

الفصل الثاني:

جماليات الصورة الشعرية

أولاً: مفهوم الصورة الشعرية

ثانياً: صور القصيدة:

- 1- الصورة الأولى (الافتتاحية).
- 2- الصورة الثانية (الاتحاد ووحدة الوجود).
- 3- الصورة الثالثة (حجاب العقل).
- 4- الصورة الرابعة (الكشف).
- 5- الصورة الخامسة (الختامية).

أولاً: مفهوم الصورة الشعرية

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 323.

(2) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 108.

(3) عمر بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، ص 131/3.

(4) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 1983، ص 08.

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

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

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

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

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

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

(1) ينظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي: مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1999، ص243.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1992، ص07.

(3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي: مكتبة الأنجلومصرية، ط2، 1980، ص356.

(4) ينظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص210 إلى 223.

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

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

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

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

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

(1) جابر عصفور: الصّورة الفنية، ص48.

(2) قام بدراسة الخيال عند ابن عربي عدد من الباحثين أهمهم: محمود قاسم: الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفية، نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، أدونيس: الصّوفية والسريالية، محمد علم الدين الشقيري، ذخائر الأعلام، شرح ترجمان الأشواق.⁽³⁾ ابن عربي: الفتوحات المكية، 492/3.

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

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

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

ويبدو أن القطيعة الابستمولوجية التي كانت تمس العصب الحساس الذي يربط بين المتصوف والعامّة، قد لعب دوراً حاسماً في جنوح أسلوبه وصوره الشعرية للاختلاف عن مثيلاتها في بقية الشعر؛ ذلك أن لغة المتصوفة تصنع الرمز المتدرج، وتقوم بالتعدد المتراكم للأفكار والمعاني الصّوفية العميقة. ويبدو أن الشعراء الصّوفيين هم» أبرز من مارس إعادة التفسير اللغوي في الشعر قديماً، عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدينيّة للكلمات، تتصل بمجالات الحب وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة

(1) عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص58.

(2) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص417.

(3) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، دت، ص88.

(4) على البطل: الصّورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط3، لبنان، 1983، ص26.

(5) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص92.

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

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

وعند ما تكون الصّورة «ليست إلا نسيجا تشد خيوطه بعضه لبعض في تناغم وأصالة، من هنا نتعامل مع نظم الصّورة وليس مع مفرداتها اللغوية»⁽⁴⁾.
وباعتبار كل معطيات الصّورة الشعرية فيما سبق، تشكلت الصّورة في النونية على شكل فسيفساء من الصّور الجزئية، والتي تمت هندستها على المعمار الآتي:

ثانيا: صور القصيدة

1- الصّورة الأولى (الافتتاحية):

يبدو أن القصيدة قد تمخضت عن لقاء مهم جدّا، والذي أثبتته التاريخ فعلا بين الشاعر وابن سعين، حين دعاه بكلماته الرهيبة: «إن كنت تريد الجنة فاذهب إلى أبي مدين، وإن كنت تريد رب الجنة فهلمّ إلي»⁽⁵⁾.

(1) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص 277.

(2) أدونيس: الصّوفية والسريالية، دار الساقي، ط1، بيروت، 1991، ص 279.

(3) محمد بن الصغير: بناء القصيدة الصّوفية في الشعر المغربي، مطبعة بني يزنا سن سلا، ط1، 2003، ص 571.

(4) منير سلطان: الصّورة الفنية في شعر المتنبي (المجاز)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002، ص 296.

(5) الديوان، ص 09.

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

أَرَى طَالِبًا مِّنَّا الزِّيَادَةَ لَا الْحُسْنَى بِفِكْرِ رَمَى سَهْمًا فَعَدَى بِهِ عَدْنَا⁽²⁾
وعند محاولة تفكيك عناصر هذه الصورة فإننا نجد أنفسنا أمام صورة الرؤية، والتي تضم بدورها زاويتين: الجنة(الحسنى)، رؤية الله عز وجل(الزيادة). وبعملية إسقاط اللقاء وفحواه على البيت (صورة البيت) يتحدد أن الجواب كان رب الجنة لا الجنة، وبالتالي هي إجابة ضمنية لطلب الأستاذ(ابن سبعين).

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

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

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

(1) الديوان، ص72.

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

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

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

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

في وجود حديث نبوي شريف يميز فيه الرسول ρ بين الرؤيا والحلم، فيقول:
(الرؤيا من الله والحلم من الشيطان)⁽¹⁾.

وإذا ما نحن عرجنا إلى المعجم الصّوفي تلقى الرؤية هي: «رؤية الحق وهي من شواهد الأحوال والمقامات، وقيل فيها، وهو خير ما قيل: إن لم تر الحق لم تكن به، وإن رأيت غيره لم تره»⁽²⁾، في حين تعادل الرؤيا الوحي.

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

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

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

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

(1) الإمام الحافظ أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، مراجعة وتحقيق: الشيخ محمد علي القطب والشيخ هشام البخاري، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، كتاب التعبير، باب الرؤيا من الله (6984)، ص 1244.

(2) الموسوعة الصّوفية، ص 775.

(3) القاشاني: لطائف الإعلام، ص 176.

(4) أبو نصر السّراج الطرسي: اللمع، تحقيق عبد الحلیم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960، ص 62.

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

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

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

فرسم هذه الصورة الافتتاحية يفيد الأساس الذي يجب أن ينطلق منه الصوفي الحق، وهو الرغبة الملحة في رؤية الحق تعالى دون الطمع في الجنة وخيراتها جزاءً على العبادة ولا الخوف منه تعالى عقاباً على العصيان، إنما هو حب لأجله تعالى وحده خالصاً.

2- الصورة الثانية (صورة الاتحاد ووحدة الوجود):

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

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

(1) قمر كيلاني: في التصوف الإسلامي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1962، ص106.
(2) محمد بن الصغير: بناء القصيدة الصوفية، ص179.

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

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

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

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

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

(1) الموسوعة الصّوفية، ص 628.

(2) سارة آل سعود: نظرية الاتصال عند الصّوفية، ص 179.

(3) ظهرت الأفلاطونية الحديثة التي تنسب إلى (أفلوطين) القرن الثالث للميلاد، فاستحدثت تفسيراً لما سبق أن عرضه أفلاطون من أفكارا حول الإله الصانع، وتقوم الأفلاطونية الحديثة على أساس القول بالفيض عن المطلق الكلي الذي يحوي الوجود ولا يحويه شيء لأن كل شيء منه وهو مبدأ هذا الوجود. يقول أفلوطين: «لولا الواحد لما وجد شيء على الإطلاق، فهو الحياة لأن الحياة تفيض منه، كما يفيض الماء من النبع». سارة آل سعود: نظرية الاتصال عند الصّوفية، ص 336.

(4) رجاء عيد: لغة الشعر، ص 280.

(5) محمد جلال شرف: دراسات في التصوف الإسلامي، ص 438.

(6) جون كوهين: النظرية الشعرية، ص 69.

يقول الششتري(1):

وَطَالِبُنَا مَطْلُوبُنَا مِنْ وُجُودِنَا نَغِيْبُ بِهِ عَنَّا (2) لَدَى الصَّعْقِ (3) إِذْ عَنَّا (4)

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

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

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

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

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

فيقول:

(1) الديوان، ص72.

(2) عنا: حرف جر (عن)+ ضمير المتكلم للجمع(النون).

(3) الصّعق: صعق الإنسان صعقاً وصعقاً فهو صعق: عشي عليه وذهب عقله من صوت يسمعه كالهدة الشديدة، والصعق مثل الغشي يأخذ الإنسان. ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة (صعق).

(4) عنا: عنا الشيء يعن عنا وعنونا: ظهر أمامك. ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة (عنن).

(5) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص76.

(6) الموسوعة الصّوفية، ص721.

ولم تُلفِ كُنْهَ الْكَوْنِ إِلَّا تَوْهَمًا وليسَ بِشَيْءٍ ثَابِتٍ هَكَذَا أَلْفَيْتَنَا (1)
 ينفي الشاعر أن يكون هناك وجود حقيقي عيني، كما يتوهمه الناس، فالوجود لله وحده، وما عداه هباء وأوهام، وهنا تجسيد لفكرة وحدة الوجود، وإن هذه الفكرة لجاءت ملتحفة- في هذا البيت- بصورة القصر (النفي + الاستثناء) أي: لم + إلا.

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

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

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

ويزداد تعقد الصّورة في قوله:

فَرَفُضُ السَّوَى فَرُضٌ عَلَيْنَا لِأَتْنَا بِمَلَّةٍ مَحْوِ الشُّرْكِ وَالشُّكِّ قَدْ دَنَا
 وَلَكِنَّهُ كَيْفَ السَّبِيلُ لِرَفْضِهِ وَرَافِضُهُ الْمَرْفُوضُ نَحْنُ وَمَا كُنَّا (3)

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

(1) الديوان، ص72.

(2) محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، ص396.

(3) الديوان، ص72.

الموالي، بتساؤل توكيدي، إذ كيف يتم الرفض لشيء غير موجود أصلاً، « فالرافض هو نحن وما كنا شيئاً، بل عدماً محضاً، لا كنا من جملة السوى فتحصل أن الحق تعالى هو الذي فعل ذلك جميعاً»⁽¹⁾.

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

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

وَعَرَشًا وَكِرْسِيًّا وَبِرَجًّا وَكوكبًا وَحَشَوًا لِجِسْمِ الْكَلِّ فِي بَحْرِ عُمْنَا⁽³⁾

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

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

3- الصورة الثالثة (حجاب العقل):

(1) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص 82.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 323.

(3) الديوان، ص 75.

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

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

فيقول الشاعر:

أَمَّا كَ هَوْلٌ فَاسْتَمِعْ لَوْ صَيَّتِي عِقَالٌ مِنَ الْعَقْلِ الَّذِي مِنْهُ قَدْ تُبْنَا⁽³⁾

وتكاد تكون صورة العقل الممتلة في الحجاب تطفو على جميع النظريات الصوفية، «فقيل للنوري⁽⁴⁾: بما عرفت الله؟ فقال: بالله. فقيل: فما بال العقل؟ فقال: العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله»⁽⁵⁾.

أما ابن عربي فهو ينكر على العقل معرفته، ويرميه بالعجز المطلق على إدراك هذه المعرفة الكشفية، حتى ولو اتصل بالعقل الأول أو العقل الكلي⁽⁶⁾، ولعل تبرير ذلك في نظرهم أن العقل قاصر ومحدود وضيق، مما لا يؤهله لمعرفة العظيم والمطلق والواسع. «على أن الإقرار بعجز العقل على معرفة المطلق ليس حكراً على الصوفية وحدهم، بل لقد أيدهم في ذلك علماء أعطوا للعقل والإنسان والعلم الإنساني عموماً قيمة عالية وتحولات نوعية في مسار العلم»⁽⁷⁾، حيث إن العقل البشري مهما بلغ من عظم التدريب، وسموا التفكير عاجز على الإحاطة بالكون.

(1) ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص54.

(2) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص99.

(3) الديوان، ص73.

(4) أحمد ابن محمد النوري، يعرف بابن البغوي نسبة إلى قرية اسمها بغشور بخراسان، وإن كان قد ولد ونشأ ببغداد وقيل اسمه النوري نسبة لقرية يقال لها (نور) وطريقته يسمونها النورية وتشبه طريقة الجنيد فقد كان من أقرانه وأساس طريقته الإيثار، وهو اجتماعي يكره العزلة ويذم الانزواء ويعلم مريديه الصحبة وحسن العشرة، توفي عام 295 هـ. الموسوعة الصوفية، ص586.

(5) م ن، ص876.

(6) ينظر: ابن عربي: الفتوحات المكية، 90/2.

(7) ساعد خميسي: نظرية المعرفة عند ابن عربي، ص203.

وهكذا يغدو العقل عند الصّوفية « غير قادر على معرفة السرّ وحده، والعقل عندهم سبيل العاقل في حاجته إلى الدليل، لأنه محدث، والمحدث لا يدل إلا على مثله»⁽¹⁾.

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

وهو ما أشار إليه الشاعر في هذا البيت:

أَبَادَ الْوَرَى بِالْمَشْكَلَاتِ وَقَبْلَهُمْ بِأَوْهَامِهِ قَدْ أَهْلَكَ الْجِنَّ وَالْبِنَا⁽⁴⁾
وظفق بعدئذ يصور الشخصيات الفلسفية ابتداءً من اليونانية، الذين انصب اهتمامهم على العقل ومقولاته فقال:

وَتَيِّمَ أَلْبَابَ الْهَرَامِسَ كُلَّهُمْ وَحَسْبُكَ مِنْ سُقْرَاطَ أَسْكَنَهُ الدَّنَا⁽⁵⁾
لقد صور الشاعر الفيلسوف سقراط قد سكن الدنّ، أي جرّة كبيرة، فإذا صحّت الرواية القائلة بأن « سقراط دخل جرّة وجلس فيها ليحصر فكره لنلا يشوش عقله»⁽⁶⁾، فيكون التصوير حقيقيا، وإما أن يكون هذا التصوير مجازيا برواية أنه « كان في زمن موسى عليه السلام، فقيل له (لسقراط) لو ذهبت إليه لتأخذ منه الشريعة. قال: نحن قوم مهذبون لا نحتاج إلى أخذ، فأرداه عقله حيث صرفه عن التمسك بأنوار الشريعة فكان من الضالين»⁽⁷⁾، وبالتالي يكون هذا التصوير كناية عن مدى حصر العقل ببعض المقولات التي تناقض الشريعة، ولا توصل إلى غاية أي صوفي، وهي إدراك الحقيقة الإلهية.

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

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

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

(4) الديوان، ص73.

(5) م ن، ص74.

(6) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص122.

(7) م ن، ص122.

فَنَلْحَظْ كَيْفِيَّةَ تَجْسِيمِ الْفِكْرَةِ (قصور العقل) فِي نَمَطِ حَسِّي مَادِي، حَيْثُ يَسْعَى إِلَى «
جَعَلَ الْمَعْنَوِي حَسِيًّا، فَكَأَنَّنا بِالتَّجْسِيمِ نَحْوَ الْمَعْنَوِي الْمَجْرَدِ مِنَ اللَّبُوسِ وَالْحُدُودِ الْمَكَانِيَّةِ إِلَى
حَسِّيَّاتٍ تَرَى أَوْ تَسْمَعُ أَوْ تَلْمَسُ أَوْ تَشْمُ...» (1)

إِنْ أْبْرَزَ خَاصِيَّةَ فِي صُورَةِ الْعَقْلِ وَتَصْوِيرِهَا بِالْقُصُورِ تَتَمَثَّلُ فِي صِيَاغَةِ طَبَقًا
لنَمُودِجِ بِنِيَّةِ التَّوَالِدِ الْمُتَكَاثِرِ، فَهُوَ أَسَاسًا يَتَكُونُ مِنْ صُورَةٍ وَاحِدَةٍ تَتَضَخَّمُ وَتَتَعَقَّدُ كَلَّمَا تَقْدَمْنَا
فِي قِرَاءَةِ أَبْيَاتِ الْقَصِيدَةِ، حَيْثُ تَتَدَاخَلُ حَلَقَاتُهَا الْمُتَشَاكِلَةُ بِشَكْلِ يَفْضِي إِلَى التَّعْقِيدِ
وَالتَّضَخِيمِ، وَهَذَا مَا سَنَقْرُؤُهُ فِي الصُّورَةِ الْجَزْئِيَّةِ الْآتِيَةِ:
يقول الشاعر:

فَنَحْنُ كَدُودِ الْقَرْ يَحْصِرُنَا الَّذِي صَنَعْنَا بِدَفْعِ الْحَصْرِ سَجْنًا لَنَا مِنَّا (2)
يبدو جليا التشبيه الذي جاء محاطا بالصورة، حيث قام بتشبيه النفوس بدود القز،
ووجه الشبه ذلك النسيج.

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

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

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

(1) عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، ص307.

(2) الديوان، ص74.

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

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

لقد اتجه الشاعر في ذكر تطورات العقل وتحولاته فقال:

تَلُوْحُ لَنَا الْأَطْوَارُ مِنْهُ ثَلَاثَةٌ كَرَاءٍ وَمَرئِي وَرُؤْيَا مَا قُنَّا⁽²⁾

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

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

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

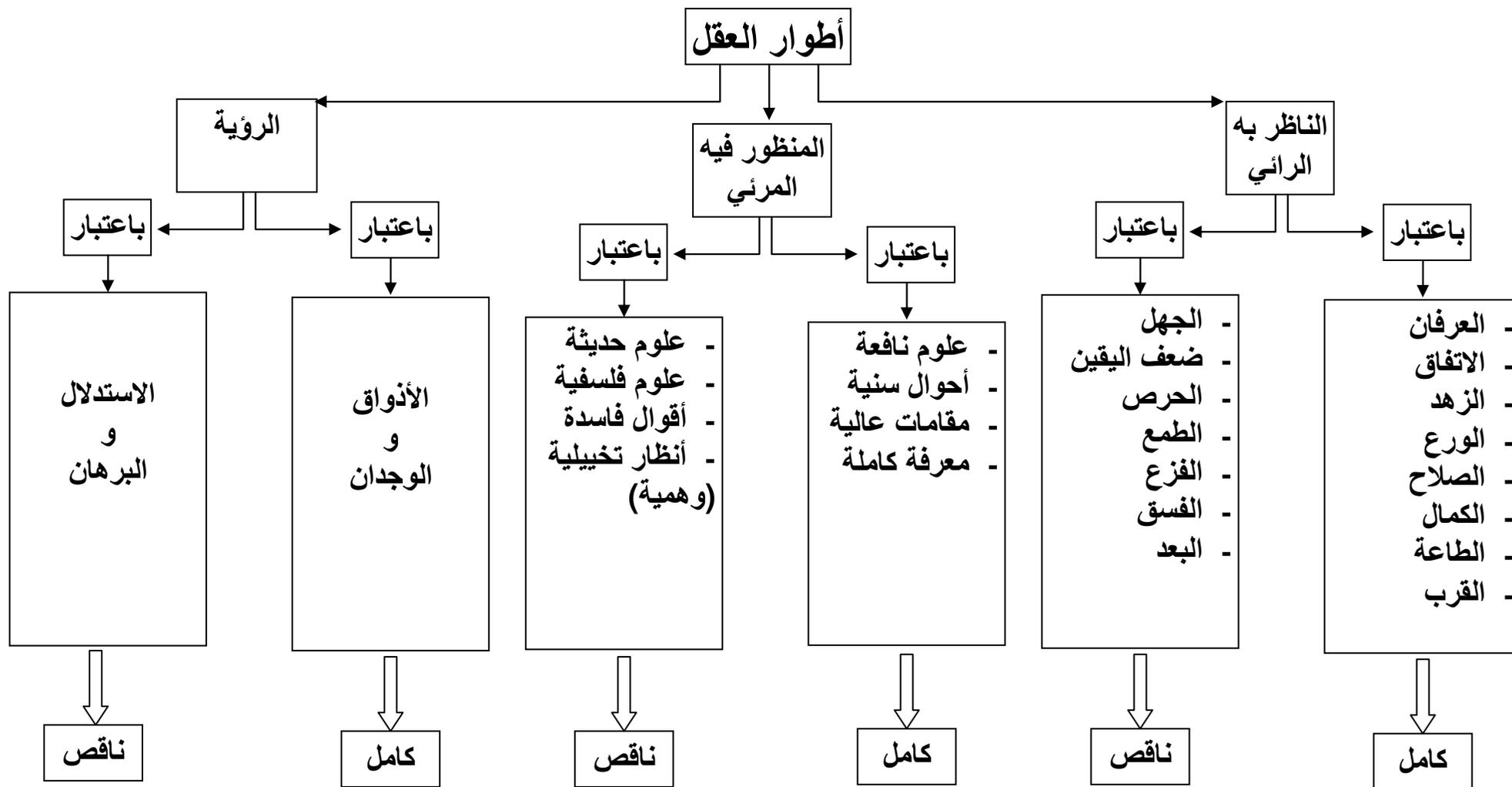
(1) عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، ص53.

(2) الديوان، ص73.

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

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

(1) ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص 104-105.



إن هذا التركيب المعقد للصورة في القصيدة يخلق توترا لدى المتلقي، ثم ما يلبث هذا الأخير يتحول إلى رغبة ملحة في تتبع هذا التوالد الصوري الذي يحيل على التجربة الرمزية الصوفية التي « تحولت إلى تجربة لغوية، بحيث تصبح أفقا مفتوحا على المطلق واللانهاية ومعراجا يسمو بنا إلى الرؤى والكشوف العلوية»⁽¹⁾.

وهذا ما يقوم به الششتري في هذه الصورة⁽²⁾:

وَلَوْحًا إِذَا لَاحَتْ سَطُورُ كَيَانِنَا⁽³⁾ له فيه وهو اللُّوحُ⁽⁴⁾ والقلمُ⁽⁵⁾ الأَدْنَى

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

يَكْدُ⁽⁷⁾ حُطُوطَ الدَّهْرِ عِنْدَ انْتِفَاتِهِ إِحَاطَتُهُ الْقُصُوى التِّي فِيهِ⁽⁸⁾ أَظْهَرْنَا

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

(1) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 65.

(2) الديوان، ص 74.

(3) كياننا: أصله كواننا فجمع على أكوان وكوان. ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص 106.

(4) اللوح: هو محل التدوين والتسطير المؤجل إلى حد معلوم. القاشاني: لطائف الإعلام، ص 380.

(5) القلم: رمز عند الصوفية وهو علم التفصيل والقلم الأعلى هو العقل الأول والروح الأعظم، وسمي القلم الأعلى من جهة كونه واسطة بين الحق في إيصال العلوم والمعارف إلى جميع الخلق. م ن، ص 366-367.

(6) الديوان، ص 74.

(7) يكد: وردت في شرح ابن عجيبة (يمد). ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص 107.

(8) فيه: وردت في شرح ابن عجيبة (فيها). م ن، ص ن.

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

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

4- الصورة الرابعة (الكشف):

تعني كلمة "الكشف" في اللغة العربية: «رفعك الشيء عما يواريه ويغويه»⁽¹⁾، وقد ورد ذكر هذه الكلمة بمعناها هذا في القرآن الكريم، كقوله تعالى: (لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ)⁽²⁾.

أما في اصطلاح الصّوفية، فلقد كثر تفسير هذه الكلمة، فيقال أنها تعني «الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقة وجداً وشهوداً»⁽³⁾؛ أي أن صاحب الكشف هو الذي تزاح عن بصيرته كل العوائق والحجب التي تحول دون قلبه والحقائق الإلهية اللامتناهية، فيغدو الكشف حينئذ «سلوكاً معرفياً هدفه اكتشاف ذلك العالم والذات معاً من حقائق ومعان»⁽⁴⁾.

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

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

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج5، مادة (كشف).

(2) سورة ق/ 22. كما وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم في عشرين موضعاً.

(3) الموسوعة الصّوفية، ص924.

(4) منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصّوفية، منشورات عكاظ، الرباط، 1988، ص244.

لقد عرض الشاعر لفكرة الكشف حين قال:

وَأَظْهَرَ مِنْهُ الْعَافِي لِمَا خَفَى وَكَشَّفَ عَنْ أَطْوَارِهِ الْغَيْمِ وَالْدُّجْنَ

كَشَفْنَا غِطَاءً عَنْ تَدَاخُلِ سِرِّهَا فَأَصْبَحَ ظَهْرًا مَا رَأَيْتُمْ لَهُ بَطْنًا⁽¹⁾

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

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

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

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

(1) الديوان، ص76.

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

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

فالصّوفية إذن يرفضون العقل، ولا يعترفون إلاّ بالكشف وسيلة وأداة معرفية، بها ترفع الحجب عن الذات العارفة لإدراك الحقائق الإلهية من مصدرها مباشرة دون وساطة. والشاعر قد شبه الالتباس بين الشريعة والعبودية بالغيث أو اللحاف أو الغطاء، فعمل هو وشيخه(ابن سبعين) على كشف هذه الغيوم والأحجبة كي تتبين الأسرار والحقائق. فهو سعي من الصّوفي «إلى نبذ الواقع كلية وإقامة عالم ذاتي بعيد المنال يتجلى بطريق الكشف الباطني بعد إيصاف منافذ الحواس جميعا وتعطيل العقل»⁽¹⁾. وبالتالي محاولة منه لإقامة صلة حميمية من الحب بينهم وبين ربّهم، بحيث أذابوا الحدود وكشفوا الحجب وأزاحوا الغشاوة متوسلين لذلك الخلاص من أسر الجسد، وبلوغ درجة الفناء عبر طريق شاق من المجاهدات.

وعن تلك المجاهدات يقول الششتري: ⁽²⁾

فَكَمْ دُونَهُ مِنْ فِتْنَةٍ ⁽³⁾ وَبَلِيَّةٍ ⁽⁴⁾ وَكَمْ مَهْمَةٍ مِنْ قَبْلِ ذَلِكَ قَدْ جُبْنَا
يرسم لنا الشاعر – هنا- صورة الطريق الوعر الذي يجب أن يعبره المرید للوصول إلى الحقيقة، فكم دون ذلك الوصول من امتحانات واختبارات للمريد للتحقق من صدقه في الطلب. « فأول ذلك تسليط الناس عليه بالأذية والإهانة والتصغير والهجران، وربما وصلوا إلى ضربه وسجنه وقتله، فإن صبر على ذلك تعرضت له الدنيا بتزيين زخارفها وحظوظها وزهرتها، فإن أعرض عنها تعرضت له الآخرة بحورها وقصورها وسائر نعمها (...)، وإن وقف مع شيء من هذا رجع من الطريق وأما من وصل فلا رجوع عليه له»⁽⁵⁾.

(1) عدنان حسين العوادي: الشعر الصّوفي، ص247.

(2) الديوان، ص72.

(3) فتنة: الفتنة هي المحنة والاختبار. ابن منظور: لسان العرب، ج5، مادة (فتن).

(4) بلية: البلية أبلى بمعنى امتحن، والاسم: البلوى، والبلوة، والبلية، والبلاء. والبلاء يكون في الخير والشر. م ن، ج1،

مادة (بلا).

(5) ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص91.

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

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

فَقِيلَ لَهُ أَرْجِعْ عَنْ مَقَالِكَ قَالَ لَا شَرِبْتُ مُدَامًا كُلُّ مَنْ ذَاقَهَا غَنَى⁽²⁾

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

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

5- الصّورة الخامسة (الختامية):

جاءت هذه الصّورة ممثلة في البيتين الأخيرين من القصيدة:

هَدَانَا لِـدِينِ الْحَقِّ مَا قَدْ تَوَلَّهَتْ لِعِزَّتِهِ الْبَابُنا وَلَهُ هُدُنَا

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

(2) الديوان، ص 75.

(3) الذوق عند الصوفية هو عبارة عن بروق أنوار الذات القديمة على العقل، فيغيب به عن رؤية الحدوث في أنوار القدم، لكنه لا يدوم ذلك بل يلمع تارة ويخفى أخرى، فإذا لمع غاب عن حسه، وإذا خفي رجع إلى حسه ورؤية نفسه. ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص 65-66.

(4) الشرب عند الصوفية هو تلقي الأرواح والأسرار الطاهرة لما يرد عليها من الكلمات وتنعمها بذلك. الموسوعة الصوفية، ص 806.

(5) ينظر: موضوع الخمر هذا البحث ص 47. و عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 340.

فَمَنْ كَانَ يَبْغِي السَّيْرَ لِلْجَانِبِ الَّذِي تَقَدَّسَ فَلْيَأْتِ فَلْيَأْخُذْهُ عَنَّا (1)

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

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

وفي البيت الموالي (الأخير) يقوم ببناء هادٍ لا قوة فيه ولا حدة انفعال، بل يوحى بسعة الصدر، لأن الموقف يتطلب التوجيه وإسداء النصائح، وهي مسألة تحتاج إلى الشعور بالأمان والطمأنينة، لاسيما أن الموضوع صوفي يهتم بطرح السفر الصوفي وبيانه وترغيب في نهج ذات السبيل لبلوغ المعرفة الإلهية عن طريق الكشف والتجلي.

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

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

(1) الديوان، ص76.
(2) الموسوعة الصوفية، ص872.

(وَمِنْهُمْ مَّنْ يَنْظُرُ إِلَيْكَ أَفَأَنْتَ تَهْدِي الْعُمْيَ وَلَوْ كَانُوا لَا يُبْصِرُونَ) (1)، فالنظر بالنسبة للصوفي هو نظر قلبي عقلي، لا نظر الحواس، وهذا ما يقصده كل عارف.

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

وفي كل هذه الصور يمتاز موقف الصوفي عن الشاعر في الفكر والصور جميعاً من حيث تتجه تجربة الشاعر نحو إثراء الوجود الحسي، بينما ينشد الصوفي إلى تحقيق الفناء في المطلق.

وهو أحد الفوارق التي تتوضح من خلال دراسة شعر صوفي بخلاف دراسة نوع آخر من الشعر، دون إنكار ما يجمع بين الاثنين، بل ووجود التأثير البارز بينها: تأثير الشاعر في الصوفي، وتأثير الصوفي وفكره في الشاعر. وهكذا تتشكل الصورة الكلية لتعبر لنا عن رحلة صوفي إلى الذات العلية بعصمة عن رؤية الكون، وولوجاً في رؤية المكون.

(1) يونس، 43/10.

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