الجمهورية العربية السورية

وزارة التعليم العالي

جامعة تشرين

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

الأثر القرآني في شعر الغزل العرفاني

دراسة جمالية مقارنة بين أشعار ابن الفارض وحافظ الشيرازي

أطروحة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في الآداب قسم اللغة العربية

إعداد الطالبة: سمر علي زليخة

إشراف الدكتور: عيد حسن محمود

مشرف مشارك: د. طلال محمد حسن

١٤٣٤-٢٠١٣م

جامعة تشرين

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

قرار لجنة الحكم بشأن البحث المقدم من الطالبة سمر زليخة

لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية

اجتمعت اللجنة المشكلة بقرار مجلس البحث العلمي والدراسات العليا ذي الرقم(377) المتخذ بالجلسة (9) تاريخ 16 / 1/2013.

والمؤلفة من السادة الأساتذة:

الدكتور فؤاد المرعي	عضوا
الدكتور علي حيدر	عضوا
الدكتور جودت إبراهيم	عضوا
الدكتور وفيق سليطين	عضوا
الدكتور عيد محمود	عضوا ومشرفا

وناقشت البحث المقدم من الطالبة سمر زليخة وهو بعنوان (الأثر القرآني في شعر الغزل العرفاني-دراسة جمالية مقارنة بين أشعار ابن الفارض وحافظ الشيرازي)).

وقررت (بالإجماع/ بالأكثرية):

1- اقتراح الموافقة على منح الطالبة سمر زليخة درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية بالإجماع بتقدير (مقبول/ جيد/ جيد جداً/ ممتاز) وعلامة قدرها (٦٧)
2- رفع هذا القرار إلى المجالس المختصة لمنح الطالبة سمر زليخة الدرجة المذكورة واستصدار القرارات اللازمة التي تمكنها من الاستفادة من حقوق هذه الدرجة وفق الأصول اللازمة

اللاذقية في / هـ الموافق 11 / 3/ 2013 م

عضو لجنة الحكم	عضو لجنة الحكم	عضو لجنة الحكم	عضو لجنة الحكم	عضو لجنة الحكم
				(المشرف)
الدكتور فؤاد المرعي	الدكتور علي حيدر	الدكتور جودت إبراهيم	الدكتور وفيق سليطين	الدكتور عيد محمود

السيد الدكتور رئيس قسم اللغة العربية

نعلمكم بأن طالبة الدراسات العليا سمر زليخة، قد قامت بتصحيح ما طلب منها تصحيحه في أثناء مناقشة رسالتها التي تقدمت بها لنيل درجة الدكتوراه، وهي بعنوان "الأثر القرآني في شعر الغزل العرفاني-دراسة جمالية مقارنة بين أشعار ابن الفارض وحافظ الشيرازي".

يرجى التفضل بالاطلاع وإجراء اللازم

أعضاء لجنة الحكم

أ.د. فؤاد المرعي	أ.د. علي حيدر	أ.د. جودت إبراهيم	أ.د. وفيق سليطين	د. عيد محمود

تصريح

قدم هذا البحث إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة تشرين لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية / اختصاص أدبيات- علم الجمال، بعنوان:

الأثر القرآني في شعر الغزل العرفاني / دراسة جمالية مقارنة بين أشعار ابن الفارض وحافظ الشيرازي

إن هذا البحث لم يسبق له أن قبل لأية شهادة، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

المرشحة : سمر علي زليخة

This research is presented to the faculty of humanity and fine arts in Tishreen university to get the grade of PHD.

It is entitled , The Quranic Impact In The Knowing Courtship Poetry, An Ethitic Study Compers Between Ibn Al-Fared,s Poetry And Hafez Al- Shirazi,s One.

This research has never been accepted for any degree. And it is not presented right now to get any degree other than this.

nominees signature

شهادة

نشهد أن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث علمي قامت به المرشحة سمر علي زليخة تحت إشراف الدكتور عيد محمود : الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية / جامعة تشرين، اختصاص الأدب المقارن، ومشاركة إشراف الدكتور: طلال حسن المدرس في قسم اللغة العربية / جامعة تشرين اختصاص مبادئ النقد ونظرية الأدب وأي مراجع مذكورة موثقة في هذا النص .

توقيع المرشحة

توقيع الأستاذ المشرف

We acknowledge that this job presented in this thesis is arsult of a scientific research done by the the nominee:

Samar Ali Zalikha, supervised by Dr: Eid Mahmod aspect of comparative literature in Tishreen university/ Arabic section . And sharing supervisor D. Talal Hasan a teatcher Tishreen university/ Arabic section in the principles of criticism and the theory of literature.

The mentiond references are confirmed in the research.

supervisor signature

nominees signature

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
مقدمة	أ
تمهيد	١
الشعر العرفاني في المفهوم والجذور	١
العرفان والفن والجمال	١٠
الأثر القرآني وآلية الدراسة الجمالية	٢٨
الباب الأول: الأثر القرآني في شعر ابن الفارض	٣٨
مدخل	٣٩
الفصل الأول: تناص المفردات والتراكيب مع القرآن الكريم في شعر ابن الفارض	٤١
الفصل الثاني: الرمز (التناص والمرجعية)	٧٢
الباب الثاني: الأثر القرآني في شعر الشيرازي	٩٤
مدخل	٩٥
الفصل الأول: تناص المفردات والتراكيب مع القرآن الكريم في شعر الشيرازي	١٠٢
الفصل الثاني: الرمز؛ (التناص والمرجعية)	١١٦
الباب الثالث: دراسة مقارنة بين الشاعرين	١٤١
مدخل	١٤٢
الفصل الأول: أوجه التشابه والاختلاف في تناص المفردات والتراكيب	١٤٦

الفصل الثاني: أوجه التشابه والاختلاف في تناص الرموز والصور الفنية ١٥٣

الباب الرابع: القيم الجمالية وتقنيات التطبيق ١٧٢

الفصل الأول: القيم الجمالية بين علم الجمال والفكر الجمالي الإسلامي ١٧٣

الفصل الثاني: تجليات القيم الجمالية في نصوص ابن الفارض والشيرازي ١٩٣

خاتمة ٢٠٥

فهرس المصادر والمراجع ٢٠٨

فهرس المصطلحات ٢١٦

ملخص البحث باللغة العربية ٢٢١

ملخص البحث باللغة الإنكليزية ٢٢٣

مقدّمة:

تشكّلُ الأديانُ والطُّقوسُ والشَّرائعُ مادَّةً معرفِيَّةً ثريَّةً ما تزالُ تقدِّمُ الكثيرَ من مفرداتِها في شكلِ بنياتٍ أدبِيَّةٍ وفنيَّةٍ. فالباحثُ عنِ المبادئِ المعرفيَّةِ الأولى المتَّصلةِ بالوعيِ الدِّينيِّ، يجدُ أنَّها كانت مُقترنَةً بأنواعٍ من الفنونِ تدرَّجت منَ الرُّسومِ البدائيَّةِ وتطوَّرتْ بأشكالٍ مختلفةٍ كالنَّحتِ والعمارةِ والموسيقى والإنشادِ وصولاً إلى الشِّعرِ الَّذي هو الطَّورُ النِّهائيُّ في التّعبيرِ عنِ المعرفةِ وسائرِ أنواعِ الانفعالاتِ والحالاتِ الرُّوحيَّةِ الإنسانيَّةِ. ففي كلِّ تدرِّجٍ للمعرفةِ؛ عمدَ الإنسانُ إلى تجسيدِ أفكارِهِ المعرفيَّةِ عنِ الطَّبيعةِ، حيثُ اعتقدَ بدايةً بالآلهةِ ومثَّلها حسيَّاً في شكلِ وثنٍ يُعبِّرُ عن معتقدِه، وكانَ هذا التَّمثُّلُ العينيُّ للأفكارِ الماورائيَّةِ يبرزُ وعيَ الإنسانِ المتنامي لما يحيطُ به من ظواهر، إضافةً إلى الإقرارِ بوجود خالقٍ له، ولما يحيطُ به من أشياءِ العالمِ المادِّيِّ، فصوَّر هذا الإله الَّذي لم يكنْ يعرفُه بالرُّسومِ والتّماثيلِ، إلى أن أخذت فكرةُ ألوهيَّةِ الظّواهرِ والأشياءِ المحيطةِ بالإنسانِ تتراجعُ في كلِّ طورٍ إنسانيٍّ تتطوَّرُ فيهِ المعرفةُ، حتَّى وصلَ إلى تجريدِ الإلهيِّ عنِ المادِّيِّ والحسِّيِّ، وكانَ التَّعبيرُ الفنِّيُّ في الأطوارِ المعرفيَّةِ يختلفُ وحاجاتِ هذا الطَّورِ، وقدرةِ هذا النَّوعِ منَ الفنِّ أو ذاكَ في التّعبيرِ عن أفكارِ مرحلةٍ بعينِها، إلى أنْ وصلَ إسلاميَّاً إلى الشِّعرِ،

حيثُ استطاعَ الشَّاعرُ العربيُّ أن يعبِّرَ أصدقَ تعبيرٍ وأشمَله عن عواطِفهِ وانفعالاتِه ومعتقداتِه وفلسفتِه في هذا النَّوعِ منَ الفنِّ.

إلا أنَّ التَّعبيرَ عنِ الفكرِ، والرُّؤيةِ الكونيَّةِ والماورائيَّةِ، في لغةٍ شعريَّةٍ، اتَّخذَ في الوعيِ الإسلاميِّ اتِّجاهينِ، تحدَّدَ الأوَّلُ بأنَّه ملازمٌ الحالةَ الفكريَّةَ الإسلاميَّةَ الَّتي تحدُّ من نشاطِ الفلسفةِ أو اقترانِها بالعقيدةِ والشِّعرِ، وجنحَ الثَّاني نحو الحريَّةِ في الشِّعرِ؛ إذ سمحَ بدخولِ الفلسفةِ حرمَ النَّشاطِ الشِّعريِّ، فكانَ هذا النَّوعُ منَ الفنِّ يقدِّمُ رؤيةً ثلاثيَّةً للمعرفةِ الكونيَّةِ، وهي الدِّينُ والفنُّ والفلسفةُ. ومنِ ارتباطِ هذا الثَّالوثِ المعرفيِّ كانَ الشِّعرُ الصُّوفيُّ (العرفانيُّ)، الّذي استقى من ألوانِ الشِّعرِ العربيِّ الغزلَ، والعفيفَ منه على وجهِ التَّحديدِ، فجدَّدَ في لغتِهِ وأضافَ إلى رموزِ الشِّعرِ العربيِّ الغزليَّةِ الفلسفةَ ببعدِها الماورائيِّ، لذلكَ كانَ هذا الشِّعرُ في ظاهرِهِ يحملُ الغزلَ الحسّيَّ ورموزَهُ، بينما تبتعدُ الفلسفةُ بالرَّمزِ نحو الكشوفِ الغيبيَّةِ، من هذا المنطلقِ اصطلحتِ الدِّراسةُ على تسميتِه بالغزلِ العرفانيِّ. وقد تعرَّض هذا الشِّعر للهجماتِ العنيفةِ من قبلِ حماةِ النُّظمِ والشّرائعِ؛ لأنَّهم رأوا فيه عدوَّ المنطقِ والحكمةِ الإسلاميّةِ، إضافةً إلى عدِّ الدِّينِ والنَّصِّ القرآنيِّ مقدَّساً لا يجوزُ المساسُ به.

المهمُّ هنا أن نشيرَ إلى بدايةِ نشوءِ **العرفانِ** بوصفه مصطلحاً خاصّاً بالعقائدِ، وفي انتقالِه إلى الفكرِ الإسلاميِّ المعبَّر عنه بالشِّعر، أظهرَ في

حصيلتِه الشِّعريَّةِ تأثُّراً كبيراً بالقرآنِ معنىً ومبنَىً، وقد دُرسَت نصوصُ الأدبِ العرفانيِّ ــ في أغلبها ــ بعيداً عن إطارِها الفنِّيِّ، وكانتِ الدراساتُ تنصبُّ لاستخلاصِ ما هو فلسفيٌّ وإيديولوجيٌّ وعقديٌّ، وإثباتِ اتِّباعِ الشُّعراءِ هذا المذهبَ أو ذاك من مذاهبِ الصُّوفيّةِ كالاتِّحادِ والحلولِ، ووحدةِ الوجودِ وسواها، ويدخلُ هذا النَّوعُ منَ الدِّراساتِ في صُلبِ التَّجربةِ الصُّوفيَّة؛ التي تفترضُ قواعدَ ومعاييرَ محدَّدةً في التَّحليلِ. وبقيت هذه الدِّراساتُ بعيدةً عنِ المفهومِ الأدبيِّ والفنِّيِّ الصَّرفِ، إذ تعني دراسةَ النُّصوصِ وفقَ المنهجِ الصوفيِّ من خلالِ البحثِ عنِ الفكرِ والطَّريقةِ اللَّذينِ أنتجاها.

فيما سمحَ النَّقدُ الحديثُ بإعادةِ دراسةِ النُّصوصِ القديمةِ في ضوءِ القراءاتِ المعاصرةِ، لذلك، وبما أنَّ هذا الشِّعرَ، مُنْجَزٌ، مكتملٌ صورةً مبنىً ومعنىً، فمن الواجبِ قراءتُه وفقَ المنظورِ الفنِّيِّ والنَّقدِ الجماليِّ، فلا يُسارُ خلفَ المعانِي العميقةِ وتُترَكُ البنيةُ الخارجيَّةُ.

من هنا كانَ لهذهِ الدِّراسةِ وجهانِ أوَّلهُما: إرساءُ قواعدِ المفاهيمِ والمرجعيّاتِ الَّتي استندَ إليها هذا الأدبُ، وثانيهُما: الولوجُ إلى أعماقِه، والقيامُ بسبرٍ فنيٍّ للبنيةِ الشِّعريَّةِ وفقَ ما تقتضيه الدِّراسةُ النَّقديَّةُ الجماليّةُ، عبرَ تفصيلِ الحديثِ عنِ الأثرِ القرآنيِّ والرُّموزِ المستخدمةِ ومعانِيها، كما سيُدرَسُ التَّأثيرُ القُرآنيُّ في عباراتِ هذا الشِّعرِ ومبانيها، وذلك عندَ علَمَين على مستوى

الشِّعرِ العرفانيِّ هما عمرُ بنُ أبي الحسنِ المعروفُ **بابنِ الفارضِ** العربيِّ، وشمسُ الدِّينِ **محمدٌ حافظ الشيرازي** الفارسيِّ.

مرجعيَّةُ هذهِ الدِّراسةَ هي النَّصُّ القرآنيُّ، لكنَّهُ ليسَ بحثاً عقديّاً دينياً، بل أدبيٌّ جماليٌّ. فالهدفُ هو البحثُ في جماليَّاتِ الاستخدامِ الشِّعريِّ العرفانيِّ للغةِ القرآنِ، لاسيَّما أنَّ الشِّعرَ هو اللُّغةُ في وظيفتِها الجماليَّةِ بتعبيرِ **بارت**.

وقد اتّخذَ أهلُ العرفانِ من الشِّعرِ، بما له من عذوبةٍ وموسيقا، وما تحمِلُه اللُّغةُ من خصائص جماليةٍ، وسيلةً لإيصالِ المفاهيمِ والمعارفِ، فاقتبسوا لذلكَ مفرداتٍ وعباراتٍ تشيرُ إلى معانٍ مضمَّنةٍ، ممّا يعني أنَّ هذا البحثَ يهتمُّ بدراسةِ التَّحليلِ التَّركيبيِّ للجملِ والعلاقاتِ فيما بينها في البحثِ عن التَّأويلِ الدّلاليِّ لمتواليةِ المفرداتِ المقتبَسةِ في المنظوماتِ الشِّعريَّةِ، وفقَ دراسةِ الجملِ بظواهِرِهَا ومعانِيهَا المعجميَّةِ المعروفةِ، ثمَّ الانتقال إلى ما هو مؤوَّلٌ بواسطةِ الرُّؤيةِ الدَّلاليّةِ وفقَ مفهومِ الأثرِ الَّذي تحدَّدَ مفهومُه بالاقتباسِ والتَّضمينِ كما عُرِف عندَ النقّادِ القدماءِ، وصولاً إلى التَّناصِ بمفهومِه البنيويِّ الحديثِ، اعتماداً على المنهجِ التحليليِّ وفقَ آليَّةِ النَّقدِ الجماليِّ، الَّذي يقومُ على معطياتِ علمِ الجمالِ؛ هذا العلمُ الَّذي تشتركُ فيه الفنونُ كافَّةً، بحيثُ يدركُ الجمالُ الأدبيُّ من خلالِ النصوصِ الشعريةِ. لكنَّ السُّؤالَ الَّذي يفرضُ نفسَهُ بداهةً: كيفَ يمكنُ استجلاءُ الجمالِ الأدبيِّ منَ الشِّعرِ، وبتعبيرٍ أدقّ:

كيف يمكنُ تطبيقُ علمِ الجمالِ على الأدبِ بحسبِ مفهومِ الأثرِ؟ هناكَ نوعانِ من الدِّراسةِ في هذا المجالِ، الأولى: الدِّراسةُ الجماليَّةُ للأدبِ أي النَّقدُ الجماليُّ، والثَّانيةُ هي القيمُ الجماليَّةُ وتطبيقُها على الشِّعرِ. أمَّا الأولى فتخرجُ من خلالِ إدراكِ طبيعةِ اللُّغةِ التي كُتِبتْ بها نصوصُ الغزلِ العرفانيِّ، تلكَ الطبيعةُ اللغويةُ الخاصَّةُ، ويضافُ إليها جماليَّةُ الكلمةِ والتركيبِ المتأتِّي من مفرداتِ النَّصِّ القرآنيِّ؛ هذهِ المفردةُ الخاصَّةُ واللُّغةُ الخاصَّةُ والإبداعُ الخاصُّ والجمالُ الفنيُّ الكاملُ. مع الوعيِ بالعلاقةِ الَّتي تجمعُ بينَ الشَّكلِ والمضمونِ؛ اللَّذينِ يشكِّلانِ الدَّعامةَ الأساسيَّةَ للعملِ الأدبيِّ، فكلُّ عملٍ فنيٍّ لا بدَّ أن يحتويهِما. من هنا فإنَّ تطبيقَ علمِ الجمالِ على الأدبِ أو دراسةَ الفنِّ دراسةً جماليَّةً تقومُ على أساسٍ من ثنائيَّةِ الشَّكلِ والمضمونِ، الَّتي تشكِّلُ الصُّورةُ الفنيَّةُ طابَعها المتميِّزَ، والوقوفُ عندَ ظواهِرهَا الجماليَّةِ. وأمَّا الثَّانيةُ فتقومُ على معطياتِ المفهوماتِ الجماليَّةِ الَّتي حدَّدها الفكرُ الجماليُّ بالجميلِ والجليلِ والتراجيديِّ والقبيحِ وسواها، وإنَّ تطبيقَ هذهِ المفهوماتِ على النَّصِّ الشِّعريِّ يقومُ على أساسٍ من حضورِها المتناصِّ، بمعنى أنْ تتمَّ قراءتُها وفقَ المنظورِ القرآنيِّ من خلالِ الوعيِ العرفانيِّ.

يضافُ إلى ذلك أنَّه سيتمُّ اعتمادُ النقدِ الجماليِّ وفقَ المنهجِ المقارنِ في البابِ الثَّالثِ، لأجلِ مقتضياتِ الدِّراسةِ المقارنةِ بينَ الشَّاعرينِ، فيما أفادَ

التَّمهيدُ النَّظريُّ منَ المنهجِ التَّاريخيِّ لبيانِ تطوُّرِ الفكرِ العرفانيِّ وارتباطِه بتطوُّراتِ الفنونِ في التَّعبيرِ عنِ المعتقداتِ.

وعنِ الصُّعوباتِ الَّتي واجهتِ الدِّراسةَ، فقد تمثَّلَ الإشكالُ الأوَّلُ في الخلافِ بينَ القائلينَ بإسلاميَّةِ منشأِ العرفانِ، والقائلينَ بلا إسلاميَّتِه، لأنَّ ذلكَ اقتضَى العودةَ إلى كتبِ التَّاريخِ والبحثِ عن الجذورِ الأولى للمعرفةِ، وصولاً إلى القولِ إنَّ العرفانَ وُجِدَ قبلَ الوحيِ الإلهيِّ للنَّبيِّ العربيِّ (ص) بتاريخٍ طويلٍ، يرجعُ هذا التّاريخُ إلى ما قبلِ الميلادِ بأعوامٍ، من ثُمَّ مسألةُ ارتباطِ العقائدِ بالفنونِ، وأنَّ الفنَّ كان دوماً تعبيراً دينيّاً، فلماذا لم يكنْ، من بينِ الفنونِ، غير الشِّعرِ الصُّوفيِّ (العرفانيِّ) مثارَ خلافٍ في تعبيرِه عنِ المعتقداتِ الإسلاميَّةِ، وهناكَ صعوبةٌ أخرى جاءَتْ من دراسةِ الشِّعرِ المترجمِ؛ فاختلافُ التَّرجماتِ، في كثيرٍ من الأحيانِ، غيَّب روحَ المعنى، وذهبَ بالقدرةِ على استخلاصِ الشَّواهدِ الدَّقيقةِ. ففي حين كانتِ الدِّراساتُ والشُّروحاتُ حولَ **ابنِ الفارضِ** كثيرةً، لم تكن تُوجَدُ ترجماتٌ كافيَةٌ لديوانِ **الشِّيرازي**، أو دراساتٌ تهتمُّ بشعرِه، وفي كثيرٍ من الأحيانِ طلبتُ عوناً في التّرجمةِ للوقوفِ على المعنى الدَّقيقِ.

وتأتي الصُّعوبةُ الأكبرُ من تطبيقِ القيمِ الجماليَّةِ على هذا النَّوعِ منَ الشِّعرِ، فقد قلَّ الاهتمامُ بتطبيقِ القيمِ الجماليَّةِ على الشِّعرِ الإسلاميِّ بعامَّةٍ،

والصُّوفيِّ منه على وجهِ التَّحديدِ. وكانتِ الدِّراساتُ الرائدةُ في هذا المجالِ للدكتور **فؤاد المرعي** في كتابِه الوعيِ الجماليِّ عندَ العربِ قبلَ الإسلامِ، ود. **سعد الدين كليب** في كتابِ البنيةِ الجماليةِ في الفكرِ العربيِّ الإسلاميِّ، في تطبيقِ القيمِ الجماليَّةِ على شعرِ العصرِ الإسلاميِّ، ومثلُه كتابُ (مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين) للدكتور **حسين الصديق** والدكتور **سعد الدين كليب**، من الكتبِ القليلةِ التي سلَّطتِ الضّوءَ على ماهيةِ القيمِ الجماليَّةِ وتطبيقِها على هذا النَّوعِ منَ الشِّعرِ، أمَّا القيمُ الجماليَّةُ في الشِّعرِ العرفانيِّ من منظورِ الوعيِ القرآنيِّ، وفقَ مفهومِ الأثرِ (الاقتباس والتّناص)، فلا دراساتٍ بهذا الخصوصِ. من هنا برزت صعوبَةُ معالجةُ هذا الموضوعِ إذ لم يكنْ أمامَ هذهِ الدراسةِ أمثلةٌ سابقةٌ يمكنُ الاستنادُ إليها، وآملُ أن تكونَ هذهِ الدِّراسةُ فاتحةً لدراساتٍ جماليَّةٍ تخوضُ في البحثِ عنِ القيمِ الجماليَّةِ في الشِّعرِ العرفانيِّ.

يتألّفُ البحث من مقدِّمةٍ وتمهيدٍ نظريٍّ وأربعةِ أبوابٍ وخاتمةٍ، يحتوي كلُّ بابٍ على فصلين، إضافةً إلى ثبتٍ بالمصادرِ والمراجعِ، وملخَّصٍ باللُّغتينِ العربيَّةِ والإنكليزيَّةِ.

في **المقدِّمة** جرت محاولةٌ للتَّعريفِ بالغاية المفترضة لهذا البحث في إطارِهِ المعرفيِّ المحدَّد، مع الأدوات الَّتي نعتقد بجدواها في الوصول إلى هذه الغاية، مع الإشارة إلى ما سبق من دراساتٍ، وصعوبات البحث.

بينما جرى الحديث في **التَّمهيد النظري** عنِ **العرفان** بمعناه اللُّغويِّ ومفهومه الاصطلاحيِّ؛ فكان البدء بتأصيل المفهوم من خلال العودة به إلى البدايات المدوَّنة تاريخيَّاً، وغير المدوَّنة ممَّا يمكن أن يُعدَّ استنتاجاً للأطوار المعرفيَّة الأولى الَّتي أسَّست لمفهوم المعرفة المتَّصلةِ بالإدراك الدِّينيِّ في العصور المختلفة. وبعدها جاء الكلام على **العرفان** بوصفه مصطلحاً مترافقاً بالفنِّ في حضوره العينيِّ، وكيف نهض التقييم الجمالي للفنِّ في محاولة التَّعبير عنِ المطلق، وصولاً إلى **الشِّعر العرفانيِّ** بمفهومه الإسلاميِّ ولونه الغزليِّ. ومن ثمَّ الحديث عن ماهية **الأثر القرآنيِّ في الشِّعر العرفانيّ** وآلية الدراسة الجمالية لهذا الأثر؛ التي تقوم في جزءٍ منها على اللُّغة، بتحديد مفهوم الأثر كما عرفه البلاغيُّون اقتباساً وتضميناً، ثم تناصَّاً كما جاء في المفاهيم النَّقديّة الحديثة. وتقوم بتطبيق القيم الجماليَّة على الشِّعر في جزئها الآخر.

في **الباب الأوّل**: يورِد هذا الباب المعنون بـ**الأثر القرآني في شعر ابن الفارض** في **فصله الأوّل** أثر القرآن الكريم في هذا الشِّعرِ بوصفه تناصَّاً حرفيَّاً تتمُّ فيه دراسة التَّراكيب والمفردات القرآنيَّة المستخدمة في هذا الشِّعر؛ بوصفها

بنيةً نصيَّةً مجتزأةً من النَّصِّ القرآنيِّ، ومُدْخَلَةً في النَّصِّ الشِّعريِّ، وكيف أفادتِ اللُّغة الشِّعريَّة من دلالتها القرآنيِّة والدِّينيَّة فنيَّاً، والقيمة الجماليَّة التي قدَّمها حضور مفرداتِ النَّصِّ القرآنيِّ. و**في الفصل الثَّاني** جاء الحديث عن الرُّموز القرآنيَّة في إطار الصُّور الفنيَّة ودلالاتها الأدبيَّة والجماليَّة.

جاءَ **الباب الثَّاني** بعنوانِ **الأثر القرآني في شعر الشِّيرازي**، ويقدِّم في **فصلهِ الأوّل** نظرةً عامَّةً لشعر العرفان عند **الشيرازي** الَّذي لم يُترجَم شعرُهُ إلى العربيَّة إلّا حديثاً، ولم يلقَ الاهتمام النَّقديَّ الواجب به، مع ما له من تأثيرٍ في الشِّعر العالميِّ، ويسير هذا الباب في الدِّراسة كما سار عند نظيره **ابن الفارض**.

والباب الثَّالث **للدِّراسة المقارنة**، حيث لا تتجلَّى الماهية الحقيقيَّة للدِّراسات التَّأثُّريَّة إلّا بالمقارنة، وإيراد أوجه التَّلاقي والتَّباين بين النَّماذج المدروسة.

محور الحديث في هذا الباب يدور حول نتائج التَّأثُّر وآليَّة الاقتباس من مرجعيةٍ واحدةٍ؛ ففي **الفصلِ الأوَّل** تمَّ إظهار أوجه التَّلاقي والتَّباين في تناصِّ المفردات، و**الفصل الثَّاني** أورد أوجه التَّلاقي والتَّباين في تناصِّ الرُّموز والصُّور الفنيَّة.

وحمل الباب الأخير عنوان **القيم الجماليَّة وتقنيات التَّطبيق**، وقدّم في **فصله الأوَّل** رؤيةً عن القيم الجماليَّة ما بين علم الجمال والفكر الجماليِّ الإسلاميِّ، وفي **الفصل الثَّاني** جرى تطبيق القيم الجماليَّة من جميلٍ وجليلٍ وتراجيديٍّ وقبيحٍ على نتاج الشَّاعرين. وجاءتِ الخاتمةُ تحمل عرضاً لنتائج الدِّراسة الَّتي تمَّ التَّوصُّل إليها في الأبواب السَّابقة.

وختاماً هذا جهد المقلِّ، فإن أصبت فبتوفيقٍ من الله، وبعونٍ ودعمٍ كبيرين من أستاذيَّ المشرفين الدكتور **عيد محمود** والدكتور **طلال حسن** اللذين أتوجه إليهما بالشكر العميق والامتنان الكبير لما كابداه من عناءٍ معي في هذا العمل، ولن أنسى أيضاً أن أشكر قسم اللغة العربية رئاسةً وأساتذة، وللجامعة أيضاً الشكر الكبير والمضاعف، وإلى أبي الدكتور **علي زليخة** الذي كان دوماً بُوصِلتي وموجِّهي منذ ولادتي وحتى تاريخه، وإلى التي كرّمها الله فجعل الجنة تحت قدميها، وكرّمني بها فجعلها أمي.

تمهيد:

العرفان: (في المفهوم والجذور):

العرفان لغةً: « العلمُ. مصدرٌ للفعلِ عرفَ، عرفاناً أو معرفةً»[1]، وقد أدرج **ابن منظور** في اللّسانِ، العرفان بوصفه مصطلحاً مرادفاً للعلم، غير أنَّه أشار إلى أنَّ العلم نقيضُ الجهل، ومن صفات اللهِ عزَّ وجلَّ العالم والعليم والعلّام، فهوَ الله العالم بما كان وما يكون قبل كونه، وبما يكون، ولـمَّا يكنْ بَعْدُ قبل أنْ يكون[2]. واصطلاحاً: ورد العرفان بوصفه مصطلحاً مرادفاً لكلمة الغنوصيَّة gnosis اللَّاتينيَّة الَّتي تعني المعرفة[3].

فبذلك لا اختلاف بين المعنى اللُّغويِّ للعرفان والمعنى الاصطلاحيِّ. غير أنَّ مفردة العرفان أخذت معنىً أكثر تخصُّصاً وعمقاً من حيث إشارتها إلى المعارف العليا.

تكوَّنتِ البذور الأولى للمعرفة بمعناها الاصطلاحيِّ في حضن الدِّين غير السَّماويِّ، وتطوَّرت حتَّى أصبحت تعني اصطلاحاً إسلاميَّاً معرفة الله « والتَّوصُّل بنوعٍ من الكشفِ إلى المعارف العليا، أو هي تذوُّقُ المعارف تذوُّقاً مباشراً دونما حاجةٍ لاستدلالٍ أو برهنةٍ عقليَّةٍ»[4].

إنَّ العرفان " المعرفة"، بوصفِهِ مفهوماً كليّاً، له مقدِّماتٌ وجذورٌ تطوَّر منها حتَّى وصل إلى ما هو عليه الآن. ولم يأت فجأةً إلى الأدب والفلسفةِ؛ فالمعرفةُ، بالوصفِ الدِّينيِّ للكلمةِ، نشَأَت مع البدايات الآدميَّة. إذ امتلك الإنسان البدائيُّ معرفةً، وإن لم تكن ناضجة، بعد انفصاله عنِ الطَّبيعة، فـ«حين كان يعير انتباهه حجرةً أو صنوبرةً أو ماءً؛ لم يكنْ يرى أبداً الصّفات الموضوعيَّةَ لهذه الأشياء، وإنَّما يرى تأثيرها النَّافع والضَّار بالنّسبة إليه هو عندما

---

[1] –ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة (عرف).

[2] –المصدر السابق، مادة (علم).

[3] – ينظر، محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، دراسة تحليلية في فهم نظم المعرفة في الثقافة العربية، دراسات دار الوحدة العربية، بيروت،ط٦، ٢٠٠٦، را:ص٢٥٣– ٢٥٤. ينظر أيضاً، عبد القادر محمود: الفلسفة الصوفية في الإسلام، مبادئها، نظرياتها، مكانتها من الدين والحياة، دار الفكر العربي، د.ت، را: ص٥–١٣.

[4] – عبد القادر محمود: الفلسفة الصوفية في الإسلام، ص٤.

يلامسها»[1]؛ بمعنى أنَّ الإنسان الأوَّل في اتِّصالِه مع الطَّبيعة لم يكن بوسعه التَّفكير في حاجاتٍ وجوديَّة بسببٍ من غلبة الدَّوافع الأساسيَّة للبقاء، وبعد إكمال هذه الحاجات الأساسيَّة، تبدأ الحاجاتُ الأخرى الَّتي فرضَتْها مرحلةُ الانفصالِ عنِ الطَّبيعة بالظُّهورِ.

من هنا يبدأ الحديث عن النُّشوء المعرفيِّ المرتبط بالغيبيَّات غير المدركةِ مباشرةً عن طريقِ الحواسِّ، فالأشياء لا تكتسب تحديداتها الخاصَّة، بحيث تتحوَّلُ إلى "**فِتشاتٍ**"* ذاتِ المفهوم الصَّنميِّ. و**الفِتشُ**؛ لا يكون بالضَّرورة شيئاً ملموساً يُعبَدُ أو يُصنَعُ، ويعبِّر عن قدسيّةٍ ما؛ أي أنْ تصبح الأشياء حاملة قوىً سريَّة؛ **فالفِتشُ** إذاً؛ صورةٌ نموذجيَّةٌ، أي هو هذه الشَّجرة أو هذا الحجر، وفي الوقت نفسه لا هو بهذه ولا هو بذاك، إنَّ **الفِتشَ** كيانٌ متميِّزٌ، يتكوَّن من جسمٍ ماديٍّ واحدٍ (جزء/خاص)، ومن مغزىً كلّيٍّ يختفي وراءه، هو المضمون الروحيُّ والاجتماعيُّ. لذلك فهو ليس مادّةً جامدةً، بل فعلٌ سحريٌّ، إنَّه يعيش بفضل عمليَّة تقديسه والخضوع له، ويمكن أن نجد في الخرافات والأساطير آثاراً تدلُّ على الوعي البشريِّ في تلك المرحلة، ففي **الفِتشِ** وما يتَّصل به من خطوات الوعي الأوَّل، في التَّجسُّد بخاصَّةٍ، يتجلَّى أمامنا جوهر الصُّورة في طوره الأدنى[2]، ويمكن أن تُعدَّ هذه المرحلة من الوعي الإنسانيِّ الطَّور الأوَّل للمعرفةِ الطَّبيعيّة، قبل أن تخضع لعمليات التَّسخير والتَّطويع الَّتي اكتملت في المراحل اللَّاحقة للحياة الإنسانيَّة، مع مجيء الفلسفة، وسائر أنواع العلوم والفنون الَّتي تحاكي الطَّبيعة، من ثُمَّ لتتجاوزَها نحو الماورائيَّات والغيبيات، فقد « لعبتِ الأسطورةُ في المجتمعات البدائيَّة القديمة الدَّورَ نفسَهُ الَّذي لعبته الميتافيزيقا فيما بعد، وهي، على الرّغمِ من عدم

---

[1]- غيورغي غاتشف: الوعي والفنّ، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة: د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠، ص٢٠.

* -(fetshism) لعل في كلمة عبادة الفتش شيئاً يقربها من كلمة الصنمية، لكن الفتش لا يكون بالضرورة شيئاً ملموساً يعبد أو يصنع بغاية التعبير عن قدسيةٍ ما. (ينظر المرجع السابق، هامش ص١٩).

[2]-ينظر: المرجع السابق، ص١٩-٢٦.

عنايتِها بتكوين المفاهيم والمصطلحات الَّتي اشتهرت بها الميتافيزيقا وبقيَّةُ موضوعات الفلسفة، إلا أنَّها تدور حول المفاهيم والمصطلحات نفسها متوسّلةً بالرَّمزِ، مستكملةً ذلكَ كلَّه بالأفعال الطقسيَّة ذات المعنى والمؤدّى العميقِ»[1]، فالمعرفة المنشودة من تلك النظرة التاريخية غير متبلورة، ولأنَّنا لا نستطيع رصد الملامح المعرفيَّةِ الأولى في التَّاريخ البشريِّ؛ فإنَّ الحديث عن الفكر المعرفيِّ المتَّصل بالوعي الدِّينيِّ مباشرةً، سيكون مقتصراً على ما هو مثبتٌ في التَّاريخ، وإذ يُنبئُ التَّاريخ عنِ الجذور الأولى للمعرفة، يربطها بالفلسفة، كأنَّ المعرفة، وإنْ كانت دينيَّةً في مضمونها الاجتماعيِّ والرُّوحيِّ، إلاّ أنَّها كانت قرينة النَّشاط الفلسفيِّ.

في الفلسفة اليونانيَّة، مع **أرسطو** و **أفلاطون**، خضعتِ الطَّبيعة لفلسفةٍ أُقيمت على مبادئ ميتافيزيقيَّةٍ، وأصبحت تكوِّن نظرةً شاملةً في الوجود، ولم يقتصرِ النَّظر على النّاحيةِ الماديَّة من الطَّبيعة، بل اعْتُرِف بوجود ثنائيَّةٍ مطلقةٍ لا سبيل للقضاءِ عليها داخل نظام الوجود، وهي ثنائيّةُ الرُّوح والمادَّة، أو الهيولى والصُّورة، ونظريَّةُ المعرفة أخذتْ وضعَها الصَّحيحَ وأضيفَ إليها، عندَ **أرسطو** خاصةً، تحديدٌ دقيقٌ لمعاني الألفاظِ، ونُظِرَ إلى كثيرٍ من المشاكل الميتافيزيقيَّة نظرةً ثابتةً واسعةً تقوم على أساس الإدراك العقليِّ الصَّرف لظواهر الوجود، وما يخضع له من قوانين. ثمَّ أضيف في الفلسفة البحث العلميُّ بمعناه الدَّقيق إلى جانب فلسفة التَّصوّرات الَّتي بدأت بـ**سقراط** وبلغت نهايتَها عند **أرسطو**، لنجدَ أنَّ المنهج العلميَّ القائم على الملاحظة، بل وعلى شيءٍ من التَّجربة، قد أخذ مكانه إلى جانب منهج التَّصوُّرات[2].

بناءً على ما سبق، يمكن القول: إنَّ الوعي المعرفيَّ لظواهر الوجود استقى مادَّته الأولى من حضن الفلسفة حين أخضع الطّبيعة لسلطان الفكر، فكانتِ المعرفة تتطوَّر من خلال اقترانها بالفكر الفلسفيِّ، وإنَّ أوّل منْ أنتج التّصوُّرات المعرفيَّة هم الفلاسفة، ويمكن أن نجد عندهم

---

[1]- إ. أُ. جيمس: الأساطير والطقوس في الشرق الأدنى القديم (مصر، ما بين النهرين، آسيا الصغرى، سوريا، الهند، إيران، إيجة، اليونان، البحر المتوسّط)، ترجمة: يوسف شلب الشام، دار التوحيدي للنشر، حمص، ط١، ١٩٩٨.

[2]-ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧٠، ص٣.

الإرهاصات الفكريَّة الأولى للمعرفة، من دون أن يكونَ للحديث اتِّصالٌ بفكرة التَّأثُّرِ والتَّأثيرِ، وإنَّما الغايَةُ هنا، الإشارةُ إلى أنَّ المفهوم المعرفيَّ الإسلاميَّ ليس حدثاً طارئاً في الثّقافة الدّينيَّة والأدبيَّة والإسلاميَّة، بل هو أمرٌ مشتركٌ بين العقائد جميعها من دون تبيان فضلٍ أو أثرٍ.

تنهض نظريَّة المعرفة عند **الرّواقيين**(*) من البحثِ عن الأسس الَّتي تقوم عليها المعرفة ومصادرها. ومصدر المعرفة عند **الرّواقيين** يقوم على التَّمييز بين الصُّور الحسّيَّة والإدراك الحسّيِّ، فالمحسوسات هي الأصل في كلِّ معرفةٍ[1]، ويمكن أن نستنتج من هذا أنَّ المعرفة، وإن بدأَت طبيعيَّةً، لم تكن غايتها الطَّبيعة بوصفِها وجوداً مادّيّاً محضاً، بل بالوصف الحسيِّ المنبئ عمَّا وراء الطَّبيعةِ.

ويمكن أنْ نجد (**لله**) بالاسمِ المعروف إسلاميّاً، حضوراً في الفلسفة اليونانيَّة، مع الرَّواقيّةِ، إذ بدأَ **أفلاطون**(*) القولَ إنَّ الوجود الحقيقيَّ هوَ الَّذي يؤثِّر ويتأثَّر، ورأى أنَّ الشَّيء الَّذي يقبل التَّأثير والتّأثُّر هو وحده الجسمانيّ فابتداءً من **الله** حتّى الصّفات الموغلة في التَّجريد، هذه الأشياء الأخرى كلُّها مادّيَّةٌ، وتقبل التَّفسير على نحوٍ مادِّيٍّ خالصٍ[2]، ممَّا يعني أنَّ أساس النَّظريَّة المعرفيَّة الرَّواقيَّة ينهض على الماديَّة التي قال بها **أفلاطون**، بذلك يمكن القول إنَّ المعرفة

(*)_الرواقيون: نسبة إلى المدرسة الرواقية التي أسسها زينون القبرصي في نهاية القرن الرابع ق. م. ولد ٣٣٣ ق.م، وتوفي ٢٦٢ ق.م. فيلسوف يوناني أسس مدرسته المسماة الرواقية نسبةً إلى الرواق (البهوذي الأعمدة)، الذي كانت تحفظ فيه التحف الفنية في أثينا، والرواقية فلسفة مادية تردّ كلَّ أصلٍ في المعرفة إلى الحس، ومذهب الرواقية في الوجود يقول بأنه ليس في الوجود غير المادة، حتى الروح والله، والنار هي القوة التي تعطي المادة حركتها، وعنها ينشأ العالم، والله هو النار الأولى، ونفس الإنسان صدرت عن النار الإلهية. (ينظر: حسين صالح حمادة: دراسات في الفلسفة اليونانية، دار الهادي للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٣٣٩-٣٤٧).

[1]-ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني، ص١٦-١٧.

(*)-را: مصطفى حسن النشار: فكرة الألوهية عند أفلاطون وأثرها في الفلسفة الإسلامية والغربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، د.ت، (التصورات المختلفة للإله الأفلاطوني، ص٩٧-١٣٢، نظرية الخلق عند أفلاطون، ص١٩٥-٢٤٠)

[2] - ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني، ص٢٣.

في الفكر الفلسفيِّ بدأت حسِّيَّة وانتهت مجرَّدةً، والمعرفة الحسّيَّة موجودةٌ عند **الأبيقوريّين**[*]، فـ**أبيقور** يقول: إنَّ الأصل في كلِّ معرفةٍ هو الحسُّ، فعن طريقه وحده تتمُّ المعرفة، والحسُّ لا يخطئ، وإنَّما الَّذي يحدث هو أنَّه تأتي إلى الحواسِّ عن الشَّيء الواحد صورٌ متعدِّدةٌ، والنَّاس تختلف في التقاطها هذه الصّور، مع أنَّ الموضوع واحدٌ باستمرارٍ، والإحساس هو الأصل في كلِّ معرفةٍ. آمن **أبيقور** بالآلهة على نحوٍ خاصٍّ يتفِّق مع مذهبه في المعرفة والطّبيعة، فمن النَّاحية النَّظريَّة يتصوَّر **أبيقور** الآلهة وكأنّهم موجودون في نفوس النّاس، أو في الهواء على شكل صورٍ أثيريَّةٍ يدركها النَّاس. من هذه النّاحية النّظريَّة آمن **أبيقور** بوجود الآلهة[1]. ويمكن أن نجد لهذه الفلسفة الإيمانيّة نظيراً مقابلاً في الفكر الإسلاميِّ، فالصوفيّون، بوصفهم مذهباً أو طريقةً في المعرفة، يؤمنون بوجود إلهٍ خالقٍ للكون؛ لكنهَّم يؤمنون بهذا الإله إيماناً خاصّاً يتَّفق ونظريّاتهم المعرفيَّة.

في المعرفة تتطوَّر النّظريَّات على أساس أنَّها لا تقوم على يقينٍ مطلقٍ، ممّا يترك الباب مفتوحاً لاحتمالاتٍ شتَّى، والاختلاف في المعتقدات وفي ما هو سائدٌ ومتعارفٌ عليه بين النّاس أمرٌ طبيعيٌّ تفرضه الضّرورة التَّعاقبيّة، هكذا يبدأ **فيلون** بوضع الحقيقة الدّينيّة في صيغةٍ فلسفيّةٍ، فقد سادت نزعةٌ صوفيَّةٌ تفكيره، فقد فسَّر النّصوص الدينيَّةَ تفسيراً رمزيّاً، وهو يشبِّه النّصَّ بالجسم، والمعنى الرّمزيَّ بالرّوح، ويميل إلى الأخذ بالمعنى أو الرُّوح على حساب الأصل الّذي

---

[*]-الأبيقوريون: نسبةً إلى **أبيقور**٣٤١-٢٧٠ ق.م؛ فيلسوف أثيني، تقوم فلسفته على ثلاث شعب: ١-المذهب المنطقي، ٢-رأيه في الوجود أو مذهبه الطبيعي، ويدخل ضمن دائرة اللاهوت، ٣-مذهبه الخُلُقي. أخذ الفلسفة عن ديمقريطس وأفلاطون وأرسطو وسقراط. له نظرية في النفس إذ تتحدد مهمة النفس عنده بالشعور والفكر والإرادة، وله مذهب في الإلهيات يختصره القول بوجود آلهة بأشكالٍ بشرية يأكلون ويشربون، وأجسامهم من عنصر الضوء، ويدلل على وجودهم، ويقدّم وصفاً لطبائعهم.(ينظر، حسين صالح حمادة: دراسات في الفلسفة اليونانية، ص٣٠٣-٣٣٠).

[1]-ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني،ص٢٣-٥٩.

يؤخذ مباشرةً من النّص بحروفه، و**فيلون**[*] شخصيّةٌ لاهوتيّةٌ قبل كلِّ شيءٍ، بدأ من الدِّين واستعان بالفلسفة لا العكس[1]، كما كان سائداً عند من سبقه، فالفلاسفة أنتجوا التَّصوراتِ اللاهوتيةَ ابتداءً من الفلسفة المادية أو الطبيعية وصولاً إلى الوصف الدِّينيِّ المجرد أو اللاهوتي للمعرفة، مثلما جاء به **سقراط** و**أفلاطون** وسواهما سابقاً.

وعند **فيلون** لا تُقصَدُ المعرفة والفلسفة من أجل ذاتها؛ بل من أجل تفسير نزعةٍ دينيّةٍ خاصّةٍ، والمعرفة اليقينيّة متعذِّرة المسالك، والعالم وهمٌ، والذّات الإنسانيّة فانيةٌ؛ لذلك لا بُدَّ من الخلاص الَّذي يحصل عن طريق فناء الإنسان بنفسه باللهِ، من أجل أن يتخلّص من الحال الّتي هو عليها، وهذا الفناء يتمُّ عبر التّصوّف، ولا سبيل إلى معرفة الله إلا بإدراكه إدراكاً مباشراً، لأنَّ الله سيظهر أمام الإنسانِ مباشرةً دون حاجةٍ للوسائط، عن طريق التّجربةِ الصُّوفيّةِ، ففي حالة الوجد الصّوفيِّ يستطيع المرء أن يعاينَ الله. والسَّبيل إلى هذا السّلوك ثلاثيُّ المراحل، الأولى: عن طريق المجاهدة، والثانية عن طريق العلم، والثّالثة عن طريق اللّطف الواهب للقداسة. ويخصُّ المريدين والسَّالكين بالدَّرجتين الأولى والثّانية، و(الكُمَّل) بالثالثة[2]، وعليه، يمكن عدُّ التَّصوُّف وسيلةً في الوصول إلى العرفان، بمفهومٍ إسلاميٍّ وغيرِ إسلاميٍّ.

وأوَّل مفردةٍ في متوالية المفردات المؤدِّية إلى العرفان، الزُّهد؛ وهي مفردةٌ لصيقةٌ بالدِّينِ، وبتتبُّع أثر المفردة وتاريخ ظهورها يتبيَّن أنَّ بذورها الأولى موجودةٌ في كلِّ دينٍ سماويٍّ أو غير سماويٍّ، في التّوراة والإنجيل والزّبور والقرآن، وهناك اختلافاتٌ كثيرةٌ في إرجاع الصُّوفيَّة إلى أصولها الأولى، فمن قائلٍ إنَّ التَّصوُّف الأوّل بدأ تقشُّفاً وزهداً، وتطوَّر الزُّهد حتّى أخذ شكلاً

---

[*]_فيلون الإسكندري: ٣٠ ق.م_٥٠ بعد الميلاد، من المدرسة **اليهودية**، ويعدّ الفيلسوف اليهودي الأكبر في ذلك العصر، مزج بين الثقافة اليهودية واليونانية، عنوان مذهبه هو التوفيق بين اليهودية والفلسفة، ويتميّز بالتأويل الرمزي= للتوراة وفكرته في الخلق أنّ الله خلق العالم من لا شيء، ويقول بوحدانية الله، ولم يعرف عنه أنه قال بالثالوث أو غيره من ألوان الشرك. ينظر، حسين صالح حمادة، دراسات في الفلسفة اليونانية، ص٣٨٥-٤٠٤.

[1]-ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني، ص٩٠-٩٣.

[2]-ينظر: المرجع السابق، ص١٠١-١٠٥-١٠٦.

آخر دُعِيَ تصوُّفاً، إلى قائلٍ إنَّ الصُّوفيَّة ترجع بجذورها إلى الأُمَّة الآريّة، أي إلى الدّيانتين الهنديَّة والفارسيَّة، في حين يرى آخرون أنَّ الصّوفيّة امتدادٌ للأفلاطونية[1] المحدثة نسبةً إلى أفلوطين المصري صاحب (فلسفة الإشراق).

غيرَ أنَّ الدِّراسات الحديثة أوضحت، بما لا يقبل الشَّكَّ، أنَّ العرفان وجد قبل المسيحيَّة، وأنَّه يرقى إلى القرن الأوَّل قبل الميلاد، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى، ما عاد مؤرِّخو الأديانِ في أوروبا اليوم ينظرون، كما كانوا يفعلون من قبل، إلى العرفانيَّة بوصفها حركةً مرتبطةً بالمسيحيَّة وحدها، بل لقد صار من المسلَّم به اليوم، أنَّ العرفان والعرفانيَّة ظاهرةٌ عامَّةٌ عرفتها الأديان السَّماويَّة الثّلاثة، اليهوديَّة والمسيحيَّة والإسلام، كما عرفتها الدِّيانات الوثنيَّة[2]، فإذا قلنا إنَّ بذور الزّهدِ الأولى موجودةٌ في القرآن وجودها في التّوراة، وجودها في الإنجيل، وجودها في البوذيَّة، والفيدا والمندائيّة والزرادشتيّة والعقائد الفرعونيّة، كان لنا أن نثبت خطأ الحكم القائل بنسبة الزُّهد الإسلاميِّ إلى الرَّهبنةِ المسيحيَّة وسواها[3].

فالقول بوجود تلاقٍ بين الأفكار أمرٌ منطقيٌّ، بحكم الامتداد الزّمنيِّ، ومن المعروف أنّ اللّاحق يتأثّر بالسَّابق، ولكن بما أنَّ الزُّهد والتَّصوُّفَ أمران مشتركان بين العقائدِ جميعِها، يمكنُ أن يدخل التَّصوف والعرفان على هذا المعنى، بما هو متشابهٌ بين الأديان؛ والإسلام بما هو الدِّين الختاميُّ، وبما فيه من الإخبار عن أقاصيص الأوَّلين، من الطّبيعيِّ أن نجد فيه أفكاراً تكون صدى متطوّراً عن أفكارٍ وسلوكيَّاتٍ دينيَّةٍ سابقةٍ.

لذلك فإنَّ الجزم بتحديد أصلٍ ومصدرٍ واحدٍ للتّصوُّف غير ممكنٍ؛ وسوى أنَّ التَّصوُّف طقسٌ دينيٌّ، كانتِ العقائد على امتداد الأديان الرّئيسة في العالم « تعبير الإنسان عن إيمانه بقوّةٍ أعظم منه، وإجلاله لها، بوصفها خالقة هذا الكون ومسيِّرته، وكثيراً ما يتّخذ الدّين شكل

---

[1]-ينظر: د. عبد القادر محمود، الفلسفة الصوفية في الإسلام، ص٣-٥.

[2]-ينظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص٢٥٣.

[3]-ينظر: د. عبد القادر محمود، الفلسفة الصوفية في الإسلام، ص٤.

المحاولة الجادّة لتفسير أصل الكون وطبيعته، والهدف الذي من أجله كانتِ الحياة، والدّين هو كلُّ مجموعةٍ متكاملةٍ من الشّعائرِ والطّقوسِ المبنيَّة على أساسٍ من هذا الإيمان»[1].

وقد كانتِ الطّقوس الدينيَّة موجودةٌ في الهند ومصر، وبلاد ما بين النّهرين، وبلاد فارس وفي الصّين، ثمّ في اليونان، وبما أنَّ الطُّقوس كانت سابقةً النّظرَ الفكريَّ الخالص، وكانت ذات فعلٍ مباشرٍ، لم يكن هناك بحثٌ في العلل والأسباب، وعندما أصبحتِ الطُّقوس موضع جدلٍ، وحين صار أصحابها يعملون الفكر فيها ويتساءلون عن جدوى العمل فيها، تحوَّل الدِّين إلى فلسفةٍ معرفيّةٍ تكوَّن من خلالها تصوُّف[2]. بناءً عليه، تكون الصُّوفية تعني المسلك الدِّيني في الحياة، مضافاً إليه المسلك المعرفيّ؛ الَّذي ليس من الضَّروري أن يكون مطابقاً الطقوس والشرائع.

إسلامياً؛ عرَّف **الجرجاني** التصوف بأنّه « مذهبٌ كلّه جدٌّ بلا هزلٍ»[3]، ومعناه اقتران الاعتقاد والنَّشاط العقليِّ بالعمل والسُّلوك، وقد قال واصفاً التّصوف لتبيان سموُّهِ: « إنّه تصفية القلب عن موافقة البريَّة، ومفارقة الأخلاق الطبيعيّة، وإخماد الصّفات البشريّة، ومجانبة الدّعاوى النفسانيّة، ومنازلة الصّفات الرّوحانيّة، والتَّعلّق بعلوم الحقيقة»[4]؛ فلا فرق بهذا المعنى بين التَّصوُّف والعرفان الَّذي هذا شأنه. وهذا التَّعريف للتَّصوف وإيضاحه عند **الجرجاني** لصيقٌ بالإسلام، ولكنَّ القائلين بلا إسلاميَّة منشأ العرفان ومسلكه، بدعوى قدومه من الدِّيانات السَّابقة يرون أنَّ « الجيل الأوَّل في الإسلام لم يكنْ يعرف العرفان، وأنَّ مصطلح العرفان لم يردْهُ. ولم يُعثرْ على أثرٍ للصوفيَّةِ على مدى المئة العام الأولى من التّاريخ الإسلاميِّ،

---

[1]-د. كامل فرحان الصالح، الشعر والدين (فاعلية الرمز الديني المقدّس في الشعر العربي)، دار الحداثة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٢١.

[2]-ينظر: د. عبد القادر محمود، الفلسفة الصوفية في الإسلام، ص٥-٧.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٩، ص٦٣.

[4]-المرجع السابق، ص٦.

وأنَّ الصوفيَّة بدأت بالظّهور في العام الأخير من القرن الثَّاني الهجريِّ»[1]، لذلك قال هؤلاء إنَّ العرفان مستوردٌ ولا أصل له في الإسلام، أمَّا أهل العرفان من المسلمين فيقولون إنَّ العرفان من صميم الإسلام ومشارٌ إليه في صميم القرآن وإنْ لم نجدْ له اسماً في بداياتِ الإسلامِ؛ فالاسمُ ليس مهمَّاً كأهميَّة حقيقة المسمَّى، فالجيل الأوَّل، وإن لم يكنْ يعرف هذا المصطلحَ، فإنَّه كان يعرف حقيقةَ مفهومه[2]، دليلهم في ذلك الحديث القدسيِّ: «كنت كنزاً مخفيّاً فأحببتُ أن أُعرفَ فخلقتُ الخلق لكي أعرفَ فبي عرفوني»[3]، وقد رسم منهج المعرفة النبيُّ **محمّدٌ**(ص) حيث قال: « أنا أعلمكم (أعرفكم) باللهِ وأنَّ المعرفة فعلُ القلبِ[4]، لقولِه عزَّ وجلَّ:﴿وَلَٰكِنْ يُؤَاخِذُكُم بِمَا كَسَبَتْ قُلُوبُكُمْ﴾ البقرة (٢٢٥)»، وقد قال الإمام **عليٌّ** كرّم الله وجهَه:« أوّلُ الدِّين معرفته»[5].

ولكنّ تعريف العرفان هذا كما جاء إسلاميَّاً، لا يثبت القول بإسلاميّة منشئه، فهو مصطلحٌ قديم سقت بذوره الدّيانات السّماويّة وغير السَّماويَّة، منذ بدايات النُّشوء المعرفيِّ. لكن يمكن القول إنَّ العرفان في الإسلام قد أصبح منهجاً واضح المعالم والطَّريقة، ووضعت له حدود ومعايير من حيث إنَّه طريقة في الحياة والمعرفة تميِّزه عن سائر أنواع المعرفة في العصور السَّابقة، فالعارف السّالك إلى الله يسعى بدافع من فطرته، دأبه البحث عن الحقيقة، لذلك كان العرفان، على المفهوم الإسلاميِّ، هو التَّصوّف الفلسفيّ غير المشوب بشائبة، لأنّ للعرفان معنى لا يعرف الذّمّ، ولا يمكن أن يتّصف بغير الصّفاء والنقاء. وقد ترافق العرفان بطقوس دينيّة اتّسمت برفض العارفين للدُّنيا، كما ترافق كذلك بطقوس فنيَّةٍ تعبِّر عنه. ولا ريب في أنَّ

---

[1] -فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، إعداد وترجمة: د. محمد بديع جمعة، د.ت، ص٣٥.

[2] -ينظر: د. عبد القادر محمود، الفلسفة الصوفية في الإسلام، ص١٤

[3] -ابن خلدون، المقدّمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٦٧، ص٤٥٢.

[4] -صحيح البخاري، م١، تقديم فضيلة الشيخ أحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت. د.ت، ص١٦.

[5] -الإمام عليّ: نهج البلاغة، شرح الأستاذ الشيخ: محمد عبده، دار المعرفة، ج١، د.ت، ص١٤.

الإنسان مفطورٌ على حبّ الجمال، والجمال المطلق لله، ومن هنا الارتباط الوثيق بين العرفان والجمال، وبين الأدب الّذي هو أرقى الفنون.

وبدايات ترافق العرفان بطقوسٍ فنيّةٍ، غير محدَّدةٍ في التّاريخ على وجه الدّقة، ولكن بالنظر إلى الدِّيانات الوثنيَّة وطقوسها، نجدها تمثِّل التَّجسيد العينيَّ للعقيدة (الصَّنم)، بوصفه فنّاً إذ تبرز الطُّقوس الدِّينيَّة للمعتقد حاجة الاعتقاد للتَّمثُّل بمظهرٍ حسّيٍّ. ويمكن أن تعدَّ الطُّقوس، بهذا المعنى، فنّاً.

العرفان والفنّ والجمال:

إن جملة المقولات السابقة في تحديد المصطلح لا تقدم وصفاً نهائياً له، ولا تضع تعريفاً جامعاً مانعاً للعرفان والعرفانية، وسوى أنَّ العرفان طريقةٌ خاصَّة في معرفة الإله، كانتِ السُّبل الفنيَّة للتَّعبير عن النَّوع الخاصِّ من المعرفة الإلهيِّة متنوِّعة. ففي الصُّوفية الإسلاميَّة كان فريق من الصوفيّة يبحث عن المعرفة في إطار الشَّرع والعلوم الشَّرعيَّة، وفريق يقول إنَّه يبحث عن الحقيقة ولا يتقيّد بالشَّريعة في البحث عنها، ولا يتَّخذ من العلم مطيَّةً للوصول إليها. والاتِّجاه إلى الصُّوفيَّة التي لا تتقيَّد بالشَّريعة أو بالعلم، وأملاه عجز العقل و(الشّريعة الدّينيّة) عن الجواب عن كثير من الأسئلة العميقة عند الإنسان أملاه كذلك عجز العلم، فالإنسان يشعر أنّ ثمَّة مشكلاتٍ تؤرِّقه، حتّى عندما تحلُّ جميع المشكلات العقليَّة، والشَّرعيّة الدِّينيّة، والعلميّة، أو عندما تحلّ جميع المشكلات بواسطة العقل والشّرع والعلم، هذا الّذي لم يحلّ (لا يحلّ)، هذا الّذي لم يعرف (لا يعرف)، هذا الّذي لم يُقلْ (لا يقال)، هو ما يولّد الاتّجاه نحو الصّوفيّة، إذاً؛ فإنّ حاجة الإنسان للإجابة عن كثير من الأسئلة الوجوديّة الكبرى، حاجَتْ إلى الصّوفيّة الّتي هي في أصلها، ترتبط بما هو خفيّ وغيبيّ[1]، على هذا المعنى نشأ مفهوم التّوحد ويشمل الشّعر الصّوفيّ الفلسفيّ، الّذي حمل في داخله بذور الرّفض، وحاول أن يتخطَّى المطلقات السّائدة بدمج الإلهيِّ في الإنسانيِّ، أو محاولة أنسنة الأوّل وتأليه الثّاني، في مقابل من أقرّ

[1]-ينظر، أدونيس الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص١٠.

بالانفصال الكلّي للإلهيّ عن الإنسانيّ[1]، فالشِّعر العرفانيِّ مزيج من الفنّ والفلسفة والدّين، لذلك « لجأت الصّوفيّة بوصفها تجربةً في البحث عن المطلق إلى الشِّعر، في رفضٍ للتَّعبير الدِّينيِّ الشَّرعي الَّذي يرفض الشِّعر، ويضع حدَّاً فاصلاً نقيضاً بينه وبين الدِّين، وعبَّرت بالشِّعر عن أعمق ما لديها، ولم يكن الشّعر من قبل يستعمل في مقاربة المطلق، ولقد رأت الصّوفيّة في الكتابة الشّعريّة الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، ورأت في اللّغة الشّعريّة وسيلةً أولى للمعرفة، فالصّوفيّة ليست مجرّد حركة دينيّة »[2]، إنّها حركة فنيّة أدبيّة لها نتاجها الأدبيّ، وخاصّةً الشّعري، « هكذا علينا أوّلاً، في الكلام على الصّوفية، أن نهمل القول السّائد عنها، وأن نهمل بخاصّة التّأويلات المذهبيّة حولها وعنها »[3]؛ فالتصوُّف هنا، مزيجٌ من المذهبِ والفنِّ، وبمعنى آخر؛ هو التّجربة العرفانيّة في الرّؤية الفنيّة بالنّسبة إلى الدّين، وأكثر ما يعني الفنَّ هنا الأدب من شعر ونثرٍ، على ذلك قيل إنّه ليس للتّصوّف مفهوم واضحٌ وتعريفٌ ثابتٌ، فإذا عُرِّف التّصوّف بالعرفان لم يكن المقصود منه ذلك التّصوّف الّذي أكثره زهد، بل التّصوّف الّذي فيه الكثير من الفنّ. ولا يوجد من بين أنواع الفنّ مثل الشّعر في قدرته على امتلاك عناصر الجمال، فهناك في الشّعر جمال الكلمة، وجمال اللّحن، وجمال الموسيقى، وجمال الصّورة، والشّاعر صائغ يصوغ الجمال من الأصوات والكلمات، وممّن أشار إلى ارتباط الدّين بالفنّ **هيغل** عندما قال: إنّ الدّين استطاع أن يعبّر عن نفسه أصدق تعبير في الشّامل، أي في الشعر[4].

وارتباط الدِّين بالفنِّ، ليس مقصوراً على التَّجربة العرفانيّة الإسلاميّة، بعدِّ الشّعر المعبّر الأصدق عن الانفعالات والمواجيد والحالات الرّوحية، إذ من الممكن تلمُّس البدايات الفنيَّة المرافقة للدِّين مع بدايات الإنسان، فبعد انفصاله عن الطَّبيعة، إذ أشبع حاجاته الأوليَّة راح

---

[1]-ينظر، د. وفيق سليطين: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٧، ص٦٦.

[2]-أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص٣٥.

[3]- المرجع السابق، ص١٠.

[4]-ينظر، هيغل: مدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص٩٣.

يبحث عن إشباعٍ لحاجات روحيّة ظهرت في حينها، بوصفها ضرورةً مرحليّةً؛ فالإنسان البدائيّ حين يحمّل الحجر أو الشَّجر قوى غيبيّة تفوق قدراته، يعني إقراراً بوجودِ مقابلٍ قويٍّ هو صانع الأشياء من حوله، وبما أنّه ليس هو الصّانع، فهناك من صنع. هذا التّجسيد العينيّ للأفكار الغيبيّة يمكن أن يُعدَّ الطّور الأوّل في تحويل المعرفة إلى وجود حسّيٍّ فنيّ، ليس بمفهومه الفنّي الخالص، وإنّما بِعَدِّ التجسيد فكرة فنيّة، طوراً بدائيّاً في الفنّ، تم تهذيبه وإكمال نسجه في المراحل اللّاحقة للحياة الدّينيّة المترافقة بالفنّ في حضورها.

« إنّ فنّ الإنسان القديم يكشف التَّعجُّب الكبير إزاء معجزة الوجود العظيم، وهو ما لم يستطع إنسان العصر الحجريّ أن يحوّله إلى مفاهيم »[1]؛ فالصّنم بوصفه حضوراً دينيّاً، لا يمكن إغفال صوغه الفنّيّ كمنحوتة تعبِّر عن معتقدات عابديه؛ فقد «كان الفنّ في المجتمعات البدائيّة القديمة يؤدّي وظيفة دينيّة مقدّسة، وقد ظلّ الفنّ في خدمة الطّقوس زمناً طويلاً، ولم يكن يوجد فنٌّ إلا وكان فنّاً دينيّاً؛ فالفنّ إذاً ومنذ البداية نشأ في حضن الدّين »[2]، ويمكن أن نجد في الأساطير التاريخية القديمة حين تجعل من الآلهة أنصاف إنسٍ وأنصاف حيوان، من المزج بين قوىً إنسانيّة وغيرها، ما يمكن أن يُعدَّ طوراً آخر في التّشكيل الفنيّ الدّينيّ.

وبالعودة إلى البدايات المدوَّنة تاريخيّاً، مع الحضارة السّومريَّة « نكون جدّ قريبين من بداية التّاريخ»[3]، وفي الآثار التي بقيت من الحضارة السّومريّة « تحتوي بعض الألواح المحطّمة مراثي ذات قوّة لا بأس بها في أسلوب أدبيّ خليقٍ بالتّقدير، وهذه الألواح تبدأ خاصّة بالتّكرار اللّفظيّ الّذي تمتاز به أغاني الشرق الأدنى، فترى ألفاظاً بعينها تكرّر المعنى الّذي ذُكر في جملٍ سابقة أو توضّحه، وفي هذه الآثار التي نجت من عوادي الأيّام نرى النّشأة الدّينيّة للأدب في الأغاني والمراثي التي يردّدها الكهنة، فلم تكن القصائد الأولى إذن أراجيز ولا أناشيد غزليّة، بل

---

[1]-مجاهد عبد المنعم مجاهد، تاريخ علم الجمال في العالم، دار ابن زيدون، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص١٣.

[2]-جان بارتليمي: بحث في الجمال، تر: د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٥٧٣.

[3]-وِل وايريل ديورانت: قصة الحضارة(الشرق الأدنى)، ترجمة: محمد بدران، الجزء الثاني من المجلّد الأوّل، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص٤٢.

كانت صلواتٍ وأدعية دينيّة»[1]، بذلك تكون المؤلّفات التي تؤرّخ للحضارات تظهر ارتباط نشوء الحضارات بالعقائد، واتّصال هذه العقائد بالفنون اتّصالاً مباشراً، من حيث آليّة التّعبير عنها، فنحن نجد « ارتباطاً وثيقاً عند الشعوب بين الأعمال الفنية والدين، وقد كان الدين هو الأساس الذي ينظم حياة هذه الشعوب وحضارتها، واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعد اعترافاً بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب »[2]، وعلى نحوٍ مستمرٍّ، تأخذ طرق التّعبير عن الأديان بالتّمظهر في شكلٍ فنيٍّ، ففي الحضارة المصريّة القديمة « أقدم ما بقي من الأدب المصريّ القديم هو نصوص الأهرام، وهي موضوعات دينيّة ورعة منقوشة على جدران خمسةٍ من أهرام الأسرتين الخامسة والسّادسة يرجع تاريخها إلى عام ٢٠٠٠ ق. م»[3]، إذ يبدو أنَّ الأدب المصريّ القديم، نشأ بوصفه موضوعاً دينيّاً في حليةٍ أدبيّة، وخُلِّد بطريقةٍ فنيّةٍ من حيث نقشه على جدران الأهرام، ولم يذكر في تاريخ تلك النصوص أن غير المعتقد قد تمّت صياغته بطريقة أدبيّة، حتّى العصر التّالي الّذي تغيّرت فيه التّعابير الأدبيّة، فوصفت بالدَّنسة، فقد « كانت معظم الآداب المصريّة الأولى آداباً دينيّة، وأقدم القصائد المصريّة ترانيم نصوص الأهرام، وصيغتها أيضاً هي أقدم الصّيغ المعروفة لنا، وهي تكرار المعنى الواحد بعبارات مختلفة، وقد أخذها الشّعراء العبرانيّون عن المصريّين والبابليّين وخلّدوها في المزامير، وفي عصر الانتقال من الدّولة القديمة إلى الدّولة الوسطى تصطبغ الآداب تدريجيّاً بالصّبغة الدنيويّة الدّنسة»[4]. والحقيقة أنّ الأدب القديم بمحتواه الدّينيّ وصف بالورع والروعة، في حين إن الفنّ ذا المحتوى غير الدينيّ، لم يتّخذ أوصافاً جماليّة، إن لم نقل لم يرد فيه ذكر، ففي **بابل** إن الآداب الباقية من عهد البابليين لتكثر فيها التّرانيم الّتي تفيض بالتّذلّل الحارّ الّذي يحاول السّامي فيه أن يسيطر على كبريائه ويخفيه عن الأنظار، وأكثر هذه التّرانيم في صورة (أناشيد توبة)، وهي تهيّئنا

---

[1] –المرجع السابق، ص٣٦.

[2] –د. محمد علي أبو ريان، فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة، ص٨.

[3] –ول وايريل ديورانت: قصة الحضارة، ص١١٠.

[4] – المرجع السابق، ص١١٣.

لتلك المشاعر العاطفية والصّور الرائعة التي نراها في مزامير داود، ولكنَّنا لا نجدُ في الشّعر غير الدّينيّ الذي يصف شؤون حياة الناس العاديّة إلا القليل الذي لا يستحقّ الذكر، ونرى في المراسم الدّينيّة ما يبشّر بنشأة المسرحيّات، وإن لم تصل إلى مسرحيّات بالفعل[١]. وبالنظر إلى المسرح اليوناني القديم نجد النشوء الملحميِّ المرتكز على الميثولوجيا، فكان أداءً فنياً لطقسِ دينيّ ارتبط بالإله **ديونيسوس**، وسمّي هذا الطقس (**ديثرامب**)[٢]، وهو جوهر الظاهرة المسرحيّة، إذ « يميل المؤرّخون إلى الاعتقاد بأن المسرح من أصلِ دينيّ، بمعنى أنه ابتدأ من أصلِ دينيّ »[٣].

من هنا يغدو القول بارتباط أنواع الفنون جميعها بالعقائد أمراً مثبتاً بدءاً من الدّيانات الوثنيّة وصولاً إلى الدّيانات السّماويّة؛ فأهل الكتاب لم يجيزوا من الفنون، على يدِ كهنتهم، سوى فنّي العمارة والموسيقى، وكانت الأغاني والمراسيم التي تقام في الهيكل هي التي تخفف من أكدار حياة الشّعب وشقائه، فكانت فرقة موسيقيّة معها مختلف الآلات تنضمّ إلى جوقة المغنين كي ترتِّل المزامير فتبدو صوتاً واحداً لتسبيح الرّبّ وحمده وتمجيد الهيكل[٤].

والنّاظر في الكتاب المقدّس يجد ملامح الكتابة الأدبيّة، فالقصص الغرامية الواردة في التّوراة وسط من التّاريخ والشعر، وليس في المنثور من الكتابة ما هو أدنى إلى الكمال من قصة **راعوث**[٥]، إذ تحوي هذه القصّة في الكتاب المقدّس عناصر القصّة من الشخصيّة والراوي والسرد والحوار والحبكة، إذ يقدّم الإصحاح الأوّل قصّة رجلٍ خرج من بيت لحم ليتغرّبَ في بلاد موآب هو وامرأته وابناه وزوجتاهما، الرجل اسمه **أليمالك**، وتدعى امرأته **نعمي**. وحصل أن توفّي الرجل في موآب ثمّ توفّي الولدان، وبقيت الأمّ وزوجتا الولدين، الأولى تدعى **عرفة**

---

[١]- ينظر، ول وايريل ديورانت: قصة الحضارة، ص٢٢٤-٢٣٨.

[٢] -ينظر، أرسطو: فن الشعر، ص٢٣.

[٣]-الموقف الأدبي، مجلّة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد٦٨، حزيران، ١٩٧٨، مبحث بعنوان: جوهر الظاهرة المسرحية، رشيد مسعود، ٦٢.

[٤]- ينظر، ول وايريل ديورانت: قصة الحضارة، ص٢٧٢-٢٧٣.

[٥]- ينظر: المرجع السابق، ص٣٧٢.

والأخرى **راعوث**، وتحكي باقي الإصحاحات قصّة عودة الأمّ مع **راعوث** إلى بيت لحم الذي خرجوا منه، والمشقّات الّتي لقيتاها في بيت لحم، ثمّ كيف استطاعت الأمّ(**نعمي**) أن تزوّج **راعوث** لولّي من بيت لحم يدعى **بوعز**، وأنجبت منه طفلاً أسمته **عوبيد**..[1]، ويبدأ الأدب الشّعري بنشيد **موسى** (سفر الخروج من الجنّة) الفصل الخامس عشر، ونشيد دبّورة (القضاة الفصل الخامس عشر)، ويبلغ ذروته في المزامير التي تحتلّ المكان الأول في شعر العالم الغنائي، وإن أجمل ما فيها أنها تصف لحظات من نشوة التقى والهيام الرّوحيّ، والإيمان القويّ المحرّك للعواطف[2]، ونجد التّوصيف الأدبيّ للغة الكتب المقدّسة، وطريقة بنائها، تنسحب على باقي العقائد، ومن تلك الكتب **الأبستاق** الذي لا يُعرف أصله اللّغوي على وجه الدّقة، والرّاجح أنّه مشتقٌ من (**فيدا**) وهو الأصل الآريّ الّذي اشتقّ منه أفيدا، ومعناه المعرفة؛ نجد في أحد أقسامه الباقية ما يسمّى (**اليشت**): أي التسبيحات الغنائيّة، وهي واحدٌ وعشرون نشيداً في الثناء على الملائكة تتخلّلها أقاصيص تاريخيّة ونبوءةٌ عن آخر العالم[3].

ويبقى الفارق الفنّي بين أداء الفنون في تعبيرها عن الدِّين، وبين الكتب المقدَّسة الموصوفة بالصَّبغة الأدبيَّة أو الفنيَّة، هو أنَّ تلك التَّعبيرات الفنيَّة هي توصيفٌ للفنون، في حين إنَّ التَّعبير الفنِّي في الكتب المقدَّسة لا يقاس إلى باقي أنواع الفنون؛ لأن جوهر الطَّبيعتين مختلف، فالكتب المقدَّسة تحاط بهالةٍ من القداسة أولاً، من ثمَّ تضاف إليها القيمة الفنيَّة، أمَّا الفنون والآداب الدِّينية، فتوصف بالفنيَّة أوَّلاً، وتأتي التَّعبيرات العقديَّة في المرتبة الثَّانية.

وقد عبّر المعتقدون بالدّيانات السّماويّة، عن الامتثال للرّسالات الإلهيّة بشكل فنيّ، فقد استخدمت المسيحيّة الصيغة الفنيّة في تعاليم الكهنة ورجال الدين، فيما يقدّمونه من معرفة إلهيّة، حين تم ربطها بالتراتيل بالإنشاد، وذاك طقسٌ مازال حاضراً وبقوّة، وقد اعتمد الكهنة

---

[1]-ينظر الكتاب المقدّس، العهد القديم والعهد الجديد، سفر راعوث، الإصحاحات الأربعة، ص٣٨٣-٣٨٧.

[2]-ينظر: وِل وايريل ديورانت، قصة الحضارة، ص٣٧٢.

[3]-ينظر، المرجع السابق، ص٤٢٧.

«السّجع الذي هو الطّور الأوّل من أطوار الشّعر العربيّ، توخاه الكهان مناجاةً للآلهة، تقييداً للحكمة وتعميةً للجواب، وفتنةً للسّامع. وكهان العرب ككهّان الإغريق هم الشّعراء الأوّلون، زعموا أنهم مهبط الإلهام، وأنحياء الآلهة، فكانوا يسترحمونها بالأناشيد، ويستلهمونها بالأدعية، ويخبرون الناس بأسرار الغيب في جمل مقفَّاةٍ موقَّعة أطلقوا عليها اسم السَّجع، تشبيهاً لها بسجع الحمامة لما فيها من تلك النّغمة الواحدة البسيطة، فلما ارتقى فيهم ذوق الغناء، وانتقل الشِّعر من المعابد إلى الصّحراء، ومن الدّعاء إلى الحداء اجتمع الوزن والقافية، فكان الرّجز... ومنه إلى الشّعر»[1].

من الواضح إذاً فيما سبق عرضه من تطورات الفنون في تعبيرها عن الدين، أنَّ الأشكال الفنية الأولى في التَّعبير عن المطلق لم تكن ذات قيمةٍ جماليَّة تحتسب للفنِّ، غير أنه في كلّ طور فني جديد يأخذ التعبير عن المطلق صيغةً أكثر مواءمةً لموضوعه؛ أي أكثر جمالاً، لأنّ انفصال الإنسان عن الطّبيعة كان بهدف زيادة وعيه المعرفيّ، لذلك جاءت الأشكال الفنيّة اللّاحقة لمرحلة الانفصال هذه أكثر فنيّة، وأكثر جمالاً، لذلك فإن ما يحدد ظهور المفاهيم ومنها الجماليّة، هو انفصال الإنسان عن الطّبيعة والمجتمع من خلال علاقته العميقة بهما بهدف تملّكهما وتغييرهما، لأن أشياء العالم الماديّة وحسيّتها، هي أساس الخصائص الجماليّة، أمّا الخصائص الجماليّة نفسها فهي قيم موضوعيّة اجتماعيّة شاملة للأحياء والظواهر الداخلة في مجال تملّك الإنسان الاجتماعيّ للواقع[2]، ويجب أن لا يتمَّ الخلط بين المعتقد المصوغ بطريقةٍ فنيَّةٍ والنظر في القيمة الجمالية التي يبرزها الفن في التعبير عنه، وبين الفنّ بما هو كذلك والخصائص الجمالية التي تستنبط من الفن مضافاً إليه الواقع والممارسة الاجتماعية، فالفنُّ في بدايته نشأ دينياً، ثم انزاح عن هذه الصيغة الدينية، وكان في كل طورٍ تاريخيٍّ يتَّخذ حلَّة جديدة، وليس من الضَّروري أن يكون عقديَّاً دوماً، فقد «كان كلف الإنسان بالجمال قديماً

---

[1]-أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، منشورات دار الحكمة، بيروت، د.ت، ص١٢.

[2]-ينظر، د. فؤاد المرعي: الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجدية، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص١٢-١٤.

قدم الإنسانيَّة، وإنَّ التذاذه بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطَّبيعة، وفيما ينتجه من آثارٍ أمرٌ يشهد به تاريخ الإنسانيَّة، وتسجِّله آثارها منذ العصر الحجريِّ إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة»[1]، وصولاً إلى العصور الوسطى والحديثة وما بعدها. إلّا أنَّ التَّعبير عن هذه الذَّائقة الجماليَّة اتَّخذ مستوياتٍ متدرجة، بدأت غائمةً وانتهت أكثر وضوحاً.

إنَّ إعطاء شكلٍ غير فنيٍّ، أو غير جميلٍ للفكرة، يعزى إلى المضمون؛ الَّذي هو في ذاته غير واضح، وإذ تكمن مهمَّة الفن في التَّوفيق بين الفكرة وتمثيلها الحسِّي؛ فإنَّ ذلك يتمُّ حين يكون المضمون المطلوب تمثيله صالحاً للتَّمثيل فنيّاً، ومن دون ذلك، فإنَّ هذا الرَّبط يبدو ركيكاً واهياً، فتارةً يراد إعطاء شكلٍ بعينه لمضمونٍ لا يصلح للتَّمثيل العينيِّ والخارجيِّ، وطوراً لا يمكن لهذا الموضوع أو ذاك أن يجد تمثيله المطابق إلَّا في شكلٍ يتعارض والشَّكل الَّذي يُراد إعطاؤه إيَّاه، ويمكن أن نلحظ ذلك في تجسيداتٍ للفكرة المجرَّدة، بهذا الفهم نحصل على مردةٍ وجبابرةٍ وتماثيل لها مئة ذراعٍ ومئة ثديٍ[2]، من هنا يمكن القول أنَّ هذه التَّعيينات ليست جميلة، إن لم نقل قبيحة، ذلك أنَّ هذا التعبير الفنيَّ لا يسمح للذَّائقة أن تتناوله وتقيِّمه جماليّاً.

وفي الفنون اللاحقة ينهض التقويم الجمالي على مادّة تلك الفنون، فالفنُّ الكلاسيكي قدَّم تطابقاً بين بين الفكرة والتَّعبير، إنَّه مضمونٌ تلقَّى الشَّكل الموائم له، ويتمثَّل هذا الشَّكل بالوجه الإنسانيِّ؛ الَّذي يعدُّ تطوُّراً للمفهوم، بحسب **هيغل**، فالرُّوح المطلق قد تجسَّد في شكلٍ ثالوثٍ، وهذا الثَّالوث يعبِّر عن التَّظاهر الحسِّيِّ للفكرة المجرّدة[3]. إذاً فإنَّ التَّقييم الجماليِّ كما يقول به **هيغل** يقوم على أساسٍ من أنسنة المفهوم، غير أنَّ هذه الأنسنة، وإن كانت ارتقاءً للمفهوم المتجسِّد، إلّا أنَّ الفنيَّة والجماليَّة غير واضحة المعالم، لأنَّه يقصر الفكر الفنيّ والجماليّ على التَّجسيد المعرفيِّ للمفهوم، وبهذه النَّزعة المثاليَّة في التَّعبير عن الرُّوح المطلق، يختزل الفنيَّ

---

[1] -ينظر، د. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط٨، ١٩٩٣، ص٧.

[2] - ينظر، هيغل: مدخل إلى علم الجمال، ص١٢٥-١٢٦.

[3] -ينظر، المرجع السابق، ص١٣٨-١٤٠.

والجماليَّ بما هو مثاليٌّ، لأنَّ الفنَّ، كما يراه، يتطوَّر بوصفه عالماً، ويكون المضمون الموضوع بالذَّات، متمثِّلاً بالجمال، وما المضمون الحقيقيُّ للجمال إلَّا الرُّوح، والرُّوح في حقيقته؛ أي الرُّوح المطلق، بما هو كذلك، هو الَّذي يشكِّل المركز[1].

وبالطريقة ذاتها يمكن مناقشة ما يذهب إليه **هيغل** من أنَّ تاريخ الفنون هو تاريخ التَّمثيلات الحسِّية للفكرة المطلقة[2]، فذلك يقصر الفنَّ على المحتوى المثاليِّ، ويختزل الفنيَّ بما هو دينيٌّ فقط. بمعنى أنَّ الأديان تصوغ فكرةً واقعيَّةً عن الرُّوح المطلق، لكي تجعلها عينيَّة، ومهمَّة الفنِّ تكمن في صياغة هذه المادَّة العينية صياغةً فنيَّة، وخارج هذه الصياغة العينية والفنية للرُّوح المطلق لا وجود للجمال. وهذه النَّزعة المثاليَّة للفنِّ تقارب الرُّؤية "الأفلاطونية" للفنِّ والجمال، غير أنَّ **هيغل** كان قد اعترف بالقيمة الجماليَّة للفنِّ إذا أجاد الأخير التَّعبير عنِ الرُّوح المطلق، أمَّا **أفلاطون** فيتسِّم جوهر نظريَّاته الجماليَّة بالصَّبغة المثاليَّة، ويعدُّ الأشياء المحسوسة متغيِّرة متحوِّلة. بالتَّالي فإنَّ هذه الأشياء تظهر على الوجود ثم تضمحلُّ وتموت، وتبعاً لذلك فهي لا تمثِّل حقيقة الوجود، إذ إنَّ الوجود الحقيقي متمثِّل فقط في الوجود الرُّوحي، وبالتَّحديد في المثل العليا، أو في عالم المثل الأزليَّة عالم الأفكار. والجمال ذاته لا يتغيَّر بل يظلُّ في مستوىً أعلى من المظاهر الَّتي يتجلَّى بها، وفي رأي **أفلاطون** هناك عالمٌ أعلى من العالم الطَّبيعي، عالم الجواهر الأزليَّة الأبديَّة، وهذه الكيانات اللامتغيرة يطلق عليها **أفلاطون** تعبير الصُّورة أو المثل، وهي الموضوعات الَّتي يعنى بها العقل عندما يستعمل الأفكار العامة والتَّعريفات والمبادئ، وإنَّ أشياء هذه الدُّنيا ليست إلَّا صوراً تقريبيَّةً ناقصةً عن الجواهر الَّتي منها تحصل الأشياء على صفاتها المميَّزة، والشَّيء الجميل بالنِّسبة إلى **أفلاطون** لا يوجد في عالمنا الأرضيّ، بل يوجد في عالم الأفكار، عالم المثل، العالم الأبديُّ اللامتغير. وقد طبَّق نظريَّته المثاليَّة على الفنّ، فيقول إنَّ الفنَّان ما هو إلَّا ناسخٌ لا يفهم المعنى الحقيقيَّ للوجود، لكنَّه يخلق إنتاجاً فنيَّاً، وبعبارةٍ

---

[1] -ينظر، هيغل: مدخل إلى علم الجمال، ص١٤٥.

[2] -ينظر: المرجع السابق، ص١٣١-١٣٦.

أخرى فهو يحاكي العالم المحسوس، ولكنَّ الأخير ما هو إلَّا نسخة انعكاسٍ لانعكاسٍ، وظلٌّ لظلٍّ، ومن هنا يظهر أنَّ الفنَّان يبتعد أكثر وأكثر عن الحقيقة المطلقة، ويستنتج **أفلاطون** أنَّ الفنَّ المقلِّد يقف بعيداً عن الحقيقة فيصبح الفنُّ تقليداً للتَّقليد، أو محاكاةً لشيءٍ خلق على سبيل المحاكاة فإنَّه يفقد قيمته الحقيقيَّة[1].

صحيح أنَّ الفكرة بما هي كذلك، أو الرُّوح المطلق، بوصفه مثالاً أعلى، لا يأخذ اعترافه من الواقع، بل يفرضه، فيصوغ الواقع هذا المثال وفق أنموذجاتٍ فنيَّةٍ متدرِّجةٍ، غير أنَّ قصر الفنيَّة على الرُّوح المطلق، يلغي إمكانيَّة أن يكون في الحياة الاجتماعيَّة مثالاً أعلى أو أنموذجاً جماليّاً بصرف النَّظر عن الروح المطلق؛ الَّذي ما إن يتعرَّف في صيغةٍ عينيةٍ أو شكلٍ فنيٍّ، حتى ينزاح عن فنيَّته، وينهض بوصفه مفهوماتٍ وقيماً للحياة والتعامل، على أسسٍ اجتماعيَّةٍ وأخلاقيَّةٍ وإنسانيَّةٍ. وتأخذ الفنون وفق هذا المحصول الَّذي ينتجه الدِّين، ووفق الممارسة الاجتماعيَّة أيضاً، برسم أمثلتها العليا الفنيَّة والجماليَّة والأخلاقيَّة والإنسانيَّة بعامَّة.

فالأديان الَّتي ترافقت بالفنون في تمظهرها، لم تكن فقط تعبِّر عن الرُّوح المطلق، وإنَّما أعطتِ الحياة نظاماً ممنهجاً يبنى على التعاليم، وهذا النِّظام مهمته تكمن في إعلاء قيمة المثل الأعلى الجماليِّ؛ الَّذي هو أخلاقيٌّ وإنسانيٌّ بعامَّة.

إنَّ الأديان، في أطوارها الأولى، بتعيناتها وتمظهرها على أي نحوٍ من الأنحاء، هي بالضرورة تسعى إلى معرفة المطلق إن لم تكن تسعى إلى تجسيده فنياً، فتلك مهمة الفنان بوجه خاص، غير أنَّها جميعاً احتوت صيغةً فنيَّة أو أدبيَّة، وسعت إلى تكريس المثل الأعلى في الواقع.

صحيحٌ أنَّ الفنَّان ينتج أعمالاً فنيَّة غايتها إبراز المثل الأعلى الجمالي، غير أنَّ هناك تجلياتٍ فنيَّة لا تحتويه بالضَّرورة، وإذا كانت أعمال الفنِّ مهما تنوَّعت تسمياتها تبرز بشكلٍ متواصلٍ المحتوى المثاليَّ، تكون، بدرجة أو بأخرى، تكرر نفسها أو تستنسخ الأنموذج من سابقه،

---

[1] – ينظر، م. أوفسيانيكوف، ز. سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية،، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ط٢، ص٢٠-٢٢.

تضيف إليه أو تعدِّل، وعندها تكون قيمة الفنِّ، بما هو فنٌّ، في الحياة الإنسانيَّة من دون أهميَّةٍ، ويكون الواقع والممارسة الاجتماعيَّة أبعد ما يكون عن الانعكاس الفنيِّ في عمل الفنَّان، ومن غير الممكن إلغاء المادية من الموضوع الجمالي الذي هو بحسب **شارل لالو** التناسق الممتلك أو الملتمس أو المفقود، هو أساس الجمالي من منظور العقل والفعالية والحساسية[1]، فالموضوع الجمالي على هذا التعريف، ينطوي على سمات مادية أيضاً يمكن إدراكها أو التماسها بالعقل، فالموضوعات الفنية أيضاً لها خصائص أو مواد تقوم عليها وتتأسَّس منها، هي ليست بالضَّرورة عقديَّة، أو تسعى لمقاربة تصوُّر عن الرُّوح المطلق، فالموسيقى بوصفها فنَّاً، يقوم على الصَّوت، لا يمكن فيها القبض على المثل الجماليِّ الأعلى، لا من منظور المجرَّد ولا من منظور الحسِّي أيضاً، لأنَّها أكثر الفنون رمزيَّةً، « ويؤلف الصَّوت، بوصفه مادَّة داخليَّة مجرَّدة، الوسط الَّذي ينتشر فيه الإحساس اللامتعين، الذي لا يمتلك بعد القدرة على الوصول إلى تعيينٍ بذاته، والموسيقى وحدها تعبِّر عن تنبُّه الشُّعور أو انطفائه، وتؤلِّف مركز الفنِّ الذاتي، والانتقال من الحساسيَّة المجرَّدة إلى الرُّوحية المجرَّدة»[2]، بذلك فإن الروح المطلق ليس المادة الوحيدة التي ينطوي عليها الفن، إنه أكثر المواد أهمية أو مثالية أو تجريداً، غير أن هذا لا ينفي أن يكون للجمال وجودٌ ماديٌّ صرف.

أمَّا في الشِّعر الذي يعدُّ أكثر الفنون روحيَّة[3]، إذ يقوم على مواد متنوِّعة، منها الكلمة واللَّحن والإحساس والانفعال، غير أنَّ الكلمة بالذَّات، تعدُّ المادَّة الأولى الَّتي يستخدمها الفنَّان في التَّعبير عن الأفكار المجرَّدة والمعتقدات، وصياغة المثل، ونقل الانفعالات الرُّوحية بطريقةٍ فنيَّة.

---

[1] -ينظر، شارل لالو: مبادئ علم الجمال، ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، ص٦٦.

[2] -هيغل: مدخل إلى علم الجمال، ص١٥٤.

[3] -ينظر: المرجع السابق، ص ٢٢.

إنَّ اللُّغة هي المادَّة الأكثر غنىً وتنوُّعاً من بين الموادِّ الفنيَّة الأخرى، من هنا كان التَّعبير اللُّغوي في الأديان السَّماويَّة، هو الأكثر قدرةً على صياغة الأنموذج الجماليِّ، المطلق منه، والواقعيِّ بمختلف أشكاله.

وفي الفنون كانتِ اللُّغة هي الأكثر قدرةً على احتواء الأنموذج الجمالي، فمثلاً نستطيعُ من خلال اللُّغة أن نتعرَّف مضمون شكلٍ فنيٍّ معماريٍّ ناجزٍ، والإحاطة به وتوصيفه، غير أنَّه من المتعذِّر صياغة قالبٍ لغويٍّ شعريٍّ أو نثريٍّ في شكلٍ فنيٍ آخر، لأنَّه ليس بالضَّرورة أن يكون مطابقاً أو قريباً، وإن سعى إلى المطابقة، فضلاً عن أنَّه من الممكن ألَّا يكون جميلاً.

لا شكَّ في أنَّ اللُّغة تمتلك سحر الممارسة، عند الفنان وعند القارئ على السَّواء، غير أنَّها عند الفنَّان تمتلك أبعاداً أخرى إذ يوظِّفها لغاياتٍ قد لا تكون ذات أهميَّةٍ في المتلقِّي، الَّذي لا ينشدُ إبداعاً من خلال استخدام اللُّغة، فالفنَّان يستطيع، من خلال اللُّغة، النَّفاذ إلى عمق الموضوعات والأشياء، وصياغتها بطريقةٍ جميلة، وإن كانت تلك الموضوعات غير جميلةٍ في ذاتها، وتلك هي خاصية الشِّعر، المجاز؛ فالشَّاعر لا يعي العالم وعياً واقعيَّاً خالصاً، وإلَّا كان عمله محض استنساخٍ لصور الواقع، إنَّه يعي الواقع وعياً مجازيَّاً خاصَّاً تفرضه ضرورة الفنِّ، فيقوم بتصوير هذه المجازيَّة بطريقةٍ فنية، من خلالِ الصُّورة الفنيَّة، الَّتي تعدُّ أداته، واللُّغة الثَّانية الَّتي يتحدَّث بها بعد اللُّغة الطَّبيعيَّة؛ «فالشِّعر خلقٌ»[1]، هذا الخلق الفنيُّ بواسطة اللُّغة هو ما يميِّز الشَّاعر عن غيره، وليس معنى ذلك أنَّ التقييم الجمالي للشِّعر يقوم على اللُّغة وحدها، إنَّما هناك مفهومات جماليَّة متنوعة، يُعبَّر عنها باللُّغة الجميلة، لكنَّها ليست لغويةً فقط.

في الشِّعر العربيِّ تنوَّعت المثل الجماليَّة الَّتي جسَّدها هذا الشِّعر، وجميعها تنهض من طبيعة الحياة الَّتي كان الشَّاعر يحياها في الجاهليَّة. صحيحٌ أنَّ عرب ما قبل الإسلام كانت تدين بالمسيحية أو اليهودية[2]، غير أنَّ استنباط المثال الأعلى الدينيِّ من خلال هذا الشِّعر ليس

---

[1] -أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص١١.

[2] -ينظر، عباس محمود العقاد: الله، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص١٦.

متبلوراً، وإنَّما كانت المثل الجمالية تتحدَّد من خلال الممارسة الاجتماعيَّة، فتعدُّ البطولة مثالاً أعلى لأنَّ الفروسيَّة قيمةٌ نبيلةٌ؛ أي جميلة من منظور الممارسة الاجتماعيَّة، والكرم أيضاً يعد مثلاً أعلى وإغاثة الملهوف، وصون العرض، والدفاع عن الشرف، هذا في الشِّعر الجاهلي بوجهٍ عام، وفي أنواعٍ محدَّدة منه كالغزل مثلاً يتقدَّم أنموذجان للمثل الأعلى الجماليِّ هما الرَّجل ذو العلاقات النِّسائيَّة المتعددة، والمرأة بوصفها جسداً ينطوي على سمات محدَّدة، أمَّا الغزل العذريُّ فقدَّم المرأة، بوصفها معشوقاً، يكابد العاشق في وصله المشقَّات، ويجسِّد العاشق مفهوم المعذَّب الَّذي لا يستطيع الوصول إلى غايته. إلى أن جاء الإسلام فحدَّ من بعض المظاهر، وفنون القول وممارساته، وأبقى على بعضها، وأصبحت الأنموذجات الجماليَّة فنيَّاً تصاغُ وفق المحتوى العقديِّ الاجتماعيِّ الَّذي فرضه الدِّين الجديد.

وبالعودة إلى اللُّغة فقد كانت اللُّغة سيف العربيِّ الَّذي يباهي الآخرين بحسنِ استخدامه، ويفاخِر بقدرته في استخدام اللُّغة، وبراعة الصَّوغ الشعري في الموضوعاتِ جميعها، إلى أن نزل القرآن، فالقرآن هو الإبداع الفنيُّ الأوَّلُ والأخير، الَّذي يختزل البلاغة والفصاحة والوضوح والغموض، وجميع المقولات الفنيَّة والنقديَّة الَّتي تحتسب للشِّعر والنَّثر والخطابةِ والرَّسائل وسواها.

فالله هو المبدع الأوَّل، الرُّوح المطلق، الفكرة المجرَّدة، بما هو كذلك، أبدع هذا الأنموذج الفنيَّ اللُّغويَّ الخارق للعادة، وقدّم فيه وصفاً لذاته، وأخبر عن أقاصيص الأوَّلين جميعاً، ونظَّم الحياة والشَّرائع والطُّقوس والعبادات، وقدَّم مثلاً عليا في القيم جميعها، والَّتي يمكن أن تبنى عليها الحياة، لذلك فإنَّ القرآن؛ هذا الإبداع الفنيُّ الكامل، الَّذي لم يأخذ من غيره ولم يحاكِ مثالاً، هو قول الخالق المبدع، وإذا وضعنا قول **هيغل** بأنَّ العمل الفنيَّ يجب أن يكون مطابقاً للفكرة المجرَّدة أو الرُّوح المطلق لكي يكون جميلاً، يكون القرآن بوصفه فنَّاً لغويَّاً، هو العمل الوحيد الَّذي قدَّم المطابقة بصورتها النِّهائية والمثلى، ذلك أنَّ الأنواع الفنيَّة الأخرى هي من صناعة الفنَّانين، لذلك تظلُّ ناقصةً، في حين إنَّ النَّصَّ القرآنيَّ، هو الوحيد الَّذي بقي كاملاً

ومعجزاً في مطابقته، ومعجزاً على مرِّ السِّنين، هذا من وجهة نظر المثال. ومن وجهة نظر الفنِّ فقد صاغ النَّصُّ القرآني الأمثلة الفنيَّة الجماليَّة من خلال اللُّغة والصُّورة الفنيَّة، وبراعةِ الأداء وحسن السَّبك والصِّياغة وسواها، ومن وجهة نظرٍ واقعيَّة أو ماديَّة فقد رفع من قيمة مثلٍ اجتماعيَّةٍ كانت سائدةً، وأضاف إليها مثلاً أخرى تقوم على جوهر الدِّين الإسلاميِّ، كالصلاة والصِّيام، والزكاة، والحجِّ، وكفالة اليتيم، وكفِّ الأذى، ويضاف إليها عناصر المحرَّمات الدِّينيَّة الأخلاقيَّة، وأصبحتِ القيم الجماليَّة الاجتماعيَّة تقوَّم بوصفها جميلةً أو منبوذةً، من منظور القيمة الأخلاقية للأفعال.

أعلام الغزل العرفاني:

اختلف الفهم الأدبي للدِّين الإسلاميّ، فلم يصدق عليه من المقولات الفنيَّة والجماليَّة للدين السَّابق له، ولم تكن الجاهليَّة الأدبية موضع الاهتمام الفنِّي في الوصف الدِّيني، إنَّما ظهر نوعٌ جديدٌ من الفنِّ اتَّخذ من الجاهليَّة الأدبيَّة لونها الشِّعريَّ الغزلي، ومن الديّانات السَّابقة الصِّيغة المعرفيِّة، وأضاف إليهما بعداً ثالثاً وهو الفلسفة؛ الَّتي تسير بالمفهومِ المعرفيِّ نحو الرُّؤية الماورائيَّة، بمعنى أنَّ هذا الفنَّ نهض على جوهر الدِّين الإسلاميِّ وهو النَّصُّ القرآنيُّ، ذلك أنَّ الدِّيانات السَّابقة قد تمثَّلت حسِّياً في مظهرٍ فنيٍّ، غير أنَّ فنيَّة الدِّين الإسلامي جاءت في صيغةٍ لغويةٍ أدبيَّة، كانت متكأً للشُّعراء الصوفيين، استلهموا منه رموزهم وإشاراتهم وطريقة صوغهم، فكان الغزل العرفانيُّ، أو الحبُّ الإلهيُّ، أو الشِّعر الصُّوفيُّ، وتجدر الإشارة بادئ ذي بدء إلى أن هذه الدراسة سوف تعتمد الشِّعر الصوفي بوصفه مرادفاً للشِّعر العرفانيِّ، فأيّما مصطلحٍ استُعمِلَ فلا فرق.

« يعدّ الأدب الصوفيُّ واحداً من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلاميّة المختلفة، وقد ظهرت شعراً ونثراً، وتطوّر تطوُّراً عميقاً في الشّكلين معاً، كما أنه اتّكأ على التّراث الشعري، وعلى كلّ الأنواع النثريّة والسرديّة القديمة، مضيفاً إليها خصوصيته ونكهته

الخاصة. وقد تمثّل نبعه الأول في الشّعر الدّيني، ثمّ أفاد من تجربة الغزل العربيِّ، معدّلاً رموز الحبِّ ولغته، لينسج نظامه ولغته، معتمداً على طبيعة تلك اللّغة، ومطوِّراً لغتهُ ورموزهُ الخاصّة؛ فظهر نوعٌ جديد من الحبِّ هو الحبُّ الإلهيُّ، الذي يستعير لغةَ الغزل والحبِّ للتعبير عن لواعج وأشواق علويّةٍ طامحة لمعانقة ما لا يُرى ولا يُوصل إليه »[1]، من هنا كان الاصطلاح على تسميته بالغزل العرفاني[*].

كانت المرأة موضوع الحبّ والغزل في القصيدة الغنائيّة العربيّة؛ التي أخذت شكلاً تقليدياً تميّز بالاستقرار، ويظهرنا النقد على تيّارين أساسيّين للغزل في الشّعر العربيّ، تيار الغزل الصّريح الذي أشاعه **عمر بن أبي ربيعة** في الحجاز، وتيّار الغزل العذريّ العفيف الذي كان اتّجاهاً مضادّاً لما شاع في التيّار الأوّل من مغامرات ونُشدان اللّذّة الحسيَّة. وقد كان الغزل العذريّ إرهاصاً ومدخلاً لرمز المرأة في الشّعر الصوفيّ، والمزج بين الحبِّ السَّماوي والحبِّ الأرضيِّ لما بين الغزلين من الصِّلات الوثيقة من حيث مسلك الشعراء المتعفِّفين، ومسلك الزّهاد والأتقياء، وذلك لما بين العفّة في الحبّ وبين الزُّهد من سماتٍ مشتركة، وملامحَ متشابهة؛ ففي كليهما نزوعٌ إلى الإعلاء والتَّسامي، وشعورٌ حادّ بالتَّحريم الجنسيِّ، ورغبةٌ في تحقيق ضرب من التَّوافق والانسجام بين ما يرغب فيه وما يخشى منه، من خلال شعورٍ أخلاقي ينظِّمه الأنا الأعلى، يُعِدُّ المحبَّ للدخول في علاقة متوتّرة بين المادِّيِّ والرُّوحي، بين السَّمائي والأرضيِّ، ويهيّئه لممارسةِ جهادٍ عن طريقِ عقباتٍ تتمثّلُ في الإغراءِ الملِحِّ والغوايةِ والاستهواءِ، ممَّا لا يقاوم، وما على المحبِّ إلَّا أن يتجاوزَها ويعلو عليها. والحقُّ أن بواكير رمز المرأة في شعر الحبِّ الصُّوفيِّ إنَّما

---

[1] –أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١١، ص٧.

[*] – لم يقدم النقد اصطلاح الغزل العرفاني في معالجة الشعر الصوفي، إنما كان سائداً اصطلاح الحب الإلهي، أما استعمال الغزل العرفاني ويراد به الشعر الصوفي، أو شعر الحب الإلهي؛ فينهض على أساسٍ من المحتوى المعرفي للشعر الصوفي، وأن العرفانية جاءت بوصفها مرادفاً للصوفية، وجاء الغزل من اللون الشعري الذي اتخذه أهل ذلك الفن لصياغة الشعر.

تكمن في طائفةٍ من الأشعارِ والرِّوايات الَّتي تناقلها الرُّواة عن شخصيَّة قيسٍ بن الملوّح أو مجنون ليلى، بِعَدِّ شعره ممثِّلاً ممتازاً لتيَّار الغزل العذريِّ العفيف أصدق ما يكون التَّمثيلُ، كما أنَّ شخصيّتهُ الَّتي ظهرت في الرِّوايات المأثورة متسّمةً بطابعٍ جنونيٍّ، تُعَدُّ إرهاصاً مبكّراً لما شاع عند الصُّوفية من أحوال الوجد والفناء والذُّهول والاستغراق والجنون[1].

من هنا يصبح التَّرميزُ للذَّات الإلهيَّةِ بالأنثى، ينقض حسيّة الحضور الأنثويِّ في الغزلِ الصَّريح، الذي غلَّب الصبغة المادية في تقديم الأنثى، في حين جاء التَّصوير الصُّوفي للمرأة بعدّها رمزاً للذات الإلهيَّة، فأصبحت الأنثى في هذا الفن جوهراً لا ظاهراً يمثِّله الجسد. بهذا الفهم يتجسد الانزياح عن المضامين الأساسية للغزل والدين، ففي الأوَّل استُبدِل المعشوق المادِّيُّ بالمجرَّد المطلق، واستُبدل التَّعبير الدِّيني السَّائد بالتَّعبير الشِّعري الغزليّ في الآخر.

وبالحديث عن الأعلام، أعلام العرفانِ كثر ولا مجال لحصرهم، نذكر منهم على سبيل المثال محيي الدِّين بن عربي، وابن سبعين، والحسين بن منصور الحلّاج، والجنيد البغداديّ، ومن الفرس نذكر جلال الدِّين الرُّومي، وفريد الدِّين العطَّار النَّيسابوري، وسعدي الشِّيرازي. لكن البحث يعنى بالحديث عن الشاعرين المخصوصين بالدِّراسة، وهما عمر بن الفارض العربيِّ، وشمس الدِّين محمَّد حافظ **الشيرازي** الفارسيّ.

ابن الفارض: الشَّيخ شرف الدِّين أبو حفص عمر بن أبي الحسن عليّ بن المرشد بن عليّ المعروف بـ**ابن الفارض**، وكنيته أبو القاسم. حمويُّ الأصل مصريُّ المولد والمنشأ والوفاة، ولد عام ٥٧٦هـ، وتوفِّيَ عام ٦٣٢هـ[2]، لُقب بسلطان العاشقين، وقد حفل ديوانه بأناشيد

---

[1]-ينظر، عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص١٣٠-١٣٤.

[2]-ابن خلكان (٦٠٨-٦٨١هـ): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه د. إحسان عباس، م٣، دار صادر، بيروت، ص٣٨٣.

الحبّ الإلهيِّ فصار بها تحفةً أدبيَّةً تزهو به العربيَّة على آداب الأمم، وتراثاً روحيَّاً وفلسفيّاً. ولم نعلم ديواناً حظِيَ بمثل الشُّروح الَّتي حظي بها ديوان ابن الفارض، فابن الفارض بِحُكْمِ حياته الصُّوفية الَّتي كان يحياها، وتحت تأثير حبِّه للذَّات العليّة من ناحية، وحبّه للرسول(ص) من ناحيةٍ أخرى كان يُمسِي ويُصبِح وينام ويستيقظ، يغيب ويحضر، وقد استوعبت حياته الشُّعورية واللَّاشعوريَّة هذه العاطفة القويَّة، وهذه الخطرات الحيَّة الَّتي تدور حول محورٍ واحد هو حبُّ الله ورسوله، ومحاولة الاتِّصال بهما، والتَّقرُّب منهما، في حال اليقظةِ عن طريق الوَجد، أم في حالة النَّوم عن طريق الحلم. من هنا كانت أذواقه ومواجيده صورةً لما سيطر في نفسه وأثّر في قلبه من عوامل الحبِّ في يقظته، وقد سطَّر حُبَّه هذا في ديوانه، الَّذي وإنْ كان لا يقاس من حيث الكمِّ إلى آثار غيرِه من الفرس كـ**جلال الدِّين الرُّوميِّ** و**حافظ الشيرازي**، لكنّ هذا الديوان يمكن أن يعدَّ بحق تراثاً روحيّاً خصباً خالداً، من شأنه أن يهيِّئ للآداب العربية مكانها إلى جانب الآداب الفارسية عندما يتساجل الأدبان وتتنازع اللغتان أمر الحب الإلهي[1].

حافظ الشيرازي: شمس الدِّين محمَّد، المعروف بـ"خواجه **حافظ الشيرازي**"، ولد في شيراز سنة(٧١٩-٧٢٠هـ)، وتوفي فيها سنة (٧٩٠-٧٩١هـ)، ولا يُعرَف إلَّا القليل عن فترة شبابه، اشتهر بتمجيده للخمرة والجمال وذكر أوصافهما، اشتهر بحافظ لأنَّه كان حافظاً للقرآن، لم يغادر مدينته شيراز قط كما يقال، يعد المعلم الأول لمستخدمي الرموز[2]، لقّب بلسان الغيب وترجمان الأسرار، شاعر الشُّعراء في القرن الثَّامن الهجري، وشاعر الشُّعراءِ في إيران إلى يومنا هذا، أنشدَ **حافظ** من الأشعار ما فتَنَ به أهل بلدتِه وأهل إيران كلّها، والظَّاهر أنَّ أقوال **حافظ** راجت رواجاً لا نظيرَ له، واستحسنها النَّاسُ استحساناً قلّما قابلوا به أقوال

---

[1]-ينظر، محمّد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ط١، ١٩٤٥، ص٧٩-٨٤.

٢-Grand larousse encyclopedique, En dix volumes, tom cinqueme, librairie larousse,١٧, rue du Montparnasse, et boulevard Raspail, ١١٤, paris, **vl*** pag٧٥١.

غيرِهِ من الشُّعراء، فأخذوا في ترتيلها وترديدها، وراقتهم تلك المعاني الجميلة الَّتي احتوتها أبياته وتضمَّنتها كتاباته، ووجدوها معجزة تقصر الألسنة عن أداءٍ مثلها، وتعجز الأفئدة عن سبْكِها وقولها، فأخذوا يلقِّبونه بلسان الغيب وترجمان الأسرار، وقد حَظِيَ شعره بشروحاتٍ عدّة، وترجم إلى معظم لغات العالم، ومنها اللَّاتينية، إذ بدأ الاهتمام بـ**حافظ** منذ القرن السَّابع عشر، فأخذ جماعةٌ من المشتغلين بالشَّرق يترجمون بعض غزليَّاته إلى اللُّغة اللَّاتينية لغة العلم والأدب في ذلك الوقت. وهناك التَّراجم الألمانيَّة؛ فقد كان الألمان من أوائل من ترجموا ديوان حافظ إلى لغات أوروبا الحديثة. فمنذ موت **شيلر** أخذ تيَّار جديد يغزو الآداب الجرمانيَّة كان مصدره الشَّرق وآثارُ الشَّرقِ، وقد ترجمَهُ الشَّاعر الألمانيّ **غوته**، لكنّه لم يتمكّن من دراسة اللُّغات الشَّرقيَّة الدِّراسةَ الوافية الَّتي تعينه على إدخال التَّعبيرات والاصطلاحات الشَّرقية في اللُّغة الفارسيَّة، لكنّه استطاع، بنشر ديوانه، أن يلفت الأنظار إلى الاهتمام بالشَّرق وآدابه[1].

على الرغم من ذلك فإنَّ الاهتمام بدراسة **الشيرازي**، سيرةً وشعراً، ظلَّت محاولاتٍ خجولةً، لا تعدو أن تكون صفحاتٍ متناثرةٍ في بعض الكتب؛ أما دراسة شعر **الشِّيرازي** دراسةً نقدية أدبية فنية فلم يتمُّ الوقوع على أية دراسة بهذا الخصوص. وإن كانت هذه الدراسة المتواضعة عنيت بشعره فنياً، فإن هذه العناية ما زالت قاصرةً وبسيطة؛ لأنها تتناول جانباً واحداً من الدراسة الفنيَّة، وهو الأثر القرآني في شعره وقيمته الجمالية، ويبقى الأمل قائماً أن تكون في المستقبل القريب محاولاتٌ أخرى تحاول الإحاطة بفنية هذا الشعر، وتلفت النظر إلى عبقرية هذا الشاعر في التأليف والنظم.

---

[1]-ينظر: حافظ الشيرازي، الديوان، ترجمة وتعليق: د. إبراهيم أمين الشواربي بعنوان ***أغاني شيراز***، دار المشرق للطباعة والنشر، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص٥٠.(وردت هذه الترجمة لسيرة حافظ الشيرازي في مقدّمة للمترجم، فمن الجليّ أن حافظ الشيرازي لم يلق الاهتمام الأدبي الكافي كغيره من الشعراء الفرس أمثال جلال الدين الرومي، والعطار وسواهما وأنَّ اسم حافظ الشيرازي كشاعر في الحب الإلهي، لم يقترن بما يكفي من الإشارة إليه في الحديث عن أعلام الشعراء الفرس، لذلك تمت الاستعانة بمقالة المترجم).

الأثر القرآني وآلية الدراسة الجمالية:

للقرآن ميزاتٌ وخواصٌّ بنائيَّةٌ ولغويَّةٌ وتركيبيَّةٌ ينفرد بها، وتعدُّ هذه الميزات مصدر القيم الجماليَّة، على صعيد اللُّغة وأفانين القول والأداء، وعلى صعيد القيم الجماليَّة بوصفها مثلاً عليا في الحياة الإنسانيَّة بعامَّة، وهذه الميزات دفعت نقَّادَ العرب القدامى وبلغاءهم لتحديدِ معايير لوزن القرآن الكريم وأسلوبه، مغايرةً لما ساد من قواعد الشِّعر العربيِّ الَّذي هو حُجَّةُ العربِ على غيرهم من الأمم وديوانهم .

يقول **ابن خلدون** في مقدّمته:« وأمَّا القرآنُ وإنْ كانَ من المنثورِ إلَّا أنَّه خارجٌ عن الوصفينِ (الشِّعر والنَّثر) وليس يسمَّى مطلقاً ولا مسجعاً، بل تفصيل آياتٍ تنتهي إلى مقاطعَ تشهد الذَّوق بانتهاء الكلام عندها. ثمَّ يعاود الكلام في الآية الأخرى بعدها ويثنِّي من غيرِ التزامِ حرفٍ يكون سجعاً ولا قافِيةً »[1]، وهي معاييرٌ لوزن القرآن الكريم، لا تصدق على الشِّعر أو النَّثر.

ويقترح **الجرجاني** في دلائل الإعجاز معياراً للنَّصِّ القرآنيّ يسمِّيه النَّظم، وهو طريقةٌ مخصوصةٌ في نظم الكلمات بعضها مع بعض ويشبِّه النَّظم بالدِّيباج، وفيه لا تتفاضلُ الكلمات من حيث هي ألفاظٌ مجرَّدة، بل من حيث نسجُها ودرجة التَّلاؤمِ بين معناها[2]، ممَّا يجعلُ غايةَ الصِّياغةِ المطابقة بينَ اللَّفظِ ومعناه، وموقِعِه بين الألفاظِ، وبذلك يقرُّ بعجزِ المعاييرِ التَّقليديَّةِ للكتابةِ العربيَّةِ بكلِّ ما اشتملَتْ عليه من ميزاتٍ وخواصٍّ على ألسنة واصفيها وشارحِيها عن تقييم القرآن، فقد نقل **الجاحظ** في البيان والتَّبيين عن **ابن المقفّعِ** قولَه: «البلاغةُ اسمٌ جامعٌ

---

[1] – ابن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٦٧، ص ١٠٩٣.

[2] _ينظر، الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،١٩٨٤، ص٧١.

لمعانٍ تجري في وجوهٍ كثيرةٍ، فمنها ما يكون في السُّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً وخطباً، ومنها ما يكون رسائل، فعامةً ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغَةُ[1].

وبعد نزول القرآن، ظهر عجز البلاغة العربيَّة في ميدان البلاغة إذ حُجَّت بما هو أبلغ منها، وكان اقتراح **الجرجاني** لمعيارٍ جديدٍ هو النَّظم، إقراراً بأنَّ الأسلوب القرآنيَّ مناقضٌ، إنَّما متفوِّقٌ، لعادة الكتابة العربيَّة على مستويي الشِّعر والنَّثر، فـ« النَّصُّ القرآنيُّ وحيٌ، أي أنَّه ليس كلاماً بشرياً، وهو إذاً نسيجٌ وحدَهُ، نوعيَّاً، ليس شعراً، وليس نثراً»[2]، جاء في صيغةٍ لغويَّةٍ أدبيَّةٍ دينيَّةٍ « فاجأتِ العرب بحيث أجمعوا على أنَّها فريدةٌ لم يرَوا مثلها، وعلى أنَّها لا تضاهى، هكذا لم يعرفوا كيفَ يحدِّدونها استناداً إلى المعاييرِ الَّتي يعرفونها، فقالوا: إنَّها نثرٌ ليست كمثلِ النَّثر، وإنَّها شعرٌ لكنَّها ليست كمثل الشِّعر، وهي إذن كتابةٌ لا تُوصَفُ، وسرٌّ لا يمكنُ سبرُهُ، واتَّفقُوا على أنَّها نقضٌ لعادة الكتابة العربيَّة شعراً وسجعاً، وخطابةً ورسالةً، وأنَّها نوعٌ من النَّظم في تركيبٍ جديدٍ»[3].

وقد اختصَّ النَّصُّ الشِّعريُّ العرفانيُّ بمزيَّة النَّقضِ سالفةِ الذِّكرِ، من حيثُ هو خرقٌ (نقضٌ) لعادة الكتابة العربيَّة الشعريّة، عنفٌ منتهجٌ ضدَّ أساليب الصِّياغة اللُّغوية الأدبيَّة، وانتهاكٌ لقوانين التَّرتيب والفصاحة. فهذا الشِّعرُ، وبسببٍ من أنَّه أيضاً نقضٌ للفهم الظَّاهرِ للشَّريعة الدينيَّة، اتَّخذ لباس الشِّعر في رؤيةٍ فلسفيَّةٍ للنَّصِّ القرآنيِّ، وتمَّ نظم هذه الرُّؤية، بلاغياً،

---

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق، درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٣، ص٦٣.

[2]-أدونيس: زمن الشعر، ص١٠٦.

[3]-أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٢١.

على الشَّبه والتَّماثل مع الشِّعر شكلاً ووزناً وموسيقى، ومع الرُّؤية الميتافيزيقيَّة الَّتي أتى بها النَّصُّ القرآنيُّ.

كان العنصر المحرِّك لهذا الإبداعِ الشعري المتفرِّد لغة القرآنِ الكريم، من حيث خصائصها التَّكوينية؛ الَّتي تنشأ من مصادر متنوعة، إما عن طريق المفردة؛ فالمفردة في هذا النَّصِّ لم تعتمدِ الحضور المعجميَّ الجاهز، وإنَّما سارت في دلالاتٍ متنوِّعة، يضاف إلى ذلك أنَّ المفردة العربيَّة غير المألوفة أو غير شائعة الاستخدام في اللغة العربية، حين استعملت في النَّصِّ القرآنيِّ كانت أكثر قيمةً وجمالاً وعمقاً ودلالةً على المعنى من أيَّة مفردةٍ تواضع العرب على استعمالها، أمّا التركيب اللُّغوي فموصوفٌ بالانسجام والتَّوافق وحسن السَّبك ومتانته ودقَّة الإحاطة بالمعنى، وأمَّا عن الصُّورة الشِّعريَّة ففيها من الجدَّة والغرابة والتَّخييل والإدهاش الشَّيء الكثير، وغير ذلك من المقولات الفنيَّة الجماليَّة الَّتي تحتسب للغة الإبداع. وتبقى القيمة الجمالية التي يقدّمها المضمون؛ من خلال حَثِّه الإنسان على النَّظر والتَّأمل في الكون لاستكناه جماله للوصول إلى محبَّة مبدع هذا الجمال، فالجمال سببٌ من أسباب حبِّ الخالق. إنَّ القرآن الكريم ألهم الإنسان، فقيهاً وفيلسوفاً وفنانّاً، رؤيةً خاصَّةً للكون، تحدَّدت في النَّظريات الجماليَّة الَّتي قدَّمها الفلاسفة والمتصوِّفة، وجسدها الفنَّانون في الفنِّ الإسلاميِّ.

وعليه؛ فإنَّ خصائص هذا الشِّعر الفكريَّة والفنيَّة، لا يمكن إخضاعها لمعايير البلاغة القديمة، بمعزلٍ عن النَّقد الفنِّيِّ الحديث، لذلك كان الرَّأي أنْ تُدرَس هذه النُّصوص، دراسةً نقديَّةً حديثةً تكون امتداداً لأساليب البلاغة العربيَّة في صيغةٍ جديدةٍ ومختلفةٍ، بحيث تكون الغاية من هذا البحث، جماليَّة الكلمة في فصاحتها، مقتبسةً، مفردةً ومركبّةً في سياق النَّصِّ الشِّعريِّ، وتضمين الرموز القرآنية والبحث في دلالتها الفنية، وفقَ آليَّةٍ تُمكِّن من الوقوف على الخصائص الجمالية لهذا الشِّعر على حسب مفهوم الأثر القرآنيِّ.

ليس الاقتباس من النَّصِّ القرآنيِّ جديداً على الشِّعر العربيِّ، فقد جاء تعريف الاقتباس في البديع العربيِّ، متَّصلاً اتِّصالاً مباشراً بفكرة النَّقل من النَّص القرآنيِّ أو الحديث الشّريف؛ لكنَّ

الاقتباس من النَّصِّ القرآنيِّ، إن لم يكن للغاية الفنيَّة والجماليَّة، يضعف النَّصَّ الشِّعريَّ ويقرِّبه من الصِّيغة الوعظيَّة، هكذا ذهب النقّاد إلى القول إنَّ النَّصَّ الشِّعريَّ قد ضَعُف في العصور التَّالية لنزول القرآن، وخفَّ وهج النُّصوص الشعريَّة تدريجيّاً، وقد عاد إلى الأساليب الَّتي كانت قبل الإسلام مع تمتّعه بالثَّقافة الجديدة الَّتي بثَّها الدِّينُ الجديدُ[1].

ولذلك كان خلاف المؤرِّخين والنُّقادِ فيما بينهم حولَ تقويمِ القيمةِ الفنيَّةِ للشِّعرِ العربيِّ في العصر الإسلاميِّ ولا سيَّما عند اتِّخاذها من الدِّين الجديد لبوساً لها، بعد أنْ كانت قماشتها الشِّعريَّة تتدّثر بالفضاءِ الَّذي يحاكي البيئة العربيَّة، لكنَّ مجيء الإسلامِ حدَّ من هذا التَّأثُّرِ، فغيّرَ في مسار الموروث، والعلاقة مع البيئةِ والسَّماء، وتلك كانت مرحلة انتقالٍ من "المفتوحِ" إلى "المحدَّدِ" الخاضع لإطار الشَّرع الجديد ومنظومته، من هنا كان الإبداع البشريُّ في خفوتٍ لنزول الإبداع السَّماويِّ[2].

ولعلَّ السَّبب في ذلك أنَّ الشَّاعر أدخل من معجم الإسلام ما يتعلَّق بقضايا العقيدة، من دون أن يتوقَّف عند فلسفتها، أو تلمُّسِ ما وراءَها من أبعادٍ جدليَّةٍ يناقشُها أو يحلِّلها أو يتَّخذها مادةً لمناظرةٍ أو حوارٍ أو جدلٍ[3]. وتلك أسبابٌ قد تدفع أحدهم إلى القول: إنَّ الدِّين قد وقف سدّاً في وجه الإيمان بقدرة الإنسان على الخلقِ، ومردُّ ذلك، في رأيه، يعود إلى عجز النَّاس عن التَّمييز على وجه اليقين بين الخَلْقِ الفنِّيِّ والخلق من العدم[4]، غير أنَّ هذا لا يثبت دعوى ضعفِ النَّصِّ الشِّعريِّ العربيِّ في ذاك العصر، فقد جاء خطابه تعالى للأمَّة الإسلاميَّة: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾يوسف (٢)، وفي موضعٍ آخر يقرُّ القرآن ببلاغةِ العربيِّ إذ يقول: ﴿وَقُلْ لَهُمْ فِي أَنْفُسِهِمْ قَوْلًا بَلِيغًا﴾النساء (٦٣).

---

[1]-ينظر، د. كامل فرحان الصالح: الشعر والدين، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص١٢٢.

[2]-ينظر، د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص٦٣.

[3]-ينظر، عبد الله التطاوي: حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١١.

[4]-ينظر، د. كامل فرحان الصالح: الشعر والدين، ص١٢١.

وعليه، فإنَّه من غير الممكن أنْ يُسنَدَ ذلك الضَّعف إلى الدِّين الإسلاميِّ بوجهٍ عامٍّ، ولكن يمكن الحديث عن البلاغة المتفوّقة للنَّصِّ القرآنيِّ، مع الإقرار ببلاغة العربيِّ ومكانتِها في نفسهِ (وقُل لهم في أنفسِهِم)؛ فالكتابة القرآنية أذهلتِ العربيَّ وأقرَّ بعجزِه أمامها، يُضافُ إلى ذلكَ انصراف النقّاد عنِ الشِّعر إلى القرآنِ، واستجلاء أسلوبِه ومضامينِه، ووضع معايير جديدةٍ للبلاغة والنَّظم في ضوءِ الإبداع الجديد، فقد «كانَ الدِّينُ أحدَ أسبابِ إثارةِ السُّؤالِ البلاغيِّ، إذ تمَّ الانتقال من التَّنزيه عنِ التَّناقض والنَّقص، إلى البحث في مزيّة النَّصِّ القرآنيِّ البنائيَّةِ الَّتي تجعله خارقاً للعادة البشريَّة، أي معجزةً دالّةً على النبوَّة. إضافة إلى ذلك، فقد لعب الاختلاف حول طبيعة كلام الله نفسه دوراً في توجيه البحثِ البلاغيِّ»[1].

فالنَّصُّ القرآنيُّ، بوصفه كتابةً، يكتب الدِّين بلغةٍ شعريَّةٍ، ويكتب الدُّنيا بلغةٍ دينيَّةٍ، وهو في تَمَحْوُرِهِ أساساً على اللُّغة، يؤكِّد أنَّ الكائن هو، جوهريَّاً، لغةٌ. هذا التَّمحور على اللُّغةِ، هو ما يجعله، موضوعيَّاً، نصَّاً أدبيَّاً[2]، ممَّا يجعل الحديث عن الأثر القرآنيِّ، بوصف القرآن « نصَّاً لغويَّاً»[3]، في الشِّعرِ العربيِّ أكثر وضوحاً، فقد ظهر هذا الأثر في مبنى الشِّعر ومعناه « إذ أَبعدَ الشعراء والخطباء عن غرابة اللَّفظ ووعورة المسالك اللُّغويَّة»[4]، فلم يأتِ القرآن بمفردةٍ، وإنْ كانت وحشيّةً غريبةً، من دونِ أن يكون استعمالها، في موضعها، غايةً في الفصاحة والبلاغة. لذلك يمكن القول، إنَّ الأثر القرآنيَّ على هذا النَّحو، لا يصحُّ القول فيه إنَّه إضعافٌ للغة الشُّعراء وإبداعهم، وإنَّ من الواجب القول، إنَّ هذا النصَّ اللُّغويَّ غيَّر في مسار اللُّغة والكلمات والعلاقة معها، فقد « أحدثَ الإسلامُ ثورةً روحيَّةً واجتماعيَّةً ودينيَّةً ظهرت في اللُّغة، ودلالات الألفاظ إحدى تجليّاتها، فاختلفت ألفاظٌ كانت مستخدمة من قبل، وتولَّدت

---

[1] – د .محمد العمري، اللغة العربية أصولها وامتداداتها، دار أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٨، ص٢٥.

[2] –ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص٤٣.

[3] –ينظر: المرجع السابق، ص٤٨.

[4] –د. كامل فرحان الصالح: الشعر والدين، ص١٢٠.

ألفاظٌ جديدة فرضها الدِّين الجديد، كما تحوَّلت دلالاتُ بعضِ الألفاظِ، بعدَ أنْ دخلَت سياقَ الخطاب الدِّينيِّ بمحمولِ الاجتماعيِّ والثَّقافيِّ الجديد»[1].

في الشِّعر الصُّوفيِّ (العرفانيّ)، لم يصدق ما كان سائداً من المقولات النَّقديَّة الأدبيَّة على شعر العصر الإسلاميِّ، فقد غابتِ التَّقييمات المعياريَّة للغة هذا الشِّعر وبلاغته، وحضرتْ تقييماتٌ من نوعٍ مختلفٍ، متَّصلةٌ بموضوع هذا الشِّعرِ، تتحدَّد بموافقته للنَّص القرآنيِّ والشَّريعة في دلالاته ومعانيه، وإن لم يكن كذلك فدعوى بطلانه، وفتوى محاربته حاضرةٌ وبقوَّةٍ، والأمثلةُ على ذلك كثيرةٌ نذكرُ منهم **الحلاج**.

وبسببٍ من أنَّ الصُّوفيَّةَ/العرفانيَّةَ، في تعيُّنها الفعليِّ الكتابيِّ، تمثِّل رؤيةً فلسفيَّةً للنَّصِّ القرآنيِّ والدِّين بطابعٍ شعريٍّ، اكتسبت بفضل نظرتها الفلسفيَّةِ هذه العمقَ والقوَّة في الأسلوب والأداء الشِّعريِّ، وإنَّ حضورَ الذِّهنيَّة الفلسفيَّة في التَّجربة الشِّعريَّة يعني رؤيةً ظاهرةً وباطنةً للنَّصِّ القرآنيِّ في آنٍ معاً، فهي في ظاهر الأداء (الشَّكلِ الشِّعريِّ) تقابلُ التَّملُّكَ الفنِّيَّ الجماليَّ للمعطى القرآنيِّ ومحاولةَ إخراجِه إلى الحيِّزِ الوجوديِّ، « إذ يقول لنا النصُّ القرآنيُّ على صعيد الكتابة، ليس هناكَ فنيَّاً نوعٌ اسمهُ النَّثرُ ونوعٌ اسمه الشِّعر، يقول لنا، حيث يكون نظمٌ للكلمات تكون هناك إرادة فنٍّ، ويكون عملٌ كتابيٌّ فنيٌّ»[2].

وعلى صعيد الباطن الَّذي يُحدِّثُ به القوم، تكون الفكرة الصوفيَّة بهذا المعنى، فلسفيَّةً من حيث محاولتها استيعاب الرُّؤيا العميقة الَّتي يقدِّمها النَّص القرآنيُّ «حين يجيب عن أسئلةِ الوجود والأخلاق والمصير بشكلٍ جماليٍّ فنِّيٍّ. ولهذا يمكن وصفه بأنَّه نصٌّ لغويٌّ، أي لا بدَّ لفهمه من فهم لغته أوَّلاً، وهذه اللُّغة ليست مجرَّد مفرداتٍ وتراكيب، وإنَّما تحمل رؤيا معينَّةً

---

[1]-د. عباس يوسف الحداد : العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٩، ص٦٥.

[2]-أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص٤٣.

للإنسان والحياة، وللكون أصلاً، وغيباً ومآلاً»[1]، وهذه الميتافيزيقيَّة في النصِّ القرآنيِّ هي أخصُّ خصائص النصِّ الشعريِّ العرفانيِّ من وجهة نظرٍ أدبيَّةٍ، من هنا كان الفصل الَّذي غدا قرين الصُّوفية في الذِّهنيَّة الأدبيَّة، ففكرة الظَّاهر والباطن؛ الشَّكل الشِّعريُّ والمعنى الدِّينيُّ، لازمتِ الدِّراسات الصُّوفيَّة زمناً، فالظَّاهر والباطن موجودان في كلِّ دراسةٍ صوفيَّةٍ، وقد اعْتُمدَ هذا الفصل في دراساتٍ انتهجتِ الرَّبط على الطَّريقة الصُّوفيَّة ليسفر عن وجود دلالاتٍ عميقةٍ للظَّاهرِ الآنيِّ، تحيل تلقائياً إلى الباطن الكونيِّ ليتجلَّى، من خلال هذا الرَّبط، المعنى المتمثِّل بالله تعالى[2]، ولكن قبل أن يكون الرَّبط، كان فصلٌ.

يقود هذا الكلام للحديث عن آليَّةِ الدَّرس النقديِّ الجماليِّ المتَّبع لمفهوم الأثر القرآنيِّ في الشِّعرِ العرفانيِّ، فالقول بالأثر القرآنيِّ يعني إرساء قواعد المرجعيَّة الَّتي انطلق منها الشِّعر العرفانيُّ على صعيدِ المضمونِ. ثمَّ كيفَ تجلَّى هذا الأثر ظاهراً في البنية اللُّغويَّة للنَّصِّ الشعريِّ، بمعنى أنَّ تجليَّات هذا الأثر، لغويَّاً، يمكن أن تُوصف بالاقتباس أو التَّضمين أو التَّوظيف من المقولات البلاغيَّة القديمة، وصولاً إلى التّناصِ بوصفِه «مفهوماً بنيوياً»[3] يتيح مجالاً أوسع للتَّعرف على البنى النَّصيَّةِ المجتزأةِ من النَّصِّ القرآنيِّ، والمدخلة في سياق النَّصِّ الشِّعريِّ، ومدى تفاعلها مع البنيةِ النَّصيَّةِ الشِّعريَّة، فنيَّاً وجماليَّاً.

عرف النَّقد العربيُّ القديم التَّناص، إنَّما بمفاهيم نقديَّةٍ بلاغيَّةٍ يمكن أن تعدَّ أشكالاً للتَّناص، من هذه المصطلحات الاقتباس والتَّضمين والتَّوظيف والمعارضة والسَّرقات الشِّعريَّة، فالاقتباس هو:« أنْ يُضمَّن الكلام، نثراً أو شعراً، شيئاً من القرآن الكريم، أو الحديث

---

[1]-أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص٢٠.

[2]-ينظر، د. عشتار داود محمد: الإشارة الجمالية في المثل القرآني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥، ص٤٠.

[3]-د. نعيم اليافي : أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧، ص٨٤.

الشريف، لا على أنَّ المقتبس جزءٌ منه. ويجوز أنْ يغيِّر المقتَبِسُ في الآية أو الحديث قليلاً»[1]، أما التضمين فقد عرفه **ابن رشيق القيرواني** بأنه « قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثِّل »[2]، وأشمل تعريف للتضمين نجده عند **ابن أبي الأصبع المصري** « أن يضمِّن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو من آية أو معنى مجرداً من كلام أو مثلاً سائراً أو جملةً مفيدةً »[3].

بذلك فإنَّ الحدود الَّتي تفصل بين التَّعريفات السَّابقة ليست بهذا الوضوح أو الدِّقة، إذ تبدو وكأنَّها جميعاً تشير إلى شيءٍ واحد، هو وجود نصٍّ متقدِّمٍ، والشَّاعر يأخذ من هذا النَّص الجاهز ويضيف في نصِّه لأغراضٍ متعدِّدة، منها التَّعبير بواسطة القرآن الكريم أو الحديث الشَّريف للجمال والإبداع، أو التَّأثير في المتلقِّي لما للقرآن الكريم والحديث الشَّريف من مكانةٍ لدى المتلقِّي، أو الاستعانة بالنَّص المنجز والتَّعبير الجاهز، أو إغناء الفكرة وتعميقها، أو إضفاء هالة من القدسيَّة على النَّصِّ[4].

أما التَّناص فيتحدَّد معناه بأنَّه « فيْ فضاءٍ نصِّيٍّ معيَّنٍ تتقاطع وتتنامى ملفوظاتٌ عديدةٌ مقتَطعةٌ منْ نصوصٍ أُخرَى»[5]، مما يعني أنَّ التَّناص عبارةٌ عن تفاعلٍ نَصِّيٍّ، يحدث داخل نصٍّ واحدٍ، وهذا ما يمكِّن من الوقوف على تغيُّرات البنية النصيَّة المنقولة من نصٍّ لآخرٍ، ويعطي

---

[1]-مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٥٦.

٢ - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص٧٠١.

٣ - ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٤٠.

٤ - أحمد طعمة حلبي: نظرية التناص، ص٤٦.

[5]-جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل الناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧، ص٢١.

مجالاً أرحب للدِّراسة الفنيَّة الجماليَّة للنصِّ الجديدِ، لأنَّ « العمل الفنيَّ يُدرَكُ في علاقته بالأعمال الفنيَّة الأخرى. وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها»[1].

ويبقى الاقتباس الشَّكل الأقرب إلى مفهوم التَّناص الحديث، الذي سوف يعتمده البحث، فإنَّ التَّناص المخصوص بالدِّراسةِ هو تناصٌّ مع القرآنِ الكريمِ، وقدْ خَصَّ مفهومُ الاقتباسِ، بديعياً، القرآنَ الكريمَ أو الحديثَ الشريف بتضميناتِ الشُّعراء، أمَّا التَّعامل مع النَّصِّ المقتبس إن كان من القرآنِ الكريم أو الحديث الشريف، وفق الدَّرس النقديِّ والبلاغيِّ، فلم يكن موضع عنايةٍ كما هي الحال بالنسبة إلى التَّناص، الَّذي تُدرَكُ فيه البنية المقتبسة في علاقتِها بالسِّياقِ الَّذي أُضيفت إليه.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة تعتمد التناص قاصدةً مدلول المصطلح، وليس الخوض في نشوء المصطلح وتطوُّره؛ فالتَّناص، بوصفه آليةً فنيَّةً في الدراسة، يمكن أن يُعدَّ مفهوماً مقابلاً للاقتباس أو التَّضمين، غير أنَّ غنى الدِّراسات التي أحاطت بالتَّناص، وتطبيقه في مجالي الشِّعر والنَّثر، جعلت من الدراسة الفنيَّة والجماليَّة أكثر تحرُّراً وتوسُّعاً في مقاربة هذه الظَّاهرة الفنيَّة*، فالقول بالأثر يجسِّد معاني الاقتباس والتَّضمين والتَّناص في النَّص المدروس، وقد يستخدم التَّناص للدَّلالة على هذه المصطلحات، وتستخدم هي للدَّلالة عليه، لأنَّها في الحقيقة

---

[1] تزفتيان تودورف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص٤١.

* – تعد جوليا كريستيفا أول من أشار إلى مصطلح التناص في الدراسات النقدية التطبيقية: (را: جوليا كريستيفا: علم النص، ص١٨ وما بعدها)، واستخدم باختين مصطلح الحوارية قاصداً التناص أو تداخل النصوص، فالنصوص عنده وليدة نصوص أخرى، وليس هناك صاحب نصٍ جديد لم يعتمد على سابقه؛ فآدم هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر، الذي يقع في الطريق إلى موضوعه؛ لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد انتهك بواسطة الخطاب الأول. (را: تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص١٢٠)، وينظر في أشكال التناص كما يحددها باختين، را: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٨، ص١٤٤.

مفهومات متقاربة جدًّاً، فتتبادل هذه المصطلحات الدَّلالة على معنى الأثر، وذلك بحسب وردودها في السياق.

وبالحديث عن آليَّة الدِّراسة الجماليَّة لهذا الأثر، فإنَّها تبدو أدقَّ مسلكاً من تحديد المصطلحات، فهي تسير باتِّجاهين، الأول: يقوم باستنباط القيمة الجماليَّة للمفردة أو التَّركيب القرآنيِّ في دخوله النَّسيج الشِّعري، والثَّاني: يُعنى بتطبيق المفهومات الجماليَّة التي قال بها علم الجمال، من جميل وجليل وتراجيدي وقبيح، على هذا الشِّعر من منظور النَّصِّ القرآنيِّ المقتبَس.

الباب الأول:

الأثر القرآني في شعر ابن الفارض

_ مدخل.

_ الفصل الأول:

تناص المفردات والتراكيب مع القرآن الكريم

_ الفصل الثاني:

الرمز (التناص والدلالة)

مدخل:

اكتسب شعر **ابن الفارض** قيمةً كبيرةً، ونال شهرةً واسعةً بمحتواه العرفانيّ، وهو محتوىً عالٍ وقيّمٌ وغنيٌّ بالمعاني، يحتوي على الغَرائب والفرائد في مضامينه، فاق بها غيره من الشُّعراء، فالمعاني تطيعه، لأنَّها، كما قال، جنده:

وَمُلْكُ مَعَالِي العِشقِ مُلْكِي وجُنْدِيَ الـ ـمَعَانِي وَكُلُّ العاشِقينَ رعيَّتِي[1]

ويقصد بها معاني العرفان، وقد ذكر **ابن الفارض** العرفان بمسمّاه حيث يقول عن متَتبِّعه:

جَنى ثَمَرَ العِرفانِ من فرعِ فطنةٍ زَكا باتِّباعِي وهوَ منْ أصلِ فِطرَتِي[2]

وحقَّ عندَه افتخارُ العارِفِ على النَّاسِكِ العابِد:

وَفُزْ بِالعُلى وَافْخَرْ عَلَى نَاسِكٍ عَلَا بِظَاهِرِ أَعْمَالٍ وَنَفْسٍ تَزَكَّتِ

وَحُزْ بِالوَلَا مِيْـرَاثَ أَرْفَعِ عَـارِفٍ غَـدَا هَمّـهُ إِيثَارَ تَأْثِيـرِ هِمَّـةِ[3]

أمَّا عن نفسه فيقول إنَّه بلغ مرتبةً فوق مرتبة العارف، والقول في حقّه إنه عارفٌ ذمٌّ له وتنابزٌ بالألقاب:

وَعَنْ لَقَبِي بِالعَارِفِ ارْجِع فَإِنْ تَرَ الـ تَّنَابُزَ بِالأَلْقَابِ فِي الذِّكْرِ تُمْقَتِ[4]

والتنابز بالألقاب ممقوتٌ في القرآن، وقد ورد النَّهي عنه في سورة الحجرات، آية (١١): ﴿وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ﴾.

لأنَّ لـ**ابن الفارض** طريقةً خاصَّةً في نظم الشِّعر؛ تعتمد على الاستزادة من الفيض المعرفيّ، وإشباع النصِّ الشِّعريِّ بألوانٍ من الاستخدامات اللُّغوية الَّتي قلَّ نظيرها في الأدب،

---

[1] -ابن الفارض: الديوان، تحقيق: د. عبد الخالق محمود، الناشر: **عين** للدراسات والبحوث الاجتماعيّة، مصر، د.ت، ص٢٥٥، البيت٢٩٣.

[2] -المصدر السابق، ص٢٥٨، البيت٣١٩.

[3] -المصدر السابق، ص٢٥٦، البيتان٢٩٧، ٢٩٩.

[4] - المصدر السابق، ص٢٥٨، البيت٣١٥.

على مستوى الإيجاز والحذف والذِّكر، والتَّقديم والتَّأخير، إضافةً إلى ما يحفل به نصُّه الشِّعريُّ من الصُّور والمجازات والرُّموز وغيرها، اقتضى ذلك استجلاء التَّأثيرات القرآنيَّة المختلفةِ أفقيَّاً على المستوى اللُّغويِ، وعموديَّاً على مستوى الصِّياغةِ الأدبيَّةِ بعامَّةٍ، ولأنَّ شعرَ **ابن الفارض** «كلُّه من أدبِ الفكرةِ المنبثقةِ عن العقيدةِ الدينيَّة»[1]، وجبَ النَّظر في التَّشكيلاتِ اللُّغويَّةِ النَّاظمةِ للعقيدة، من دون النَّظر إلى فصل المحتوى عن شكله الشِّعري النَّاجز،« ذلك أنَّهُ يصعب أو يستحيل فصل المضمون عن الشَّكل في هذا الشِّعر، فليس الشَّكل فيه مقابلاً أو رداءً يلبسه المضمون، بل هو المضمون نفسه»[2]، من هذا المنظور تغدو علاقة الشكل بالمضمون «كعلاقةِ وجهِ الورقةِ بوجهها الآخر»[3].

---

[1]-د. عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة نقدية، ص٤٣.

[2]-المرجع السابق، ص٦٥.

[3]-أدونيس، زمن الشعر، ص١٤٢.

الفصل الأول:

تناص المفردات والتراكيب في شعر ابن الفارض مع القرآن الكريم:

إنّ دراسةَ النّصِّ الشِّعريِّ اعتماداً على ما يقدِّمهُ التَّناص من زادٍ فنيٍّ، تعنِي دراسةَ التَّأثيراتِ القرآنيَّة المختلفة، بوصفها نسيجاً لغويَّاً لنصٍّ مقتبسٍ داخلٍ في بنية نسيجٍ لغويٍّ آخر، مما يعني أنَّ النصَّ المقتبسَ لا بدَّ أن يتأثَّر في طريقةِ بنائِهِ، بذلك تنصبُّ الدِّراسة على كيفيَّة ما يقال، بحيث تتحوَّلُ مفردات اللغة إلى قيمٍ جماليَّةٍ في الأداءِ الإبداعيّ، من دون الوقوع في شَركِ الفصل بين الشَّكل والمضمون، في أثناء دراسة حضور المفردات القرآنيَّة في بنية النَّص الشِّعري.

يحفل شعر **ابن الفارض** بالكثير من المفردات والعبارات والمعاني والقصص المقتبسة من القرآن، فقد اقتبس **ابن الفارض** المفردة في حفاظٍ على المعنى، أو جاء بها لمعنى مختلف، كما اقتبس العبارة وضمَّنها شعره، ووردت في شعره معظم أسماء الأنبياء الواردة في القرآن، وسوف يعرض البحث لنماذج من ذلك، اكتفاءً بما يدلُّ على الغرض، لأنَّ البحث قد يطول جدّاً إذا أردنا الاستقصاء الدقيق، ونبدأ بعرض هذه الاقتباسات، اقتصاراً على ما لا سبيل للشكِّ في أنَّه من القرآن، على أنَّ القرآن هو الكتاب الذي حفظ اللُّغة العربيَّة عبر القرون، وحماها من الاندثار والضَّياع كما ضاعت واندثرت لغاتٌ شتى، ومردُّ هذا إلى أنَّ القرآن بليغٌ في نظمه ودقَّةِ تعابيره، وصوره وقصصه، مما جعله موضع الإعجاز، وأكْسَبَهُ العظمة والإبهار، الَّتي يظهر عجز العرب تجاهها مهما بلغت مقدرتهم الإبداعيَّة، ويتجلَّى النَّظم القرآنيُّ شكلاً في صورةٍ تتَّسم بالرَّصانة والقوَّة المتعالية عن قدرة البشر، ومعنىً تظهَر تجليَّاتٌ على الرُّغمِ من قربها تبقى بعيدةً عن مستوى الإدراك السطحيِّ، وتلك قاعدةٌ انطلق منها شعراء الغزل العرفانيِّ في نهلهم من المعنى القرآني، فقد استندوا إلى هذه القاعدة، وخرجوا عليها من خلال آليَّة التَّضمين للمعطى النَّصِّي القرآنيِّ؛ أي أنّ خروجهم هذا كان تحوّلاً لـ« موضوع الفهم من اللُّغة إلى ما

وراء اللغة»[1]؛ فالشِّعر العرفانيُّ، حين يتضمّن لغةً قرآنيَّةً، قد لا تكون هذه اللُّغة مقصودةً لذاتها، وإنَّما قد يحمل هذا التَّضمين قصداً ماورائيَّاً، يتمُّ التَّعرُّف إليه في مستوى التأويل الّذي يحيل إليه هذا الانزياح في دلالة اللُّغة، بذلك يصبح هذا الفنُّ الشِّعري، وبسببٍ من تأثُّره بالقرآن، حافلاً بالصُّور والمعاني، غنيَّاً بالرُّموز والإشارات والمجازات اللُّغوية والبلاغيَّةِ، مما يعدُّ منبع القيمة الجماليَّة.

فالاقتباس من القرآن إن كان حرفيَّاً، من حيث إيراد بعضِ المفردات القرآنيَّة، أو تضمين بعضٍ من الآيات كما هي، أو كان اقتباساً للمعنى، يضيف إلى الفنِّ الشِّعري زاداً من فنٍّ أبلغ وأعمق، وهذا مؤدّى ما نريد عرضه حين الحديث عن التَّأثير الفنِّي للقرآن الكريم، بوصفه فنَّاً أدبيَّاً، في شعر العرفان، وما يستتبع ذلك من تجلّيات جمالية.

ومما هو مضمَّنٌ في شعر **ابن الفارض** من المفرداتِ والتراكيب القرآنيَّةِ، نجلوها في هذا السِّياقِ، والبداية مع قصيدتهِ الأولى من ديوانهِ المجموع المعروف:

رَائِيَــاً إِنْكَــارَ ضُــرٍّ مَسَّــهُ حَــذَرَ التَّعْنِيْــفِ فِي تَعْرِيــفِ رَيّْ[2]

(مَسُّ الضرّ) تعبيرٌ قرآنيٌ واردٌ في سورةِ الأنبياءِ على لسانِ النبي **أيوب**: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾ الأنبياء(٨٣)، وقد استعملَ الشَّاعرُ هذا التعبيرَ في وصفِ بَلْوَاه، كأنَّهُ يريدُ التَّنويهَ بمشابهةٍ لعظيمِ البلاءِ، وقد أوردَها في موضعٍ آخرَ من شعرهِ حيثُ يقولُ:

فلا تُنْكِرُوا إنْ مَسَّنِي ضُرُّ بَينِكُم عليَّ سُؤالِي كَشفُ ذاكَ ورَحمتِي[3]

---

[1]-د. مشكور العوّادي: البحث الدلالي عند ابن سينا، دراسة أسلوبية في ضوء اللسانيات الحديثة، مؤسسة البلاغ، بيرت، ط١، ٢٠٠٣، ص٦٦.

[2] -ابن الفارض: الديوان، ص١٨٥، البيت١٧.

[3] -المصدر السابق، ص٢١٣، البيت٤٠.

وهنا يضمّنُ _إضافة إلى مسّ الضر_ مفردات (الكشف والرحمة) والتي جاءَت في النصِّ القرآنيِّ في قصَّةِ النبيِّ **أيُّوب**﴿فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِنْ ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَعَهُم رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَذِكْرَى لِلْعَابِدِينَ﴾ الأنبياء(٨٤).

نلاحظ في هذا المثال أنَّ **ابن الفارض** في نصِّه الشِّعري « يدرجُ نصَّاً مقتطعاً من كلامِ الوحي، ويقوم بتحويل العبارة الأصليَّة داخل سياقه الخاصِّ، على نحوٍ يؤمِّن بينهما الوصل في قناةٍ نصيّةٍ تتيح انسراب أحدهما إلى الآخر، وتمكِّنُ وضعيّةَ الانخراطِ والتَّعالقِ المولِّدةِ للأثرِ»[1]، والأثر الناتج من هذا التَّعالق يحضر في نصِّ **ابن الفارض** بأنَّه مسُّ الضُّر، وتحصل المشابهة التي أراد الشاعر الإشارة إليها من خلال إدراك عظيم البلاء الذي لحق بالنبي **أيوب**، فقال ربِّي إنِّي مسَّني الضُّر، والشَّاعر في تضمين هذا التركيب القرآني أفاد، فنيّاً، من الوصف القرآني للبلاء، وأتبعه بسؤال الرَّحمة والكشف؛ فهوَ في عرضِ سؤالهِ يضمّنهُ اتِّجاهينِ أو مطلبَينِ، إذ يتحدَّدُ معنى السُّؤالِ في العربيةِ بالطَّلبِ، وقد اجتمعَ المطلبَانِ في مفردةٍ واحدةٍ (سؤالي)، وتفرَّعا من خلالِ قرينةِ العطفِ (الواو) كشف ذاكَ **ورحمتِي**. وأمَّا سؤالُ كشفِ الضرِّ فقد أجابَ عنه النَّصُّ القرآنيُّ "فكشفنا ما بهِ من ضرٍّ"، في حينِ إنَّ سؤالَ الرّحمةِ غيرُ مثبتٍ، وإنَّما جاءَ مِنَّةً (عطيَّةً) منَ الباري سبحانه، للنبيِّ **أيُّوب** مثوبةً لصبرِه، "وآتيناهُ أهلَه ومثلَهم معهم رحمةً من عندِنا وذكرى للعابدين"، الأنبياء(٨٤).

في مثالٍ آخر:

وَأَبَى يَتْلُوَ إِلَّا يُوسُفَاً حُسْنُهَا كَالذِّكْرِ يُتْلَى عَنْ أُبَيّ
خَرَّتِ الأَقْمَارُ طَوْعَاً يَقْظَةً أَنْ تَرَاءَتْ لَا كَرُؤيَا فِي كُرَيّ

[1]-د. وفيق سليطين: غواية الاستعادة (النص القديم في أفق القراءة المعاصرة)، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٩، ص٤٣.

لَمْ تَكَدْ أَمْنَاً تُكَدْ مِنْ حُكْمِ لَا تَقْصُصِ الرُّؤْيَا عَلَيْهِمْ يَا بُنَيّ[1]

إذا أخرجنا من النَّصِّ السَّابق مفردات (يتلو- يوسفاً- الذكر- الأقمار- رؤيا- تكد- لا تقصص الرؤيا عليهم يا بني) فنحن إزاء مقوِّمات الوصفِ القرآنيِّ لحلم النّبيِّ **يوسف** الَّذي قصَّه على أبيه النَّبيِّ **يعقوب**: ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ. قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾. يوسف(٤-٥)

وبفعل هذهِ الرَّكائز اللُّغويَّة الَّتي يُبنَى عليها النَّصُّ السَّابق، تنصرف الدَّلالة الذِّهنيَّة إلى قصَّةِ **يوسف** في طورها الأوَّل، ولكنَّ اجتزاء هذه المفردات من النَّصِّ القرآنيِّ وإدخالَها صميمَ البنيةِ الشِّعريَّةِ يعني إعادةَ إنتاجٍ لما هوَ مستقرٌّ في الوعيِ الجمعيِّ، أي صورة فنيَّة جمالية لوصف الجمال (حسنها)، تؤسَّس على مخزونٍ معرفيٍّ لصورةٍ متحصِّلةٍ في الإدراكِ قبلاً، ويعني أيضاً توجيه المتلقِّي نحو الصُّورة القرآنيَّة، لاستجلاء رسوم المشابهة الَّتي تؤسِّس لها مفرداتٌ مقتبسةٌ لمن وصف بالجمال وهو النبي **يوسف**، ومفرداتٌ لوصفِ الرؤيا، ثمَّ ينصرفُ المتلقي عن النَّصِّ القرآنيِّ بفعل قرينة المخالفة (**لا** كرؤيا في كري)؛ فالمحبوبة الجميلة التي أبى جمالها أن يكون تالياً لشيءٍ أن يسبقه إلّا جمال **يوسف**، إن تراءت، تخرُّ الأقمار طوعاً في اليقظة لا في الحلم، ومفردة خرَّ تعني هوى وسقط، وهذا السُّقوط (الخَرُّ) هو التَّلقِّي الانفعاليِّ لتجلِّي المحبوبة الجميلة، ويشير إلى فعاليَّة هذا الجمال وقهاريته في أثناء مشاهدته.

وفي اقتباسٍ آخر يضمِّن الشاعر مثلاً قرآنيَّاً:

عَهدُكُم وَهنَاً كبَيتِ العَنكَبُو تِ وَعَهدِي كَقَلِيبٍ آدَ طَيّ[2]

---

[1] -ابن الفارض: الديوان، ص١٨٩، الأبيات٥٨-٥٩-٦٠.

[2] -المصدر السابق، ص١٩٦، البيت١١٥.

الوَهِنُ في العربية الضَّعيف جداً، وهو ليس ممَّا يجب أن يتوافر في العهود، فالعهود يجب أن تكون قويَّةً وثيقةً، ليست كمثل بيت العنكبوت الَّذي هو أوهن البيوت، كما جاء في النَّصِّ القرآنيِّ﴿ وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ العنكبوت(٤١).وبذلكَ يكونُ الشَّاعِرُ قدِ اختزل المثل الَّذي ضُرِبَ في القرآن عن الالتجاء إلى الأولياء من دون الله (كالعنكبوت اتخذت بيتاً)، فأولياؤهم كبيت العنكبوت في الوهن، في مقابل ذلكَ يستدعي للحديث عن نفسه كطرفٍ في إبرام العهدِ، (وعهدي كقليبٍ، آد طيّ)، القليب تصغير القلب، وهو أيضاً البئر ما كانت قبل أن تطوى، أي قبل أن ترفع، فإذا رفعت فهي الطويّ[١]، وآد: قويَ واشتدَّ، والطيّ التعمير[٢]؛ « أي كبئرٍ اشتدت وقويت من جهة الطيّ؛ أي التعمير»[٣].

إضافةً إلى ذلك إن البيتَ بشطريهِ يحتوي على مقابلةٍ طرفها الأوَّل مقتبسٌ من القرآنِ، والثَّاني من الحياةِ العربيَّةِ وتراثها ومعالمها، وهنا تكمن القيمة الجمالية لتضمين المثل القرآني، فقد أتى الشاعر بمقابلة فيها من الجدة والغرابة الشيء الكثير، ابتداءً من التضمين القرآني، يضاف إليه أن مفردة **آد** غير شائعة الاستعمال في النصوص الأدبية كمثل اشتد، أضف إلى ذلك أيضاً أن مفردة قليب قد تحضر في الذهن بمعنى تصغير القلب، لكن استعمالها بوصفها بئراً ومقابلتها بالمثل القرآنيّ؛ أي مقابلة الوهن بالشَّديد، تعدُّ مفتاح جماليَّة الصُّورة الفنيَّة.

وفي قوله:

دَارُ خُلْـدٍ لَمْ يَـدُرْ فِيْ خَلَـدِي أَنَّهُ مَنْ يَنْـأَ عَنْـهَا يَلْـقَ غَيّْ[٤]

اقتبس الشَّاعر مفردتي (يلقى) التي حُذفت ألفها المقصورة لأنَّها مجزومة، و(غيّاً) التي حُذفت ألفها الممدودة لضرورة الشِّعر، اللتين تشكِّلان جملةً فعليةً من سورة هود:﴿فَخَلَفَ مِن

---

[١]-ينظر: د. عبد الخالق محمود، ديوان ابن الفارض تحقيق ودراسة نقدية، ص١٩٦.

[٢]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (آد- طوى).

[٣]-د. عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة نقدية، ص١٩٦.

[٤]-ابن الفارض: الديوان، ص١٩٠، البيت٦٦.

بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُوا الصَّلَاةَ وَاتَّبَعُوا الشَّهَوَاتِ فَسَوْفَ يَلْقَوْنَ غَيًّا﴾ هود(٥٩)،اقتباساً حافظ فيه على المعنى وهو معنى ظاهرٌ.

وفي اللِّسان: لقي يلقى، كلّ شيءٍ إذا استقبل شيئاً أو صادفه فقد لقيه من بين الأشياء كلِّها، والغيّ من غوى، بمعنى الضَّلالة والخيبة، غوى غياً، وغوى غوايةً ضلَّ، والغيُّ الفسادُ[1]، وقد استعمل القرآن الكريم مفردة الغيِّ للدَّلالة على الطَّريق الذي يسلكه من أضاع الصَّلاة واتَّبع الشَّهوات، بما هو نقيضٌ للرشاد والسَّلامة، وإنَّ الفعل (يلقى) بدلالته الزَّمنيَّة المضارعة وما تحمله من استمرارية الفعل؛ يعني تأكيداً بأنَّ الغيَّ هو الشَّيء المؤكَّد الذي سيلقاه متبعو الشَّهوات، طالما ظلّوا متّبعيها، وقد حمَّلها **ابن الفارض** المعنى نفسه حين اقتبسها من النَّصِّ القرآنيِّ، وللغرض المذكور قرآنيّاً مع اختلافٍ في بعضِ المفرداتِ (دار خلدٍ... من ينأ عنها يلقَ غي)، وربَّما كان المقصود قوله: من يبتعد بنفسه عن دار الخلود (دار المحبوب) فإنَّه يسلك في حياته طريق الضَّلالة ويلقى الخيبة. فيما تبقى القيمة الفنيَّة الجماليَّة التي تحتسب لهذا التضمين تأتي من خلال التَّحوير في توجيه دلالة مفردتي دار خلدٍ، لتصبح دار الخلد دالةً على دار المحبوب، والمبتعد عنها يلق الخيبة، تماماً كما هي الحال عند من يبتعد عن دار الخلود القرآنيَّة فإنه لا محالة ملاقٍ الغيّ.

وفي قوله:

وبِطَرْفِهِ سِحْرٌ لَو اَبصَر فِعْلَهُ هاروتُ كانَ لهُ بهِ أُسْتَاذا[2]

اقتبسَ الشَّاعر اسمَ **هاروت**، و**هاروت** اسمُ علمٍ لم يُسمَع بهِ في غيرِ القرآنِ، وردَ في سورةِ البقرةِ: ﴿وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ، وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (لقي)، ومادة (غوى).

[2]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٠٢، البيت١٣.

النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتُ وَمَارُوتُ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولَا لَهُ إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ وَمَا هُمْ بِضَارِّينَ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ﴾* (١٠٢).

أمَّا لماذا ضمَّن الشَّاعر **هاروت** ولم يذكر **ماروت** مع أنَّهما متلازما الحضور في النَّصِّ القرآنيِّ، فقد يكون المقصود أنَّ **هاروتَ** هو السَّاحر المعلّم، وأنَّ إلحاق **ماروت** به دلالةٌ على تقدّم الأوَّل وتأخر الثَّاني في الفعل كما في الذِّكر، يفيد في ترجيح هذا الزَّعم دلالة الحروف في الأسماء، فـ (ها) في **هاروت** في الدَّلالة اللغويَّة حرف تنبيهٍ[١]، وتحمل (ما) في **ماروت** دلالة النَّفي ممَّا يعني تركيز الفعل على الأوَّل ونفيه عن الثَّاني، فقد يكون فعل الثَّاني هو المعية أو المصاحبة، وآيات ذلك كثيرةٌ في النَّصِّ القرآني، ومنها مرافقة **هارون** للنبيّ **موسى**، بيد أنَّ **هارون** لم يكن له الحضور الكثيف في النَّص القرآني كمثل **موسى**، وأن المقصود في القصة القرآنية **موسى** لا **هارون**، وأيضاً قصة **موسى** مع **الخضر**، فإن حضور **الخضر** بوصفه صاحب العلم اللّدني لا يعني سرد قصته، وإنَّما يعني الحديث عن قصة **موسى** في طورٍ من أطوارها، ولذلك أوجب الشَّاعر حضور **هاروت** في هذا المكان من البيت الشِّعريِّ فاستخدمه الشَّاعر من دون **ماروت**.

وفي قوله:

عَنَتِ الغَزَالَةُ والغَزَالُ لِوَجْهِهِ مُتَلَفِتَاً وبِهِ عياذاً لاذا[٢]

---

*اتبع اليهود ما تحدث به الشياطين السحرة على عهد ملك سليمان بن داود، وما كفر سليمان، وما تعلَّم السِّحر، ولكن الشياطين هم الذين كفروا بالله حين علَّموا النَّاس السِّحر؛ إفساداً لديهم وكذلك اتبع اليهود السحر الذي أنزل = على الملكين هاروت وماروت بأرض بابل من العراق امتحاناً وابتلاءً من الله لعباده، وما يعلّم الملكان من أحدٍ حتى ينصحاه ويحذراه من تعلّم السحر، ويقولا له لا تكفر بتعلم السِّحر وطاعة الشياطين.

[١]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (ها).

[٢]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٠٣، البيت١٥.

اقتباسٌ لمعنى موجود في سورةِ طه: ﴿وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا﴾ طه(١١١)، بالإضافة إلى أنَّه اقتباسٌ لمفردتي (الوجه وعنت)، وفي معنى العنوّ جاء في اللسان، عنتِ الوجوه: نصبت له وعملت له، وذُكر أيضاً أنَّه وَضْعُ المسلم يديه وجبهته وركبتيه إذا رَكِع أو سجد، وهو في معنى العربيَّة أن تقول للرَّجل عنوت لك: خضعت لك وأطعتك، وقيل كلُّ خاضعٍ لحقٍ أو لغيره عانٍ[١]، ولأنَّ القرآن استخدم مفردة (عنت) للدَّلالة على الخضوع، فلا شكَّ في أنَّ مفردة عنت حين أسندت لوجهه هي أكثر ملاءمةً لمقتضى البلاغة في الدلالة على الخضوع، والخضوع كثير الورود في الاستخدام الشعري، وفي الغزل بخاصةٍ، غير أن استعمال العنو بدلالة الخضوع يُعدُّ مصدر الغرابة والمفاجأة، وفي استخدام **ابن الفارض** الصيغةَ اللغويَّة (المسند والمسند إليه) من دون تصرّفٍ في المقبوسِ ودلالاتهِ، إيحاءٌ بأنَّه لا توجد مفردةٌ أكثر دلالةً على معنى الخضوع في مقام الغزل الإلهي أكثر من هاتين المفردتين.

ووردَ اقتباسُ العنوّ في مكانٍ آخر من شعرهِ:

ومَنْ كانَ فَوقَ التَّحتِ والفَوقُ تَحتَهُ إلى وجهِهِ الهادِي عَنَتْ كُلُّ وِجْهَةِ[٢]

وهنا نلاحظ استخدام أسلوبٍ بديعيٍ في نظم المفردات ودلالتها، فوق التَّحت والفوق تحته، بما يسمى الجناس التّصحيفي، أي استعمال أحرفٍ مفردةٍ لنسخ مفردةٍ أخرى تناقضها من حيث المعنى والوجهةِ الدَّلاليَّة، وهو اشتقاق المعنى من كلمتي فوق –تحت، ينتج دلالةً جماليةً أخرى تضاف إلى وجوب العنوّ، وهي اللامحدودية، هذا الذي لا يُحدّ يوجب العنوّ.

وفي قوله:

فما الوَدْقُ إلا من تَحلُّبِ مَدمَعِي وما البرقُ إلا مِنْ تَلَهُّبِ زَفْرَتِي[٣]

---

[١]–ابن منظور: لسان العرب، مادة (عنو).

[٢]–ابن الفارض: الديوان، ص٢٧٦، البيت٤٦٩.

[٣]–المصدر السابق، ص٢١١، البيت٢٤.

اقتبسَ مفردةَ (الودق) التي تعني المطر كلَّهُ شديدهُ وهينّه[1]، والواردةُ مرتينِ في القرآنِ، مرةً في سورةِ النور: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ﴾ أية (٤٣)، وأخرى في سورةِ الروم: ﴿اللَّهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَيَبْسُطُهُ فِي السَّمَاءِ كَيْفَ يَشَاءُ وَيَجْعَلُهُ كِسَفًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ﴾ الروم(٤٨).

والشَّاعر باستخدامه مفردة (الودق) يلغي الفروق بين حالات المطر كلها؛ شديدها وهيّنها، ممَّا يشي بإلغاء الفروق بين حالات الوجدِ، فهو في ودقٍ (دمعٍ) مستمرٍ، إضافةً إلى هذا الودق بإطلاقه ناتجٌ عن تحلُّب مدمعه، وتحلّب في اللسان: سالَ[2]، وهذا السيل (التحلّب) يعني أن دمع الشَّاعر يشابه الودق في شدّته وهونه، من حيث تنوّع حالات الوجد التي يعيشها، وتشكلُّ مفردة (تحلّب) في إسنادها إلى (الودق) مفتاحَ جمالية الصورة الفنية. ومفردة الودق قليلة الاستعمال في النّصوص الأدبيّة بعكس مفردة البرق، والتي تعني لغويَّاً سوطاً من نورٍ يزجر به الملك السَّحاب[3]، « وتتعرف حركة البرق بكونها تناوباً بينَ التَّوهّجِ والانطفاءِ، أو بين الإشعاع والاحتجاب، والإشعاع هو فعل اختراقٍ يتخطَّى الحدود ويطوي الفواصلَ»[4] في تلهّبِ زفرةٍ، كما جاء بها **ابن الفارض**، وقد وردت لفظة البرق في مواضع عديدةٍ من النَّصِّ القرآنيِّ، وهي شائعة الاستعمال في النّصوص الأدبيَّة بعكس مفردة الودق. ومكمن الجدَّة في استخدام الصِّيغ اللغوية المبثوثة في النّصِّ القرآنيِّ، أنَّها تأتي إخراجاً لمدركاتٍ حاصلةٍ في الذِّهن، وسبكها على شكل ومضةٍ فنيَّةٍ، فنظرةٌ في النَّص القرآني تعرض مفردة الودق التي تأتي كنتيجة لآليّةِ عملٍ تسبب حدوثها (الله يزجي سحاباً، ثمَّ يؤلفُ بينهُ فيجعلهُ ركاماً، أسبابٌ تؤسِّسُ لحدوث

---

[1] –ابن منظور: لسان العرب، مادة (ودق).

[2] –المصدر السابق، مادة (حلب).

[3] –المصدر السابق، مادة (برق).

[4] –د. وفيق سليطين: الزمن الأبدي الشعر الصوفي الزمان. الفضاء. الرّؤيا، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧، ص٤٤.

النتيجة؛ فترى الودق يخرج من خلاله)، وفي صورةٍ فنيَّةٍ جميلةٍ، يقتبس ابن الفارض المفردة، في إجمالٍ للأسباب والنتيجة، ويدخلها حيّز لغة الشِّعر؛ لتصبح فما الودق إلاَّ من تحلُّب مدمعي.

ومن تضمين المفردات القرآنية قوله:

وفي قَطعِيَ اللَّاحِي عليكِ ولاتَ حي ـنَ فيكِ جدالٍ كانَ وجهكِ حُجَّتِي[1]

لاتَ بمعنى ليسَ، ولاتَ حينَ جدالٍ؛ أي ليسَ الوقتُ وقتَ جدالٍ، وقد وَرَدَت في سورةِ **ص** (٣): ﴿ وَكَمْ أَهْلَكْنَا من قَبْلِهِم مِنْ قَرْنٍ فنادوا وَلَاتَ حِينَ مَنَاص﴾؛ أي ليسَ الحينُ وقتَ فرارٍ ونجاةٍ. ولاتَ في قولهِ تعالى (ولات حين مناص) التاء فيها صلة، والعرب تصل هذه التاء في كلامها وتنزعها. وقال الفرَّاء: ولات حين مناص، أي ليسَ بحينِ فرارٍ، وتنصبُ بها لأنَّها بمعنى ليسَ[2]، وقد استخدمَ **ابن الفارض** "لات" بمعنى ليسَ في سياقِها الزَّمني (لات حين) للغايةِ نفسها التي استُعمِلت لأجلِها في النَّصِّ القرآنيِّ، غير أنَّ النَّصَّ القرآنيَّ يقدِّمُ الحجّةَ أولاً: وكم أهلكنا قَبلَهم من قَرنٍ ولاتَ حين مناص، و**ابن الفارض** يؤخرّ حجته في السِّياقِ الشِّعري؛ دليلهُ في قطعِ لائمهِ (كان وجهك حجتي)، وتلك الحجةُ الدامغةُ تفرضُ استخدامَ لاتَ حين بدلالتها الزمنيَّةِ (حين) التي تعني زمنَ حضورِ الوجه/ الحجة، وحتميةَ النَّفي لات. ووردَت هاتانِ المفردتانِ القرآنيتانِ في غيرِ موضعٍ من شعرهِ في قولهِ:

وَأُعْرِبُ عَنْهَا مُغْرِباً حَيْثُ لَاتَ حِيْ ـنَ لبْسٍ بِتُبْيَانَيَ سَمَاعٍ وَرُؤْيَةِ[3]

وفي مكانٍ آخرَ:

وَعَلَى مُقَامِي بِالْمَقَامِ أَقَامَ فِي جِسْمِي السَّقَامُ وَلاتَ حِيْنَ شِفَاءِ[4]

---

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٢١٤، البيت٦٣.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (لات).

[3]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٤٩، البيت٢٢١.

[4]-المصدر السابق، ص٣١٣، البيت٣٠.

والمقصود أنَّ وقت الشفاء قد مضى، إذ إنَّ السَّقم قد اتّخذَ من جسدِهِ محلاً فأقامَ، وليسَ الآن وقتُ بُرءِ العلَّة.

أما في المثال الآتي فنشهد تواتر الصُّور الفنية المقتبسة من القرآن، والموظفة للإحاطة بحالةٍ من حالات الوجد:

وَقَدْ سَخِنَتْ عَيْنِي عَلَيْهَا كَأَنَّهَا بِهَا لَمْ تَكُنْ يَوْماً مِنَ الدَّهْرِ قَرَّتِ
فَإِنْسَانُهَا مَيْتٌ وَدَمْعِيَ غُسْلُهُ وَأَكْفَانُهُ مَا ابْيَضَّ حُزْناً لِفُرْقَةِ
فَلِلْعَيْنِ وَالأَحْشَاءِ أَوَّلَ هَلْ أَتَى تَلَا عَائِدِي الآسِي وَثَالِثَ تَبَّتِ[1]

تُظهِرُ هذه الصُّورةُ تداعياتِ الحزنِ الذي ألمَّ بالشَّاعر، لذلك « نرى: إنسانَ العينِ الذي أجهدهُ البكاءَ ميتاً، والدمعُ غسلهُ، وبياضُ العينِ الذي يحيطُ بإنسانها كفنه»[2]، وقد أفاد الشَّاعرُ في رسمِ هذه الصُّورةِ من المعنى القرآني في وصفِ ابيضاضِ العيونِ جراءَ الحزنِ، بما هو واردٌ في شأنِ النبي يعقوب: ﴿وابيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾ يوسف (٨٤)، ثمَّ بيَّن أسبابَ موتِ إنسان عينه في البيتِ اللاحقِ، وفي هذا البيتِ يجمعُ صوراً من سورٍ من القرآن الكريم لوصف الضّرّ، فقد قصدَ بـ (هل أتى) سورة الإنسان، وبأوّل هل أتى، أولّ آيةٍ منها وهي: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا﴾، ويقصدُ أنَّ عينهُ ذابت من البكاءِ حتى كأنَّها لم تعد موجودة (لم تكن شيئاً مذكورا)، كما قصَدَ بـ(تَبَّت) سورةَ المسدِ، وبثالث تبت الآية الثالثة منها: ﴿ تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ. مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ. سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ﴾. والتبُّ في العربيَّةِ الخسارِ، وتبت يداهُ خَسِرتا، وفي التَّنزيلِ: تبّت يدا أبي لهبٍ؛

---

[1] -ابن الفارض: الديوان، ص٢١٥، الأبيات٧٥-٧٦-٧٧.

[2] -د. عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة نقدية، ص١٢٠(يجب التنويه هنا أن اختلاف التوثيق مع أن المرجع واحد يعود إلى أن الكلام إذا كان للمحقق وجب ذكر اسم محقق الديوان، وفي حالة توثيق الشعر نذكر ابن الفارض).

أي ضَلتا وخَسِرتا[1]، وقد ذُكِرت تبّ في هذا المقامِ، لأنَّ الشَّاعرَ أرادَ من خلالِ استحضارها الإشارةَ إلى مصيرهِ المحترقِ بالنَّارِ ما يفيد معنى الخسارةِ، والإفادةُ من المعنى القرآني الذي تحملهُ الآية الثالثةُ من سورةِ المسد، والتي عبَّر عنها بثالثِ تبتّ، وهي النَّارُ ذات اللهب التي أتَت على العينِ والأحشاءِ فلم تَعُد شيئاً مذكوراً، كما جاءَ في أول سورةِ الإنسانِ في قولهِ تعالى: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا﴾، وفي اقتباسِ **ابن الفارض** للآيةِ، حذفٌ في تركيبِ الجملةِ، وإشارةٌ موجزةٌ إلى السُّورة الكريمةِ من خلالِ مفردتي (ثالث، تبتّ)، ويُفهمُ من ذلكَ أنَّه لكي يتلو عائدهُ الآسي ثالث تبتّ لا بدَّ أن يتلو الآيتين السَّابقتين لها، ممَّا يعني أنَّ ما هو محذوفٌ في السِّياقِ النَّحوي مثبتٌ في الدَّلالةِ المعنويةِ للكلامِ، فبذلكَ تكونُ الآيةُ الثالثةُ هي النّتيجةُ التي أرادَها الشَّاعرُ من إثباتِ مفردتي (ثالث تبت)، فمصيرُ أحشائهِ إلى الاحتراقِ بالنَّارِ على مقالةِ طبيبهِ العائدِ لهُ في مرضهِ، وهذا هو الخسرانُ الحقيقي.

ولو أنَّ مَا بِي بِالجِبَالِ وكانَ طُو رُ سِينا بِها قبلَ التَّجلِّيَ لدُكَّتِ[2]

في هذا البيت توظيفٌ للحدثِ القرآني (الدكّ)، كناية عن هولِ مصابِ الشَّاعرِ؛ أي لو أنَّ ما نزلَ بي نزل بالجبالِ لدكّت حتَّى ولو كان طورُ سينا بها قبلَ التجلي، أي قبلَ أن يدكّ. وقد وَرَدَت مفردتَا التجلي والدَّك في ﴿فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا﴾ سورة الأعراف(١٤٣)، والجبل هنا هو طورُ سيناءَ، وورد اسمهُ في ﴿وَشَجَرَةً تَخْرُجُ مِن طُورِ سَيْنَاءَ تَنبُتُ بِالدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِّلْآكِلِينَ﴾ سورة المؤمنون(٢٠)، وقد استعملَ **ابنُ الفارضِ** كلمةَ الطورِ الذي لا يشترطُ فيهِ ما في الجبلِ من أنَّه ما طالَ وعَظُم في الأرضِ من الأوتادِ، «واستعملَ القرآنُ الجبلَ في الأعرافِ لأنَّ التهديدَ أشدُّ والجبلُ أعظمُ من الطورِ لذلكَ يجيءُ في مقامِ الشدةِ والهولِ»[3]، ولذلك قولهُ

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (تب).

[2]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٢٤، البيت١١.

[3]-فاضل السامرائي: بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، شركة العاتك للنشر، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦، ص١١٣.

تعالى لـ**موسى** عليهِ السَّلام في سورة الأعراف (١٤٣): ﴿ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا ﴾.

وتلكَ من مناسبةِ المقالِ للمقامِ. أمَّا عندَ **ابن الفارضِ** فإنَّ استخدامَ مفردتي الجبالَ والطورِ في دلالةِ الدكِ، يفيد المبالغةَ في مقامِ الغزلِ الرفيعِ، ومبالغةً في وصفِ حالةِ الوجدِ والمعاناةِ، فبالغَ في استخدامِ لفظةِ الجبالِ بالجمعِ، مشتملةً على طورِ سينا قبلَ التَّجلي.

وورد معنىً مشابهٌ في موضعٍ آخرَ من القصيدةِ:

وَفِي صَعْقِ دَكِّ الحِسِّ خَرَّتْ إِفَاقَةً لِيَ النَّفْسُ قَبْلَ التَّوبَةِ الموسَوِيَّةِ[1]

وأسماءُ الأنبياءِ في ورودها القرآني مضمّنةً في القصصِ، وفي الاستدعاءِ الشعريِ تجيءُ جزءاً من رمزٍ لجانبٍ من حالةٍ، لأجلِ مشابهةِ الوصفِ، وهذه الرموزُ القرآنيةُ تشكلُ « المقدسَ الغيبيَ، غير الواقعي، لذا وبطبيعةِ الحالِ تتعاملُ معهُ الغالبيةُ العُظمَى من الناسِ بالخوفِ من المساسِ بهِ أو تدنيسهِ. إضافةً إلى أنَّ هذهِ الاستعارات محدودةٌ من حيث العدد والكمية»[2]، من هنا يغدو التعامل مع هذه الرموز، شعريّاً، أمراً يرتبط بالمحل الأول بالقيمة الفنية للتوظيف؛ أي بما يخدم التجربة الشعرية، وبما يشير إلى الإفادة من المعطى القرآني معرفيّاً في المحل الثاني، ونجد مثل هذه الآلية في قوله:

وَطُوفَانُ نُوحٍ عِنْدَ نَوْحِي كَأَدْمُعِي وَإِيْقَادُ نِيرانِ الخَلِيلِ كَلَوْعَتِي

وَحُزْنِيَ مَا يَعْقُوبُ بَثَّ أَقَلَّهُ وَكُلُّ بَلَا أَيُّوبَ بَعْضُ بَلِيَّتِي[3]

لـ**نوحٍ** في التصويرِ القرآنِي قصةِ الطوفانِ، الذي يجيء نتاجاً وعقاباً لخطايا قومٍ استمرت لألفِ سنةً إلا خمسينَ عاماً: ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا

---

[1] –ابن الفارض: الديوان، ص٢٧٨، البيت٤٧٩.

[2] –أحمد أشقر: التوراتيات في شعر محمود درويش. من المقاومة إلى التسوية، قدمس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨، ص٣٣.

[3] –ابن الفارض: الديوان، ص٢٢٤، البتيان١٣، ١٥.

﴿فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ﴾ العنكبوت (١٤)، غيرَ أن الشَّاعرَ في استخدامهِ مفردتي (طوفان نوحٍ) لطرفٍ من المشابهةِ، يقصدُ مشهدَ الطوفانِ، بوصفهِ صورةً ذاتَ دلالةٍ حسيّةٍ طبيعيةٍ يمكن أن تدخلَ نطاقَ المدركاتِ بالوصفِ، بذلك يجيءُ الطوفانُ المقتبسُ، كنايةً عن كثرةِ جريانِ الدموعِ .

وعن **الخليلِ** وإيقاد نيرانهِ وَرَدَ في النَّصِّ القرآني ﴿قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ . قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ الأنبياء(٦٨-٦٩)، إذ إنَّ القرآنَ لم يصوِّرِ النارَ التي حُرِّقَ بها **إبراهيم** تصويراً حسِّياً، لكي تدخلَ في نطاقِ المدركاتِ، إنَّما جاءَ وصفُ النارِ للدلالةِ على عظمةِ القولِ الإلهي المتضمنِ معنى الفعل/ قلنا يا نارُ كوني برداً وسلاماً، فبالقولِ (كوني) تمَّ إفراغُ النَّارِ من فاعليتها وتحويلها إلى نقيضها (برداً و سلاماً)، وبذلك يكونُ إدراكُ هذه النَّار معنوياً فقط، وهذا الإدراك المعنوي يسقطه **ابن الفارض** في إيحاءات استخدامهِ لإيقادِ نيرانِ لوعته، إذ إنَّهُ بهذه المشابهة ينقل حدود التجربةِ الشُّعوريةِ من الحسِّي إلى المعنويِّ.

وفي البيتِ الثَّاني يستدعي لوصفِ الحزنِ والبلاءِ، ما فاضَ بهِ النَّصُّ القرآنيُ بالحديثِ عنِ الحزنِ، إذ يضربُ القرآنُ المثلَ بـ**يعقوبَ** في الحزنِ على ولدهِ **يوسف**، وبـ**أيوبَ** في الصَّبرِ على البلاءِ، ففي شأنِ **يعقوبَ** وردَ في القرآنِ قوله:﴿إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ يوسف (٦٨)، وعن **أيوب** ورد:﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾ الأنبياء (٨٣)، وإنَّ ذكرَ **يعقوب** في مقامِ الحزنِ، و**أيوب** في مقامِ الابتلاءِ، يعدّ من أكثر الاستعاراتِ الأدبيةِ قيمةً جماليةً وفنيةً في الدلالةِ على الحزنِ والوجدِ والمعاناةِ، وغير خافٍ أنّ حضور اسمي العلم يعقوب وأيوب يختزلان الوجد والمعاناة والصبر.

كَأَنَّ الكِرَامَ الكَاتِبِينَ تَنَزَّلُوا عَلَى قَلْبِهِ وَحْياً بِمَا فِي صَحِيفَتِي[1]

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٢٥، البيت٢٥.

يعني بالكرامِ الكاتبين الملكين الموكلين بخدمةِ الإنسانِ، يكتبانِ حسناتهِ وسيئاتهِ، وقيلَ سُمّي الملائكة الذينَ يكتبونَ أعمالَ العباد كراماً، لأنهم يسرعونَ في كتابهِ الحسناتِ للعبدِ، ويبطئونَ في كتابةِ السيئاتِ، يرجونَ أن يتوبَ فاعلها قبل كتابتها، وقد وردَ ذكرُ الكرامِ الكاتبين في سورة الانفطار (١١) : ﴿وَإِنَّ عَلَيْكُمْ لَحَافِظِينَ. كِرَاماً كَاتِبِينَ. يَعْلَمُونَ مَا تَفْعَلُونَ﴾.

ولفهمِ المغزَى الحقيقي وراءَ ذِكرِ الكرامِ الكاتبين في هذا الموضعِ، لابدَّ من عرضِ الصُّورةِ الكليةِ التي تُنبئ عنهُ، فالشَّاعر استخدمَ الصَّيغةَ القرآنيةَ قاصداً الفِعل (عمل الكرام الكاتبين)، كتابةَ أعمالِ الإنسان، إذ إنَّهم (يعلمون ما تفعلون):

فَأَخْبَرَ مَنْ فِي الحَيِّ عَنِّي ظَاهِراً ... بِبَاطِنِ أَمْرِي وَهُوَ مِنْ أَهْلِ خُبْرَةِ
كَأَنَّ الكِرَامَ الكاتِبِينَ تَنَزَّلُوا ... عَلَى قَلْبِهِ وَحْيَاً بِمَا فِي صحِيْفَتِي
وَمَا كَانَ يَدْرِي مَا أُجِنُّ وَمَا الَّذِي ... حَشَايَ مِنَ السِّرِّ المَصُونِ أَكَنَّتِ
وَكَشْفُ حِجَابِ الجِسْمِ أَبْرَزَ سِرَّ مَا ... بِهِ كَانَ مَسْتُوراً لَهُ مِنْ سَرِيْرَتِي
فَكُنْتُ بِسِرِّي عَنْهُ فِي خُفْيَةٍ وَقَد ... خَفَتْهُ لِوَهْنٍ مِنْ نُحُولِي أَنَّتِي
فَأَظْهَرَنِي سُقْمٌ بِهِ كُنْتُ خَافِياً ... لَهُ وَالهَوَى يَأْتِي بِكُلِّ غَرِيْبَةِ[1]

تظهر الصُّورةُ الفنيّةُ التي وظّفت عملَ الكِرام الكاتبينَ في هذا الأداءِ، براعةَ الشَّاعرِ في استخدامِ الصِّيغِ اللغويةِ القرآنيةِ، وتوظيفها في التَّجربةِ الأدبيةِ العرفانيةِ فمفردةُ (ظاهراً) تحيلُ إلى الجسدِ الَّذي أخذَ محلَّ المخبرِ عمَّا في الباطنِ، تدلنا على هذه الرؤيةِ عبارةُ (كشف حجاب الجسم) بسبب السَّقمِ، ليصبح تتابع الصِّيغةِ الإخباريةِ على النحوِ التالي: فأظهرني سَقمٌ به كنتُ خافياً ؛ فأخبر من في الحيِ عني ظاهراً؛ فالظَّاهرُ هنا هو الجسدُ الذي وشى بصاحبِ الحالِ، وأن دقّةَ الإخبار وشموليته، يشابهُ في الفعلِ عملَ الكرامِ الكاتبينَ في الدقةِ والإحاطةِ، غير أنَّ الظَّاهرَ (الجسد) لم يكن على دراية بالسِّرّ المصونِ المكنونِ في الحشا، ولكن كشفَ

[1] -ابن الفارض: الديوان، ص٢٢٥، الأبيات٢٤-٢٧-٢٨-٢٩.

حجابَ الجسمِ، أي النحولِ، أخذَ عامل المساعد في إبرازِ المستورِ، وقد ساعدَ على كشفِ حجابِ الجسمِ السقمُ، فهي إذن متواليةُ أفعالٍ تُقرأ على هذا النحو:

السّر في خفية ← أخفته الأنّة بسبب الوهن ← ظهر السقم ← كشف حجاب الجسد ← أظهر السقم ما كان خافياً ← أخبر هذا الظاهر عنه بباطن الأمر ← كأنَّ الكرامَ الكاتبينَ تنزّلوا .. بذلكَ يكون فعلُ الإخبارِ عما هو خافٍ؛ الَّذي اضطلعَ بهِ الوهنُ والسقمُ ونحولُ الجسدِ، ، يشابهُ في شموليتّهِ من حيثُ الأداءُ والوظيفةُ لفعلِ الوحي (تنزلوا وحياً)، أي ما أثبتهُ الكرامُ وحفِظُوه من حيث علمهم بالسَّرائرِ وكتابتها، أظهرهُ السَّقم، إذ لم يعد الجسَد (الحجاب) موجوداً لحجب السرّ.

ومِنْكِ شَقَائي بَل بلائَي مِنَّةٌ وفيكِ لباسي البؤسَ أَسْبَغُ نِعمةِ [1]

النِّعمةُ السابغةُ هي النعمةُ التّامةُ، ومعنى أسبغَ أتمّ[2]، وفي القرآن:﴿ . . وَأَسْبَغَ عَلَيكُم نِعَمَهُ ظَاهِرَةً وَبَاطِنَةً وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يُجَادِلُ فِي اللهِ بِغَيرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُنِيرٍ﴾، لقمان(٣)، وفسّرت النِّعم الظاهرة بالمحسوسةِ، والباطنة بالمعقولةِ.

في الغزلِ العرفاني، تهيمن روحُ الشَّقاء على المبدعِ العارفِ، فتجيء المفرداتُ في وصفِ الوجدِ والمعاناةِ، في حليةٍ جماليةٍ، تقلبُ المفاهيم والتصورات، فالشقاءُ والبلاءُ في الحياةِ ليسا عطيةً أو تفضلاً وإنَّما مصائبٌ وامتحانٌ، عطيتّها التي تصاحبها هي الصَّبر؛ إلاّ في مقامِ الحبِ الإلهي يكونُ الشَّقاءُ مِنَّةً، ونلاحظُ في تتابعِ الصيغةِ اللغويةِ (ومنك شقائي بل بلائي منة) أنَّ الشَّقاء بما يحيلُ إليهِ من عظيمِ المصيبةِ وكثيرِ الصَّبرِ، متبوعاً بـ(بل) وهي حرفُ استدراكٍ، مما يفيدُ الاستزادةَ من الشَّقاء، وتجاوزهُ إلى البلاءِ، يستدعي في الدلالةِ العقليةِ، أنَّ الشَّقاء والبلاءَ يستوجبان طلبَ الفرجِ، لكنَ الشَّاعر يكسِر أُفقَ التوقُع فيأتي بمفردةِ (منّة) وتكمل الشطرةَ

---

[1] -ابن الفارض: الديوان، ص٢٢٨، البيت٤٩.

[2] -ابن منظور: لسان العرب، مادة (سبغ).

[1] -ابن الفارض، الديوان، ص٢٣٤، البيت١٠٠.

الثانيةَ كسرَ التَوقع (وفيكَ لباس البؤس أسبغ نعمةٍ) حيثُ يأتي لباسُ البؤسِ ليكملَ الصَّورة التي رسَمها الشقاء والبلاء (المنة)، فيضافُ إليها لتكتملَ دلالاتها العقلية لبَاس البؤسِ ثم تضفي المفردةِ القرآنيةِ (أسبغ نعمةٍ) دلالةَ كمال النعم، بذلك تكون مفردات الشقاء والبلاء والبؤس، قد تحللت من دلالتها المعجمية، وأدخلت في سياق الدلالة المعرفية في ثوب الغزل، فأتت بمفاهيم مغايرة لما ثوى في العقل من دلالة.

فَدَعْ عَنْكَ دعوى الحبّ وادعُ لغيرِه فؤادَكَ وادفَع عنك غيَّكَ بالَّتي[1]

إكمالُ الوقف الذي انتهى إليه البيت الشعري حاصل في الذهن بمجرد الوقوع على توالي مفردتي(ادفع ... بالتي)، وهذا في العربية يدعى الاكتفاء، لدلالة المفردة التي انتهى إليها القول على ما يراد بها، فمن البداهة القول: (ادفع بالتي هي أحسن)، والتي انخرطت في تعاليم الحياة الاجتماعية بصورة المثل، أو المتعارف عليه أو التعاقد الاجتماعي، بما يفيد من الأخلاق المنصوص عليها قرآنياً: ﴿ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ السَّيِّئَةَ نَحْنُ أَعْلَمُ بِمَا يَصِفُونَ﴾ المؤمنون (٩٦)، وفي غير موضعٍ: ﴿وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ﴾ فصلت (٣٤)، وبما أنَّ النَّصَّ الشِّعريَّ العرفانيَّ يقومُ على الاختزالِ والتكثيفِ، حتى في تناصَّاتهِ مع القرآنِ الكريمِ، نستطيعُ معرفةَ ما هو مقصودٌ بالاستدعاء من خلال الآلية هذه:

النص القرآني	النص الشعري	وجه الاستدعاء
لا تستوي الحسنة والسيئة	دع عنك دعوى الحب وادع لغيره فؤادك	دعوى الحب: يقصد بالسيئة: (الغيّ)، وبالحسنة(لغيره)
ادفع بالتي هي أحسن السيئة	ادفع عنك غيك بالتي	ادفع السيئة أو الغي (دعوى الحب) بالحسنة أي أن تدعو فؤادك لغير الحب.

١ –ابن الفارض، الديوان، ص٢٣٤، البيت١٠٠.

وَسَدِّدْ وَقَارِبْ وَاعْتَصِمْ وَاسْتَقِمْ لَهَا مُجِيْبَاً إِلَيْهَا عَنْ إِنَابَةِ مُخْبِتِ[1]

وفي هذا البيتِ ذكرٌ لمقاماتِ السُّلوك التسديد والمقاربة والاعتصام والاستقامة والإجابة والإخبات[2]، بما يشهدُ ببلاغةِ هذا الشِّعر، وما فيه من قيمةٍ فنيةٍ محمولةٍ على الإيجاز، إذا كانت البلاغة في الإيجاز، فالشَّاعر قد اختزل مقامات السُّلوك في الفكر الصُّوفيِّ، ومدلولاتها في النَّصِّ القرآني في بيتٍ شعريٍّ واحدٍ. يذكر هنا، أنَّ هذه القصيدةَ مسماةٌ بنظمِ السُّلوكِ، ومن الطَّبيعي أن تكونَ متضمنةً مقاماتِ السلوك وهي كلها مأخوذة من القرآنِ، فالتسديدُ: التخلصُّ من النِّفاق، والمساواة بين الظَّاهر والباطن، وقد استفاضَ القرآنُ الكريم بذمِّ النِّفاق والمنافقين، وهناك سورةٌ كاملةٌ باسم (المنافقون) بوصفِهم وذمِهم، والاقترابُ في سورة العلق (١٧) ﴿كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ﴾، والاعتصامُ: الَّذي هو في كلامِ العربِ من العصمةِ أي المنعِ، واعتصمتُ بالله أي امتنعت بلطفهِ عن المعصيةِ[3]، ووردَ الاعتصام في آل عمران (١٠٣)﴿وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ جَمِيْعَاً﴾، وفي الحج(٧٨): ﴿وَاعْتَصِمُوا بِاللهِ هُوَ مَوْلَاكُمْ﴾، والاستقامة وردَ الأمرُ بالاستقامةِ (استقمْ) للنبي محمد (ص) مرتينِ في القرآنِ، أولاهما في سورة الشورى (١٥): ﴿وَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ﴾ وثانيتهما في سورة هود (١١٢): ﴿فَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ وَمَنْ تَابَ مَعَكَ﴾، والإجابة : أشارَ إليها الشَّاعر بقوله مجيباً، وفي القرآن: ﴿يَا قَوْمَنَا أَجِيْبُوا دَاعِيَ اللهِ وَآمِنُوا بِهِ﴾الأحقاف(٣١)، والإنابةِ في سورة الزمر (٥٤): ﴿وَأَنِيْبُوا إِلَى رَبِّكُمْ﴾. كما وردَ ذكرُ الإنابةِ في مواضعَ عديدةَ من القرآنِ، الرّعد (٢٧): ﴿قُلْ إِنَّ اللهَ يُضِلُّ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي إِلَيْهِ مَنْ أَنَابَ﴾، وفي لقمان (١٥): ﴿وَاتَّبِعْ سَبِيْلَ مَنْ أَنَابَ إِلَيَّ﴾، وفي سورة ص(٢٤):﴿وَظَنَّ دَاوُودُ أَنَّمَا فَتَنَّاهُ فَاسْتَغْفَرَ رَبَّهُ وَخَرَّ رَاكِعَاً وَأَنَابَ﴾ ...وغيرها كثير.

---

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٤٣، البيت١٧٧.

[2] -ينظر، القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوّف، تحقيق: مصطفى زريق، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢، الفصل الثاني يحوي شرحاً تفصيلياً للمقامات أو مدارج أرباب السلوك، ص(١٨٩-٣٥١).

[3]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (عصم).

ومن الواضح أن التناص في المثال السابق مالَ نحو الصيغة العقدية الدينية على حساب البنية الفنية الجمالية، ومثلها في المثال الآتي:

وَلَا تَتَّبِعْ مَنْ سَوَّلَتْ نَفْسُهُ لَهُ فَصَارَتْ لَهُ أَمَّارَةً وَاسْتَمَرَّتِ[1]

النَّفسُ المسوّلةُ، هي النّفسُ الَّتي تزينُ السُّوءِ في نظرِ الإنسان، وبذلكَ تصبحُ أمارةً بهِ، إذ لا يستطيع صاحبُ النَّفسِ الأمارةِ بالسُّوءِ أن يَعصي نفسَه، فيستمر في عملِ السُّوءِ، وقد أفادَ **ابن الفارض** من المعنى القرآني للنفسِ الأمارةِ بالسُّوءِ، فهي غالباً ما تقومُ بالفِعال الآثمةِ كما في سورة يوسف(١٨) ﴿ وَجَاؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا ﴾، وأيضاً في الآية (٥٣): ﴿وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي﴾، وفي طه(٩٦): ﴿قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي﴾، فإنَّه من قبيحِ الفعلِ الذي سوّلته النفس (الكيد؛ كيد الإخوة بأخيهم، والكذب) وكان من جرّاءِ هذا الفعلِ، الحزنُ الذي صاحبَ النَّبي يعقوب طويلاً، وكذلك كانَ من تسويلِ النَّفسِ، في الآيةِ الأخرى، فعلُ السِّحر الذي ألقاهُ السَّامري وفيه احتكمَ إلى نفسِه التي زينَت له فِعْلَ الغوايةِ والضلالِ، والشَّاعر في استخدامهِ هاتينِ المفردتينِ (سولت نفسه، والنفس الأمارة) بصيغةِ النَّهي عن الإتباعِ، تغلبُ النبرةُ الوعظيةُ الإرشاديةُ على الصِّيغة الأدبية، وتظهر مثل هذه الصيغة في المثال الآتي:

فَنَفْسِي كَانَتْ قَبْلُ لَوَّامةً مَتَى أُطِعْهَا عَصَتْ أَو أعصِ كَانَت مُطِيْعَتِي [2]

والنفسُ اللوامةُ هي الكثيرةُ اللومِ لكلِّ ما يصدرُ عنها من أفعالٍ، ووردت هذه الصفةُ للنفسِ في سورة القيامة، آية(٢): ﴿وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ﴾.

---

[1] -ابن الفارض: الديوان، ص٢٤٥ ، البيت ١٩٥.

[2] -المصدر السابق، ص٢٤٦، البيت١٩٧.

والنفسُ ــ بطبيعة الحال ــ تميلُ نحوَ طبيعتها البدنيةِ، أي تميلُ للشهواتِ؛ ورشد النفس في خلافها كما يقدم الشاعر بصيغة الحكمة وصف النفس اللوامة، فنفس الشَّاعر على الرغم من وصفها باللوامةِ، إلاّ أنَّها متّى تمت إطاعتها عصت أي ضلت، وإذا عُصِيت رَشدت. وهكذا نجد احتواء هذا الشعر على دقيق المعنى وعميقه، يضاف إلى ذلك تضمين الأمثال الاجتماعية لتصبح داخلةً في صميم البنية الشعرية.

وفي حُبِّهِ مَن عزَّ توحيدُ حِبِّه فَبِالشِّركِ يَصْلَى مِنْه نَارَ قَطِيْعَةِ[1]

والحِبُّ الثانية تعني المحبوب، والمعنى: من عزَّ لهُ توحيدُ محبوبهِ الحقيقي، فإنَّه يصلى منه نارَ القطيعةِ، وصليُ النَّارِ مقاسَاة حرِّها، وأصلاهُ النَّارَ أدخلَه إيَّاها وأثواهُ فيها[2]، وجاءَ في القرآنِ في سورة الأعلى (١٢): ﴿ الَّذِيْ يَصْلَى النَّارَ الكُبْرَى﴾، وفي سورة الانشقاق (١٢):﴿وَيَصْلَى سَعِيْرًا ﴾، وفي سورة المسد (٣): ﴿سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَب﴾؛ وصَلْيُ النَّارِ إذاً تركيبٌ قرآنيٌ يحملُ معنى الإدخالِ في النَّارِ والمكوثِ فيها، وليسَ مقاساةَ الحرِّ بتحديدٍ زمنيٍّ. ونلاحظ في هذا المثال أن الشاعر قد غيَّب لفظة **الله** وأبدلها بالحِبِّ أو المحبوب، مما يعني انزياح المدلولات في الشطر الأول عن الأثر النفسي المصاحب للتلقي، ذلك أن قول من عزَّ توحيد **الله**، أي أشرك به سيصلى النار، وتلك صيغةٌ قرآنيةٌ فيها من النهي عن الإشراك والتهديد بالعذاب ما يهيئُ الأثر الانفعاليَّ المقترن بصليِ النار، لكن اللغة الشعرية الصوفية إذ تزيح بعض المفردات عن مضامينها الأصلية، تقدم بدلاً عنها مفرداتٍ أقل رهبةً وخشيةً ومن ذلك استبدال لفظة الإله بالمحبوب، يقلب بالمقابل التلقي الفني لتلك المفردات، لكن ليست الاستدعاءات القرآنية كلّها، لغرض الحب الإلهي، على هذا النحو من الفنية والجمالية، ففي قوله:

وَصُمْتُ نَهَارِي رَغْبَةً فِي مَثُوبَةٍ وَأَحْيَيتُ لَيْلِي رَهْبَةً مِنْ عُقُوبَةِ[3]

---

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٥٠، البيت٢٢٨.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (صلي).

[3]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٥٣، البيت ٢٧٠.

وردت مفردة المثوبةِ الَّتي تعني جزاءَ الطَّاعةِ[1]، في سورة البقرة (١٠٣): ﴿وَلَوْ أَنَّهُمْ آمَنُوا وَاتَّقَوْا لَمَثُوبَةٌ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ خَيْرٌ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾، والمثوبةُ تعني الجزاءَ وتستَعملُ في الخيرِ والشَّرِ، وإن كانَ استعمالها في الخيرِ أكثرَ، واستعمالها في الآيةِ السَّابقةِ للخيرِ، وهناكَ استعمالٌ آخرُ في الشَّرِ: ﴿قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُمْ بِشَرٍّ مِنْ ذَلِكَ مَثُوبَةً عِنْدَ اللَّهِ مَنْ لَعَنَهُ اللَّهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ﴾، سورة المائدة(٦٠)، والرَّغبةُ والرهبةُ وردتَا مصدَرين في سورة الأنبياء(٩٠): ﴿إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا وَكَانُوا لَنَا خَاشِعِينَ﴾. والشاعر في المثال السابق آثر توظيف المفردتين بما يخدم المسلك المعرفي، وبقيت القيمة الفنيَّةُ لهذا التَّوظيف كامنة في اللُّغة الشِّعرية التي أجادت سبكَ النَّص المقتبسِ.

ومن تغليبه القيمة المعرفيَّة على الأدبيَّة الجماليَّة للاقتباسات قوله:

وَلَا تَقْرَبُوا مَالَ اليَتِيمِ إِشَارَةٌ لِكَفِّ يَدٍ صُدَّت لَهُ إِذْ تَصَدَّتِ [2]

يفيدُ الشَّاعر من التَّركيبِ القرآنيِّ في بناء الشَّطرِ الأوَّلِ من البيتِ، إذ هو مضّمن كما جاءَ في التَّنزيلِ من دونِ تغييرٍ، ففي الأنعام (١٥٢): ﴿وَلَا تَقْرَبُوا مَالَ الْيَتِيمِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ حَتَّى يَبْلُغَ أَشُدَّهُ﴾، وفي الإسراء (٣٤)﴿وَلَا تَقْرَبُوا مَالَ الْيَتِيمِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ حَتَّى يَبْلُغَ أَشُدَّهُ﴾.

وتبدو الشطرةُ الثانيةُ من البيتِ وكأنَّها تَشرحُ العبارةَ الواردةَ في صدرِ البيتِ، ولكنَّ هذه الدلالةَ تفرغُ من محتواهَا بمجرّد الوقوف على كلمةِ (إشارة)، والإشارةُ تعني رمزاً لمدلولٍ آخر «يشير إلى كفّ يدٍ تعرضَت للاغتراف من هذا البحرِ بينما هي ممنوعةٌ عنهُ ومحرومةٌ منهُ وأرادَ بهذا البحر الرؤيةَ التي مُنِعَ منها **موسى** عليهِ السَّلام بـ(لن تراني) وخصَّ به **محمداً** (ص) كما جاءَ في الخبرِ أنَّهُ لما أفاقَ **موسى** عليهِ السَّلام من صعقتهِ قيلَ لهُ ليسَ ذلكَ لكَ ذلكَ ليتيمٍ يأتي من بعدكَ فقالَ مصدقاً سبحانكَ من أن يصلَ إليكَ أحدٌ إلا من ارتضيتهُ لنفسكَ، وخصصتهُ

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (ثاب).

[2]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٥٥، البيت ٢٨٩.

بأعلى مقاماتك، تبتُ إليكَ مما تصديت لما ليسَ لي، وأنا أولُ المؤمنينَ بتخصيصِ محمدٍ عليه الصلاةُ والسَّلام بهذا المقامِ الأعلى»[1].

فَوَاحِدُهُ الجَمُّ الغَفِيْرُ وَمَنْ عَدَا ... هُ شِرْذَمَةٌ حُجَّتْ بِأَبْلَغِ حُجَّةِ[2]

الشَّرذمة: القطعة من الشَّيء، والشَّرذمة القليلُ من النَّاس، وقيلَ الجماعةُ منَ النَّاس القليلة، والشَّرذمةُ في كلامِ العربِ القليل[3]، تنهض فنية التوظيف لمفردة شرذمة من المقابلة بينها وبين الجم الغفير، وفق الثنائية الواحد جمٌّ غفير/ من عداهُ شرذمة، وقد يبدو أنَّ توالي المفردات على تلك الصِّيغة غير صحيح منطقيَّاً، غير أنَّ الفكر المعرفي إذ يقلب التصورات والمفاهيم، يأتي بغريب الأشياء وجديدها، وكذلك اللغة الشعرية المعبرة عنه، من هنا يصح القول إنَّ القيمة الفنيَّةَ تكمن في جواز ما لم يجزه المنطق العقلي، فقد نسبَ الشَّاعر الحجّةَ البالغةَ إلى الواحدِ، وكلُّ ما عداهُ شرذمةٌ، أي أنَّ الواحدَ من القائلين بمقالةِ الشَّاعر يمثِّل جَمَّاً غفيراً، وقد عدَّ القرآنُ الكريمُ **إبراهيمَ** عليه السَّلام أمّةً وهو فرد: ﴿إِنَّ إِبْرَاهِيمَ كَانَ أُمَّةً قَانِتًا لِلَّهِ﴾، والذين لا يقولونَ بمقالتهِ قليلونَ ولو كثروا، ﴿إِنَّ هَؤُلَاءِ لَشِرْذِمَةٌ قَلِيلُونَ﴾، الشعراء (٥٤)؛ أي عصبةٌ قليلةٌ.

وَلَا غَرْوَ أَن سُدتُ الأُلى سَبَقُوا وَقَد ... تَمَسَّكْتُ مِنْ طَه بِأَوْثَقِ عُرْوَةِ[4]

طه اسمٌ من أسماءِ النَّبي (ص)، والعروةُ المقبض، وجمعها عُرىً. قال **الزَّجَّاج**: العروةُ الوثقَى: قولُ أن لا إلهَ إلا الله، وقيلَ من عقدَ لنفسهِ من الدِّينِ عقداً وثيقاً لا تحلّه حجة[5]. وقد جاءت

---

[1] –د. عبد الخالق محمود، ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة نقديّة، ص١٣٧.

[2] –ابن الفارض: الديوان، ص٢٥٦، البيت٣٠٢.

[3] –ابن منظور: لسان العرب، مادة (شرذم).

[4] –ابن الفارض: الديوان، ص٢٦١، البيت٣٣٢.

[5] –ابن منظور: لسان العرب، مادة (فصم).

العروةُ الوثقَى في سورة لقمان(٢٢): ﴿وَمَنْ يُسْلِمْ وَجْهَهُ إِلَى اللهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى﴾، والوثقَى: مؤنث ووردت العروةُ بالجمعِ (عرى)، في مكانٍ آخرَ من شِعره:

هيهاتَ خابَ السَّعيُ وانفصمت عُرَى حبلِ المنى وانحلّ عَقدْ رَجَائي[1]

انفصام العُرى: ضعفٌ فيما يعتصمُ فيهِ الناسُ[2]، وانفصامُ العُرى معنى قرآني وَرَدَ في سورة البقرة (٢٥٦): ﴿فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللهِ فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لَا انْفِصَامَ لَهَا﴾، فالعروةُ الوثقَى الَّتي لا انفصامَ لها هي عقدةُ الحبلِ الوثيقِ الَّذي لا ينقطع، وقد أفاد الشاعر من هذا التركيب في الدلالة على الخيبة التي لقيها بعد أن كان يسعى لبلوغ المنى ونيل الرجاء، ويجدر القول هنا إن الشاعر لم يستخدم الإحالة القرآنية بوصفها بنية معرفيَّة خالصة، وإنَّما استثمرها للدَّلالة على معنى الخيبة، وانقطاع الرَّجاء بالمعنى الأدبيِّ والعرفانيِّ أولاً، والقرآنيِّ ثانياً.

وَيَا كُلَّ مَا أَبْقَى الضَنَّى مِنِّي اِرْتَحِل فَمَا لَكَ مَأْوَىً فِي عِظَامٍ رَمِيمةِ[3]

جاءت العِظامُ الرَّميم في النَّصِّ القرآنيِّ في موضعِ الاستفهامِ الإنكاري: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾ يس (٧٨)، حيث يتساءل الإنسان سؤال المنكر، وهو الموصوف في الذكر بالخصيم المبين: ﴿أَوَلَمْ يَرَ الْإِنْسَانُ أَنَّا خَلَقْنَاهُ مِنْ نُطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُبِينٌ﴾، يس (٧٧)، عمَّن يعيدُ الحياةَ إلى العظامِ الباليةِ، والشَّاعرُ يستعيرُ هذا الوصف للموتِ الحسي، فيوظفهُ في تداعياتِ الوجدِ، إذ يخلعُ عن الجسدِ صفةَ الحياةِ، بفعلِ الوجدِ، فيغدو بذلكَ مشابهاً للعظامِ الرميمِ، وهنا تشيرُ هذهِ المفردةُ إلى الفعلِ الّذي اضطلعَ بهِ الضَّنى، والَّذي بدا مشابهاً لفعلِ الموتِ الذي وصفهُ الذِّكرُ الحكيمُ.

وشَفْعُ وجودي في شهودي ظلَّ في اتِّـ ـحادي وتِراً في تيقُّظِ غَفوتي[1]

---

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٣١٤، البيت٤٩.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (رمم).

[3]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٦٢، البيت٣٤٧.

أَقسمَ الله سبحانه بالشفع والوتر في سورة الفجر (٣): ﴿والفَجرِ . وليالٍ عَشرٍ . والشّفعِ والوَترِ﴾، والشفعُ خلافُ الوترِ وهو الزوجُ[٢]، والوتر الفرد، وقيل الوتر **آدم** عليهِ السَّلام والشفع: شفع بزوجته، وقيلَ الوتر: الله الواحد، والشفع: جميع الخلق خلقوا أزواجاً[٣]، فالشَّفع والوتر يشملانِ كلَّ الموجوداتِ. ويقصدُ بالشفعِ في اصطلاحِ الصُّوفيةِ (الخَلْق)، أي ظهورِ الحقِ في صورِ الموجوداتِ على مذهبِهم وبالوترِ الذَّاتِ الإلهيةِ باعتبارِ سقوطِ الاعتباراتِ جميعها، أي عودةِ الموجوداتِ إلى الله الواحدِ الفردِ، وقد ارتبطَ الشَّفعُ والوترُ بالليالي العَشر الَّتي هيَ العَشرُ الأولى من شهرِ ذي الحجةِ، ولها اعتبارٌ خاصٌ لأنَّها وقتُ مناسِك الحجِ في الجاهليةِ كما في الإسلامِ، والشَّفعُ هو اليومُ العاشرُ منها وهو يومُ النحرِ، والوتر هو اليومُ التاسعُ، يوم عرفة[٤]، وفي هذا المثال _أيضاً_ ترجح صوفية المعنى في التوظيف على أدبيته.

وَقَدْ جَاءَنِيْ مِنِّيْ رَسُولٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّ عَزِيزٌ بي حَرِيصٌ لَرَأفةِ[٥]

وردَت مفرداتُ هذا البيتِ بمجملها في سورة التوبة(١٢٨): ﴿لقد جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنْفُسِكُم عَلَيهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ بِالمُؤْمِنِيْنَ رَؤُوْفٌ رَحِيم﴾، لكنَّ **ابنَ الفارضِ** في استقائِه لهذهِ المفرداتِ أعادَ تشكيلَ مفرداتِ اللغةِ للدلالةِ على معنى أرادهُ، فبدَّلَ في صيغِ المفرداتِ، وأعادَ تشكيلها، فنقلها من صيغةِ الجمعِ إلى المفردِ، فيما يبدو وكأنَّهُ مخصوصٌ بالعنايةِ من هذهِ الآيةِ، لكنَّ قراءةً أخرى للبيتِ يمكنها أن تُفضي إلى الدلالةِ على أنَّه في إفرادهِ للجمعِ، لا يعني إخراجَ نفسهِ من دائرةِ الجمعِ حيثُ تناولَ النَّصُّ القرآني البلاغَ بصيغةِ الجمعِ، وإنَّما قد أثبتَ لنفسهِ الحكمَ النافذَ في الجمعِ، وألزمَ نفسهُ بالإفهامِ، في حينِ لم يكن هذا الإفهامُ ملزماً للجمعِ، يفيدُ في ترجيحِ هذا المعنى ذكرَ الآيتينِ السابقةَ واللاحقةَ، التوبة (١٢٧- ١٢٨-١٢٩): ﴿ وَإِذَا مَا أُنزِلَتْ سُورَةٌ

---

[١]-المصدر السابق، ص٢٧٤، البيت٤٥٣.

[٢]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (شفع).

[٣]-المصدر السابق، مادة (وتر).

[٤]-ينظر: د. محمد عابد الجابري، مدخل إلى القرآن، ص٢٦٣. وينظر أيضاً: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علم_ أيام معلومات).

[٥]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٧٥، البيت٤٥٧.

نَظَرَ بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ هَلْ يَرَاكُمْ مِنْ أَحَدٍ ثُمَّ انْصَرَفُوا صَرَفَ اللَّهُ قُلُوبَهُمْ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَا يَفْقَهُونَ. لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنْفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ بِالْمُؤْمِنِينَ رَءُوفٌ رَحِيمٌ. فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُلْ حَسْبِيَ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَهُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ﴾.

ومن لم يرث عنّي الكمالَ فناقصٌ على عقبيهِ ناكصٌ في العقوبة[1]

نَكَصَ: أحجَمَ، والنُّكوصُ: الإحجامُ. نَكَصَ على عقبيهِ: رجع عمَّا كان عليه من الخير، ولا يقالُ ذلك إلاّ في الرجوع عن الخير خاصةً[2]. وهي مفرداتٌ قرآنيةٌ وَرَدَت في سورة الأنفال (٤٨): ﴿وَإِذْ زَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ وَقَالَ لَا غَالِبَ لَكُمُ الْيَوْمَ مِنَ النَّاسِ وَإِنِّي جَارٌ لَكُمْ فَلَمَّا تَرَاءَتِ الْفِئَتَانِ نَكَصَ عَلَى عَقِبَيْهِ وَقَالَ إِنِّي بَرِيءٌ مِنْكُمْ﴾. وَوَرَدَ النُّكوصُ أيضاً في سورة المؤمنون (٦٦): ﴿وَقَدْ كَانَتْ آيَاتِي تُتْلَى عَلَيْكُمْ فَكُنْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ تَنْكِصُونَ﴾، وفي هذا المثالِ يعيدُ الشَّاعر الكمال إلى المعرفة، والَّتي جاءت مبثوثةً في متن النَّصِّ الشِّعري، والَّتي يمكن تحصيلها من خلال قراءتها في الشِّعرِ، والعودة إلى القرآن لاستجلاء ما خفي من المعاني، وأنَّ من لم يحصل على هذه المعاني الخفية، لا خير فيه، ويمكن القول هنا، إنَّ استقدام الصيغة القرآنية للدلالة على الرُّجوع عنِ الخير يعدُّ من الاستعارات الفنية اللغوية إضافةً إلى محتواها المعرفي، في حين إنَّ الدلالة الأدبية الجمالية، تنحَّت لحساب التوظيف المعرفي.

وَلَيْسَ أَلَسْتُ الأَمْسِ غَيْراً لَمِنْ غَدَا وَجُنْحِي غَدَا صُبْحِي وَيومِيَ لَيْلَتِي

وَسِرُّ بَلَى لِلَّهِ مِرآةُ كَشْفِهِ وَإِثْبَاتُ مَعْنَى الجَمْعِ نَفْيُ المعِيَّةِ[3]

---

[1] _ابن الفارض: الديوان، ص٢٧٩، البيت٤٨٧.

[2] –ابن منظور: لسان العرب، مادة (نكص).

[3] –ابن الفارض: الديوان، ص٢٨٠، البيتان٤٩٤– ٤٩٥.

اقتبسَ مفردةَ ألستُ والمقصود (ألست بربكم)، تدل على ذلكَ الإجابةَ (بلى) الواردةَ في البيتِ الثاني، والواردة في سورة الأعراف (١٧٢) : ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾، تغلب على هذا التَّضمين، كما في بعض التَّضمينات الأخرى في الأبياتِ السابقة، الصبغة المعرفية على الأدبية والغزلية الوجديةِ، فقد أراد بـ(ألست) حكايةَ قولِهِ تَعالى لبني **آدمَ** يومَ الميثاقِ " ألست بربكم " وإضافته إلى الأمس، إضافة الشَّيء إلى ظرفه، والمراد بالأمس يوم الميثاق، وبالغد في قوله لمن غدا يومَ التَّلاقي، وغَدا: دَخَلَ في الغَداة. وغدا صَارَ. وعاد إلى بيان تساوي جهتي الزَّمان من الماضي والحاضر والصباح والمساء. والليل والنهار. يقول: إنَّ ألست الواقع في الأوَّل، ليس مغايراً لما يظهر في الأبد لمن دخل في غداة يوم القيامة[١]، فيما يحيل معنى الإجابة (بلى) لله سبحانه وتعالى، إذ يقول: وسرّ بلى لله مرآة كشفها، « وتأتي (بلى) في مجال الاعتراف بأمرٍ خطير ذي شأنٍ عظيم كالألوهية والقدرة على البعث وبدء الخلق»[٢].

أسافرُ عن عِلْم اليقينِ لعينهِ إلى حقّه حيثُ الحقيقةُ رحلتي[٣]

أي أسافر عن علمِ اليقينِ إلى عينِ اليقينِ إلى حقِ اليقينِ، تفيدُ في ذلكَ الهاء في (عينهِ وحقّه) العائدةِ على اليقينِ، وحقِ اليقين: هو شهودُ الحقِ حقيقةً. وعلمُ اليقينِ وعينُ اليقينِ وحقُ اليقين عباراتٌ عن علومٍ جليةٍ، فاليقينُ هو العلمُ الَّذي لا يداخلُ صاحبهُ ريبٌ في مطلقِ العرفِ، وعلمُ اليقينِ، على حسبِ اصطلاحِ الصوفيةِ، هو ما كانَ بشرطِ البرهان. وعينِ اليقينِ ما كانَ بحكمِ البيانِ، وحق اليقين ما كانَ بنعتِ العيانِ؛ فعلمُ اليقينِ لأربابِ العقولِ، وعينُ اليقينِ لأصحابِ العلومِ، وحقُ اليقينِ لأصحابِ المعارف[٤]، وقد ذُكِر علمُ اليقينِ في سورة

---

[١]-ينظر: د. عبد الخالق محمود، تحقيق ودراسة نقديّة، ص٢٨٠.

[٢]-عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم، غرضه إعرابه، مطبعة الشام، ط١، ٢٠٠٠، ص٩.

[٣]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٨٣، البيت ٥١٤.

[٤]-ينظر: عبد الكريم بن هوزان القشيري النيسابوري، الرسالة القشيرية في علم التصوّف، ص٨٥.

التكاثر(٥): ﴿كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ﴾، وحق اليقين في الواقعة (٩٥): ﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ حَقُّ الْيَقِينِ﴾، وعينُ اليقينِ في التكاثر (٧): ﴿ ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ الْيَقِينِ﴾ .

واهاً على ذاكَ الزَّمانِ وَطِيْبِهِ أيَّامَ كُنْتُ مِنَ اللَّغُوبِ مُرَاحَاً[1]

مفردةَ اللَّغوبِ تعني العناءَ، وفي اللِّسان هي التَّعب أو أشَدُّهُ[2]، ولو أنَّ الشَّاعرَ أتى بمفردةِ العناء بدلاً من اللَّغوبِ لم يكن هناكَ اختلالٌ في الوزنِ، لكنَّهُ استخدمَ مفردةَ اللَّغوبِ القرآنيِّةِ، والَّتي وَرَدَت مرَّتينِ في القرآنِ: ﴿لَا يَمَسُّهُمْ فِيهَا نَصَبٌ وَمَا هُمْ عَنْهَا بِمُخْرَجِينَ﴾ فاطر(٣٥)،﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَمَا مَسَّنَا مِنْ لُغُوبٍ﴾ ق(٣٨). وإن استخدام مفردة اللغوب للدلالة على شدَّة التعب يعني استثماراً للطاقة الخلَّاقة والدلالات المعنوية للمفردات القرآنية، التي هي مفردات اللغة العربية ذاتها، لكنَّها تنزاح عن مألوف الاستخدام وتقدم معطىً جمالياً ينبثق عنه معنىً شعري.

يا سَائِقَ الظَّعْنِ يَطْوِي البِيْدَ مُعْتَسِفَاً طَيَّ السِّجِلِّ بِذَاتِ الشِّيحِ منْ إضَمِ [3]

اقتبسَ مفردتي(طي السّجل) من دون تصرف في المقبوسِ، ووردت هذه العبارة في الأنبياء(١٠٤): ﴿يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ وَعْداً عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ﴾، في النَّصِّ القرآني تَختَزِلُ عِبارةُ **طي السجلِ** القدرةَ الخارقةَ على فعلِ الطَّيّ؛ فوحدهُ سبحانهُ وتعالى قادرٌ على فعلِ الطي بالوصفِ المذكورِ، وقد اقتبسَ **ابن الفارض** بنيةَ العبارةِ، في صيغةٍ مجازيةٍ، كنايةً عن السّرعةِ الخارقةِ الَّتي يسير بها سائقَ الظَّعن؛ فالجمالية والشعرية ليست موجودة في تركيب العبارة بحد ذاتها، وإنما من إضافتها وبراعة صوغها في القالب الشعري، وتلك ميزة **ابن الفارض** في توسيع دلالة المفردات واختزال العبارة.

---

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٣١٦، البيت٢٢.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (لغب).

[3]-ابن الفارض: الديوان، ص٣١٧، البيت٣.

طَوْعَاً لِقَاضٍ أَتَى فِيْ حُكْمِهِ عَجَبَاً أَفْتَى بِسَفْكِ دَمِي فِي الحِلِّ والحَرَمِ[1]

وظَّفَ الشَّاعر في هذا البيتِ الحُكمَ القرآني الّذي فرضَهُ سبحانهُ وتَعالى على صيدِ الحرمِ في سورة المائدة (١١- ٩٥- ٩٦):﴿ أُحِلَّتْ لَكُمْ بَهِيمَةُ الْأَنْعَامِ إِلَّا مَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ غَيْرَ مُحِلِّي الصَّيْدِ وَأَنْتُمْ حُرُمٌ . يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ وَأَنْتُمْ حُرُمٌ . حُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا﴾.

على هذا النَّحوِ تجيءُ الاقتباساتُ في مقامِ الغزلِ العرفاني، حاملةً دلالاتٍ أُخرى غيرَ الَّتي أتَتْ لأجلها في النَّصِّ القرآني، وقد حمّلها الشاعر ثقلاً دلالياً جمالياً بإفراغِ معارضةِ الحكمِ الإلهي من محتوى الخطيئةِ بقولهِ (طوعاً) للفتوى العجائبيةِ القاضيةِ بسفكِ الدمِ في الحلِ والحرمِ، بما يحيلُ إلى الدُّلالةِ المعنويةِ للغزلِ الّذي لا حسيّةً فيهِ، فقد أحلَّ الشاعر ذاته فنيّاً محلَّ الصيّدِ والطريدةِ، فيما القاضي (الصيّاد) أفتى بحليَّةِ الصَّيدِ في الحرم، وهو من المحرمات الشرعية المؤكدة.

ومن توظيف الأحكام القرآنية لغاية الغزل قوله:

وَقَالُوا شَرِبْتَ الإِثْمَ! كَلَّا وَإِنَّمَا شَرِبْتُ الَّتِي فِي تَرْكِهَا عِنْدِيَ الإِثْمُ[2]

شرب الإثم يعني شرب الخمر، وقد ورد النَّهي عن شربها في مواضع عدّةٍ في القرآن ولكن في وصفها بالإثم ذَكَرَت سورة البقرة (٢١٩): ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا﴾.

فالشَّاعر قد أحال (الإثم/ شرب الخمر) إلى الفراغ حين أفرغه من محموله الدِّيني إذ يصف تركها؛ أي ترك شربها بالإثمِ. وفي هذا النَّصِّ مقابلةٌ بين الخمر الحسّيةِ الَّتي ورد النَّهي عنها في القرآن واستعارة وصفها بالإثم وَوَضْعِهَا في مقابل الخمر الإلهيةِ الَّتي لا إثم فيها، والتي تَرْكُهَا موصوفٌ عندهُ بالإثم.

واعطفْ على ذُلِّ أطماعِي بِهَلْ وعَسَى وامنُنْ عليَّ بِشَرحِ الصَّدْرِ مِنْ حَرَجِ [3]

---

[1]-المصدر السابق، ص٣١٨، البيت١٧.

[2]-ابن الفارض: الديوان، ص٣٢٩، البيت٣٣.

[3]-المصدر السابق، ص٢٣٤، البيت٤٢.

وردت (هل) في مواضع عديدةٍ من القرآن، وأرجِّح أن يكون الشَّاعر قد قصد من ورائِها عبارة (هل من مزيد) الواردةِ في سورة ق (٣٠): ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾، يفيد في ترجيح هذا المعنى ذكر الأطماع قبلها، فالطَّامع يستزيد، ولا يقدح في المعنى كون المستزيد في الآيةِ النَّار، تستزيدُ منَ الكفارِ، بل إنه من الممكن أن يعدَّ هذا الانزياح في الدلالة المعنوية للاستزادة من جماليات العدول اللغوي والمعنوي للمفردة، كما وردَت (عسى) في مواضعَ عديدةٍ من النَّصِّ القرآني، أحياناً بمعنى البِشارة بالخيرِ من الله، وقد يكونُ هذا المعنى المقصود لأنَّ الله هو المسؤولُ بطلبِ المنّ، فيجدرُ أن تكونَ عسى (منه)، كما في سورة المائدة (٥٢): ﴿فَعَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَ بِالْفَتْحِ أَوْ أَمْرٍ مِنْ عِنْدِهِ﴾، وفي الإسراء (٨- ٧٩): ﴿عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يَرْحَمَكُمْ﴾، ﴿عَسَى أَنْ يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَحْمُودًا﴾.

وجاءَت عسى في مواضعَ أُخرَى بمعنى الرَّجاءِ والتمني من العبدِ، في سورة الكهف (٢٤): ﴿عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِي رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا﴾، وفي القصص (٢٢): ﴿قَالَ عَسَى رَبِّي أَنْ يَهْدِيَنِي سَوَاءَ السَّبِيلِ﴾، وسورة مريم (٤٨): ﴿عَسَى أَلَّا أَكُونَ بِدُعَاءِ رَبِّي شَقِيًّا﴾، أما شرحُ الصَّدرِ، فقد وردَ في القرآن في الأنعام (١٢٥): ﴿فَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ﴾، وسورة طه (٢٥): ﴿قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي﴾، وسورة الانشراح(١): ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ﴾.

لكَ البشارُة فاخلعْ ما عليكَ فقدْ ذُكِرتَ ثمّ على ما فيكَ من عِوَجِ [1]

(فاخلع ما عليك) اقتباسٌ وتصرفٌ في المقبوسِ، إذ وردَ في الخطابِ القرآني منَ الله سبحانهُ **لموسى**، في سورة طه (١٢): ﴿فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾، استبدلَ الشَّاعر(اخلع نعليك) بـ(اخلع ما عليك)، وقد يكون هذا التصرف في المقبوس حاملاً دلالته الجمالية من خلال المعنى

[1] -ابن الفارض، الديوان، ص٢٣٤، البيت٤٤.

الصُّوفي الذي انزاحت إليه المفردة القرآنيَّة، إذ من الممكن أن تكون مفردة ما عليك ترمي إلى الشَّكل الماديِّ الَّذي تُؤسر فيه النَّفس، من هنا وجب إفناء الجسد الَّذي تحيل إليه عبارة (ما عليك)، أمَّا مفردةُ (ثمَّ) فمفردةٌ قرآنيةٌ مقبوسةٌ بلفظها ومعناها من القرآنِ، وهي ظرفٌ بمعنى هناك، كما في سورة البقرة (١١٥):﴿ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ ﴾، وسورة الإنسان (٢٠):﴿وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا﴾، وفي سورة التكوير (٢١):﴿مُطَاعٍ ثَمَّ أَمِينٍ﴾، أي مطاعٌ هناكَ في العالمِ العلوي، والموصوف هنا **جبرائيل** عليه السَّلام، وهو أعظم ملكٍ من الملائكةِ ومطاعها.

يذكر هنا أن بعض سور القرآن قد افتتحت بحروفٍ مقطعةٍ تقرأ ساكنةً مثل (**ألم**) في سورتي البقرة وآل عمران، (**والر**) في سورتي هودٍ ويوسف، و(**المص**) في سورة الأعراف، و(**كهيعص**) في سورة مريم، وهناك عدة سورٍ تدعى الحواميم تبدأ جميعاً بـ(**حم**)، كما أنَّ هناك حروفاً جاءت أسماءً لسورٍ كـ(**ص**) و(**ق**). وقد استعملَ أهل العرفانِ، تأثراً بالقرآن، بعضَ الحروف إشارةً إلى معانٍ خاصَّةٍ بهم، « وقد تطوَّر تأويل هذه الحروف عند المتصوفة إلى علمٍ قائمٍ بذاتهِ، اكتسبت فيه الحروف بصفةٍ عامةٍ، وحروف أولئك السُّور بصفةٍ خاصةٍ أبعاداً ودلالاتٍ شتى على حقائقِ الوجود، وكان ذلك تعميقاً للاتجاهات الغنوصيَّة في تفسير النَّصِّ وتأويلهِ»[1]، وأشاروا بالألف الَّذي هو أوَّل الأحرف الأبجديَّة في اللغة العربيَّة إلى الذَّات الأحديَّة أي إلى الحقيقةِ التي هي أوَّل الموجوداتِ الممكنةِ المعبّرِ عنه بالعقل الكلي، وبالهاءِ إلى اعتبارِ الذَّاتِ بحسبِ الوجودِ والظهورِ، وبالتَّاءِ إلى الذَّات من حيث التَّعينات والتَّعددات، وبالعين إلى التَّجلِّي، وبالغين إلى الحجاب، وبالنون إلى العلم الإجمالي[2].

ولا يشكُّ أحدٌ أن تحت الحروف المقطَّعة الواردة في القرآن معاني مختلفةً متنوّعةً، وأنَّه لم يؤت بها عبثاً، وقد استعمل **ابن الفارض** الحروف في شعره كالألف والعين، معبِّراً بها عن معان أرادها كقوله :

---

[1]-نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٤، ١٩٩٨، ص١٩١.

[2]-عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص٢٢٣.

فلا أينَ بَعـدَ العَينِ والسّكرُ منهُ قدْ أفَقْتُ وعينُ الغينِ بالصّحو أصحتِ

فَنُقْطَةُ عَينِ الغَيْنِ عن صَحْوِيَ انْمَحَتْ ويقْـظَةُ عَـيْنِ العَـيْنِ مَحْوِيَ أَلْغَتِ[1]

فالعين الأولى عضو البصر، والعين والغين هما الحرفان الأبجديَّان، وعنى بالغين ذهول العبد عن الشُّهود، واحتجابٍ عنه مع صحَّة الاعتقاد[2]، وأراد بنقطة الغين وجوده الجزئيّ، لأنَّ العين لا تستر إلَّا بالنُّقطة، كما أنَّ عين الوجود المطلق لا تستر إلا بالوجود الجزئيِّ[5]، وهذه المعاني الخفيَّة المرتبطة بالحروف، لا تؤخذ معانيها من النَّصِّ بمعناه المباشر؛ لأنَّها تعتمد التَّأويل الرمزيَّ.

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٧٨، البيتان ٤٨٠، ٤٨٣.

[2]-عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص٨٣.

[5] -عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض _تحقيق ودراسة نقدية، ص٢٧٨.

الفصل الثاني :

الرمز؛ (التَّناص والمرجعية):

إذا كان فصل المبنى عن المعنى جائزاً في الدِّراسات الأدبيَّة، فإنَّ أفضليَّة دراسة أحدهما اعتماداً على الآخر بيِّنة. وكان قدماء النُّقاد والأدبيين قدِ انقسموا ما بينَ قائلٍ بتقديمِ الشَّكلِ على المضمونِ، وقائلٍ بتقديمِ المضمونِ على الشَّكلِ، وثالث يقولُ بالاعتمادِ عليهما معاً لأنهما يكونان برأيه، وحدةً عضويةً لا يمكنُ فصم عراها في الدراساتِ النقدية. والحقيقة هي أن المضمون والشَّكل يجب أن يتكاملا في الفنِّ، إذ لا يمكن أن يوصف كلٌّ منهما على انفراد بأنَّه فني، لأنَّ النِّسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنيَّة[1]، ومن خلالها يمكن وضع اليد على مكامن الجمال الفنِّي الَّذي تمنحه الصِّياغة، ومن خلال الصُّورة الفنيَّة، يمكن إدراك التَّكامل الفنِّي في العمل الأدبيِّ، فهي الجوهر الثَّابت والدَّائم للعمل الأدبيِّ، فالمبدع يفكِّر بالصُّورة ويتكلَّم بالصُّورة، فهي لغته، وأحد أهمِّ العناصر الدَّاخلية المكوِّنة للعمل الأدبيِّ. وبما أنَّ الصُّورة ركنٌ أساسيٌّ من أركان النَّظرية الجماليَّة، فلا بدَّ من عرض العناصر المشكِّلة لها، نبدؤها بالواقع؛ الَّذي يحيل إلى كلِّ ما يقع خارج ذات المبدع، يضاف إليه العاطفة، فكلُّ صورةٍ فنيَّةٍ تحمل شحنة عاطفيَّة ما، وتحمل اللَّاشعور الَّذي يسهم في تكوين الصُّورة الفنيَّة وإغنائها، والخيال الذي يتمثَّل في القدرة على تكوين صورة ذهنيَّة لأشياء غابت عن متناولِ الحسِّ، لتعيد تشكيل المدركات في تركيبٍ جديدٍ، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والمتباعدة، واللغة؛ وهي الوعاء الذي يضم العناصر السَّابقة في علاقةٍ لفظيَّةٍ، تعني اكتشاف معنىً يتجاوز مجرد الألفاظ إلى كل ما تريد الصُّورة الفنيَّة أن توحي به، ففي اللُّغة تتحقَّق الوظيفة الشِّعرية للصُّورة الفنيَّة[2].

وعليه، فإنَّ هذا الفصل يبني دراسته وفق ما تقدِّمه اللُّغة المشكِّلة للنصِّ الشِّعريِّ من حيث هي فكرٌ منطوقٌ تنقل به التجربة، ولغة الشِّعر، بوصفها لوناً من ألوان الاستعمال اللغوي، ليست فقط مجموع تعابيره، إنَّها أيضاً، تلك العلاقة الخفيَّة الحيَّة النَّاشئة من تفاعلِ التَّراكيبِ في سياقِ القصيدةِ الواحدةِ، وهي بحكم طبيعتها، تَجنحُ لإعطاءِ صورةٍ أكثر تجريداً

---

[1] – ينظر، بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة، ط١، ١٩٤٧، ص٥٠.

[2] – ينظر، رضوان القضماني: مبادئ النقد ونظرية الأدب، منشورات جامعة البعث، ٢٠٠٠/٢٠٠١، ص١٣٠-١٣١.

للتَّجربة[1]، تنأى عن الاستفاضة، وتلتزم التَّكثيف والاختزال، بذلك يغدو الشِّعر مليئاً بالصُّور والمجازات الَّتي تعبِّر عن التَّجربة، تحتويها، لكن لا توصِّفها كما هي، «ولغةُ الشِّعر هي اللُّغة/الإشارة، في أنَّ اللُّغةَ العاديَّةَ هي اللُّغةُ/الإيضاح»[2]، ذلك أنَّ الشِّعر لو اتَّخذَ صيغةً تواصليَّةً إبلاغيَّةً، سيطرت لغةُ الخطابِ اليوميِّ ممَّا تعارفَ عليهِ النَّاسُ.

والحال أنَّ الشِّعر الصُّوفي (العرفانيَّ) يتبدَّى شكلاً ومضموناً، مفارقاً النِّظامَ القائمَ في اللُّغةِ الشِّعريَّة وطبيعة معطياتها الإيحائيَّة، ذا طبيعةٍ إشاريَّةٍ، حافلاً بالرُّموزِ، فيكونُ الشِّعر العرفانيُّ، على هذا المعنى، مفارقةً للمفارقةِ، «وهنا تكمنُ الإشكاليةُ؛ إذ كيفَ للنصِّ أن يبني نظامَهُ إذا كانَ هو في حدِّ ذاتِهِ مفارقاً لنظامٍ ما؟»[3].

يمكن لهذا النِّظام أن يتأسَّس بعدَ تفكيكِ روابطِ الشِّعر الجزئيَّة، ثم إعادة إنتاجها، فنصبح أمام ثيمةٍ كبرى(دال) يراد منه المعنى الَّذي يتعذَّر إحاطته في اللُّغة الشِّعرية، فيصبح الرَّمز بذلك تجليَّاً إشاريَّاً للمعرفة الَّتي لا يمكن أن توصف؛« ممَّا يعني أنَّ اللغة الصوفيَّة هي تحديداً، لغةٌ شعريةٌ، وأنَّ شعريَّةَ هذهِ اللُّغةِ تتمثَّلُ في أنَّ كل شيءٍ فيها يبدو رمزاً للحبيبةِ مثلاً، هي نفسها، وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء، أو الله، إنَّها صورةُ الكون وتجليَّاته، فالأشياء في الرُّؤية الصوفيَّة، متماهيةٌ، متباينةٌ ومؤتلفةٌ مختلفةٌ وهي في كلِّ ذلك، تناقضُ اللغةَ الدينيةَ الشرعيةُ حيثُ هي الشَّيء ذاتهُ لا غير»[4].

وقبل تحديد السِّمات الّتي تجعل النَّصَّ الصُّوفيَّ إشاريَّاً، بالنَّظر إلى صيغته التَّشكُّلية، يغدو الحديث عن الإشارة والرَّمز، قديماً وحديثاً من الأهميَّة بمكانٍ هنا. فتحديد المصطلحِ الرَّمزيِّ في أطواره اللُّغوية وفي العرف النَّقديِّ يزيح، ما أمكن، الغموض المسيطر على هذا المصطلح في الأدب والنَّقد بعامةٍ، ومن حيث استخدامه بشكلٍ منقطع النَّظير في الشِّعر العرفانيِّ.

---

[1] – ينظر: أحمد يوسف داود، لغة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠، ص١٠٧.

[2] –أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥، ص١٥٧.

[3] –د. عشتار داود، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، ص٢٥.

[4] –أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص٢٣.

يوصف مصطلح الإشارة في المعاجمِ اللُّغويةِ بأنَّه « عصيٌّ جداً على التَّعريف، خاصَّةً وأنَّ الاتِّجاهاتِ الحديثةَ في علمِ اللُّغةِ تميلُ إلى عَدِّ الإشارةِ مفهوماً عامَّاً، يخرج عن كونهِ* مجردَ إشارةٍ لفظيَّةٍ أو معنويَّةٍ»[١].

في لغةِ العربِ يدورُ معنى الإشارةِ حولَ الإيماءِ، فقد وردَ في لسانِ العربِ «أشار إليهِ وشوّر، أومأ. يكونُ ذلك بالكفِّ والعينِ والحاجبِ»[٢]، وقد تم تناول تعريف مصطلح الإشارة عند البلاغيين القدماء والصوفيين.

عند البلاغيين:

قالَ **الجاحظ**: هي الدَّرجةُ الأقصى من الإيجازِ، بوصفِها أحد أصنافِ الدَّلالاتِ، الّتي تستغني تماماً عن الكلامِ، والاكتفاءِ بالتَّلويحِ الَّذي قد يكونُ باليدِ أو العينِ أو الحاجبِ أو غير ذلك من الجوارحِ، للتعبيرِ من خلالِ ذلكَ عن الخاصِّ الخاصِّ من المعنى، لذلكَ كانت الإشارةُ لديهِ، أبلغَ من الصَّوتِ، وهي من تمامِ حسنِ البيان[٣] .

أبو هلالٍ العسكري: « أن يكونَ اللَّفظُ القليلُ مشاراً بهِ إلى معانٍ كثيرةٍ، بإيحاءٍ إليها أو لمحةٍ تدلُ عليها»[٤].

قدامة بن جعفر« أن يكون اللَّفظُ قليلاً يشتملُ على معانٍ كثيرةٍ، بإيحاءٍ إليها، أو لمحةٍ تدلُّ عليها»[٥].

ابن رشيق القيرواني :« وهي في كلِّ نوعٍ من الكلامِ لمحةٌ دالَّةٌ واختصارٌ وتلويحٌ، يعرفُ مجملاً، ومعناهُ بعيدٌ عن ظاهرِ لفظهِ»[٦].

---

* -هكذا وردت، والصواب بوصفه.

[١]-مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٤٢.

[٢] -ابن منظور: لسان العرب، مادة (شور)

[٣]-ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص٥٥-٥٦.

[٤]-أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب، ط١، ١٩٥٢م، ص٣٤٨.

[٥]-قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٣، ص١٧٤.

[٦]-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م، ص٣٠٢.

وعلى الرُّؤية البلاغيَّة، ظلَّ الرَّمز عصيَّاً على التَّحديد، ففي تقييده باللَّفظ القليل، وإطلاقه بالمعاني الكثيرة، تبدو الإحاطة بمفهومه في النَّقد البلاغيِّ، غير قابلةٍ للحصرِ في وجهٍ واحدٍ .

وظَلَّ الرَّمزُ في التَّجربةِ الشِّعريةِ العرفانيَّةِ احتماليَّاً، وهو فيما هو خرقٌ للُّغةِ، لا يقدِّم معنى، وإنَّما ينفتحُ على لانهائيَّةِ المعاني والكشوف. وحيث قال المتصوِّفة في الإشارةِ« إنَّها ما يخْفَى على المتكلِّمِ كشفهُ بالعبارةِ للطافَةِ معناه »[1]، يصبح الرَّمز، في الوعي الصُّوفي، مقارباً لما تمَّ تداولَهُ في التَّعريفاتِ البلاغيَّةِ. واللغةُ الشِّعريةُ الصُّوفيةُ، بوصفِها مجازاً، تناقضُ اللغةَ الدينيةَ الشرعيةَ من حيث إنَّ هذه تقول الأشياء كما هي، بشكلٍ كاملٍ ونهائيٍّ، بينما اللُّغةُ الصُّوفيَّةُ لا تقول إلاّ صُوراً منها[2]، من هنا يصبحُ الحديث عن الصُّوفية، خارج الرَّمز، حديثاً لا صُوفياً.

لذلك قيل إنَّ للمجاز في الصُّوفيَّة معنيين؛ مباشرٌ، ولا مباشر. فالمعنى المباشر، الظَّاهر، يُتحصَّل عن طريقِ العبارة، وغير المباشر، الباطن، سبيله الإشارة، وهذا الفصل يشكِّل الآليَّة الذِّهنية المعتمدة لديهم في تأويل الخطاب القرآنيِّ[3]، سواء على سبيل الإشارة أو على سبيل التَّصريح، فهي آليَّةٌ تعتمدُ المماثلة بين معانٍ وآراءٍ جاهزةٍ لديهم تشكِّل قوام مذهبهم، وبين المعنى الظَّاهريِّ الَّذي تعطيه عبارة النَّصِّ[4]، اعتماداً على التَّفسير الإشاريِّ، وهو تأويل القرآن بغيرِ ظاهرِهِ لإشارةٍ خفيَّةٍ تظهر لأرباب السُّلوك والتَّصوِّف، ويمكن الجمع بينهما وبين المعنى الظَّاهر المراد أيضاً[5]، مما يقضي بوجود فصلٍ بين معنيين، معنى يقدِّمه الشَّكل الشِّعريِّ، ومعنى تقدِّمه الإشارة، يصدق هذا على الرُّموز الخمريَّة، والمرأة، والحبيب، ولكن من غير الجائز أن

---

[1]-عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص٦.

[2]-ينظر، أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص٢٣.

[3]-ينظر، د. عشتار داود، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، ص٣٩.

[4]-ينظر، د. محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص٣٠٥.

[5]-محمد عبد العظيم الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٣٦١هـ، ص٥٤٦.

تسود هذه المقولة الشِّعر الصُّوفيَّ بمجمله، فالرُّموز الَّتي تعرضُ في هذا البحث تناصيَّةٌ، لا يمكن أن تحيل إلَّا إلى مرجعيَّتها الَّتي خرجَت منها على سبيل الاقتباس.

بهذا فإنَّ الفصل بينَ مستويين للمعنى، يعني فيما يعنيه، أنَّ هناكَ مستوىً يناقض الآخرَ في مستويات التَّلقي، وهنا يجب التَّنويه، بأنَّ المعنى الَّذي يقدِّمه الشَّكلُ الشِّعريُّ، يكوّن الرَّمز المعطى الأساسيَّ في لغته، لذلك فإنَّه من الضَّروري القول، إنَّ المعنى الأوَّل، تدخل الإشارة فيه، وفي آليَّة تحصُّله، وإذا وجد معنى آخر غير ما تقدِّمه العبارة، في إشاريّتِها، فنحنُ هنا إزاء فلسفة المعنى، الَّتي استفاض أصحاب السُّلوك في شرحها حتَّى غدا الحديث فيها رمزيَّاً أبلغ من التَّصريح. ومن البدهيِّ أن يحيل الرَّمز إلى معانٍ قرآنيَّةٍ لا يمكن للنَّصِّ الشِّعري احتواؤها إلا على سبيلِ الاقتباسِ الرَّمزيِّ. وأنَّ تأويلَ القرآنِ بغيرِ ظاهرِهِ لإشارةٍ خفيَّةٍ، لا بُدَّ أن يسفرَ عن وجودِ دلالاتٍ لهذا التَّأويل يصرِّح الرَّمز بوجودها، ويصبح عائداً لمرجعيَّتِهِ الَّتي أخذ منها، وهي النَّص القرآني.

غير أنَّ دعوى وجود المعاني العديدة للنَّصِّ الشِّعري، تصدق على الصُّوفي وغير الصُّوفي من الشِّعر، فـ« حكمُ المعاني خلافُ حكمِ الألفاظِ، لأنَّ المعاني مبسوطةٌ إلى غيرِ نهايةٍ، وأسماءُ المعاني مقصورةٌ محدودةٌ»[1].

بذلك يصبح الفن الشِّعريُّ الصُّوفيُّ بمجمله، رمزاً أحاديَّاً ذا معنى كلِّيٍّ، يبدو من خلالِ الصُّورة الفنيَّة، الَّتي تتمثَّل في الطَّريقةِ الَّتي تفرض علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الَّذي تشير إليه.

إلَّا أنَّ الإشارة من حيث تعيُّنِها في لغة الأدب، أصبحت أكثر انتشاراً من ذي قبل، وأخذت أهميَّةً وبعداً كبيراً في الوجودِ الأدبيِّ، وظهرت تيَّاراتٌ اتَّخذتِ من الإشارة تسميةً لها، كالمذهب الرَّمزيِّ والسُّوريَّاليَّة وغيرها، وهي جميعاً تعتمد الرُّموز في تعبيراتها، وتنحو الغموض في التَّمثُّل الكتابيِّ للفنِّ، بما يعني انزياحاً عن قاعدة الكتابة المعياريَّة للأدب الَّتي نصَّ عليها النَّقد

[1]-الجاحظ: البيان والتبيين، ص٥٦.

القديم، فما كان مطلوباً من النَّصِّ الأدبيِّ الوقوف عندهُ من فصاحةٍ ووضوحٍ، أصبح اليوم متنحيَّاً في الدِّراسات الحديثة، وسيطرت اللُّغة الرمزية الَّتي تبني نظامها وفق معايير إشاريَّةٍ، وأضحتِ النُّصوص القديمة، الّتي صيغت وفق القوانين البلاغيَّةِ القديمة، مثار الدَّرس النَّقديِّ الحديثِ، والقراءةِ المعاصرةِ.

من هنا يبدأ الحديث عن الرَّمز في عرفان **ابن الفارض**، إذ ينتشر الرَّمز على مساحةٍ واسعةٍ من هذا الشِّعر. وما يعني البحث هنا، الرَّمز الَّذي تتحدَّد دلالته من خلال العودة به إلى النَّصِّ القرآنيِّ واستجلاء معانيه في ضوءِ الدِّراسة الأدبيَّة، وهذه العودة ليستِ اجتهاداً أو إملاءً من رؤيةٍ دينيَّةٍ للنَّصِّ الصُّوفيِّ، وإنَّما هي قرائنٌ لغويَّةٌ قرآنيَّةٌ استُخدمت في هذا الشِّعر، من هنا كان التَّحديدُ للرَّمزِ بمرجعيَّةٍ واحدةٍ، محكوماً بهِ من خلالِ حصرِ البحثِ بالأثرِ القرآنيِّ.

رمز **ابن الفارض** في شعره بالخمرة والسَّاقي والمرأة وغيرها، لكن هذا موضوعٌ آخرٌ، غير متَّصلٍ بما ترمي إليه الدِّراسة، ما يعني البحثَ هنا الرُّموز الَّتي ترجع، في أصل عرضها، إلى القرآن مباشرةً، تُدرَكُ دون الحاجة إلى كثيرٍ من المعرفة الصُّوفيَّة، والكتابة بوصفها فعاليةً تنتجُ القراءة، وتنتج كذلك دلالاتها التي تتجاوز بها نفسها، كان ثمَّة حاجةٌ« لسبرٍ معرفي»[1]، لأنَّ الدُّخول إلى عالم الصوفيَّة متعذِّرٌ عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرَّئيس[2].

وقد ذكر **ابن الفارض** في ديوانه تعذُّر العبارة عن الإحاطة بما يريد التَّعبير عنه، والإشارة هي الَّتي تترك الباب مواربا للدخولِ إلى حرم الشِّعريةِ الصُّوفية، ولا بدَّ للباحث في الصُّوفية، أن يسلك هذا المعراج الفنيَّ في التَّأويل.

نجدُ في هذا الشِّعر كثيراً من رموزِ أسماءِ العلمِ « والسؤالُ الأولُ الّذي يفرضُ نفسهُ في البداية هو: كيفَ يتأكدُ القارئ أنَّ اسم العلمِ الموجود داخل النَّصِّ الشِّعري يشيرُ إلى تلك الشَّخصيةِ دون سواها من الشَّخصياتِ؟ لا يجدُ القارئُ أمامه سوى وسيلةٍ وحيدةٍ يمكنه

---

[1]- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٨.

[2]-ينظر، أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص٢٣.

الارتكاز عليها في محاولة تعيين الشَّخصية الَّتي يشير إليها اسم العلم المستدعى داخل النَّصِّ وهي السِّياق »[1]، الّذي يقرن حضور اسم العلمِ، بجانبٍ أحاديٍ من قصته في الذِّكر، أو بجوانب متعددةٍ مبثوثةٍ في مواضع مختلفةٍ من النَّصِّ الشِّعريِّ.

وقد وظّفَ **ابن الفارضِ** اسم العلم، المخصوص في القرآن الكريم بقصّةٍ، في مستوياتٍ ثلاثةٍ، أوَّلاً: تقديم الرَّمز بوصفه مثلاً، في سياقٍ فنيٍّ مقصودٍ لذاته في الاستعمالِ "الفارضي" له، للتدليلِ على حالة الوجد والمعاناة الّتي يعيشها الشَّاعر الَّتي تقتضي طرفين في المعادلة العشقية: محبٌّ ومحبوبٌ، إذ يوظف (اسم العلمِ) للإفادة من العبرة الّتي حملتها القصة. وقد ذكرت العبرةُ بمسمّاها في القرآن: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ سورة يوسف (١١١).

ثانياً: استخدام الحدث في القصَّة استخداماً رمزيَّاً، إذ عنى من هذا الاستدعاء للحدث، عرض القصَّة في سياق الإشارة إلى مذهب الشَّاعر في صوفيته.

ثالثاً: القصَّة بوصفها تحديداً لغايةٍ معرفيَّةٍ تمكِّن القارئ من معرفة مذهبه وطريقته في التَّعامل مع النَّصِّ الدِّينيِّ وفهمِه، وطرق المعرفة هذه، يتحدَّد أصلُها القرآنيُّ تلقائيَّاً تبعاً لطريقة عرضها؛ (القصة الرمز)، وأكثر ما تحضر قصص المستوى الثَّالث في التَّائية الكُبرى، المسمَّاة بـ(نظم السُّلوك)، ومن الواضح أنَّ التَّائية الكبرى تشهد تكثيفاً إخباريَّاً للعرض القَصَصيِّ. وقد يكون لذلك دلالةٌ منبثقةٌ عن مسمَّاها، بما تحتوي عليه مفردة (نظم) من تحديد السُّبل المؤدِّية للغاية الّتي يفضي إليها السُّلوك. وبذلك يمكن القول إنَّ الرُّموز في نصوص **ابن الفارض** لا تستقر على الدلالة ذاتها، ولا على التوظيف ذاته، وإن كانت مرجعيَّتها واحدة؛ فالنَّصُّ، بوصفه متعدِّداً، يكوِّنُ بنيةً عميقةً، يقيمها نظامٌ دلاليٌّ، يرسمها المحتمل والممكن، ويسمح بتأويلها

[1]-أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، ص١٥.

وإعادة صياغتها[1]. من هنا تغدو دراسة رموز **ابن الفارض** "العلمية القرآنية" تعني إعادة قراءتها وفق مدلولاتها المرجعية، فمرّةً تحضر بوصفها تلقياً فنياً جمالياً، وذات محتوىً عَقديٍّ في أخرى.

-استدعاء اسم العلم :

(الرمز/ المثل):

في هذا المستوى من قراءة رموز **ابن الفارض**، نكون أمام شقّي قراءةٍ، الأوّل يكون حديثاً عن المحبوب، في الطَّور النَّفسيِّ الأول للحبِّ، والمؤسَّس على المكابدة والمعاناة، وبحكم خصوصيَّة المحبوب، وخصوصيَّة حضوره، لا بدَّ من آليَّات وصفٍ فنية تستوعب الحضور الجميل الجليل، وسائر الصِّفات المتعالية عن الوجود الحسِّيِّ، لذلك يستحضر **ابن الفارض** رموزه القرآنيَّةَ، بكل ما تحمله من خصوصيَّةٍ وقداسةٍ، وينقلها إلى الحيِّز الأدبي بصورةٍ مثلٍ، القصَّة الَّتي ذهبت مثلاً، فـ« القصص القرآنيُّ نوعٌ من ضرب المثل، والمثل لا يضرب لذاته، ولا من أجل ذاته، بل من أجل البيان، من أجل العبرة»[2].

ومن ضربه الأمثال قوله:

وَأَبَى يَتْـلُوَ إِلَّا يُوسُــفَاً حُسْنُهَا كَالذِّكْرِ يُتْلَى عَنْ أُبَيّ[3]

وأيضاً:

فلو مَنَحتْ كلَّ الورَى بعضَ حُسنِها خلا يوسفٍ ما فاتَهم بمزيّةِ [4]

وفي غيرِ موضعٍ حضورٌ للقصَّة ذاتِها:

لَو أَسْمَعُوا أَيُّوبَ ذِكْرَ مِلَاحَةٍ فِي وَجْهِهِ نَسِيَ الجَمَالَ اليُوسُفِي

---

[1]-ينظر، منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص١٤.

[2]-د. محمد عابد الجابري: مدخل إلى القرآن، ج١ (في التعريف بالقرآن)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٦، ٢٠٠٦، ص٢٥٧-٢٥٨.

[3] -ابن الفارض: الديوان، ص١٨٩، البيت٥٨.

[4]-المصدر السابق، ص٢٦٥، البيت٣٨٠.

أَوْ لَوْ رَآهُ عَائِداً أَيُّوبُ فِي سِنَةِ الكَرَى قِدمَاً مِنَ البَلْوَى شُفِي[1]

للحضور "اليوسفيِّ" خصوصيةٌ في شعر العرفانِ، فقد اقترن حضورُهُ دائماً بملازمة الملاحة والحسن له. وبالنَّظر إلى المحبوب، موضع غزل الشَّاعر، نجد أنَّه لا بدَّ بحكم خصوصيَّة الذَّات المتعالية، أن يُرمزَ لحُسنِها، بمن وُصف بفائق الحسن والرَّوعة، وليس أدلُّ على ذلك من الجمال اليوسفيِّ، لذلك فإنَّ **ابن الفارض** يستدعي هذا الحضور من الحيّز الدِّينيِّ إلى الحيّز الأدبيِّ، ويختصر القصة الدينية في رمزٍ أحاديِّ الجانب، كَثُرَ استعماله في محفلِ الغزل.

غير أنّ النَّاظر في القرآن يجد أنَّ تفصيل الآيات في سورة **يوسف**، كانت غايته عبرة النَّاس وموعظتهم: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ﴾ يوسف (٣).وفي ختام السُّورة تُذكر العبرة من القصَّة: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى﴾ يوسف (١١١).

في مفصَّل حديث القرآن عن قصَّة النَّبي **يوسف**، قصَّة نبيٍّ اصطفاه الله، فبين إلقائه في غيابة الجبِّ والتقاط السَّيارة له، وحياته في دار عزيز مصر، ومراودته عن نفسه من قِبَلِ امرأة العزيز، والسَّجن، ثم الخروج منه، ليصبح عزيز أهل مصر، ثم اجتماع شمله بأبويه وأخوته، لم يأتِ القرآن على ذكر الملاحة والحسن والجمال الّذي اشتهر به سيِّدنا **يوسف** سوى في موضعٍ واحدٍ: ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ يوسف آية(٣١)، ومع ذلك، فإنَّ الجمال هو صنو الحديث اليوسفي في أي تجربةٍ أدبيةٍ، عرفانيةٍ وغير عرفانية. والحديث عن الجمال في هذا الطَّور المعرفي لا يتجزَّأ، بل هو الجمال الكلِّيُّ، الَّذي يشمل كلَّ شيءٍ، حتَّى الأشياء غير الجميلةِ، إذا ما نُسِبت إليهِ وسمت بالجمالِ، ولذلكَ استدعى وصفهُ حضورَ السِّحر، فكان الجمال السَّاحر، الجمال المنقطع النَّظير، ولأنَّه لم يعد بالإمكان الحديث

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٥٦، البيتان ٣٨٠-٣٨١.

عن جمالٍ أكثر من **يوسف**، ألحق الشَّاعر به حضوراً آخر لقصةٍ ذُكرت في القرآن في معرض الذَّمِ والتَّحذير من الفتنة، وهي قصة **هاروت وماروت**، وما أنزل على الملكين ببابل، لكن حضورها في الشِّعر الغزلي العرفاني، ألبسها ثوب الجمال الأقصى، وخرج بها من نطاق المذمة، يقول:

وبِطَرفهِ سِحرٌ لو أبصَرَ فعلَه هاروتُ كانَ لهُ بهِ أستاذاً [1]

يضرب القرآن المثل بـ**هاروت** و**ماروت** في القدرة على السِّحر وتعليمه، لكنَّ إسنادَ السِّحر، كلَّ السَّحر لطرف المحبوب ذي الجمال الكامل، ليكون هذا الطَّرف في قدرته السِّحرية أستاذاً لـ**هاروت**، ينفي عن السِّحر "الهاروتي" القيمة السَّلبيَّة في هذا الموضع ويكسبه قيمةً إيجابيةً فيما يضعه موضع الإعجاب.

وحيث يتابع غزله بالجميل، يضيف إليه القدرة والفاعليَّة، فكان الجمال الفعَّال، يحضر فعل الجمال هذا، في مسرد الحديث عن قصة سيدنا **أيوب** وابتلائه الموجع تلك القصة الَّتي ما تزال حتى يومنا هذا حديثاً ذا شجونٍ في وصف البلوى، وقد ورد وصف بلواه في سورة الأنبياء: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ. فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِن ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَابِدِينَ﴾ آية (٨٣-٨٤). وفي موضعٍ آخر من سورة **ص**:﴿وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ﴾ آية (٤١). فمع الضِّيق الّذي يشحن دلالات الصُّورة في النَّصِّ القرآني، يأتي **ابن الفارضِ**، بصورةٍ فنيةٍ، تجعل محبوبه الجميل قادراً على أن يشفي بلوى **أيوب** النَّبي برؤيةٍ.

وحيث كَمُلَ الجمال، كان التَّعالي والإعراض، فتأسَّس على ذلك الطَّور الثَّاني في العشق؛ طور الوجد والمعاناة، فيجري تصوير حالة العاشق، مع ما يكابده من الهجر والبعد واللاوصل، والاستجداء لِلُحيظاتِ اللِّقاء، وفي وصف هذه الحالة، يستدعي من القصص

[1] -ابن الفارض: الديوان، ص٢٠٢، البيت١٣.

القرآنيِّ أحداثاً، تنبئ عن مشابهةٍ في حالاتٍ مضنيةٍ، وفي عرض هذه الصُّور الفنيَّة يتمُّ استجلاء الرُّموز عن طريق المشابهة، إذ لا يمكن أن يتمَّ استحضار صورٍ أو أحداثٍ كتلك التي وردت في القرآن، فقصص القرآن بعد مئات السِّنين، لا تزال تحتفظ بقيم الجِدَّةِ والابتكار والخلق الفنِّي المبدع، يضاف إليها الثَّراء الفنِّي الذي يقدمه التَّنوع، وإذْ تحضر القصَّة القرآنية، بصيغتها المجازية إلى الأدب، تقدِّمها اللُّغة الشِّعرية بصيغةٍ تمثيليَّةٍ، وعلى سبيل المثال يقول الشَّاعر:

وَطُوفَانُ نُوحٍ عِندَ نَوْحِي كَأَدْمُعِي وَإِيقَادُ نِيرَانِ الخَلِيلِ كَلَوْعَتِي
وَحُزْنِي مَا يَعقُوبُ بَثَّ أَقَلَّهُ وَكُلُّ بَلَا أَيُّوبَ بَعْضُ بَلِيَّتِي[1]

يعتمد هذا الوصف الصُّورة التَّمثيلية، الَّتي تعني، تشبيه شيءٍ بآخر على سبيل المماثلة؛ فالتَّشبيه هنا، بوصفه تصويراً، يقوم على عقد المشابهة بين شيئين، بغاية تقديم صورةٍ حسِّيَّةٍ لحالةٍ معنويَّةٍ، استناداً إلى اتِّفاق الشَّيئين بصفةٍ ما، ففي قوله:

(فطوفان نُوحٍ عند نَوحِي كأدمُعي) يكون النَّوحُ، الّذي يمثِّل شدَّة الحزن، حالةً معنويَّةً، يتمُّ إدراكها حسِّيَّاً عن طريق البكاء، فهو المنبئ بالوصف الحسِّيِّ، « ويكونُ الرَّمز فيه صورةً من صور التَّعبيرِ الفنِّي، شيئاً محسوساً يشير إلى شيءٍ معنويٍّ لا يقعُ تحتَ الحواسِ»[2]؛ فيجري تشبيه المحسوس، الأدمع، بمحسوسٍ آخر، هو الطُّوفان لاشتراكهما في صفة الجريان، والغزارة والطغيان، ولكنَّ الشَّاعر في تصويره للحالة، يقلب أطراف التَّشبيه، فيحلُّ أحدهما مكان الآخر في السِّياق، إذْ من طبيعيِّ الوصف القول: الأدمع كالطُّوفانِ، ولكنَّ المبالغة اقتضَتْ أن يكون الطُّوفان كالأدمع بقلبِ التشبيه، وتنطبق الآليَّة ذاتها على الصُّورة الأخرى (وإيقادٌ نيرانِ الخليلِ كلوعَتِي).

في البيتِ الآخرِ:

---

[1] –ابن الفارض: الديوان، ص٢٢٤، البيتان١٣، ١٥.

[2] –د. عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة نقدية، ص٧٨.

وَحُزْنِيَ مَا يَعْقُوب بَثَّ أقَلَّهُ وَكُلُّ بَلَا أَيُّوبَ بَعْضُ بَلِيَّتِي

يكون التَّصوير معنويَّاً فقط، إذْ لا يمكن إدراك مدى حزن **يعقوب** النَّبي إدراكاً كميَّاً، ولا بلاء **أيّوب** من المدركات أيضاً، كلُّ ما لدينا أنَّ حزن **يعقوب** لكثرته أصبح مضرباً للمثل على مرِّ العصور، وكذلك ابتلاء **أيوب**؛ على هذا المعنى« تغدو القصةُ معادلاً، على نحوٍ أو آخرَ، لما تفجِّرهُ اللَّحظةُ الحاضرةُ في الشُّعورِ الصُّوفي، وذلكَ ما يتأكَّد عبرَ التَّوازي الدَّلالي القائمِ بوضوحٍ بينَ التَّجربتين»[1].

وتنبئ هذه المشابهة أيضاً عن مبالغةٍ في التَّصوير، فاقتران الحزن العظيم بقليلٍ من حزن الشَّاعر؛ كنايةٌ عن عظم مصيبته وفقده. وكذلك فإنَّ بلاء **أيوب**، على شدَّته هو بعض بلوى الشَّاعر، فـ« المعاناةُ القائمةُ هنا، تضمُّ في داخِلها عناصرَ التَّجاربِ السَّابقةِ، وتؤلِّفُ بينَ معطياتِها، بحيثُ تصبحُ تلكَ التَّجاربُ مجرَّدَ تعيُّناتٍ جزئيةٍ لشموليَّةِ التَّجربةِ الصُّوفيَّةِ، ويتلو ذلك أنَّ اللَّحظاتِ المتعاقبةِ تاريخيَّاً، من حيثُ هي حواملُ للتَّجاربِ المبيَّنةِ أو لأحداثِ طوفانِ **نوحٍ** ومصابِ **يعقوبَ**، وتغدو لحظاتٍ متزامنةً وقائمةً في آنٍ واحدٍ داخلَ لحظةِ الحاضرِ الّتي هي لحظةٌ كونيةٌ مطلقةٌ»[2].

وهذا التَّشبيه فيما هو مقارنةٌ بين مدركاتٍ حسِّيَّةٍ أو معنويَّةٍ، تُعدُّ من فرائد النَّظم «فالشَّاعر عندما يصوغُ تشبيهاً من التَّشبيهاتِ، يعني ذلكَ أنَّه قد فطنَ إلى علاقةٍ بينَ شيئين أو أشياءَ، وقد تكونُ هذه العلاقةُ خفيَّةً لم يكتشِفْها أحدٌ»[3]، ليأتي شاعرٌ فذٌّ، يجيد صناعة الكتابة فينشئ العلاقات الجديدة بين الأشياء والكلمات، ويصبح التَّعامل مع لغة الشَّاعر، تبعاً لذلك، أمراً يرتبط بالمحلِّ الأوَّل بطبيعة التَّجربة الَّتي تقدِّمها القصيدة، ذلك أنَّ الشَّاعر يحاول دائماً، أن يكتشف طبيعة الانفعالات والمشاعر الغامضة الّتي تؤرِّقه أثناء التَّجربة من خلال

---

[1] –د. وفيق سليطين، الزمن الأبدي الشعر الصوفي– الزمان الفضاء الرؤيا، ص٩٨.

[2] –المرجع السابق، ص١٠١.

[3] –د. جابر عصفور، الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص١٠٧.

اللُّغة، وإنَّ الحضور الرَّمزيَّ لهذه القصص، يتبدَّى من خلال لغةٍ تنتقل بها الأفكار من مجردِّها إلى صيغتها والمعتقدات من غيابها إلى حضورها والتَّصورات من تخيُّلها إلى تمثيلها[1].

(الرمز/ المذهب):

هنا نجد أنفسنا أمام فلسفة الرَّمز، إذ يبدو الرَّمز في القصة، صيغةً من صيغ الإشارة إلى مذهب الشَّاعر الصُّوفيِّ، وفي عرض هذه القصص، يغيب مفهوم الزَّمن، والحدث الَّذي تبنى عليه الحكاية، ويصبح السَّارد والسَّرد والحكاية والزَّمان والمكان وحدة لا تتجزَّأ؛ « فالخطابُ المكتوبُ بوصفه حدثاً، يخترقُ الزَّمنَ إذ يعلو عليه»[2]، وبوصفه حكايةً يتجاوز الحكاية إذ يحتويها ويفيض عنها في دلالات الحكي، وبوصفه مكاناً يؤسِّس لوجودٍ مكانيٍّ مستقلٍّ عنِ الوجود الطَّبيعيِّ، فنكون أمام فلسفة المكان؛ إذ لا هو مكانٌ طبيعيٌ ولا متخيَّلٌ، «فليس المكان المقصود في هذا السِّياق ذا دلالة طبوغرافيَّة تحكمها تحدُّدات المكان وأبعاده، وإنَّما هو الكينونة الَّتي هي الإله نفسه»[3]، وهنا تشهد صيغةُ التَّواصل في هذا المستوى انتقالاً من الحديث عنِ الرمز/المثل بالصِّيغة الإخباريَّة عن الغائب، إلى صيغة الكلام عن الذَّات يقول:

وَفِيَّ شَهِدْتُ السَّاجِدِيْنَ لِمَظْهَرِي فَحَقَّقْتُ أَنِّي كُنْتُ آدَمَ سَجْدَتِي

وَعَايَنْتُ روحَانِيَّةَ الأَرْضِينَ فِي مَلَائِكَ عِلِّيِّينَ أَكْفَاءَ سَجْدَتِي[4]

يبدأ **ابن الفارض** الحديث عن وحدة الوجود بالبداية الآدمية، قصَّة خلق سيدنا **آدم**، فالقصَّة، على ما ذكرت عليه في القرآن، يقع فعل السُّجود على الملائكة، والمسجود له **آدم**:﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ﴾ الكهف(٥٠)، وفي غير موضعٍ: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ طِينٍ . فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾ الحجر (٢٨).

---

[1] -منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص٨.

[2] -منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص٢٢.

[3] - د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص١٥٢.

[4] -ابن الفارض: الديوان، ص٢٢٧، البيتان٤٧٦- ٤٧٧.

ففي كلتا صيغتي الورود لقصَّة **آدم** هناك طرفان، ساجدٌ ومسجودٌ له، و أمَّا في استعمالِ **ابن الفارض** القصة، فإنَّ الملائكة و**آدم** و**ابن الفارض** في وحدةٍ محقَّقةٍ (فَحَقَّقْتُ أَنِّي كُنْتُ آدَمَ سَجْدَتِي)، وإذا كانت اللغة الشعريّة تقيم بعداً آخر للمفردات يمنحه المجاز، فـ**آدم** في اللغة الشعرية يمكن أن يأخذ مدلولاتٍ كثيرة على حسب التَّوظيف، وفي نصِّ **ابن الفارض** الذي هو نصٌّ صوفيٌّ في جوهره، واللُّغة الشِّعرية الصُّوفية تمنح مجازاً فوق المجاز الشعري، يكون **آدم** قد أشبع بدلالات الوحدة، إذ تبدو ذات الشاعر متكلّمةً بلغة الجمع، « ويمكننا هنا التَّمييزُ من منظورِ إدراكِ الكلمةِ، ودلالتِها الإرجاعيَّةِ، بينَ معنى اللَّفظِ ومدلولهِ، بناءً على نوعٍ منَ اللَّفظِ أو الرَّمزِ، من حيث كونه* مفرداً، أو كليَّاً عامَّاً في تحليلنا الدَّلالي للعبارةِ، وعندها يجب التَّفريقُ في المعنى الدَّلالي العامِّ بينَ معنى الرَّمز المفردِ أو الفحوى، وبين مدلولِ ذلكَ الرَّمز »[1]؛ فالرَّمز بـ**آدم** يأخذ معناه المفرد للدلالة على سيّدنا **آدم** وقصة خلقه، أما فحوى العبارة التي تضمَّنها عرض الرَّمز فيشير إلى الجوهر الصوفيّ في استخدام هذا الرَّمز، بذلك يكون المدلول قدِ انتقل من فرديَّة الرَّمز إلى وحدة الدَّلالة.

وفي تواتر العرض القصصي في هذا الشِّعر، نجد أنَّ باقي القصص الَّتي استخدمها الشَّاعر، تخدم سياق عرض الوحدة وتكمل قصَّة **موسى** هذا العرض، يقول:

وَفِي صَعْقِ دَكِّ الحِسِّ خَرَّتْ إِفَاقَةً ... لِيَ النَّفْسُ قَبْلَ التَّوْبَةِ الموسَوِيَّةِ

فَفِي قُدِّسَ الوادِي وَفِيْهِ خَلَعْتُ خُلْـ ... ـعَ نَعْلِي عَلَى النَّادِي وَجُدْتُ بِخُلْعَتِي

وَآنَسْتُ أَنْوَارِي فَكُنْتُ لَهَا هُدَىً ... وَنَاهِيْكَ عَن نَفْسٍ عَلَيْهَا مُضِيْئَةِ

وَأَسَّسْتُ أَطْوَارِي فَنَاجَيْتَنِي بِهَا ... وَقَضَّيْتُ أَوْطَارِي وَذَاتِي كَلِيْمَتِي[2]

فإذا كانت « الشَّخصيةَ في القصِّ القرآنيِّ هي تلكَ الَّتي تظهرُ بوضوحٍ، وتُقدَّمُ بطريقةٍ وصفيَّةٍ شاملةٍ، وتعملُ على توجيهِ الأحداثِ، وهي في صيرورَتِها تنمو وتتطوَّرُ، وفقَ حركيَّةِ

---

* -هكذا وردت في الأصل، والصواب: بوصفه.

[1] -د. مشكور كاظم العوادي: البحث الدلالي عند ابن سينا (دراسة أسلوبية في ضوء اللسانيات الحديثة)، مؤسسة البلاغ، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص٦٢.

[2] -ابن الفارض: الديوان، ص٣٠٩-٣١٠، الأبيات ٧٥٤-٧٥٥- ٧٥٦- ٧٥٧.

الشَّخصيَّةِ ونموِّها وتطوّرها »[1]، فهي ليست على هذا النَّحو من التَّحديد في حضورها الشِّعريِّ، ففي استدعاء الشَّاعر لهذه الشَّخصيَّة، في هذا المقام، انتقاءٌ لحدثٍ واحدٍّ من صيرورتِها خصَّه بالعناية، وهو ما يمكن تسميتُه طور الرُّؤية والتَّكليم، متجاوزاً الأطوار الأخرى وتقابلها الزَّمني، لأنَّ في الزَّمن أبعاداً، وهو يسعى لطيِّه، و« ما يميِّزُ الزَّمنَ الصُّوفيَّ الإنسانيَّ هو تكسيرُهُ لحدودِ الزَّمن الطَّبيعيِّ ونقضِهِ لحركتِهِ المطّردةِ في تتابُعها، فهو إذ يرغمُ هذه الحركةَ على تغييرِ مسارها، وعكسه، يخلق نطاقه الزَّمنيَّ الخاص، القابل للاستعادة على الدَّوام، يعني ذلك بأنَّ الصُّوفي لا يعيش في الزَّمن العادي لأنَّ هذا الزَّمن يقذفه بعيداً عن جوهره، ويحكم عليه أنْ يتناءَى عنهُ، وبذلك يمدُّ المسافة بينهما ويعمِّق الانفصال، ولهذا كان عليه، أن يعارض هذا الزَّمن ويلغِيه»[2]، لذا فإنَّ الشَّاعر في استدعائه الحدث يطوي الزَّمن باستخدام الأفعال الماضية (آنست أنواري، أسست أطواري و قضيت أوطاري)، فالزَّمن الّذي يعمِّق الانفصال قد مضى بدلالة الأفعال المستخدمة، واللَّحظة الآنيَّة هي الحدث الّذي يشتمل على إلغاء الزَّمن.

قَتَلْتُ غلامَ النفسِ بينَ إقامتِي الـ ـجدارَ لأحكامِي وخرقِ سفينَتِي [3]

هذا البيت يلخِّص في تسعٍ من المفردات قصَّةً كاملةً روتها سورة الكهف (٧٨-٨٢):﴿ قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا ، أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا . وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا . فَأَرَدْنَا أَن يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِّنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا . وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَن يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا ﴾.

---

[1]-شارف مزاري: مستويات السرد الإعجازي في القرآن الكريم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٩٤.

[2]-د. وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص٢٦.

[3]-ابن الفارض: الديوان، ص٣٠٥، البيت٧١٥.

ويحضر في هذا المقام ذكر الآليَّة الّتي تلقَّى بها سيِّدنا **موسى** أفعال العبد الصَّالح « ذلكَ أنَّ الأفعالَ الّتي قامَ بها العبدُ الصَّالحُ من خرقِ السَّفينةِ وقتلِ الغلامِ وإقامةِ الجدارِ، بدَتْ أفعالاً غيرَ ذاتِ دلالةٍ في نظرِ **موسى**، بل بدَتْ أفعالاً تتناقضُ مع ما يبدو عليهِ الرَّجلُ الصَّالحُ من مظاهرِ العلم، والصَّلاح والتَّقوى، فكان اعتراض **موسى** عند كلِّ فعلٍ وما تبعه من تذكير العبد الصَّالح له بأنَّ شرط المصاحبة بينهما ألَّا يسأل عن شيءٍ حتَّى يتطوَّع هو تفسيره له، وأخيراً يكون الفراق لعدم قدرة **موسى** على الصَّبر»[1]، وتلك المقاربة الَّتي احتوت عناصر تجربة النَّبي موسى في القصِّ القرآنيِّ نسبها الشَّاعر إلى الذَّات، وأثبتها بصيغة الماضي؛ الَّتي فيها نوعٌ من التَّقرير الّذي يشي بحصول الفعل وانقضاء زمنه، من دون أسئلةٍ، إذاً؛ من دون فراق.

وبدريَ لم يأفلْ وشمسِي لم تغبْ وبِي تَهتدي كل الدَّرارِي المنيرةِ [2]

في مفتتح البيت عبارة (بدري لم يأفل) في إشارةٍ إلى قصَّة سيِّدنا **إبراهيم** في سعيه الدَّؤوب للبحث عن إلهه. و**إبراهيم**، مشتقٌّ من البرهمة وهي في اللِّسان: شدَّةُ النَّظر[3]، وفي القرآن يمثِّل **إبراهيم** الفكر الإنسانيَّ في تطلُّعه إلى الحقيقة المطلقة عبر مراحل نضجه، فنراه يبحث عن معبوده في المحسوسات أوَّلاً، ثمَّ يترقَّى من خلال صفة الثُّبوت إلى التَّجريد. فتتجلَّى له الحقيقة، ويُرجِعُ بعض المتكلِّمين، في طريقة برهانهم على وجود خالقٍ، إلى طريقة استنتاج **إبراهيم** أنَّ الآفلات ليست بآلهةٍ[4]، وذلك في النَّصِّ القرآنيِّ المشهور: ﴿فَلَمَّا جُنَّ عَلَيهِ اللَّيلُ رَأَى كَوكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الآفِلِينَ. فلما رأى القمر بازغاً قال هذا ربي فلما أفل قال لئن لم يهدني ربّي لأكونن من القوم الضالين. فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَت قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ﴾ الأنعام (٧٦- ٧٨).

---

[1] -د. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، ص٢٢٨.

[2] -ابن الفارض: الديوان، ص٣١٠، البيت ٧٥٧.

[3] -ابن منظور: لسان العرب، مادة (برهم).

[4] -ينظر، د. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي الحكمة في جذور الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٢٩-٣٠.

ويتصِّلُ بهذا المفهوم الحسِّي للإدراك الإبراهيميِّ أنَّ « موضوعاتِ المعرفةِ متنوِّعةٌ إلَّا أنَّ آلتَها واحدةٌ هي الحواسُّ، جندُ العقلِ في تكوينِ المعرفةِ، وأنواعُ المعرفةِ كثيرةٌ بعددِ موضوعاتِها الّتي تخضع جميعاً للعقل، وأدواته إذا كانت ماديَّةً حسِّيَّةً، أمَّا عندما تكونُ غيبيةً لا تقعُ تحتَ الحواسِّ أو تحت استطالاتِها العلميَّةِ، فإنَّ هذه المعرفةَ لا يمكنُ أنْ تكونَ إلا ظنيَّةً حتَّى يأتيَ القرآن أو الوحيُ النَّازلُ منَ السَّماءِ ليجعلها يقينيَّةً »[1]، وأشار القرآن إلى مراتب الكمال الَّتي تحقَّق بها **إبراهيم** عليه السَّلام: فهو صدِّيقٌ نبيٌّ، رسولٌ، إمامٌ، وخليلُ الحقِّ:

١-﴿ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَبِيًّا ﴾ مريم (٤١).

٢-﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا وَإِبْرَاهِيمَ وَجَعَلْنَا فِي ذُرِّيَّتِهِمَا النُّبُوَّةَ ﴾ الحديد(٢٦).

٣-وكما نصّ القرآن على خلافة داوود، فقد نصّ على إمامة إبراهيم: ﴿قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَامًا﴾ البقرة (١٢٤).

٤-الصفة التي أضحت لقبا له:[2] ﴿وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلًا﴾ النساء(١٢٥).

وهنا استخدم الشَّاعر القصص القرآنيَّ في صيغةٍ مجازيةٍ، لا بما تحيل إليه قرآنياً، فـ« النَّصُّ القرآنيُّ لا يرسم القصَّة إلا واقعيَّاً مستهدفاً بذلك الإفادة منها والاعتبار بها»[3]، ولم يستخدمها الشَّاعر بنقيض الإحالة القرآنية؛ إنَّما هو مجازٌ يقابل الحقيقة، وهذا يعني التَّسليم بوجود مستويين للدَّلالة في كلِّ صورةٍ مجازيَّةٍ « أمّا المستوى الأوَّل فهو ظاهرُ التَّعبيرِ المجازيِّ ودلالته المباشرةُ التي تواجهنا بمجرَّد سماعه، وهو مستوى قد يبدو ظاهر البطلان، لو أُخِذَ على ظاهره دون تكاملٍ لطبيعة التَّناسب العقليِّ بين الدَّلالات الّتي يتركَّب منها أو يشير إليها، أو يتضمَّنُها، أمَّا المستوى الثَّاني فهو المستوى الأساسيُّ والأوليُّ من حيثُ الوجودِ وهو أصلُ

---

[1]-د. حسين الصديق ود. سعد الدين كليب، مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ٢٠٠٦، ص٤٧.

[2]-ينظر، د. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي الحكمة في جذور الكلمة، ص٣٠.

[3]-د. محمود البستاني، دراسات فنية في التعبير القرآني، مؤسسة الوفاء، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص١٩٣.

التَّعبيرِ المجازيِّ ومرادفُهُ الحرفيُّ المباشرُ، وهو يعدُّ بمنزلةِ المعنى العقليِّ الصحيحِ الذي يشيرُ إليه المستوى الظَّاهريُّ للصورةِ المجازيَّةِ على جهةِ التَّضمُّنِ واللزومِ»[1].

وفي المستوى التركيبيِّ الأوَّل، يمكن القول إنَّ السِّياق المنطقيَّ لتوالي المفردات صحيحٌ نحويَّاً «الموضوع فيها معطى مباشرٌ لفكرةٍ قريبةٍ تسعى نحو البداهة وتستقرُّ فيها، وأنَّ الدَّلالة فيها ليست سوى الفكرة الّتي تقولها لغتها مباشرةً»[2]، غير أنَّ هذه الرُّؤية تُنقَضُ مباشرةً حيث نكون بإزاءِ فلسفة الدلالة/ الرَّمز. **فابن الفارض** في هذا المستوى من العرض الرَّمزيِّ لا يحكي قصص الأنبياء على حسب ورودها القرآنيِّ، وإنَّما حديثها هو حديث المذهب؛ فالوحدة هي ذات المتكلِّم في هذا المقام، وإنَّ تواتر العرض القصصيِّ كانت غايته عرفانيّة، وتفصيل القصص هنا هو الوحدة في جمعها، وفي إفرادها، وفي عودتها إلى الأصل الّذي أُخذَت منه؛ بمعنى أنَّ الوجه الواحد يُعادُ نسخه في صيغٍ متعدِّدةٍ، فالشَّكل الأخير هو الشَّكل الأول الَّذي ينبئ عنه ويفضي إليه من حيث الوجود. يدلُّنا على ذلك ذات الشَّاعر المتكلِّمة بلغة الجميع؛ فهو من آنس النَّار، وهو حزن **يعقوب** وبلاء **أيوب**، وحيرة **إبراهيم**، وأسئلة **موسى**، وأجوبة الخضر وإنَّ ورود هذه القصص جميعاً، في الشِّعر، بصيغة المتكلِّم، تدلُّ على أنَّ الذَّات تفصح عن نفسها مفرداً بصيغة الجمع، وجمعاً بصيغةٍ مفردةٍ.

ويستدلُّ من هذا أنَّ « قلبَ المعنى فكراً، يمثِّلُ على مستوى الاستبدالِ أساساً للتَّناقضِ، وأنَّه ليمثِّلُ على مستوى التَّركيبِ، تكاملاً بينَ المتناقضينِ، وهكذا نَرى أنَّهما عوضاً من أن يُقصي أحدهما الآخرَ يتكاملانِ معاً، ويقومانِ جنباً إلى جنبٍ بالتَّلازمِ ممَّا يكونُ لهُ أثرٌ في إنتاجِ المعنى المرادِ، وتوجيهِ الكلامِ الوجهةَ المبتغاةَ»[3]، ويمضي الشَّاعرُ في غايتهِ إلى أقصاها حيث يقول:

---

[1]-د. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص١٢٨.

[2]-منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص٨٠.

[3]-المرجع السابق، ص٧٩.

وَمَا ذاَك إِلَّا أَنْ بَـدَتْ بِمَظَـاهِرٍ فَظَنُّوا سِوَاهَا وَهِيَ فِيْهَا تَجَلَّتِ
بَدَت بِاحْتِجَابٍ وَاخْتَفَت بِمَظَاهِرٍ عَلَى صِبَغِ التَّلْوِينِ فِي كُلِّ بَرْزَةِ
فَفِي النَّشْـأَةِ الأُولَى تَرَاءَت لِآدَمٍ بِمَظْهَرِ حَوَّا قَبْلَ حُكْمِ الأُمُومَةِ[1]

ويستشهد، لتثبيت أركان مذهبه، بالوحي الّذي أنزله تعالى على سيِّدنا **محمدٍ** (ص)، فمن بين أشكال الوحي أنَّ **جبرائيل** كان ينزل على النَّبيِّ (ص) بصورة (دحية الكلبي)، الّذي هو من أصحاب النَّبي وتلك، برأيه، تثبتُ أنَّ الأرواح تحلُّ في مخلوقاتٍ أخرى، على سبيل الإيهام:

وَهَا دِحْيَةٌ وَافَى الأَمِينَ نَبِيَّنا بِصُورَتِه فِي بِدْءِ وَحْيِ النُّبُوَّةِ
أَجِبْرِيْلُ قُلْ لِي كَانَ دِحْيَةٌ إِذْ بدا لِمهدِي الهُدَى فِي هَيْئَةٍ بَشَرِيَّةِ[2]

وحيث إنَّ (ها) في اللُّغةِ، تفتتح العرب بها كلامها بلا معنى سوى الافتتاح[3]، يصبح تركيب البيت (وافى دحيةٌ نبيَّنَا الأمينَ)، يكون في اللُّغة الإخباريَّة تقريراً وإبلاغاً مُثبتاً، بلا لُبْسٍ أو إيهامٍ.

-الرمز/ إيضاح المعرفة:

يتَّخذ الرَّمز في هذا المستوى من استحضار القصِّ القرآنيِّ الحديث التَّفصيليَّ، بغية إيضاح سبل المعرفة، هنا تعود الكتابة الصُّوفية، بوصفها إملاءً، للخروج على قواعد الكتابة، حيث تستعاد، للحديث عنِ الوجود بدلالته العامَّة، الصِّيغة الخطابيّة، وتعاوِد الرّموز القصصية ورودها هي نفسها، في لغةٍ لا تقولها كما هي، إنَّما تقولها على حسب العبرة، وما يراد لها من التَّوظيف الإشاريِّ هنا.

---

[1] -ابن الفارض: الديوان، ص٢٥١، الأبيات٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧.

[2] -المصدر السابق، ص٢٥١، الأبيات٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧.

[3] -ابن منظور: لسان العرب، مادة (ها).

وفي مستوى الحديث هذا، تكون القصص في حضورها اللُّغويِّ (التَّركيب الشِّعريِّ)، والمجازيِّ متطابقة الدَّلالة، حيث نقلت هذه القصص إلى حيِّز الحضور الأدبيِّ بدلالة العبرة والوعظ والإرشاد، إنَّما مضافاً إليها دلالاتٍ أخرى جسَّدها أسلوب الاستدارة الفنيَّة.

في محور التَّركيب يتمُّ إنجاز الأفكار بطرائق متعددةٍ، يدلُّ هذا على أنَّ محور الاستبدال، يحتوي افتراضاً، على صيغٍ أخرى للتَّعبير عنها، ويمكن لهذه الصِّيغ أن تظهر في محور التَّركيب، ولكنَّهُ يدّل أيضاً في الوقت نفسه أنَّ اللُّغة والفكرة تتلازمان، أيَّاً كان مستوى التَّحليل وصيغة الوجود الكائنين فيه، وإنَّ هذا الأمر ليجعلنا نقول إنَّ حركة البناء في اللُّغة تأخذ من الفكر في محور الاستبدالِ نواته، فإنَّها؛ تأخذ أيضاً بعض ممكِنِه، وتحيله في محور التَّركيب كلاماً منجزاً، ومفرداً متعدداً، وواحداً في أشكالٍ مختلفةٍ، وإذ ذاك يتمدَّد الفكر نفسه ليصير ألواناً، وينبسط ليصبح وجوهاً، ويتجاوز نواته ليقول من خلال هذه الحركة وما تريد له اللُّغة أن يقول على هيئةٍ توافق قاعديّتها، وتركيبٍ يعبِّر عن السِّياقات الّتي يرد فيها[1]:

لِذَلِكَ عَنْ تَفْضِيلِهِ وَهُوَ أَهْلُهُ نَهَانَا عَلَى ذِي النُّونِ خَيْرُ البَرِيَّةِ[2]

في الذِّكرِ الحكيم ورد عن **ذي النُّون**: ﴿ وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ﴾ الأنبياء (٨٧). وقد استخدم الشَّاعر قصّة **ذي النون** متوجِّهاً بخطابه إلى الجماعة، بصيغةِ المتكلِّم بلسان حال الجميع (نهانا)، وهذه الـ (نا) دالَّةٌ على الجماعة الّتي يتوجَّه إليها الخطاب الشِّعريُّ كما القرآنيُّ، وتتوالى الرُّموز القصصيَّة القرآنيَّة في المنظومة الشِّعرية "الفارضية"، بحيث تبدو أقرب إلى الصِّيغة الإبلاغيَّة الإخباريَّة منها إلى الصِّيغة الفنيَّة الجماليّة، كما تثبتها الأمثلة الآتية الَّتي يقوم الشاعر فيها، نحويّاً، بالحديث بلسان الغائب، وإن كانت هذه الصِّيغة تمنح من الحريَّة قدراً تعبيريَّاً أكبر، إلا أنَّه من الواضح أنَّ المحتوى العقَدي في هذه الأمثلة كان له الوضوح الجليّ:

---

[1]-ينظر، منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص٨١.

[2]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٨٠، البيت ٤٩٣.

(بِذاكَ عَلَا الطُّوفَا نَ نُوحٌ وَقَد نَجَا بِهِ مَنْ نَجَـا مِن قَـومِهِ فِي السَّفينةِ
وغَاضَ لَـهُ مَا فَاضَ عنه اسْتِـجَادَةً وَجَدَّ إِلى الجُـودِيِّ بِهَا وَاستَـقَرَّتِ)
(وَسَارَ وَمَثْنُ الرِّيحِ تَحْتَ بِسَـاطِهِ سُليـمَانُ بِالجَيْشَيْنِ فَـوْقَ البَسِيـطَةِ
وقَبْلَ ارتِدَادِ الطَّرْفِ أُحضِرَ من سَبَا لَهُ عَـرْشَ بَلْقِيـس بِغَيرِ مَشَـقَّةِ)
(وَمِنْ يَدِهِ مُوسَى عَصَـاهُ تَلَقَّفَتْ مِنَ السِّحرِ أَهْوَالاً عَلَى النَّفْسِ شَقَّتِ
وَمِنْ حَـجَرٍ أَجْرَى عُيُـونَاً بِضَـرْبَةٍ بِهَـا دِيَمَاً سَـقَّتْ وَلِلْبَـحْرِ شَقَّتِ)
(وَيُوسـفُ إِذْ أَلْقَى البَشِيرُ قَمِيصَه علـى وَجْـهِ يَعقُـوبٍ عليـهِ بِأَوبَةِ
رآهُ بِعَـينٍ قبـلَ مَقْـدِمِهِ بَـكَى عَـلَيهِ بِهَـا شَـوْقاً إليـهِ فَكُـفَّتِ
وفِي آلِ إِسْـرائيلَ مَائِـدَةٌ من السَّـماء لعيسـى أُنْـزِلَت ثُمَّ مُـدَّتِ
ومِن أَكْمَهٍ أَبْرا وَمِن وَضَحٍ عَـدا شَفَـى وَأَعَادَ الطِّـينَ طَيْراً بِنَفْخَةِ[1]

ومـن هنـا « نعـرض صـنيع القـرآن في الفـنِّ القصصـيِّ الواحـد حـين يختلـف وصـفه في الأقاصيص المختلفة الَّتي تدورُ حولَ شخصيَّةٍ واحدةٍ، فيختلفُ فيها البناءُ والتَّركيبُ وطريقةُ العرضِ، باختلاف القصدِ والغرضِ، وظروفِ البيئةِ وتقلباتِ الزَّمن »[2]، فيصبح نقل الرموز الدينية إلى النَّص الشِّعري يستعير _أيضاً_ الأسلوب الفنِّي الذي نوَّع في استخدام الرُّموز في القصِّ القرآنِّي، فظهر هذا الأسلوب من خلال تنوُّع طرق العرض الَّتي ظهر بها الرمز ذاته في أكثر من مستوىً.

وفي هذا العرضِ الرَّمزيِّ القصصيِّ للشَّاعرِ، يتناول قصداً واحداً، لغرض الدَّلالة والإفهام، بوصفه وجهاً من وجوه الرمز داخلاً في إطار الصُّورة الشِّعريّة، لكن الصُّورة الفنية تجتاز مراحل ودلالاتٍ حتَّى تبلغ الطَّور النِّهائي الَّذي تكمل به سياق العرض الرَّمزيِّ القصصيِّ، بدءاً من

---

[1] -ابـن الفـارض: الـديوان، ص٢٩٦-٢٩٧، الأبيـات٦٠٢-٦٠٣-٦٠٤-٦٠٥-٦٠٦-٦٠٩-٦١٠-٦١١-٦١٢-٦١٣.

[2] -محمد أحمد خلف الله: الفن القصصي في القرآن الكريم، دار سينا للنشر، ط٤، ١٩٩٩، ص١٦٩.

المرحلة اللُّغوية في محاكاة الموضوع إلى الدَّلالة الذِّهنية الَّتي هي واسطة المعرفة بالعالم المحيط بها، إلى الدَّلالةِ النفسية الّتي تعني استرجاعاً لخبرةٍ حسّيةٍ أو إدراكيَّةٍ، والدَّلالة الرَّمزيَّة الَّتي تشير إلى القصيدة بوصفِها رمزاً حسّياً واحداً، والدَّلالة البلاغيَّة، الّتي تعني أنَّ أيَّ تعبيرٍ مجازيٍّ أو غيرِ حرفيٍّ يتضمَّن مقارنةً أو علاقةً بين مركَّبين أو أكثر[1]، وإنَّ اجتماع هذه المراحل ودلالاتها في العرض الشعريِّ ليشهد بالبلاغة الشِّعرية، لكنَّ غياب إحدى تلك المراحل أو الدَّلالات لا يغيِّب القيمة الفنيّة للشِّعر، إنَّما تكون الصُّورة الفنيَّة أقلَّ جماليَّةً من تلك الَّتي تحوي العناصر كافَّةً، فلا يغيَّب عنصر إلا لغرضٍ، ولا يتقدّم آخر إلّا لغرض. من هنا وجب القول إنَّ **ابن الفارض** في هذا المستوى من العرض الرمزي للقصص القرآني عُنيَ بالغاية المعرفيَّة على الفنيَّة الجماليَّة.

نخلص إلى القول إنَّ شعر **ابن الفارض** شعرٌ خاصٌ، منظومٌ للخاصَّة، ناظمه يفترض أنَّ النَّاظر فيه من أهل القرآن، ومن أصحاب المعرفة، ومن لا يمتلك المعرفة لا سبيل له لفهمه، ويمكن عدُّه خير مثالٍ على الشِّعر العرفانيِّ، إذ يتسِّم بأنَّهُ شعرٌ لطيفٌ روحيٌّ عشقيٌّ وجدانيٌّ، حافلٌ بالرُّموز، لا علاقة له بالدُّنيا، ولا بالسُّلطة والسُّلطان؛ غاية شعره نقل تجربةٍ روحيَّةٍ عميقة المعاني بعيدة المرامي، ممَّا جعل هذا الشِّعر يمتاز بتجربةٍ ولغةٍ خاصَّةٍ، وبناءٍ خاصٍ على مستوى التَّجربة الشِّعريَّةِ العرفانيَّة، وأكسَبَهُ على امتداد التَّاريخ النَّقديِّ أوصافاً غير مسبوقةٍ على ألسنة الشُّراح كـ (سلطانِ العاشقين)، وتلك سلطويَّةٌ تخصُّه بانقطاع المثيل في شعر العرفان؛ فحين تُذكرُ الصُّوفية يكون **ابن الفارضِ** وميضها الشِّعريَّ المباشر في الذِّهن، كأنَّما هو قرين الحبِّ الإلهيِّ في الذَّاكرة الشِّعريَّةِ، وكلَّما قُرئَ **ابنُ الفارضِ**، زِيدت إلى قارئه الرَّغبة في قراءته، حتَّى يبدو أنَّنا أمام شعرٍ معجزٍ على المستوى الشِّعريِّ، يحتاج إلى متواليةٍ من القراءات غير منتهيةٍ، على أنَّ مفهوم «الإعجازِ الشِّعريِّ، وأحياناً النَّثريِّ، يعني عند النُّقادِ استحالة تقليد العمل

[1]-ينظر، د. عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة نقدية، ص١٠٥-١٠٦.

الفنيِّ الجميل، أو وصول النَّص إلى النِّهايات الَّتي لا تُبلغ؛ فالإعجاز صفةٌ لنَّصٍّ لا يقال مثله، ولا يشبهه أو يناظره شيءٌ»[1].

الباب الثاني

الأثر القرآني في شعر الشيرازي

_مدخل

_الفصل الأول:

تناص المفردات والتراكيب

_الفصل الثاني:

الرمز (التناص والدلالة)

[1]-مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٢٢٦.

مدخل :

حافظ الشيرازي، لسان الغيب وترجمان الأسرار، من أكبر شعراء الفرس، لا نظير له في الغزلِ الحافل بأدقِّ المعاني حين يتغنّى بالحبِّ والطّبيعة وأسرار الحياة، له براعةٌ فريدةٌ في صياغةِ المعاني الغزليَّة الدَّقيقة، حتى لتختلط المشاعر الإنسانيّة المشوبة بخطرات الوجد الإلهيِّ على الطَّريقة الصُّوفيّة، فتدقُّ معانيه وتلطف، ويصعب تحديد ما يريد من نوع الحبِّ الذي يعرض.. أهو الغزل أم الوجد الإلهيُّ، ويضفي هذا الغموض على شعره رقَّةً وعمقاً وومضاتٍ شعوريَّةً ينفرد بها، وقد عرفت الآداب العالميَّة هذا الشَّاعر كما عرفته الآداب العربيَّة[1]، فقد تأثَّر شعراء الألمان بشعر الفرس أبلغ التَّأثُّر، وفي طليعتهم **غوته،** الّذي قرأ التَّرجمة الألمانيَّة لشعر **حافظ الشيرازي،** فملأ عليه هذا الشعر إعجابه، ووقع من نفسه أجمل موقعٍ، وراعه ما فيه من سُموٍّ العاطفة وقدسيَّة الفكرة، وجمال الرَّمز، فامتزجت روح شاعر الألمان بروح شاعر الفرس، وأصدر **جوته** (الديوان الغربي الشرقي) سنة ١٨١٩ ، وهو مجموعةٌ من أجمل الشِّعر الغنائيِّ، وقد خطا فيهِ خطو **حافظٍ** وردَّد صداه إلى حدٍّ جعل فهم شعرهِ أمراً عسيراً أو مستحيلاً من غير شرحٍ يردُّ المعاني المبهمة والرُّموز الخفيَّة إلى أصولها الصُّوفيّة الفارسيَّة وقد عُدَّ **الشيرازي** واحداً من أعظم الشُّعراءِ الغنائيِّين في كلِّ العصور، ولدى كلِّ الشُّعوب [2].

يركن **حافظٌ** إلى الاستعارة، غير أنَّ استعاراته مبهمةٌ مظلمةٌ بعيدةٌ عن الذِّهن، تجمع بين الجزالة والسَّلاسة والأسى والطَّرب[3]، غيرَ أنَّ هناك من رأى أنَّه، «لم يستطعْ شاعرٌ التَّعبيرَ عن الرّوح والفكر والمشاعر كـ**حافظٍ** بأسلوبٍ لطيفٍ وتعابيرٍ بسيطةٍ وأوزانٍ سهلةٍ، وكلماتٍ واضحة

---

[1]-ينظر، د. محمد التونجي: قطوف من الأدب الفارسي، دار الأنوار، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١١٠.

[2]-ينظر، د. حسين مجيب المصري: من أدب الفرس والترك(دراسة في الأدب الإسلامي المقارن)، الدار الثقافية للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص١٥١.

[3]-ينظر، د. حسين مجيب المصري: صلات بين العرب والفرس والترك(دراسة تاريخية أدبية)، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص١٣٠.

الدَّلالةِ»[1]. وتضارب الأقوال في شعر **حافظ** يوضح أنَّ هناك تفاوتاً في فهم هذا الشِّعر، وفي ردِّه إلى معانيه وأصوله.

ما هو الدِّيوان؟

لقد ظلَّت شهرة **حافظ** حبيسة شيراز حتى عام (١٣٦٨)، وهو تاريخ جمع قصائدِه في كتابٍ عُرفَ بالدِّيوان، يحتوي قرابة سبعمائةِ قصيدةٍ شعريَّةٍ، أغلبها قصائد غزلٍ أو غزلياتٍ، كما يسمُّونها. والغزليَّة عند **حافظ** قصيرةٌ، متوسِّط عدد أبياتها سبعةٌ، وقد تزيد أو تنقص؛ والبيت مستقلُّ المعنى ولا يرتبط بما قبله أو بعده من أبياتٍ؛ فهو وحدةٌ متكاملةٌ أو قصيدةٌ كاملةٌ، مواضيعها الخمر والعشق والطَّبيعة والأسرار الغيبيَّة. عبرتِ الآفاق وانتشرت في البلدان فعشقها النَّاس وتغنُّوا بها، وكانت وما زالت مثار إعجاب الشَّرق والغرب على حدٍّ سواءٍ، ولم تفقدْ جمالها وعذوبتها على مرِّ السِّنين، ولم تفقدْ جمهورها أبداً، وهي الآن تُقرأ فلا تُملُّ؛ لما فيها من صدق التَّعبير عن المشاعر والموهبة العالية في ترجمتها وإنَّها لتشعل الوجد في القلوب، حتَّى قال الشَّاعر الألمانيُّ الشَّهير **غوته** مخاطباً **حافظ**: لقد احترق قلب ألمانيٍّ من لهيبك الخالد، وقد جعلت من **حافظٍ** محبوباً إلى حدِّ التَّقديس[2].

وعلى الرَّغم من أنَّ التَّرجمات لديوان **حافظ الشيرازي** كثيرةٌ، بعضها عربيٌّ وبعضها الآخر غربيٌّ، إلاّ أنَّه من المتعذِّر الوقوف على الخصائص اللُّغوية الدَّقيقة لشعر **الشِّيرازي**، فالقارئ العربيُّ، وبسببٍ من عدم امتلاكه ناصية اللغة الفارسية، كان لا بدَّ له من قراءة **حافظ** وفق قراءات المترجمين، العارفين باللُّغة الفارسيَّة. فالتَّرجمة تُفقِدُ النَّصَّ بعض خواصِّه التَّركيبيَّة حين يُنقل عبرها من لغةٍ لأخرى. وسواءٌ أكانت التَّرجمة شعريَّةً أم نثريَّةً، مقيَّدة بالشَّكل الشِّعريِّ في إحاطة المعنى، أم متحرِّرة من قيد الأوزان مخصوصة بالعناية بالمعنى، إلاّ أنَّ هناك

---

[1]-د. علي زليخة: مختارات من ديوان حافظ الشيرازي مع الشروح والتعليقات، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، ٢٠٠٩، ص٦.

[2]- المرجع السابق، ص٧-٨.

جانباً لا يُنقلُ أبداً في التَّرجمةِ، هو روح المعنى؛ والشِّعر روحٌ تسكن جسد الكلمات، ولا وجود لترجمة روحِ الشِّعر، لا بالمعنى اللُّغويِّ، ولا المجازيِّ أيضاً.

ولأنَّ عناية البحث متجهةٌ إلى الأثر القرآنيِّ في الشِّعر، في مجالات الاقتباس والتَّضمين والتَّوظيف، امتَنعتْ بعض مواطن الاقتباس على الجلاء بوضوحٍ، وبما أنَّ البحث لا يُبنى على التَّخمينات وتكهُّنات المعنى المراد، كان لابدَّ، إزاء ذلك، من استقصاء هذا الأثر، بوصفه تناصَّاً حرفياً، يشير مباشرةً إلى لفظه أو معناه الواضح في النَّصِّ القرآنيِّ، والمثبت في اللُّغة الشِّعريَّة في النَّصِّ الأصليِّ غير المترجم. فقد ضمَّن **الشِّيرازي** أشعارَهُ عباراتٍ عربيَّةٍ ونجد له أبياتاً عربيَّةً ضمن أشعاره الفارسيَّة، « وهي غزليَّاتٌ ملمَّعةٌ تحتوي أبياتاً عربيَّةً وفارسيَّةً»[1]. غير أنَّه لو تمَّ إسقاط الدِّراسة التأثريَّة، بوصفها تناصَّاً حرفياً، على النَّصِّ المترجم لربّما كان المترجم قد ضَمَّن بعض المفردات القرآنية اجتهاداً، بسببٍ من غلبة الوصف الدِّينيِّ على معاني الشِّعر العرفانيِّ. على الرَّغم من ذلك كان للبحث إلمامٌ ببعض اقتباسات المعاني وتوظيفاتها، عندما تكون ظاهرةً لا لبس فيها، ذلك أنَّ المعنى هو المقصود عند التَّرجمة.

وعن التَّرجمات الَّتي سيتمُّ الاعتماد عليها، فلنسخة **الشواربي** الحظُّ الوافر في هذه الدِّراسة، ذلك أنَّ التَّرجمات الأخرى بعضها منظومٌ، وحين ينقلُ شعرٌ من لغةٍ لأخرى، شعراً، لابدَّ وأن يخضع النَّقل لشروط الشَّكل الشِّعريِّ في اللُّغة الجديدة، ولا تكاد تخلو ترجمةٌ من التَّكرار في سبيل الوصولِ للوزن والقافية الملائمة للبحر، وفي ذلك إملالٌ للقارئ بمكانٍ. وقلَّما يُترجَمُ شعرٌ منظومٌ بشعرٍ منظومٍ، من دون الوقوعِ في فخِّ الإطالةِ وعثراتِ الحشوِ، لذلك أُوثرت نُسخةُ **الشَّواربي** في هذهِ الدراسةِ، لأنَّ المترجمَ رامَ نقلَ المعنى في ترجمتِهِ من دونِ أن يتقيَّد بوزنٍ أو قافيةٍ أو تفعيلةٍ، وتبقى هناك اختلافاتٌ لابدَّ من الإشارة إليها، ونسوق مثالاً لذلك غزل **٣٢٩** ومطلعها:

---

[1]–د. حسين مجيب المصري، صلات بين العرب والفرس والترك، ص١٣.

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم يعني غلام شاهم وسوكند ميخورم[1]

ترجمها **الشواربي**:

في وقتِ السِّحر... وضعتِ الجوزاءُ تمائمها أمامي
فكنت الخادمَ للملك .. وأقسم على ذلك بإيماني..!
فتعال أيها الساقي فقد أمدَّني الحظ المواتي
فتيسرت لي الرغبة التي طلبتها من إلهي...!
وناولني قدحاً أشربه في فرحٍ على وجه المليك
فقد كبرت سني، ولكن رأسي امتلأت بهوىً مجدّد نضير...!
ولا تقطع عليّ الطريق فتصف لي زلال "الخضر"
فشرابي زلالٌ من ماء "الكوثر" إذا شربت من كأس الملك...!
ويا أيها المليك.. لو أني استطعت أن أوصل سرير الفضل إلى مقر العرش لأصبحتُ المملوك
بين جنباته..ولصرت السائل المسكين .. على أعتابه...!
ولقد احتسيت الشراب على مائدتك منذ آلاف السنين
فكيف يستطيع طبعي وقد اعتاد ذلك أن يترك نصيبه من الحظ السعيد...!
قال : لو أنني اقتلعت قلبي منك ورفعت عنك حبي..
فعلى مَنْ مِنَ الناس أطرح حبي...؟ وإلى أين آخذ قلبي...؟
وحرزي هو " منصور بن مظفّر" الغازي
وبيمن اسمهِ أصبحت مظفراً على الأعداء....!!
وقد عاهدت الله منذ بدء الخليقة على حبّه
وأنا أقطع طريق العمر لأحقق هذا العهد والميثاق...!
وقد نظم الفلك "الثريا" باسمهِ
فلم لا أنظم الدّر الغالي في مدحه.. وهل تنقص مكانتي عند أحد..؟!

١- حافظ شيرازي، الديوان، براساس نسخه ى: علامة: محمد قزويني ود. قاسم غني، چاب: أول، غزل ٣٢٩، ص٢٦٧.

فيا أيها المليك الذي يصيد السباع...!! ماذا يحدث من ضرَّ
إذا تيسرت لي حياة الفراغ والدعةِ في ظلال ملك ...!!
وبيمنِ مدحك استطاع شعري أن يفتح كثيراً من ممالك القلوب
وكأنما لساني الفصيح هو سيفك المصلّت الرهيب ..!!
ولو أنني مررت على الخميلة كنسيم الصباح
لما ملكني عشق " السرو" ولا الشوق إلى " الصنوبر" ...!!
فإنني لازلت أشمّ رائحتك... وأشرب على ذكرك
كأساً أو كأسين .. أعطاهما لي سقاة الطرب" ...!!
وما أكثر شكاياتي من دورة الفلك وكواكبه
ولكني أدعو الله أن يجعل إنصاف الملك عوني على مشاكله...!!
وإني أدعو الله أن يمحو اسمي من بين العشاق
إذا كان لي شغلٌ آخر غير محبتك
ولقد شاءَ " شبل الأسد" أن يصيد قلبي في غارته
ولكنني سواءً كنت هزيلاً أو لم أكن. لا أصلح إلاّ صيداً للأسد ..!!
وأريني من الذي يستطيع أن ينكر حسن طلعتك
حتى أقتلع عينيه بخنجر الغيرة عليك ...!![1]

في منظوم الترجمة:

سَحراً أتتْ في طاعتي الجوزا بما عبدَ المليك غدوتُ ذلك ما جرى
ساقيْ تعالِ فإنَّ حظيّ مُسْعِدي ما قد طلبتُ من الإلهِ تيسّرَا
والكأسَ هاتٍ فقدْ طربْتُ لوجههِ وهوى الشباب بشيب رأسي قد سرى
وزلال ماءِ الخضر عندي لا تصفْ فبجام سلطاني وجدتُ الكوثرا

---

[1]-حافظ الشيرازي: الديوان، ترجمة: إبراهيم أمين الشّواربي بعنوان "أغاني شيراز"، دار المشرق للثقافة والنشر، طهران، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٥٨-٤٥٩.

_ملاحظة: في الإحالة إلى الديوان سيتمُّ التوثيق بـ **أغاني شيراز**؛ لكي لا يتم الخلط بينها وبين نسخةٍ أخرى إذا أشرنا بـ"ديوان حافظ".

مسكين بابكَ يا مليكُ وإن علا فضـــلي وعبدُ نداك مـن بين الورى

وشرابُ حبكَ ألفَ عام مشربي ولــقد غــدا طبعــي ولــن يتغيرَا

قلبي وحبي منكَ إنْ أنزعْ فمن قلــبي وحبّي ســوف أعـطيْ يا ثُرى!

منصورٌ بن مظفّرَ الغازي غدا حِـرزي فصــرتُ على العُــداةِ مظفَّرا

من يوم عهدِ ألستُ عشقكَ ديدني أمشـــي بــه حتى أصــيرَ إلى الثرى

وعلى اسمكَ الفلكُ الثريّا صائغٌ فعــلامَ باسمـــكَ لا أصـــوغُ الجوهرَا

ماذا بظلكَ لو أمنتُ وأنت يا مـــلك الملوك تصيد آســاد الشرّى

من يُمنِ مدحكَ صارَ شعري فاتحاً بالســيفِ مملــكة الفؤاد من الورى

ولقد مررتُ على الخميلةِ مُصبحاً لا شوقَ ســروٍ أو عشـقتُ صنوبرا

لكنّما فــاحَ العبيرُ فخـــاطري وجـــهَ الحبيبِ من العبير تذكـــرا

يا سيدّي فلكي بضرّي ســائرٌ عطفاً عليّ فقد عَلِمتَ بما جرى

فليمحَ في العشاقِ اسمي إن أكُن إلّا هواكَ عرفْتُ شـــغلاً آخرا

الشبّل صالَ لصيدِ قلبيَ كيفَ قد أغريتَ يا قلبي الضعّيف غضنــفرا

إني لمنتزعٌ بمديةِ غيرتي عين الذي لجمالِ وجهك أنكرا[1]

وقد غابت هذه القصيدة من ترجمة **عمر شبلي** ديوان **حافظ الشيرازي**.

يفضي عـرض التَّرجمتـين السَّـابقتين إلى القـول إنَّ الفروقـات في صـياغة المعـاني المترجمـة واضـحةٌ لا لـبس فيهـا، مـن هنـا يكـون منكـر التَّرجمـة القائـل بـلا جـدواها في الأدب صـاحب حُجَّةٍ؛ فالترّجمة هي « كتابة موضوعٍ معينٍ بلغةٍ غير اللغة التي كتب بها أصلاً، ومع قِدَمِ التَّرجمة قِدمَ الأدب نفسه، هنـاك جـدلٌ مستمرٌّ بين من يرون فيهـا التَّقيُّد بالأصل حرفيَّاً، ومن يرون التَّصـرف، ومـن يـرون عـدم الجـدوى في التَّرجمـة لمـن يريـد أن يتـذوَّق العمـل الأدبيَّ على الوجـه

[1] –د. علي زليخة: مختارات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل٣٢٧، ص٩٩–١٠٠.

الصَّحيح، ومن يرونها ضرورةً لابدَّ منها في نشر القيم الثَّقافية العالميَّة»[1]. لكنَّ الباحث عن روح الشِّعر في معانيه وفي نظمه، لن يجدها إلاّ في النَّصِّ الأصليِّ، ويستطيع فهم المراد من هذا القول النَّاظر في البيت الآتي الَّذي نظمه **حافظ** بالعربيَّة:

لمــعَ البرقُ من الطُّـورِ وآنستُ بهِ فلعـلّيْ لكَ آتٍ بشهابٍ قَبَسْ[2]

فالرُّوح المنشودة في النَّظم الشِّعريِّ، موؤودةٌ في التَّرجمة، ليس بفعل المترجم، وإنّما بفعل الاختلاف بين اللُّغات والآداب، وإنَّ علوم الأدب، لا يمكنها أن تَصهرَ في بوتقة الترجمة ألفاظ المعاني ومدلولاتها، ومقاصد ناظميها.

من هنا كانتِ الصُّعوبة في تقصِّي الأثر القرآنيِّ بالمعنى الحرفيِّ؛ فـ**الشيزاري**، على حسب ما تبيَّن من التَّرجمات، كان واضح الميل نحو الرُّموز والإشارات في النَّصِّ الشِّعريِّ، أكثر من الاقتباس الحرفيِّ، ربَّما لأنَّه «لم يكنْ مُطلقَ الحريَّةِ في قولِ ما يشاء بسبب الظُّروفِ الدينيَّةِ والاجتماعيَّة الصَّعبة، فاستعمل الرَّمز، حتى اختلف الشُّراح كثيراً في معانيه، لكثرة الرُّموز»[3]، لذلك اقتصرت دراسة التَّناص في شعره على المفردات القرآنيَّة واضحة الاستخدام. وهذا ما سيعنى الفصل الآتي بدراستِه.

---

[1]-مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٩٣.

[2]-حافظ شيرازي، الديوان، غزل ٤٥٥، ص٣٨٧. هذا البيت على أصله من نظم حافظ بالعربية.

[3]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، ص٧.

الفصل الأول:

– تناص المفردات والتراكيب مع القرآن الكريم:

اقتبس **الشيرازي** مفرداتٍ من النَّصِّ القرآنيِّ، ووظَّفها في النَّظمِ الشِّعريِّ الفارسيِّ، قبل نقله إلى العربيَّة، ومن نماذج تلك الاقتباسات:

وفي زمن الفقرِ والكفاحِ والشرابِ والمجون

تجعلُ كيمياءُ الوجودِ من احتساها في غنى قارون

وأنا أستعيذُ من هذا الرقيب الشّيطانيِّ السِّيرةِ، وأستعيذُ بالله

ولربّما ساعدني ذلكَ الشهابُ الثاقبُ، وأعانني بالمدد حُبّاً بالله[1].

إنَّ السَّيماء العامَّة الَّتي تطبع الوجود في هذا النَّصِّ تشي بالرُّؤية العدميَّة، فالفقر والكفاح والشَّراب والمجون مفردات الخراب، وتقوم الخمر أو كيمياء الوجود بدور الفعل السِّحريِّ المنقذ من هذه العدميَّة، فتبدِّد ملامحها في عين شاربها، وتنقله إلى غنى **قارون** الموصوف في النَّصِّ القرآنيِّ: ﴿ إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ. . ﴾، القصص (٧٦). غير أنَّ النَّصَّ القرآنيَّ إذ افتتح القصَّة بوصف غنى **قارون**، وجَّه التَّلقي عبر مسار الآيات إلى نهاية **قارون** وكنزه: ﴿ فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ فِي زِينَتِهِ قَالَ الَّذِينَ يُرِيدُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَمَا أُوتِيَ قَارُونُ إِنَّهُ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ . فَخَسَفْنَا بِهِ وَبِدَارِهِ الْأَرْضَ فَمَا كَانَ لَهُ مِنْ فِئَةٍ يَنْصُرُونَهُ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مِنَ الْمُنْتَصِرِينَ ﴾. القصص (٧٩-٨١).

و**الشِّيرازي** في توظيفه هذا المعطى القرآنيَّ، يأخذ جانباً من الوصف (غنى قارون)، من دون عبرة الوصف الَّتي جاء بها النَّصُّ القرآنيُّ؛ فإنَّ غنى **قارون** يفيد في تعظيم الفعل الَّذي تضطلعُ به كيمياء الوجود إذ تحيل العدم إلى غنى **قارون**، فالشَّاعر إذاً اتَّكأ على النَّصِّ الدِّيني لا ليستلَّ منه العبر[2]؛ إنما كي يوظِّفه بوصفه معطى أدبيّاً جماليّاً، في صيغةٍ فنيّةٍ.

---

[1] –أغاني شيراز، غزل٨، ص٩٩–١٠٠.

[2] –د. كامل فرحان الصالح: الشعر والدين (فاعلية الرمز الديني المقدّس في الشعر العربي)، ص١٣٣.

في البيت الآخر تضمين مفردات "الشِّهابِ الثَّاقبِ" ولوازم الوصف الأخرى الواردة في سورة الصَّافات: ﴿ إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ. وَحِفْظًا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ مَارِدٍ. لَا يَسَّمَّعُونَ إِلَى الْمَلَأِ الْأَعْلَى وَيُقْذَفُونَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ. دُحُورًا وَلَهُمْ عَذَابٌ وَاصِبٌ. إِلَّا مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ ثَاقِبٌ﴾،(٦-١٠)

حضر الرَّقيب مقترناً بالوصف الشَّيطانيِّ، ومن حيث المعنى المعجميِّ هو ضربٌ من الحيَّات، كأنه يرقب من يعضُّ[١]، من هنا « تتواشجُ الدَّلالتان الشِّعريَّةُ والمعجميَّةُ للرَّقيبِ، فإذا كانَ الرَّقيبُ ضرباً من الحيَّاتِ المخالسةِ التي تَرقبُ من تَعضُّ، فإنَّ الرَّقيبَ شعريَّاً هو ذلك الّذي يحضرُ في التَّجربةِ الشِّعريَّةِ بوصفه مراقباً لجميعِ حركاتِ المحبِّ، راصداً كلَّ تصرُّفاته بجهلٍ دون وعيٍ، رغبةً في عدم اكتمال العلاقةِ بينَ المحبين، أو بوعيٍ سعياً لإفسادِ العلاقةِ لسببٍ أخلاقيٍّ واجتماعيٍّ»[٢]، وفي وصفه بالشَّيطانيِّ النَّاتجِ عن أثيمِ فعلِهِ، يستدعي **الشيرازي** (الشِّهاب الثَّاقب) الّذي تُدحر به الشَّياطين حين يحاولون استراق السَّمع إلى الملأ الأعلى، وتنتج الدَّلالة الجمالية من خلال اجتماع الدَّلالات الشِّعرية والمعجميَّة والقرآنيَّة في وصف الرَّقيب.

وإلى مثالٍ آخر:

والليل مظلمٌ والوادي أمامك آمن

فأين الطور من موعدِ الرؤية واللقاء .. أين ؟! [٣]

غير أنَّ ترجمةً أخرى تظهر اختلافاً في المعنى ممَّا يؤدِّي إلى اختلافٍ في الرَّكائز الّتي يبنى عليها التَّحليل الفنيُّ:

يَا نَسِيمَ الأَسْحَارِ أَيْنَ حِمَى مَنْ شَـأْنُهُ قَتْلُ عَاشِقِيهِ الحَيَارَى

---

[١] –ابن منظور: لسان العرب، مادة (رقب).

[٢] –د. عباس يوسف الحداد: العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٩، ص٦٨.

[٣] –أغاني شيراز، غزل ١٥، ص١٠٥.

ذَاكَ وَادِي طُوى وَأَظْلَمَ لَيْلٌ قِفْ بِنَا نَلْتَمِس عَلَى الطُّورِ نَارَا

كُلُّ آتٍ إلى الوجودِ سَيَفْنَى أَيُّ صَاحٍ في الحانِ بَيْن السُّكَارَى[1]

يشير البيت الثَّاني إلى قصَّة سيِّدنا **موسى** في رحلته إلى الوادي الأيمن: ﴿فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾ .القصص(٢٩)، وفي سورة طه(١٠): ﴿ إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى﴾ ،وفي النمل(٨):﴿ فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَنْ بُورِكَ مَنْ فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾. ومعنى البيت: الليل أظلم والوادي الأيمن أمامنا، أين النَّار على الطُّور ومتى موعد اللِّقاء.

إنَّ استراتيجيَّة القراءة التَّناصية في المثال السَّابق تنهض من قراءة المفردات ذات الدَّلالات المرجعيَّة، إذ تحيل الوحدات البنائيَّة في البيت الثَّاني، بوصفها دوالاً ذات دلالاتٍ مرجعيّةٍ إلى النَّصِّ المصدر في مستوى التَّأويل. على ذلك يكون المشهد الّذي أقامه النَّصُّ الشِّعريُّ يرتبط بهذه المرجعيات ارتباطاً مباشراً؛ مرجعياتٍ تمتدُّ بدءاً من الرُّسوم المكانيَّة (وادي طوى)، والفضائيّةِ (أظلم ليلٌ)، وطقوس المشهد في النَّصِّ الأصليِّ، الّذي تؤسِّس له مفردة (نلتمس)، في إشارةٍ إلى ما قام به النَّبيُّ **موسى**(ع):﴿...لعلّي آتيكم بخبرٍ أو جذوةٍ من النار..، لعلِّي آتيكم بقبسٍ أو أجد على النار هدى﴾، بذلك يتمُّ الانتقال من المستوى القرائيِّ الأوَّل في التَّأويل إلى مستوىً أبعد وأعمق يقع تفسير غوامضه في النَّصِّ القرآنيِّ، ومن ثمَّ استجلاء رسوم المشابهة الَّتي أثبتها الشَّاعر في النصِّ الشِّعريِّ، حاملةً معها دعوةً للقارئ للدخول إلى حرم الرُّموز(قف بنا نلتمس)، وإشراكه في عمليَّة القراءة والتَّأويل، وقد نذهب أبعد من ذلك للقول إنَّها دعوةٌ للصُّحبة في هذه الرِّحلة.

---

[1] –د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل١٩، ص٢٩.

وإذ نقرأ النَّصوص وفق الدَّوال (العلامات) المرجعيَّة المستخدمة فيها؛ نجد أنَّ تلك العلامات لا تكتسب سماتها الفنيَّة من حيث إحالتها إلى معناها المجرَّد، فالمدلولات لا يمكن فصلها عن الوعي الجمعيِّ الّذي استقرّت فيه، واتَّخذت سماتها المباشرة في هذا الوعي من خلال النَّصِّ المقدَّس؛ فهذه الدَّوال تنتج معناها من خلال ارتباطها بالنِّظام الدِّينيِّ السَّائد، فلا يمكن الفصل بين المعنى الفنيِّ للمفردات والمعنى الدِّينيِّ؛ فإبليس مثلاً في الثَّقافة الإسلاميَّة، يمثّل أكثر القيم سلبيةً بناءً على ما استقرَّ في الإدراك الإنسانيِّ المتصِّل بالدِّين، إذ قدَّمه النَّصُّ القرآنيُّ بوصفه الكائن الأكثر قبحاً من منظور أفعاله، وعلى هذا النَّحو استقى **الشِّيرازي** الوصف الشَّيطانيَّ وأدرجه في نصِّه، وأضاف إليه حضوراً لشخصيَّة من النَّص القرآنيِّ تحمل القيمة السَّلبيَّة من وجهة النَّظر ذاتها، وهي شخصيَّة **أبي لهب**:

ولقد أخفى الملاك وجهه وتكلّف الشيطان الحسن

فاحترقت العين حيرةً أيّ إبليسٍ يكون

ولم يستطع أحدٌ أن يقطف من الخميلة وردة بغير أشواك

ولم يلتهب سراجُ المصطفى. إلاّ بشرر" أبي لهب"[1].

في ترجمةٍ أخرى:

عَرْضُ فَنِّي على الحَبِيبِ قِلَّةُ الأَدَبِ صَامِتٌ وَإِنْ فِي فَمِي بَلَاغَةُ العَرَبِ

كَيْفَ أَخْفَى المَلَاكُ مَا عِنْدَهُ مِن جمالٍ وَأَتى يَلْبِسُ الحُسْنَ إبليسُ واعَجبِي

ليسَ في الرَّوضِ وردةٌ تنالُ بلا شوكٍ وسراجُ المصطفَى لهُ شَررٌ من أَبي لهبِ[2]

في البيت توظيفٌ لاسم العلم (**أبي لهب**) الوارد في النَّصِّ القرآنيِّ:﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾ المسد(١)، بما يخدم التَّصوير الفنيَّ للمعنى المقصود وهو «الوردةُ حولها الشَّوكُ، والسِّراجُ

[1] -أغاني شيراز، غزل ٢٨، ص١١٨.

[2] -د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٦٤، ص٤٧.

المنير للمصطفى (ص) حولهُ (من قرابتهِ) شَرَرٌ يتمثَّلُ بأبي لهبٍ، وهو عمُّ النَّبيِّ»[1].

يقدِّم الشَّاعر في الشَّطر الأوَّل صورةً فنيَّةً لمعنى أدبيٍّ (لم يستطعْ أحدٌ أن يقطفَ من الخميلة وردةً بغيرِ أشواكٍ) بقصد القول: الوصول إلى الغايات محفوفٌ بالمخاطر، بما يشبه الحكمة، ويقابلها بصورةٍ فنيَّةٍ استُمدَّت من الوصف القرآنيِّ لمسيرة المصطفى وما لحقه من أذىً (أشواكٍ) تقابل الشَّرر الَّذي قرنه الشَّاعر بـ**أبي لهبٍ**. فتغدو الصُّورة التَّمثيليِّة حسب الاستدعاء القرآنيِّ الموظَّف هنا:

الوردة ← الأشواك
↓ ↓
المصطفى ← شرر أبي لهب

ولمَّا كان « العملُ الأدبيُّ هو موقعٌ للكلماتِ والجمل الّتي تطغى عليها معانٍ متعدِّدة ومحتملة »[2]، فإنَّه يجب البحث عن معاني الكلمات أو العلامات التَّناصيَّة من منظور وعي مؤلِّفها الفريد والخاصِّ للنَّصِّ المتناصِّ، حتَّى تصبح في المنظومة اللُّغويَّة حاملةً القيمة الفنيَّة أوَّلاً، والقيمة المعنويَّة المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالمقدَّس. على أنَّ هذا لا يعني إعادة قراءة الدَّوال من منظور الوعي الدِّينيِّ حصراً، وإنَّما من خلال إدراك الصِّلة الّتي تحيل إلى النَّصِّ المقدَّس، والّتي يفترض فيها أن تكون فنيَّةً جماليَّةً في المقام الأوَّل، إذ تُفرَغُ أحياناً المفردات الدَّالة على القيمة السَّلبيَّة من سلبيَّتها في الرُّؤية الدِّينيِّة، وتكتسي إيجابيَّة الحضور من وجهة نظرٍ فنيَّةٍ؛ هكذا حضر **هاروت** بابل في نصوص **الشِّيرازيِّ**:

مُفَارِقَ عَيْنِي أَسْأَلُ الله يَحْفَظُكْ تَحَرُّق رُوحِي مِنْكَ والقَلْبُ يَعْشُقُك
سَأَعْمَلُ لو بُلِّغْتُ هاروتَ بَابِلٍ مِئَاتِ فُنونِ السِّحرِ كيما أُواصلُك[3]

---

[1] – د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، ص٤٧.

[2] – جراهام ألان : نظرية التناص، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين ، دمشق، ط١، ٢٠١١ ص٢٥ .

[3] –د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٩١، ص٥٤.

ورد ذكر **هاروت** بابل في سورة البقرة (١٠٢) ﴿وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ﴾.

ما أُنزِلَ على الملكين ببابل **هاروت وماروت** من أنواع السِّحر مذمومٌ تعلُّمه؛ لأنَّ فيه معنى الفتنة والكفر، ممَّا يعني أنَّ السَّاعي إليه آثمٌ، لأنَّ فيه سعياً للفتنة. لكنَّ **الشِّيرازيَّ** في تضمينه (هاروت بابل)، لم يحمِّلِ السِّحر معنى الفتنة، يضاف إلى ذلك الإصرار الَّذي يحمله تكرار السَّعي الحاصل في مفردة (مئاتِ)، أي أنَّ الفعل السِّحريَّ هنا موظفٌ للغاية الجماليَّة الفنيَّة.

ونلحظ في استدعاء **الشِّيرازيِّ** المفردات والأسماء القرآنيَّةَ، تركيزاً على خاصيَّة استحضار الفعل، أي تركيزاً على فاعليَّة المحبوب وقدرته على القيام بخوارق الأمور، فمحبوب **الشِّيرازي** يمتلك أنفاس **عيسى**:

فيا من أنفاسه كأنفاسِ عيسى إنَّ ظِلَّ قامتكَ قد وقعَ على جسدي..

مثلما وقعت صورة الروح على العظم الرميم..[١]

وعلى الرَّغم من امتلاك محبوبه أنفاس **عيسى**، لكنَّ (الأنفاسَ) ليست هي المخصوصة بالوصف من هذا الاستدعاء، فقد أُفرِغَت هذهِ الأنفاس من فاعليَّة الإحياء على الرغم من إثبات امتلاكها، وأُسندت هذه الفاعليَّة لظلِّ الحبيب، القادر على القيام بفعل الإحياء، ويماثل في قدرته على الإحياء الوصفَ القرآنيَّ في سورة يس (٧٨-٧٩): ﴿قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ. قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ﴾، لذلكَ كانَ محبوب **الشِّيرازي** أكثر قدرةً على الإحياء من أنفاس **عيسى**، فأنفاس **عيسى** مَلَكَةٌ مُسبَغَةٌ من المحبوب الذي اختصَّ بفاعليَّة الإحياء المطلقة، والمثبتة في شعر **الشِّيرازي** في غزلٍ آخرٍ:

---

[١]-أغاني شيراز، غزل ٣٤، ص١٢٥.

طِبْتَ وَقْتَاً وَدَامَ هَبُّ صَبَا عِيسَى عَلَيْ لكَ رُوْحُ حَافِظٍ أَحْيَاهَا نَسِيْمُ فَمِكْ[1]

وقولٌ آخر:

ولن أمتدح بعد اليوم عيسى وقدرته على إحياء الموتى

فلم يكن ماهراً مهارة شفتك في إنعاشها للأرواح....[2]

وفي المثال الآتي يعيدُ استخدامَ العظامِ الرَّميمِ:

فذَكِّر نسيمَ الفجرِ إنْ كنتَ ناسياً حبيبي فعهدي بالوفاءِ قديمُ

إذا بعدَ قرنٍ جُزْتَ من فوقِ تُربَتي سيرقُصُ مني العظمُ وهو رميمُ[3]

في هذا المثال لا تكون قراءة (أنفاسِ عيسى) ظاهرةً، بمعنى أنَّ التَّناص المخصوص بهذه الأنفاس ليس متجليَّاً أو ظاهراً، إنَّما يأتي استنتاجاً عبر قراءة البيت الثَّاني؛ الَّذي يتضمَّن صورة فنيَّة لصورةٍ واقعيَّةٍ في النَّص القرآنيِّ وهي صورة العظام الرَّميم، والعظم الرَّميم في نصِّ **الشِّيرازي** قد تماهى مع النَّسيجِ الشِّعري، فأصبح يشكِّل جزءاً من البنية الفنيَّة النَّاجزة، بمعنى أنَّه لا يمكن فصل مدلوله الفنِّيِّ عن الدِّينيِّ، فهاتان المفردتان في النَّص السَّابق، أشارتا إشارةً لازمةً إلى مصدرهما، لكنَّ القيمة الفنيَّة لتوظيفهما تبقى أكبر من الحضور القرآنيِّ. بذلك فإنَّ قيام العظم الرَّميم وانبعاثه بعد الفناء، ومرور الزَّمن عليه(بعد قرن)، يشير إلى أنَّ فاعليَّة الإحياء المطلقة يمتلكها محبوب الشَّاعر، وهي الَّتي تعيد الحياة بعد زوالها، فتكون الصُّور المحسوسة الَّتي وظفها الشاعر هنا «لغةً حية تتحدث بها الحقيقة إلينا، والشاعر وحده القادر على التقاط هذه اللغة وتحويلها إلى إشارات، كما تبدو هذه الصور وحدة جامعة بين الديمومة والفناء»[4].

على هذا النَّحو الفنيِّ تتوالى الاقتباسات والتَّوظيفات القرآنيَّة في نصوص الشَّاعر، ومن نماذج تلك الاقتباسات الفنيّة أيضاً قوله:

---

[1] -حافظ شيرازي: الديوان، غزل٧٠، ص٤٨.

[2] -أغاني شيراز، غزل ٧٥، ص١٦٥.

[3] -د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل٣٦٧، ص١٠٥.

[4] - د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص١٨٦.

وعينُ حافظَ وهو يرقبُ حبيبهُ الجميلَ في قصرهِ

شبيهةٌ بالجنات تجري من تحتها الأنهار..[1]

في البيت تشبيهٌ تمثيليٌّ لصورةٍ حقيقيَّةٍ تقع تحت استطالة الحواسِّ(عين حافظ المترقِّبة) بصورةٍ مجازيةٍ كَثُرَ ورودها في النَّصِّ القرآنيِّ وهي (الجنات التي تجري تحتها الأنهار)، إذ شبَّه عينه الدَّامعة شوقاً لرؤية الحبيب بالجَّنات تجري من تحتها الأنهار، فالعين الدَّامعة يمكن إدراكها، ولكن ممَّا هو غير مُدركٍ الوصف الخياليُّ للجنات الَّتي تجري من تحتها الأنهار، والَّتي هي ثواب المؤمنين في الآخرة.

تعتمد هذه الصُّورة خاصيَّة التَّغريب والإدهاش، فالشَّاعر في تصوير عينه لم يقدِّمْ أيَّ وصفٍ: (عين حافظ وهي ترقب حبيبه الجميل في قصره) صيغةٌ إخباريَّةٌ تشي بالوصف لكن لا تقدِّمه، إنَّما تترك بؤرة فراغٍ في نفس المتلقِّي، وإذ يحيل الشَّطر الثَّاني إلى صورةٍ أخرى ينصرف الإدراك تجاهها تلقائيَّاً، ليتمَّ اجتماع الصُّورتين في الذِّهن، ومن ثمَّ عملية انتزاع وجه الشَّبه من مقابلةِ الصُّورتين، وهي الاشتراك في الجريان، بيد أنَّ مظهر الجريان في النَّصِّ القرآنيِّ واضحٌ (تجري)، وجريان دموع **حافظ** منتزعٌ من خلال إدراك آليَّة التَّماثل في الوصف؛ و**الشيرازي** في نقل الصُّورة الفنيَّة من النَّصِّ القرآنيِّ إلى النَّصِّ الأدبيِّ، استطاع بمهارةٍ أن يزيل وَقْعَها المعنويَّ في النَّفس، المرتبط بمعنى المثوبة التي تثير في الذَّات الإحساس بالطُّمأنينة لمصير المؤمن، لكنَّ استدعاءها هنا يفيد، فنيَّاً، في خدمة التَّجربة العرفانيَّة لاحتواء تواتراتها؛ فتسعف الوصف بمددٍ من الدَّلالات.

وللخمر الصوفيَّةِ حضورٌ فنيٌّ يظهره التناص، إذ يبدو في دلالته الظَّاهريَّة معارضاً الحكمَ الإلهيَّ الوارد في النَّصِّ القرآنيِّ في شأن الخمر، لكنَّ دلالته الفنيَّة المعرفيَّة تكشف أنَّ الشَّاعر استطاع أن يوظِّف معطيات النَّصِّ القرآنيِّ لخدمة البلاغة الشِّعريِّة، ومن ذلك قوله في الخمر:

والخمر حلالٌ في مذهبنا ولكنها ..

---

[1] -أغاني شيراز، غزل ٣٦، ص١٢٧.

محرّمة بغير وجهك يا شجرة السرو الوردية الهندام؟![1]

للخمر كما ورد في النَّصِّ معنيان عرفانيٌّ/مجازيٌّ، ومعنىً حقيقيٌّ. فالمعنى المجازيُّ يُقِرُّهُ (مذهبنا)، والحقيقيُّ ما حُرِّمَ في النَّصِّ القرآنيِّ: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا﴾ البقرة (٢١٩)، وفي موقعٍ آخر: ﴿قُلْ إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ﴾ المائدة (٩٠).

النص القرآني	النص الشعري
_الخمر والميسر فيهما إثم كبير ومنافع للناس _إثمهما أكبر من نفعهما _رجسٌ من عمل الشيطان فاجتنبوه	_الخمر حلالٌ في مذهبنا _محرمةٌ بغير وجهك.

الخمر في النَّصِّ القرآنيِّ خمرٌ حقيقيَّةٌ، وتكتسب إثمها ونفعها ممَّا يضرُّ أو ينفع النَّاس، أمَّا الخمر في الفكر العرفانيِّ فمجازيَّةٌ، وتكتسب حلِّيَّتها من هذه المجازيَّة؛ فهي في إثبات حلِّيَّتها توقع في النَّفس حصول الاختلاف بين ما هو حقيقيٌّ ومجازيٌّ؛ لذلك حدَّد **الشيرازي** مجازيَّة الخمر الحلال بتحديد وجه تحليلها(مذهبنا)، ونفاها عن الفعل الحقيقيِّ الذي يكسب الإثم وما حُرِّمَ في النَّصِّ القرآنيِّ؛ أي أنَّ استدعاء الخمر ودرجة تحريمها له وجهان مجازيٌّ/مُحَلَّلٌ، وحقيقيٌّ/مُحَرَّمٌ؛ وهنا وظَّف **الشيرازي** عناصر المحرَّمات بشكلٍ فنِّيٍّ رفيعٍ، وقد ذهب في هذا التَّوظيف للمعنى الدِّينيِّ إلى مداه الأقصى، ومن نماذج تلك التَّوظيفات قوله في حُرمة القتل في الحرم:

هَلْ تَرَى لَيسَ عندَ الحبيبِ غيرُ ظُلْمٍ وجُورِ نَاقِضُ العَهْدِ لم يُبَالِ الَّذي بِي أَلَمَّ مِن أَلَمْ
صَـادَ صَيْدَ الحَمَامِ بالرَّمي والقَتْلِ قَلْـبِي رَبِّ سَامِحْهُ مَا رَعَى حُرْمَةَ الصَّيدِ فِي الحَرَمْ[2]

[1] -أغاني شيراز، غزل ٤٤، ص١٣٤.

[2] -حافظ شيرازي: الديوان، غزل٧٨، ص٥٤.

في النَّصِّ اقتباسٌ لمعنى موجود في سورة المائدة (٩٥، ٩٦):﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ وَأَنْتُمْ حُرُمٌ﴾، ﴿... وَحُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا﴾.

جيء بهذا الاقتباس لغرضٍ لا يتوافق مع المعنى الموجود في النَّصِّ القرآنيِّ، إذ يكتسب دلالةً جماليَّةً من خلال المخالفة، فوجه التَّحريم في النَّصِّ القرآنيِّ، أحلَّته قاعدة الغزل في النَّصِّ الشِّعريِّ.

يمثِّل يوم الخلق الأوَّل، المذكور في سورة الأعراف (١٧٢): ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى﴾، قيمةً عقديَّةً كبرى في الفكر العرفانيِّ، ويستخدم الشُّعراء الصُّوفيُّون هذا المشهد القرآنيَّ، بوصفه عهداً أو ميثاقاً إلهيّاً بين الخالق والخلق أولاً، يقول **الشيرازي**:

كَصَخْرَةٍ تَوْبَتِي أَحْكَمْتُهَا عَجَبَاً بِالجَامِ وَهو زُجاجٌ كيفَ قَدْ كُسِرَتْ
دَارٌ بِبَابَيْنِ عَنْهَا أنتَ مُرتَحِلٌ فَأَيُّ فَرقٍ عَلَتْ سَقْفَاً أَمِ انْخَفَضَتْ
وَمَا تَيَسَّرَ عَيْشٌ دونما أَلمٍ بَلَى بِحُكْمِ بَلَا في العَهدِ قد عُقِدَتْ[1]

لكنّ التَّحوُّل الجمالي الَّذي طرأ على هذا الميثاق شعريّاً أنه تحوَّل إلى ميثاق محبّةٍ، وعهد المحبّةِ ذُكِرَ غير مرَّةٍ في نصوصِ **الشيرازي**:

وقد عاهدت الله منذ بدء الخليقة على حبِّه...
وأنا أقطع طريق العمر لأحقق هذا العهد والميثاق[2]

والعهد المضمَّن قصد به: (ألست بربكم)، وقد لا يبدو أنَّ هذا المقبوس حاملاً الأثر القرآني الواضح، لكنَّ هذا البيت قد أشار إلى العهد الأزلي للخالق على الخلائق، وقد ذُكِرَت مفردة **ألستُ** الَّتي تشير صراحةً إلى هذا الميثاق الأزليِّ في ترجمةٍ أخرى للبيت ذاته:

---

[1] –د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل٢٥، ص٣١.

[2] –أغاني شيراز، غزل ٣٧٠، ص٤٥٨.

مِنْ يَوْمِ عَهْدِ **أَلَسْتُ** عِشْقُكَ دَيْدَنِي أَمْشِي بِهِ حتَّى أَصِيْرَ إِلَى الثَّرَى[1]

واللَّافت هنا أنَّ هذا التَّوظيف للبنية النصيَّة القرآنيَّة قد حوَّل مفهومها من الإحالة إلى اليوم الأوَّل الَّذي كانت فيه ولادة الخلق جميعاً، إلى الصَّبغة الغزليَّة، فأصبح الميثاق الَّذي أخذه تعالى على الخلائق في فكر **الشيرازي** يعني عهد محبةٍ، وبقاءً على عهد المحبة هذا إلى أن يطويه الثَّرى.

ما أرى في حديث هول القيامة من واعظ الحيِّ إلا كنايةً عن الهجران[4]

إنَّ الوجه البلاغيَّ في استخدام هول يوم القيامة الموصوف في الذِّكر فيما هو كنايةٌ عن أيَّام الهجر والفراق، تفيد في تعظيم المصاب الَّذي يصفه الشَّاعر لحالة الهجر والفقد الَّتي يعاني، حيث قيل في الذِّكر عن يوم القيامة في سورة القيامة: ﴿يَسْأَلُ أَيَّانَ يَوْمُ الْقِيَامَةِ * فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ * وَخَسَفَ الْقَمَرُ * وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ * يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ * كَلَّا لَا وَزَرَ * إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمُسْتَقَرُّ * كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ * وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ * وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ * وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ * إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ﴾ (٦- ١٢ ، ٢٦-٣٠)٠

وعلى الرَّغم من الطَّابع التَّجريدي لوصف هول يوم القيامة في النَّصِّ القرآنيِّ، فإنَّ الشَّاعر قد أفاد منه بوصفه معطىً رمزيَّاً للدَّلالة على الهجر، فاستخدام المجرَّدات للدَّلالة على الحالات المألوفة والمعاشة « يسمَّى الوعي الرمزي المشروط بشعورٍ وضعيٍّ مؤدَّاه وعي الرَّامز بأنه يرمز أن لدينا خصائص عامة تجمع بين الشعر والدين في تراكيبه الرمزية من تكثيف وإدماج وإسقاط وتعبير عن المعاني الخالصة والأفكار المجردة بواسطة الصور الحسية وأبنية المجاز»[2].

وحافظ " لجنونه فقط" يبحث عن حبيب له

---

[1] –د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل٣٢٧، ص٩٩.

[4] —حافظ شيرازي: الديوان، غزل ٨٨، ص٦٠.

[2] – د. عاطف جودة نصرة: الرمز الشعري عند الصوفية، ص١٣٩.

وهو كالمفلس المعدم الذي يبحث عن كنز قارون ...!![1].

في توظيف الشَّاعر لكنز **قارون** بوصفه معطىً دينيَّاً، يحلّه محلَّ أحد طرفي التَّمثيل، فيما هو عقد مشابهةٍ بين صورتين تشتركان في صفةٍ ما، فالشَّاعر في بحثه الدَّؤوب عن حبيبه، يشبهُ المفلس المعدم الَّذي يبحث عن كنز **قارون** الّذي خُسِفَت بهِ الأرض، ووجه الشَّبه المنتزع من هاتين الصُّورتين، هو الجنون، فالشَّاعر يعلم أنَّ مسعاه في البحث غير ذي جدوى، وهو بحثٌ (لجنونهِ فقط)، كما أنَّ الجنون وحده يُملِي على المفلس المعدم فكرةً كفكرة البحث عن كنزِ **قارون** الّذي يعلم أنَّهُ لن يجده أبداً.

ومن توظيف المفردات القرآنية بوصفها دوالّاً غزليَّةً قوله:

فانظر إلى تفاحة ذقنك وهي تقول

"إن آلافاً كيوسف الصديق قد وقعوا في بئرنا..[2]

« تجيء الافتتاحيةُ الغَزليةُ صورةً رمزيةً»[3]، يهيِّئ الشَّاعر بها جوَّ الوجد والغزل الّذي يسكن فيه، ومن ثمَّ يتداعى الوصف إملاءً وجديَّاً، يستعين الشَّاعر للإحاطة به ما ذكر في النَّصِّ القرآنيِّ عن قصَّة النَّبيِّ **يوسف**، فلم يكن حسنه فقط موضع عناية الشَّاعر في التَّوظيف الغزليِّ، بل أضيف إليه وجه الشَّبه الحاصل من الوقوع في البئر، فالشَّاعر يصف بئر الحسن التي وقع فيها، بمفردات النَّصِّ القرآنيِّ الّتي وصفت وقوع **يوسف** النَّبيِّ في البئر، ولكن لدلالةٍ مختلفةٍ، وبما أنَّ « قطب الرَّحى في الشِّعرِ الصُّوفي يقوم على التَّناقضِ»[4]، يقدّمُ الشَّاعر وصفاً غزليّاً يفتتح به النَّصَّ، فيما يبدو وكأنَّه غزلٌ حسِّيٌّ، تُنقَض حسيَّته بالخبر الموظّف كرمزٍ فنيٍّ يعيد

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ٨٤، ص١٧٤.

[2]-المصدر السابق، غزل ٩٨، ص١٧٩.

[3]-د. مهجة الباشا: شعر الزهد في العصر العباسي الأوّل، دار شراع، دمشق، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٠٠.

[4]-كولِن ولسون، الشعر والصوفية، ترجمة: عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص٥٧.

إنتاجَ الدَّلالة المجرّدة من منظوره، إذ يستحضر الشَّاعر مفرداتٍ قرآنيةٍ لا يضمِّنها لذاتها فهو لا يخضع لسياقها الدِّينيّ، وإنَّما يخضعها لخدمة البلاغة الشِّعرية في الوصف.

وَطُوفَانُ نُوحٍ فَاقَهُ سَيْلُ أَدْمُعِي ولكِنَّه لم يَمْحُ رسْمَكَ مِن صَدْرِي[1]

وهذا التَّضمين لطوفان **نوحٍ** في وصف حالة الوجد والبكاء، هو من مبالغات الوصف، إذ يقترن البكاء الكثير، بوصفه حالةً أو طرفاً، بالطوفان الذي يحضر بوصفه طرفاً آخر في عقد المشابهة، فيستعير الشَّاعر لتثبيت طرف التَّشبيه صورةً قد استقرت في الذِّهن، وأخذت حيِّزها، ويدلُّ هذا على « نزوعٍ حادٍّ إلى العدول أحياناً عن الدَّلالة الرَّمزيَّة في الصُّور المحسوسة، إلى التَّشبُّث بنزعةٍ لفظيَّةٍ قائمةٍ على مقارنة الوضع الحقيقيّ للكلمات بوضع آخر مجازيّ»[2]، وإنَّ تشبيهَ الدُّموعِ بالطُّوفان، يعدُّ من الاستعارات الأدبيَّة، لوصف حالة البكاء، الأكثر قيمةً وفنيّةً.

(شب وصلست وطی شد نامه هجر سلامٌ فیه حتی مطلع الفجر)[3]

هذا التَّضمين على أصله في الفارسيَّة كما نظمه **الشِّيرازي**، وقد ترجمه **الشَّواربي**:

إنَّها ليلة الوصل، وقد انطوت بها صحيفة الهجر

"فسلام فيها حتى مطلع الفجر"[4]

يشكِّل الشَّطر الثَّاني من البيت آيةً من سورة القدر:﴿لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ * تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ * سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ﴾، عمد الشَّاعر إلى إدراج تلك الآية فبدت كأنَّها بنيةٌ فنيَّةٌ متَّصلة بالبناء الشِّعريّ، وإن لم تنفصل عن المنظومة اللُّغوية القرآنيَّة، وهذه البراعة الأدائيَّة تحتسب للشَّاعر إذ إنَّه يستولد من المألوف والمعهود

---

[1]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ١٢٩، ص٨٨.

[2]- د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص١١٥.

[3]_ حافظ شيرازي: الديوان، غزل ٢٤٠، ص٢٠٧.

[4]- أغاني شيراز، غزل ٢٥٥، ص٣٤٤.

الدَّهشة التي تستولي علينا[1] حين تتحرَّر المفردات المتعارف على معناها من بداهة دلالتها، وتدخل نطاق التَّغريب الجماليِّ للُّغة والصُّورة الفنية الَّتي تنتظم من خلالها، فتمتلئ بالمعاني والدَّلالات الجديدة، على هذه الرُّؤية تغدو القيمة الفنيَّة لهذا التَّوظيف تنهض من الأساس التركيبيِّ للشَّطر الأوَّل بما ينطوي عليه من إيحاءات تقدِّمها (ليلة الوصل التي بها انطوت صحيفة الهجر) من غياب ملامح الرقيب والعاذل والواشي..، وانتهاء المعاناة بعد الصبر الطويل والوجد المقيم، كأنها ليلة القدر التي تحمل قضاء الأمنية التي تحددت في الفكر العرفاني بالوصل، ولليلة دلالتها العرفانية أيضاً، فلا يخفى أن الليل هو« ميقات التجلِّي الإلهيِّ »[2]، بذلك يكون التَّضمين القرآنيِّ الحاصل في الشَّطر الثَّاني أبلغ تعبيرٍ عن أمنية الشَّاعر العارف في أن يكون الليل محاطاً بالسَّلام، الموصوف في ليلة القدر، حتى مطلع الفجر، أي إلى انتهاء الغاية.

تعدّ اقتباسات **الشِّيرازي** لمفردات النَّصِّ القرآنيِّ بوصفها تناصّاً حرفيَّاً قليلةً إذا ما قيست باستخدامه للرُّموز، وتناصّ الرُّموز نجلوه في الفصل الآتي.

---

[1] –د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص٩٩.

[2] –المرجع السابق، ص٢٠٢.

الفصل الثاني: الرمز؛ (التَّناص المرجعية):

عرف **الشِّيرازي** بوصفه شاعر الرَّمز، وإذ قال بعض الباحثين في شعره إنَّ استعاراتِهِ مبهمةٌ ومظلمةٌ وعصيَّةٌ على التَّحديد، قال آخرون: إنَّ شعره قائمٌ على الرُّموز بسبب الظُّروف الدِّينيِّة والاجتماعيِّة السَّائدة. من هنا كان خلاف الشُّراح في تحديد معانيه لكثرة الرُّموز.

كلُّ مفردةٍ في شعرِ **الشِّيرازي** تحضرُ بوصفها رمزاً، فالغزال والببَّغاء، والعندليب، والسّرو، والورد، والبلبل والهدهد، والصّبا، وحتى أسماء النِّساءِ هي أوصافٌ للمحبوب:

صَبـا بِلُطْفِـكِ قـولِي لِلغَزَالِ لَقَدْ تَرَكْتَـنِي هَائِمَ البَيْدَاءِ والجَبَـلِ[1]

وعن الوردِ والبلبلِ قولُه:

بالأمْسِ ما بَينَ الوُرودِ بُلْبُلٌ تَغَنَّى هَاتُوا الصَّبُوحَ هُبُّوا يا أيُّها السُّكَارَى [2]

والخمر في شعره رمزٌ، وهو يصرِّح برمزيَّتها، وبجوهرها المعرفي:

الحمـدُ للهِ إنَّ الحَـانَ مُشْـرَعَةٌ أَبوابُهَا فَعَسَـى بِهَا يُقْضَى أَرَبِي

جَيَّاشةٌ مُلِئَتْ منها الأَبارِقُ من خَمْرِ الحَقيقةِ لا مِنْ خَمرةِ العِنَبِ[3]

ومعنى البيتِ: إنَّ الدِّنانَ في حانةِ العشقِ مملوءةٌ بالخمرة الّتي تجوشُ(تغلي) فيها، وهي خمر المعرفة أو الخمر الحقيقيَّة لا خمرة العنب الباطلةِ.

ورموزه وإشاراته مطويَّةٌ عن النَّاس، لا يعرفها سوى اللَّبيب الفطن:

هَلْ لَبِيْبٌ لَهُ الإِشَـارَةُ تَكْفِـي وَكَتُومٌ أُهْـدِي لَهُ الأَسْـرَارَا[4]

غير أنَّه يذهب للقول إنَّ هذه الرُّموز غير معروفةٍ أو متاحةٍ للناس جميعاً، يقول:

بنور الخمر يسطع في الأواني يرى الدرويش جوهر كل فان

---

[1]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٤، ص١٢.

[2]-المرجع السابق، غزل٥، ص١٤.

[3] -المرجع السابق، غزل ٤٠، ص٣٤.

[4]-المرجع السابق، غزل ١٩، ص٢٦.

ويعرف قيمة الأوراد طيرٌ وكم من قارئٍ جهل المعاني[1]

فمن خلال نور خمر المعرفة وضيائها، الّذي يشعُّ في الأقداح الصَّافية، يستطيع الدَّرويش معرفة أسرار عالم الوجود، وليس كلُّ قارئٍ يفهم معنى ما يقرأ، ولا يفهم معاني كتاب الأوراد ويقدرها حقَّ قدرها إلا البلبل العاشق.

رموز **الشِّيرازي** وإشاراته في نصوصه، كرموز غيره من شعراء العرفان، اختصَّت بلطائف المعانِي، وقُدِّمَت لتتجاوب وطبيعة غزليَّاته، فتشيع جوّاً من الفرح والطَّرب، إضافةً إلى احتواءِ ملامحِ الطَّبيعة في الوصفِ، من هنا اختلف النُّقاد والشُّراح والمترجمون في إعادة الرُّموز إلى مرجعيَّاتها المعرفيِّة الحقيقية، إذ بدت وكأنَّها غزلياتٌ مشوبةٌ بالطَّابع الحسيِّ. غير أنَّ ما يهمُّ البحث هنا بالدَّرجة الأولى، هي الرُّموز المتناصَّة، التي خرجت من مصدر المعرفة (القرآن)، وأُدخلت في بنية النُّصوصِ "الشِّيرازية".

وعن حضور الأسماء القرآنيَّة، بوصفها رموزاً أدبيَّةً، ارتبطت بتجارب أصحابها، وبتنامي أطوارهم، حتَّى اتخذتِ الوصف النِّهائيَّ لها فأضحت لقباً، واستُثمر في الحيِّز الأدبيِّ بوصفهِ ناقلاً لجانبٍ من التَّجربة، يوظِّفهُ الشَّاعر بما يتساوق وطبيعة الطَّور الوجديِّ الَّذي تمرُّ به الذَّات العارفة، في إشادة بنيان التَّجربة العرفانيَّة الخاصَّة.

استخدمَ **الشِّيرازي** الرُّموزَ القرآنيَّة (أسماء الأعلام) في صيغٍ متنوِّعةٍ، وكأنَّهُ يريد التَّدرُّج في هذا الاستخدام، ففي كلِّ مرَّةٍ يحضر الرَّمز يقدِّم جانباً من الحكاية موظِّفاً عناصرها، لتقوم مقام الدَّعائم في احتواء التَّجربة الشُّعوريَّة، ولكي تتمَّ إعادة إنتاج نصوص **الشِّيرازي** وفقَ القراءة الرَّمزيَّة، تبدأ الدِّراسة بقراءة الرَّمز الأوَّل قرآنيّاً كما في الأدب؛ قصَّة الخلق الأوَّل المرتبط بذكر (آدم) في افتتاحيَّةٍ غزليَّةٍ:

لما سَنَاكَ تَجَلَّى من لَدَى الأَزَلِ طَافَت عَلى الكَونِ نَارُ العِشقْ بِالشُّعَلِ

[1] –د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل٤٨، ص٣٨.

وَغارَ من آدمٍ إبليسُ حِينَ رَأَى بِــهِ جَمَــالَــكَ لَمَّــا بَــانَ لِلمُــقَـلِ[1]

ففي اليوم الأوَّل للخلق، حين ظهر الجمال للخلائق، كانت ولادة العشق الّذي أشعل الوجود بناره، وحينَ رأى إبليس جمالك ظاهراً في **آدم** (ع) احترق بنار الغيرة إذ ليس في فطرته العشق، وإبليس « يرى نفسهُ أفضلَ من **آدمَ** لأنَّهُ خُلِقَ من نارٍ ، و**آدمُ** خُلِقَ من طينٍ، وهذا الأمرُ دفعهُ إلى الاستكبارِ فأبى السُّجودَ »[2]، لكنَّ **الشِّيرازي** في تضمين هذا الطَّور من قصَّة **آدم**، يعيد استكبار إبليس إلى الغيرة من الجمال، وفي هذا التَّحويل الاستعاريِّ يستثمر الإمكانات الشَّعوريَّة كلَّها لوصف قصَّة **آدم** وإخضاعها بما يخدم الصِّيغة الغزليَّة ويضفي طابع الجمال على الغزل.

ويحضر الرَّمز في استخدامٍ آخرٍ، يحمل الحنين والشَّوق للعودة إلى الحياة الخالدة، تلك العودة التي ما انفكَّتْ حلم شاعر العرفان، وإنَّ لزومه دار الفناء جعله يتأوَّه بحرقةٍ وألمٍ بحيث يضرم النِّيران في الإثم الذي حال دون عودته، يقول:

الدَّمْــعُ بَحْـرِي وَصَبْرِي صَارَ صَحْـرَائِي وَالقَلْــبُ أَلْقَيْتُــهُ فِي لُجَّــةِ المَاءِ

وإنَّ آهــــاتِ قَلْبِي نَــــارُهَا وَصَلَتْ لإثمِ آدمَ مِــــنْ قَبْلِــي وَحَوَّاءِ[3]

فالآهات المنبعثة من نارِ قلبِه أحرقت ذنوبه، وربَّما وصلَت إلى ذنبِ **آدم** و**حوّاء** فأحرقتهُ، هذا هو الجوُّ الانفعاليُّ النَّفسيُّ الَّذي يعيش به الشَّاعر، ذلك التَّصور الَّذي يشيده العارف لنفسه عن نفسه،« يجعلهُ يشعرُ بل يقنعُ بأنَّهُ غيرُ مسؤولٍ عن الشَّرِّ في العالمِ فيرى نفسهُ بريئاً براءة الطِّفل أو براءةَ **آدم** قبل خروجه من الجَنَّةِ، فيزداد اقتناعاً بأنَّ وجوده الرَّاهن في هذا العالم شيءٌ غير طبيعيٍّ، شيءٌ مناقضٌ لحقيقته الخالدة، وبالتَّالي فلا بُدَّ أن يكونَ هذا السُّقوطُ الذي أصابهُ والَّذي يتمثَّلُ في مغادرته عالم الخلود والارتماء في هذا العالم المملوء شرَّاً، لا بدَّ أن يكونَ

---

[1] –د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل١٥٢، ص٦٩.

[2] –محمد أحمد خلف الله: الفن القصصي في القرآن الكريم، ص٢٣٧.

[3] –د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٣٤٨، ص١٠٤.

نتيجةً لذنبٍ، نتيجةً لخطيئةٍ »[1]، تتمثَّل في خروج **آدم** من الجنَّة، والذي يعدُّ، برأيه، خروجاً إراديَّاً؛ استجابةً للإثم:

ولقد باع أبي جنّة الرّضوان بحبتين من قمح ..

فلمَ لا أبيع أنا بحبّةٍ واحدة من شعير ملك هذا العالم الدّون؟ [2]

وتأتي استجابة **الشيرازي** لتداعيات الإثم الحاصل من فعل أبيه **آدم**، بفعلٍ من جنسه (باع أبي، فلم لا أبيع أنا)، مع الحفاظ على الفارق بين العالمين (جنة الرضوان/العالم الدون) والفارق بين الثَّمنين، فالقمح الذي بيعت به الجنَّة أثمن من الشَّعير، مبرِّراً لنفسه بأنَّ فعله هذا نتاج فعل أبيه **آدم**:

وأنا وحدي لم أخرج عن ستار التقوى ..

فقد ترك أبي أيضا الجنة الأبدية تفلت من يده [3]

وتستمرُّ تداعيات المعاناة التي ينوء تحت ثقلها **الشِّيرازي** بالظُّهور في غير موضعٍ من شعره، إذ « يـؤدِّي الإخفـاقُ في اسـتعادةِ المكـانِ إلى طغيـانِ العناصـرِ المكانيَّـةِ الَّـتي تحمـلُ دلالاتِ الجدْبِ»[4]، يقول:

وكنت ملاكاً وكان الفردوس الأعلى مقامي.

فأحضرني آدم إلى هذا الدير الخرب المهدم الدامي !!

فودعت ظلال شجرة طوبى والحور الآسرات للقلوب وحافة الكوثر الرطيب[5].

بهذا الوصف للعالم الدُّونيِّ الَّذي يقيم فيه **الشِّيرازي** مكرهاً « يتقابلُ الماضي والحاضر ويجتمع أحدهما إلى الآخر بقرينةِ المخالفةِ، ويتبادلان الإحالة من حيث إنَّهما مؤسَّسان داخل وضعيةٍ

---

[1]-د. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص٢٥٨.

[2]-أغاني شيراز، غزل ٣٤١، ص ٤٢٨.

[3]-المصدر السابق، غزل ٤٩، ص ١٣٤.

[4]-اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨، ص٣٤.

[5]-أغاني شيراز، غزل ٣٥٨، ص٤٤٥-٤٤٦.

من التَّضاد الشَّامل، يطالعنا فيها الماضي بوصفها تلك الحالة الفردوسيَّة التي احتضنت وجوده الصُّوفيَّ داخل أصله الإلهيِّ»[1] في مقابل حالة الوجود الرَّاهن الموصوف بالفناء والزَّوال، يضاف إلى ذلك ما يحمله من الأوصاف المكانيَّة الَّتي تتحدَّد ملامحها بسمات الخراب والهدم وفعل الإدماء، يجد الشَّاعر نفسه في مواجهة الواقع ذي الملامح الشَّديدة القسوة، « إذن، فلا بدَّ من تدارك الموقف، لا بدَّ من العمل من أجل الخلاص ليعود إلى الحالة الّتي كان عليها قبل ميلاده، لا بل قبل تكوّنه الجسمانيِّ، إنَّها النشأة الآخرة، أو الميلاد الجديد، إنَّه المعاد»[2]، يقول:

والشِّباك عاتية شديدة ...ولكن ربما يعنيك عليها لطف الإله

فبغير معونته لنا يفوز آدم على الشيطان الرجيم ...!![3]

وهنا يخرج الرَّمز (آدم) عن إحالته إلى **آدم** أبي البشر، ويصبح اسماً دالّاً على النَّوع البشريِّ، تتحدَّد هذهِ المقولةُ من دلالةِ (لن) (لن يفوز آدم)، فـ**آدم** في العالم العلويِّ لم ينتصرْ على الشَّيطان، فخرج، وخرج الشَّيطان ليكمل الدَّور الذي قام به في العالم العلويِّ (الوسوسة)، في مواجهة **آدم** (النَّوعُ البشريُّ الباقي)، « هكذا يبدو الرمز في نهاية الأمر جماع لحظةٍ تاريخيةٍ فريدة مستقلَّة، بطابعٍ زمانيٍّ موسوم بالمفارقة، وهو من هذه الوجهة بنية مركَّبة على نحوٍ كلّه توتُّر، ومشاقَّة بين العابر الموقوت والأبدي الدَّائم»[4].

–يوسف:

في الوعي الأدبيِّ كما هو في الوعي الدينيِّ، أخذ **يوسف**(ع) معنى الجمال، وأصبح حضوره في أيَّة تجربةٍ يقدَّم بين يديه حضور الجمال. إذ يكون وصف أيِّ شيءٍ بالجميل بالغاً منتهى الجمال؛ إذا ما قيل فيه إنَّه **يوسف** أو كـ**يوسف**. هكذا جاء توظيفه في نصوص **الشيرازي،**

---

[1] –د. وفيق سليطين: الزمن الأبدي، ص١٧.

[2] –د. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص٢٥٨.

[3] –أغاني شيراز، غزل٣، ص٩١.

[4] –د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص٨٤.

مضافاً إليه علاماتٍ أخرى تشير إلى تنوُّعِ استقاء العناصر التي احتوت تجربة النَّبيِّ في النَّصِّ القرآنيِّ، ومقدَّماً عليها جميعاً، ودائماً، حضوره الجميل، والاستعانة به لوصف ما لا يمكنُ وصفه بمفردات الجمالِ.

ففي معرض الحديث عن جمال المحبوب، وما يلحق ذلك الجمال من أوصافٍ، أنَّ المحبوب في الفكر العرفانيِّ يتَّسم دوماً بقلَّة الوفاء، وفي هذا يقول **الشيرازي**:

ليسَ الوَفَاءُ بِطَبْعٍ لِلْجَمِيلِ ومَا عَلى جَمَالِكَ لَولا ذاكَ مِن خَلَلِ[1]

وهذا الإعراض وقلَّة الوفاء، مضافاً إليها الجمال، حدا بالشَّاعر إلى استقدام رمز **يوسف** في وصف محبوبه المعرض عنه، يقول:

ويوسفُ من كمالِ الحسنِ والإعراضِ في تيهٍ زليخا تلكَ أحياها على وجدٍ أضناها[2].

لم يقدِّم القصص القرآنيُّ النَّبيَّ **يوسف** بالوصف الجماليِّ، وإنَّما، قدمه كغيره من الأنبياء، بذكر قصَّته في قصص القرآن، لاستخلاص العبر في كلِّ طورٍ من أطوار قصَّتهِ، غير أنَّ استدعاء **الشيرازي** لهذا الرَّمز موظَّفٌ لخدمة الغزل بالجميل.

ونلحظ تقابلاً وفق هذا العرض، بين ثنائيَّةٍ تحضر بوصفها معادلاً موضوعيَّاً لثنائيَّةٍ أخرى في فكر **الشيرازي** (العارف)، فالشَّاعر حين وظَّف رمز **يوسف** في مقابل رمز **زليخا**، وجَّه إدراك القارئ نحو ثنائيَّة الحضور العشقي (**يوسف/زليخا**)، المحبوب فيها **يوسف** كامل الحسن والإعراض، في مقابل **زليخا** التي هي في منتهى الوجد والضَّنى. وعليه يصبح الرَّمز بـ" **يوسف**" معادلاً فنيَّاً للمحبوب المعرض في تيهٍ عن المحبِّ الذي تمثِّله **زليخا**، والذي كان من نتاج إعراضه أن قضت حياتَها في الوجد والضَّنى كما حصل للشَّاعر.

في الشِّعر العرفانيِّ لا يتمُّ ترتيب الاستدعاءات، وفق ترتيب حصولِها في النَّصِّ القرآنيِّ، فـ«النَّصُّ الشِّعريُّ الصُّوفيُّ يقوم على تركيبِ الأزمنة وتداخلها، فيحطِّمُ بذلكَ نسقَ التَّتابعِ »[1].

---

[1]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل٤، ص١٣.

[2]-أغاني شيراز، غزل٣، ص٩١.

لذلكَ فإنَّ كسر قاعدة الزَّمن هذه تَتَأَسَّس على اضطراب الحالات التي يعيشها الشَّاعر، وإنَّ في استدعائه لطورٍ من أطوار القصَّة، لا يعني إشارةً مباشرةً إلى صاحبها، وإنَّما يأتي تجسيداً لحالةٍ من حالات الشَّاعر المعاشة، لا تدرك إلَّا عبر استدعاء هذا الطَّور من القصَّة القرآنيَّة.

تمرُّ قصَّة **يوسف** في النَّصِّ القرآنيِّ، بمرحلةٍ يمكن تسميتها (الإلقاء في الجبّ)، ﴿ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ ..﴾، ﴿ فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾، يوسف (١٠، ١٥).

لكنَّ رؤية **الشيرازي** للوقوع في الجبِّ، تتجسَّد فنيَّاً بوصفها وقوعاً في بئر الجمال، وعن ذلكَ يقول **الشيرازي**:

وَجْهُكَ النُّورَ كَسَى بَدْرَ الجَمَالْ ذَقنُكَ البِئْرَ حَوَتْ مَاءَ الجَمالْ

بَلَغَتْ رُوْحي شِفَاهِي كَيْ تَرَاك مَا الَّذِي تَقْضِي؟ فِراقٌ أمْ وِصَالْ[٢]

ومعناه: القمر الجميل يستنير من شمس وجهك، وماء الجمال موجودٌ في بئر ذقنك. وشبِّهتِ الذقن بالبئر؛ لأنَّ بها حفرةً تشبه فتحة البئرِ وهي عنوان الجمال.

ويقول أيضاً:

_فانظرْ إلى تفاحةِ ذقنكَ وهي تقولُ :

" إنَّ آلافاً **كيوسف** الصدِّيق قد وقعوا في بئرنا " [٣]

تحيل عبارة الإلقاءِ في البئر إلى واقعةٍ ذات صدىً مأساويٍّ، غير أنَّها تتخلَّص من محمول المأساة، حين تعاد دلالة البئر إلى الوصف الغزليِّ في مفتتح النَّصِّ، فينقض معنى الحزن بمعنى الحسن (الغزل) حين تعاد قراءة النَّصِّ وفق مدلولات الوصف الغزليِّ، وإذ تلغى دلالة الحزن المترافقة بالوقوع في البئر، تحضر دلالة البئر بوصفه علامةً على الجمال، يقول:

---

[١]-د. وفيق سليطين: الزمن الأبدي، ص١٥.

[٢]- د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل١٢، ص٢١.

[٣]-أغاني شيراز، غزل ٩٨، ص١٧٩.

فمن ذا الذي يجلب إلى بيت الحزن الخرب ..

علامة عن يوسف من بئر ذقنه الجميلة ... !"[1]

ثمَّ تستعيد لفظة البئر دلالتها القرآنيَّةَ في مكانٍ آخر من شعره، إذ يوظِّفها الشَّاعر لغاية التَّذكير بحادثة الإلقاء بالجبِّ بوصفه حاضناً لفعل الخطيئةِ التي قام بها إخوة **يوسف** :

وقد خرج عزيز مصر برغم أخوته وحسدهم ..

فنجا من قاع البئر، ووصل إلى أوج الأقمار[2]

في هذا النَّصِّ إشارتان إلى حادثتين وردتا في قصَّةِ **يوسف**(ع)، الأولى: الإلقاء في الجبِّ، والثَّانية: وصول النبيِّ **يوسف** إلى الأقمار والتي تحمل معنيين: الأوَّل حقيقيٌّ (قرآنيٌّ) ورد في الرُّؤيا التي قصَّها **يوسف** على أبيه: ﴿يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ يوسف(٤). فبلغ الأقمار إذ فسرت رؤياه: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا﴾ يوسف(١٠٠) .

أمَّا المعنى الثَّاني للأقمارِ فمجازيٌّ، يؤوَّل على حسب ورودِه مترافقاً مع (عزيز مصر)، فيوسف بعد إلقائه في الجبِّ ونجاته، أصبح عزيز مصر؛ أي وصل إلى الأقمار في الرِّفعة وعلوِّ الشَّأن والمقام. هذا ما أمكن استخلاصه من لغةِ الرَّمز الشعري، بوصفها لغةً تنقلنا من الفيزيائي إلى النفسي والحيوي[3].

وتتَّصل بحادثة الإلقاء في البئر في النَّصِّ القرآنيِّ، حادثةٌ أخرى، هي القميص الملطَّخ بالدم الَّذي جاء به إخوة **يوسف**: ﴿ وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا.... ﴾ يوسف (١٨) .

---

[1] -أغاني شيراز، غزل ٢٧٣، ص٣٦٢.

[2] -المصدر السابق، غزل ١٨٥، ص٢٧٤.

[3] - ينظر، د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص١١٣.

ويوظِّف **الشيرازي** هذه الحادثة في شعره:

والقميصُ الَّذي تأتيني منه رائحةُ يوسف

إنِّي أخشى أن يمزقه إخوته الغيورون !![1].

فالقميص الَّذي تأتي منه رائحة يوسف، على حسب ما هو واردٌ في المثال السابق، يكون معادلاً موضوعياً للبشارة، الَّتي وردت في القرآن: ﴿اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ. وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ. قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ. فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾(يوسف (٩٣-٩٤-٩٥-٩٦).

وقميص البشارة في هذا التَّضمين يحيل إلى دلالاتٍ أخرى متصلةٍ بحالات الوجد الصُّوفيِّ، فهو إذ يضمِّن القميص، يتضمَّن كلامه إشارةً لازمةً إلى حزنه الَّذي ذهب ببصره، إذ يقوم قميص البشارة في النَّصِّ القرآنيِّ بإعادة البصر إلى النبيِّ **يعقوب**، يقول في حزنه:

كَـأَنَّ خَيَـالَهُ وَالعَيْـنُ تَجْرِي بِوَجْـهِ المَاءِ تَحْرِيْـرُ الكِتَـابِ[2]

فكما لا يمكن رسم الحروف على صفحة الماءِ، لا يستطيع الشاعر رسم صورة الحبيب الغائب في عينه لغزارة الدمع.

وقولٌ آخر:

يَوْمَ الوَدَاعِ وَقَاكَ اللهُ مِنْ ضَرَرٍ بَكَتْكَ عَيْنِي حَتَّى مَا بِهَا نُوْرُ[3]

ومعناه: يوم ودَّعتني، لا أصابك مكروهٌ، بكتْ عليك عيني حتَّى انطفأت. على هذا الكلام، يمكن انتزاع التَّضمين الخفيِّ لذهاب بصره، الَّذي أدَّى إلى استدعاء قميص **يوسف**.

---

[1] -أغاني شيراز، غزل ١٢٦، ص٢١٥.

[2] - د. علي زليخة، مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٣٨، ص٢٩.

[3] - المرجع السابق، غزل ٣٨، ص٣٤.

و**الشيرازي** في انتظار رائحة **يوسف**، أي في انتظار عودة بصره للرُّؤيا ولكنَّ الذي يتحكَّم بمجيء القميص وحصولِ البشارة، هو الغيرة، المنذرة بالخشية والحذر، والَّتي فعلت فعلها في قميص **يوسف** الملطخ بالدَّم في الإحالة الأولى.

نخلص إلى القول: إنَّ الخشية على الجمال تأتي من الغيرة؛ الّتي تتحدَّد بوصفها عملاً شيطانياً في إدراك **الشيرازي** كما قدَّمها في قصَّة الخلق الأوَّل، غير أنَّه في مكانٍ آخر من شعره يغلِّب الأمل على الخشية في انتظار البشارة، ويرسم بقدومها ملامح مشرقةً للمكان:

سيعود يوسف الضال ثانية إلى كنعان ...فلا تحزن .

وستصبح صومعة الأحزان في يوم من الأيام كأنها الروضة والبستان، فلا تحزن..!![1]

كنعان الَّتي تبدو رمزاً للمكان الَّذي يقيم فيه الشَّاعر حين فارقه محبوبه، وإنَّ عودة **يوسف** ملأت المكان بآيات الفرح (الروضة والبستان)، ونسختْ علامات الحزن الّتي وسمتِ المكان في غيابه. ويقابل **الشيرازي** هنا أيضاً بين **يوسف** ومحبوبه المفارق، وتلك العودة المأمولة المنتظرة من **يوسف**(محبوب الشاعر)، يصفُها في غيرِ موضعٍ من شعرهِ بالأجرِ:

لقد تمتع رأسي العجوز برؤية من يوسف ومصاحبته ..

أجرا للحزن الطويل الذي احتملته في صومعة الأحزان ..!![2].

هكذا يتنوَّع استخدام الرَّمز الواحد في صيغٍ متنوعةٍ، لكي تلائم التَّنوع الشُّعوريَّ الّذي يحكم التَّجربةَ الشِّعريَّة.

وإلى رمزٍ آخر حمّله **الشيرازي** ثقلاً دلاليَّاً كبيراً في غزليَّاته هو رمز **سليمان**. فقد حضر رمز (**سليمان**) في نصوص **الشِّيرازي** بوصفه صاحب الكرامات وخوارق الأمور، وهو الَّذي

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ٢٥٦، ص٣٤٥.

[2]-المصدر السابق، غزل ٣٦٨، ص٤٥١.

أوتي من كلِّ شيءٍ، كما ورد على لسانه في الذِّكر الحكيم، ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ﴾النمل(١٦).

وفي كلِّ ورودٍ لـ**سليمان** في النَّصِّ "**الشيرازي**"، تحضر ملكةٌ من ملكاته متصلةٌ بحالة الغزل وطبيعته، والطَّور النَّفسي المؤسِّس للحالة الشُّعوريَّة، فيجيء الرَّمز المتناص، كآليَّةٍ من آليَّات التَّعبير الفنيِّ، بما يمتلك من طبيعةٍ غنيَّةٍ متحوِّلةٍ، حيث لا يمكن إجماله في صيغةٍ وصفيَّةٍ خالصةٍ تحتويهِ، فالرَّمز بمفردةٍ قرآنيةٍ، واسم العلم على وجه الخصوص، لا يعني استدعاءً ظاهراً ومباشراً لصاحبه، وإدراجه في بنية النَّصِّ الشِّعريِّ، وإنَّما يدخل الرَّمز حالةً من التَّقسيم الفنيِّ، يتوزَّع فيها تبعاً لذلك على مساحات التَّعبير الشِّعريَّة، التي يريد الشَّاعر البوح بها في نصِّه، ليستطيع بهذا التَّجزيء للرَّمز أن يحتوي جوانب مختلفةً من تجربته بما يخدم الوصف الغزليَّ، على هذا النَّحو حضرت ملكات النَّبيِّ **سليمان** في نصوص **الشِّيرازي**، والبداية مع:

خاتم سليمان :

أسمرٌ حَسَنٌ كلُّ شيءٍ لدَيهِ جَالَ سِحْرٌ فِي مُقْلَتَيهِ وفَيْهِ
حَسَنُ الثَّغْرِ فِي الوجُودِ مَلِيكٌ وسُليمانُ خَاتَمُ الجَمَالِ لَدِيهِ[1]

ومعناه: جميل الثَّغر مليكٌ في الجمال، وكثيرون لهم ذلك، إلَّا أنَّ معشوقنا هو المليك المطلق وحاكم مملكة الجمال، فهو **سليمان** زمانِه، وفي يديه خاتم مملكة الجمال، ويفهم مغزى ربط الأفواه العذبة بخاتم **سليمان** في قولِه:

وثغر الحبيب الضيق الحلو كأنه ملك سليمان
ونقش خاتمه الأحمر يطوي العالم تحت فَصّه؟.. [2]

وورد معنى مشابهٌ أيضاً في قوله:

---

[1]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٥٧، ص٤٢.

[2]-أغاني شيراز، غزل ١٣٩، ص٢٢٨.

فلو أنِّي وجدت في شفتك الحمراء خاتم سليمان

فالحذر الحذر.. فمئات من ممالكه ستكون لي تحت ياقوتته.[1]

يحمل خاتم **سليمان** دلالات التَّحكُّم بالممالك، لذلك فإنَّ حضور خاتم **سليمان** في هذا الشِّعر بوصفه متحكِّماً، يحدِّد منظار الرُّؤية الَّتي يرى فيها **الشِّيرازي** محبوبه الجميل، إذ يشبِّه ثغره بملك **سليمان** الَّذي يطوي تحت فصِّ خاتمه الأحمر العالم والممالك.

إضافةً إلى ذلك حبي **سليمان** بملكةٍ، أخرى في النَّصِّ القرآنيِّ هي الرِّيح: ﴿وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ﴾ الأنبياء (٨١).

يستحضر **الشيرازي** الرِّيح المسخَّرة لـ**سليمان** بدلالة الفاعليَّة الَّتي تنضوي عليها الرِّيح:

وكيف أزامل سليمان عندما يسرجون له جواد الصبا..

ومركبي ليست إلا نملة بطيئة السير ....[2]

تحيل الرِّيح إلى دلالات التَّجاوز والاختراق للحدود، فهي تطوي المسافات، وبما أن الشِّعر العرفانيِّ هو خير مثالٍ على المسافة المديدة ما بين الشَّاعر وموضوعه، من هنا كان حضور الرِّيح "السليمانية" أمراً مهماً، فطريق العشق الَّتي يسير فيها **الشيرازي** طويلةٌ عسيرةٌ، ومركبه نملةٌ بطيئة السَّير، من هنا يتساءل عن الكيفيَّة التي يستطيع فيها أن يفعل فعل **سليمان** في ركوب الرِّيح، فمركب الرِّيح لا يطوي الزَّمن فقط إنَّما يطوي المكان أيضاً، ويتضمَّن النَّصُّ السَّابق مقابلةً بين مركبين جواد الصَّبا/في مقابل مركب النَّملة، ممَّا يعني إضافة سرعة الجواد إلى سرعة الريِّح في مقابل النَّملة، وقد يكون في ذلك إشارة إلى الشَّكل المادِّيِّ الَّذي ينوء به الشَّاعر في عالم الحسِّ، والذي يرخي بظلاله على الشَّاعر فيقيِّد حركته ويشلُّ قدرته على السَّير، ويتَّضح مفهوم اللاجدوى وعدم الفاعليَّة في قوله:

---

[1] -أغاني شيراز، غزل ٢٣٢، ص٢٣٦.

[2] -المصدر السابق، غزل ١٩، ص١١٠.

أما حافظ فقد شابه سليمان في عشقه لك

بمعنى أنه لا يملك من وصلك إلا الريح في قبضة يده ..!![1]

وهنا يحصل استدعاءٌ مخالفٌ لوصف الرِّيح، فقبض **سليمان** للرِّيح كان ذا فاعليةٍ بأمرٍ من ربِّه، أما قبض **الشِّيرازي** للريح كمن يطبق يديه على الهواءِ فلا يلقى شيئاً، وللرِّيح الَّتي ضمَّنها **الشيرازي** في هذا النَّصِّ معانٍ ثلاثة، فالرِّيح المسخرة لـ**سليمان** ذات معنيين:

الأوَّل بعدِّها كرامةً من كرامات النَّبيِّ اختصَّه اللهُ بها دون سائر البشر، والمعنى **الثَّاني** أنَّ ملكيَّةَ هذه الرِّيح لا تعود له؛ إنَّما للذي أعطاه إيَّاها. أمَّا عنِ الرِّيح التي قدَّمها الشَّاعر في معرض المشابهة فتُفرَغ من دلالتها وتحيل إلى الهواء، حيث لا فاعليَّة من قبضها أبداً.

من هنا جاءتِ الرِّيح الموظَّفة في نصِّ **الشيرازي** مدفوعةً بقوةٍ واعيةٍ، لاتهبُّ إلا في الملمات، لذلك فإنَّ الرِّيح ببعدها الغيبيِّ المقدَّس أو الواقعيِّ اتَّخذت أهميَّةً وثقلاً نوعيَّاً فنياً، من إذ إنَّها لا تختلف عن أيَّة مادةٍ خامٍ، وتكمن أهميَّتها في ماهية الاستعمال في الدَّرجة الأولى[2].

وللهدهد (طير سليمان) حضورٌ في شعر **الشيرازي**، وقد ذكر الهدهد في القرآن: ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَالِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ﴾ النمل (٢٠).ويضطلع الهدهد في نصوص **الشيرازي** بفعل العامل المساعد أو البشير، وهو مشابهٌ لفعله في النَّصِّ القرآنيِّ:﴿فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ﴾، النمل (٢٢). ترمز **سبأ** في نصوص **الشيرازي** إلى ديار المعشوق، ومعشوقه مفارقٌ دوماً، لا يعرف أوان عودته، لذلك يستعين بالهدهد، بوصفِهِ رمزاً يدلُّ على فعلهِ في النَّصِّ القرآنيِّ، إذ إنَّ **سليمان** كانَ يستخدم الهدهد كرسولٍ إلى تلكَ المملكة، و**الشيرازي** يوظِّف الهدهد للقيام بعملٍ مشابهٍ في نصوصهِ:

يا هدهد الصبا إني مرسلك إلى سبأ

---

[1] -أغاني شيراز، غزل٢٠، ص١١١.

[2] – ينظر، صلاح نيازي: الاغتراب والبطل القومي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص١١٦.

فتأمل من أين إلى أين أنا أرسلك ... !![1]

فهو إذ يرسل هدهده إلى سبأ، ينتظر أن يعود إليه بنبأ يقينٍ، كما كان فعله في النَّصِّ القرآني، يتحدَّدُ هذا المعنى من تحديدِ وجهةِ الطَّيرِ إلى سبأ، فهو يأملُ من عودتهِ أن يعودَ بالبشرى:

بُشْرَاكَ يا قَلْبُ هَا إِنَّ الصَّبَا رَجعَت وإنَّ هُدْهُدَ بُشْرَى مِنْ سَبَا عَادَ

يَا طَائِرِي أَرْسِلِ الأَنْغَامَ فِي سَحَر مِن نَظمِ دَاوُودَ هَاكَ الوردُ قَدْ عَادَ[2]

وإنَّ هذا التَّحوير في استخدام الرُّموز القرآنيَّة وتوظيفها في النُّصوص الشِّعريَّة، لا يعني انزياح القصَّة عن مدلولاتها الأساسيَّة دينيَّاً، إنَّما جاء الاستخدام الفنيُّ للرُّموز الدِّينيَّة، لأنَّ هذه النُّصوص ذات كُنْهٍ دينيٍّ معرفيٍّ في صيغةٍ شعريَّةٍ، فالنَّصُّ القرآنيُّ، بوصفه بنيةً فنيَّةً لغويَّةً، إذ يضاف بعضٌ منها إلى النَّصِّ الشِّعريِّ، بما يعني إضافة فنٍّ إلى آخر بما يفتح له سبيلاً إلى الكمال.

موسى:

لم يكن استدعاء الحضور "الموسوي" في شعر **الشيرازي** صريحاً (باسم العلم) إلَّا في موضعٍ واحدٍ، خلا ذلك فإنَّ حضور رمز **موسى** يدرك من خلالِ متعلِّقاتِ الوصفِ، الّتي لا يمكنُ أن تحيلَ إلَّا إلى أحداثٍ اختصَّ بها دونَ سائرِ الأنبياء، فمفردات (الليل، الوادي الأيمن، ونار الطور، والرؤية والقبس ...) وسواها مما هو متصلٌ بها، تدلُّ على حضور هذا الرَّمز بالحدث المستدعى من قصَّته، يقول **الشِّيرازي**:

ذاكَ وادِي طُوَىً وَأَظْلَمَ لَيْلٌ قِفْ بَنا نَلْتَمِسْ عَلَى الطُّورِ نَارَا[3]

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ٣٠، ص١٢٠.

[2]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ١٧٤، ص٧٣. سبأ مدينة في اليمن، كانت تحكمها بلقيس على عهد سليمان(ع)، وقصتها مذكورةٌ في سورة النمل.

[3]-المرجع السابق، غزل ٦٤، ص٤٧.

ولا يخفى أنَّ هذه الإشارات النَّصّيَّة قد تمَّ استدعاؤها من رحلة النَّبيِّ **موسى** في النَّصِّ القرآنيِّ، وقد عقد الشَّاعر المشابهة بين أطراف الزَّمان والمكان والفضاء في القصَّة القرآنيَّة، وقدَّمها بين يدي تجربتهِ؛ فتجربة العرفان رحلةٌ طويلةٌ وسفرٌ شاقٌ، ومضنٍ ومكلفٌ، هذه الرِّحلة تتحددُ ملامحها لدى قراءة المستوى الأوَّل في أنَّ الظُّلمة تحيل إلى خطورة الطَّريق، وافتقارها للأمان، فبدَّد الشَّاعر ظلمة طريقه باستحضارِ دوالٍّ قرآنيَّةٍ ترسم ملامح الثَّبات على المكانِ (وادي طوى).

بهذا النَّصِّ يحدد **الشيرازي** ملامح وجوده، والّتي تتأسَّس على اللَّيل والظُّلمة، فاللَّيل، دلالياً، يحيل إلى العتمة والانتشار، ووصفه بالظُّلمة يزيد الدَّلالة قوَّةً ورسوخاً، «واللَّيل بطبيعته حجاب، تتراءى من ورائه الأشياء وقد تلاشت بينها المسافات وأدغم بعضها في بعض»[1] والوادي الآمن دلالة الطَّريق الموصوفة بالأمان ولكنَّها ليستِ المعنيَّة بالوصف، فهو في هذا الوجود باحثٌ عن (نارِ الطَّور)، وبهذه النَّار تتحدَّد وجهة الطَّريق الّتي رسمها، فـ(نار الطور) هنا هي نار المعرفة الّتي ستؤمِّن له موعد الرُّؤية واللِّقاء، ولكنَّ هذه الرُّؤية، لكي تتمَّ، لا بدَّ من استكمال ملامح الطَّريقِ التي خاضها، قبلاً، **موسى** في النَّصِّ القرآنيِّ:

وراعي الوادي الأيمن يصل إلى مراده ..

بعدما يقوم على خدمة شعيب جملة سنوات بفؤاده [2].

في إشارةٍ إلى إحدى مراحلِ الطَّريق إلى (الوادي الأيمن) التي مرَّ بها سيدنا **موسى**، إذ قام على خدمة **شعيبٍ** زمناً: ﴿ قَالَ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ أُنْكِحَكَ إِحْدَى ابْنَتَيَّ هَاتَيْنِ عَلَى أَنْ تَأْجُرَنِي ثَمَانِيَ حِجَجٍ فَإِنْ أَتْمَمْتَ عَشْرًا فَمِنْ عِنْدِكَ وَمَا أُرِيدُ أَنْ أَشُقَّ عَلَيْكَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّالِحِينَ (. . .) . فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ

[1] – د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص٢٠٢.

[2] –أغاني شيراز، غزل ١١٥، ص٢٠٥.

مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ. فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِي الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾القصص (٢٧-٢٩-٣٠).

والنِّداء المضمَّن في النَّصِّ القرآنيِّ (نودي ... أن يا موسى)، هو المقصود من قول الشَّاعر أنَّ راعي الوادي الأيمن يصل إلى مراده؛ الَّذي هو مراد الشَّاعر العارف، والَّذي يبدو في تدرُّجه بالقصَّة، شعريًّاً، يقابل أو يوازي بين تدرُّج أطوار قصَّة سيِّدنا **موسى**، ليصل إلى مراده، من هنا كان خوفه الذي ظهر في إحدى غزليَّاته:

وإذا لم تستطع نار أن تمدني بقبس من نورها ..

فما حيلتي في هذا الليل الدامس الذي يشمل هذا الوادي الآمن وماذا أصنع ؟![1]

هنا تتوضح دلالة النَّار، إذ تقترن بالنُّور الذي يبدِّد ظلمة اللَّيل الدَّامس، حيث لا حيلة للشَّاعر في تبديد الظُّلمة الّتي تحول دون الوصولِ إلى مراده، الّذي عبَّر عنه صراحةً في قوله:

أما ذلك العهد الذي عقدناه معاً في " الوادي الأيمن " .

فقل لي كما قال موسى " أرني وجهك " ولنأخذه إلى الميقات ..؟[2]

فقول موسى كما جاء في سورة الأعراف (١٤٣): ﴿ وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾.

في تضمين **الشِّيرازي** لمفردات (الرُّؤية) قلبٌ في معنى المفردتين، فقد قال **موسى** (أرني أنظر إليك)، وضمَّنها **الشيرازي** (أرني وجهك)، وقلبٌ أيضاً في صيغتي الخطابِ، ففي قولِ موسى خطابٌ موجهٌ من أدنى إلى أعلى، وفي قول **الشيرازي** طلبٌ أو أمنيةٌ أن يكون الخطاب من أعلى إلى أدنى، ويأتي ضمير المتكلِّم في هذا المقام « ليبرز الذات المهملة التي تعاني من

---

[1] -أغاني شيراز، غزل٣٦٣، ص٥٤١.

[2] -المصدر السابق، غزل ٣٧٩، ص٤٦٨.

التَّجاهل ولا تصل إلى طموحها أو مرادها»[1]، فحين يتحدَّث الشَّاعر بضمير المتكلِّم عن أحداثٍ اختصَّ بها سواه كرامةً، فإنَّه بذلك يتحدَّث بلسان حال التميِّ، ولا يخفى أنَّ مقام النبيِّ **موسى**، الذي اختصَّه الله به هو أمنية العارفين على تنوِّع مذاهبهم.

غير أنَّ ترجمةً أخرى للبيتِ تظهر اختلافاً واضحاً في صياغة المعنى المقصود:

لَدَى أَيْمَنِ الوَادِيْ بِعَهْدِي لَكَ الوَفَا بِمِيقَاتِ مَوسَى مِن مُبَارَكِ بُقْعَةِ[2]

ومعناه: سأفي بالعهد الَّذي كان منِّي لك في الوادي الأيمنِ (وادي طوى)، في المكان نفسه الَّذي كان ميقاتاً لـ**موسى**(ع)، وفي نفس البقعة المباركة. وأيّاً يكن تحليل مستويات الخطاب، فإنَّ مقام الرُّؤية والتَّكليم كان هاجس العارف في سعيه لتجسيد تجربته، من هنا كان تحديد **الشيرازي** لرمزه (**موسى**) في هذا النَّصِّ قائماً على الاستدعاء الصَّريح بالاسم (والوادي الأيمن)، بالإضافة إلى طلب الرُّؤية.

وقد استعمل **الشِّيرازي** رمزاً آخر يتصِّل بقصَّة **موسى**، وضمنَّه بوصفه عائقاً في طريق التَّجربة يقول:

وهذه الشعوذة التي أحكمها "السامري"

عملها أمام عصا موسى ويده البيضاء ..[3]

وفي موضعٍ آخر يقول :

فلا تعجب بصوت العجل مهما ردد من أصداء..

ومن يكون السامري الذي يستطيع أن يتفوق على صاحب اليد البيضاء..[4]

---

[1]-أماني داوود: الأسلوبية والصوفية، ص١٠٦.

[2]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٣٧٣، ص١٠٧.

[3]-أغاني شيراز، غزل ١٠٢، ص١٩٣.

[4]-المصدر السابق، غزل ٢١٤، ص٣٠٣.

قد يبدو للوهلة الأولى أنَّ **الشَّيرازي** في هذا التَّوظيف لم يقمْ بأيَّة عمليَّة تحويلٍ للنَّصِّ المصدر، فبدا النَّصُّ الغائب، المتناص، حاضراً حضوراً إخباريَّاً، وبقليلٍ من الجرأة يمكن الذهاب أبعد من ذلك إلى أن الشَّاعر في هذا النَّصِّ بالذَّات، قد وقع في فخِّ التقريريَّة والمباشرة، لأنَّ توظيف الرُّموز أدبيّاً، يحتاج إلى استثمار إمكانات التَّعبير في التَّحويل أو نقل الصِّيغة إلى لغة الأدب، ولكن يشفع القول إنَّ الترجمة قد لا تكون محيطةً بما أراد الذَّهاب إليه من هذا التَّضمين القائم على الاستدعاء الصَّريح بالاسم (السامري)، والفعل(الشعوذة)، وما تبعه من الغواية الّتي لحقت بقوم **موسى** :

﴿قَالَ فَإِنَّا فَتَنَّا قَوْمَكَ مِنْ بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ (. . .) . قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ* أَفَلَا يَرَوْنَ أَلَّا يَرْجِعُ إِلَيْهِمْ قَوْلًا وَلَا يَمْلِكُ لَهُمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا﴾ طه (٨٥- ٨٧- ٨٨ - ٨٩) .

ولكنَّه يضمِّن أيضاً في مقابل عمل **السَّامري**، عصا **موسى** ويده البيضاء، حيث تبطل عصا **موسى** ويده البيضاء أعمال السِّحر، إذ تقوم بفعل الهداية لنقض الغواية التي جاء بها **السَّامري**. ممَّا يعني أنَّ الرُّموز الدِّينيَّة الَّتي ارتبطت بالخطايا والأفعال الذَّميمة، تنقل إلى الأدب حاملةً معها أوصافها المذمومة. وحين يتمُّ ربط هذا الاستدعاء بالرِّحلة العرفانيَّة، تحضر تلك الرُّموز بوصفها عوائق في طريق التَّجربة، فيما تبقى رموز الهداية، تحمل جوانبها الجماليَّةَ الإيجابيَّةَ فنيّاً، كما هي في الوعي الدِّينيِّ.

عيسى:

من الكرامات الّتي خُصَّ بها سيِّدنا **عيسى** في النَّصِّ القرآني (إحياءُ الموتى وإبراءُ الأكمهِ والأبرص، وتكليم النَّاس في المهد):﴿وَرَسُولًا إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ

أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّيْنِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِي وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللهِ وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِيْنَ﴾ آل عمران(٤٩).

وقد استدعى **الشِّيرازي** رمز **عيسى** بوصفهِ مختصَّاً بفاعلية الإحياء في غزليَّاتهِكلِّها، فيما يستعير في وصف ذاته وضرِّه ما فاضَ بهِ النَّصُّ القرآنيُّ لوصف حالة الفناء وما بعدها، يقول:

فيا من أنفاسه كأنفاس عيسى إن ظل قامتك قد وقع على جسدي ..

مثلما وقعت صورة الروح على العظم الرميم [١]

وفي النَّصِّ توظيفٌ لمعنيين قرآنيين لعقد المشابهة بين طرفي الفعل؛ الشَّاعر الذي أصبح بفعل الوجد كالعظام الرَّميم، ومن يحيي العظام الرَّميمَ إلَّا من له أنفاس **عيسى**، فيما يعني أنَّ الشَّاعر، في رسم الحالات وتنوعها، قد أفاد من المعطى القرآنيِّ، وذهب في وصف تلك الحالات إلى أقصاها؛ إذ استعار تلك اللفظة دون غيرها من صور الفناء، فيما يبدو أنَّ مفردات اللُّغة العادية، لا يمكن أن تؤدِّي غاية البلاغة المنشودة كما يؤدِّيه توظيفه هاتين المفردتين، وفي المقابل أفاد من وصف القرآن لأنفاس **عيسى**(ع) وألحقها بمحبوبه. وقد توالت هذه الأنفاس في شعر **الشيرازي** وفي استخدامها في كلِّ مرَّةٍ تقوم بعمل الإحياء المذكور في النَّصِّ القرآنيِّ يقول:

فيا من له أنفاس عيسى لتطب جميع أوقاتك

فقد دبت الحياة في روح حافظ بفضل نفسك [٢].

وأَيضا قوله:

وأحمال الهموم التي أزعجتني وناء بها ظهري

---

[١]-أغاني شيراز، غزل٣٤، ص١٢٥.

[٢]-المصدر السابق، غزل ٦٢، ص١٦٢.

قد رفعها الله عن عاتقي برسول أنفاسه كأنفاس عيسى ... !![1]

وكذلكَ قولهُ:

ولن أمتدح بعد اليوم عيسى وقدرته على إحياء الموتى

فلم يكن ماهراً مهارة شفتك في إنعاشها للأرواح ..!![2]

وقد احترق حافظ بنار العشق وانقضت حياته وهو يبحث عن كأسه

فأين ذلك الشخص الذي أنفاسه كأنفاس عيسى حتى يحيينا بأنفاسه .. !![3].

وقد يرجع السَّبب في تركيزه على استدعاء أنفاس **عيسى** من دون خوارق الأمور الأخرى، على المستوى الدَّلالي إلى أنَّ « السِّياق المتعلِّق بالاسمِ المباشر" عيسى" في هذا الوضعِ يحملُ دلالاتِ القوَّةِ وفعلِ المعجزاتِ»[4]، وهو في كلِّ وصفٍ لمعاناته، يبدو بحاجةٍ إلى فعلٍ خارقٍ يزيح عنه معاناته، وأنفاس **عيسى** تقوم بفعلٍ معجزٍ إذ تعيد له حياته المفقودة بفعل الهموم وأحمالها وثقلها، والاحتراق بنار العشق حيث يقضي حياته.

نوح:

لطوفان **نوح** حضورٌ كثيرٌ في شعر العرفان، وغالباً ما يذكر الطُّوفان للحديث عن المشابهة في الوصف بين حالة الوجد المترافقة بكثير البكاء، الَّتي يعيشها الشَّاعر، فيشبِّهُ الدُّموع بالطُّوفان:

ودموعي التي فاضت وفاقت طوفان نوح

لا يمكنها أن تمحو من صدري صورة محبتك ... [5]

وقد رأيت دموع عيني تتدفق كمئات من طوفان نوح

---

[1]-أغاني شيراز، غزل٦٨، ص١٦٨.

[2]-المصدر السابق، غزل ٧٥، ص١٨٠.

[3]-المصدر السابق، غزل ١٢١، ص٢١٠.

[4]-أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص٣٢.

[5]-أغاني شيراز، غزل٩٣، ص١٨٤.

ولكن صورتك مع ذلك لم تنمح من ألواح صدري، وخيالك ليس بزائل[1]

يوظِّف **الشِّيرازي** رمزاً آخر متصلاً بالطُّوفان هو السَّفينة، ويتحدَّد معنى السَّفينة قرآنيَّاً بالنَّجاة، فهي الَّتي اجتازتِ الطُّوفان وعبرت براكبيها إلى برِّ الأمان، وإذ يضمِّن **الشِّيرازي** الطُّوفان يقدِّمه بوصفه معادلاً موضوعيَّاً للوجود المليء بالمخاطر والمصاعب، ويقدِّم السَّفينةَ بوصفها منجاةً من طوفان الحوادث، يقول:

فكن صديقاً لرجال الله فقد كانت في سفينة نوح

حفنةٌ من تراب لم تهتم لأمر الطوفان [2]

فالدُّنيا طوفانٌ، حسب ما يراها، وعبور الطُّوفان يتَّخذ سبيله سفينة **نوح** بمصادقة رجال الله، وهم قليلٌ، حفنةٌ من ترابٍ، في إشارةٍ إلى قولهِ تعالى:﴿.. وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ﴾ هود (٤٠).

ويضمِّنُ هذا الرَّمزَ غيرَ مرَّةٍ في شعرِهِ إذ يقول:

ويا حافظ لا تنفض يدك من سفينة نوح

وإلا اقتلعك طوفان الحوادث من أساسك... [3]

فإذا تيسر لك بعض الصبر على بلايا الطوفان كما تيسر لنوح

فإن البلاء يتحول عنك وتتحقق لك رغبات السنين الطويلة...[4]

من هنا يتخذُّ رمزي الطُّوفان والسَّفينة معناهما الأدَّبيَّ والفنيَّ، بعد نقلهما من الحيِّزِ الدِّينيِّ إلى مجال التَّوظيف الفنيِّ، ويقدَّم كلَّ رمزٍ بوصفه شبيهاً لكائنٍ أو وجودٍ ماديٍّ أو معنويٍّ، فالطُّوفان يشير به إلى الوجود عامةً وما ينطوي عليه من المخاطر والمشقات، لكنَّ هذا التَّحديد للوجود بالوصف الطُّوفانيِّ، ليس مدلوله في الفكر الإنسانيِّ كمثل مدلوله في فكر العارف، وإنَّ

---

[1]- أغاني شيراز، غزل ٣٠٣، ص٣٩٢.

[2]-المصدر السابق، غزل٦٣، ص١٥٦.

[3]-المصدر السابق، غزل ٩٣، ص١٨٤.

[4]-المصدر السابق، غزل ٣٠٣، ص٣٩٢.

سفينة **نوحٍ** لا تفهم بوصفها منجاةً من الطُّوفان، إذ إنَّها تتَّخذ سبيلها في الوعيِّ الإنسانيِّ بعامَّةٍ على أنَّها عبرةٌ؛ آيةٌ من آيات الوصف النَّبويِّ للتذكير بأقوامٍ خلت، وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ « اللُّغة ذاتها مفعمة بقدرٍ كبيرٍ من الدلالات الرَّمزية الَّتي تزداد خصوبةً وإيحاءً وامتلاءً في التركيب الأسلوبي للشعر، من حيث إهابته بصياغة الرموز في قالبٍ فنيٍّ»[1]، واللُّغة الشِّعريَّة الصُّوفية هي تحديداً موصوفةٌ بلغة الرَّمز، تحضر فيها مفردات اللُّغة العاديَّة حضوراً رمزيّاً ذا دلالة فنيةٍ، وتحضر مفردات النَّص القرآنيِّ، الَّتي هي في أصلها لغة خاصَّة، أكثر رمزيَّة؛ أي أكثر فنيَّة وجمالاً.

قارون:

وظَّف **الشيرازي** من قصَّة **قارون** (الغنى) الّذي وصف به في النَّصِّ القرآنيِّ، وقد نقل **الشِّيرازي** هذا الوصف إلى شعره لإضفاء طابع المحسوسات على المجرَّدات، فالغنى الّذي يصفه **الشيرازي** ليس غنىً ماديّاً، إذ لا يرقى الغنى الماديُّ إلى صفة التَّجريد الّتي تقيمها خمرة العارف، ولكي يتَّخذ النَّصُّ العرفانيُّ سبيله إلى الفهم في عقل القارئ، لا بدَّ من مساحةٍ من الوصف تحضر فيها المحسوسات نطاق التَّجريد، لكي يبقى القارئ على تواصلٍ مع النُّصوص يسمح له بالتفاعلِ معها، ومن هنا كان استحضار الرُّموز الماديَّة التي وشَّحتِ النَّصَّ الفلسفيَّ المجرَّد بصبغةٍ محسوسةٍ، ممَّا هو معروفٌ وثابتٌ في الوعيِّ الجمعيِّ؛ أي الرموز القرآنيَّة:

وفي زمن الفقر والكفاح والشراب والمجون...

تجعل كيمياء الوجود من احتساها في غنى قارون[2].

فغنى **قارون** يغري بالبحث، خاصةً في زمنٍ تلوح فيه سمات الفقر والكفاح والشَّراب والمجون، غير أنَّه يحدِّد آليَّةَ الوصول إليه من خلال (كيمياء الوجود) فهي القادرة على تحويل من

---

[1] –د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص٢٠١.

[2] –أغاني شيراز، غزل ١٠، ص١٠٠.

احتساها من فقيرٍ معدمٍ إلى غنيٍّ في غنى **قارون**، ويحيلُ الشَّاعر ضياع كنز **قارون** وهبوطه في الأرض إلى الغيرة:

وكنز قارون لا يزال يهبط في الأرض بسبب القهر

وربما قرأت أن ذلك من غيرة الدراويش ..[1]

في إشارةٍ إلى الَّذين قالوا:﴿يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَارُونُ إِنَّهُ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾ القصص(٧٩)، وتحملُ ليتَ معنى التَّمنِّي، من هنا أتى الشَّاعرُ بفكرةِ الغيرةِ التي ذهبت بكنزِ **قارون**، لا زالَ يغرِي بالبحثِ:

" وحافظ " لجنونه فقط يبحث عن حبيب له ..

وهو كالمفلس المعدم الَّذي يبحث عن كنز قارون ... !![2].

وهنا يقدِّم في تشبيهٍ فنيٍّ صورة بحثه عن حبيبٍ له، كالمفلس المعدم الباحث عن كنز **قارون**، فكما أنَّ بحث **حافظ** مقتصرٌ على سبب الجنون، الذي يدفع أيضاً، مفلساً للسَّعي وراء كنز **قارون**، فإنَّ الشَّاعر في موضعٍ آخر من شعره يتلمسُّ طريقاً إلى كنز الحبيب، يقول:

ولقد سلكت الطريق إلى كنز الحبيب الذي لا نهاية لحسنه

وسأجعل مئات السائلين من أمثالي في غنى قارون[3]

فهو يقدِّم نفسه في هذا التَّصوير بوصفه مفلساً معدماً (سائل)، ودفعه جنونه للبحث عن غنى **قارون**، فوجد سبيله إلى الكنز(الحسن) الَّذي لا نهاية له، والّذي يحوِّل المفلسين المعدمين(مئات السائلين من أمثالي) إلى أغنياء كـ(**قارون**)، وفي هذا النَّصِّ تتحدَّدُ الفروقاتُ بينَ ما هو ماديٌّ وما هو معنويٌّ، فـ(الكنز) ذو الدَّلالة الماديَّة، تنقض دلالته حالما تظهر مفردة الحسن، ثمَّ في غزلٍ آخرٍ يبتعد الخطاب المتعلِّق بـ**قارون** عن الوصف الماديِّ، ويقدِّم بصيغتِه الفلسفيَّة المجرَّدة:

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ٣٩، ص١٣٠.

[2]-المصدر السابق، غزل ٨٤، ص١٧٤.

[3]-المصدر السابق، غزل ٣٢١، ص٤٠٨.

وتحدث عن كنز قارون وكيف طاحت به الأيام فأفنته مع الرياح الذارية

وأعد أحواله على مسامع قلبك فربمّا لا يخفي ما به من ذهب وكنوز باقية [1].

إبراهيم :

يحضر رمز (إبراهيم الخليل) في نصوص **الشِّيرازي** مرَّةً واحدةً، ويتمُّ استدعاء هذا الحضور باللَّقب (**الخليل**)، وبحادثةٍ واحدةٍ متَّصلةٍ بحالة الوجد والمعاناة، التي عبَّر عنها **الشِّيرازي** صراحةً في أكثر من نصٍّ، بوصف الاحتراق:(لقد احترق قلب حافظ بنار العشق...) وغيرها:

فيا رب ! اجعل هذه النَّار الَّتي تتَّقد في روحي

برداً أو سلاماً كما جعلتها على الخليل ... !![2]

هاروت:

وإذا اضطرني الأمر أن أذهب إلى هاروت وبابل

فسأعمل لديه مئات أنواع السحر حتى آخذك [3]

إذ لم يعدْ عمل **هاروت** في النَّصِّ الشِّعريِّ مدعاةً للإثم والخطيئة، فيما هو موصوفٌ بالفتنة في النَّصِّ القرآنيِّ، فمن يمعن النَّظر بمعاناة الشَّاعر ومواجهاته مع رموز الفناء والغواية والفقد، من دون أن يبلغ الغاية، يغدو استحضار سحرِ **هاروت** في هذا المكان، موضعَ استحقاقٍ، وإنْ كانَ مذموماً في النَّصِّ القرآنيِّ، إلا أنَّ حضورهُ في النَّصِّ الشِّعريِّ في معرض الوصف هذا، أكسبه جمالاً معنوياً فيما هو سبيلٌ لبلوغ الغاية والمنى.

بناءً على ما سبق، يمكن القول إنَّ تجربة **الشِّيرازي** العرفانيَّة الأدبيَّة جاءت مثقلةً بالدَّلالات، وإنَّ أبرز ما تميَّز به، قدرته الكبيرة على الإتيان بدقيق المعاني وغريبها، وتوظيفها في بنية النصِّ الشعري. وإنَّ كثرة رموزه وإشاراته لا تعني تَعمُّد الغموض والإبهام؛ لكنَّها اللُّغة الفنيَّة

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ١٤٧، ص٢٣٧.

[2]- المصدر السابق، غزل ٣٠٦، ص٣٩٥.

[3]-المصدر السابق، غزل ٣١، ص١٢١.

الصوفيَّة لا تميل نحو بداهة المعاني، فالتَّجربة بحدِّ ذاتها موصوفةٌ بالعمق، لذلك فإنَّ اللُّغة لا بدَّ أن تكون على قدرٍ من التميُّز لاحتوائها.

وعن حضور النَّصِّ القرآنيِّ في شعره أمكن القول: إنَّ هذا الحضور كان متنوِّعاً، فلم يتحدَّد بوصفه بنيةً معرفيَّةً دينيةً فحسب، إذ أُدخِل في التَّشكيلات اللُّغويَّة، فبدا متماهياً مع النَّسيج الشِّعري، وقد أفاد من المعطيات القرآنيَّة، وممَّا هو راسخٌ في الوعي الجمعيِّ فأتى بمفاهيم مقاربةٍ له أحياناً، ومخالفةٍ أحياناً أخرى، إنَّما بما يغني النَّص ويزيد من جماليَّته لا العكس.

الباب الثالث:

دراسة مقارنة بين الشاعرين:

_مدخل

الفصل الأوّل:

_أوجه التشابه والاختلاف في تناص المفردات

الفصل الثاني:

-أوجه التشابه والاختلاف في تناص الرموز والصور الفنية

مدخل:

تقوم المقارنة، بوصفها آليَّةَ عملٍ لدراسة الظَّواهرِ المختلفة بين الآداب، على شروطٍ يجب توفُّرها في الدَّارس، منها المعرفة العامَّة بتاريخ أدب أمَّة الدَّارس، وأدب الأُمَّة المقارن به، والاطِّلاع على تاريخ الأُمَّتين، مع الإلمام بالنَّقد وتاريخه، ومعرفة أبرز الوقائع الأدبيَّة والعالميَّة، وَقَدْر من المراجع الَّتي تسهِّل عمل الباحث[1].

وتختلف الدِّراسة المقارنة عنِ الأدب المقارن بوصفه «جزءاً من التَّاريخ الأدبيِّ يهتمُّ بالصِّلات الحقيقيَّة بين الأعمال والموحيات»[2].

فالدِّراسة المقارنة هنا، لا تعنَى « بهجرات الأفكار»[3]، وتناقلها بين الأمم والآداب لإدراك الصِّلات والرَّوابط ، وتبيان مدى التَّأثر والتَّأثير، « فقد كانتِ الأُمم وما زالت، تتبادل النُّظم والثَّقافات كما تتبادل السِّلع والخبرات، بل إنَّ المعرفة تنتقل بسلطانها الذَّاتيِّ من صقعٍ إلى صقعٍ، ومن شعبٍ إلى شعبٍ، كما تنتقل السَّحائب والرِّياح »[4].

من هذا المنظور يُدْرَكُ عمل الأدب المقارن بصفةٍ عالميَّةٍ، إذْ إنَّ التَّأثير والتَّأثُّر، وتلاقح الأَفكار والأجناس الأدبيَّة ما بين الأمم والشُّعوب والتَّاريخ والآداب، يُعَدُّ المجال الأرحب الَّذي يتحرَّك ضمنه الأدب المقارن؛ على هذا المعنى، يمكن أنْ يعدَّ الأدب المقارن أصلاً، والدِّراسة المقارنة لظاهرةٍ ما، فرعاً يقوم على دراسة قضيَّةٍ من القضايا الفنيَّة الأدبيَّة، ما بين نتاجي شاعرين في أدبين مختلفين، عربيٍّ وفارسيٍّ.

علماً بأنَّ التَّأثير والتَّأثُّر ليس موضوع المقارنة ولا نهجها المطلوب هنا، ولا التَّشابه والاختلاف بالوصف الشُّموليّ للمصطلحين ما بين الأدبين، إنَّما يتحدَّد مجال الدَّرْس النَّقديِّ

---

[1] -ينظر، د. محمد التونجي: دراسات في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢، ص٥-١٥.

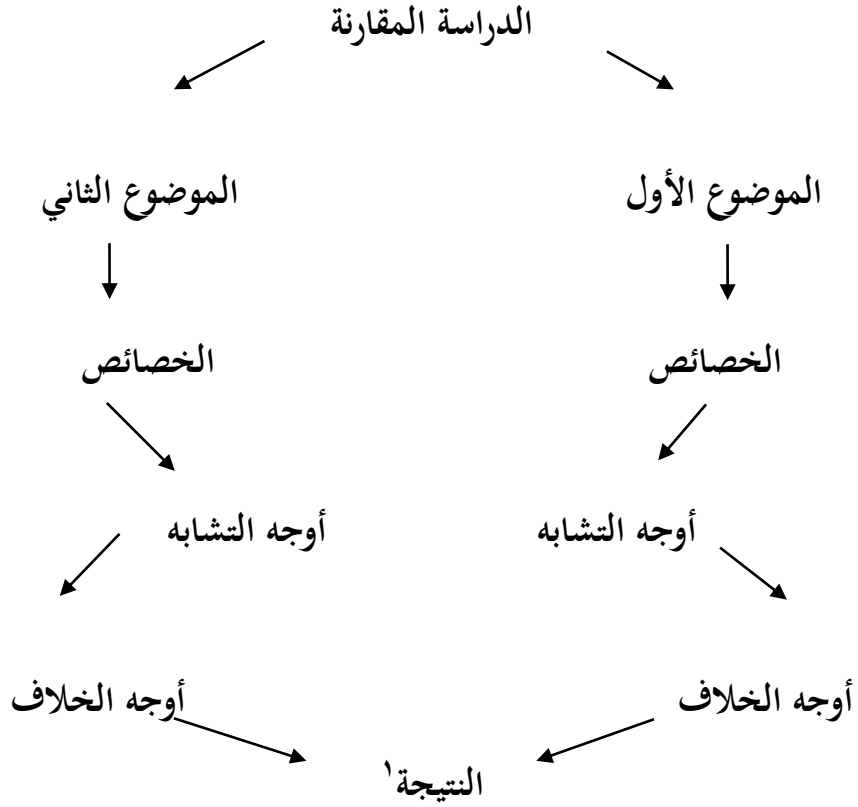
[2] -رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م، ص٢٨٦.

[3] -بيير برونيل. كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو: الأدب المقارن، ترجمة: د. غسان السيد، منشورات علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦، ص٩٦.

[4] -د. أحمد محمد الحوفي، تيارات ثقافية بين العرب والفرس، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٤.

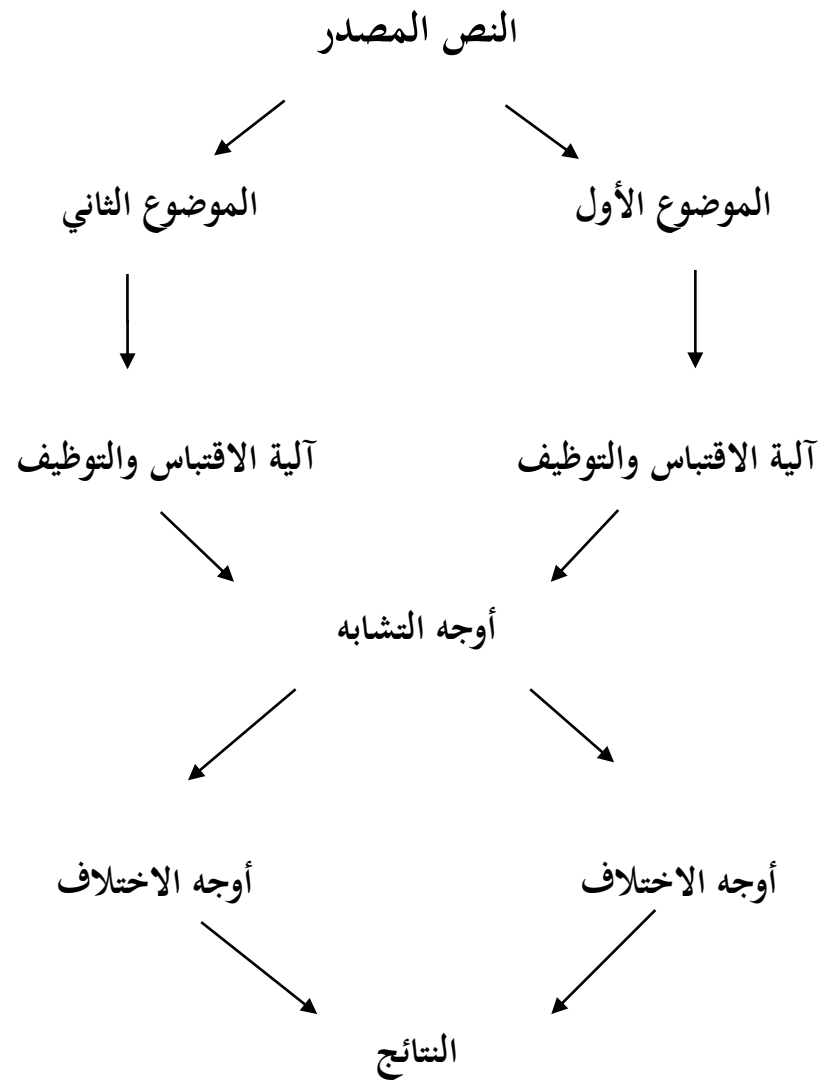
المقارن في هذا البحث مع (الاقتباس قديماً، التَّناص حدِيثاً) فالقول بالتَّأثير والتَّأثُّر في هذا المجال يفضي إلى مطابقة المصطلحين؛ لأنَّ محور التَّأثير واحدٌ (النَّصُّ القُرآنِيُّ)، وعليه يصبح التَّأثُّر مفروضَاً، إذ يصبح إدراك التَّأثير من أعلى إلى أدنى، والتأثُّر من أدنى إلى أعلى، وهذه الآليَّةُ تحكم العمل المقدَّم، ومنها يكون جلاء الأثر القرآنيِّ في شعر الغزل العرفانيِّ ما بين شاعري العرب والفرس.

اقترح د. محمد التونجي في كتابه: (دراسات في الأدب المقارن) آليَّة عملٍ لبدءِ الدَّرس المقارَن:



وهي طريقةٌ فعالةٌ فيما يخصُّ الدِّراسات المقارنة بين موضوعين، وفق تناول نتاجي أديبين من أمَّتين مختلفتين، وبالإمكان اعتماد هذه المنهجيَّة في دراستنا مع فارقٍ بسيطٍ تفرضه خصوصيَّة هذه الظَّاهرة في الدَّرس المقارن:

[1]-ينظر، د. محمد التونجي، دراسات في الأدب المقارن، ص٢٠.



ويبدو أنَّ هذا الفارق الإجرائيَّ الشكليَّ، يمكن أن يخدم البحث أكثر من اختزال العرض إلى موضوعين (شعرين)، فنحن إزاء موضوعاتٍ ثلاثةٍ هي: (النَّصُّ القرآنيُّ، النَّصُّ الشِّعريُّ العربيُّ، النَّصُّ الشِّعريُّ الفارسيُّ) .

يوصف النَّصُّ القرآنيُّ بالثَّابت، فيما يُوصَفُ النصَّان الشِّعريان بالتَّغير والتَّحول، يظهر التَّناصُّ فيهما بوصفه بنيةً نصيَّةً اجتزئت من النَّصِّ الثَّابت، وأدخلت في نطاق المتغيِّر الوصفيِّ

والدَّلاليِّ، في مستوى التَّحوُّل الأوَّل، وفي المستوى الثَّاني تعود البنية النَّصيَّة المجتزأة لدلالتها على النَّصِّ الثَّابت، حسب مفهوم التَّأويل.

«والسُّؤال الَّذي يفرض نفسه بداهةً كيف نتصوَّر النَّصَّ وفق مفهوم التَّناصِّ؟ وعمَّ يبحث النَّاقد المقارن؟»[1].

تنطلق الإجابة من أساس الأدب (اللُّغة)، الَّتي تتوضَّع فيها تسرُّبات لغة النَّصِّ المصدر (الثَّابتُ)، اللُّغة الخاصَّة (القرآنية) فلا آخذ ولا معطٍ بين الأدبين، إنَّما هو مُعطٍ عامّ (نص قرآني)، وآخذون مختلفون.

وعليه تقوم المقارنة الشِّعرية، وفق التَّناص، على فنون الممارسات الأدبيَّة والكتابيَّة الَّتي قام بها كلٌّ من الشَّاعرين، وكيف أفصح التَّناصُّ عن نفسه في النَّصين، ظاهراً أم خفيَّاً، استدعاءً مباشراً بالقول، أم بالفعل، أم بالرَّمز، وإلى ما هنالك من صيغ الوصفِ.

من هنا يكون الحديث عن التَّشابه بين الشِّعرين، يتمُّ عبر أوجه المقاربات للنَّصِّ المصدر، والَّتي يمكن أنَّ يوجد فيها دليلٌ على أنَّ تأثر الشَّاعرين بالنَّصِّ القرآنيِّ كان شديد الوضوح، وفي مواضع شديد الشَّبه، وليس معنى ذلك « فرض وحدةٍ مصطنعةٍ على الأشياءِ الَّتي تُجمَعُ مصادفةً»[2]، لكنَّ المشابهةَ تعود إلى طبيعة النُّصوصِ الشِّعريَّة العرفانيَّة، عربيَّة/فارسيَّة على السَّواء، وخصوصيَّة التَّعامل مع مصدر الاقتباسات، فإنَّ هذا النَّصَّ يكوِّن بالنِّسبة إلى الشَّاعرين، كما هو للأمَّتين، المقدَّس بوصفه شرعةً ومنهاجاً للحياة كما أنَّه طريقةٌ في إدراك المطلقِ؛ عرفانيَّاً.

غير أنَّ مقاربة "المقدَّس" في الصَّوغ الشِّعريِّ، تفترض قواعد تسمح بإدراج بعض النَّصِّ المقدَّس في النَّصِّ الشِّعريِّ، من دون المساس بخصوصيَّته الدِّينيَّة أولاً، واللُّغوية الفنيَّة ثانياً.

---

[1]-د. يعقوب البيطار، د. عيد محمود، الأدب المقارن، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، ٢٠٠٩\٢٠١٠.

[2]-رولان بارت وجيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: د. غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠٠١، ص٥٧.

الفصل الأول:

أوجه التشابه والاختلاف في تضمين المفردات:

ثمَّة نسبيَّةٌ في إدراك التَّشابه والاختلاف بين نصوص الشَّاعرين، وغير خافٍ أنَّ هذه النَّسبية تنهض من الوعي باختلاف اللُّغة. ومن منظور هذا الاختلاف تتحدَّد منطلقات الدِّراسة المقارنة، فإذا كان من حسنات التَّرجمة ولادة شاعرٍ جديدٍ (مُتَرْجَم) على يد مُتَرْجِمٍ كفؤٍ، فإنَّ أبرز سيِّئاتها، الّتي لا يمكن إغفالها، هي غياب أو ذوبان النَّصِّ الأصليِّ في النَّصِّ المترجَمِ.

لذلك تغدو المقارنة على المستوى اللُّغويِّ، أدباً وبلاغةً، إجحافاً بحقِّ الفارسيِّ وإنصافاً للعربيِّ، مع العلم أنَّ **حافظ الشيرازي** موصوفٌ بلسان الغيب وترجمان الأسرار، وفي هذا الوصف إقرارٌ بمكانتهِ الأدبيَّةِ العالميَّة، غير أنَّ لغته غير المقروءة لنا عربيّاً، دفعت إلى استعمالِ ترجمات نصوصه في هذه الدِّراسة. من هنا كانتِ المقارنة تتمُّ على صعيد الوصف الذي يُعنى باقتباسات كلا الشَّاعرين وتوظيفها فنيَّاً، لتأخذ مكانها في الحيِّز الشِّعريِّ بوصفها إحدى بنيات التَّشكيل الأدبيِّ، تتماهى مع النَّسيج الشِّعريِّ، وتتَّخذ مدلولاتها من خلال إدراكها بوصفها بنيةً ناجزةً، قد تحمل معها مفاهيمها القرآنيَّةَ الجماليَّة، وقد تنزعُها من منظورِ الوعيِّ الجماليِّ الفنيِّ.

تضمَّن نتاج الشَّاعرين مفرداتٍ قرآنيَّةٍ، غلب على بعض توظيفاتها طابع الغزل العرفانيِّ الخالص، فيما تنحَّى الغزل أحياناً، وسادت لغة المعرفة، بحيث تجيء الدَّوال المقتبسة ذات مدلولاتٍ عرفانيَّةٍ خالصةٍ.

والبداية مع المثال الآتي:

ابن الفارض	النص القرآني	الشيرازي
وَبِطَرْفِهِ سِحْرٌ لَو اَبْصَرَ فِعْلَهُ/ هارُوتٌ كانَ لَهُ بِهِ أُسْتَاذَا.[1]	واتَّبعُوا ما تتلو الشياطين على ملك سليمان وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت ، وما يعلمان من أحد حتى يقولا له إنما نحن فتنةٌ فلا تكفر..)البقرة (١٠٢)	سَأَعْمَلُ لَو بُلِّغْتُ هَارُوتَ بَابِلٍ/ مِئَاتِ فُنُونِ السِّحرِ كيما أُواصِلُكْ[2]

يقدم النَّصُّ القرآنيُّ سحر **هاروت** بوصفه فتنةً مقرونةً بالكفر (إنَّما نحنُ فتنةٌ فلا تكفر)، واتَّفق الشَّاعران حين استدعاء **هاروت** وسحره مسح ذاكرة الإثم المرافقة له، فا**بن الفارض** جاء ب**هاروت** لغايةٍ في الغزل تتمَّةٌ لوصف الجميل، فبدا كمن يشيد صرحاً للجمال، فكان **هاروت** لبنةً في الإعمار الجماليِّ؛ أضاف إلى الجمال لمسة السِّحر. بهذا يكون وصف **ابن الفارض** ل**هاروت** حاملاً القيمة الفنيَّة للسِّحر، فلم تحمل مفردتا (هاروت والسِّحر) دلالاتهما القرآنيَّة في الوصف الأدبيِّ.

وقد نفى **الشِّيرازي** أيضاً القيمة السَّلبية عن السِّحر، إذ يصرُّ في بنية مفرداته النَّاظمة لاستدعاء **هاروت** على (فعل السحر)، **فهاروت** في نصِّ **الشِّيرازي** يتحدَّد بوصفه آخر السُّبل، وهو استدعاءٌ قائمٌ على اللَّفظ (هاروت) والفعل (سأعمل ...مئات فنون السحر)،

[1]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٠٢، البيت١٣.

[2]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٩١، ص٥٤.

وتبدو بنية القلق هي الّتي تحكم نصوص **الشّيرازي**، والانتظار المضني الّذي تحمله مفردتا (تحرَّقُ روحي) يشي بانقضاء الصَّبر، ويسمح بإدخالِ **هاروت** كعنصرٍ جماليٍّ فنيٍّ في النَّصِّ الأدبيِّ من دون أن يكون كذلك في الوعيِّ الجمعيِّ. بالإضافة إلى ذلك كان حضور **هاروت** في نصِّه فاعلاً، وليس بوصفه فكرةً فنيَّةً مجردةً، في حين لم يول **ابن الفارض** أهميَّةً لحضور فعل السِّحر، إذ أهمله وغيبَّه عن الوصف، على الرَّغم من الإقرار بفاعليته، فقد وضعه الشَّاعر مثلاً أعلى في السِّحر؛ لكنَّه معرضٌ عنه بمجرد اكتمال الدَّلالة اللُّغوية للكلام في نهاية البيت (أستاذا) تلك المفردة التي يتأسَّس عليها البيت الشِّعريُّ برمَّته، بحيث تتمُّ إعادة قراءة الصُّورة الفنيَّة من منظور دلالتها.

وفي مثالٍ آخر:

ابن الفارض	النص القرآني	الشيرازي
وَيَا كُلَّ مَا أَبْقَى الضَّنَى مِنِّي ارْتَحِلْ/ فَمَا لَكَ مَأْوَىً فِي عِظَامٍ رَمِيمَةِ.[1]	(وضرب لنا مثلاً ونسي خلقه قال من يحيي العظام وهي رميم)	إِذَا بَعْدَ قَرْنٍ جُزْتَ مِنْ فَوْقَ تُرْبَتِي/ سَيُرْقُصُ مِنِّيْ العَظْمُ وَهُوَ رَمِيْمُ[2]

تقومُ الصُّورةُ الحسِّيَّةُ الَّتي يُقدِّمُهَا **ابنُ الفارضِ** للعظامِ الرَّميمَةِ، على أنَّها صُورةُ الجسدِ بفعلِ الضَّنى، فتجيءُ (العظامُ الرَّميمُ) تشبيهاً لحالةِ الجسدِ، لتكونَ إدراكاً حسِّيَّاً للفعلِ الَّذي قامَ به الضَّنى، وهو فعلٌ مجرَّدٌ، يُدرَكُ بالحواسِّ من خلالِ وصفِ فعلِهِ في الجسدِ وهو(العظْمُ الرَّميمُ)؛ الّذي يبدو استدعاءً للموتِ تؤسِّسُ لهُ مفردةُ (ارتحلْ)، وتُتِّم بذلكَ على بقايا الجسدِ بنفيِ صفةِ الحياةِ والبقاءِ عنها، وتُشيعُ دلالاتِ الفناءِ الّذي هو غايةُ الشَّاعرِ صوفيّاً، ليتخلَّصَ من عالمِ الحسِّ الَّذي قدَّمَهُ بتلكَ الصُّورةِ المشوَّهةِ دلاليَّاً؛ فالعظامُ الرَّميمُ لا تتضمَّنُ إحالةً إلى

[1]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٦٢، البيت٣٤٧.

[2]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٣٦٧، ص١٠٥.

شيءٍ يمكن استخلاصه من مظهرها الماديِّ، لذلك استدعى هذا الفناء بشكلٍ كلِّي من خلال مفردة (ارتحل).

غير أنَّ **الشِّيرازي** في استدعائه المفردة ذاتها، بعد أن يثبت فعل الضَّنَى (الموت)، وتحوُّل الجسد إلى عظامٍ رميمٍ، يعود فيفرغ العظام الرَّميم من إحالتها إلى الفناء، حينَ يجيء بالفعل (رقصت) (رقصت العظام الرميم)، فيحصل التَّنافر بين الدَّلالة اللَّفظية (الحسِّية) للألفاظ، ومدلولها المعنويِّ المجرَّد، ويمكن الذَّهاب أبعد من ذلك إلى القول إنَّ **الشِّيرازي** يختزل مدلول السُّؤال في النَّصِّ القرآنيِّ (من يحيي العظام وهي رميم)، فيجيب عنه بما كمن بين فعلي (جُزْتَ ← سيرقُصُ)، مع ما ينطوي عليه الفعلان الماضي والمضارع، من إلغاءٍ للزَّمن، وشلٍّ قدرته على الفاعليَّة في الجسد.

وعليه يمكن إجمال التَّشابه والاختلاف في الصِّيغة التَّالية:

ابن الفارض	**الشيرازي**
وصف للحالة الجسدية} وصف الفعل (ما يشبه العظام الرميم)	وصف ما بعد الفعل { العظام الرميم ما بعد فناء الجسد

يقع التَّشابهُ في الفعلِ، ويكمنُ الاختلافُ بينَ(الفعل وما بعد الفعل).

إلى مثالٍ آخر :

ابن الفارض	**النص القرآني**	**الشيرازي**

وَلَيْسَ أَلَسْتُ الأَمْسِ غَيْرَاً لِمَنْ غَدَا/ وَجُنْحِي غَدَا صُبْحِي وَيوْمِيَ لَيْلَتِي/ وَسِرُّ بَلَى للهِ مِرْآةُ كَشْفِه/ وَإِثْبَاتُ مَعْنَى الجَمْعِ نَفْيُ المعِيَّةِ.[1]	وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين.	كَصَخْرَةٍ تَوْبَتِي أَحْكَمْتُهَا عَجَبَاً/ بِالجَامِ وَهوَ زُجَاجٌ كَيْفَ قَدْ كُسِرَتْ. دَارٌ بِبَابَيْنِ عَنْهَا أَنْتَ مُرْتَحِلٌ/ فَأَيُّ فَرْقٍ عَلَتْ سَقْفَاً أَمِ انْخَفَضَتْ. وَمَا تَيَسَّرَ عَيْشٌ دُونَمَا أَلَمٍ/ بَلَى بِحُكْمِ بَلَا فِي العَهْدِ قَدْ عُقِدَتْ[2].

يستخدم **ابن الفارض** مفردات العهد والميثاق الّذي أخذه سبحانه وتعالى على بني **آدم** ضمن ما يشبه (الشيفرة) الّتي تحتاج إلى فكِّ رموزها، وإعادة كلِّ مفردَةٍ إلى معناها اللُّغويِّ، ومدلولها الفنيِّ والمعرفيِّ، ثمَّ إجمالها في صيغةٍ نهائيَّةٍ يتحدَّد من خلالها المغزى من إدراج مفردة "ألست"، فيما يجعل من الإجابة في النَّصِّ القرآنيِّ (بلى) إلغازاً آخر في النَّصِّ الشِّعري، إذ حدَّدَ إدراكَها بالسِّرِّ (سرُّ بلى) وخصَّ كشفَ السِّرِّ بالله. أمَّا **الشيرازي**، في تضمينِهِ مفرداتِ العهد الأزليِّ، يصرِّح بمدلولات العهد، ومحموله اللُّغوي بوضوحٍ أكبر، حيث يشير إلى محمولِ الخطاب القرآنيِّ (ألست بربكم، قالوا بلى)، وحيث كانت (بلى) سرَّاً عند **ابن الفارض**، كُشِفَتْ عند **الشِّيرازي** إعلاناً (بحكم بَلَا)؛ أي بمعنى البلاء.

إذاً: يحصل التَّوافق بين الشَّاعرين في استدعاء الحدث (العهد)، ويكمن الاختلاف بين مستويي التَّصريح والإخفاء.

---

[1]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٨٠، البيتان٤٩٥-٤٩٦.

[2]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل٢٥، ص٣١.

نأتي على ذكرِ نوعٍ آخر من الاقتباسات، وفيها تحضر المفردات بوصفها تناصّاً ظاهراً، لكنَّ المعنى المستَدعى والموظَّف في النَّصِّ الشِّعريِّ، هو محلُّ القيمة الفنيَّة والجماليّة، يقول **ابن الفارض**:

طَوْعَاً لِقَاضٍ أَتَى فِي حُكْمِهِ عَجَبَاً أَفْتَى بِسَفْكِ دَمِي فِي الحِلِّ والحَرَمِ[1]

(الحل والحرم) مفرداتٌ قرآنيَّةٌ، إنَّما ليست هي المخصوصة بالعناية في هذا المقام، فمفردة (أفتى) هي الَّتي تشير إلى المعنى المقصود بما هو حكمٌ شرعيٌّ في الوصف القرآنيِّ: ﴿**الحُرُمَاتُ قَصَاصٌ**﴾ البقرة (١٩٤)؛ فإنَّ الَّذي قضى بحكم سفك الدَّم في الحلِّ والحرم، لم يرع حرمةً للقتل، إنَّما حلَّله في الأوقات كلِّها (الحل والحرم)، بذلك تنسحب الدَّلالة الدِّينيَّة للحكم القرآنيِّ إلى الأدب برؤيةٍ معكوسةٍ، وهنا تكمن القيمة الجماليّة لهذا التَّوظيف، ونجد هذا الوصف ينطبق على ما هو واردٌ عند **الشِّيرازي**:

صادَ صَيْدَ الحمامِ بِالرَّمي قلبِي ربِّ سَامِحْهُ مَا رَعَى حُرْمَةَ الصَّيْدِ فِي الحَرَمْ[2]

وقولٌ آخر:

واحترس ولا تسحب سيفك ثانية على صيد الحرم

وتأسف وتندم على ما صنعت مع قلبي الولهان [3]

ويأتي الاختلاف بين الشَّاعرين من خلال الوصف فـ**الشيرازي** لكي يسقط حكم القيمة الموصوف في النَّصِّ القرآني على ذاته، يشبِّه قلبه بالصَّيد في الحالتين، وهنا يتحدَّد الحكم بدلالةٍ زمنيَّةٍ (صيد الحرم) في أوقات الحرم. بذلك يكون تضمينه للمعنى القرآني الوارد في المائدة (٢): ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تُحِلُّوا شَعَائِرَ اللَّهِ وَلَا الشَّهْرَ الْحَرَامَ** (. . . .) **وَإِذَا حَلَلْتُمْ فَاصْطَادُوا**﴾، وفي

---

[1] -ابن الفارض، الديوان، ص٣١٨، البيت١٧.

[2] -حافظ شيرازي: الديوان، غزل ٧٨، ص٥٤.

[3] -أغاني شيراز، غزل ٢٨٥، ص٣٧٠.

سورةٍ أخرى: ﴿حُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا﴾، أكثَر وضوحاً، في حين أنَّ **ابن الفارض** أتى بإطلاقِ الحكم والوصف والزَّمن.

تشابه الشَّاعران في استخدام المفردات وتوظيفها في لغة الشِّعر، وبالإمكان مِمَّا سبق، ملاحظة مدى التَّقارب في استخدام المفردات الواحدة للتَّعبير عن حالاتٍ وأوصافٍ متشابهةٍ؛ يعود ذلك إلى وحدة المعتقد، ووحدة المصدر (القرآن)، إضافةً إلى أن مسيرات العشاق لا بدَّ أن تتقاطع في مراحل وحالات.

وبما أنَّ الدِّراسة لا تعنى بالآخذ والمعطي بين الشَّاعرين، فاستقاؤهما من مصدرٍ واحدٍ أزاح الفروقات الكبيرة، ووحَّد في كثيرٍ من المواطن التي عنيت بالوصف؛ فلا تأثُّر أو تأثير بين الشَّاعرين؛ إنَّما كان الاختلاف في الاقتباسات يتحدَّد بأنَّ معجم **ابن الفارضِ** (القرآني) أكثر ثراءً ووضوحاً من معجم **الشِّيرازي**، **فابن الفارض** يضَّمن شعره مفرداتٍ قرآنيةٍ بزيادةٍ ملحوظةٍ عمَّا هو عند **الشِّيرازي**، يعود هذا الاختلاف إلى طبيعة اللُّغة الَّتي يكتب بها كلٌّ من الشَّاعرين، فلا شكَّ في أنَّ **ابن الفارض** إذ يتفنَّن في توظيف مفردات القرآن، والَّتي هي مفردات معجم اللُّغة العربيَّة، تنقاد له الكتابة أكثر من الفارسيِّ الّذي يكتب بلغةٍ فارسيَّةٍ، ويستعين بمفرداتٍ عربيَّةٍ.

الفصل الثاني :

الرَّمز والصُّورة الفنيَّة:

قدمتِ الأديان السَّماوية كثيراً من الأحداث والشَّخصيات الَّتي أثَّرت في الآداب العربية وغيرها،« فمن ذلك قصَّة يوسف وزليخا التي غدت أسطورةً متداولةً، ومثلها قصَّة الإسراء والمعراج، وآدم وحواء، وقتل قابيل لأخيه هابيل، وموسى، وأصحاب الكهف، وذا القرنين، وكنز قارون، وغيرها الكثير من القصص والأحداث»[1]، فكانت مصادر رئيسة استقى منها الأدباء مادَّتهم الأدبيَّة شكلاً ومضموناً، بطريقةٍ شفافةٍ رفيعةٍ تحت عنوانِ التأثرِ والتَّأثير، أو بطريقةٍ أقلَّ شفافيةٍ أو رفاعةٍ عنوانها الاقتباس، أو بطرقٍ ووسائل أقلَّ من هاتين المقولتين فنيّةً، كالمحاكاة والتَّقليد والسَّرقة والأخذ وما شابه ذلك.

والنَّماذج التي مصدرها دينيّ هي المأخوذة من الكتب المقدَّسة، وغالباً ما يبتعد بها الشُّعراء أو الكُتَّاب قليلاً أو كثيراً عن مصادرها[2]، لذلك اختلفت ضروب التَّجاوب مع الصِّيغة القصصية في النَّصِّ القرآني، فمن أدباء العالم من حاكى تلك القصص فنظم على مثالها، فجاءتِ الكوميديا الإلهيَّة لـ**دانتي** مشابهةً لقصَّة الإسراءِ والمعراجِ، وكانت قصَّة **يوسف** و**زليخا** من أكثر القصصِ القرآنيَّة تأثيراً في آداب العالمِ، والعالم الإسلاميِّ، خاصَّةً الفرس.

في حين جاء التَّجاوب مع قصص القرآن، شعراً، بامتصاص أجزاءٍ من القصص وتحويلها إلى إشاراتٍ في النَّصِّ الشِّعريِّ، لأنَّ بنية اللُّغة الشِّعريَّة تقوم على التَّكثيف والاختزال، لذلك لا يمكن أن تحاكى قصص القرآن شعراً في مطوَّلةٍ شعريةٍ؛ إلَّا إذا كانت قد حيكت خصِّيصاً لغرض التَّصوير القصصي، غير أنَّ النَّصَّ الشِّعريَّ، إذ يقدِّم القصص القرآنيَّة بوصفها رموزاً،

---

[1] -د. محمد التونجي، دراسات في الأدب المقارن، ص١٤٣

[2] - ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص٣١٢.

«يقوم بمهمَّة تقريبِ الحقائقِ المجرَّدةِ لجمهورِ العوامِّ من خلالِ مثالاتِ الأشياءِ»[1] الَّتي يقوم بتصويرِها. لكنَّ الشِّعر الصُّوفيَّ (العرفانيَّ)، على الرَّغم من وحدة الغرض، والتَّقارب في توظيف الرُّموز والإشارات؛ احتوى تفاصيل تستدعي قيام التَّشابه، وتلفت أيضاً إلى وجود اختلافاتٍ. ممَّا هو متشابهٌ عندَ الشَّاعرين، استخدام رموز القصص ذاتها، وفي الإطار ذاته، فقصَّةُ **يوسف** مثلاً، عند كلا الشَّاعرينِ حدَّت بالوصفِ الجماليِّ، يقول **ابن الفارض** :

وأبَى يَتْلُوَ إِلَّا يُوسُفاً حُسْنُهَا كَالذِّكْرِ يُتْلَى عَنْ أُبَيّْ[2]

وقولٌ آخر :

فَلو مَنَحَتْ كُلَّ الوَرَى بَعْضَ حُسْنِهَا خَلَا يُوسُفٍ مَا فَاتَهُمْ بِمَزِيَّةِ[3]

ويستعين **الشِّيرازي** بالرَّمز ذاته، لمقاربة الوصفِ الجماليِّ في التَّجربة الشِّعريَّةِ، بذلك يحتوي الرَّمز (يوسف) عناصر الجمال التي تضاف إلى موضوعه الفنِّي وطريقة صياغته، من هنا يغدو إدراك الرَّمز المستخدم هو منتهى الوصف الجماليِّ:

ويُوسُفُ مِنْ كَمَالِ الحُسْنِ والإِعْرَاضِ فِي تيْهٍ زُلَيْخَا تلْكَ أَحْيَاهَا عَلَى وَجْدٍ وَأَضْنَاهَا[4].

ومن ذلكَ أيضاً قولهُ:

فانظر إلى تفاحة ذقنك وهي تقول:

إن آلافاً كيوسف الصديق قد وقعوا في بئرنا " [5].

في هذا المثال يستعين الشَّاعر بمفهوم البئر فنيّاً، ويقابل بينه وبين حفرة الذَّقن في الإنسان الّتي تعدُّ من علامات الجمال، والبئر المرتبط برمز **يوسف** في النَّصِّ القرآنيِّ غير ذي دلالةٍ

---

[1]-د. ألفت كمال الدُّروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، ٢٠٠٣، ص٢٠٦.

[2]-ابن الفارض، الديوان، ص١٨٩، البيت٥٨.

[3]-المصدر السابق، ص٢٦٥، البيت٣٨٠.

[4]-أغاني شيراز، غزل ٢٣، ص٩٠.

[5]-المصدر السابق، غزل ٢٩٨، ص٣٧٩.

جماليَّةٍ، لكن التَّشبيه بالبئر، إذ ينقلنا بعيداً عن تخوم النَّصِّ الأدبيِّ، ويقارب النَّصِّ المقدَّس، يعود فينقلنا بعيداً عن مفهوم البئر في النَّصِّ المقدَّس، ويذهب به في الدَّلالة الجماليَّة إلى أقصاها، حيث يحمل البئر مفهوم العمق، وهو كنايةٌ عن الجمال ذي المعنى العميق، والموصوف **بالبئر**.

الاختلاف:

يحصل الاختلاف بين الشَّاعرين، بأنَّ **ابن الفارض** قد قصر الاستخدام الرَّمزيَّ للنَّبيِّ **يوسف** بدلالته على الجمال، أمَّا **الشِّيرازي** فاستدعى أطواراً أخرى من القصَّة، فجزَّأ الرَّمز، وأضاف كلَّ جزءٍ منه إلى ما يناسبه من حالات التَّجربة وتناقضاتها:

سيعود يوسف الضال ثانية إلى "كنعان " " فلا تحزن "..

وستصبح صومعة الأحزان في يوم من الأيام كأنها الروضة والبستان .. فلا تحزن..[1]

ولقد تمتع رأسي العجوز برؤية يوسف ومصاحبته

أجراً للحزن الطويل، الذي احتملته في صومعة الأحزان..[2]

تقوم البنية الدَّلاليَّة في نصِّ **الشِّيرازي** على الحزن، والمحمول على الوحدات البنائيَّة المشكِّلة للنَّصِّ الشِّعريِّ (لا تحزن، صومعة الأحزان)، مضافاً إليها مدلولات الحزن المتأتِّية من النَّصِّ الغائب (يوسف، كنعان)، فنسيج النَّصِّ الشِّعري يحتوي تجربة الشَّاعر المليئة بالحزن، ويضاف إليه علامات الحزن التي جاء بها الوصف القرآنيُّ لقصَّة النَّبيَّ **يوسف**، ويبدو أنَّ تجربته مع الحزن متواصلةٌ وطويلةٌ (الحزن الطويل)، فيما تؤدِّي عبارة (رأسي العجوز) معنى فعل الزَّمن في مصاحبةِ الحزنِ، غير أنَّ بنية الحزن تنقض بدلالة الأمل (فلا تحزن) المتوقَّع حصوله في الزَّمن المستقبل (سيعود). ممَّا يعني أنَّ هذه العناصر البنائيَّة المتناصة من قصة النَّبيِّ **يوسف** الَّتي احتوت تجربة **الشِّيرازي**، تقارب ملامح تجربة العارف الذي يمرُّ بمراحل من الترقُّب والحيرة، غير

---

[1] -أغاني شيراز، غزل ٢٥١، ص٢٧٤.

[2] -المصدر السابق، غزل ٣٦٨، ص٤٥٦.

أنَّه يأمل دوماً بالوصول إلى غايته. في حينِ اكتفى **ابن الفارض** بالمنظور الجماليِّ في الإفادة من المعطى القرآنيِّ لوصف النَّبيِّ **يوسف**، بوصفه تجلِّياً جماليَّاً من تجليات الجمال الكامل، يقول **الشيرازي**:

لقد خرج عزيز مصر برغم أخوته وحسدهم

فنجا من قاع البئر، ووصل إلى أوج الأقمار ... ؟![1]

ومن دلالات الرَّمز المرتبطة بجزءٍ من أجزائه؛ دلالة الخوف المرافقة لمرحلة الانتظار، والتي أشار إليها الشَّاعر بقميص **يوسف**. ولا يخفى أنَّ في إرجاع هذا الدَّال إلى مدلوله القرآنيِّ استنهاضاً لمشاعر القلق والرَّهبة الَّتي تشعل النَّفس في أثناء معايشة تجربة النَّبيِّ **يوسف**، في الطَّور الذي جاء فيه إخوته بقميصه الملطَّخ بالدّم:

والقميص الذي تأتيني منه رائحة يوسف

إني أخشى أن يمزقه إخوته الغيورون .. !![2]

على هذا المعنى تكون جزئيات الرَّمزِ، تقابل بين الحالات الشَّعوريَّة المصاحبة لتطوُّره في النَّصِّ المصدر، وبين مستويات الانفعال الّتي يتدرَّج بها **الشِّيرازي** بين الافتتاحيات الغزلية، والأشواق، والانتظار، والتَّرقب والأمل، وأحياناً يستشهد بالرَّمز ليناسب فكرةً معرفيةً يقوم الشاعر بتبيانها وبثِّها في شعره.

يحضر اختلافٌ آخرٌ بين استخدامي الشَّاعرين، وهو أنَّ **ابن الفارض** قد استعمل رمز النَّبيِّ **يعقوب**(ع) بما هو متصلٌ اتِّصالاً مباشراً باستحضار رمز النَّبيِّ **يوسف**، لأنَّ حزن **يعقوب** كان لفرقة ولده، وابيضَّت عيناه من الحزن في انتظار رؤيته:

وَحُزْنِيَ مَا يَعْقُوبُ بَثَّ أَقَلَّهُ وَكُلُّ بَلَا أَيُّوبَ بَعْضُ بَلِيَّتِي[3].

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ١٨٥، ص٢٧٤.

[2]-المصدر السابق، غزل ١٢٦، ص٢١٥.

[3]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٢٤، البيت١٣.

وجاء هنا برمزٍ آخر يضاف إلى الحزنِ، لتعميق أثره، وهو البلوى الَّتي حلَّت بالنَّبيِّ **أيوب**، بوصفها معادلاً موضوعيَّاً لما يمرُّ به من ابتلاءٍ، غير أنَّ حضور حزنِ **الشِّيرازي** حضور في النَّصوص السَّابقة الَّتي وظفت رمز النَّبيِّ **يوسف**؛ لم يكن على هذا النَّحو من الحزن المفجع الّذي صوَّرهُ **ابن الفارضِ**. في حينِ أنَّ **الشِّيرازي** لم يُشِرْ إلى اسمِ النَّبيِّ **يعقوب** صراحةً، وإنَّما كانت دلالة الحزن على **يوسف** كافيةً لمعرفة أنَّ الموصوف بالحزن في نصِّ **الشيرازي** هو النَّبيُّ **يعقوب**.

نأتي على مقاربة رمزٍ آخرٍ، وهو رمز النَّبيِّ **إبراهيم** الخليل، فقد قدَّم **ابن الفارض** حضورين لتجربةِ **إبراهيم** الخليل، « ولا يخفى أنَّ لإبراهيمَ الخليل تمييزاً خاصَّاً، يتساوقُ والتَّحديدُ لملامِحِه واسمه؛ ففي كلِّ موقعٍ نجدُ لإبراهيم صدىً معيَّناً»[1]، يضمِّن **ابن الفارض** حادثتين في ذكرِ النَّبيِّ **إبراهيم**، أولاهما تحضر كصورةٍ فنيَّةٍ يقول:

فَطُوفَانُ نُوحٍ عِنْدَ نَوْحِي كَأَدْمُعِي وَإِيْقَادُ نِيرَانِ الخَلِيلِ كَلَوْعَتِي [2]

تجيءُ الصُّورةُ الثَّانية في وصفِ حالةِ القلقِ الّتي تغذِّي الشَّعورَ الصُّوفيَّ ما قبلَ التَّجربةِ:

وَبَدْرِيَ لَمْ يَأفَلْ وَشَمْسِيَ لَمْ تَغِبْ وَبِي تَهْتَدِي كُلُّ الدَّرَارِي المنِيرَةِ [3]

وَكَذَاكَ الخَلِيلُ قَلَّب قَبْلِي طَرْفَهُ حِينَ رَاقَبَ الأَفْلاَكَا [4]

ينتقي الشَّاعر في هذا الوصف من الأحداثِ الماضية، ومن الرَّاسب في الموروث القصصيِّ، ما لاءم مقاماً هو في أصله مقام الشَّاعر قياساً على مقام النَّبيِّ؛ حتَّى إنَّ الصُّورة الدِّينيَّة تغدو، بهذا المعنى، صورةً شعريَّةً تصدر من الشَّاعر لوصف موقفٍ يمكن القول فيه إنَّه جرَّبه وعاشه[5].

---

[1]-د. محمود البستاني، دراسات فنية في التعبير القرآني، مؤسسة الوفاء، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٤١.

[2]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٢٤، البيت١٥.

[3]- المصدر السابق، ص٣١٠، البيت٧٥٧.

[4]-المصدر السابق، ص٣٤٢، البيت٤٥.

[5]-تهامي العبدولي: النبي ابراهيم في الثقافة العربية الإسلامية، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١، ص٤٨٤.

على هذا المعنى يمكن القول إنَّ **ابن الفارض** قد أفاد من الرَّمز وأدخله في بنية الصُّورة الشِّعريَّة التي تعبِّر عن تجربته الذاتية، حتَّى ليبدو لنا لوهلةٍ أنَّ هناك ترابطاً ما، أو تلازماً بين التَّجربتين.

غير أنَّ حضور رمز **إبراهيم** الخليل في شعر **الشِّيرازي**، كان أحادي الجانب والدَّلالة، أفاد فيه من دلالة النَّار الَّتي وضع فيها **إبراهيم** الخليل(ع) ومقابلة هذه النَّار مع ما يتَّقد في روحه من انفعالاتٍ، ويمكن القول إنَّ **الشِّيرازي** في توظيفه هذا المعطى "الإبراهيمي"، يكون قد قابل بين تضحية النَّبيِّ **إبراهيم**(ع) بنفسه من أجل إعلاءِ كلمة الله، في مقابلةٍ ضمنيَّةٍ غير معلنةٍ، يكون قد قدَّم نفسه قرباناً فداءً لمحبوبه، فهو قائمٌ في النَّار، ولذلك استدعى القول الإلهي(برداً وسلاماً)، بيد أنَّ الفصل بين تجربته وتجربة النَّبيِّ، كان قائماً بوضوحٍ، على عكس ما جاء في وصف **ابن الفارض**، يقول **الشيرازي**:

فيا ربّ: اجعل هذه النَّار التي تتقد في روحي
برداً وسلاماً كما جعلتها على الخليل ..!![1]

وبالطَّريقة ذاتها، تتناول المقارنة رمز النَّبيِّ **موسى**(ع)، عند كلٍّ منَ الشَّاعرين، فقد حضر هذا الرَّمز بأطوارٍ مختلفةٍ، وعبَّر عن حالاتٍ متنوِّعةٍ في تجربتيهما، تلتقي هذه التَّعبيرات في مواطنٍ وتفترق في أخرى، وهنا نعرض سيرورةَ الرَّمز، وتحوُّلاته في بناء النَّصوص الشِّعرية، لاستجلاء أوجه التَّقارب والاختلاف:

عند **ابن الفارض** :

وفي صعق دكِّ الحس خرَّت إفاقةً لي النفس قبل التوبة الموسوية[2]
ومن يده موسى عصاهُ تلقفت من السِّحر أهوالاً على النفس شقت
ومن حجرٍ أجرى عيوناً بضربةٍ بها دِيماً سقت وللبحر شقتِ[3]

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ٣٠٦، ص٣٩٥.

[2]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٧٨، البيت٤٧٩.

[3]-المصدر السابق، ص٢٩٦-٢٩٧، البيتان٦٠٨-٦٠٩.

قتلت غلام النفس بين إقامتي الـ جدار لأحكـامي وخرقـي سـفينتي[1]

وأسـفار توراة الكليـم لقومـه ينـاجي بهـا الأحبـار في كـل ليـلة[2]

فبي قدس الوادي وفيه خلعت خل ـع نعلي على النادي وجدت بخلعتي

وآنست أنواري فكنت لها هدى ونـاهيك مـن نفـسٍ عليـها مضيئة

وأسست أطـواري فنـاجيتني بها وقضـيت أوطـاري وذاتي كليمتي[3]

الشيرازي :

والليل مظلمٌ والوادي أمامك آمن

فأين نار الطور من موعد الرؤية اللقاء أين ..؟! [4]

وراعي الوادي الأيمن يصل إلى مراده

بعد ما يقوم على خدمة شعيب جملة سنوات بفؤاده [5].

وإذا لم تستطع نار الطور أن تمدني بقبسٍ من نورها

فما حيلتي في هذا الليل الدامس الذي يشمل الوادي الآمن وماذا أصنع ؟![6]

لدى أيمن الوادي بعهدي لك الوفا بميقات موسى من مبارك بقعة[7]

التَّشابه :

يتقاطع **الشِّيرازي** مع **ابن الفارضِ** في تضمين الرَّمز في موطنٍ واحدٍ فقط تمثَّل في قول **ابن الفارض:**

---

[1]-المصدر السابق، ص٣٠٥، البيت٧١٥.

[2]-ابن الفارض: الديوان، ص٣٠٧، البيت٧٣٤.

[3]-المصدر السابق، ص٣١٠، البيت٧٥٤-٧٥٥-٧٥٦.

[4]-أغاني شيراز، غزل١٥، ص١٠٥.

[5]-المصدر السابق، غزل ١١٥، ص٢٠٥.

[6]- المصدر السابق، غزل ٣٦٣، ص٤٥١.

[7]د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٣٧٣، ص١٠٧.

(وفي صعق دكِّ الحس خرت إفاقة لي النفـــس قبل التـوبة الموســـوية

فبي قُدِّس الوادي، وفيه خَلَعْتُ خَلْ عَ نَعْلِي عَلَى النَّادي وجُدْتُ بِخلْعَتِي)

وفي قول **الشيرازي**:

(لدى أيمن الوادي بعهدي لك الوفا بميقات موسى من مبارك بقعة)

إذا حدَّدنا معنى التَّناص في نصَّي **الشِّيرازي** و**ابن الفارض** بالتأثير الانفعاليِّ، نجد أنَّ تجربة النَّبيِّ **موسى** في النَّصِّ القرآنيِّ قد أثَّرت في الشَّاعرين اللَّذين أثبتا هذه التَّجربة بنسبتها إلى الذَّات، فبدا وكأنَّ كلّاً منهما قد عاش التَّجربة ذاتها، إذ يعبَّر عنها بصيغة المتكلَّم، لكنَّ هذا لا يعني القول بمطابقة العَرْضَين، فهناك اختلافاتٌ تتحدَّد بوصفها فوارق في احتواء عناصر التَّجربة؛ فـ**ابن الفارض** قد أفاض في استخدام الرُّسوم المكانيَّة والزَّمانيَّة والفضائيَّة والحالة الشُّعوريَّة (صعق دكِّ الحس، خرت إفاقة..)، إذ يبدو أن ذات الشَّاعر تتملَّى موضوعها، وتتملَّكه شعوريّاً وانفعاليّاً، أما **الشِّيرازي** فإنَّه يكتفي بالإشارة المكانيَّة التي تحيل إلى تجربة النَّبيِّ **موسى** (أيمن الوادي، مبارك بقعة)،إلّا أنَّه على الرَّغم من اختلاف صيغة الوصف، تبقى الصِّيغة اللُّغوية، إذ ينطق لسان حال الصُّوفي بصيغة المتكلم، تؤسِّس لقيام المشابهة.

أوجه الاختلاف :

يختلف الشَّاعران في مواضع كثيرةٍ من النَّصِّ السَّابق، إذ يغلب على نصوص **ابن الفارض** الحديث بصيغة المتكلّم، (خرت لي النفس، وقتلت، إقامتي، أحكامي، خرقي، سفينتي، بي قدس الوادي، خلعتُ، جدت، آنست، كنتُ، أسست، قضيتُ، ذاتي كلمتي).

ولا تتخذ صيغة الإخبار عن الغائب، إلا في وصف حالاتٍ لا تقترب من مقام الرُّؤية أو طور التَّكليم، وفيها يحضر الرَّمز غير ذي دلالةٍ أدبيَّةٍ، ويتحدَّد معناه قرآنيّاً فقط، إنَّما مسبوكٌ بلغة الأدب: (من يده موسى، عصاه، تلفتت، أجرى عيوناً، أسفار توراة الكليم لقومه، يناجي بها الأحبار..).

وإذ يتحدث بلسان حاله لا يبدو أن قلق الأسئلة يساوره، فهو يثبت بصيغة الماضي ما قد أسَّس من أطوار تجربتهِ المعرفيَّة العشقيَّة، في حين يظهر قلق **الشِّيرازي** واضحاً من دلالة الأسئلةِ (أين نارُ الطُّور، فما حيلتي في هذا اللَّيل الدَّامس، وماذا أصنع)، والّتي يتحدَّد معناها هنا في أنَّ استدعاء الرَّمز رام إيضاح المعرفة التي يبثُّها الشَّاعر في نصوصه.

وجهٌ آخرٌ للاختلاف يحضر بوصفه زيادةً في استخدام الرُّموز عند **الشِّيرازي** على ما هو عند **ابن الفارض**، هو **السَّامري**، والذي يعدُّ العائق الأكبر في تجربة النَّبيِّ موسى(ع)، وقدّمه الشَّاعر بالقيمة السَّلبية ذاتها، يقول **الشيرازي**:

وهذه الشعوذة التي أحكمها السامري

عملها أمام عصا موسى ويده البيضاء [1]

ويقولُ أيضاً :

فلا تعجب بصوت العجل مهما ردد من أصداء

ومن يكون السامري الذي يستطيع أن يتفوق على صاحب اليد البيضاء[2]

طوفان نوح:

عند **ابن الفارض**:

فطـوفانُ نوحٍ عندَ نَوْحِي كَأدمْعُي وإيقــادُ نيرانِ الخليـلِ كلـوعتي[3]

وفي غير موضع :

بذَاك علاَ الطوفانَ نُوحٌ وقدْ نَجا به من نَجا مِنْ قَومِه في السّفينةِ

وغاضَ لهُ ما فَاضَ عَنْه استجادةً وجدَّ إلى الجـودِيِّ بها واستقرّت[4]

---

[1]-أغاني شيراز، غزل١٠٢، ص١٩٣-١٩٤.

[2]- المصدر السابق، غزل ٢١٤، ص٣٠٣.

[3]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٢٤، البيت١٣.

[4]-المصدر السابق، ص٢٩٦، البيتان٥٩٦-٥٩٧.

الشيرازي:

ودموعي التي فاضت وفاقت طوفان نوح

لا يمكنها أن تمحو من صدري صورة محبتك ..!![1].

وقد رأيت دموع عيني تتدفق كمئات من طوفانات نوح

لكن صورتك مع ذلك لم تنمحِ من ألواح صدري وخيالك ليس بزائل ![2]

ويا حافظ لا تنفض يدك من سفينة نوح

وإلا اقتلعك طوفان الحوادث من أساسك [3]

ولن تستطيع بسعيك أن تأخذ جوهر المقصود

ومن محض الخيال أن يتم لك هذا الأمر بغير حوالة القضاء

فإذا تيسر لك بعض الصبر على بلايا الطوفان كما تيسر لنوح

فإن البلاء يتحول عنك وتتحقق لك رغبات السنين الطويلة [4]

التَّشابه:

يحضر التَّشابه بوصفه مطابقةً في استخدام الطُّوفان، وتضمينه كصورةٍ فنيَّةٍ في أثناء معايشة تجربة الحزن، بذلك يخرج الطُّوفان عن دلالته الدِّينيَّة، ويدخل في صميم البنية الفنيَّة للصُّورة الشِّعريَّة، إذ يبدو أنَّ الشَّاعرين أفادا من الوصف الماديِّ للطُّوفان للإشارة إلى كثرة البكاء، ويغدو الطُّوفان، في حالتي الوصف، قليلاً إذا ما قيسَ بمقدار الدُّموع التي تجري.

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ٢٩٣، ص٢٨٤.

[2]-المصدر السابق، غزل ٣٠٣، ص٢٩٣.

[3]-المصدر السابق، غزل ٨٠، ص١٧٠.

[4]-المصدر السابق، غزل ٢١٠، ص٢٩٨.

ويتفِّق الشَّاعران أيضاً في إدراج صيغةٍ أخرى لتضمين الطُّوفان، وهي الطُّوفان بوصفه عاملاً معرفيَّاً، يتيح إمكانات التَّعرُّف على الطَّريقة الّتي فهم بها كل منهما النَّصَّ القرآنيَّ في وصف طوفان **نوح**، وكيف حضرت هذه الطَّريقة في النَّصِّ الشِّعريِّ.

الاختلاف:

يتحدَّد وصف النَّجاة في نصِّ **ابن الفارض**، بأنَّه سردٌ لمجريات الحدث القرآنيِّ (الطوفان)، وبسير السَّفينة نحو النَّجاة، على ذلك يكاد يكون الوصف للحدث خالياً من قيمته الأدبيِّة الجماليَّة، إذ تنسحب للوعظ والإرشاد وتوجيه التَّلقي نحو استخلاص العبرة. يفيد في ترجيح هذه الدَّلالة قوله: (بذاك علا الطوفان نوحٌ وقد نجا ..)، مما يعني بذاك الفعلِ، والسَّائل عن ماهية هذا الفعل لا يجد له إجابةً في النَّصِّ الشِّعريِّ، فيتمُّ استجلاؤه بالعودة إلى النَّصِّ القرآنيِّ.

وهذه المتعلقات السَّرديَّة بحادثة الطُّوفان، كما حضرت في نصِّ **ابن الفارض**، تُعدُّ من الاستدعاءات التَّقريريَّة المباشرة التي تعود إلى مصدرها القرآنيِّ، من دون أن تتَّخذ مكانتها الفنيَّةَ والجماليَّة في النَّصِّ الشِّعريِّ، سوى أنَّها منظومةٌ شعراً. في حين كان فعل النَّجاة عند **الشِّيرازي**، يقوم على إرجاع خطاب الوعظ إلى الذَّات (ويا حافظ لا تنفض يدك..)؛ ففعل النَّجاة يحصل من النَّفس، وطوفان المصائب منجاته من داخل الذَّات لا من خارجها.

وتتحدَّد معطيات النَّجاة عنده بالصَّبر الّذي تيسَّر **لنوحٍ** على بلايا الطُّوفان، إنَّما صبر **نوحٍ** كانَ قد استمرَّ ألف سنةٍ إلا خمسين عاماً،(ولقد أرسلنا نوحاً إلى قومه فلبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاماً ..)، من هنا يُعرفُ حجمُ الصَّبر المطلوب في تجربته؛ عرفانيَّاً، فما هو مبذولٌ في طريقه من المصائب التي تفرضها خصوصيَّة التجربة العرفانيَّة، قد حَاجَهُ، في وعيه، لاستحضار تجربة صبر النَّبيِّ **نوحٍ** (ع) على قومه.

وإلى رمز **سليمان**، نجد أنَّ هذا الرَّمز شهد حضوراً كبيراً في نصوص الشَّاعرين، إلَّا أنَّ اختلاف توظيفاته بدا واضحاً، **ابن الفارض**:

الشيرازي:

وَسَــارَ وَمَتْنُ الرِّيْحِ تَحْتَ بِسَـــاطِهِ سُلَيْمَانُ بِالجَيْشَيْنِ فَوقَ البَسِيْطَةِ

وَقَبْل ارْتِدَادِ الطَّرْفِ أَحْضَرَ مِنْ سَبَا لَهُ عَــرْشَ بَلْقِـيس بِغَيْرِ مَشَقَّةِ[1]

وأصحاب الأفواه العذبة الجميلة جميعهم ملوك يتحكّمون

ولكنه وحدة سليمان الزمان، الذي معه الخاتم[2] .

وثغر الحبيب الضيق الحلو كأنه ملك سليمان

ونقش خاتمه الأحمر يطوي العالم تحت فصه ...

فلو أني وجدت في شفتك الحمراء خاتم سليمان

فالحذر الحذر، فمئاتٌ من ممالكه ستكون لي تحت ياقوتته[3].

الريح:

وكيف أزامل سليمان عندما يسرجون له جواد الصبا

ومركبي ليست إلا نملة بطيئة السير[4]

أما حافظ فقد شابه سليمان في عشقه لك

بمعنى أنه لا يملك من وصلك إلا الريح في قبضة يده [5]

ولا تعقد العقد على حبال الريح حتى لو هبت وفقا لمرادك

فقد قالت الريح مثل هذا الكلام لسليمان [6].

ولن يكون في يدك غير الريح إذا اعتمدت على أحد

---

[1]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٩٦، البيتان٦٠٤-٦٠٥.

[2]-أغاني شيراز، غزل ٨، ص١٠٨.

[3]-المصدر السابق، غزل ١٣٩، ص٢٢٨.

[4]-المصدر السابق، غزل ٩، ص١١٠.

[5]-المصدر السابق، غزل ٦٩، ص١٥٩.

[6]-المصدر السابق، غزل ٦٩، ص١٥٩.

في هذه الدنيا التي طاحت بعرش سليمان [1]

الهدهد:

يا هدهد الصبا إني مرسلك إلى سبأ

فتأمل من أين إلى أين أنا أرسلك ..![2]

وهبت نسمات الصبا وطاب صنيعها وكأنها هدهد سليمان

الذي أحضر بشرى الطرب من روضة سبأ[3]

التشابه:

يتشابه **ابن الفارض** و**الشيرازي** في استدعاء الرِّيح المسخَّرة لـ**سليمان** في النَّصِّ القرآنيِّ، لكنَّ الاختلاف في توظيف الاستدعاء، وفي صياغته الفنيَّة، وعلى حسب المدلولات، كان كبيراً.

الاختلاف:

تظهر أوجه الاختلاف في الأسلوب الإخباريِّ عن الرَّمز، إذ يعتمد **ابن الفارض** صيغة الإخبار عن الغائب (وسار ومتن الريح تحت بساطة سليمان)؛ فالرَّمز، عنده، حين أُخرِج من نطاق النَّصِّ القرآنيِّ وأدخل البنية الشِّعريَّة أحال إلى مصدره القرآنيِّ، كما حضر في نصِّ **ابن الفارض** (آصف بن برخيّا) الّذي لم يحضرْ بوصفه استدعاءً ظاهراً، بل احتجب وراء إشارات حضوره: (وقبل ارتداد الطرف أحضر من سبا.. له).وهذا فعلٌ اضطلع به **آصف** في النَّصِّ القرآنيِّ، فكان حضور **آصف** يؤسِّس لحضور (سليمان)، بذلك يكون انتقال الرَّمز من النَّصِّ القرآنيِّ إلى النَّصِّ الأدبي قد حمل معه دلالاته القرآنيَّة حيث يبدو إشارةً (للمعرفة) الّتي يحفل بها النَّصِّ الشِّعري الصُّوفي، فيصدِّرها، في بعض المقامات، على حساب القيمة الفنيَّة الأدبيَّة.

---

[1]-المصدر السابق، غزل ١٦٤، ص٢٥٣.

[2]-أغاني شيراز، غزل ٣٠، ص١٢٠.

[3]-المصدر السابق، غزل١٥٢، ص٢٤١.

في حين جاء نصُّ **الشِّيرازي** مثقلاً بالدَّلالات الأدبيَّة والفنيَّة إضافةً للقرآنيَّة، فيما يخصُّ حضور رمز **سليمان**. فمع (الرِّيح) الَّتي أعاد **الشِّيرازي** رمزيَّتها وملكيَّتها إلى **سليمان** إلَّا أنَّه في متوالية مفرداته الواصفة للرِّيح، بدا كمن يحلم بقوَّةٍ فاعلةٍ كتلك التي سخِّرت لـ**سليمان،** كان في حاجةٍ من استدعائها إلى استدعاء الخوارق من الأمور، فقد ميَّز النَّصُّ القرآنيُّ ملكات الأنبياء بوصفها معجزاتٍ، وتلك المعجزات بدت كأنَّها مطلوبة الحضور لذاتها في نصِّ **الشِّيرازي** في سؤاله عن الكيفيَّة (كيف أزامل سليمان)، بينما وضع مقارنةً بين مركبين (نملة، جواد) وضع العالمين (العالم الواقعي، والعالم الخارق) موضعَ مقارنةٍ.

وسواءٌ عند **الشيرازي** أجاءتِ الرِّيح مقترنةً بالفاعلية، أم مفرغةً من مدلولاتها الإعجازيَّة بمعنى قولهِ:(أمَّا حافظٌ فقد شابَه سليمانَ في عشقِه لك، بمعنى أنَّه لا يملك من وصلِك إلَّا الريحَ في قبضةِ يدِهِ)؛ ففي كلتا الحالتين، حملتِ الرِّيح "السليمانية" حضورَها الإعجازيَّ من النِّصِّ القرآنيِّ إلى نصِّ **الشيرازي،** وبدت بوصفها عاملاً أساسيَّاً من عوامل التَّجربة الصُّوفية الشِّيرازيَّة بدلالة كثرة ورودها، وحدَّها بأنَّها لا تحدُّ، لأنَّها تحمل فعل الاختراقِ وطي المسافات وسرعة التَّجاوز، يضاف إلى أوجه الاختلاف السَّابقة حضور " الهدهد"، الّذي كان في نصِّ **الشِّيرازي** واضح الدَّلالة على طاعته لجماليَّات الاستخدام الفنيِّ للرَّمز، فقد فارق تبعيَّته لـ**سليمان** في النَّصِّ الأوَّل، وانقاد بوصفه رسول البشائر، لسلطة التَّوظيف الفنيِّ المعرفيِّ في وصف **الشيرازيِّ**.

وممَّا فاقَ **الشيرازي** فيهِ **ابن الفارضِ** من إشاراتِ حضورِ **سليمان،** (خاتم سليمان) الّذي يحضرُ بعدِّهِ علامةً على الجمالِ المتميِّز، ووصفهِ بالجمالِ المِلك، ممَّا يَشِي بوضوحٍ بسحب القدرة من العارف؛ فيظهر فعل الانضواء والإذعان الّذي يمليه ربط الخاتم بالأفواه، فهذا الرَّبط يعني أولاً: أنَّ ملك جمال الثَّغر انتهى إليه، ويعني ثانياً: أنَّ الخاتم هو القدرةُ والتَّحكُّم، والأفواه الشَّبيهة بخاتم **سليمان،** بذلك، تحكم بالانقياد إذ تنطق. وإنَّ سعي الشَّاعر للشَّفة المقترنة بمئات الممالك، يعني الوصول إلى بحر المعرفة والاغتراف منه.

عيسى:

في تضمين **ابن الفارض:**

وفي آلِ إسـرائيلَ مائدةٌ من الـ ـسَّما لعيسى أنزلت ثـمَّ مُدّتِ

ومن أكمهٍ أبرا ومن وَضَحٍ عَدَا شفى وأعادَ الطّينَ طيراً بنفخةِ[1].

الشيرازي :

فيا من أنفاسه كأنفاس عيسى

إن ظل قامتك قد وقع على جسدي مثلما وقعت صورة الروح على العظم الرميم[2]

فيا من له أنفاس عيسى لقطب جميع أوقاتك

فقد دبت الحياة في روح حافظ بفضل نفسك [3]

وأحمال الهموم التي أزعجتني وناء بها ظهري

قد رفعها الله عن عاتقي برسول أنفاسه كأنفاس عيسى [4]

ولن أمتدح بعد اليوم عيسى وقدرته على إحياء الموتى

فلم يكن ماهرا مهارة شفتك في إنعاشها للأرواح ..!![5]

وقد احترق حافظ بنار العشق وانقضت حياته وهو يبحث عن كأسه

فأين ذلك الشخص الذي له أنفاس عيسى حتى يحيينا بأنفاسه [6]

وجه التشابه:

---

[1]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٩٧، البيتان٦١٢-٦١٣.

[2]-أغاني شيراز، غزل ٣٤، ص١٢٥.

[3]-المصدر السابق، غزل ٦٢، ص١٤٢.

[4]-المصدر السابق، غزل ٦٨، ص١٥٨.

[5]-المصدر السابق، غزل ٧٥، ص١٦٥.

[6]-المصدر السابق، غزل ١٢١، ص٢١٠.

يتشابه الشَّاعران في صيغة الاستدعاء للرَّمز (اسم العلم)، وهي آليَّة التَّشابه الوحيدة الَّتي يمكن حصرها إذا ما قدِّمت بوصفها تناصَّاً مع القرآن الكريم، يحيل إلى آيةٍ قرآنيَّة. لكنَّ مخالفات الوصف فيما هو مستدعىً لأجله أكبر من توافق الاستدعاء.

الاختلاف:

أنفاس **عيسى** عند **ابن الفارض** تأتي ترجمةً وشرحاً لما ورد في النَّصِّ القرآنيِّ من فعل السَّيِّد المسيح، الذي يحيي الموتى بإذن الله، ويبرئ الأكمه والأبرص، ويخلق من الطِّين كهيئة الطَّير..

أمَّا أنفاس **عيسى** عند **الشيرازي**، فمنسوبةٌ لمحبوبه، وهي إذ أحالت إلى السَّيد المسيح في ظاهر التَّناص، تغادره في الوقت ذاته بدلالتها المجازيَّة، حينها يمكن أن يعدَّ (**عيسى**) معادلاً موضوعيَّاً للحبيب الّذي يمتلك قوة الإحياء التي وُصفَ بها السَّيدُ المسيحُ في النَّصِّ القرآنيِّ.

خُصَّت أنفاسُ **عيسى** في نصِّ **الشِّيرازي**، بالاستدعاءِ لما هو متعلِّقٌ بأنفاسه في النَّصِّ القرآنيِّ من إبراء الأكمه والأبرص وسواها، والتي وردت عند **ابن الفارض**، فـ**الشيرازي** قد ركَّز على الحدث (الفعل) من هذا التَّناص، مما يعني حاجةً لنقل الحدث(فعل الإحياء) ودلالاته إلى عمق التَّجربةِ الشِّعريَّة الصُّوفيَّة، والتي تُعرَّف بوصفها فناءً في المطلق وذوباناً وتلاشياً فيه، وقد حملت بعض الصُّور الَّتي غطَّت سطور العبارات عند **الشِّيرازي** ملامح الفناء فـ(العظام الرميم) صورةٌ للفناء، وقوله: (دبَّت الحياة في روح حافظ بفضل نفسك)، يشير إلى مغادرة الحياة ثم عودتها بفعل الأنفاس، (أحمال الهموم) ترمي وصف المشقَّة في دروب الفناء (وقد احترق حافظ بنار العشق وانقضت حياته)، إشارةً إلى مقاساته صنوف العذاب إلى أنِ انقضت حياته. هذه الصُّور جميعها دالّةٌ على الفناء، ممَّا أملى استحضار أنفاس **عيسى** إلى نصوص **الشيرازي**، ونسبتها إلى المحبوب، الّذي، بوصله، تستعاد الحياة المفارقة.

ومن الاختلافاتِ بين الشَّاعرينِ في استعمال الرَّموز، رمز **آدم** ويمكن أنْ يعدَّ من الاختلاف، ما زاد شاعرٌ اقتباسه وتضمينه عنِ الآخر، فقصَّة (قارون وكنزه)، و(ذي القرنين) من الرُّموز الَّتي وردت عند **الشِّيرازي** ولم تحضر عند **ابن الفارض**.

نبدأ مع قصَّة **آدم** :

ابن الفارض

وما ذاك إلاّ أن بدَت بمظاهرٍ فظنوا سواها وهي فيها تجلّتِ

بدت باحتجابٍ واخفت بمظاهر على صبغ التلوين في كلّ برزةِ

ففي النشأة الأولى تراءت لآدمٍ بمظهر هوّ أقبل حكم الأمومة [1]

وفي مكانٍ آخرٍ من شعرهِ يقول:

وفيّ شهدتُ السّاجِدينَ لمظهري فحققتُ أنيّ كنتُ آدم سَجْدتي

وعاينت روحانية الأرضين في ملائك عليين أكفاء سجدتي [2]

الشيرازي:

وأنا وحدي لم أخرج عن ستار التقوى

فقد ترك أبي أيضاً الجنة الأبدية تفلت من يده [3]

ورأى الملاك ما حول وجهك من بهاءٍ ولم يكن ليحسّ بالعشق

فأحسّ بالعِزة مِنك واستمال إلى نار وأشعل نار العشق في آدم [4]

وإني لأتاؤّهُ في حرقةٍ من قرارة قلبي المذنب الضيق الآثم

بحيث أشعل اللهيب ثانيةً في إثم آدم وحواء...!! [5]

ولقد باع أبي جنة الرضوان بحبتين من قمحٍ

فلم لا أبيع أنا بحبةٍ واحدةٍ من شعير ملك هذا العالم الدون [6]

والشباك عاتية شديدة ، ولكن ربّما يعينك عليها لطف الإله

---

[1] -ابن الفارض، الديوان، ص٢٥١، الأبيات٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧.

[2] -المصدر السابق، ص٢٧٧، البيتان٤٧٦-٤٧٧.

[3] -أغاني شيراز، غزل ٤٩، ص١٣٤.

[4] -المصدر السابق، غزل ١٦٩، ص٢٤٨.

[5] - المصدر السابق، غزل ٣٢٠، ص٤٠٧.

[6] - المصدر السابق، غزل٣٤١، ص٤٤٨.

فبغير معونته لن يفوز آدم على الشيطان الرجيم[1].

وكنت ملاكاً وكان الفردوس الأعلى مقامي

فأحضرني آدم إلى هذا الدير الخرب الدامي ..!![2]

الاختلاف:

لا يمكن أن تُعدَّ هذه القصَّة، بأي حالٍ من الأحوال، موضع تشابهٍ بين الشَّاعرين، وإن بدا الرَّمز متشابهاً (**آدم**)، إلَّا أنَّ الاختلاف في التَّصوير هو السِّمة الأساسيَّة في تناول الشَّاعرين لموضوع النَّشأة الأولى ومعالجته.

فا**بن الفارض** إذ يقدِّم مشهداً من المشاهد الحواريَّة الَّتي وردت في القرآن الكريم، والّذي يقوم بعرض ظروف النَّشأة ومقولاتها، فإنَّه يعكس الرُّؤية التي جاء بها النَّصُّ القرآنيُّ لوصف الخلق الأوّل، بحيث تصبح رؤية الخلق من الدَّاخل، وتتماهى الذَّات مع الموضوع. إذاً، يمكن القول، إنَّ تلقِّي **ابن الفارض** للنشأة الأولى كان تلقِّياً جماليَّاً عرفانيّاً، يتحدد ذلك بياء المتكلم (فيّ، مظهري، إنّي، سجدتي) وهذه الياء تنسب الأفعال والأشياء إلى المتكلم الشَّاعر، فلا تعود حكاية الخلق تخبر عن الآخر (**آدم**)، وحين يتحوَّل الوصف نحو الآخر يعرف بأنَّه مظهرٌ من مظاهر الوحدة، انقسمت وتجلَّت في ألوانٍ من المظاهر، منها(حواء) في تعيين الخلقِ الأول.

في حين يسيطر النَّفس الوجوديُّ، الّذي يعمِّق المعاناة والاغتراب عن الواقع، على الوصف **الشيرازي** ، حيث يظهر منقسماً على ذاته إذ يصوِّر الخلق الأول، فجاء حضور **آدم** وقصة خروجه من الجنَّة، بوصفه حضوراً يعمِّق الانفصال عن حياته الأزليَّة الّتي كان فيها (كنت ملاكاً وكان الفردوس الأعلى مقامي)، فبسبب إثم **آدم** خرج الشاعر من الجنَّة، ولولا خطيئة **آدم** لظلَّ **الشيرازي** محتفظاً بمقامه في الفردوس الأعلى. بهذه النَّزعة الوجوديَّة الحزينة،

---

[1] -المصدر السابق، غزل ٣٥١، ص٤٣٨.

[2] -أغاني شيراز، غزل ٣٥٨، ص٤٤٥.

يظلُّ **الشيرازي** منقسماً في نصوصه ما بين حياته المليئة بالآلام، ورؤيته لحياته المنشودة، على حسب توظيف رمزِ (آدم).

وردت في نصوص **الشيرازي** قصَّتا (قارون وكنزه) و(ذي القرنين)، ولم يكن لهما حضورٌ في نصوصِ **ابن الفارض**، لذلك آثرنا إثبات ذلك من دون شرحٍ وتفصيلٍ، فقد قيل فيهما في الباب السَّابق.

نخلص إلى القول: إنَّ الشَّاعرين أفادا من النَّصِّ القرآنيِّ، وغير خافٍ أنَّ التَّقارب في التَّوظيفات له مدلوله المرجعيُّ، بمعنى أنَّ القرآن هو المصدر الدِّيني اللُّغوي الفنِّيُّ الَّذي نهل منه كلٌّ منهما، يضاف إلى ذلك أنَّ الالتقاء والمشابهة في توظيف المفرداتِ والرموز في الصُّور الفنِّيَّة له ما يهيِّئه، فالشاعران من مذهبٍ صوفيٍّ واحدٍ، فضلاً عن أنَّ مسيرات العشَّاق الإلهيِّين تنطلق من مبدأ واحدٍ، وتنتهي إلى غايةٍ واحدةٍ، لذلك فإنَّ الفروقات الَّتي تحدَّدت بوصفها اختلافاً في التَّضمين والتَّوظيف، لم تكن تعني اختلافاً جذريَّاً في الرُّؤية؛ إنَّما هو اختلافٌ يفرضه العصر، وتفرضه، كذلك، اللُّغة الأدبيَّةُ وثقافة كلٍّ من الشَّاعرين.

الباب الرابع:

القيم الجمالية وتقنيات التطبيق

- الفصل الأوّل:

القيم الجمالية بين علم الجمال والفكر الجمالي الإسـلامي

- الفصل الثانـي:

تجليات القيم الجمالية في نصـوص ابن الفارض والشيرازي

الفصل الأوّل:

القيم الجماليَّة بين علم الجمال والفكر الجماليِّ الإسلاميِّ:

قبل الخوض في القيم الجماليَّة استنباطاً وتطبيقاً على النَّصِّ الشِّعريِّ العرفانيِّ، لابدَّ من التَّعريف بعلم الجمالِ الّذي أنتج التَّصورات والمفاهيم الجماليَّة.

علم الجمال تركيبٌ لغويٌ يحوي مفردتين تحيل كلٌّ منها إلى نطاقٍ معرفي مختلفٍ عن الآخر، فالعلم، حسب ما تقدّم من تعريفه، من صفات الخالق عزّ وجلّ، يضاف إليه أنَّ العلم نقيض الجهل، ولمَّا كان العِلْمُ قد يكون الوصف به بعد المزاولة له وطول الملابسة صار كأنَّه غريزة، ولم يكن على أوَّل دخوله فيه، ولو كان كذلك لكان متعلِّماً لا عالماً[1]، فالعلم صفة تطلق على الإنسان من بعد الممارسة وطول المزاولة.

والعلم « هو صورة الموضوع الذِّهنيَّة عند المتعلِّم، وهي صورةٌ تتعلَّق بالأطر الزَّمانيَّة والمكانيَّة الّتي تحيط بالموضوعِ من جهةٍ، و بالأبعادِ الهندسيةِ أو الجرميةِ لهذا الموضوعِ، ولا يمكنُ للعلمِ ادَّعاءَ معرفةِ حقائقِ موضوعاتهِ أو جواهرِها، وعلى ذلكَ فإنَّه سيبقى إنسانيَّاً بتركيبهِ مادِّيَّاً في أبعادهِ، على ذلكَ يمكنُ القول إنَّ العلم هو امتلاك أدواتٍ معرفيةٍ تمكِّن العقل من معرفةِ الأشياء وفهم ما يجري حوله من ظواهر اجتماعيَّةٍ»[2]، فهو يذهب إلى البحث في المظاهر الماديَّة، بمعنى أنَّ عمله مقتصرٌ على عالم الحسِّ، فيما تذهب مفردة الجمال للدَّلالة على المجرَّدات، فهي بطبيعة الحال، تجنح لكونها أفكاراً أو مواقف وانفعالاتٍ، ممَّا لا يمكن إدراكها والتَّعبير عنها عن طريق الحسِّ مباشرةً، والجمال كلمةٌ تدلُّ على مطلقٍ يصعب تحديده، فهي تتَّسع لتشمل مفردات الكون جميعها. فالجمال صفةٌ قائمةٌ في الموضوع الجميل تنشأ عن

---

[1] –ابن منظور: لسان العرب، مادة (علم).

[2] –د. حسين الصدّيق ود. سعد الدين كليب: مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ٢٠٠٦، ص٥٢.

الكمال الّذي يبلغه التَّناسب القائم بين العناصر المكوِّنة للموضوع الجميل في عرضه وجوهره، وتمكِّنه من أداء وظيفته الّتي وُجِدَ من أجلها على أكمل وجهٍ[1].

إذاً ثمَّةَ حضوران للجمال. **الأوَّل** ينشأ عن الوجود العينيِّ الطَّبيعيِّ للموضوع الجميل، وبلوغ هذا الموضوع مرحلةً من التَّناسق والانسجام والتَّناغم، و**الثَّاني** على صعيد الوظيفة الّتي يؤدِّيها من خلال هذا الوجود. فهذه الوظيفة هي الَّتي تمكِّن الذَّات الإنسانيَّة لدى معايشتها للموضوع الجميل أن تتملَّى وجوده أولاً، ثمَّ تطلق حكم القيمة الجماليَّة الَّتي تنهض من الوظيفة الَّتي يقوم بها. وبذلك لا يمكن فصل الجميلِ في الحياة عنِ الممارسة الجماليَّة.

وعليه يصبح علم الجمال مجموعةً من الأدوات المعرفيَّة الّتي تمكِّننا من دراسة الموضوعات والمواقف الجماليَّة الصَّادرة عن الإنسان تجاه الله، ومظاهر الكون، والإنسان في الحياة الاجتماعيَّة، ودراسة السُّبل الّتي يعبِّر الإنسان من خلالها عن تلك المواقف[2].

من هنا كان تلازم مفهومي المحسوس والمجرَّدِ لعلم الجمال، فالأوَّل يفضي إلى الثَّاني، لأنَّ « الجمال ليس مفهوماً فلسفيّاً نظريّاً، إنّما هو ممارسةٌ، ثمَّ فإنَّه لا يمكن التَّفكيرُ فيه على نحوٍ مثمرٍ بمعزلٍ عن تحقُّقه العينيِّ. غير أنَّه من الضَّروري تغيير زاوية النَّظر إليه جذريَّاً، ونبذ المنظور التَّقليديِّ الَّذي يربط بين الجمال والحسِّ أو الإحساس. وبعَدِّه ممارسةً، يعني أنَّه فعل وجودٍ ينطوي على المعرفة في ذاته، أو هو ظاهرةٌ معرفيَّةٌ قائمةٌ على التَّشكيل والإبداع، وتنطوي على الوعي بوصفه ماهيةً لها، والمبدأ الضَّروري في المعرفة »[3].

يقود هذا التَّعريف للحديث عن نوعين للجمال، طبيعيٌّ يتجسَّد في عناصر الكون والطَّبيعة ومصدرُهُ الله، وفنيٌّ يتجسَّد في المواقف وسبل التَّعبير عنها ومصدرها الإنسان. وعلم

---

[1]– د. حسين الصديق و د. سعد الدين كليب: مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، ص٥٣.

[2]– المرجع السابق، ص٥٨.

[3]–د. هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص٤١.

الجمال يهتمُّ أولّاً بالجمال الطَّبيعيِّ لأنَّه الأسبق في الوجود، والإنسان ذاته جزءٌ منه، وهو مصدر الإبداع لديه[1].

هكذا يكون الجمال هو الصِّفة الّتي تجعل الموضوعات جميلةً، وهذه الموضوعات تكمن في مظاهر الحياة والكون، وتستثير الإنسان ليطلق حكم قيمةٍ عليها، فيكون هذا الحكم موقفاً جماليَّاً صادراً من الذَّات تجاه موضوعها. وعليه؛ فإنَّ النَّقد الجماليَّ يعني الحكم على الموضوعات الفنيَّة والجماليَّة من خلال قواعد ومعايير يبنى عليها هذا الحكم، وتطبيق هذه المعايير هو ما يسمَّى بالنَّقد، ولا بدَّ أن تكون هذه المعايير مستمدَّة من علم الجمالِ الَّذي أنشأَها، وفي الوقت نفسه هو مصدر المفاهيم الّتي ارتكزت عليها الموضوعات الفنيَّة والجماليَّة في إبداعها وتمثيلها لقيم الحضارة والمجتمع اللَّذين صدرت عنهما، وتتوجَّه بالخطاب إليهما[2].

من هنا يصبح الفنُّ وعياً جماليَّاً خاصَّاً للواقع، نتاجاً جماليَّاً مصوغاً حسب قوانين الجمال؛ فالفنُّ في جوهره خبرة جماليَّة[3]، لذلك فإنَّ النَّقد الجماليَّ للفن، يقوم على دراسة السِّمات الَّتي يتميَّز بها الفنُّ بوصفه شكلاً مجازيَّاً للواقعِ، كما يقوم بتبيان طبيعة العلاقة القائمة بين الفنِّ والواقع؛ أي بين الفنِّ وأشكال الوعيِّ الاجتماعيِّ الأخرى، علاوةً على تبيان المثل والقيم الَّتي تتبنَّاها المذاهب الفنيَّة، ممَّا يعني أنَّ النَّقد الجماليَّ للفنِّ، لا يهتمُّ بالفنِّ بوصفه شكلاً مجازيَّاً؛ بل بالفنِّ بوصفه تمثُّلاً جماليَّاً للعالم؛ فالمفاهيم الجماليَّة تحمل دوراً معرفيَّاً كبيراً إذ تتيح التَّعرف على العالم فنيَّاً، من وجهة نظرٍ جماليَّةٍ.

تتنوَّع المفاهيم الجماليَّة بين جميلٍ وجليلٍ وتراجيديٍّ وكوميديٍّ، إضافةً إلى المعذَّب، وهي ليست تفرعاتٍ للجميلِ كما « نظرت بعض النُّظمِ الفلسفيَّة إلى مفاهيم التراجيديِّ والكوميديِّ والجليلِ على أنَّها أشكال للجميل، لكنَّ هذه النَّظرة لم تكن صحيحةً، فمفهوم

---

[1]-ينظر، د. حسين الصديق، ود. سعد الدين كليب: مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، ص٥٩.

[2]-ينظر: المرجع السابق، ص٦٣.

[3] -ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص٩٩.

التراجيديِّ، ومفهوم الكوميديِّ، ومفهوم الجليل، مفاهيم جماليَّةٌ مستقلَّةٌ وليست عدَّة أشكالٍ للجميل على الرَّغم من ارتباطها الوثيق به»[1].

في مفهوم الجميل:

يختلف الجميل في الطَّبيعة ويتنوَّع بتنوُّع عناصرها واختلافها، والقول بوجود جمالٍ طبيعيٍّ مطلقٍ، يخلو من الدِّقة العلميَّةٍ. إذ إنَّ النِّسبيَّة تتحكَّم في وعي الجميل في الطَّبيعةِ وإدراكه، وهذا الوعي يتأسَّس على علاقة القيمة النَّاشئة بين الذَّات والموضوع المدرك، واختلاف الذَّوات في إدراك الجميل، يعني اختلافاً في التَّقويم الجماليِّ حسب الذَّائقة الفرديَّة أو الجمعيَّة من منظور الوعي الجماليِّ الجمعيِّ للظَّاهرة في إطارٍ محدّدٍ تاريخيّاً.

ينبغي أن يتَّصف الموضوع الجميل بعناصر تحقِّق الانسجام والتَّناسق بين أجزائه ومكوناته. لكن هل كلُّ ما هو متناسقٌ ومنسجمٌ جميلٌ بالضَّرورة؟ تقوم الإجابة عن هذا التَّساؤل من طبيعة العلاقة الّتي تنشأ بين الذَّات والموضوع المتناسق؛ فالقول إنَّ النَّملة جميلةٌ لأنَّ أعضاءها متَّسقةٌ، كما أنَّها منسجمةٌ تماماً وطبيعة حياتها، قولٌ غير موضوعيٍّ؛ لأنَّ إدراك النَّملة الصَّغيرة وتأملَّها لا يتطلّب من الذَّات وقفةً كبيرةً لتأملِّها، فهي لا تأخذ حيِّزها الزَّمانيَّ والمكانيَّ الكافي لإنتاج التَّصوُّرِ الجماليِّ، إضافةً إلى أنَّ إدراكها يتطلَّب تركيزاً وجهداً وتحديداً للنَّظر، ممَّا يعني أنَّ الإدراك الجماليَّ سيصبح قسريّاً وفق شروطٍ غير مريحةٍ. لكنَّ منظراً طبيعيَّاً يحوي الأشجار والماء العذب سيكون جميلاً من دون أدنى شكٍّ، ذلك أنَّ الذَّات حينَ تتملّاه وتنفعل بوجوده يستحوذ الإحساس بالرَّاحة والانفتاح على الإدراك الجماليِّ. من هنا يمكن القول: إنَّ التَّقويم الجماليَّ يرتبط بطبيعة الموضوع المقوّم، وهذه الطَّبيعة هي الّتي تحدّد آليةَ التَّلقي الجماليِّ.

اختلفت نظرة الفلاسفة للجميل، فهو في نظر **سقراط** المفيد[1]، فيما ذهب **كانط** إلى نفي الفائدة عن الجميل نفياً قاطعاً[2]، فنحن هنا إزاء نظريَّتين متعارضتين التَّعارض كلَّه في تحديد

---

[1]-د. فؤاد المرعي: مجلة المعرفة، محور بعنوان(دراسات في علم الجمال)، السنة الواحدة والعشرون، العدد ٣٤٧، أيلول، ١٩٨٢، ص٩.

ماهية الجميل، وقد حدَّدت الأفلاطونيَّةِ نظرتها للجميل بالروحيَّة فقط[٣]؛ لأنَّ علم الجمال المثاليِّ يستخلص مضمون الفنِّ إمَّا من الروح المطلق؛ الإرادة العالمية، أو الإلهام الإلهيُّ، وإمَّا من انفعالات الفنَّان الغائمة واللاواعية، وينظر إلى الشَّكل كتعبيرٍ عن هذا الوعيِّ المقطوع الصِّلة بالواقع[٤]. وجوهر الجمال، برأي **أفلاطون**، لا يُعطَى على مستوى الحياة، فهو معدومٌ على الأرض، وموجودٌ فوق العالم أو ما وراءه، لذا ينبغي البدء من الجواهر والأفكار، ولن نكون قادرين على تفهُّم جمال الأشياء ما لم نعتمد هذا البحث المنطقيَّ عن جمال المطلق، والتمرُّسِ بالأنموذجات الأبديَّة الّتي تفرض نفسها على رؤيتنا المزدوجة من خلال حياتنا الأولى[٥]، وحيثما رأى **تشيرنيشيفسكي** أنَّ الجميل في الطَّبيعة أهمُّ من الجميل في الفنِّ[٦]، فقد أخرج **هيغل** الطَّبيعة من دراسته الجماليَّة[٧].

على ذلك تبدو مقومات الجميل من وجهة نظر الفلاسفة متباينةً جداً، فهو مفيدٌ وغير مفيدٍ، وماديٌّ وروحيٌّ وطبيعيٌّ، وخارجٌ عن الطَّبيعة في آنٍ معاً.

أمَّا **الجميل** في الفنِّ فلا يتمتّع ببساطة الجميل في الطَّبيعة، بل يتميّز بصيغةٍ أكثر تعقيداً لمفهومه ممَّا هو في الطَّبيعة والحياة الاجتماعيَّة. هذه الصِّيغةُ الفنيَّة للجميل تقوم على المحتوى الفنِّيِّ للقيمة الجماليَّة للظَّواهر. مما يعني أنَّ العمل الفنيَّ الجميل لا بدَّ أن يُصاغَ في شكلٍ فنيٍّ جميلٍ، يمكِّن المتلقِّي من البقاء على مسافةٍ قريبةٍ من العملِ الفنيِّ المنجز؛ فالمتلقِّي حين يعجب

---

[١]-ينظر، أندريه ريشار: النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، دار عويدات، بيروت، ١٩٧٤، ص٦١.

[٢]-ينظر: المرجع السابق، ص٦٢.

[٣]ينظر، مجموعة من الأساتذة السوفييت: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة: جلال الماشطة، دار التقدم، موسكو،١٩٨١، ط١، ص٤٠-٤٣.

[٤]-ينظر: المرجع السابق، ص٩٣.

[٥]-دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص١٦٣.

[٦]-ينظر: تشيرنيشيفسكي: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧، ص١٢٠.

[٧]-ينظر، هيغل: مدخل إلى علم الجمال. فكرة الجمال، ص٩.

بعملٍ فنيٍّ ما، لا يبني إعجابه على ما يحتويه من قيمةٍ اجتماعيَّةٍ أو سواها، إنما ينطلق من الشَّكل الفنيِّ النَّاجز وصولاً إلى البنية العميقة، كأن يعجبَ مثلاً بالألوان وتناغمها، أو التَّراكيب المنسجمة واللُّغة المرنة إلى ما هنالك من ممكناتٍ تتيح التَّعرف إلى المضمون الفنيِّ. فتجربة التَّلقي هي من الخارج إلى الداخل، في حين إنَّ تجربة الإبداع هي من الداخل إلى الخارج. لذلك لا بدَّ أن يتمظهر هذا الخارج المرئي بصورةٍ جميلةٍ تتيح للمتلقي أن يعايش التَّجربة الجماليَّة الفنيَّة من منظور هذه الصُّورة، وهذه الصُّورة تختلف باختلاف الأجناس الفنيَّة، وتختلف تبعاً لذلك الذَّائقة التي تحيط بهذا العمل الفنيِّ أو ذاك. إضافةً إلى أنَّ هذه الأشكال الفنيّةَ تتغيّر باستمرارٍ، بمعنى أنَّ ما هو جميلٌ في العرف الفنيِّ في مرحلةٍ تاريخيَّةٍ واجتماعيَّةٍ ما، لا يبقى جميلاً على الدَّوام، لأنَّ المادة الّتي تنتج هذا الجميل لا تبقى تنتجه باستمرارٍ، فالشَّرط التَّاريخيُّ يحكم إنتاج المادة الجميلة من منظور الوعيِّ الفنيِّ والاجتماعيِّ، فما هو جميلٌ في حقبةٍ ما، قد لا يكون جميلاً في حقبةٍ لاحقةٍ، وذلك حسب المتغيرات، فالفنان حين رسم لوحاتٍ بالفحم أنتج رسوماً جميلةً في حينها، ومع تطوُّر الأدواتِ الّتي تستخدم في الفنون رسم بألوانٍ زيتيَّةٍ، فأنتج رسوماً أكثر جمالاً إذ قرَّبها أكثر من الإدراك الواقعيِّ، وتطوَّرت الأدوات مرةً أخرى وأخرى، وفي كلِّ مرّةٍ يتمظهر الفنُّ بصورةٍ أنقى وأرقى وأكثر جمالاً؛ فالجدَّة تساعد في تقريبِ الصُّورة الفنيَّة الجميلة إلى الوعيِّ الإنسانيِّ، بحيث تصبح أكثر قرباً من الحقيقة، وهي؛ أي الجدَّة، تساعد _أيضاً_ في إنتاج الحكم الجماليِّ الصَّادر من الذَّات تجاه موضوعها المتعيِّن، ويصبح ما كان جميلاً مألوفاً في السَّابق قديماً واقعاً في مهبِّ جديدٍ آخر، هذا ما نعني به الشَّرط التَّاريخيِّ لتطوُّر الفنون وإنتاج القيم الجماليَّة.

وعليه؛ فإنَّ القول بالجمالِ المطلق في وجوديه الطَّبيعيِّ والفنيِّ غير صحيحٍ، فلا وجود لقوانين جماليَّة ناظمة ثابتة لما هو جميل، فالجميل ينتج قوانينه في كلِّ مرحلةٍ من مراحل الوعي، ويحدِّد طبيعتَه وفق هذه المرحلة.

صوفيّاً: إنَّ النَّاظر في تعريفات الفلاسفة المسلمين للجميل، يجد أنَّ هذا الجميل مقصورٌ على الفهم المثاليِّ لماهية الجماليِّ؛ فالجمال مقتصرٌ على الذَّات الإلهيِّة. ويعدُّ الجميل في العالم تجليَّاً إلهيَّاً في الصُّور الماديَّة، ويذهب **الجيلي** إلى أنَّ « جمالَ اللهِ تعالى عبارةٌ عن أوصافِهِ العُليَا وأسمائه الحسنى، هذا على العموم، أمَّا على الخصوص، فصفة الرَّحمة وصفة العلم وصفة اللُّطف وصفة الجود وأمثال ذلك، كلُّها صفات جمالٍ، وثَمَّ صفاتٌ مشتركةٌ لها وجهٌ إلى الجمال ووجهٌ إلى الجلال. كاسمه الرَّبُّ؛ فإنَّه باعتبار التَّربية والإنشاء اسم جمالٍ، وباعتبار الرُّبوبيَّة اسم جلالٍ. ومثله اسم اللهِ بخلاف اسمه الرحيم؛ فإنَّهُ اسم جمالٍ وقِسْ على ذلك»[1].

هذا التَّحديد لماهيةِ الجماليِّ في الفكر الإسلاميِّ، وقصره على الذَّات الإلهيَّة بعدِّ الجوهرِ؛ أي أنَّ الجمال هو كنْهُ الرُّبوبيَّةِ، ويتمُّ التَّوصُّل إلى فهم هذا الجمال من خلال الصفات والأسماء الحسنى، يضاف إلى ذلك، أنَّ التَّعريف السَّابق يضع الجمال متلازماً والجلال. فإنَّ الأوصاف والأسماء لها وجهان وجهٌ جميلٌ وآخر جليلٌ « فجلالُ اللهِ تعالى عبارةٌ عن ذاتِه بظهورِهِ في أسمائه وصفاته كما هي عليه على الإجمال، وأمَّا على التَّفصيل فإنَّ الجلال عبارةٌ عن صفات العظمة والمجد والثَّناء، وكلُّ جمالٍ له فإنَّه حيث يشتدُّ ظهوره يسمَّى جلالاً، كما أنَّ كلَّ جلالٍ له فهو في مبادي ظهوره على الخلق يسمَّى جمالاً. ومن هنا قيل: إنَّ لكلِّ جمالٍ جلالاً، ولكلِّ جلالٍ جمالاً. وإنَّما بأيدي الخلق لا يظهر من جمال الله تعالى إلَّا جمال الجلال أو جلال الجمال، أمَّا الجمال المطلق والجلال، فإنَّه لا يكون شهوده إلا لله وحده. وأمَّا الخلق فما لهم فيه قدمٌ»[2].

ويتفِّق مفهوم **الجيلي** للجمال والجلال مع تعريف **ابن عربي** الَّذي يقول في ماهية الجمال: اعلم أنَّ الجمال الإلهيِّ الَّذي تَسَمَّى الله به جميلاً، ووصف به نفسه سبحانه بلسان

---

[1] – عبد الكريم الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٩٣.

[2] – المرجع السابق، ص٩٥-٩٦.

رسوله إنَّه جميلٌ ويحبُّ الجمال في جميع الأشياء، فإنَّ الله ما خلق العالم إلَّا على صورته وهو جميلٌ، فالعالم كلُّه جميلٌ، وهو سبحانه يحبُّ الجمال فمن أحبَّ الجمال أحبَّ الجميل، ويحدِّد **ابن عربي** أثر الجميل في الصُّور بأنَّه ما يقع به العشق والحبُّ والهيمان، ويورِثُ الفناء عند المشاهدة ويضيف **ابن عربي** للجمال الإلهيِّ الجلال المطلق الَّذي هو نعتٌ إلهيٌّ يعطي في القلوب هيبةً، ويفضي الجلال، على هذا المعنى، إلى التَّنزيه ونفي التَّشبيه، وهذا الجليل المطلق لا يتجلَّى في جلاله أبداً، لكن يتجلَّى في جلال جماله، فبه يقع التَّجلِّي، فيشهدونه مظهر ما ظهر من القهر الإلهيِّ، ويظهر عند **ابن عربي** اجتماع الجلال المطلق والجمال المطلق بصفة الكمال المطلق؛ الَّذي لا يقبل الزِّيادة، ولا يكون ذلك إلا لله، من كونه غنيِّاً عن العالمين، فالكمال هو وقوف الإنسان على الصُّورة الرَّحمانية بطريق الإحاطة، وهو على الوجه الواحد الَّذي يليق به ولا يقبل التَّغيير ولا التَّأثُّر، فالكامل من لا يقبل الزَّائد، ونحن في مزيد علمٍ دنيا وآخرة، فالنَّقص بنا منوط[1].

وعرّف **الجرجاني** الجلال أنَّه من الصِّفات، ما يتعلق بالقهر والغضب، والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف[2]، بناءً عليه يمكن القول إن الجمال في الفكر الإسلامي يأتي مقترناً بالجلال، ويدرك الجمال والجلال من خلال الصفات الإلهية؛ فالجميل إلهياً لطيفٌ ورحيم، أما الجليل فقاهرٌ جبارٌ، وإن الإدراك الجمالي للجميل بوصفه معطىً طبيعياً يظل محدوداً لأن الإنسان مشروط في وجوده بالنقص.

في مفهوم الجليل:

توجَّهت عناية الفلاسفة نحو الجميل ومظاهره الطَّبيعية والفنيَّة، في حين عانى الجليل من الإهمالِ ردحاً طويلاً من الزَّمن، وهذا ما جعله عديم التَّأثير في التَّفكير الفلسفيِّ الجماليِّ. وعلى أي حالٍ، فإن المعالجة العربية – الإسلاميَّة لمفهوم الجليل تعدُّ من المعالجات الجماليَّة الأولى،

---

[1] – ينظر، ابن عربي: الفتوحات المكية، ج٢، دار صادر، بيروت، د.ت، ص٥٤٢-٥٤٣.

[2] – ينظر: الجرجاني: التعريفات، ص٨١-٨٢.

لذلكَ فإن دراسة الجلال في الفكرِ العربيِّ الإسلاميِّ، تعني فيما تعنيه، دراسة النشأة الأولى لهذا المفهوم. ممَّا يضيء مرحلةً هامَّةً من مراحل تاريخ هذا المفهوم[1]. إذ إنَّ مفهوم الجليل ليس نتاج التَّفكير الجماليِّ، فالجليل لا يمكن البحث عنه أو تحصّله في ظواهر الطَّبيعة والحياة الاجتماعيَّة بعامةٍ، كما هي الحال بالنسبة إلى الجميل. هكذا يغدو البحث عن ماهية الجلال، أو الوعي الجماليِّ للجليل من خلال المظاهر الطَّبيعية، غير ذي جدوى. فالجليل، حسب **هيغل**، يرتبط باللامحدوديَّة، وهو غير متناهٍ في ذاتهِ، ويؤكِّد أنَّ الجليل الأوحد في العالم هو الله[2].

من هنا يغدو الحديث عن فكرة الجليل في الحياة من منظور الوعي الإنسانيِّ في مراحله المختلفة، يرتبط بفكرة الألوهيَّة، وإذ نذهب مع **هيغل** في رأيه بأنَّ اللامحدود في الحياة وحده الجليل، لأنَّ هذا الفهم للجليل يتَّسق مع المفهوم الإسلاميِّ من منظور الوعي الصُّوفيِّ والقرآنيِّ. والباحث عن ماهية الجليل في البدايات المعرفيَّة الأولى، يرى أنَّ الإنسان حين كان عاجزاً عن وعي الظَّواهر الجبَّارة المحيطة به، دفعه إلى تأليه تلك الظَّواهر، ذلك أنَّها في إدراكه غير مُحاطةٍ معرفيّاً، وإنَّ تأليه تلك الظَّواهر كان دافعه وجوديّاً محضاً، بهدف الحفاظ على البقاء. وآلهة الإنسان البدائيِّ متنوِّعةٌ بتنوُّع ظواهر الطَّبيعة، وفي هذا الطَّور الإنسانيِّ الّذي اصطُلحَ على تسميته طور التَّعدُّد، كانت القبائل تتَّخذ أرباباً لها بالعشرات، وقد تتجاوز العشرات إلى المئات، وهي تمثّل أرباب الطَّبيعة كربِّ الرَّعد والبرق والمطر والفجر والظَّلام، وأرباب الإنسانيَّة المقترنة بأسماءِ الأبطال والقادة، وأرباب الأسرة وهم الأسلاف الغابرون، وأرباب المعاني كربِّ العشق والحرب والصِّيد، وأرباب البيت كربِّ الموقد والبئر. وأرباب النَّسل والخصب وتسمى الأمهات الخالدات، وآلهة الخلق، والآلهة العليا. فالظَّواهر القويَّة كانت تمثّل بالنسبة إلى الإنسان البدائيِّ آلهةً جبارةً؛ بمعنى أنَّ قصور الوعيِّ الإنسانيِّ في تلك المرحلة في فهم هذه الظَّواهر قاده إلى تأليهها، لكنَّ ألوهية الظَّواهر الطَّبيعيَّة أخذت بالتَّراجع كلّما ارتقى الإنسان في سلَّم المعرفة،

---

[1]-ينظر، د. حسين الصديق و د. سعد الدين كليب: مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، ص١٥٢.

[2]-ينظر، هيغل: الفن الرمزي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٩٥-٩٦.

إلى أن وصل إلى تجريد الألوهيَّة عن كلِّ ما هو ماديٌّ ومحسوسٌ، فكان التوحيد الّذي هو نهاية تلك الأطوار في جميع الحضارات الكبرى، فكلّ حضارةٍ قد آمنت بإلهٍ يعلو على الآلهة قدراً وقدرةً وينفرد بالجلالة بين أربابٍ تتضاءل وتخفت حتى تزول[1]. وهنا يبرز التَّساؤل عن ماهية الجليل في الوعيِّ المتنامي لفكرة الإله ابتداءً بالمحسوسِ وانتهاءً بالمجرّد؟ إن الإجابة تنهض من التَّلقّي الجماليِّ للجليل، فإذا كان أساس الجلال هو الخوف أو الفزع[2]، نجد أنَّ الإنسان في الوعيِّ البدائيِّ لم يدرك الجليل؛ إنَّما كان إحساسه بالضَّآلة والعجزِ أمام هذه القوى الخارقة يجعله يؤلهها، إلى أن أخذ الجليل مفهوماً واضحاً مع **هيغل** الَّذي قصَرَ الألوهيَّة على اللامحدوديَّة، إذ ليس هناك نسبيةٌ في وعيِّ الجليل كما هو الحال في الجميل؛ فالجليل، المطلق، لا يمكن إدراكه إدراكاً كليّاً، إضافةً إلى أنَّ الذَّائقة الإنسانيَّةَ في إحساسها بالجليل قد تغيَّرت من الخوف والفزع إلى الرَّهبة والخشية، بما يحقِّق الانسجام والتَّناغم على المستوى الرُّوحيِّ أولاً، والاجتماعيِّ الإنسانيِّ بعامةٍ، كما هي الحال في الفكر الإسلاميِّ، من ثمَّ إلى المحبّة والشَّوق كما هو الحال عند المتصوّفة.

فنيّاً؛ إنَّ الجليل في الفنِّ لا يعني فنّاً جليلاً استناداً إلى مقولة (الجليل هو اللامتناهي في ذاته)، إذ ليس هناك فنٌّ مطلقٌ، فالفنون تتغيَّر وتتطور باستمرارٍ، ولا يمكن لمفهوم الجليل المطلق أن يتكيَّف مع تطوّرات الفنون. إذاً يمكن القول إنَّ الفنَّ بما هو نتاجٌ جماليٌّ، يقوم بصياغة مفهوم الجليل في بنيةٍ فنيّةٍ جماليَّةٍ. في الشِّعر مثلاً، يقومُ الشِّعر بتقديم الجليل في مفرداتٍ تَسِمُهُ بالعظمة والإبهار، وفي الشِّعر العرفانيِّ يضاف إليه دوماً مفهوم الجمال الكامل، إضافةً إلى انزياح مشاعر الرَّهبة والخشيَّة عن مضامينها الحقيقية، كي يصبح هذا الجليل الجميل المطلق محبوباً يسعى العارفون للوصول إليه محبّةً وشوقاً، في حين تبقى الخشية التي ترافق مفهوم الجليل

---

[1]-ينظر، عباس محمود العقّاد: الله، دار نهضة مصر، ط١، ١٩٩٧، ص١٣-١٥.

[2]-ينظر، توفيق سعيد محمّد: ميتافيزيقيا الفنّ عند شوبنهور، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص١٦٢.

مقتصرةً على معنى الخوف من عدم الوصول للقاء المطلق، يضاف إليها الرَّهبة الموصوفة برهبة التَّجلِّي.

تنهض فنيَّة الجليل من خلال علاقة الفكرة الفنيَّة الجليلة بالشِّكل الفنيِّ الّذي يعبر عنها، و« الفكرة ما تزال مجرّدةً، ولمَّا تجدْ بعد الشَّكل المطلق، أمَّا الشَّكل الَّذي تتجلَّى فيه فهو خارجيٌّ بالنسبة إليها، غير مطابقٍ، وما هذا الشَّكل إلَّا المادَّة الطَّبيعيَّة الحسِّية بوجهٍ عامٍّ، والفكرة القلقة المتبرِّمة التي تناور في هذه المادة، تنتشر فيها، تسعى إلى أن تجعلها مطابقةً، إلى أنْ تستحوذ عليها، لكن نظراً إلى أنَّها لا تزال مجاوزةً الحدّ؛ فإنَّها لا تستطيع أن تمتلكَ المادَّةَ الطبيعيَّة التي تجعلها مطابقةً لها حقَّاً. ذلك هو كُنْهُ الجليلِ؛ والشَّكل الأوَّل للفكرة هو الشَّكل الرَّمزيُّ»[1].

فالجليل فنيّاً؛ يُعبَّر عنه بطريقةٍ رمزيَّةٍ، وهي غير مناسبةٍ لأنَّه هو في ذاته غير واضحٍ، فالجليل يختلف عن الجميل، لأنَّ الجميل يمكن إدراكه في شروطٍ ما طبيعيّاً وفنيّاً، أمّا الجليل فلا يُوسَمُ فنيَّاً أو طبيعيَّاً بهذا الوضوح، و« يمكن القول عن فنٍّ ما إنَّه جليلٌ، ولكنّه لا يمتُّ بصلةٍ إلى الجمال، وتلك هي ميزة الفنِّ الرَّمزيِّ أو الشَّرقيِّ. إن هذا الفنَّ ينتمي إلى مقولة الجليل، وما يميِّزُ الجليل هو مجهود التَّعبيرِ عن اللامتناهي، لكنَّ هذا اللامتناهي هنا هو تجريدٌ لا يمكن أن يتكيّف معه أيُّ شكلٍ حسِّيٍّ، ومن هنا يكون الشَّكل مجاوزاً لكلِّ حدٍّ، إنَّ التَّعبير يبقى في حالةٍ من المحاولة، في حالة التَّجربة»[2].

في مفهوم القبيح:

يعدُّ القبيح مفهوماً مقابلاً للجميل، ذلك أنَّ وعيَّ الجمال أو القبح ينهض من وعيه معرفيّاً، وإنَّ المقابلة بين هذين المفهومين تتمُّ على صعيد الوظيفة الّتي يضطلع بها كلٌّ منهما، إذ

---

[1]-هيغل: مدخل إلى علم الجمال(فكرة الجمال)، ص١٣٤.

[2]-المرجع السابق، ص١٣٥-١٣٦.

لا يمكن عزل المفهومين عن ارتباطهما بالحياة ومبادئها ومُثُلِها، لأنَّ علاقة الموضوع المقوّم جماليّاً؛ جميلٌ أو قبيحٌ، لا ينطوي فقط على سمات الشَّيءِ الماديَّة فقط، إذ لا يمكن إغفال البعد الرُّوحيِّ في التَّقويم الجماليِّ، مما يعني أنَّ علاقة الإنسان بالموضوع هي الّتي تؤسِّس للفهم الجماليِّ.

وإذا وضعنا الخصائص الجماليَّة للجميل في مقابلِ خصائص القبيح، نجد أنَّ القبيح، على هذا المعنى، يحمل سماتٍ مناقضةً تماماً، كالتَّنافر والاختلال. وعليهِ؛ فإنَّ المشاعر الّتي يثيرها القبيح فينا في أثناء معايشته كالضِّيق والألم، تناقض تماماً ما يقوم به الجميل.

فإذا كان القبح في الطَّبيعة هو المسخ[1]، يعني ذلك أنَّ القبيح يشوِّه الحياة؛ فالمسخ تشويهٌ، يؤدي ذلك إلى القول إنَّ القبيح اختلالٌ على صعيد الوظيفة التي يقوم بها من خلال وجوده، ذلك أن تشويه الطَّبيعة بحضور القبيح، لا يعني أنَّ حضوره غير متناسقٍ أو منسجمٍ فحسب؛ بل أكثر من ذلك فهو يثير مشاعر النُّفور في أثناء معايشته، هذا من وجهة نظرٍ ماديَّة، وعلى صعيد الرُّؤية الاجتماعية يبرز الجانب الأخلاقيُّ، بمعنى أنَّ القبيح جمالياً هو المنبوذ أخلاقيّاً واجتماعيَّاً، وإنَّ وجوده يعيق حركة الحياة وسيرورتها، ويتناقض مع الجميل بوصفه مثلاً أعلى لمفاهيم اجتماعيَّة كثيرةٍ، كالحقِّ والخير والعدالة والمساواة والاحترام وغيرها، بوصفها قيماً اجتماعيَّةً جميلةً، فيكون القبح متحدداً بمفاهيم الظُّلم والفساد والتفاوت والنَّقصِ، بما هي قيمٌ اجتماعيَّةٌ منبوذةٌ.

وقد عالج الفكر الإسلاميُّ مفهوم القبيح، إنَّما بمنظارٍ فلسفيٍّ خالصٍ« فالقبيح من العالم كالمليحِ منه باعتبار كونه مجلىً من مجالِي الجمال الإلهيِّ، لا باعتبار تنوُّع الجمال، فإنَّ من الحسن أيضاً إبراز جنس القبيح على قبحه لحفظ مرتبته من الوجود»[2].

---

[1]-ينظر: شارل لالو: مبادئ علم الجمال، ترجمة: خليل شطّا، دار دمشق للطباعة والنشر، ١٩٨٢، ص٧٦.

[2] – الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ص٩٣.

وهذه المعالجة الإسلاميَّة تعني أنَّ القبيح في الوجود هو قبحٌ على صعيد الوظيفة، لأنَّ الوجود برمَّته فيضٌ من الخالق، ولا يمكن أن يفيض عنِ الجمال المطلق ما هو قبيحٌ وذلك لأنَّ « القبح في الأشياء إنَّما هو للاعتبار، لا لنفس ذلك الشَّيء، فلا يوجد في العالم قبحٌ إلَّا باعتبارٍ، فارتفع حكم القبيح المطلق من الوجود، فلم يبق إلَّا الحسن المطلق. أَلَا ترى إلى قبح المعاصي إنَّما ظهر باعتبار النَّهيِ(....)، فما في العالم قبيحٌ، فكلُّ ما خلق الله تعالى مليح بالأصالة؛ لأنَّه صور حسنه وجماله، وما حدث القبيح في الأشياء إلَّا بالاعتبارات، وهي نفسها حسنةً»[1].

فنيّاً؛ ليس بالضرورة أن يقدِّم الفنُّ ما هو قبيحٌ في الحياة والطَّبيعة على أنَّهُ قبيحٌ في الفنِّ، ذلك أنَّ الفنَّان يقوِّم المواضيع الجماليَّةَ برؤيةٍ فنيَّةٍ، كأن يقدِّم القبيح بصورةٍ جميلةٍ، أو أن يقدِّمه بصورةٍ أكثر قبحاً؛ لكنَّ هذا لا يعني أنَّ القبيح قد اختلَّ مفهومه وظيفيّاً في الفنِّ، إنمّا قد يكون موظَّفاً فنيّاً من أجل إعلاء المثل الأعلى الجماليِّ. وهذا ما يمكن تلمُّسهُ في ماهية الوعيِّ الفنيِّ الجماليِّ الإسلاميِّ لمفهوم القبيح، ففي هذا الفنِّ، والشِّعر منه على وجه التَّحديد، لم يظهرِ القبيح المرذول اجتماعيَّاً وأخلاقيَّاً وإنسانيَّاً مطلق القبح، إنَّما في جانبٍ منه قد تمَّ استغلال وجوده وتكييفه مع فكرة الجمال المصوغة فنيّاً، ليغدو، بقبحه، عاملاً في بلورة المفهوم الجماليِّ للجميل أو الجليل أو التراجيدي.

في مفهوم التراجيدي:

« التراجيديا تعني المأساة»[2]، وقد عرَّف **أرسطو** التراجيديا بأنَّها« محاكاة فعلٍ نبيلٍ تامٍّ، لها طولٌ معلومٌ، بلغةٍ مزوّدةٍ بألوانٍ من التَّزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمُّ

---

[1] – المرجع السابق، ص٩٤.

[2] –ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ٥٢٠–٥٩٥هـ. ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق: د. محمد سليم السالم، القاهرة، مطابع الأهرام، ١٣١٩هـ١٩٧٣م، د.ط، ص١٨.

بواسطة أشخاصٍ يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرَّحمة والخوف فتؤدِّي إلى التَّطهير من هذه الانفعالات»[1]، والمأساة هي « صميم الحياة الرُّوحيَّةِ للإنسان؛ بل صميم الوجود الإنسانيِّ، إذ إنَّ الحياة مأساويَّةٌ بطبيعتها وجوهرها، وإنَّ بين الحريَّة والطبيعيَّة تناقضاً مطلقاً لا يمكن حلُّه»[2]، أمَّا **هيغل** فيعدُّ المأساة صفةً موضوعيَّةً ويطلق عليها وضع العالم العامِّ ذي المضمون الأخلاقيِّ والاجتماعيِّ[3]، ويشير **الماركسيُّون** إلى الطَّبيعة التَّاريخيَّة للمأساة، ويرون فيها لحظة التَّوتر القصوى في الصِّراع بين القوى التَّاريخيَّة والاجتماعيَّةِ، وهو صراعٌ لا يخلو من المخاطرة والخيبات والآلام، وفي المأساة تعبيرٌ عن التَّناقض بين الحرية والضَّرورة، وممَّا قال **ماركس** إنَّ المأساة حالةٌ ملازمةٌ للوضع الثَّوري[4].

هذا العرض لمفهوم التَّراجيدي يبرز جوانب ثلاثةً في هذا المفهوم من موقع النَّاظرِ، **أولاً** الوجود الإنسانيُّ المأساويُّ، وهو الوضع العام، و**الثَّاني** هو الوجود المأساويُّ للفرد في ظلِّ الوضع العام المأساويِّ، بينما يذهب الجانب **الثَّالث** للدَّلالة على التَّلقِّي الجماليِّ للظَّواهر التراجيديَّة، وقد يحصل التَّمرد والرَّفض فيأتي الصِّراع القائم على التَّناقض بين الحريَّة والضَّرورة.

أمّا في الفنِّ فقد جاءت التراجيديا مقترنةً بالشَّكل المسرحيِّ، بعد أن نشأتِ ارتجالاً من (الديثرامب)، وهو أنشودةٌ في مدح **ديونيسوس** كان يلقيها خمسون عضواً في جوقةٍ دائريةٍ[5]، فالمسرحيَّة هي أكثر الأشكالِ الفنيَّة الأدبيَّة قدرةً في التَّعبير عن التَّراجيديا، لأنَّ من مقوِّمات تعريفها المحاكاة القائمة بواسطة أشخاصٍ يفعلون لا بواسطة الحكاية، كما جاء على لسان

---

[1]-أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٨.

[2]-د. نايف بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، ط٣، د.ت، ص١٠٢.

[3]-هيغل: مدخل إلى علم الجمال(فكرة الجمال)، ص١٨٦.

[4]-ينظر، مجموعة من الأساتذة السوفييت، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تر: جلال الماشطة، دار التقدم، موسكو، ١٩٨١، ص١٢٨.

[5]-ينظر، أرسطو: فن الشعر، ص٢٣.

أرسطو، وإنَّ انعكاس هذا الفعل الّذي تقوم عليه المأساة في المتلقّي يؤدِّي إلى التّطهير، لأنَّ «الفنَّ إذ يعيد ما هو ملطّخٌ في كلِّ مجالٍ آخر بدنس العرضيِّ والخارجيِّ إلى وفاقٍ منسجمٍ مع مفهومه الحقيقيِّ، يدع جانباً كلَّ ما لا يتطابق في الظَّاهراتِ، مع المفهوم، وإنَّما بنتيجة هذه التَّنقية، هذا التَّطهير، يخلق الفنُّ المثال»[1]، وبتعبير **أرسطو**« إنَّ المأساة ترفع النَّاس إلى أعلى»[2]، هذا الارتقاء _عبر الفنِّ_ إلى أعلى هو مفهوم التَّطهير الّذي قال به **أرسطو**، حين تقوم التَّراجيديا بالتَّطهير عبر إثارة مشاعر الرَّحمة والخوف.

أمَّا الباحث عن ماهية الوعي الفلسفيِّ الإسلاميِّ لمفهوم التّراجيديِّ، فلا يجد أنَّ هذا المفهوم قد حظي بعناية المنظِّرين والفلاسفة المسلمين، كمثل الجميل والجليل والقبيح، فقد ظلَّ هذا المفهوم مقصوراً على التَّحديد الفلسفيِّ كما جاء عند فلاسفة اليونان أمثال **أرسطو** و**سوفوكليس** و**يوربيدس** و**أسخيلوس**[3].

وعن ماهية التَّراجيديِّ في الوعي الجماليِّ العرفانيِّ، فقد جاء مترافقاً مع مفهوم المعذَّب، إذ قارب الشِّعر مفهوم التَّراجيديِّ لكن ليس كمثل المسرحية، فالشِّعر لا يمكنه احتواء عناصرِ التَّراجيديا بالكامل، لكن بالإمكان الحديث عن ظهور ملمحٍ من الملامح التّراجيديَّةِ في الصُّورة الشِّعريَّة عن طريق محاكاة الفعل أو الأشخاص، أو الصِّراع الّذي تقوم عليه التَّراجيديا، وهو شرطٌ اجتماعيٌّ تاريخيٌّ لحصول المأساة.

أما المعذَّب فلا حضور مستقلاً له في شعر العرفان، إنَّما يحضر بوصفه تلقياً جماليَّاً للتراجيدي، فهو إذ يتطهَّر بفعل المأساة من الانفعالات الحادَّة، يبقى جانبٌ لا يمكن إغفاله، وهو أنَّ المعذَّب في الشِّعر العرفانيِّ، لا يقاس من حيث تمظهره إلى باقي أنواع الفنون، فهناك

---

[1] -هيغل: مدخل إلى علم الجمال(فكرة الجمال)، ص٢٥٢.

[2] -أرسطو: فن الشعر، ص١٩.

[3] - را: ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ٥٢٠-٥٩٥هـ، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق: د. محمد سليم سالم، مطابع الأهرام، مصر، ١٩٧١، ص١٩-٥٢.

وجودٌ قسريٌّ يفرض على المعذَّب البقاء على مسافةٍ بعيدةٍ من موضوعه الّذي يطمح إلى بلوغه، ممَّا يعني أنَّ الاغتراب، بفعل السَّعيِّ إلى إدراك ما لا يُدرَكُ، يبقى الحاضن الرَّئيس لظهور معاناة المعذَّب واستمرارها، على هذا المعنى يغدو المعذَّب والمغترب في هذا الشِّعر من تداعيات الخطيئة التَّراجيديَّة الأساس في هذا الفنِّ، وهي خطيئة الوجود بعامةٍ، المحمولة على خطيئة **آدم**.

وعلى الرَّغم من تنوُّع المفاهيم الجماليَّة ما بين جميلٍ وجليلٍ وتراجيديٍّ وكوميديٍّ، ومعذَّبٍ، في وجوديها الطَّبيعيِّ والفنيِّ؛ «إلا أنَّ الفكر الجماليَّ العربيَّ الإسلاميَّ قد صرف اهتمامه إلى ثلاث قيمٍ جماليَّةٍ وهي الجلال والجمال والقبح، مغفلاً إغفالاً تامَّاً مفهوم التراجيديِّ والكوميديِّ، في حين لم يُشرْ إلَّا إشاراتٍ جماليَّةً عامَّةً، في أغلب الأحيان، إلى مفهوم المعذَّب»[1]، وحيث تنطبق دراسة المفاهيم الجماليَّة على أنواع الفنون جميعها ومن بينها الشِّعر، تتأسَّس على المفهوم الجماليِّ في الواقع منظوراً إليه، بحسب الذَّات المبدعة نظرةً فنيةً؛ إذ لا يمكن إغفال البعد الماديِّ الطبيعيِّ في دراسة المفاهيم الجماليَّة في الفنون، في حين إنَّ هذه المفاهيم المحدودة بالبعد الطَّبيعي، لا يمكن أن تصحَّ دراستها في مطلق الأحوال على الشِّعرِ العرفانيِّ، الّذي لا يقيم علاقةً بين الذَّات وموضوعها بوصفها علاقةً يمكن البحث عنها أو تحصيلها في الواقعِ؛ فالموقف الجماليُّ، صوفياً، علاقةٌ بين الذَّات والموضوع الغيبيِّ، وخارج هذه العلاقة لا وجود لما هو جماليٌّ، إذاً، فإنَّ استنباط العلاقات الجماليَّة في الشِّعر العرفانيِّ يتأسَّس على الوجود الميتافيزيقيِّ، الّذي هو، في عالم الإدراك، الحسِّي مفقودٌ.

وعليه؛ فإنَّ العلاقة الجماليَّة هنا، لا تقتضي الاتِّصال الحسِّيَّ بالموضوع، لأنَّه لا يقع تحت استطالة الحواس فهو مدركٌ روحيٌّ، والرُّؤية فيه تجريديَّةٌ، تقتضي التَّنزُّه عن النَّفع الذَّاتي في أثناء معايشة الموضوع الجماليِّ.

وحين كانت علاقة الذَّات بموضوعها في إطار الحاجات الرُّوحية، فهذه العلاقة مختلفةٌ نوعيَّاً عن العلاقات الاجتماعيَّة الأخرى، فهي بوصفها علاقةً فنيَّةً/دينيَّةً، تكون أقرب العلاقات إلى

---

[1]–د. حسين الصديق ود. سعد الدين كليب، مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، ص١٤٩.

العلاقة الجماليَّة، « إذ ليستِ العلاقة الدينيَّة في جوهرها إلَّا علاقةً جماليَّةً، وإنَّما بشكلٍ منزاحٍ جمالياً، مع عدم الخلط بين العلاقة الدينيَّة والدِّين بوصفه مفاهيم ونظام حياةٍ»[1].

وممَّا يؤكِّد ذلك أنَّ معظم منتجات العلاقة الدِّينيَّة، بغضِّ النَّظر عن التَّعاليم، هي منتجاتٌ جماليَّةٌ، ولا سيِّما بعد أن يتلاشى ارتباطها المباشر بالدِّين، فالأساطير مثلاً هي أعمالٌ فنيَّةٌ جماليَّةٌ، ولكنَّها بالنِّسبةِ إلى من يعتقدُ بها نصوصٌ عقديَّةً دينيَّةً، ولا غَرْوَ في أنَّ العلاقةَ الدِّينيَّةَ لا تجد تعبيرها الأمثل إلَّا في النَّصِّ المجازيِّ وفي الفنِّ بعامَّةٍ؛ فاختيار العلاقة الدينيَّة للنَّصِّ المجازيِّ بوصفه تعبيراً عنها، يؤكِّد أنَّها علاقةٌ جماليَّةٌ في أساس نشأتها، غير أنَّها منزاحَةٌ عن مسارها الطَّبيعيِّ من الإعجاب واللَّذة إلى الخوف والتَّعبُّد[2]، فالاختلاف بين هاتين العلاقتين (الجماليَّة والدينية)، لا يأتي من طبيعة الموضوع الَّذي تقعان عليه، ولا من طبيعة التَّلقِّي الذَّاتيِّ له، بل يأتي من أنَّ الذَّات الجماليَّة تنفعل بما هو موجودٌ، وتتملَّى نظامه. وتقوِّمه كما هو، بينما نجد أنَّ الذَّات الدينيَّة لا تنفعل بما هو موجودٌ إلَّا من أجل أن تتملَّى نظاماً قائماً وراءه، لهذا فإنَّ الأولى تُعجَبُ بما هو قائمٌ أمامها إذا كانَ جميلاً، أمَّا الثَّانية فتتعبَّد ما تعتقد أنَّه وراء ما هو موجودٌ. بذلك تكون اللانفعيَّة من مميِّزات الذَّات الجماليَّة في معايشتها للتَّجربة، أي لا تتوجَّه إلى موضوعها بغايةٍ نفعيَّةٍ(اللذة المباشرة)، وفي هذا يقول **هيغل**:«يكون تأمُّل الجميل فعلاً تحرريَّاً، تثمنياً للمواضيع بوصفها حرَّةً، ولا متناهيةً في ذاتها، خارج كلِّ رغبةٍ في امتلاكها، واستعمالها برسم حاجاتٍ ومقاصد متناهيةٍ»[3]، من هنا يكون الحديث عن قيم الجمال في التَّجربة الشِّعريَّة العرفانيَّة، بوصفها فنَّاً يقوم على رؤية ما هو وراء الوجود، غير متَّصلٍ بعلاقات الفنِّ الجماليَّة بالواقع، وإذا بحثنا عن المثل الجماليِّ الأعلى في الشِّعر العرفانيِّ نجده ينسجم تماماً والمثل الأعلى الدِّينيِّ، فكلاهما غير مدركٍ من وجهة نظرٍ ماديَّةٍ، ولهذا فإنَّ الجميل في الفنِّ يخرج

---

[1]-عدد من الفلاسفة السوفييت: علم الجمال في تفسيره الماركسي، ص٣٣٦.

[2]-ينظر: عدد من الفلاسفة السوفييت: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص٣٦٥.

[3]-هيغل: المدخل إلى الجمال، ج١: فكرة الجمال، ص٣٨.

من الوعي الدِّينيِّ للعالم السُّفليِّ والعلويِّ معاً، بِعَدِّ الأوَّل وجوداً قائماً، والثَّاني وجوداً غيبيَّاً خفيَّاً.

لقد جاء الجميل في هذا الشِّعر مبنيَّاً على مفهوم الحريَّة الدِّينيَّة في وصف الجماليِّ(النَّقض للمفهوم الدِّينيِّ السَّائد)، فحريَّة الوصف سمحت بالاستعارات الرَّمزيَّة من النَّصِّ الدِّينيِّ المصدر (القرآن)، وإسقاطها على الحالة الوجدانيَّة للذَّات المنفعلة بموضوعها، فخرجت بمفاهيم مغايرةٍ للجمال في تعيُّنات العالم الواقعيِّ الجماليِّ، بسبب اقتران وصف الجميل بالحالة المعنويَّة المعبَّر عنها بالشِّعر مضافاً إليها رموز الوصف الجماليِّ في النَّصِّ المصدر.

والحقيقةُ أنَّ نماذجِ الجمالِ جميعها، الَّتي تضمَّنها هذا الشِّعرُ، لا يمكنُ فهمُها بمعزلٍ عن سياقِها القرآنيِّ، من منظورِ الوعيِ الدِّينيِّ الصُّوفيِّ حصراً.

وقبل البدء بالحديث عن النَّماذج التي استوعبتِ الجمال في الشِّعرِ الصوفيِّ، لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ الجمال هنا، منظوراً إليه من وجهة نظرٍ عرفانيَّةٍ هو جمالٌ مطلقٌ، ورموز الجمال المستقاة في وصفه، تعدُّ تعيُّنات المثال الأعلى الجماليِّ المطلق على الأرض من الوجهة ذاتها، يضاف إلى ذلك اقتران الجميل بالجليل، والجليل جميلٌ بالضَّرورة، لكن ليس كلُّ ما هو جميلٌ جليلاً في مطلق التَّعينات، فالجليل؛ حسب **هيغل**، فائقٌ في نوعه ولا يمكن إدراكه إدراكاً كلياً، فهو غير محدودٍ أو متناهٍ، وإذ يحصر **هيغل** الجليل باللَّامحدود واللَّامتناهي، ينفي الجلال عن الحياة الإنسانيَّة ويؤكِّد أنَّ الجليل الأوحد في الحياة بعامةٍ هو **الله**.

ويتسِّق هذا الفهم للجلال عند **هيغل**، مع طبيعة التَّجربة الصُّوفيَّة الّتي لا تفتأ تقرن الجمال بالجلال في معرض الغزل بالجميل، إضافةً إلى أنَّه يمكن أن نجد مقابلاً لهذا الفهم مع ما ذهب إليه **الفارابي** من « أنَّ العظمة والجلالة والمجد في الشَّيء إنَّما يكون بحسب كماله، والأوَّل لمَّا كان كماله بايناً لكلِّ كمالٍ، كانت عظمته وجلاله ومجده بايناً لكلِّ ذي عظمةٍ ومجدٍ»[1].

[1]-الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، مطبعة التقدم، القاهرة، ط٢، ١٩٠٧، ص٢٠.

إذاً؛ فإنَّ اقتران الجميل بالجليل في التَّجربة الشِّعريَّة الصُّوفيَّةِ، يضيف إليهما مفهوماً ثالثاً هو الكمال. والكمال حسب **الجرجاني** « ما يكمل به النَّوع في ذاته أو صفاته، والأوَّل أعني ما يكمل به النَّوع في ذاته، وهو كمال الأوَّل لتقدمه على النَّوع، والثَّاني: أعني ما يكمل به النَّوع في صفاته، وهو ما يتبع النَّوع من العوارض، وهو الكمال الثَّاني لتأخُّره عنِ النَّوع»[1].

على ذلك تكون الذَّات الإلهيَّة تستوعب قيم الجمال (الجميل والجليل والكامل)، وهي ممَّا لا يمكن اجتماعها ونسبتها إلى العوارض في عالم الحسِّ، وتظهر في الشِّعر بوصفها جمالاً مطلقاً، مقترناً بالجلال الّذي هو مثار الرَّهبة والخشية، وكمالاً؛ إذ يطوي بكماله أوصاف الحسن والجمال كلِّها، يقول **ابن الفارض**:

بِجَمَالٍ حَجَبتَهُ بجلالٍ هامَ واستَعْذب العَذابَ هُناكا

فبإقدامِ رغبةٍ حينَ يَغْشَا كَ بإحجامِ رهبةٍ يَخْشَاكا[2]

يَخْشَاكا[2]

يقول أيضاً:

ونَعتُ جَلَالٍ مِنكِ يَعذُبُ دُونَهُ عَذَابِي وتَحْلُو عِنْدُه لِي قِتْلَتِي[3]

وفي وصف الكمال، يقول:

وَصرِّح بِإِطْلَاقِ الجَمالِ ولَا تَقُلْ بِتَقْييدِهِ مَيْلاً لِزُخْرُفِ زِيْنَةِ

وَكُلُّ مَلِيْحٍ حُسْنُهُ مِنْ جَمَالِهَا مُعَارٌ لَهُ بَلْ حُسْنُ كُلِّ مَلِيحَةِ[4]

كَمُلَتْ مَحَاسِنُه فَلَوْ أَهْدَى السَّنَا لِلْبَدرِ عِندَ تَمَامِه لَمْ يُخسَفِ

---

[1]-الجرجاني: التعريفات، ص١٨٧.

[2]-ابن الفارض: الديوان، ص٣٤٠، البيتان١١-١٣.

[3]-المصدر السابق، ص٢٣٠، البيت٧٢.

[4]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٥١، البيتان٢٤١-٢٤٢.

وعلى تَفــنُّنِ واصِفِـيهِ بِحُسْـنِه يَفْنَى الزَّمانُ وفِيهِ مَا لَمْ يُوصفِ[1]

« إنَّ تـداخل الجـلال في الجمـال علـى صـعيد الكمـال الإلهـيِّ أمـرٌ فـرض نفسـه علـى الفلاسفة والمتصوِّفة على السَّواء، إنَّ التَّفكير يتناول ذاتاً واحدةً غير مركَّبةٍ وغير منقسمةٍ، وهي الـذَّات الإلهيّة، وبما أنَّ هـذه الـذَّات في غاية الكمـال، فلـم يكـن بـدٌ مـن الـذَّهاب إلى أنَّ ثمَّـة تداخلاً بين الجمال والجلال في الكمال الإلهيِّ »[2]، لذلك فإنَّ هذه المفاهيم المتداخلة المترابطة لا تُدرَكُ من خلال الاتِّصال المباشر مع الموضوع، فللجمال والجلال والكمال معانٍ خفيَّةً متَّصلةً بطرق التَّفكير الغيبيِّ، يقول **ابن الفارض**:

ومَعْنَـىً وراءَ الحُسنِ فيكِ شَهِدتُه بِهِ دقَّ عَنْ إِدْرَاكِ عَيــنِ بَصِيرَتِي[3]

فعين البصيرة لا البصر هي الَّتي تستطيع النَّفاذ إلى جواهر الأشياء ومعرفة كنهها، وفي حال الاتصال المباشر لعين البصر بالصُّور العارضة، تسعى لنقل انعكاسات الصُّور لمعانٍ أكثر دقةً، يقول **ابن الفارض**:

فَالعَيْنُ تَهْوَى صُورَةَ الحُسْنِ الَّتِي رُوحِي بِهَا تَصْبُو إِلى مَعْنَىً خَفِي[4]

---

[1]-المصدر السابق، ص٣٣٩، البيتان٤٢-٤٣.

[2]-د. حسين الصديق و د. سعد الدين كليب: مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، ص١٥٩.

[3]-ابن الفارض، الديوان، ص٢٣٠، البيت٧٥.

[4]-المصدر السابق، ص٣٣٩، البيت٤٥.

الفصل الثاني:

تجليّات القيم الجمالية في نصوص ابن الفارض والشيرازي:

حضور الجميل:

من أشهر الرموز القرآنيَّة الموسومة بالجمال، والَّتي اقتبسها الشِّعر العرفانيُّ لغرض الحديث عن الجمال، نبيّ الله **يوسف**، وكان آيةً في الجمال، بل ملاكاً في الجمال، كما جاء في النَّصِّ القرآنيِّ: ﴿ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾ يوسف(٣١)، وانتقل هذا الوصف بالاقتباس إلى النَّصِّ العرفانيِّ، فمن البديهيِّ أن يأخذ الفهم الصُّوفيُّ ذلك المرجع الجماليَّ المذكور في القرآن، ويجعل منه رمزاً للجمال، وهو ليس مجرّد جمالٍ ماديٍّ مرتبطٍ بالوجه والقدِّ والفرع والخال وغيرها من مقاييس الجمال الماديِّ، بل هو، فوق ذلك، جمالٌ معنويٌّ وأخلاقيٌّ، جعل منه نبيَّاً مختاراً من الله لتأدية رسالةٍ سماويَّةٍ. لذلك يستمدُّ الرَّمز قيمته الفنيَّة الجماليَّة ممَّا هو راسخٌ في الوعي الدِّينيِّ الاجتماعيِّ، ليس فقط عند العرب المسلمين، بل عند الأمم الأخرى غير المسلمة، فقد مرِّرت في الوعي الإنسانيِّ الإسلاميِّ نبوَّته وثَبُتَت، وكمل إدراك الجمال واكتسب خصوصيَّةً من أنَّه ملازمٌ لحالة النُّبوة، فاكتسب القداسة الجماليَّة في الرُّؤية العرفانيَّة، فجاءت مقاربة جمال المطلق المقدَّس، بما هو جميلٌ مقدَّسٌ في الوعي الجمعيِّ، الأوَّل غير مدركٍ بتصوُّراتٍ ولا كيفيَّاتٍ، والثَّاني يمكن إدراكه بالتَّصوُّرات والتَّخيُّلات، يقول **ابن الفارض**:

وَأَبَى يَتْلُوَ إِلَّا يُوسُفَاً حُسْنُهَا كَالذِّكْرِ يُتْلَى عَنْ أُبَيّْ[1].

ومعناه، أنَّ حسنها أبى أن يكون تالياً لشيءٍ أن يسبقه؛ أي أن يسبقه شيءٌ إلّا حسن **يوسف**، وهو كأنَّه يروي حسن **يوسف**، كما كان **أُبيُّ بن كعب** راوياً للقرآن.

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص١٨٩، البيت٥٨.

وفي مكانٍ آخر من شعرِه:

فلو مَنَحتْ كلَّ الوَرَى بَعْضَ حُسنِها خَلَا يُوسِفٍ مَا فَاتَهُم بِمَزِيَّةِ[1]

على ذلك يصبح الإدراك الجماليُّ للأوَّل (غير المدرك)، عن طريق الإدراك الجماليِّ للثَّاني بوصفه ناتجاً عنه، ولأنَّ الأوَّل علَّةٌ في وجود الثَّاني، يكون إدراك المعلول للجمال طريقاً إلى فهم العلَّة، هكذا تكون الرُّموز (الصُّور الفنيَّة) الموظَّفة في الرُّؤية العرفانيَّة للحديث عن الجمال، تؤسِّس لقاعدة الفهم الجماليِّ الغيبيِّ، بهذا الوعي الجماليِّ جسَّد **الشيرازي** التَّضمين الفنيَّ للقيمة الجماليَّة في وصف الجمال الكلِّيِّ، فقد ذكر في الروايات أنّ جمال **يوسف** كان كاملاً، وأنَّ كمال جماله كان يزداد يوماً بعد يومٍ، ممَّا دفع **زليخا** لتخلع لباس التَّقوى والعصمة، وتتحرَّر من قيود العقل. وهكذا أخذ **الشيرازي** هذا الرَّمز الجماليَّ الكامل، الّذي به تضرب الأمثال، ليشير إلى جمالٍ آخرٍ أشدَّ كمالاً، جمالٍ مطلقٍ غيبيٍّ، جمال حبيبٍ يسقط **يوسف** كامل الجمال في بئر جماله، يقول:

وَيُوسُفُ مِنْ كَمَالِ الحُسْنِ وَالإِعْرَاضِ فِي تِيْهٍ زُلَيْخَا تِلْكَ أَحْيَاهَا عَلى وَجْدٍ وَأَضْنَاهَا[2]

ويقولُ أيضاً:

فانظر إلى تفاحة ذقنك وهي تقول:

إنّ آلافاً كيوسف الصديق قد وقعوا في بئرنا[3]

وبالنَّظر إلى وصف الجمال، وتضمين الرَّمز النَّبيِّ **يوسف** بوصفه وسيلةً لفهم الجمال الَّذي يراد التَّعبير عنه نجد أنَّ الاستعانة بالجمال (اليوسفي) لمقاربة الجمال المطلق يمكن أن ينسحب على الرُّؤية العرفانيَّة الإسلاميَّة بعامةٍ.

---

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٦٥، البيت٣٨٠.

[2]-أغاني شيراز، غزل ٣، ص٩١.

[3]-المصدر السابق، غزل٢٨٩، ص٣٧٩.

يحضر تجلٍ آخر للجميل في شعر العرفان، يقوم على النَّقض لمفهوم المرذول اجتماعياً، والارتقاء به إلى مدارج الجمال، لأنَّ وصف الجمال المطلق بحاجة للاستعانة بأوصافٍ كثيرةٍ حين تقصر الرُّموز الجماليَّة عنِ الإحاطة بمفهومه، فيقدِّم هذا الشِّعر **هاروت**، ولا يخفى ما لهذا التَّضمين من جرأةٍ في الاستخدام الشِّعريِّ للحديث عن الجمال، فـ**هاروت** اسمٌ مقترنٌ بالسِّحر، والسِّحر مستنكرٌ مذمومٌ في النَّصِّ القرآنيِّ، ومحذّرٌ منه أيضاً ﴿وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ﴾ البقرة (١٠٢).

ونتيجةً للتّحذير منه في النصِّ القرآنيِّ فقد بات السِّحر من أكثر الأشياء الغيبيَّة الّتي تثير الخوف والهلع في النَّفس، ورسب في الوعي الجمعيِّ أنَّ كلَّ ما هو متَّصلٌ بالسِّحر مرذولٌ اجتماعيَّاً، ويحمل قيمةً لاأخلاقيةً؛ أي سلبيَّةً من وجهة نظرٍ جماليَّةٍ، لكنَّ النَّاظر في استخدام الرَّمز (**هاروت**)، وما يتصَّل به من فعل السِّحر، لا يجد القيمة الدُّنيا الّتي ذكرت في النَّصِّ القرآنيِّ، يقول **ابن الفارض**:

وبطرفِهِ سحرٌ لو أبصرَ فعلهُ هاروتُ كانَ لهُ بهِ أستاذا[1]

لكن ما يمكن أن يكون بالنسبة إلى الشَّاعر جميلاً، قد يكون في عرف الجماعة قبيحاً أو مرذولاً بسبب تفاوت الإدراك الجماليِّ لماهية الجميل، فالعامَّة لا توظِّف الرُّموز الفنيَّة القبيحة توظيفاً فنيَّاً جماليَّاً، بسبب انعدام الفكرة الفنيَّة في التَّعامل مع معطيات الواقع، وهنا يكمن الفرق بين مفهوم الشَّاعر ومفهوم العامَّة في آليَّة الإدراك والتَّوظيف للمحتوى القيميِّ للرَّمز الفنيِّ؛ إذاً فالاختلاف كائنٌ في زاوية الرُّؤية الّتي ينظر منها كلٌّ من الجانبين، **فالشِّيرازي** لا يتحرَّج من استعمال (هاروت بابل) بوصفه عاملاً مساعداً في إيصال الشِّاعر إلى غايته:

مُفَارِقَ عَيْنِي أَسْأَلُ اللهَ يَحْفَظَكْ تَحَرَّقُ رُوْحِي مِنْكَ وَالقَلْبُ يَعْشَقُكْ

[1]-ابن الفارض: الديوان، ص٢٠٢، البيت١٣.

سَأَعْمَلُ لَوْ بُلِّغْتُ هَارُوتَ بَابِلٍ مِئَاتِ فُنُونِ السِّحْرِ كَيْمَا أُوَاصِلُكْ[1]

غير أنَّ **هاروت** في النَّصِّ القرآنيِّ لم يوسم بالقبح، إنَّما عمل السِّحر هو القيمة القبيحة في الوجود الإنسانيِّ؛ لأنَّه يتناقض مع الخير بوصفه مثلاً أعلى« وأمام هذا المنطق يبدو طبيعياً أنَّ القبح ليس قبحاً في الأصل، بل هو جمالٌ. ولكن من نوعٍ خاصٍّ، أي أنَّهُ جمالٌ على صعيد الوظيفة حيث يظهر جمال الجميل، ولولاه لما كان للجمال هذا الظهور»[2]، فظهور القبح، المحمول على مدلولات كلمة (السِّحرِ)، لا يأخذ في الرؤية العرفانيَّة القيمة السَّلبيَّة، بل إنَّه يتفرَّغ من مدلوله الاجتماعيِّ ليدخل في تساوٍ إدراكيٍّ مع الأفكار الجماليَّة؛ حيث يقدَّم بوصفه تعبيراً فنيَّاً عن الجميل، فيُبنَى التَّلقي الجماليُّ للوصف الفنيِّ على المدلولات من زاوية الرؤية التي يتحدَّث بها المبدع، وإنَّ تغيير هذه الزاوية في إدراك القبح، يؤدِّي إلى أن يصبح القبح محيلاً إلى ذاته وفعله المذموم، فيظهر بوصفه نقيضاً للجمال.

ومن الجمال إطلاق صفاتٍ غير جميلةٍ عرفاً، لكنَّها تعطي جمالاً لموضوعها، من هذه الموضوعات عبادة الأصنام ووصفها بالجمال، يقول **ابن الفارض**:

وإِنْ خرَّ للأحجارِ في البُدِّ عاكفٌ فلا وَجْهَ لِلْإِنْكَارِ بِالعَصَبِيَّةِ[3]

وغير خافٍ تحذير النَّصِّ القرآنيِّ من عبادة الأصنام، وعَدِّها من المستقبحات، لا بل إنَّها تدخل في باب الشِّرك، لأنَّ فيها إشراكاً بالله، وعبوديَّةً لغيره.

حضور القبيح:

قدَّم الشِّعر العرفانيُّ نماذج القبيح بوصفها تجليّاتٍ للفعل الشَّيطانيِّ المذموم؛ فالجاهل واللَّاحي والعاذل والكاشح والرَّقيب، جميعها أوصافٌ دونيَّةٌ منبوذةٌ من منظور القيمة الأخلاقيَّة

---

[1]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل ٩١، ص٥٤.

[2]د. حسين الصديق و د. سعد الدين كليب: مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، ص١٩٩.

[3]-ابن الفارض: الديوان، ص٣٠٧،البيت٧٣٥.

للأفعالِ. وإذا وضعنا الخصائص الجماليَّة التي يتَّصف بها الجميل في مقابل القبيح، نجد أنَّ القبيح على هذا المعنى، يحمل سماتٍ مناقضةً تماماً كالخلل وعدم الانسجام، وعليه، فإنَّ المشاعر الجماليَّة الَّتي يثيرها القبيح فينا في أثناء معايشته كالضِّيق والألم، تناقض ما يقوم به الجميل، ويغدو حضوره مشوِّهاً للتَّجربة الجماليَّة، هكذا وصف **ابن الفارض** تجربته مع نماذج القبيح:

نَشَرَ الكَاشِحُ مَا كَانَ لَهُ طَاوِيَ الكَشْحِ قُبَيْلَ النَّأْيِ طَيّْ[1]

فالكشح مرتبطٌ بالقلب، بمعنى أن الكاشح يضمر العداوة في قلبه. ويُعدُّ الكشح أول درجة في سلم الحسد[2]، ما يعني أنَّ الكاشح يحمل قيمة سلبيَّة من وجهة نظر جماليَّة، وهذه القيمة(الحسد) مرذولة أخلاقيَّاً واجتماعيَّاً، وقد ذكر في النَّص القرآني:﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقْ* مِنْ شَرِّ مَا خَلَقْ* وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبْ* وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ* وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدْ﴾ سورة الفلق.

وبحسب النَّص القرآنيِّ فإنَّ الحسد مرتبطٌ بالشرِّ بمعنى أنَّه يضاف إليه قيمة أخلاقيَّة سلبيَّة أخرى، ومن هنا كان **الشيرازي** في تجربته بحاجة إلى الشِّهاب الثَّاقب الَّذي تُدحَر بِهِ الشَّياطين:

وأنا أستعيذ من هذا الرَّقيب الشَّيطاني السِّيرة.. وأستعيذ بالله..

ولربَّما ساعدني ذلك الشِّهاب الثَّاقب .. وأعانني بالمدد حبَّاً بالله ..[3]

فالرَّقيب في التَّجربة العرفانيَّة، يحضر بوصفه متطفلاً، ويستتر ويخفي قدومه للمراقبة، ينتظر غفلة المحبِّ لمعرفة ما يريد عنه وعن حالاته؛ ولأنَّ الرَّقيب موصوفٌ بترقُّبه غفلة الصوفيِّ/المحبِّ، جاءت استعانة **الشيرازي** بالشِّهاب الثَّاقب لإبعاده.

---

[1] – ابن الفارض: الديوان، ص١٨٤، البيت١٢.

[2] – ينظر، د. عباس يوسف الحداد: العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، ص٥٤.

[3] – أغاني شيراز: غزل ٨، ص١٠٠.

والحقيقة أنَّ أفعال الرَّقيب والكاشح، ومثلها العاذل، مرتبطٌ بالجهل؛ فسلوكهم هذا إنَّما نتج «عن جهلٍ أصاب الملكة العقليَّة لديهم »[1]، وفي هذا يقول **ابن الفارض**:

يَا عاذلَ المشتاقِ جهلاً بِالَّذي ... يَلقَى مَليَّاً لا بلغتَ نَجَاحَا

أَقصِرْ عدِمْتُك واطَّرِحِ مَن أَثخَنتْ ... أَحشاءَه النُّجلُ العيونُ جراحَا

كنتَ الصَّديق قُبيلَ نُصحِكَ مغرماً ... أرأيتَ صَبَّاً يألفُ النُّصَّاحَا

مــاذا يـريدُ العاذِلونَ بعذْلِ مَن ... لبسَ الخلاعةَ واستراحَ وراحَا[2]

وقد شكلت منظومة القبح هذه (العاذل والكاشح واللائم واللاحي والرقيب) ملمحاً أساسيَّاً من ملامح التَّجربة الشِّعرية الصوفيَّة، فما من شاعرٍ صوفيٍّ إلَّا أعاق تجربته بعض هؤلاء، بمعنى أنَّه لم تخلُ حالة عشقٍ إلهيٍّ، واقعيَّاً كما في الفنِّ، من وجود رقيبٍ أو عاذلٍ أو سواهما.

وإذا كانَ الجمال هو ما يثير في النَّفس إحساس الرَّاحة والطَّمأنينة فإنَّ القبح يثير مشاعر مناقضةً لذلك، لأنَّه يدخل في تناقضٍ حادٍّ مع تصوراتنا عن الجمال، فالقبيح بهذا المعنى غير مريحٍ بالنِّسبة إلى الذات الجمالية والحياة الاجتماعيَّة، وهو عدوٌّ للحياة يعيق سيرورتها، من هنا كان حضور **السَّامري**، ذلك الحضور السَّلبيُّ في النَّصِّ القرآنيِّ في الشِّعر العرفانيِّ، يجسِّد القيمة الدُّنيا ذاتها، فهو عدوٌّ لـ**موسى** وقومه أيضاً بالإضافة إلى أنَّه ساحرٌ ومن قومٍ عملوا جميعاً بالسِّحر في مقابل **موسى**، وهذا يحمِّله قيمةً سلبيَّةً إضافيَّةً. يقول **الشيرازي**:

وهذه الشعوذة التي أحكمها السامري

عملها أمام عصا موسى ويدهِ البيضاء[3]

ويقولُ أيضاً:

---

[1] – د. عباس يوسف الحداد: العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، ص٥٢.

[2] – ابن الفارض: الديوان، ص٣١٥-٣١٦، الأبيات ١١-١٣-١٤-١٦.

[3] –أغاني شيراز، غزل١٠٢، ص١٩٣-١٩٤.

فلا تعجب بصوت العجلِ مهما ردّ من أصداء

ومن يكونُ " السامري" الذي يستطيع أن يتفوق على صاحب اليد البيضاء[1]

وهنا يضع **الشيرازي** في مقابل القيمة المرذولة اجتماعيّاً ودينيّاً؛ قيمةً جماليّةً كبرى في الوصف الدينيِّ العرفانيِّ، وهو النَّبيُّ **موسى** صاحب مقام الرُّؤية والتَّكليم، وإنَّ وضع قيمتين جماليّتين متناقضتين في السِّياق ذاته، يعمِّق إحساسنا بالمثل الجماليِّ الأعلى وسيرورته(النَّبيُّ موسى)، فيما يعمِّق من جانبٍ آخر كرهنا للقيمة النَّقيضة ويثير شعور الكراهية على أشياء الوجود التي تزيد في قبح الحياة.

ويتجلَّى القبح في صورته المثلى، في واقع المعاناة الدَّائمة حسب الشِّعر العرفانيِّ، مجسَّداً بممثِّل القبح الأكبر في التَّجربة الدِّينيَّة وهو(الشَّيطان) ففي الشَّيطان يتمثَّل جمال القبح، وهو جمالٌ ظاهريٌّ يلبسه الشَّيطان خدعةً ليخدع النَّاس، وفي هذا يقول **الشيرازي**:

كَيْفَ أَخْفَى المِلاكُ مَا عِنْدَهُ مِنْ جَمَالٍ وَأَتَى يَلْبِسُ الحُسْنَ إِبْليسُ وَاعَجَبِي[2]

ولولا هذا الجمال الظَّاهريُّ؛ الذي يلبسه إبليسٌ، ما استهوى النُّفوس ولا خدعها، إذ قعد للنَّاس في الطَّريق ماكراً مخادعاً، وقد جاء في القرآن قوله للحقِّ خالقه في شأن العباد: ﴿لَأُزَيِّنَنَّ لَهُمْ﴾ الحجر (٦٩)؛ فالشَّيطان هو سبب معاناة الشَّاعر العرفانيِّ في واقعه، واقع الخطيئة الذي عاشه مكرهاً، بفعل وسوسة الشَّيطان لـ**آدم**، والوسوسة فعلٌ دونيٌّ مذمومٌ في النَّصِّ القرآنيِّ، فأخرج **آدم** من الجنَّة.

تجليات التراجيدي:

حضر التراجيديُّ في الشِّعر العرفانيِّ بوصفه ناتجاً عن الفعل القبيح الذي أنتج المأساة في عالم الخلق الأوَّل، وأتى بها إلى الواقع، وعمَّقها. والحقيقة أنَّ ظهور التَّراجيدي في هذا الشِّعر

---

[1]-أغاني شيراز، غزل ٢١٤، ص٣٠٣.

[2]-د. علي زليخة: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشيرازي، غزل٦٤، ص٤٧.

يقدِّم موضوعاتٍ لرؤىً مختلفةٍ، إذ من الممكن القول إنَّ هذا المفهوم جاء مرتبطاً بمفهوم المعذَّب، لأنَّ هذا المعذَّب يعيش مأساة اغترابه في عالمٍ يدركه كفوضى، وهذه الإشكاليَّة المتأسِّسة على المأساة في عالم الخلق الأوَّل، والَّتي تحضر بوصفها وجوداً قسريَّاً في عالم الواقع هكذا تنعكس في ذات المبدع، ويقدِّم نفسه بوصفه معذَّباً لا بفعل خطاياه، أو إشكاليَّةٍ ما في داخله، إنَّما بفعل هذه الخطيئة التراجيديَّة التي أسهمت في تكوين إدراكه، وتلقِّيه، وتعايشه مع الواقع الموضوعيِّ، بمعنى أنَّ العلاقات الاجتماعيَّة تعيش خارجه ولا يستطيع التأقلم معها، لأنَّه يحلم دوماً بالعودة إلى المكان الأوَّل قبل حصول الخطيئة؛ لذلك فإنَّ التراجيديَّ في هذا الشِّعر لا يمكن فهمه بمعزلٍ عن مفهوم المعذَّب، والمغترب بوصفه معذَّباً أيضاً.

يمثِّل **آدم** تجليَّاً من تجليَّات الجمال، وقد سقط هذا الجميل سقوطاً تراجيديَّاً، بفعل القبيح، وسقط معه ممثِّل القبحِ (الشَّيطان) إلى الأرض، وإنَّ تلازم هذين السُّقوطين ينتج صراعاً حادَّاً في الحياة الاجتماعيَّة، وهذا الصِّراع مثبتٌ في النَّصِّ القرآنيِّ: ﴿قُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ﴾ البقرة (٣٦).

وهذا السُّقوط للقيمة الجماليَّة، يثير إحساس الشَّفقة والخوف لدى الذَّات في أثناء معايشة فكرة السُّقوط؛ خوفاً على كلِّ ما هو جميلٌ في الحياة بعامّةٍ، فهذا السُّقوط يعني سقوطاً للجمال؛ لذلك فإنَّ الحزن الذي تعانيه الذات الإنسانيَّة بعامَّةٍ، وذات الشَّاعر العرفانيِّ بخاصَّةٍ، هو حزنٌ على النَّفس الّتي لا تزال ترزح تحت عبءِ الخطيئة الأولى، التي سبَّبها الوجود القبيح والفعل القبيح في حياة المثلِ الأعلى في العالمِ الأعلى، وما جرَّته من تبعاتٍ في عالم الحياة الدُّنيا.

لكنَّ هذا لا يعني أن نصِّور موضوع (الخروج من الجنَّة)، تصويراً تراجيدياً، ولكن يمكن القول إنَّ المأساة الّتي يعيشها المبدع من وجهة نظرٍ صوفيَّةٍ، تتأتى قبليَّاً من فوق العلاقات الإنسانيَّة، لذلك فالشَّاعر حين يصوِّر معاناته «لا يكفِّر عن آثامه الخاصَّة، بل عن الخطيئة

الأصليَّة، أي جريمة الوجود بالذات»[1]، ممَّا يعني أنَّ علاقة الشَّاعر بجوهر الحياة المبنيِّ أساساً على الخطيئة، هو ما يعمِّق الإحساس بالمأساة، إذ لو لم تكن هناك خطيئةٌ شيطانيَّةٌ، لما ظهر الوجود وعمّق المعاناة، ويمكن القول، على هذا المعنى، إنَّ استدعاءات النَّصِّ العرفانيِّ لوصف المعاناة برموز المعاناة في النَّصِّ القرآنيِّ، إذ تحيل إلى النُّبوَّة وواقع النُّبوَّة، تجسِّد الفكرة المأساويَّة من خلال الإشارة إلى عناصر المشابهة، فما من نبيٍّ، إلا وعاش معاناةً في اغترابه عن واقعه وضياع القيم، إضافةً إلى سيادة القبح وتفشيّه، ممَّا جعل ظهور الأنبياء ضرورةً ملحةً من أجل غسل الواقع من الآثام والشُّرور، لذلك فإنَّ الأنبياء كلَّهم عاشوا ابتلاءً ما، وقدِّمت قرابين صبرهم لأجل إعلاء المثل الجماليِّ الأعلى؛ إي إعلاء كلمة الله في أرض الخطيئة.

ونجد هذا المعنى عند **الشِّيرازي** الذي لا يفتأ يذكِّر بالخطيئة التي كانت سبب بلائه في الحياة الدُّنيا، ويقول:

وأنا وحدي لم أخرج عن ستار التقوى

فقد ترك أبي أيضا الجنة الأبدية تفلت من يده..[2]

تمثّل خطيئة **آدم** الأساس أو الجذر الّذي تنمو وتتشكَّل عليه البنية التّراجيدية، من خلال الصُّور الفنيَّةِ الّتي تقوم بتقديمها، فهي الّتي تخطُّ سطور المعاناة الدَّائمة في حياةِ المبدع، وحيث قال **أرسطو** إن المأساة تستنفذ بواسطة صورٍ غير مؤذيةٍ الحاجة الّتي نحسّها لمعاناة الانفعالات العنيفة، فيحصل التَّطهير وفق ذلك، ويخلق الفنَّ المثال[3]، نجد أنَّ عملية التَّطهير لا تحصل في الوعي الصوفيِّ؛ فنيّاً، من خلال صياغة المأساة، لأنَّ المثال في هذا الفنِّ لا يقف عند حدود المثال الماديِّ أو الاجتماعيِّ، إنَّما هو مثلٌ أعلى يحصل في العالم الأعلى، لذلك فإنَّ معاناة المبدع المغترب قسراً عن عالم المثال تستمر إلى أنَّ يلغى الإثم التراجيديُّ الّذي حال دون البقاء

---

[1] – ويليامز ريموند، المأساة الحديثة، تر: سميرة بريك، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ص ٤٠.

[2] –أغاني شيراز، غزل ٤٩، ص١٣٤.

[3] –ينظر، أرسطو: فن الشعر، ص٢٠–٢٥.

في عالم المثال، من هنا نجد أنَّ تداعيات هذا الإثم تلازم **الشيرازي** في سعيه لمحوه، الذي لن يستطيعه:

إني لأتأوّه بحرقةٍ من قرارة قلبي الضيقِ المذنب الآثم

بحيث أشعل اللهيب ثانية في إثم آدم وحوّاء[1]

بمعنى أنَّ آهات النَّدم والحزن على الذَّنب تشتعل لتحرقَهُ فتمحوه، وإنَّ هذا الحزن الَّذي تأتي به المأساة يحصل من الخوف على كلِّ ما هو جميلٌ، ذلك أنَّ سقوط الجميل لم يكن مبرَّراً أو ضروريَّاً في الوعي الصوفيِّ؛ بل سقط بفعل عملٍ دونيٍّ من القبيح، الَّذي أحسَّ بالغيرة من الجمال، والموصوف هنا إبليس الذي كان مع الملائكة في المقام الأعلى وكان الجمال العلويُّ في أساس تكوينه المثاليِّ، غير أنَّه تحوّل إلى منبوذٍ حين حاول التَّعملق مدعيّاً جمالاً أكبر من جمال **آدم**، وهو المخلوق من نارٍ و**آدم** من طينٍ، وفي هذا الوصف يقول **الشيرازي**:

ورأى الملاك ما حول وجهك من بهاء ولم يكن ليحسَّ بالعشق

فأحسَّ بالغيرة واستحال إلى نار ثم أشعل نار العشق في آدم[2]

على هذا المعنى، يكون الوعي الجماليُّ لماهية التَّراجيديِّ يأتي من الخوف على الجميل، الّذي تداعى بعد سقوطه، وتحوَّل بعد أن كان مثالاً إلى صراعٍ أبديٍّ، ويجسِّد (النبي) معنى الجميل (القيمة) في الفكرِ العرفانيِّ، فالنُّبوة تحوَّلت من تجربةِ رسالةٍ سماويّةٍ إلى تجربةِ صراعٍ مع مظاهرِ القُبحِ؛ الّذي تفشَّى بفعل سقوط الجميل مع القبيح، وأنتج الصِّراع في الحياة.

نخلص إلى القول: إنَّ التَّجربة العرفانيَّة حين تقدِّم عناصر تجارب النُّبوة الَّتي تحمل ملامح الصِّراع مع مظاهر القبح من شرورٍ وآثامٍ، تكون، بطريقةٍ ما، تؤدِّي إلى بلورة الوعي الجماليِّ لسقوط الجميل في رؤيَّةٍ تراجيديَّةٍ، تتحدَّد ملامحها بالخطيئة الَّتي تؤسِّس لوجود الصِّراع؛ الّذي هو العامل الذي تنهض منه التّراجيديا.

---

[1] -أغاني شيراز، غزل ٣٢٠، ص٤٠٧.

[2] -المصدر السابق، غزل ١٦٩، ص٢٨٤.

وكنت ملاكاً وكان الفردوس الأعلى مقامي

فأحضرني آني إلى هذا الدير الخرب المهدّم الدامي

فودعت ظلال شجرة طوبى والحور الآسرات للقلوب وحافة الكوثر الرطيب[1]

إنَّ **الشيرازي** إذ يعرض رؤيته لمأساته الّتي تتحدَّد ملامحها بمفارقة وجوده العلويِّ بفعل خطيئة **آدم**؛ يخطُّ ملامح الوجود الّذي كان موجوداً فيه ثمّ فارقه إلى ما هو أدنى منه بكثيرٍ، فملامح (ظلال طوبى والحور الآسرات للقلوب، وحافة الكوثر الرطيب)، بما هي موجوداتٌ علويَّةً، قد تمَّ فقدانها بفعل خطيئةٍ لا هو مُخطئُها، ممَّا يعمق انفصاله عن واقعه الّذي لا يحتوي تلك الموجودات، ويعمق أيضاً إحساسه بخساراته، إذ يضع أيضاً في مقابل أوصاف عالمه المتأسِّس قبلاً، أوصاف العالم(الخرب المهدم الدامي)، هنا يبدأ الحديث عن اغتراب الذَّات عن الواقع، فالمغترب على هذا المعنى يُعدُّ معذَّباً يعيش معاناة الانفصال الحادَّة؛ الانفصال الأوَّل حدَّده الشَّاعر بالخروج من الجنَّة ومفارقة كونِه الملائكيِّ، والانفصال الثَّاني، يعدُّ اغتراباً عن عالم الواقع، إذ تعيش الذَّات وجودها الواقعيَّ جسديَّاً، وتغترب بفعل السَّعي نحو رتق الانفصال الحاصل عن العالم الأوَّل، حين تسعى لتغييب الجسد الّذي يتَّصل وجوده بالعالم الواقعي.

إنَّ الحدود الَّتي تفصل بين القيم الجماليَّة في علم الجمالِ تبدو واضحةً، إذ يحضر كلُّ مفهومٍ بوصفه مفهوماً جماليَّاً مستقلَّاً، له حضوره المثاليُّ والواقعيُّ والفنيُّ، في حين إنَّ الحدود بين هذه المفاهيم تبدو دقيقةً جداً في الشِّعرِ العرفانيِّ، وإذا ما نظر إليها من منظار الوعي القرآنيِّ، أو التَّناص مع النصِّ المقدَّس، فإنَّ هذه الحدود لا تعود بذلك الوضوح كما في علم الجمال، بمعنى أنَّه في الفكر العرفاني يزداد وضوح المفهوم الجماليّ إذا ما أضيف إلى مفهومه النَّقيض أو إلى مفهومٍ آخر؛ فالضدُّ يظهر حسنه الضدُّ.

يعدُّ القبيح مفهوماً نقيضاً للجميل في الفكرِ الجماليِّ، ومثله في الفكر الجماليِّ العرفانيِّ، غير أنَّ الشِّعر العرفانيَّ إذ يقدِّم القبيح على أساسٍ من هذا الوصف، يقدِّمه إضافةً إلى الجميل؛ أي

---

[1] -أغاني شيراز، غزل ٣٥٨، ص٤٤٦.

أنَّ هذا القبيح يصبح أكثر قبحاً بعد إضافته جماليَّاً إلى الجميل، هكذا يحضر الجميل والقبيح وفق ثنائيات العرض المتناصَّة.

وبالعودة إلى قصَّة الخلق الأولى، وتضمينها عند الشَّاعرين، نجد أنَّ القيمة الجميلة الَّتي يمثِّلها **آدم** (ع) تزداد جمالاً حين يوضع إبليس الَّذي يمثِّل القيمة القبيحة المنبوذة، في مقابلِ **آدم**. فالثنائيَّة المتضادَّة الَّتي تضمُّ عنصري الجمال والقبح (آدم وإبليس)، تؤدِّي إلى بلورة مفهوم الجميل، وتثير إحساساً بالخوف على الجمال المتأتِّي من الحضور القبيح لإبليس، وتثير مشاعر النُّفور من القيمة المناقضة لهذا الوجود الجماليِّ.

فإذا كان القبح ليس قبحاً في الأصل، لأن كلَّ ما في الوجود صادرٌ عن الجميل الأوَّل، فإنَّ القبح غدا، وفق هذا المفهوم، جمالاً من نوعٍ خاصٍّ، لأنَّه يؤدِّي إلى إعلاء القيمة الجماليَّة للجميل.

هكذا تأتي المفهومات في الفكر العرفانيِّ مرتبطةً، ومن مظاهر هذا الارتباط أيضاً ارتباط الجميل بالتراجيديِّ، وارتباطهما معاً بالقبيح، ذلك أنَّه لا يمكن عزل مفهوم القبيح عن الوعي الجماليِّ لماهية التّراجيديِّ في الفكر العرفانيِّ، كما لا يمكن عزله أيضاً عن الجميل، إذ يظهر الجميل التراجيديّ، بوصفه معاناةً مستمرةً مع الفعل القبيح، وخوفاً دائماً على كلِّ ما هو جميل. فأوَّل تجليَّات الجمال؛ الَّذي مثَّله **آدم**، سقط بفعل القبيح الَّذي أنتج منظومةً أخلاقيَّة استمرَّت في تردٍّ إنسانيٍّ واجتماعيٍّ منذ السُّقوط الأوَّل. وإنَّ تجليَّات هذه المنظومة القبيحة ظهرت بمسميَّات اللَّاحي والجاهل والعاذل....، ممَّا جعل معاناة المبدع التّراجيديِّ تتنامى في واقع الخطيئة الَّذي بني على الفعل القبيح.

خاتمة :

حفل الفنُّ منذ بداية نشأته بضروبٍ متفاوتةٍ من التَّعبير عن المعرفة، وكانتِ الأطوار المعرفيَّة الدِّينيَّة تترافق والأطوار الفنيَّة المتلاحقة. هكذا جاء الشِّعر العرفانيُّ مثقّلاً بدلالاته المعرفيَّة المتَّصلة بالوعيِّ الدِّينيِّ الخاصِّ، وإرادة الكتابة الحرَّة. وكانت لغته الشِّعريَّةُ إذ تغيّب المعاني الدَّقيقة والعميقة بواسطة الرَّمز، تستخدم آلياتٍ أخرى للإشارة إليها، من هنا كان التَّناص، بوصفه ملمحاً تأثريَّاً في الكتابة، يجنح إلى إعطاء المفاتيح للدُّخول إلى النَّصِّ الدِّينيِّ الّذي أنتج فكراً خاصاً من هذا النَّوع، بالإضافة إلى إعطاء الإمكانات النَّقديَّة للغوص في مجال تحليل حضور الأثر القرآنيِّ، بوصفه بنيةً نصيَّةً مجتزأةً من نصٍّ آخر، مدخلةً في سياق النَّصِّ الشِّعري.

إنَّ حضور التَّناص بأشكاله المختلفة في النَّصِّ الشِّعريِّ العرفانيِّ، قد قدَّم موضوعاتٍ لرُؤى كثيرةٍ عند شاعري العرفانِ موضعَ الدِّراسة، تقاربت أحياناً، واختلفت أحياناً أخرى. هكذا كان حضور النَّصِّ القرآني في شعر **ابن الفارض** قد اتَّخذ، إضافةً إلى أنَّه في بعض المواضع اقتباسٌ حرفيٌّ للمفردة أو التركيب، اتجاهاتٍ ثلاثةً في تضمين الرُّموز الدِّينيَّة، **الأوَّل** هو دخول الرَّمز في قالب الصُّورة الفنيَّة، فغلبت الصِّيغة الأدبيَّة الفنيَّة الجماليَّة على الحضور الدِّينيِّ، و**الثَّاني** جنح نحو المقاربة التَّقريرية والمباشرة، وحضر الرَّمز فيها يخبر عن وجوده في النَّصِّ المقدَّس، فيما ذهب الاتِّجاه **الثَّالث** نحو فلسفةِ الرَّمز، فأثبت الرَّمز من خلال اقترانه بياء المتكلِّم، أنَّ الشَّاعر قد أدخل الرَّمز فلسفةَ المعنى والمذهب والعقيدة واللُّغة. وإنَّ تنوُّع هذه الاتِّجاهات في تضمين الرَّمز الواحد لم يكن يعني أبداً خللاً فكريَّاً أو بنائيَّاً في صياغة الشِّعر، لكنَّ إجمال هذه التَّعدُّدات في بنيةٍ شعريَّةٍ كان عرضاً للوحدة الّتي يؤمن بها في رؤيةٍ فنيَّةٍ جماليَّةٍ.

وقد أثقل **الشِّيرازي** أيضاً متن نصوصه بحضور الرُّموز القرآنيَّة، وهو الموصوف بشاعرِ الرَّمز، فكان استخدامه للمفردات والتَّراكيب القرآنيَّة، بوصفها تناصَّاً حرفياً، قليلاً إذا ما قيس بتوظيفاته للرُّموز الدِّينية وبخاصَّةٍ أسماء الأنبياء. و قد لاحظنا أنَّه عمد في شعره، في مواطن

كثيرةٍ، إلى تجزيء الرَّمز الواحد، وإضافة كلِّ جزءٍ إلى طورٍ معرفيٍّ أو وجديٍّ، يتَّسق وطبيعة حضور هذا الوجه من الرَّمز. وإنَّ ندرة الدِّراسات الّتي عُنِيَت بـ**الشِّيرازي** لا تقلِّل أبداً من شأنه الأدَّبيِّ والفنِّيِّ بوجهٍ عامٍ، والصُّوفيِّ بوجهٍ خاصٍّ، فقد تبين أنَّ شعره على قدرٍ من الفنيَّة والجماليَّة، جعله موضع استحسانٍ من الغربيين، وفي طليعتهم **جوته**.

في حين كانتِ الصُّعوبة الأبرز في هذا البحث تتمثَّل في التَّحديد الدَّقيق لماهية الوعيِّ الجمالي في الفكرِ العرفانيِّ من منظور التَّأثرِ بالنَّصِّ القرآنيِّ، بمعنى أنَّ القيم الجماليَّة وجب تطبيقها على النُّصوص العرفانيَّة وفق مفهوم التَّناص، بحيث يصبح إظهار هذه القيمة الجماليَّة أو تلك، متأتياً من النَّصِّ المتناص، فكانتِ القيم الجماليَّة من زاوية الرُّؤية تلك، تخرج بمفاهيم مغايرةٍ لما رسخ في الوعي الإنسانيِّ من دلالات الجميل والقبيح وغيرها. وبقي الجميل في هذا الشِّعر يختصُّ بالذَّات الإلهية، بوصفها جميلاً مطلقاً مثالاً، ومضافاً إليها الجمال والكمال، وتمَّتِ الاستعانة للإحاطة بمفهوم الجميل الجليل الكامل، بتعييناته الجماليَّة في الواقع الإنسانيِّ، وبالذَّات الأنبياء، و**يوسف** على وجه التَّحديد.

كانتِ النَّماذج الّتي أشارت إلى القبح خرجت من مفاهيمها القبيحة أحياناً، وانضوت في سياق الرُّؤية الجماليَّة للمبدع على صعيد الوظيفة، ومن هنا برزت جماليَّة القبح في الوعيِّ الصُّوفي. أمَّا التّراجيدي فلم يلق الاهتمام النَّقديَّ الجماليَّ به في الفكر الإسلاميِّ، وقد غُيِّب في دراسة القيم الجماليَّة وتطبيقها في الشِّعر الإسلاميِّ، غير أنَّه حضر في الشِّعر العرفاني مقترناً بمفهوم المعذَّب، الّذي يعيش معاناة انفصاله الحادَّة عن عالم المثال، بفعل خطيئةٍ تراجيديَّةٍ حصلت في النَّشأة الأولى، وألقت بظلالها على العالم المادِّيِّ، الّذي كان نتاج الخطيئة، فكان صراع المبدع مع هذا العالم، يؤسِّس لفهم ماهية التَّراجيدي والمعذَّب من هذا المنظار.

إنَّ الشِّعر العرفانيَّ من منظور الأثرِ القرآنيِّ في هذا الشِّعر، كان في أحد جوانبه يعني وعياً جمالياً خاصَّاً للواقع والمثال والنَّصِّ القرآنيِّ، وإعادة إنتاجه في الحيِّز الأدبيِّ بصورةٍ شعريَّةٍ

استعارت من الغزل لونه الغنائيِّ، ومن العقيدة طابعها الفكريَّ الفلسفيَّ، ومن اللُّغة إشارتَها ورموزها وقدرتها على احتواء توتُّرات التَّجربة العرفانيَّة وتناقضاتها الحادَّة.

فهرس المصادر والمراجع:

المصادر :

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس. العهد القديم والعهد الجديد.
- ابن الفارض: الديوان، تحقيق: د. عبد الخالق محمود، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، د.ت.
- *ديوان خواجه شمس الدين محمد حافظ الشيرازي، باهتمام بر اساس نسخه ى، علّامة محمد قزويني، قاسم غني، مشهد:راهيان، كتابخانه ملي ايران*، چاپ: شاهد٨١٦٥٠٧، چاپ دوم: ١٣٨٠.
- الشيرازي، شمس الدين محمّد حافظ، الديوان، تر: د. ابراهيم أمين الشواربي، دار المشرق للطباعة والنشر، ط١، ١٤٢٥هـ\٢٠٠٤م.

المراجع العربية:

- أبو ريان، د. محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط٨، ١٩٩٣.
- أبو زيد، نصر حامد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١٩٩٨،٤م.
- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥م.
- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت،ط١،١٩٩٣م.
- أشقر، د. أحمد: التوراتيّات في شعر محمود درويش(من المقاومة إلى التسوية)، قدمس للنشر، ط١، ٢٠٠٥م.
- ابن أبي طالب، الإمام عليّ، نهج البلاغة، شرح الأستاذ الشيخ: محمد عبده، دار المعرفة، ج١، د.ت.
- بن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٣.
- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٦٧.

- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر(٦٠٨-٦٨١هـ): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه: د. إحسان عباس، م٣، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤م.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار المعارف، مصر، د.ت.
- ابن عربي، محي الدين: الفتوحات المكيّة، ج٢، دار صادر، بيروت، د.ت.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، تقديم: عبدالله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار صادر، دار لبنان العرب، بيروت.
- باشا، د. عمر موسى: العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢م.
- الباشا، د. مهجة: شعر الزهد في العصر العباسي الأول، دار شراع، دمشق،ط١، ٢٠٠٢م.
- بدوي، عبد الرحمن، خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧٠م.
- البستاني، محمود: دراسات فنية في التعبير القرآني، مؤسسة الوفاء، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- البيطار، د. يعقوب و محمود، د. عيد: الأدب المقارن، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، ٢٠٠٩/٢٠١٠م.
- التطاوي، عبد الله: حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- التّونجي، د. محمد، دراسات في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢م.
- التّونجي، د. محمد: قطوف من الأدب الفارسي، دار الأنوار، بيروت، ط١٩٦٨،٢م.
- الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، دراسة تحليلية في فهم نظم المعرفة في الثقافة العربية، دراسات دار الوحدة العربية، بيروت،ط٦، ٢٠٠٦م.
- الجابري، محمد عابد: مدخل إلى القرآن،ج١، في التعريف بالقرآن، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق، درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٣م.

- الجرجاني، عبد القاهر أبو الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٩م.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،١٩٨٤م.
- الجهاد، د. هلال: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١.
- الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات)، دار الطليعة، بيروت،ط١، ٢٠٠٢م.
- الحداد، د. عباس يوسف: العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٩م.
- الحفني، عبد المنعم: معجم ومصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
- الحكيم، د. سعاد: المعجم الصوفي الحكمة في جذور الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت،ط١، ١٩٨١م.
- حلبي، د. أحمد طعمة: التناص بين النظرية والتطبيق، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧م.
- حلمي، د. محمد مصطفى: ابن الفارض والحب الإلهي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر،ط١، ١٩٥٤م.
- حمادة، حسين صالح: دراسات في الفلسفة اليونانية، دار الهادي للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- الحوفي، د. أحمد: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- خلف الله، محمد أحمد: الفن القصصي في القرآن الكريم، دار سينا للنشر، ط٤، ١٩٩٩.
- داوود، أحمد يوسف: لغة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.

- الدروبي، د. ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، ٢٠٠٣م، د. ط.
- زليخة، د. علي: مختارات من غزليات من ديوان حافظ الشّيرازي مع الشروح والتعليقات، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، ٢٠٠٩م.
- الزيات، أحمد حسن: تاريخ الأدب العربي، منشورات دار الحكمة، بيروت، د.ت.
- السامرائي، فاضل: بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، شركة العاتك للنشر، القاهرة،ط٢، ٢٠٠٦م.
- سليطين، د.وفيق: الزمن الأبدي، الشعر الصوفي الزمان –الفضاء– الرؤيا. دار المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧م.
- سليطين، د. وفيق: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٧م.
- سليطين، د.وفيق: غواية الاستعادة النص القرآني في أفق القراءة المعاصرة، دار الينابيع، دمشق،ط١، ٢٠٠٩م.
- صالح، د. كامل فرحان: الشعر والدين، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- صادق، رمضان: شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م.
- الصديق، د. حسين و كليب، د. سعد الدين: مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب، ٢٠٠٦م.
- ضيف، د. شوقي: تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب، ط١، ١٩٥٢م.

- عصفور، د.جابر: الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي والثقافي عند العرب، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- العمري، د. محمد: اللغة العربية أصولها امتداداتها، دار إفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٩م.
- العقاد، عباس محمود: الله، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢، ١٩٩٤م.
- العطار، فريد الدين النيسابوري: منطق الطير، إعداد وترجمة: د. محمد بديع طعمة .د.ت.
- العوادي، د. مشكور كاظم: البحث الدلالي عند ابن سينا، دراسة أسلوبية في ضوء اللسانيات الحديثة، مؤسسة البلاغ، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- عياشة، منذر: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، مطبعة التقدم، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠م.
- فيدوح، عبد القادر: الجمالية في الفكر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩ ، د.ط.
- القضماني، د. رضوان: مبادئ النقد ونظريّة الأدب، منشورات جامعة البعث، ٢٠٠٠/٢٠٠١.
- القشيري، عبد الكريم بن هوزان النيسابوري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد . معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٢.
- القيرواني، ابن رشيق الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، دار الجبل، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.
- مجاهد، أحمد. أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.
- المرعي، د. فؤاد: الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجدية دمشق، ط١، ١٩٨٩،
- مزاري، شارف: مستويات السرد الإعجازي في القرآن الكريم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ م .

- المصري، د. حسين مجيب: صلات بين العرب والفرس والترك (دراسة تاريخية أدبية)، الدار الثقافية للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- المصري، د. حسين مجيب: من أدب الفرس والترك (دراسة في الأدب الإسلامي المقارن)، الدار الثقافية للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩ .
- محمد، د. عشتار داود، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥ .
- محمود، د. عبد الخالق: ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة نقدية، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، مصر، د.ت.
- محمود، عبد القادر: الفلسفة الصوفية في الإسلام، مبادئها نظرياتها، مكانتها من الدين والحياة، دار الفكر العربي، د.ت.
- نصر، عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
- النشار، مصطفى حسن: فكرة الألوهية عند أفلاطون وأثرها في الفلسفة الإسلامية والغربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، د.ت.
- اليافي، د. نعيم: أطياف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧ .
- موهبة، مجدي والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
- يوسف، محمود عبد الكريم، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم، غرضه، إعرابه، مطبعة الشام، ط١، ٢٠٠٠م.

المراجع المترجمة:

- أوفسيانيكوف، م. ز. سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية،، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ط٢.

- باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٨
- بارت، رولان _جينيت، جيرار: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠٠١.
- بارتليمي، جان: بحث في الجمال، تر: د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠،
- برونيل، بيير، بيشوا، كلود، روسو، أندريه ميشيل: ما الأدب المقارن، منشورات علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦.
- تودوروف، تزفتيان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.
- تودوروف، تزفتيان: (ميخائيل باختين- المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
- تشيرنيشيفسكي: علاقات الفن الجمالية بالواقع، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
- ديورانت، وِل وايريل، قصة الحضارة، (الشرق الأدنى)، تر: محمد بدران، ج٢، م١، دارالجيل، بيروت، د.ت.
- ريشار، أندريه، النقد الجمالي: هنري زغيب، دار عويدات، بيروت، ١٩٧٤.
- ريموند، ويليامز، المأساة الحديثة، تر: سميرة بريك، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥.
- غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، تر: نوفل نيّوف، مراجعة: سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠.
- كروتشه، بنديتو: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، القاهرة، ط١، ١٩٤٧.
- مجموعة من الأساتذة السوفييت، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة: جلال الماشطة، دار التقدم، موسكو، ١٩٨١م، ط٢.
- هيغل، مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ط٣.
- هيغل: الفن الرمزي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- ولسون، كولن: الشعر والصوفية، تر: عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، ط٢، ١٩٧٩.

- ويلك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠، د.ط.

الدوريات:

- الموقف الأدبي، مجلة شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٦٨، حزيران، ١٩٧٨.
- مجلة المعرفة، السنة الواحدة والعشرون، العدد ٣٤٧، أيلول ١٩٨٢.
- **المراجع الأجنبية:**
- Grand larousse encyclopedique, En dix volumes, tom cinqueme, librairie larousse,١٧, rue du Montparnasse, et boulevard raspail, ١١٤, paris, vl*

فهرس المصطلحات

الصوفيَّة	Sufism	صوفیه
الغزل العرفاني	Knowing courtship	غزل عرفانی
الحبّ الإلهيّ	Divine love	دوستی خدائی
الشِّعر الصُّوفي	Sufic poetry	-
التَّناص	Intertextuality	اقتباس
الاقتباس	Quoting	وظفه دادن
التَّوظيف	Employing	خلاف کردن
المعارضة	Protest	اختصار، کوتاه کردن سخن
الإيجاز	Summerize	اختصار، کوتاه کردن سخن
الحذف	Omition	حذف، انداختن، انکندن
الذِّكر	Mention	یاد کردن، ذکر
الشَّكل	Shape	شکل
المضمون	Content	مضمون

العلم	Science	علم، دانش
الجمال	Beauty	جمال، زیبایی
التَّرجمة	Translation	ترجمه
المبنى	Structure	بناء، ساختمان
المعنى	Meaning	معنی
الانزياح	Deiviation	انحراف، کج شدن
المحاكاة	Immitation	مشابه شدن
التَّجسيد	Embodiment	تجسم کردن
الرَّمز	SYmbole	رمز، اشاره کدن
الميثولوجيا	Methodology	نظریه
الفنّ	Art	هنر، فن
الميتافيزيقا	Metaphysical	-
الفتش	Fitsh	-
الفتشيَّة	Fitshism	-
العرفان	Knowing	عرفان

التَّغريب	Foreignizing	تبعید کردن
الادهاش	Surprising	مدهوش کردن
النَّثر	Prose	نثر
الدِّين	Religion	دین
الفلسفة	Philosophy	فلسفه، حکمت
الحكاية	Talk	حکایت
الحدث	Action	واقع شدن، کردار
المكان	Place	جای
الزَّمان	Time	زمان
التَّشبيه	Smile	شبیه کردن
التَّصوير	Graphing	تصویر
القصَّة	Story	داستان
الغموض	Ambiguity	غموض
السُّوريالِيَّة	Surialism	-
الصُّورة البيانيَّة	Figuar of speech	عکس بیانی
الفصاحة	EloQuence	فصاحت
الوضوح	Clarity	وضوح

البيان	Graphs	بیان
النظم	Composition	نظم
الماورائي	Metaphysican	ماوراء
التصوّف	Mysticism	تصوف
التَّجريد	Abstraction	تجرید
التَّجسيد	Embodiment	تجسید
التشكيل الفني	Artistic composition	شکل دادن هنری
الأثر	Impact	أثر
التَّضمين	Impliciting	تضمین
السَّرقة الشِّعريَّة	Theft noodles	-
المحاكاة	Simulation	پیش انداختن
التَّقديم	Precedence	تقدیم
التأخير	Delay	تأخیر، عقب انداختن
المجاز	Trope	مجاز
التَّجلي	Transfiguration	تجلی
الاستعارة	Metaphor	استعاره
الكناية	Metonymy	کنایه

الاختزال	Shorthand	منفرد وتنها بودن
التَّكثيف	Candensation	–
الدَّلالة	Singficance	نشان دادن
علم الجمال	Aesthetics	علم جمال، دانش زیبایی
المرجعيَّة	Bookmark	مرجعیت
التَّلقِّي	Receive	استقبال کردن
السَّرد	Narrative	روایت کردن
السَّارد	Ratailer	راوی، روایت کننده
الجلال	Might	جلال
الغنوصيَّة	Gnosticisim	شناسایی
التَّخييل	Imaginization	خیال کردن

-

- **ملخّص البحث:**

بدأتِ الدِّراسة الحديث عن العرفان بمعناه اللُّغوي ومفهومه الاصطلاحي، حيث جرى تأصيل المفهوم من خلال العودة به إلى البدايات المدوّنة تاريخيّاً وغير المدوّنة بما يمكن أن يعدَّ استنتاجاً للأطوار المعرفيَّة الأولى، الّتي أسّست لمفهوم المعرفة المتَّصلة بالإدراك الدِّينيِّ في العصور المختلفة، للوصول إلى تعريف جامعٍ للمصطلحِ. من ثمَّ كان الكلام على العرفان بوصفه مصطلحاً مترافقاً بالفنِّ في حضوره، وانتقال التَّعبير عن المعرفة، فنيّاً؛ من حيّز التَّجسيد إلى حيِّز التَّجريد، على اختلاف أنواع التجسُّدات الفنيّة من نحتٍ ورسمٍ وموسيقى وإنشادٍ، وانتهاءً بالشِّعر الذي يعدُّ المعبر الأصدق عن انفعالات الرُّوح وتقلباتها في أطوارها المختلفة والمتباينة؛ فكان الشِّعر العرفانيُّ في العصر الإسلاميِّ والعصور اللاحقة تعبيراً عن الحاجة إلى قول ما لا يمكن الجهر به من المعارف العليا في شكلٍ أدبيٍّ ومحتوىً فلسفيٍّ وعَقَدِّيٍ إيديولوجيّ. متخذاً لوناً معروفاً في الشِّعر العربي، هو الغزل؛ فحرَّف في مساره وطوَّره ليلائم التَّجربة العرفانيَّة وطبيعتها الخاصة الّتي تعتمد التَّلميح لا التَّصريح، وتنحو الغموض، على عكس ما كان سائداً في العصور القديمة، فقد جاء العرفان في الأطوار المعرفية المختلفة مترافقاً بالفنّ، وقد تمّ استجلاء المفاهيم الجماليَّة الأولى كما قال بها علماء الجمال، ويضاف إليها التَّحديد الدَّقيق لماهية الأثر القرآني في الشعر العرفاني، وكيفية الدراسة الجمالية.

من هنا كان للدراسة وجهان، أوّلهما إرساء قواعد المفاهيم والمرجعيّات الّتي استند إليها هذا الأدب، وثانيهما: الولوج إلى أعماق هذا الشِّعر وتحديد مفاهيمه ومصطلحاته من تفكيك البنية الشِّعريَّة الّتي تحكمه، ودراستها وفق ما تقتضيه الدِّراسة النَّقديَّة الأدبيَّة، والفنيَّة الجماليَّة.

وكان للبحث عنايةً خاصةً بالرَّمز المستخدم في هذا الشِّعر، وذلك عند علمين على مستوى الشِّعر العرفانيِّ هما عمر بن أبي الحسن المعروف بـ**ابن الفارض** العربي، وشمس الدين محمد حافظ **الشيرازي** الفارسي.

وقفتِ الدراسة في بابها **الأوَّل** على ماهية الغزل العرفاني عند **ابن الفارض** منظوراً إليه من وجهة نظرٍ قرآنيَّةٍ، تتحدَّد بجلاء تناصَّاته مع القرآن الكريم، وهي تناصَّاتٌ ظاهرةٌ من حيث المفردات والتَّعابير والصُّور القرآنيَّةِ، وفي الفصل التَّالي جرى الكلام على الرَّمز وأهميَّته قديماً وحديثاً في الأطوار اللُّغوية والأدبيَّة، وفي العرف النَّقديِّ، وكيف ضمَّن **ابن الفارض** نصوصه الشِّعريَّة رموزاً مستقاةً من النَّصِّ القرآنيِّ للتَّعبير عن نوعٍ خاصٍّ من المشابهات بين التَّجارب الّتي عاشها الأنبياء (الرموز) وشعراء العرفان في مراحل التَّجربة الصُّوفيَّة، وختم الباب بالحديث عن أبرز ما توصّلت الدراسة إليه من نتائج.

في الباب الثَّاني كان **للشِّيرازي** من الدراسة ما لنظيره العربي، غير أنَّ المشكلة الّتي واجهت البحث هنا هي التَّرجمة. وقصورها عن الإحاطة بالمعاني الدَّقيقة كما هي في النَّصِّ الأصلي. فكان التَّحليل يبنى على التَّرجمة بالمعنى، غير أنَّ روح المعنى المفقودة في النَّصِّ المترجم حالت دون الوقوف على الخصائص الدَّقيقة لشعر **الشِّيرازي**، إذ ليس من معنى مجازيٍّ لروح الشِّعر. إنَّما، منهجيّاً؛ سارتِ الدِّراسة في الباب الثَّاني كما في الباب الّذي سبقه.

في الباب **الثَّالث** دار الحديث حول المقارنة بوصفها آليّة عملٍ تفترض شروطاً وقواعد تسمح بدراسة النُّصوص المقارنة بناءً عليها، وجرتِ المقارنة بين الشَّاعرين وفق ظاهرةٍ فنيَّةٍ نقديَّةٍ واحدةٍ هي التَّناصُّ، وآلياته من تناصٍّ صريحٍ أو خفيٍّ، وفق مفهوم التَّشابه والاختلاف في اقتباسات المفردات والتَّراكيب والمعاني والرُّموز وتوظيفاتها.

في الباب **الرَّابع** كان للبحث وقفةٌ مع الجمال والمفاهيم الجماليَّة في الفكر الفلسفي الأوَّل، من ثمَّ نقله إلى الحيِّز الأدَّبي، وإسقاطه على التَّجربة الشِّعريَّة العرفانيَّة وفق مفهوم التَّناص، متدرِّجاً بمفاهيمه بدءاً من الجميل ثمَّ الجليل والتَّراجيدي والقبيح، وكانت وقفةٌ مع المعذَّب والمغترب من وجهة نظرٍ تناصيَّةٍ أيضاً. وفي النِّهاية **خاتمةٌ** تبيِّن أبرز ما توصَّل إليه البحث من نتائج في الأبواب والفصول جميعها.

Research Summary

ملخّص البحث باللغة الانكليزية

The study started by talking about "Knowing" inits linguistic meaning and terminological content. The concept of Knowing has been rooted by going back to the first historical records and unrecorded history too. this could be the result of the initial theological phases which established for the idea of knowledge connected with religious cognition in the various centuries. This led to a collective identification of the term. Then, the concentration was on "Knowing" as a term accompanied with art in its moving from abstraction space to embodiment one. The different kinds of incarnation are sculpture, painting, music, singing, and poetry which is considered the best expresser of soul`s passions and its vicissitudes in its many various phases.

In the Islamic era and coming ones, "knowing poetry " was an expression to the necessity of talking about the divine knowledge, that cannot be said in public, in an literary shape with ideological and philosophical content.It took well-known side of Arabic poetry; courtship. And it developed its way to express the knowing experiment and

its nature which is likely to hint rather than to proclaim. It used symbol and ambiguity not like the prevalent art in the earlier eras. so the study had two faces :

First, establishing the rules of references and concepts which this literature was based on. Second, deep access into this poetry and identifying its terms and concepts by dismantle the poetic architecture that dominate it. Then studying it according to what a literary critic study requires.This research had a special care on the symbol used in this poetry, especially in the poetry of Omar Ben Abi Al-Hassan; known as "**Ebn Al–Fared**" and Shams AL-Din Muhammad **HafezAl–Shrazi**; Al-Faresi. They are well-known for their knowing poetry.

In its First door, the study stopped at the case of separation between shape and meaning, in the literary studies, to show the advantages of accounting on the two arts while studying the knowing poetry. Then, it viewed **Ebn AL–Fared's** "tntertextuality" with Holy Quran; such as words, expressions, and Quranic images. The other section concentrated on the symbol and its literary phases and in the critic custom. And it lighted on how**Ebn AL–Fared** included Quranic symbols, derived From a Quranic

text, and used it in the poetic structure to express aspecial kind of similarity between the experiences that prophets had gone through (the symbols) and the knowing poets in the sufic experience levels. This door was finished by talking about the most prominent results emerged throughout this study.

In the second door, the study concentrated on **AL–Shirazi** as the first door did for his equal (the Arabic one) But the problem the research faced here was the translation and its little adequacy of the accurate meanings in the original text. so, the argument, when the text is translated, was about meaning. Nevertheless, the lost accurate meaning in the translated text prevented from stopping at the farina of **AL–Shirazi** mind. According to what we have said, we should consider the one who denies the translation of the poetic text a mind with a pretext for his view; there is no metaphorical or linguistic translation of the deep meaning because there was not adequacy for the accurate meaning in poetry.

Systematically speaking, the study spoke about **AL–Shirazi** as it did for **Ebn AL–Fared** in the previous door.

The third door talked about comparison as a work machinery requires rules and conditions that allow studying the comparative texts depending on it. The comparison between the two poets was made according to one artistic phenomenon which is intersexuality and its machineries; quoting, conveying, and employing. Or intersexuality that emerges as a symbol transmits into a similar situation.

The fourth door spoke about beauty and its concepts in the first philosophical thought. Then, it studied him in the literary space and dropped the poetic knowing experience according to intersexuality machinery; its concepts graduate starting by beautiful, dignified, tragic, then comic. It, also, made a spot light on the suffered person and the immigrated one in an intertextulitic look.

The conclusion has shown the results derived from all doors and sections in this research.

The End