الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تلقي النقد العربي القديم للقصيدة الصوفية في العصر العباسي، القرنين الثالث والرابع الهجريين.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص: أدب قديم

إعداد الطالبة :
جمعة مصاص

إشراف الأستاذ الدكتور:
المكي العلمي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي- تبسة -	رئيسا
المكي العلمي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي	مشرفا ومقررا
عبد القادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 02	ممتحنا
عبد العزيز بومهرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة 08 ماي 1945- قالمة -	ممتحنا
عمر زرفاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي- تبسة -	ممتحنا
شاكر لقمان	أستاذ محاضر-أ-	جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي -	ممتحنا

السنة الجامعية : 1438- 1439هـ / 2016- 2017 م

كلمة شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا وحبيبنا محمد- صلّى الله عليه وسلم

وبعد:

فقد أسبغ الله تعالى علَّي نعمًا كثيرة، لاتعدُّ ولا تحصى ومنها توفيقه إلى اختيار هذا الموضوع، وعونه على إنجازه، وبعد شكره عزّ وجلّ، أتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان وعظيم التقدير والعرفان إلى:

الأستاذ الدكتور المكي العلمي

الذي تشرفت بإشرافه عليّ في مرحلتيّ الماجستير والدكتوراه، فكان خير عون لي بتوجيهاته الدقيقة وتوصياته السديدة، ورعايته الكريمة.

كما أتقدم بالشكر الخالص، إلى كل أساتذة وإداريي جامعة العربي التبسي- تبسة .

وكلّ المحبة والتقدير إلى زميلاتي وزملائي بجامعة عباس لغرور –خنشلة.

الرموز الواردة

تح: تحقيق

مج: مجلد

ع: عدد

تر: ترجمة

ص: صفحة

مقدمـــــــــة

مقدمة

يقوم التواصل عند الكائن البشري على السعي إلى معرفة الذات في سياق تفاعلها مع الأحياء، والأشياء أو من خلال تعاملها مع الآخر، وعليه يغدو فعل الكتابة ردما لهوة الانفصال، وتجاوزا لحالة الافتقار الحائلة دون تحقيق الكينونة واستمرار الوجود، في حدود إثبات الذات، وتجاوز عوائق الحياة المادية والمعنوية.

ولعل هذه الغاية هي السر الذي من أجله اخترعت الكتابة، كأهم انجاز بشري، تتجلى من خلاله صورة الكائن الشخصية، وإنجازاته الاجتماعية وحياته العقلية، ومنطلقاته الروحية.

هذه المنطلقات الروحية هي التي قللت قيمة الدنيا في نظر الشاعر الصوفي، وجعلته يرتقي في درجة وعيه إلى مرتبة، جعلت المتلقي أكثر تشبثا به، يسعى وراءه ليفهمه، ليعي فكره فيشاركه تارة وينتقده تارة أخرى، وهو غير مبال برد فعل الآخر –سواء أكان فقيها أو سلطة أو ناقدا أو قارئا خبيرا.

لقد وجد الشعر العربي في العصر العباسي نفسه، مَعْنِيا بصورة حادة، ومؤرقة بمسائل عدة فرضتها خصوصية العصر المنفتح على ثقافات الآخرين، منها تأصيل فكرة المعرفة الإلهية ومحبة الله، وأن الصوفية أولياء الله في الفكر الصوفي، وأداة الوصل بين الطرفين هي القصد والمبتغى.

لذا سعت القصيدة الصوفية في العصر العباسي إلى فرض وجودها، وايجاد مكانة لها بفعل الموضوعات الروحية التي تناولتها، فكانت علاقتها بالمتلقي وشيجة تراوحت بين القبول تارة والرفض تارة أخرى ووصلت إلى حد الإلغاء والتغييب.

في سياق ما قلنا، تأتي الأطروحة الموسومة بـــ:

" **تلقي النقد العربي القديم للقصيدة الصوفية في العصر العباسي، القرنين الثالث والرابع الهجريين**"

محاولة معالجة أزمة التلقي في الفكر الصوفي ومنزعه الروحي، وانتفاء التواصل بين القصيدة الصوفية والنقد العربي القديم، والعوامل التي ساهمت في تشكل القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

ومن هنا تتأسس هذه الأطروحة على جملة من المسوغات الذاتية والموضوعية الرامية إلى مقاربتها، يحدوها في ذلك أمل في ملامسة الحقيقة، والاقتراب من عالم القصيدة الصوفية وثيماته.

أما الأسباب الذاتيــة فتمثلّت في:

– **ميلي** لأشعار الزهاد والمتصوفة نظرا لخصوصيتها وخروجها عن المألوف في منحى يدعو إلى التأمل في محاولة لسبر عالمهم الخاص، وكان العنوان الأولي للأطروحة هو " **القصيدة الصوفية: النص والتلقي في العصر العباسي**"، ولكن تم تغيير العنوان من طرف اللجنة العلمية، ليغدو "**تلقي النقد العربي القديم للقصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين**" وهو موضوع يبدو صعبا لكنّي آثرت الخوض فيه، بمساعدة الأستاذ المشرف، سعيا منّي لتدارك ما قد يكون أُغفل في هذه الفترة الجنينية للقصيدة الصوفية.

– تعلق بالشعر العربي القديم عامة وبالأجناس الشعرية الجديدة المستحدثة في العصر العباسي؛ هذا العصر الذي أبدع فيه الشعراء وتفاعلت فيه التجربة الشعرية بحيوية العصر الثقافية والفكرية.

– الاقتراب أكثر من أشعار المتصوفة للكشف عن نفسية أصحابها ثم قراءتها قراءة ثانية وهي مرتبطة بقائلها وبالمجتمع، وبيئته بكل معطياتــها ..

أما الأسباب الموضوعيــة فكان سببها أنّ:

1– القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، لم تحظ بالاهتمام اللازم– سيما في الدراسات الحديثة – كما حظيت في العصور اللاحقة، على يد ابن عربي والجيلي وابن الفارض وغيرهم.. إن لم نستثن منها بعض الدراسات الجادة منها:

كتاب "**تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**" لـ أمين يوسف عودة و"**التصوف في الشعر العربي الإسلامي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري**"لـ عبد الحكيم حسان.

كلٌّ من كتاب "**الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجا** و"**العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**" لـ عباس يوسف الحداد.

2- لعل أهم ما وجهني للاشتغال على هذا الموضوع هو كونه ما يزال مجالا ثرّاً خاصة من المنظور الذي أطرحه، وحالة التلقي والتجاذب بين الأطراف المعنية، ولعلّني أحدها فلقد سعدت بصحبة هؤلاء الزهاد والمتصوفة، وأعجبت بثباتهم في طريق الله طريق الحق.

وأما عن **إشكالية الدراسة** فتمخضت عن جملة من الأسئلة؛ حاول البحث الإجابة عنها وتلخصت في ما يلي:

- كيف تلقى النقد العربي القديم القصيدة الصوفية؟
- ما هي مظاهره؟ وأنواعه؟
- كيف تشكلت القصيدة الصوفية؟ وما هي مراحل تشكلها؟ والمقومات الفنية التي أثرت روافدها؟
- ما مدى مساهمة هذه الروافد الشعرية والمذاهب الصوفية في تأثيثها؟
- حققت القصيدة الصوفية كينونتها؟ وكيف تمظهرت من حيث المضمون والشكل.

وقد **هدفت الأطروحة** إلى معالجة تلقي القصيدة الصوفية بشكل أعمق طرحا، فسعت لأن تكون بادرة جهد بسيط، يؤطر قضية التلقي للقصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، أين كان هذا التلقي غائبا أو بالأحرى مغيّبًا في كلّ المؤلفات النقدية التي أرّخت للحركة الأدبية والنقدية، رغم الكم الهائل من الآراء الأدبية والنقدية والمفاضلات.

فعُدّ الصمت المطبق، الذي قوبلت به **القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين**– في حد ذاته– شكلا من أشكال التلقي، بل غدا في كثير من الأحيان متسما بالقصدية في التجاهل والإعراض، وبالتالي العدائية.

وفي ظل قلة الدراسات التي تناولت **القصيدة الصوفية** بالمنظور الذي قاربته الأطروحـة – تلقي القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع– فقد كان علي الاجتهاد والإلمام ببعض الدراسات التي استعانت بها الدراسة منها: "**الأنا في الشعر الصوفي**" لعباس يوسف الحداد وكتاب "**قضية التلقي في النقد العربي القديم**" لـ فاطمة البريكي" وكذا " **الرمز الشعري عند الصوفية**" لـ عاطف، جودة نصر وكتاب "**التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري**" لـ عبد الحكيم حسّان و"**حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**" لأبي نعيم الأصفهاني و"**تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات**" لـ أمين يوسف عودة وكذا " **متصوفة بغداد**" لـ عزيز، السيد و"**شعرية النص الصوفي**" لسحر سامي و"**تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة** " **لـ** آمنة بلعلى و"**التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر**" لـ محمد كعوان وكذلك "**الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**" **لـ** محمد بن عمارة ..

إلى جانب بعض المعاجم والموسوعات، لعل أهمها "**المعجم الصوفي**" لسعاد الحكيم و"**موسوعة الفلسفة**" لعبد الرحمن بدوي، وكتاب " **معجم التعريفات**" للجرجاني.

أما عن **منهج الدراسة،** فقد عمل البحث على عدم حصر الدراسة في منهج بعينه بل حاول الاستفادة من كل هذه المناهج المعاصرة في حدود ما يحقق الصورة المرجوة للبحث وأهمها **المنهج الوصفي التحليلي** : فهو الأنسب لهذا الدراسة إذ يصف الظاهرة ثم يقوم بتحليلها في ضوء الدراسات الحديثة وذلك بالتركيز على أنماط تقبّل الأثر الأدبي، إلى جانب الاستعانة بمناهج أخرى كالمنهج التاريخي والاجتماعي والاحصائي.

كما استعانت الدراسة بنظرية القراءة والتلقي، إلى جانب المنهج **النفسي والتاريخي والأسلوبي..** مع مراعاة خصوصية النص الشعري بالاستفادة من هذه المناهج ومن غيرها، ممّا تستدعيه ضرورة البحث العلمي.

وقد قامت **خطة الدراسة** الموسومة بـ: " **تلقي النقد العربي القديم للقصيدة الصوفية في العصر العباسي، القرنين الثالث والرابع الهجريين**"

على **مدخل وثلاثة فصول مع مقدمة وخاتمة ، يليهما ملحقان.**

انطلقت فيها الدراسة من **مدخل** معنون بـ "**التلقي لغة واصطلاحا ومعايير النقد الأدبي القديم**"، حيث سلطت الضوء على **مفهوم التلقي في التراث والحداثة، من خلال المزواجة** بين التلقي في التراث العربي القديم والتلقي في الخطاب النقدي الغربي الحديث.

ثمّ انتقلت الدراسة إلى **تلقي النقد الأدبي ومعاييره** المعتمدة في النقد العربي القديم **في القرنين الثالث والرابع الهجريين.**

وفي **الفصل الأول** الذي وُسم بـ:" **التلقي والنزعات الروحية في الشعر العربي القديم** "

تناولت الدراسة ثلاث محطات رئيسة هي:

1. مفهوم القيم في التراث الشعري، بتتبع القيم التي ارتكز عليها الخطاب الصوفي ممثلة في الأخلاق، والتدين، والزهد، والتصوف أو كانت ذريعة للنيل منه مثل الزندقة.

2. النزعات الروحية في الشعر الجاهلي وأعلامها، بذكر بعض المحطات الروحية في حياة كلّ من: زيد بن نوفيل، وأميّة بن الصلت، وزهير بن أبي سلمى، وورقة بن نوفل، ولبيد بن ربيعة.

3. الشعر الديني في القرنين الأول والثاني الهجريين، من خلال التركيز على عنصرين هامين هما:

– **الشعر الديني في القرن الأول الهجري:** وتعرضت فيه لتطور الشعر في ظل الإسلام من خلال الأشعار المناهضة للمشركين، أين كان حسان بن ثابت خير نموذج لهذه الفترة.

– **الشعر الديني في القرن الثاني الهجري:** وتناولتُ فيه ثلاثة عناصر أساسية أسهمت في إثراء روافد القصيدة الصوفية في القرن الثاني الهجري وهي:

أ. **شعر الفقهاء والمحدّثين** ممثلا في أشعار عبد الله المبارك والإمام الشافعي ومحمود الوراق ومسعر بن كدّام.

ب. **مجانين الشعراء** أو عقلاء المجانين، بالتعرض لبعض منهم، من أمثال ميمونة السوداء وريحانة وشعوانة.

ج. **التائبون من مجان الشعراء،** والذين يجمعهم الندم والإخلاص بعد تجربة اللهو والمجون، ركزت فيها على أربعة شعراء كانت لهم بصمات خاصة في الزهد وهم على التوالي: آدم بن عبد العزيز وأبــي نواس، وأبي العتاهية، ومحمــد ابن يسير الرياشي.

أمّا في **الفصل الثاني** الذي عنونته بـ "**القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، روافدها وأهم مذاهبها في ضوء التلقي**"

فقد سعت الدراسة إلى إبراز **روافد ومذاهب القصيدة الصوفية،** لذلك جاء هذا الفصل حاملا لثلاثة عناوين فرعية هي:

1. **روافد القصيدة الصوفية:** وتم التركيز في هذه المحطة على:

الشعر الديني والزهدي، والشعر الخلقي، وشعر المناجاة، وكذا التداخل والتقاطع بين كلٍّ من الزهد والتصوف وتمظهُر ذلك في حلقات الذكر.

2- مذاهب القصيدة الصوفية: وفيها رُصدت البدايات الأولى لشعر التصوف، من خلال التعرض لمسألة الحب الإلهي والصوفية، بالخوض في أشكال هذا الحب الذي تراوحت فيه الأشعار الغزلية بين الحب الإلهي الصريح والحب الإلهي الإنساني والحب الإلهي المرموز أو المجرد.

3- تلقي القصيدة الصوفية: وفيه تم الحديث عن حالة التلقي ومظاهره، بدراسة تلقي النقد العربي القديم، إلى جانب تلقي الفقهاء ورد فعل السلطة وحالة التلقي لدى القارئ الخبير.

وخصّصت **الفصل الثالث** للدراسة التطبيقية من تتبع " **تشكل القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، مراحلهـــا وأعلامهـــا فـــي ضوء نظريـــة التلقـــي.**

بالتركيز على محطتين رئيستين هما:

أولا/ مراحل تشكل القصيدة الصوفية من حيث الموضوع والاتجاه، وتناولت فيها:

المراحل التي مرت بها القصيدة الصوفية، بدءا بالمرحلة التأسيسية التي تبلورت فيها الأفكار والنزعات الصوفية، ثم تليها المرحلة الاتباعية التي مالت فيها، هذه القصيدة إلى تقليد القدامى في أساليبهم واصطناع مواضيعهم، خاصة في الحب الإلهي؛ باستعانة الشاعر الصوفي بأدوات الخمرة ولغة الحب العذري، ثم أخيرا المرحلة الابتداعية من خلال طرق موضوعات جديدة، لا عهد للشعر العربي القديم بها، مثل الحقيقة المحمدية ووحدة الأديان، وقضية الحلول والاتِّحاد.

ثانيا/ تمظهر القصيدة الصوفيـة من حيث الشكـل، برصد أربع محطات هي:

– البحور والأوزان في القصيدة الصوفية، من خلال الحديث عن الوزن والقافية وأثرهما في التوازنات الصوتية في القصيدة الصوفية، إلى جانب مجالس السماع للشعر الصوفي.

– الصورة الفنية، من خلال التعرض للصورة الفنية بين القديم والحديث، إلى جانب تسليط الضوء على أنماط الصورة الفنية، ممثلة في الصورة الحسية والذهنية والبلاغية.

– الظواهر الأسلوبية في القصيدة الصوفية، بالتركيز على لجوء شعراء القصيدة الصوفية إلى الضرورات الشعرية، وابتكار المصطلحات، واستعمال الألفاظ الغريبة، وتعمد الجنوح نحو الغموض والتعمية.

– الدلالات الخاصة في القصيدة الصوفية، والتي استمدت وجودها من التراث الغزلي والديني، إلى جانب التناص، والدلالات التي تحيل على خصوصية اللغة الصوفية، وعلاقتها بالتجربة الصوفية.

وانتهت الدراسة إلى **خاتمـــة**، حوصلت فيها أهم النتائج المتوصل إليها في هذه الأطروحة، وذيلتها بإدراج ملحقين:

– أحدهما عن أعلام القصيدة الصوفية الستة**(ذي النون المصري والنوري ويحي ابن معاذ والحلاج والشبلي والقشيري)**.

– والآخر عن القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، والمكون من ست وعشرين قصيدة، كان الحظ الأوفر فيها **للحلاّج** بخمس عشرة قصيدة.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أني قمت بإضافة **القشيري** لأعلام القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين لسببين:

السبب الأول: الاقصاء الذي تعرض له القشيري، والغريب أنه لم يحظ باهتمام دارسي التصوف الإسلامي، مثلما حظي به **الشبلي أو الحلاج مثلا**، من خلال قصيدة له في التصوف مكونة من تسعة وثلاثين بيتا، أدرجها قاسم السمرائي في كتاب أسماه أربع رسائل في التصوف لأبي القاسم القشيري، موسومة بالقصيدة الصوفية.

السبب الثاني: أنه ولد في القرن الرابع الهجري سنة 376هـ، وبالتالي فقد عاصر الفترة التي تلت مقتل **الحلاج**، وهي مرحلة شهدت تراجعا وتعتيما للفكر والأدب الصوفي.

وقد جابهتني –أثناء إنجازي لهذا البحث– جملة من الصعاب، معظمها ارتبط بالظروف المحيطة اجتماعيا ومهنيا، والتي تفرض عليّ في الكثير من الأحيان الانقطاع عن البحث فترات طوال، ولكن بعون الله تعالى وبمساعدة الأستاذ المشرف، تمكنت من التغلب عليها.

وأسعى أن يكون هذا العمل المقارب للقصيدة الصوفية، في القرنين الثالث والرابع الهجريين، رباط تواشج وتواصل بين، ما أورده **عبد الحكيم حسان** في كتابه "التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، وبين ما فصّل فيه **محمد كعوان** في الشعر الصوفي المعاصر، في كتابه "التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر".

وأستغل هذا المنبر لأتقدم بالشكر الخالص، لأستاذي الفاضل المشرف على هذه الأطروحة الدكتور" **المكي العلمي** " الذي لم يبخل عليّ بالدعم المادي والمعنوي، وكان

طوال مشوار هذا البحث ناصحا موجها. دون أن أنسى كلّ المنتمين إلى **جامعة العربي التبسي– تبسة أساتذة وإداريين.**

على أن أخصص الشكر، كلّ الشكر إلى هذه الهامات، التي يجلّلُها العلم ويطوِّقها التواضعُ، تواضُعُ العلماء، والّذي جعل منها مشرفين وموجهين وهيئة مناقشة، لتقييم الأطروحة وتقويمها..

فلكم منّي – أساتذتي الأفاضل– الدكتور" **رشيد رايس**" رئيسا، والدكتور أستاذي" **المكي العلمي**" مشرفا، وكلاً من الدكاترة الأفاضل" **عبد القادر دامخي**"، **وعبد العزيز بومهرة وعمر زرفاوي، وعبد السّلام جغدير**" أعضاءً مُمتَحِنين كلّ الشكر والتقدير والعرفان.

وأخيرا فإنّ كنت قد وفّقت، فهذا غاية ما أرجوه، ولله الحمد على ما هداني، وإن شاب عملي قصورٌ أو نقصانٌ، فتلك طبيعة البشر، ولله وحده الفضل والكمال.

خنشلة في 10 أفريل 2017

مدخـــــــــل

التلقي لغة واصطلاحا ومعايير النقد الأدبي القديم

أولا- مفهوم التلقي في التراث والحداثة

1- التلقي في التراث العربي القديم:

أ- التلقي لغة في المعاجم القديمة والحديثة

ب- التلقي في النقد العربي القديم.

2- التلقي في الخطاب النقدي الغربي الحديث:

أ- المناهج النقدية السياقية والنسقية

أ-1 - المناهج السياقية

أ- 2- المناهج النسقية

ب- نظرية التلقي في المفهومين الغربي والعربي.

ثانيا – تلقي النقد الأدبي ومعاييره في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

1- المعيار الزمني.

2- المعيار الكمي.

3- المعيار الفني في ضوء مفهوم الفحولة.

4- المعيار النوعي.

احتلت الكتابة النقدية- في إطار المؤلفات والمقالات والرسائل- أهمية كبرى قديما وحديثا، بالنظر للحيز الذي تحتله في شتى الدراسات الحداثية، ومرد ذلك التسارع الملحوظ في تطور المناهج على الساحة النقدية العالمية حيث "استبعد مصطلح الناقد في مرحلة ما بعد البنيوية ومع التصور السيميوطيقي وجمالية التقبل، وصار مجرد قارئ يقارب الحقيقة النصية ويعيد إنتاج النص وبناءه من جديد"[1].

وبفعل الانفتاح العربي على الثقافة الغربية، عرفت الساحة العربية الحديثة والمعاصرة مجموعة من المناهج النقدية، كالمنهج النفسي الذي يستند في نظرته للنص الأدبي على الشعور واللاّشعور؛ والمنهج الاجتماعي الذي يعتبر الأدب مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة وكذا المنهج البنيوي التكويني في اعتباره الأدب بنية جمالية منفردة تعكس الواقع بمختلف مناحيه الاجتماعية والتاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية بطريقة غير مباشرة. بينما المنهج البنيوي اللساني فيستهدف النص الأدبي على أنه بنية مغلقة أو نسق مستقل عن كلّ المؤثرات الخارجية، كما يقوم المنهج السيميائي على التفكيك والبناء من خلال دراسة النص باعتباره نظاما من العلامات اللغوية وغير اللغوية.

أما منهج القراءة والتلقي فيركز على القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي قصد تأويله[2]

لذا سعت الكتابات النقدية إلى استقطاب القارئ أو المتلقي من خلال استحداث آليات لفهم واستكناه النصوص الأدبية، محاولة بذلك التملص من المناهج السياقية ومحاولة افتكاك شيفرة الدخول لعالم النص، حيث أدرك نقاد الأدب ودارسوه- بعد طول ممارسة ومقاربة- أن هذه المناهج، ركزت على مرجعيات النصوص أكثر من تركيزها على النصوص ذاتها.

فقد كانت دراسة النص الأدبي تمر عبر بوابة الكاتب ومن خلال حياته، فيكون الاهتمام منحصرا في ظروف تكوينه وسلوكه وموروثه الثقافي وانتمائه الطبقي.

---

[1] - جميل حمداوي. **مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر**. مكتبى المعارف، الرباط، المغرب. ط1/ 2010، ص 7.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

وقد كان للمناهج النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية أثر كبير في تغيير بوصلة النقد من قطب المؤلف إلى قطب القارئ مرورا بالنص، الأمر الذي قلب موازين النقد وسمح بمقاربة النص من زوايا مختلفة.

أولا- مفهوم التلقي في التراث والحداثة

1- التلقي في التراث العربي القديم

أ- التلقي لغة في المعاجم القديمة والحديثة

يرى الباحثون في مجال النقد والأدب أن لنظرية التلقي، جذور ضاربة في الخطاب النقدي العربي، من خلال استقطاب البلاغة العربية لاهتمام العلماء والأدباء في القرن الرابع الهجري، أين توسعت الدراسات البلاغية وتنوعت، وبرز الاهتمام بمفهوم المتلقي وبعنصر السامع، وصارت قضية المعنى من بين القضايا الهامة التي دارت حولها المناظرات والمناقشات وشتَّى الدراسات..

وقد دعّم القرآن الكريم هذا التوجه بفعل تمحور جلُّ الدراسات البلاغية في العصر العباسي حول دلائل إعجاز القرآن وأسرار بلاغته وبيانه.

وبالعودة إلى معجم "**لسان العرب**"، نجد أنَّ دلالة الملفوظ النصي لمادة "**التلقي**" تحيلنا إلى ما شحنت به من إيحاءات وإشارات، تكرس عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص عند رواد التراث النقدي وهم يميزون بين النص والمتلقي.

يقال في اللغة تلقّاه، أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال، والرجل يلقي الكلام أي يلقِّنه، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله.[1]

وفي الإنجليزية فإنّ كلمة réception تحمل معنى الاستقبال والتلقي معا، أما في الفرنسية فتعني كلمة réception: استقبال الزائرين، وréceptionniste: مستقبلة في نزل[2] أي متلقية وعملها الأساسي استقبال الزائرين أو الوافدين على مكتب أو مؤسسة أو فندق أو مخزن، ويقالréceptive أي متلقية أو مستقبل، ويقال: لقى فلانا الشيء: طرحه إليه[3] وفي المصطلح الغربي نجد <réception theory> تعني <نظرية الاستقبال>.

---

[1]- ينظر: ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم. **لسان العرب**، (مادة لقا)، مج 15. دار صادر بيروت، لبنان. طبعة دار صادر/2003، ص 256.

[2] -Paul Robert. Le Petit Robert. Paris. 1987 , p1621.

[3]- روحي البعلبكي ومنير البعلبكي. **المورد**. دار العلم للملايين، بيروت. ط2/ 1977، ص 924.

ومن هنا نجد استخداما كثيفا لمادة (التلقي) بمشتقاتها، مضافة إلى النص، سواء أكان النص خبرا أم حديثا، أم خطابا أم شعرا[1] .

وفي القرآن الكريم تتواجد هذه اللفظة في عدة أنساق تعبيرية، يقول الله تعالى مخاطبا رسوله الكريم- صلى الله عليه وسلم-:﴿ **وإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ** ﴾ *

وكذلك في قوله تعالى: ﴿ **فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّه كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيهِ** ﴾* أي أخذها عنه وقوله **عزّ وجلّ:** ﴿ **إِذْ يَتَلَقَّى المُتَلَقِّيَانِ عَن اليَمِينِ وعنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ** ﴾*

وقوله تعالى﴿ **إِذْ تَلَقَّونَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ** ﴾ * أي يأخذ بعضكم عن بعض، فدلالة استخدام لفظة التلقي في القرآن الكريم، تشير إلى التفاعل والاستقبال وتقبُّل ما يصدر من المتلقي.

ب- التلقي في النقد العربي القديم

إنّ أهم ما يميز مفهوم التلقي في تراثنا النقدي عنه، في الحركات النقدية الغربية، أنه لم يرتبط بنزعات فلسفية عامة، فكان الشعر الفن الأوحد للنقاد القدامى، الذي تتمحور فيه وتتفاعل به العملية النقدية؛ فالتراكمات القرائية قد أثبتت مدى غنى وتنوع وجدارة النص الشعري القديم، والذي ظلّ فضاء مفتوحا على الكثير من القراءات؛ من خلال تجاوزه الزمن الذي وجد فيه، ليُطوَّع بآليات نقدية أشد تطورا وأكثر فعالية من التي اسْتُنْطِقَ بها في زمن ولادته الأولى.

إذن -لفهم النص- تبدو الحاجة ملحة إلى استنفار أدوات جديدة، لاستنطاق موروثنا الأدبي والنقدي، ومدّ جسور التواصل والترابط بين القدامى والمحدثين بعد أن حدثت القطيعة، وتعالت الأصوات لإقبار الماضي، يدفعها إلى ذلك الانبهار من تزاحم الساحة

---

[1]- ينظر: محمد عباس عبد الواحد. **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة**-. دار الفكر العربي، مصر. ط1 / 1996، ص13.

* سورة النمل، الآية 6

* سورة البقرة ، الآية 37 .

* سورة ق، الآية 7 .

* سورة النور، الآية 15.

النقدية بالتيارات والمناهج الغربية التي يدَّعي كلاًّ منها النضج والكمال.

فقد اهتمّ التراث النقدي العربي القديم بالعلاقة القائمة بين إبداع النصوص وما تحققه من متعة فنية وجمالية، وأثر ذلك على المتلقي ومدى انفعاله بقيِّم هذا الإبداع سلبا وإيجابا وتأثير ذلك على الحركة النقدية والأدبية، إذ أنّ "الاتكاء على رصد ردود الفعل كان هو الوسيلة لتجليات التلقي في الدرس النقدي القديم...، وقد تحرك الدّارسون القدامى في دائرة التّلقي تحركا واسعا، يكاد يغطي كلّ مفرداته، بمعنى أنّهم لم يتوقفوا عند المتلقي المثالي(العالم)، بل تجاوزوه إلى من هم أقل منه علما، أو من هم أعلى منه درجة ومنزلة ومن ثمّ أخذ التلّقي طبيعة جمالية ترتبط بالمقامات، فلكل مقام مقال"[1].

ومن هنا فإنّ الاطار المرجعي للتلقي يحيلنا إلى محاولة النبش في تراثنا النقدي من أجل تكوين إطار معرفي يستند إليه التلقي، بصفته ظاهرة ملازمة للنقد والإبداع لم تظهر إلا بعد التطور الحاصل في حقول الأدب والنقد حيث "اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعا وقارئا، وبلغت هذه العناية أوجها في عصور ازدهار النقد، وظهور المصنفات النقدية وتأثر النقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة والكلام والفلسفة.

وبلغت هذه العناية حدا يدفعنا إلى القول أنّ النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب، وقصده بخطابه النقدي قصدا، وحث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه فهو الموئل الذي يقف عنده وهو الغاية من كل قصيد وإنشاد"[2].

وهذا يعني أنّ النقاد الأوائل قد اهتمُّوا بعناصر العملية الإبداعية من خلال الحرص على مدّ جسور التواصل بين المبدع (الشاعر) والمتلقي عن طريق القصيدة الشعرية التي تشكل بؤرة للتفاعل والتواصل " وإذا كان طبيعيا أن يخلو تراثنا النقدي من فلسفة عامة تنتظم جماليات التلقي، أو مفهوم الاستقبال فليس معناه أنّ رصيدنا النقدي قد خلا من

---

[1]– محمد عبد المطلب. **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**. الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة. ط1/ 1995، ص ص 236،237.

[2]– محمد لمبارك. **استقبال النص عند العرب**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. ط1/1999، ص9.

عناية رواده بهذا الموضوع. فعلى العكس من ذلك كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطا في جملة احكامهم بقضايا النص، ولهذا جاء مبثوثا في تضاعيف الأحكام، متعدد المفاهيم بتعدد الملكات، أو باختلاف العوامل المؤثرة في تاريخ الأدب وتقدير النقاد.

ومع تعدد المفاهيم واختلاف الرؤى في استقبال النص كان البحث عن المتعة الفنية من أبرز منافذ التواصل مع المتلقي، ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم في استلهام عرائس الجمال في النص".[1]

يرى بعض الدارسين أنّ النقد العربي القديم يتميّز بميزتين هامتين هما: الشفاهية والكتابية ذلك أنّ " للعرب ميزة في نظرية التلقي قد تجعل الآداب العربية افتراقا عن بعض الآداب الأخرى وهذه الميزة مستمدة من القرآن الكريم، إذ أوجد نوعين من التلقي هما: التلقي الشفاهي والقراءة، فالإنصات لتلاوة القرآن هو تلقٍّ شفاهي سيظل ما بقيت للزمان بقية، إذ لا يكتفي بقراءة القرآن فقط فلابدّ من السماع إذا، والسماع تلقٍ شفاهي دون شك"[2]

إذن فالجمع بين تلاوة القرآن الكريم وسماع آياته، يتيح للنص الديني مجالا أوسع وأرحب للقراءة والتلقي والتأويل.

وقد عملت جملة المفاهيم النقدية المرتبطة بالإبداع والتلقي على المحافظة على المقومات الأساسية للقصيدة العربية، مراعية المقاييس النقدية التي لا تخرج في الكثير من الأحيان عن كونها ملاحظات، وخطرات نقدية تتعلق بالشعر والشعراء، فتصحيح الخطأ والتنبيه إلى مواطن الزلل من طرف المتلقي، هو موقف نقدي وجمالي يوجّه الشاعر ومعه العملية الإبداعية وجهة صحيحة وسليمة.

ومن الآراء النقدية التي تدعم ما ذهبنا إليه، "ما روي عن أبي عبيدة قال : مر المسيّب بن علس بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدُوه، فأنشدهم: **[من الطويل]**

---

[1]– محمد عباس عبد الواحد. **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص 78.

[2]– محمد لمبارك. **استقبال النص عند العرب**، ص 285.

ألاَ انْعِم صَبَاحًا أيُّها الرَّبْعُ واسْلَمِ نُحَيِّيكَ عنْ شَحَطٍ وإنْ لَمْ تُكَلَّمِ

فلمّا بلغ قوله:

وقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ عندَ ادِّكَارِهِ بِنَاجٍ عَليهِ الصَّيْعَرِيَةِ مُكْدَمِ

فقال **طرفة** وهو صبي يلعب مع الصبيان: "استنوق الجمل"؛ والصيعرية سمة في عنق الناقة لا البعير –كما استعملها العرب–وقد استعملها المسيب خطأ في وصف الجمل فأنكر عليه طرفة بعبارة ساخرة هي استنوق الجمل"[1] معتمدا على حسه وفطرته في تخطئة الشاعر، لأنه يدرك بفطرته الدلالة الوضعية للكلمات، فإذا نأى الشاعر عن تلك الدلالة أحس بذلك مباشرة.

كما يروى أنّ **النابغة الذبياني** وقع في الإقواء* فقد ذكر الرواة أنه لم يقو أحدٌ من شعراء الطبقة الأولى ولا أشباههم إلاَّ **النابغة** في قوله: **[من الكامل]**

أمِنْ آلِ مِيَّةَ رائحٌ، أو مغتدِ عجْلانَ، ذا زادٍ، وغيرَ مُزَوَّد

زَعِمَ البَوارحُ* أنَّ رِحْلتَنَا غدًا وبذاكَ حدَّثَنا الغُرابُ الأسْوَدُ

وفي قوله:

سَقَطَ النّصِيفُ ولَمْ تُرِدْ إسْقاطَهُ فَتناولَتْهُ واتَّقتْنا باليَدِ

بمُخَضَّبٍ رَخْصٍ كأنّ بنانَهُ عَنَمٌ يكادُ منَ اللَّطَافةِ يَعْقَدُ

وقد قدِم النّابغة المدينة، فعيب ذلك عليه، وقالوا له: قد أقويت في شعرك، وأفهموه فلم يفهم فلم يأبه له حتى أسمعوه إيّاه في غناء ففطن فلم يعد.

وكان **النّابغة** يقول: "دخلتُ يثرب وفي شعري شيء وخرجت وأنا أشعرُ النّاس. "[3]

والشاعر شديد الحساسية للبيئة التي يعيش فيها وللمحيط الذي يتواجد فيه "وقد سُمِّي

---

[1]– مصطفى عبد الرحمن ابراهيم. **في النقد الأدبي القديم عند العرب**. مكة للطباعة، القاهرة. د.ط/1998، ص 31 .

* الإقواء: هو اختلاف حركة الروي في أبيات القصيدة الواحدة، وهو من عيوب القافية.

* البوارح: الطيور التي كانت العرب تتطير بها، ومنها الغراب.

[3] –المرزباني. **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، تح: علي محمد البجاوي. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر .د.ط/ د. ت، ص39. وابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج1 ص ص157، 158.

الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرْفُ معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقة ، ولم يكن له إلاَّ فضل الوزن"[1]

وكثيرا ما يعكس الشعر نفسية صاحبه، وما يعتمل فيها من نوازع وعواطف مختلفة لذلك " قيل: لا يزال المرء مستورا وفي مندوحة ما لم يصنع شعرا أو يؤلف كتابا لأن شعره ترجمان علمه، وتأليفُه عنوان عقله".[2]

ويبقى الإنسان يعيش بصورة رتيبة عادية، بعيدا عن الأضواء، ما لم يقل شعرا لكن بمجرد أن يبوح بشاعريته؛ يصبح تحت الأنظار، فتُوَّجه له سهام النقد والانتقاد .

قال **الجاحظ** : " من صنع شعرا أو وضع كتابا فقد اُسْتُهْدِف، فإن أحسن فقد اُسْتعْطِفَ وإن أسَاء فقد اُسْتُقْذِفَ .

قال **حسان بن ثابت**، وما أدراك ما هو؟ :

وإنّ أشعْرَ بَيْتٍ أنتَ قَائِلُه بَيْتٌ يُقَالُ إذَا أَنْشَدتَهُ: صَدَقَا

وإنمَّا الشِّعْرُ لُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ عَلَى المَجَالِسِ إنْ كَيسًا وانْ حُمْقَا

وقال محمد بن مناذر وكان إماماً:

لاَ تَقُلْ شِعْرًا ولاَ تَهْمُمْ بِهِ وإذَا مَا قُلْتَ شِعْرًا فَأَجِدْ"[3]

إذن فالجودة معيار مهم لتحقيق شاعرية الشاعر، فعليه ألا يغامر بقول الشعر إذا كان مفتقدا للجودة والموهبة لأنهما عنوان للتفرد والتميّز، وبهما ينال رضا المتلقي وقبوله.

أما عند **عبد القاهر الجرجاني**، فيصبح النص الشعري محطة أنس وتواصل بين المبدع والمتلقي، تُفَك أثناءها شيفرات النص ليتحقق فهم النص بعد ايضاح المعاني

---

[1] –ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصلّه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، ج1. دار الجيل، بيروت،لبنان. ط5/ 1981، ص 116.

[2] – المصدر نفسه، ص114.

[3] – المصدر نفسه، ص114.

وتحقيق الإمتاع والإقناع معا " فأُنْسُ النّفوسِ موقوفٌ على أن تُخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ، وأن تردَّها في الشيء تُعلِّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلمُ، وثقتُها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقُلَها عن العقل إلى الإحساس وعمّا يُعلَمُ بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع". [1]

ويسمو النص الشعري في المنظور القبلي ليصبح عنوانا للخلود وفرض الذات في الوجود الإنساني" لذلك فإن نسبة عالية من جمهور المتلقِّين، ظلّت تنتظر من الشعر أن يكون عزاءها وغناءها، أن يكون صوتها الواضح القوي ومجلَّى وعيها القومي، حركة ضميرها العلني ظلت تبحث دائما عن "ذاتها الجماعية" في القصيدة، وتكافئ بالشهرة والمجد من يُبرز هذه الذات، بحيث أصبح "ميكانيزم التماهي" هو الغالب على عمليات التلقي والمسيطر على فعالياته الجمالية"[2]، لذا كانت إقامة الأفراح طقسا هاما من طقوس الاحتفال عند القبيلة بنبوغ الشاعر، الذي سيتولى بعدها مباشرة مهمّة الدفاع عنها والتسويق لمآثرها والمبالغة في الإشادة بمفاخرها حيث" كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يَلعبن بالمزاهر–كما يصنعون في الأعراس– ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم وتخليدا لمآثرهم وإشادة بذكرهم.. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرسٍ تُنْتِج"".[3]

أمّا عند **الجاحظ** فالنص يقاس بمدى رضا واستهجان الجمهور له.. فمهما كان الأديب واثقا في ملكته الإبداعية فإنَّ الأمر غير كاف، إذْ لابد له من تأشيرة من القارئ أو المتلقي بعد قبوله في دائرة الأدباء، فيتوجه إلى المبدع قائلا: "فإذا أردت أن تتكلّف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألَّفْتَ رسالة،

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني. **أسرار البلاغة**، تحقيق عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط2/ 2012، ص93.

[2]– صلاح فضل. **أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد**. الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة. ط1/ 1966 ص ص161– 162.

[3]– ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ص53.

فإيَّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدَّعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تحدجُ إليه، ورأيت من يطلبه، ويستحسنه، فانتحله... فإذا عَاودت أمثال ذلك مرارا والأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه. "[1]

إنّ الاستحسان أو الاستهجان الصادرين من المتلقي وهو يباشر العمل الإبداعي، يدفعان المبدع إلى إيلاء عناية خاصة بهذا المتلقي بالحرص على مدّ جسور التواصل معه وإحداث أثر واضح فيه.

ويتجسد هذا الأثر بعد أن يستند كلّ منهما على وسائل وأساليب، فللنص موضوعاته وطرقه وللمتلقي تقنياته ووسائله في فهم النص، فيكون التلاقح والتواصل أكثر إبانة ووضوحٍ كلما لامس المبدع ذوق المتلقي وحرك خياله؛ فيشتد ارتباط المبدع بالمتلقي يهمه جدا أن يبث فيه المتعة والراحة، ويعبر عمّا عجز هو عن التعبير عنه.

ومن المهم الإشارة إلى أنّ فلسفة التلقي تقوم في نقدنا العربي القديم على قاعدة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وهي فكرة أشار إليها **بشر بن المعتمر** في صحيفته المشهورة حيث قال: "وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات."[2] فيراعي بالتالي أحوال السامعين ويوازن كلّ مقام بالمقال الذي يناسبه.

ومادام التلقي من مستلزمات العملية الإبداعية التي يحركها المبدع والمتلقي من خلال

---

[1]– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**، ج1، تح درويش جويدي. المكتبة العصرية، بيروت ، لبنان، ط1/ 2001، ص128.

[2]– المصدر نفسه، ج1 ص138.

النص، يطلقه الأول مبدعا، فيتلقفه الثاني قارئا ومنتجا بل فاتحا، ذلك أنَّ التلقي ذاته لا يتم بمعزل عن نص يقرأ، حيث أنه لا يشتغل في فراغ، بل هو تلقٍّ لنص ما.

إنَّ التلقي بهذا المعنى فرصة يتجاوز فيها كل من النص والمتلقي ذاتهما ليمتدا خارج حدودهما حيث النص لا يتحقق إلاّ من خلال القارئ، والقارئ لا يتحقق وجوده إلاّ من خلال القراءة[1].

إنَّ وظيفة النص الأدبي تقوم على ركيزتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى، فالركيزة الأولى تتجلّى في الجانب الفني الخاص بالمؤلف، أما الثانية فتتولد مع فعل القراءة "وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته، لأن النص لا تدبُّ فيه الحياة إلاّ إذا تحقق، كما أنَّ عملية تحقيق النص لا تتمُّ إلا إذا أُحيل النص إلى حركة، عندها تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك"[2].

ليست القراءة –إذن– قراءة مطابقة للنص أو وصفا موضوعيا له، وينبغي ألاّ تكون كذلك، ذلك أنَّ قراءتين لنص واحد لا يمكن أن تتطابقا أبدا بل قد يحدث أن "نخطَّ أثناء قراءتنا كتابة سلبية، فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجده فيه، فما أن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص."[3]

لذلك يشارك المتلقي المبدع في المتعة الجمالية، بيد أنَّه في اللحظة الأولى لا دخل له في إبداعها، بل هو خاضع لما يثيره الموضوع في نفسه من إعجاب أواشمئزاز أو ما يحركه في كيانه من دواعي الرحمة والشفقة أو غيرهما من أنماط الانفعال، بينما في

---

[1]– ينظر: نادر كاظم. **المقامات والتلقي–بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث**–المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. ط1، 2003 ، ص13.

[2]–حافيظ علوي اسماعيلي. **مدخل إلى نظرية التلقي**، سلسلة علامات في النقد. النادي الأدبي الثقافي. جدة، مج 34 1999 ، ص 34.

[3]– تزفيطان طودوروف. **الشعرية**. تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب. ط2/ 1990، ص21.

اللحظة الثانية يصبح شريكا في المتعة الجمالية وفي فهم آخر للنص لا ينفيه ولكن يكمله ويملأ بياضاته، لانَّ دائما ثمّة مناطق معينة من مساحات النص الشاسعة يمكن الاقتراب منها واستكشافها، فيتوجب على القارئ/المتلقي، التوقف عند تخوم النص سعيا وراء استكشاف آفاقها الشاسعة "فكما أنَّ ثمة مشاهد ومناطق وحركات ليس بالإمكان التقاطها إلا بعدسات خاصة، فكذلك هو التلقي، حيث يبقى النص مكتنزا بمواقع ومناطق وإمكانات ليس بالإمكان اكتشافها إلاَّ بأدوات واستراتيجيات خاصة، وإذا ما أتيح لنمط من أنماط التلقي أن يكتشف مناطق من النص كانت محجوبة عن أنماط سابقة، فمرد ذلك إلى أنَّ طرقا وأدوات واستراتيجيات جديدة للقراءة قد تم تطويرها. "[1] بحيث يغدو " التلقي بمفهومه الجمالي يحمل بعدين أساسيين هما: الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ وكيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له"[2]

هذه الاستجابة للعمل الأدبي يعبّر عنها بعدة طرق: الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه، أو تأويل مضمونه، أو محاولة اقتناص تفسير جديد له، وعليه " فالمنتج هو أيضا ودائما "متلقٍ" حين يشرع في الكتابة، فبواسطة كافة الطرق المختلفة يتشكل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقع الذي يفترضه العمل وأفق التجربة الذي يكمِّله المتلقي".[3]

إذن يبدو من المهم أن يتحلى المتلقي بالخبرة الفنية والرصيد الثقافي والمعرفي بغية الوقوف على عتبات النص والولوج إليه عبر بواباته حتى " تتعانق مهارات الإبداع الفني لدى صاحب النص ومهارات الخبرة في الغوص وراء المعاني لدى المتلقي"[4].

وتتم المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ/ المتلقي أي استجاب له

---

[1]– محمد لمبارك. **استقبال النص عند العرب**، ص14.

[2]– هانس روبيرت ياوس. **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**. تقديم وترجمة رشيد بنحدو. ط1/ 2003 ص 131.

[3]– المرجع نفسه، ص 131.

[4]–محمود عباس عبد الواحد. **قراءة النص وجماليات التلقي**، صص41،42.

بمعنى أنّ " العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد، لأنّ المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة، وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيها الأصليّين".[1]

إنّ هذا الإلغاء لملكية المبدع للنص أو الأثر الأدبي، يتيح للمتلقي أن يشارك في صنع النص وتوجيهه وإثرائه مع اعلاء دور المتلقي المتمرس والمدرَّب الذي تستجيب له مغاليق النص؛ فتنفتح أمامه معلنة لميلاد علاقة بين الأديب والمتلقي؛ فيصبح النص حلقة وصل بينهما، تعلو من خلاله ذاتية القارئ لتحقق جمالية التلقي وتفتح أسوار النص المنيعة.

2- التلقي في الخطاب النقدي الغربي الحديث

إنّ التسارع الملحوظ في تطور المناهج والنظريات على الساحة النقدية العالمية سمح للكتابة النقدية بتصدر المشهد الأدبي، ومكنَّ النقاد والمنظِّرين من احتلال مكانة وشهرة فاقت أحيانا مكانة وشهرة الأدباء والمبدعين.

وقد أسهم تباين الأصول النظرية والمرجعيات الثقافية والحضارية التي تستند عليها المناهج النقدية المقاربة للأعمال الأدبية، بالنقد والتحليل في تعامل كل منها مع النص الأدبي من منظور معين يختلف من منهج إلى آخر؛ وبدا بالتالي العمل الأدبي "كشكل هندسي ثلاثي الأوجه، يمثل كل وجه منه أحد جوانبه الثلاثة(المبدع –النص–القارئ) ويقوم كل منهج من المناهج النقدية بتناول وجه واحد من هذه الأوجه، جاعلا إياه محور دراسته، أو المدخل الذي يلج منه إلى فضاء النص.. فقد بدأت هذه المنظومة بمناهج تهتم بالمبدع في المقام الأول، وانتهت إلى نظريات تركز على القارئ؛ وتجعله بؤرة اهتمامها دون أن يشركه فيها أحد، مرورا بالمناهج والنظريات التي ركزت على العمل الأدبي نفسه واستمرت ردحا من الزمن مستهدفة بذلك جميع أطراف العملية الإبداعية"[2] من المبدع أولا مرورا بالنص أو الأثر الأدبي وصولا إلى المتلقي.

---

[1] – جميل حمداوي. **مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر**، ص 26.

[2] – فاطمة البريكي. **قضية التلقي في النقد العربي القديم**. العالم العربي للنشر والتوزيع. ط1/2006، ص 21.

أ- المناهج النقدية السياقية والنسقية

أ-1- المناهج السياقية

تشمل منظومة المناهج السياقية، عددا من المناهج النقدية المعروفة مثل المنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي.. التي تقاطعت عند عتبات المؤلف؛ الذي استحوذ على اهتمام الكل؛ فبسط سلطته على الساحة النقدية ردحا من الزمن؛ فكان المالك الوحيد لشيفرة النص أو ما عبّر عنه في القديم بكون المعنى في بطن الشاعر لا أحد بالتالي يفك مغاليقه عداه؛ فتوجهت بالتالي كل المقاربات النقدية -في ضوء المناهج السياقية-إلى دراسة النص بوصفه وثيقة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية أو غيرها.. فركزت على حياة المؤلف وبيئته وعوامل نبوغه وغاياته من وراء العمل الأدبي.

فالمنهج الاجتماعي على سبيل المثال يركز على العلاقة بين «الأنا» و«النحن» في العملية الإبداعية؛ فيربط العمل الأدبي بوضع اجتماعي قائم أو بظاهرة سائدة، فيكرس التزام المؤلف بقضايا مجتمعه وعصره والتفاعل معها بشكل ايجابي يخدم التوجه العام للمجتمع وهو ما يسمى بالأدب الاجتماعي حيث يرى هذا المنهج أنه "لابد للأدباء أن يقوموا بدورهم الإيجابي في الحياة، فهم مسؤولون أمام المجتمع.. ومن هنا كان الالتزام المبني على القناعة والإيمان"[1]

أمّا المنهج التاريخي فيربط بين النص والسيرة الأدبية للمبدع؛ فيركز على سيرته الذاتية وحياته الاجتماعية وعوامل نبوغه ومدى ارتباطه بوطنه وبيئته الأولى وتأثره بثقافة عصره...الخ؛ فيسقط هذه المرجعيات التاريخية على النص يحدوه في ذلك اقتناع كبير بأن فهم النص الأدبي لا يتأتى إلا بالإحاطة بالظروف التاريخية التي صاحبت إنتاج النص.

---

[1]- حسين الحاج حسين. **النقد الأدبي في آثار أعلامه**. المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1/1996، ص67.

أما المنهج النفسي فقد لقي رواجا كبيرا بإنجازات **فرويد*** واكتشافاته السيكولوجية لا سيما في مجال اللاّشعور، فربط نقاد هذا المنهج بين النص والجوانب النفسية في شخصية مبدعه، وتحدثوا عن النص كمُنْتَج من منتجات الخيال والأحلام، كما عدُّوا النص صورة من صور التعبير عن بعض الرغبات المكبوتة التي يراها **فرويد Freud (1856- 1939)** المحرك الأساسي لعملية الإبداع[1]

وعليه فإنّ القراءة النفسية لأي عمل إبداعي تستوجب الحفر في نفسية الأديب لإيجاد تفسيرات للمشهد الأدبي وفق مناطق خفية في اللاشعور.

وعليه تسمّى مهمة الناقد وما يقوم به تجاه النص الأدبي بعملية النقد التي غالبا ما ترتبط بالوصف والتأويل والتحليل والتقويم.. أما النص الذي يتم تقويمه من طرف الناقد فيسمَّى بالنص المنقود.

أ- 2- المناهج النسقية

قامت المناهج النصانية على مبدأ ردِّ الاعتبار للنص الذي غُيِّب من قبل المناهج السياقية (خارج النصانية)، فكان من الطبيعي الاستماع إلى صوت النص، فهو وحده الذي يشي بحمولاته اللغوية والفكرية "ومن هنا بدت المناهج في حركتها حول النص وكأنما يستدرك بعضها بعضا في حركة لولبية مكوكية لا تتوقف، فما وقعت فيه المناهج السياقية من إمعان النظر في خارج النص جاءت المناهج الداخلية ولاسيما البنيوية لتصححه في مقاربة (للنص) تقصي الخارج بضروبه المتنوعة نابذة المؤلف، ومتلقي النص"[2]؛ فظهر عدد من المناهج النقدية التي ركزت على دراسة النص لذاته بمعزل عن أي شيء خارجه ودون إيلاء أهمية للظروف النفسية أو الاجتماعية أو الملابسات

---

* فرويد طبيب نفساني، ولد بالتشيك سنة 1856، وتوفي بلندن سنة 1939، من مؤلفاته :- تفسير الأحلام، -الأنا والهو -مقدمة في التحليل النفسي، أول طبيب أقر بوجود اللاشعور/الموسوعة العربية العالمية ج17(فرويد) .

[1]-ينظر: فاطمة البريكي. **قضية التلقي في النقد العربي القديم**. ص 22.

[2]- بشرى موسى صالح. **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.ط1/ 2001، ص31.

التاريخية أو السياسية التي رافقت إبداع النص الأدبي ولا حتى لقصد المؤلف، ومن هذه المناهج المنهج (FORMALISM) – المنهج الشكلي

(FORMALISTS RUSSIAN) – حركة الشكلانيين الروس

(NEW CRITICISM) – وحركة النقد الجديد

ومن هنا كان التركيز على أدبية النص من صميم المناهج النقدية الداخلية الجديدة في مقاربتها للنص الأدبي، من منظور كونه عالما مغلقا وبنية مستقلة عمّا سواها بل قيمة نهائية منفصلة عمّا يحيط بها أو يتصل بها. فتقاطع أصحاب المنهج الشكلي مع أصحاب منهج النقد الجديد والمنهج البنيوي وكذا منظري المقاربات الأسلوبية والسيميائية... الخ في نقطة واحدة هي سعيهم لفصل النص الأدبي عن محيطه السياقي بحيث يصبح محور العملية الإبداعية منه البدء وإليه الانتهاء معرضين عن قصدية الباث أو وجدانية المتلقي.

إنّ المنهج البنيوي في تعامله مع عناصر العملية الإبداعية الثلاثة (المبدع–النص–المتلقي) يلغي الأول (المبدع) ويتجاهل العنصر الثالث (المتلقي) ويكتفي فقط بالعنصر الثاني (النص)جاعلا إياه أساسا لبث شفرات النص من خلال البحث في علاقاته وثنائياته حيث يتم "تحليل الأجزاء اللسانية تحليلا يبدأ من الصوت ثم التركيب النحوي، ثم يتصاعد باتجاه تحليل العلاقات ثم يصل الذرة في الكشف عن سر النص المتمثل في(النظام) أو (البنية) وما ينطوي عليه من خاصية لسانية".[1]

ويعد التنقيب في حفريات النص الأدبي من أولويات البحث السيميائي، ذلك أنّ "علم السيمياء شأنه شأن الأنشطة النقدية المعاصرة يرتبط ببيئة الفكر المعاصر، فهو في تركيزه على حياة العلامات في النص، ومعالجتها شكلانيا يشبه إلى حد بعيد نشاط

[1]– ناظم عودة. **البنيوية والتاريخ، صراع البنية والإنسان**، ضمن كتاب: أفاق النظرية الأدبية المعاصرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. دت، دت، ص53.

النقد الجديد في اعتباره النص كيانا مغلقا على نفسه لا يحيل خارج ذاته"[1]

وقريب من هذا الطرح المنهج الأسلوبي الذي يهتم بالنص من خلال "تحديد الوسائل التعبيرية المختلفة المكونة له، مثل المفردات والصور والأوضاع النحوية والإيقاعية ليصل الدارس إلى بواعثها النفسية وآثارها الجمالية".[2]

فالأسلوبية تسعى لتأطير ما في النص من جاذبية فنية وجمالية لغوية تدفعه إلى تصدر مراتب الإبداع ومن هنا فإن "الأسلوبية لا تستهدف التفسير وإنما الوصف، وهي لا تجيب عن سؤال لماذا؟ لأي عمل، وإنما عن سؤال ما هو؟ وكيف بني؟"[3]

أدّى انغلاق البنيوية على النص وإقصائها بل إلغائها لكل الملابسات والمرجعيات والسياقات المتصلة بفضائه الخارجي إلى ظهور حركة نقدية جديدة وهي ما بعد البنيوية باتجاهاتها المختلفة كالتفكيكية والتشريحية والتي أعلت من سلطة القراءة والقارئ حيث "انقلب الرهان البنيوي (المبالغ) على مفهوم البنية ومشتقاته اللسانية من انساق محايثة، ونظام مركزي منضبط إلى انقلاب معرفي، وصم البنيوية بالتجريد والاختزال والانغلاق والموت غير المعلن، فكان ذلك مطية لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها سميت (ما بعد البنيوية post structuralisme)"[4] .

ب- نظرية التلقي في المفهومين الغربي والعربي

يبرز مصطلح "**التلقي**" "**Reception** " ضمن أهم المقولات الجوهرية بل المفصلية التي طبعت النظرية النقدية المعاصرة مشكلا بذلك حقلا معرفيا جديدا، حيث استفادت نظرية التلقي من بعض العثرات التي وقعت فيها المناهج السابقة في نظرتها للعمل الأدبي

---

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازغي. **دليل الناقد الأدبي**، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت.ط 3 /2002، ص185.

[2]- صلاح فضل.**علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**. دار الشروق، القاهرة. ط1 /1998، ص154.

[3]- انريك اندرسوننن إمبرت. **مناهج النقد الأدبي**، تر: الطاهر أحمد مكي.مكتبة الآداب، القاهرة1991، ص194.

[4]- يوسف وغليسي. **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**. منشورات الاختلاف، الجزائر.ط 1 /2008، ص 335.

ومن هنا فقد جاءت **نظرية القراءة (Théories de la lecture)** أو جمالية التلقي **(Esthétique de la réception)** لتترجم التحولات الجذرية التي طبعت الوعي النقدي والفكر الجمالي.

إنَّ التلقي "بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به، أو يرفضه وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه، ويتبنى تأويلا مكرسا أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أخيرا أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا"[1]

لقد نشأت نظرية التلقي وبرزت في جامعة "كونستانس"[*] بألمانيا الغربية على يد مجموعة من كبار الأساتذة والمنظرين لعل أبرزهم **هانز روبرت ياوس« Hans Robert Jauss »**، **وفولفغانغ آيزر« Wolfgang Iser»** إلى جانب كوكبة أخرى من المساهمين في نشأتها سواء أكانوا أساتذة بالجامعة أو مشاركين في المؤتمرات التي كانت تعقد دوريا كل سنتين ثم تنشر هذه المحاضرات في سلسلة موسوعية يطلق عليها" البيوطيقا والهرمنيوطيقا" والتي ما فتئت أن سرَّعت الحياة الفكرية في ألمانيا، فركزت على فعل التلقي وإخراجه من نقد استجابة القارئ إلى مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة: البعد الاستقبالي، البعد التطهيري، البعد التواصلي.

وتقوم نظرية التلقي على فعل المشاركة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي ومن هنا فالفهم الحقيقي للأدب، ينطلق من القارئ بإعادة الاعتبار له، باعتباره المرسل

---

[1]– الغريبي خالد. "**الشعر ومستويات التلقي**" سلسلة علامات في النقد. النادي الأدبي الثقافي. جدة السعودية ج34 مج9. (1999–1425هـ)، ص115.

[*] نسبة لمدينة كونستانس الواقعة في الشمال الغربي من نهر كونستانس من ألمانيا الغربية سابقا ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات 1966، ومن أبرز روادها–هانس روبرت جوس–فولغانغ آيزر– فولغانغ ريزندس.)/
ينظر الموقع: http ://www.univ–konstanz.de.

إليه والمستقبل للنص ومستهلكه والقارئ الحقيقي له في آن واحد: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا، ذلك أنّ العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة إعادة أنتاج النص الأدبي من جديد، لأنّ المؤلف– في حقيقة الأمر– ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة، وهذا ما يجعل التناص يلغي ملكية النصوص.

لقد أعادت نظرية التلقي الاعتبار للقارئ، وهي بهذا تكون قد قدّمت خدمة جليلة للدراسات الأدبية والنقدية، فأخرجت القارئ من بوتقة المفهوم الكلاسيكي المتداول بكونه عنصرا غريبا عن النص إلى كونه فاتحا ومبدعا جديدا له، بل تحول القارئ بمنظور هذه النظرية إلى مؤلف جديد يملأ بياضات النص ويترصد معانيه الخفية، ساعيا إلى استنطاق رموزه وسبر أغواره حيث بدت نظرية التلقي "حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية.

ومن ثمة كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب القارئ والنص"[1].

يرى **آيزر**"**Iser** " أنّ العمل الأدبي ينبني على قطبين أساسيين:

– **قطب فني:** وهو النص الذي يبدعه المؤلف والحامل لعناصر البناء اللغوي والمسيَّج بمختلف الدلالات والتيمات المضمونية لتبليغها إلى القارئ.

– **قطب جمالي:** ويتم عند استيعاب النص وفهمه وتأويله بالبحث عن المعاني الخفية والجلية للنص والمشاركة في إعادة بنائه عبر ملء الفراغات للحصول على مقصدية النص، انطلاقا من تجربة القارئ/ المتلقي الواقعية والخيالية.

لقد عملت نظرية القراءة والتلقي على الإعلاء من شأن المتلقي، فلم يعد النص هو محور العملية الإبداعية، بل غدا المتلقي هو محركها الذي يدفعها إلى المزيد من اكتشاف مواطن الغموض والعتمة في النص فلم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ،

[1]– عبد الواحد محمود عباس. **قراءة النص وجمالية التلقي**، ص 17.

ويجذبه إلى محرابه، بل غدا القارئ هو الآخر يشارك في بناء النص وممارسة سلطته عليه بإكمال ما هو غائب فيه، من خلال الفجوات والتوقعات لخلق فضاءات للفكر، وإثراء النص.

ومن هنا فإنّ الحكم على النص الشعري بالجودة، يكمن في الشعور باللذة "ويمثل ذلك جذورا للعلاقة بين المبدع والمتلقي في النقد القديم، وإن كانت غير مسماة أو مشار إليها بوضوح كما نلحظ في نظريات استجابة القارئ في العصر الحديث" [1]

إنّ التأثير الذي يحدثه النص الشعري في المتلقي، يجعل"أول موقع لرصد الأدبية هو التقبّل، وهذا طبيعي إذا اعتبرنا الأدب خاضعا لشبكة التواصل، فتكون الأدبية آنذاك منحصرة فيما يحدثه النص من وقع في المستقبل هو ما نعبّر عنه بالتلذذ الأدبي"[2].

وجدير بالذكر أنّ النقد العربي القديم ارتبط في بداياته الأولى في القرن الثالث الهجري، بالقيمة الجمالية للشعر، ومدى تواشجها بالوظيفة الاجتماعية للشاعر باعتباره الناطق الرسمي للقبيلة.

---

[1]– سحر سامي. **النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر. ط1 / 2005، ص 41 .

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

ثانيا – تلقي النقد الأدبي ومعاييره في القرنين الثالث والرابع الهجريّين

حظي الشعر في التراث العربي القديم باهتمام بالغ من كلِّ المتلقين باختلاف مكانتهم الاجتماعية وأذواقهم ومشاربهم؛ فهو يفي بالحاجات الروحية والفكرية والمعرفية لهم، من خلال ما يثيره في المتلقين من أحاسيس جمالية تدغدغ شغاف قلوبهم وتحرك مشاعرهم بل تعبر عمّا عجزوا عن الإفصاح عنه.

لذا يغدو فن الشعر، أساسا لكينونة الفرد العربي ومحورا أساسيا لوجوده و" الوسيلة اللغوية الأولى التي استعملها الانسان في التعبير الجمالي عن تأملاته الكونية منذ فجر التاريخ".[1]

ويجدر الذكر هنا أن مسألة تطور الشعر في أشكال مغايرة للشكل الذي تمظهر به في الفترة الزمنية التي تسبق ظهور الإسلام –وهي فترة لا تتجاوز المائة والخمسين سنة– قد سبقتها ارهاصات، وبديهي أنّ الشعر الجاهلي لم يظهر هكذا ناضجا مكتملا كما هو الحال عليه، إنمَّا مرَّ بضروب ومراحل طويلة من التهذيب والتنقيح، حتى بلغ ذلك الإتقان الذي أصبح عليه في أواخر العصر الجاهلي وفي ذلك يقول **الجاحظ:** " وأمّا الشعر فحديث الميلاد صغير السن، أوّل من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر"[2] الذي "له الحظوة والسبق، وكلُّهم أخذوا من قوله، واتّبعوا مذهبه"[3]. وكذلك الشأن بالنسبة للنقد، فقد سار مواكبا لحركة سير الشعر، وما وصل إلينا من شواهد نقدية لا يدل على الإطلاق أنها البدايات الأولى له، وما وصلنا من أحكام نقدية إنما يعود تاريخها إلى أواخر العصر الجاهلي.

ومن مظاهر النقد ما كان يجرى فيما يسمى «بالأسواق» تارة، وبلاط الأمراء والملوك

---

[1]– عبد الله العشي. **أسئلة الشعرية**. منشورات الاختلاف. ط1، الجزائر،2000 ، ص9.

[2] – الجاحظ. **الحيوان** ، شرح وتحقيق: يحيى الشامي. دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط1/د ت ج1، ص 50.

[3]– الأصمعي، عبد الملك بن قريب. **كتاب فحولة الشعراء**، تحقيق: ش. تورّى، تقديم صلاح الدين المنجد. دار الكتاب الجديد، لبنان. ط2/ 1980، ص30.

تارة أخرى، ففي "سوق عكاظ" مثلا يلتقي الشعراء بعضهم ببعض، حيث يمثل كلّ منهم قبيلته، فيستعرض براعته وإبداعه أمام جمهور النقاد والمتلقين، الذين يصدرون أحكاما نقدية انطباعية في أغلبها.

ومن صور النقد الجاهلي كذلك ما كان يجري في بلاط ملوك الحيرة وغسان، أين يلتقي الأمراء وكبار القوم بالشعراء، فيلقي الشاعر من هؤلاء قصيدة أمام الحضور في مدح الممدوح، يليها نقاش وإصدار أحكام حول المآخذ أو المعاني التي وفِّق فيها الشاعر في مدحه لمقام الممدوح...الخ ، فهذه النماذج هي الصور النقدية الأولى التي وصلتنا من العصر الجاهلي، أما قبلها فمغمور وغير معروف.

عرف القرنان الثالث والرابع الهجريَّان بروز طائفة كبيرة من الأدباء واكبتها حركة نقدية مماثلة انشغلت بمذاهب الشعراء ومشاكل الأدب الجديد.

فكانت البداية في القرن الثالث الهجري، الذي بلغ فيه الأدب العربي حدا كبيرا من النضج، تمظهر في الثروة الأدبية الضخمة والعدد الكبير من الشعراء الفحول من جاهليين وإسلاميين وأمويين، إلى جانب مادة غزيرة من الآراء الأدبية والنقدية والمفاضلات، فنزع العلماء الى التدوين والتأليف يدفعهم إلى ذلك تشجيع الخلفاء والأمراء؛ فبدأوا بتدوين الشعر وما يندرج في اطاره من آراء في الادب ورجاله، ولم يعد النقد مجرد خطرات وآراء، بل أصبح فنا مستقلا له كتبه ورجالاته.

قال **ابن سلاّم الجمحي*** **(ت 232هـ)**: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تَثْقَفُهُ العين، ومنها ما تَثْقَفُهُ الأذن ومنها ما تَثْقَفُهُ اليد ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا يُعْرَفُ بصفةٍ ولا وزنٍ دون المعاينة ممَّن يُبْصِره ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا يعرف جودتهما بلَون ولا مسٍّ

* هو محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم، أبو عبد الله البصري، ولد بالبصرة سنة 139هـ، وقدم بغداد وأقام فيها حتى وفاته سنة 232هـ. كان واسع الاطلاع على كثير من القضايا والمشكلات النقدية في عصره ، شديد الاحتكاك بالحياة الفكرية./ ابن سلام الجمحي، محمد. طبقات الشعراء مع مقدمة تحليلية للكتاب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، ص3.

ولا طِرازٍ ولا حِسٍّ ولا صفةٍ، ويعرفها الناقد عند المعاينة فيعرف بَهْرَجَها وزَائِفَها وسَتُّوقَها ومُفَرَّغَها".[1]

وقد برزت في القرن الثالث الهجري مصنفات نقدية عديدة أهمها:

1. "طبقات الشعراء" **لابن سلام الجمحي(ت 232هـ)**.
2. " البيان والتبيين" **للجاحظ (159هـ- 255هـ)**.
3. " الشعر والشعراء" لابن قتيبة **(213هـ-276هـ)**.
4. "كتاب البديع "لابن المعتز **(247هـ- 296هـ)**

أما الكتب النقدية في القرن الرابع الهجري، فكان لها صدى واسعا لمساهمتها، بشكل كبير في الحركة النقدية، نذكر منها:

1. "عيار الشعر" لابن طباطبا **(ت322هـ)**.
2. " الموازنة بين الطائيين" للآمدي**(ت371هـ)**.
3. "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للجرجاني **(ت392هـ)**.
4. " كتاب الصناعتين: النظم والنثر" لأبي هلال العسكري**(ت395هـ)**.

وهكذا برزت معايير النقد في القرنين الثالث والرابع الهجريّين، لتعمل على تأطير الحركة النقدية الفتية ودفعها للانتقال من الانطباعية إلى الموضوعية، مستعينة في ذلك بعدة معايير لكل واحد منها حيز هام في ديناميكية الحركة النقدية .

فكان اعتماد معياري الفحولة الشعرية ومعيار الزمنية من طرف **الأصمعي(ت216هـ)** أساسا لتصنيف الشعراء، والذي هو خطوة جادة لتأصيل الحركة النقدية؛ ليأتي بعده **ابن سلام الجمحي(ت 232هـ)** ليمنهجها من خلال تصنيف الشعراء في طبقات وإخضاعهم لمعايير محددة وُفِّق في بعضها، وتعثر في بعضها الآخر، وهو ما سنأتي إلى تفصيله.

---

[1]- ابن سلام الجمحي، محمد. **طبقات الشعراء مع مقدمة تحليلية للكتاب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام**، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.د.ط ود.ت، ص3.

1- المعيار الزمني

ترسخ في الضمير الجمعي للقدامى، أدباء ونقاد، أنّ الشعر الجاهلي مثال للنضج وروعة السبك واكتمال المعاني؛ وبالتالي يتعذر أن يتفوق عليهم فيه من جاء بعدهم، فمن اتفقوا على تقديمه من الشعراء فهو المُقدَّمُ، حتى وإن كان غيره أولى منه في ذلك.

ومن هنا فقد كرَّس **الأصمعي** المعيار الزمني في تفضيله الشعراء، فيذهب إلى أنَّ الشعراء الجاهليين فحول أما باقي الشعراء بعد العصر الجاهلي فقد حال معيار الزمن- الذي وضعه الأصمعي- دون تحليهم بصفة الفحولة.

فقد ورد عن تلميذه **أبي حاتم السجستاني:** "قلت: **فجرير والفرزدق والأخطل،** قال: هؤلاء لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن، ولا أقول فيهم شيئا لأنهم إسلاميون"[1] نلاحظ أن **الأصمعي** يتحرج من إصدار حكم صريح، حيث أنّ منطلقه زمنيٌّ، لكن يرى أن هؤلاء الشعراء يستحقون مرتبة جيدة لكن خانهم الحيز الزمني الذي وجدوا فيه.

وفي مقام آخر يسأل **أبو حاتم الأصمعي** قائلا: سمعتك تفضل **جريرا** على **الفرزدق** غير مرة، فما تقول فيهما وفي الأخطل؟ فأطرق ساعة، ثم أنشد من قصيدته:

لعمرِي لقد أسريتَ لا ليل عاجز سَاهِمَةِ الخَدَّينِ طاويةِ القَرَب

فأنشد أبياتا زهاء العشرة، ثمَّ قال:

من قال لك أنّ في الدنيا أحدٌ قال مثلها قبله ولا بعده، فلا تصدقه[2].

نلاحظ أنَّ **الأصمعي** يسير في قوله هذا على خطى أستاذه **عمرو بن العلاء** الذي يقرر: " لو أدرك **الأخطل** من الجاهلية يوما واحدا ما قدَّمتُ عليه جاهليا ولا إسلاميا"[3]

من ذلك أنه حين بلغته قصيدة **النابغة الجعدي** التي يقول فيها:

تلك المكارمُ لا قعبان من لَبنٍ شيبا بماءٍ فعادا بعدُ أَبوالاَ

---

[1]- الأصمعي. **فحولة الشعراء**، ص 12.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 13.

[3]- المصدر نفسه، ص13.

قال: " لو كانت هذه القصيدة **للنابغة الأكبر** بلغت كلَّ مبلغٍ" [1]

فيقرّ بأن **النابغة الذبياني** هو رأس الفحول والحَكَمُ بين الشعراء، فيكفي اسمه لو قال هذه الأبيات، لبلغت شهرتها الآفاق، فصاحبها علَمٌ يسعَى الناس لتلقُّفِ أشعاره.

يجعل **الأصمعي** (الفحولة) حكرا على الجاهليين وهو مقتنع بذلك ويستدل **الأصمعي** على ذلك بما يرويه عن شيخه عمرو بن العلاء فيقول: "جلست إليه ثماني حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي، وسئل عن المولّدين فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم".[2]

وروى **إسحاق الموصلي** أنّه أنشد **الأصمعي**:

هَلْ إلى نَظْرَةٍ إِلَيْكَ سَبيـلُ فَيُروى الصدى ويُشْفَى الغَليلُ

إنّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَكَثيـرٌ ممّـن تُحِـبُّ القَلِيلُ

فقال لمن تُنشدني؟ قال: لبعض الأعراب. فقال: والله هذا هو الديباج الخسرواني! قال إسحاق: إنّهما لليلتهما. فردّ **الأصمعي**: لا جُرم، والله إنّ أثر الصنعة والتكلف بيِّنٌ عليهما[3]

نستدل من هذين القولين **للأصمعي** وأستاذه **أبي عمرو بن العلاء** أنّ الجودة حكر على الجاهليين دون سواهم، وأنّ الشعراء الذين ولدوا في الإسلام عاجزون عن التجديد، غير متقنين لصناعة الشعر، ولا يأمنون اللَّحن.

ولكن **أبا عمرو بن العلاء** نفسه يعود فيقول عن شعر **جرير والفرزدق**: "لقد أحسن هذا المولَّد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته"[4] لكنه تراجع إذْ "لا يعدُّ الشِّعر إلا ما كان للمتقدمين. "[5]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 11.

[2]- ابن رشيق. **العمدة**، ج1، ص159.

[3] - محمد بن عبد المطلب. **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر. ط1 / 1995، ص 59.

[4]- ابن رشيق. **العمدة** ،ج1، ص159.

[5]- المصدر نفسه، ص159.

وفي هذا يقول **ابن رشيق** أنَّ "هذا مذهب **أبي عمرو** وأصحابه، كا**لأصمعي**، وابن الأعربي، أعني أنَّ كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويقدم من قبله وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولَّدون ثمَّ صارت لجاجة."[1]

إنَّ هذه المبالغة في اعتماد شعر الجاهليين نموذجا مثاليا فقط، هو في الحقيقة نوع من الشطط – في رأينا– تأباه الموضوعية، ولكن يمكننا أن نلتمس الأعذار **للأصمعي** ومن ذهب مذهبه في إغلاق باب التفاضل بين الشعراء الجاهليين والإسلاميين في أنهم أرادوا الحفاظ على أصالة الموروث الشعري وعلى هيبته ومكانته المتميزة في القلوب والعقول. ليبقى أنموذجا تحاك الأشعار على منواله، ولا يمكن للشاعر إن أراد أن يكون له شأن في الشعر أن يتجاوزه بأي حال من الأحوال، ضف إلى ذلك النزعة الشعوبية التي كانت تحتقر الجنس العربي وتدعو صراحة إلى الخروج عن عمود الشعر.

كما أولى **ابن سلام الجمحي** المعيار الزمني الأهمية المناسبة، بتقسيمه الشعراء إلى طبقات:

1– طبقات الشعراء الجاهليين: وهي عشرة في كل طبقة أربعة شعراء.

2–طبقات الشعراء الإسلاميين: وهي عشرة في كل طبقة أربعة شعراء.

3– طبقة أصحاب المراثي: وتضم ثلاثة شعراء وشاعرة واحدة هي الخنساء.

4–طبقة شعراء القرى العربية: وقُسِّموا على النحو التالي:

1. شعراء المدينة.
2. شعراء مكة.
3. شعراء الطائف.
4. شعراء البحرين.
5. طبقة شعراء اليهود.

[1]– المصدر نفسه، صص159، 160.

فشعراء هذه الطبقات هم من الفحول الذين بلغت شهرتهم الآفاق قد وضعوا بهذا الترتيب اعتبارا للسبق الزمني الذي أوجد تقاربا بين أصحاب كل طبقة.

ويعد **الجاحظ (ت255هـ)** أول ناقد شجع الشعراء المحدثين وفتح لهم المجال ليحتلوا مكانة مرموقة بين شعراء العربية الكبار، في الوقت الذي كان فيه الاعتراف مقصورا على القدامى منهم فقط، فهو لم ينف عنهم الموهبة والتفرد.

وبهذا يكون **الجاحظ** قد أخذ بيد بعض الشعراء، الذين كان وجودهم علامة فارقة في تحول الذوق العربي القديم، يتجلّى هذا التحول في تقبل شاعر **كأبي نواس** وهذا من خلال تقديم **الجاحظ** لبعض أشعاره على شعر **المهلهل بن أبي ربيعة** في قوله: " وأبيات **أبي نواس** على أنه مولّد شاطر: أشعر من شعر مهلهل"[1]

ولعلّنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا أنّ آراء **الجاحظ** في هذا الإطار ردّ فعل على الأصمعي وعل تعصبه للقدامى وانتقاصه من شأن الموّلدين والمحدثين حيث حرم **الكميت بن زيد** من الاعتراف الفني لكونهما مولَّدين، وقال عن **ذي الرمّة** حجّة، لكونه بدويا، في قوله: " الكميت بن زيد ليس بحجّة لأنّه مولّد، وكذلك الطرمّاح وذو الرمة حجّة لأنّه بدوي ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب".[2]

أما **ابن قتيبة** فاتَّبع في كتابه النقدي « الشعر والشعراء » منهجا ضمَّنه الإفادة من مناهج النقاد القدامى أمثال **الأصمعي** و**ابن سلام الجمحي** و**الجاحظ**، ثمَّ بسط آراءه النقدية ومقاييسه العامة الملائمة للشعر الجديد، نائيا بنفسه عن مقاييس اللغويين الإقصائية التي تقصي شعراء متميزين اعتمادا على معايير جامدة.

فقد استند **ابن قتيبة** إلى المعيار الزمني في كتابة تراجم الشعراء(233 شاعر) التي بدآها بـ امرئ القيس الذي كان السّباق في الشعراء إلى" أشياء ابتدعها، واستحسنها العرب، واتّبعتْه عليها الشعراءُ، منِ استيقافِه صحبَه في الديار، ورقّةِ النسيب، وقُربِ

[1] – الجاحظ. **الحيوان**، ج3. ص 129.

[2] – الأصمعي. **فحولة الشعراء**، ص 20.

المأْخَذ"[1] ملتزما الترتيب التاريخي في إيراد تراجمه، حيث بدأ بالشعراء الجاهليين، ثم تلاها بالشعراء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، ثمَّ عرَّج إلى الشعراء الإسلاميين بدءا بالأمويين ثمَّ العباسيين.

استطاع **ابن قتيبة** أن يُجَسِّرَ بين ما هو عتيق من عيون الشعر وما هو محدث موَّلدٌ وجديد، واتّسم منهجه بالانتصار للشعر الجيد مهما كان زمن قائله فهو القائل: "ولا نظرتُ إلى المتقدِّمِ منهم بعين الجلالة لتقدُّمه، وإلى المتأخِّر (منهم) بعين الاحتقار لتأخرِّه. بل نظرتُ بعين العدلِ على الفريقين، وأعطيتُ كلاً حظَّهُ، ووفَّرتُ عليه حقَّه".[2]

وعليه فإن كل قديمٍ حديثٌ في عصره[3] فلا مجال للأسبقية الزمنية في تفضيل شاعرٍ على آخر بل الأفضلية تقع في الإبداع الشعري لا الشعراء وهكذا انتقل النقد الأدبي على يدي **ابن قتيبة** من الحكم على الشاعر إلى الحكم على الشعر.

وبظهور كتاب "الشعر والشعراء" **لابن قتيبة**، تأكدت حركة الاعتراف بالشعر المحدث برصد سيرة أصحابه، والاهتمام بأشعارهم، حيث وقف موقفا محايدا تجاه النص الشعري موجها اهتماما خالصا للعناصر الفنية التي يحتويها، مستعينا في ذلك بحدسه وإحساسه.

كما أسهمت جهود **ابن قتيبة** في رد الاعتبار للمحدثين، من خلال مقاربة النص الأدبي لذاته بعيدا عن العامل الزمني، إلى فتح المجال أمام **ابن المعتز** في طبقاته.

أما **ابن المعتز** فقد دافع عن أصالة الأدب العربي، مؤكدا أنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع وهو" يفند هنا دعوى الشعوبيين، وكل من سوّلت له نفسه النيل من تراث العرب ممن يزعمون أن البديع من ابتكار المحدثين وأنه بضاعة أجنبية"[4]، هو دفاع صريح عن أصالة البلاغة العربية النابعة من أدب عربي أصيل

---

[1]- ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر. دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط2 ،ج1، ص110.

[2]- المصدر نفسه ، ص62.

[3]- ينظر: المصدر نفسه ، ص63.

[4]- عباس ارحيلة. **الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري**. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، سلسلة: رسائل وأطروحات ، رقم40 . ط1 / 1999، ص317.

ويعتبر أن هذا التطور والتجديد الذي تدّعيه شعوب "تريد أن تستعيد أمجادها داخل الإسلام، وتدّعي إحداث تطور في الأدب العربي فإنّ **ابن المعتز** لا يعترف بذلك التطور إذا لم يكن إلا إفراطا في زخرف معروف عند العرب الأوائل".[1]

إذن سعى **ابن المعتز** إلى إيلاء المحدثين أهمية خاصة في طبقاته من خلال تقبل ما أنتجوه من أشعار، واعتبار أنّ ما قدّمه المحدثون له أصول في التراث السابق لهم، وأن للمحدثين هو الزيادة والمبالغة، وهو بهذا يمزج القديم والجديد في إطار واحد[2]

كما تجدر الإشارة، إلى أنّ **ابن المعتز**، أتاح لرواد الثقافة اليونانية المجال، لأن يدلوا بآرائهم في النقد العربي، خاصة بعد ترجمة كتاب الخطابة **لأرسطو**، وغدا واضحا أنّ تيارا نقديا قد تشرّب تلك الثقافة وأفاد منها، في بلورة نقد جديد فيه لمحات منطقية بمنطلقات موضوعية.

وقد عدّ فلاسفة المسلمين كتابي "الخطابة" والشعر" متممين لمنطق أرسطو، وتناولوهما بالتحليل والشرح؛ فابن سينا فهم كتاب "الخطابة" فهما مقبولا واستوعبه وقد حلله في

"كتاب الشفاء" تحليلا دقيقا، قريبا من الأصل، وهو بذلك هيأ أسباب التقارب بين البيانين اليوناني والعربي.

هذا التقارب تحقق فيما بعد على يد عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، في كتابه "أسرار البلاغة"، أين بذل جهدا صادقا خصبا "في التأليف بين قواعد النحو العربي وبين آراء أرسطو في الجملة والأسلوب والفصول".[3]

كما أفاد "**قدامة بن جعفر**" من **ارسطو** ومنطقه، ومن النقاد الذين سبقوه **كالأصمعي والجاحظ**، في حصر الشعر في اللفظ والمعنى والوزن والقافية.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 317.

[2] – محمد بن عبد المطلب. **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، ص 67.

[3]– عباس ارحيلة. **الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري**، ص115.

2- المعيار الكمي

يعلي **ابن سلام** من قيمة المعيار الكمي(الكثرة) فيجعله فيصلا بين تقدم الشاعر أو تأخره؛ ومن هنا يكتسي هذا المعيار أهمية واضحة في تصنيف الشعراء وإلحاق صفة الفحولة بهم.

إنّ صفة الفحولة، تستوجب أن يكون للشاعر شعر كثير حتى وإن ضاع أكثره والجدير بالذكر أن المعيار الكمي عند **الجمحي** لا يقصي الشاعر من الفحولة بل يؤخره عن مرتبة الشعراء الفحول المكثرين، وهو الأمر الذي برزَّ به **الجمحي** تقهقر منزلة **(طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص وعلقمة بن عبده وعدي بن زيد)** إلى الطبقة الرابعة فيقول عنهم "وهم أربعة رهط فحول شعراء، موضعهم مع الأوائل، وإنما أخلَّ بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة "[1]

ذلك أنّ **طرفة بن العبد** مثلا قليل الشعر لا يرقى بسبب ذلك إلى فحول الطبقة الأولى لأنه اشتهر بمعلقته التي مطلعها: **[من الطويل]**

لخولَةَ أَطْلاَلٌ ببُرْقَةِ ثَهْمَدِ وَقَفْتُ بهَا أَبْكِي وأَبْكِي إلَى الغَدِ

وبقصيدة أخرى رائية:

أَصَحَوْتَ اليَوْمَ أَمْ شَاقَتْكَ هِرْ ومِنَ الحُبِّ جُنُونٌ مُسْتَقِرْ

ثمَّ من بعد له قصائد حسان جياد[2]

ولعلَّ مكانة طرفة بن العبد نلمسها من خلال قول لبيد حين "سئل: من أشعر الناس؟ قال الملك الضّلّيل، قيل: ثمّ من؟ قال: الشاب القتيل، قيل ثمّ من؟ قال الشيخ أبو عقيل- يعني نفسه-"[3]

لم يكن **الأصمعي** وحده من نادى بضرورة اقتران وتكامل المعيارين الكمي والنوعي، بل

---

[1]- ابن سلام الجمحي. **طبقات الشعراء**، ص30.

[2]- المصدر نفسه ، ص30.

[3]- ابن رشيق. **العمدة**، ص95.

كان جلّ علماء القرن الثاني الهجري يصدحون بذلك ويمكننا تلمس ذلك بوضوح لدى **ابن سلام** الذي سار في نهجه على خطى **الأصمعي** في تأخير بعض الشعراء رغم تميزهم كما هو الشأن بالنسبة لـ **طرفة بن العبد**، فالشاعر المكثر الجيِّدُ مقدَّمٌ عند **ابن سلام** على الشاعر المقل الجيِّد الذي لم ينظم إلا في غرضٍ أو اثنين.

فكثرة الشعر– عند **ابن سلام**– هي علامة اقتدار وتفوق، وهي معيار مهم في الحكم على الشعراء، وهي التي شفعت **للأعشى** عند **الأصمعي** فأثبتت فحولته، رغم تعصبه للشعراء الجاهليين إلا أنه يعود فيقول عن **أعشى همذان:** "هو من الفحول، وهو إسلامي كثير الشعر"[1] ويقول عن سلامة بن جندل: " لو كان زاد شيئا كان فحلا".[2]

وعن **أوس بن غلفاء الهُجَيْمِي:** " لو كان قال عشرين قصيدة لحق بالفحول، ولكنه قُطِع به"[3] وعن مُعقِّر البارقي: " لو أتمّ خمسا أو ستّا لكان فحلا"[4] وكذلك الحال مع **الحويدرة وثعلبة بن صعير المازني**[5].

ويقول عن **جرادة بن عميلة العنزي**–أحد الشعراء المقلين– "له أشعار تشبه أشعار الفحول، وهي قصار وهذا البيت له:

أنّى اهتدَيْتِ وكنْتِ غَيْرَ دليلةٍ شهدَتْ عَلَيْكِ بِمَا فَعَلْتِ شُهُودُ"[6]

ومن هنا فمعيار الكثرة من المقاييس الهامة التي صَنَّف بها **الأصمعي** الشعراء فحولا وغير فحول، فكلما كان الشاعر مقوالا مكثرا كلّما علت مرتبته، فالشاعر–حسب **الأصمعي**– لا تكفيه النتف اليسيرة، ولا الأبيات القليلة ليصير فحلا.

---

[1]– الأصمعي، **فحولة الشعراء**، ص14.

[2]–المصدر نفسه، ص15.

[3]– المصدر نفسه، ص15.

[4]– المصدر نفسه، ص14.

[5]– ينظر: المصدر نفسه، ص12.

[6]– المصدر نفسه، ص15.

3- المعيار الفني في ضوء الفحولة :

إذا كان فن الشعر مرتبطا في مصطلحاته ببيت الشَّعر، فإنَّ ذلك تعدى إلى النقد الذي استمدَّ مصطلحاته أيضا من البيئة العربية، فالإقواء والتصريع والأوتاد وعمود الشعر وغيرها من المصطلحات العروضية ذات صلة وثيقة بالخيمة وما يحيط بها؛ فكذلك مصطلح (الفحولة) المنبعث من رحم البيئة العربية، فإذا كان **الفراهيدي** قد نظر إلى (الخباء) في وضع مصطلح العروض، فإنّ **الأصمعي** قد وقف عند (الجمل) في وضع تصوُّرٍ للشاعرية[1].

فمعيار الفحولة ينبني على تميز الشاعر الفحل عن غيره بقوة الشاعرية، ونبل العبارة وغلبة الأقران، فلما سأل **أبو حاتم السجستاني** شيخه **الأصمعي** عن معنى الفحل أجابه بأنّه " له مزيّة على غيره كمزيّة الفحل على الحِقاق. قال: وبيت **جرير** يدلُّك على هذا: وابنُ اللَّبونِ إذَا مَا لُزَّ فِي قَرَنٍ لمْ يَسْتطِعْ صَولَة البُزْلِ القَنَاعيسِ"[2]

حيث يؤكد **الأصمعي** على أمرين هما:

1- **الفضل والشرف**، فالشاعر(الفحل) له مزية على غيره من الشعراء تشبه مزية الفحل الواحد من الجمال على الجماعة من الحقاق* وهي مزية تعود إلى عامل السن والتفرد الخلقي و(الفحل) الواحد من الجمال يعادل عدد من الحقاق بل يمتاز عليها.

2- **القهر والغلبة:** فالشاعر(الفحل) هو البازل القنعاس الطويل العظيم الضخم** السّنم الذي إذا جمع معه ابن اللَّبون*** في حبل لم يستطع مقاومته، وقهره لكبر سنه وقوة بنيته، وشدته، ووفرة خبرته وتجربته.

وفي معرض تعريفه لـ(فحول الشعراء) يشير **ابن منظور** إلى هذا المعنى في قوله

---

[1]- إحسان عباس. **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**. دار الثقافة، لبنان. ط4/1983، ص85.

[2]- الأصمعي. **كتاب فحولة الشعراء**، ص9.

* الحقاق: وهي النوق التي دخلت في السنة الرابعة، وعند طلك يُتمكن من ركوبها وتحميلها

** السنم: وهو ظهر الجمل.

*** ابن اللّبون: وهو: الجمل الذي دخل سنتَه الثالثة، ولا يزال يعتمد على لبن أمه.

"وفحول الشعراء: هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهم مثل **جرير والفرزدق** وأشباههما، وكذلك كل من عارَض شاعرا فغلب عليه؛ مثل: علقمة بن عبده، وكان يسمى فَحلاً لأنه عارض **امرأ القيس** في قصيدته التي يقول في أوَّلها: خليلَ مُرّا بي عَلَى أُمِّ جُنْدَبٍ ، بقوله في قصيدته: ذَهبْت من الهُجرانِ في غير مذهَب "[1]

نستخلص من قول **ابن منظور** أن للفحولة تعتمد على معيارين أساسيين هما التمكن من الهجاء ومعارضة الشعراء والتغلب عليهم.

ولا بأس أن نعود إلى **الأصمعي** الذي أفرد كتابا خاصا أسماه "فحولة الشعراء" والتي تخضع فيه الفحولة– من منظوره– إلى التمييز القائم على التفاوت الذي ينشأ من التطور الزماني البحت بين (الحقاق) و(الفحول) من الإبل، بيد أن هذا التمييز قد يقوم على تفاوت يتمخض عنه الفارق النوعي، وذلك ما نستطيع أن نستشفه من قول أبي حاتم*«قلت: فعدي بن زيد، أفحل هو؟ قال: ليس بفحل ولا أنثى»"[2] يعني أنه شاعر وسط.

ويمكن استنباط معايير الفحولة عند **الأصمعي** من خلال مقولته الشهيرة حيث لا يصير المرء "في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ وأول ذلك أن يعلم العروض، ليكون ميزانا له على قوله، والنحو، ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب، وذكرها بمدح أو ذمٍّ"[3]

وعليه فمعايير الفحولة في نقد **الأصمعي** تتجلى في سبعة أمور:

1- رواية الأشعار.

2-سماع الأخبار.

---

[1]- ابن منظور. **لسان العرب**. مج 11، مادة (فحل) ، ص 518.

* هو أبو حاتم السجستاني تلميذ الأصمعي وهي محاورة نجمت عن خلاصة لقاءات بين الأصمعي وتلميذه

[2]- الأصمعي. **فحولة الشعراء**، ص 11.

[3]- ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج1، ص329 .

3- معرفة المعاني.

4- دوران الألفاظ في مسامعه.

5- العلم بالعروض.

6- العلم بالنحو ليأمن اللحن.

7- العلم بالأنساب وأيام العرب ليستعين بهما إذا مدح أو هجا.

4- المعيار النوعي

أولى **الأصمعي** معيار الجودة أهمية كبرى في قياس فحولة الشعراء باعتبار أنّ الشاعر المجيد يصبح أنموذجا يتبعه بقية الشعراء بل محورا ومنهلا يتشرب منه المبدعون أصول الصنعة الشعرية حتى يتسنى لهم تطويع الأغراض الشعرية بعد صقل موهبتهم الفطرية.

ويبقى **امرؤ القيس** في رأي **الأصمعي** سباقا في الجودة وابتكار المعاني "بل أولُّهم كلهم في الجودة **امرؤ القيس**، له الحظوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله، واتَّبعوا مذهبه"[1].

ويمكن أن نضيف قول ابن رشيق بـ"أن **أمرأ القيس** لم يتقدم الشعراء لأنه قال مالم يقولوا ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتبّعوه فيها، لأنه قيل أوّل من لطّف المعاني واستوقف على الطّلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصّي، وفرّق بين النّسيب وما سواه من القصيد، وقرّب مأخذ الكلام، فقيّد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه"[2] وعليه فجودة شعر امرئ القيس، هي التي أعلت من مكانته حتى فُضِّلَ على غيره من الشعراء عند النقاد القدامى.

إنّ معيار الجودة ليس متأتيا للجميع فهذا لبيد بن ربيعة " ليس بفحل... وكان رجلا

---

[1]- الأصمعي. **فحولة الشعراء**، ص9.

[2]- ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج1، ص 94. .

صالحا"[1] حسب **الأصمعي** وكأنه ينفي عنه جودة الشعر، فقد أورد **المرزباني** حديثا للأصمعي قال: "سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: ما أحد أحبُّ إليَّ شعرا من لبيد بن ربيعة، لذكره الله عز وجل، ولإسلامه، ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رحى بَزَرْ"[2]. لأنه لا يترك وقعا حسنا عند المتلقي، فقد أنشد **لبيد** أمام **أبي بكر** –رضي الله عنه– فقال: " ألاَ كُلُّ شيءٍ مَا خَلاَ الله باطلُ

فقال له صدقت. ثم أضاف قائلا: وكلُّ نَعيمٍ لا مَحَالة زائل.

فقال كذبتَ، عند الله نعيم لا يزول".[3]

نستخلص مما سبق أنّ انتفاء معيار الجودة في شعر **لبيد بن ربيعة** لا يعني غياب الصنعة فشعره جيد الصنعة لكن ينقصه التميز وعدم الالتزام الأخلاقي والديني، كأن شعره "طَيْلَسَانٌ طَبَري يعني أنه جيد الصنعة، وليست له حلاوة"[4].

ويرى **أدونيس** أنّ وصف **أبا عمرو بن العلاء للبيد** بالصلاح هو أنّه " يحب **لبيدا** لصلاح شعره، لا لقوته الفنية أو المعنوية، وبهذا المعنى كان **الأصمعي** يقول عن **لبيد** "كان رجلا صالحا" قاصدا بذلك أن ينفي عنه جودة الشعر، والجودة هنا لا تعني الصنعة.. فكأنّ المضمون الديني أو الأخلاقي لا حلاوة له"[5] وهو ما يطرح مسألة الالتزام في الشعر.

وفي المفاضلة بين الشعراء، حين " تحاكم الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهثم وعبده بن الطيب والمخبّل السعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي في الشعر: أيهما أشعر؟ فقال للزبرقان: أما أنتَ فشعركَ كلحمٍ أسخنٍ لاَ هو نَضِجٌ فأُكِلَ، ولا تُرِكَ نَيِّئًا فيُنْتَفَعُ به، وأما أنت يا مخبّل، فإنّ شعرك قصر عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم، وأما أنت، ياعبده

---

[1]– الأصمعي. **فحولة الشعراء** ، ص15 .

[2]– المرزباني. **الموشح**، ص84.

[3]– المصدر نفسه، ص84 .

[4]– الأصمعي، **فحولة الشعراء**، ص15.

[5]– أدونيس.**الثابت والمتحول**، الكتاب الثاني. دار العودة، بيروت، لبنان. ط2/ 1979، ص39.

فإنّ شعرك كمزادة أُحْكِمَ خِرزها فليس تَقْطُرُ ولا تُمْطِرُ "[1]

ولكن من جهة أخرى فقصيدة واحدة تشفع لصاحبها فيتبوأ مرتبة الفحولة كما هو الحال بالنسبة للشاعر كعب بن سعد الغَنَوِي فهو" ليس من الفحول إلاَّ في المَرْثية، فإنه ليس في الدنيا مثلها "[2] والتي مطلعها: **[من الطويل]**

تقول ابنة العبسي قد شبت بعدنا وكلُّ امرئ بعد الشَّباب يشيبُ

ومن هنا فمعيار الجودة يفرض على **ابن سلام الجمحي** تقديم الشاعر المجيد على غيره من الشعراء حتى ولو سلك أغراضا عديدة في الشعر، فهو يقول: " وكان الأسود شاعرا فحلا وكان يكثر التنقل في العرب يجاورهم، فيَذمُّ ويَحْمَدُ، وله في ذلك أشعار، وله واحدةٌ طويلة رائعة، لاحقة بأوّلِ الشعرِ، لو كان شفعها بمثلها قدَّمناه على أهل مرتبته وهي:

نَامَ الخَلِيُّ فَمَا أَحَسَّ رُقَادِي وَالهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ وِسَادِي"[3].

وتجتمع الجودة والكثرة عند شاعر **كـ"حسّان بن ثابت"** الذي يقول عنه **ابن سلام:** "أشعرهم **حسان بن ثابت،** وهو كثير الشعر جيِّده".[4] ولكننا لا نجد نفس الحكم على **حسّان** عند **النابغة الذبياني،** الذي فضل الأعشى عليه وفضل **الخنساء** على بنات جنسها، مما جعل **حسّان** ينتفض ثائرا ويقول: أنا والله أشعر منك ومنها، محتجًا بهذين البيتين: **[من الطويل]**

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلْمَعن بالضُحَى وَأسيَافُنَا يَقْطُرْنَ من نَجْدَه دَمَا

وَلدنا بَنِي العنقاءِ، وابنَيْ مُحَـرِّقٍ فَاكْرِمْ بِنَا خَالاً، واكرِمْ بِنَا ابنَمَا

فانتقده النابغة من جهتين:

– أولاهما، تتصل بالصياغة واختيار المفردات اللغوية في كلّ من الجفنات، وهو جمع

---

[1]– محمد بن عبد المطلب. **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، ص ص 23،24.

[2] –الأصمعي. **فحولة الشعراء**، ص14.

[3]– ابن سلام الجمحي. **طبقات الشعراء**، ص33.

[4]– المصدر نفسه، ص52.

يدل على القلة، بينما مجال الفخر يقتضي اظهار الكثرة، حيث كان حريا به أن يقول جِفان وهو جمع تكسير ليستقيم إطار المبالغة في الكرم.

كما عاب عليه النابغة قوله" يلمعن بالضحى" واقترح عليه قول" يبرقن بالدجى" لأنّ الضيف بالليل أكثر طروقا؛ وأيضا قوله " يقطرن من نجده دما"، ففي العبارة دلالة على قلة القتل وضحالة كمية الدماء المراقة.

– وأخراهما تتصل بالمعنى العام لسياق الفخر، حيث ترك حسّان الفخر بآبائه، وافتخر بمن ولدت نساؤه.[1]

اذن فجودة الشعر مقياس هام في المفاضلة بين الشعراء والتي يجب أن تراعى فيها معايير عديدة منها اللغوية والثقافية والفنية، بل إنّ الجودة قد تشفع للشاعر قلة شعره فقد " كان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان جيّدُ الشّعرِ قليلهُ "[2] ورغم ذلك وضعه **ابن سلام** في ذيل الطبقة الثامنة من الشعراء الإسلاميين.

والحقيقة إنَّ الموضوعية تفرض أن يكون مقياس الجودة معيارا ثابتا للتفاضل بين الشعراء وفي هذا يقول **ابن قتيبة:** "لا أحسب أحدا من أهل التمييز والنظر، نظر بعين العدل وترك طريق التقليد، يستطيع أن يقدم أحدا من المتقدمين المكثرين على أحد، إلاّ بأن يرى الجيد في شعره أكثر من الجيد في شعر غيره".[3]

وعليه فتركيز النقاد القدامى على معيار الجودة للمفاضلة بين الشعراء، دليل على سلامة المنهج النقدي لأن الإجادة وابتكار المعاني لا يتأتّيان إلاَّ لفحول الشعراء.

أما **الجاحظ (ت255هـ)** فيركز على بلاغة اللفظ والمعنى، "ولا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[4]. وهذا الاهتمام بالألفاظ والمعاني جعله يقر حقيقة ثابتة وهي

---

[1]– محمد بن عبد المطلب. **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، ص ص 24،25.

[2]– ابن سلام الجمحي. **طبقات الشعراء**، ص137

[3]– ابن قتيبة. **الشعر والشعراء** ، ص81.

[4]– الجاحظ. **البيان والتبيين**، ج1، ص 115.

"أنّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والبدويُّ والقرويُّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير".[1]، فقد عني الجاحظ باللفظ وأعطاه نصيبه من الاهتمام، إلى جانب المعنى والتصوير الأدبي.

وخلاصة القول أن هذه المعايير النقدية التي سادت **القرنين الثالث والرابع الهجريين** هي التي أسست لمنهج نقدي سليم في القرون اللاحقة، وكانت نقطة انطلاق لتوسيع المدارك العقلية للنقد العربي وتطعيما للحركة النقدية بالموضوعية والمنطق.

[1]- الجاحظ. **الحيوان**، ج3، ص ص 131، 132.

الفصـــــــــــــل الأول

التلقـــــي والنزعـــات الروحيـــة في الشعر العربـــي القديـــم

أولا / مفهوم القيم في التراث الشعري

1. الأخلاق.
2. التدين.
3. الزهد.
4. التصوف.
5. الزندقة.

ثانيـــــا/النزعات الروحية في الشعر الجاهلـــــي وأعلامها.

- زيد بن عمرو بن نفيل
- أمية بن الصلت.
- زهير بن أبي سلمى.
- ورقة بن نوفل.
- لبيد بن ربيعة.

ثالثـــــا/ الشعر الديني في القرنين الأول والثاني الهجريين.

1. الشعر الديني في القرن الأول الهجري(حسان بن ثابت/ كعب بن زهير)
2. الشعر الديني في القرن الثاني الهجري:

أ. شعر الفقهاء والمحدِّثين (عبد الله بن المبارك/ الإمام الشافعي/ محمود الوراق/ مسعر بن كدّام)

ب. مجانين الشعراء (ميمونة السوداء/ ريحانة/ شعوانة)

ج. التائبون من مجان الشعراء:

- آدم بن عبد العزيز بن مروان (ت170هـ)
- أبو نواس(145 هـ– 199هـ)
- أبو العتاهية(130 هـ– 213هـ)
- محمد بن يسير الرياشي(ت218هـ)

أولا / مفهوم القيم في التراث الشعري العربي

1.الأخـلاق

تشكل الأخلاق موضوعا إنسانيا هاما، خاض فيه الصوفية والفلاسفة على حد سواء، وأعلت الديانات جميعها من مقام الأخلاق، فأصبحت جزءا من التدين، لا تحيد عنه، بل تغدو في الكثير من الأحيان طقسا هاما من طقوسه.

ولقد كان اهتمام الصوفية كبيرا بموضوع الأخلاق، لكونه جزءا أساسيا في الشخصية الصوفيـــة ومن مقوماتها الأساسيـــة بل عنصرا ضروريا في منظومـة الصوفيـــة لذا فهم "يأخذون موضوع الأخلاق من وجهتيه النظرية والعملية، وقد كون لهم مجهودهم النظري في الأخلاق فلسفة وأدبا، بينما كوّن لهم مجهودهم العملي رياضة وذوقا"[1]

وللأخلاق حضور هام عند طائفة الصوفية والزهاد، **فالجاحظ**" حين اهتم بهم لاحظ فيهم شيئين: جودة الأدب وقوة الأخلاق ولذلك تراه يقول في مطلع كتاب الزهد: " نبدأ باسم الله وعونه بشيء من كلام النساك في الزهد، وشيء من ذكر أخلاقهم ومواعظهم"[2]

ففي الصدق، قال بعض الأدباء: لا سيف كالحق ولا عون كالصدق.

و" قال بعض الشعراء:

ومَا شَيءٌ إذا فكرتَ فِيه بأذْهَبِ للمُروءَةِ والجَمالِ

مِنَ الكذِبِ الذي لاَ خَيرَ فِيهِ وأَبْعَدُ بالبَهَاءِ مِنَ الرِّجَالِ"[3]

أما في الحياء، فقال "صالح بن عبد القدوس:

إذا قلَّ ماءُ الوجْهِ قلَّ حياؤُه ولاَ خَيْرَ في وَجْهٍ إذا قَلّ مَاؤُهُ

---

[1] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري. دار العرب، دار نور للدراسات والنشر والترجمة. ط1 / 2010، ص 259.

[2] – زكي مبارك. **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**. مؤسسة هنداوي للتعلم والثقافة، القاهرة، مصر. ط1 / 2012 ، ص69.

[3] – الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري. **أدب الدنيا والدين**. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ 1987 ، ص224 .

حياءَك فاحْفَظهُ عليك وإنما يَدلُّ على فِعْلِ الكَرِيمِ حَيَاؤُهُ[1]"

طرح الصوفية الدنيا بما فيها من مغريات ومكاسب وتمسكوا بالأخلاق قوة روحية، تعضد موقفهم أمام خصومهم، هذه القوة الروحية التي تملأ حياتهم وتجعلهم يعرضون عن كل المكاسب المادية والمعنوية التي قد تطالهم، إذا اندمجوا مع خاصة القوم وعليتهم، واقتربوا من المشهد السياسي وكانوا عنصرا فعالا فيه، ولكنهم ثابتون على الطريق الصوفي منتقلين فيه من مقام إلى آخر.

والتصوف في حد ذاته أخلاق، بها يشحذون هممهم في المجاهدات والمكابدات الصوفية وهو ما نجده في كتب الصوفية من أنّ " التصوف خُلق فمن زاد عليك في الخُلقِ، فقد زاد عليكَ في الصفاء"[2] ويكرسون مذهبهم المُنبنِي أصلا على الأخلاق، كما ذكرنا آنفا.

ويرمي المتصوفة من تمسكهم بالأخلاق، بشكل كبير إلى تكوين فلسفة في الأخلاق، وفق منهج مثالي ينأى بهم عن عالم الواقـع؛ فالصوفي" منقَطعٌ عن الخَلق، متَّصل بالحق.. لا يكدِّره شيءٌ، ويصفو به كلُّ شيءٍ. "[3]

وعليه يبدو منهج الصوفية في الأخلاق مثالــي لا واقعي، ويعمل الصوفية على الفصل بين الإنسان ونفسه، واعتبارها شيئا موضوعيا غير لصيق به، ويعتبرون نفس الإنسان مصدرا للأفعال الشريرة والسلوكات المشينة، لذلك ينبني جزء كبير من المنظومة الصوفية على مجاهدة النفس وقمع رغباتها.

وتأسيسا على ما سبق، تغدو مسألة الأخلاق قائمة على مجاهدة النفس بمخالفة الهـوى بل أصبحت المشقة شيئا مقصودا لذاتها، بحيث تعلي من الناحيـة الروحيـة لدى

---

[1] – المصدر السابق، ص 212.

[2] – القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن. **الرسالة القشيرية**، وضع حواشيه خليل المنصور. منشورات محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. د.ط/ 2001، ص 313.

[3] – المصدر نفسه، ص 314.

المتصوف، وعليــه قالوا : "إذا عرض لك أمران لا تدري في أيهما الرشاد، فانظر إلى أقربهما إلى هواك مخالفة، فإنّ الحق في مخالفة الهوى"[1]

ومن هنا تشكلت فلسفة الصوفية في ظلال الشرع، وتمكنوا بعد بذل الجهود من إبراز نظرياتهــم الأخلاقية عمــلا وسلوكا، فبرزت للنــاس تعاليــمهم نموذجا للخلق الرفيع.

وقد صور الشعر الصوفي الجانب الأخلاقي من حياة الصوفية، وهو جانب هام، عنوانه الأساسي " حبُّ الدُّنيا رأسُ كلُّ خَطِيئةٍ"[2]، وهو ما يتعارض مع وجهة نظر الفقهاء الذين ينظرون للدنيا من منطلق حلالها وحرامها، فيحرمون الأول ويحللون الثاني بخلاف الصوفية الذين يعملون من أجل نزع كل ما يتصل بالدنيا من قلوبهم وحياتهم، حتى يكون- في رأيهم- القلب خالص لله تعالى، فلا يشغله عنه شيء من ملذاتها من مال وبنون وجاه وسلطان. يقول :

أفٍّ لدُنيا لاَ تُواتِينـــِي إلاّ بنَقْضِي لُها عُرى دِينِي

عَيْنِي لِحِينِي تُديرُ مُقْلتَها تَطلُبُ مَا سَرّها لتُرْدِينـــِي[3]

تمثل القناعة عند الصوفية الرضا باليسير من الأشياء، بها يتحرر الإنسان من عبودية نفسه، ورغباتها التي قد تغريه وتثنيه عن عزمه، وقديما قيل:

الحرُّ عَبْدٌ مَا طَمِــعْ والعَبْدُ حُرٌ مَا قَنِعْ[4]

وهي القيم التي يرسخها الإسلام ويدعو إليها الرسول- صلى الله عليه وسلم- في أحاديث كثيرة نذكر منها قوله- عليه الصلاة والسلام-:

يقول" ازْهَدْ فِي الدُّنْيَا يُحِبُّكَ اللهُ، وازْهَدْ فِيمَا عِنْدَ النَّاس يُحِبُّكَ النَّاسُ[5].

---

[1] -الأصفهاني، أبو نعيم أحمد بن عبد الله. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. د. ط/ 1996 ج 10، ص 18.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي** ، ص 265.

[3] – الإصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج10، ص 169.

[4] – المصدر نفسه، ص 324.

[5] – ابن دقيق العيد. **شرح الأربعون النووية**. دار الهدى، عين مليلة، الجزائر. د.ط/2002، ص 153.

فالزاهد هو كلُّ معرضٍ عن ملذات الدنيا ومتاعها والعابد هو المواظب على العبادة من صلاة وصيام وقيامٍ، أمّا العارف فهو المستغرق في معرفة الله ومحبته فاصطبغت حركة الزهد بطابع "سني نصي طوال حكم بني أميّة، ثمّ تطورت بالتدريج إلى أقدم صورة عن التصوف ومع تطور العرفان الصوفي تحول‹ الزهد ›.. إلى أحد مقامات السلوك" [1] والمقام "هو قيام العبد بين يديّ الله عزّ وجلّ فيما يقام فيه من المجاهدات والرياضات والعبادات"[2].

2- التديـــن

ساد التدين الحياة الإسلامية بعد أن أشرقت نور الإسلام على ربوع شبه الجزيرة العربية، ومنذ النصف الثاني من القرن الهجري الأول، توشحت الحياة العامة بجو روحاني تضلّله روح الإسلام السمحة، وبما يبثه الوعاظ والحكماء في مجالس التذكير في زوايا المساجد. وقد رفع راية التدين أناس آثروا العزلة والابتعاد عن صخب الحياة الجديدة المسربلة باللهو والمجون.

وكان هذا الانعزال تعبيرا عن الرفض الضمني، للانحراف الحاصل على مستوى الإسلام الرسمي، في محاولة بث رسالة ضمنية مشفرة عن الحياة الروحية بالصورة التي رسمها الإسلام ودعا إليها، فكان الشعر أحسن وسيلة للتواصل مع الآخر.

وقد استفاد الشعر من وعظ الوعاظ وقصص القصاص، فتولّى التعبير عن التأملات الدينية؛ والنفثات الروحية التي شكلت البذور الأولى للشعر الديني، خاصة عندما تجري على ألسنة أولئك الوعاظ والعارفين بأمور الحياة والموت حين تعرض لذلك مناسبة تبعث على الاعتبار وتستدعي التذكير.

فقد روي أنّ **معاوية** تمثَّل عند الموت بهذين البيتين فقال:**[من الطويل]**

ألاَ لَيتنِي لم أُغْنِ فِي المُلْكِ سَاعَةً ولَمْ أَكُ فِي اللَّذاتِ أَعْشَى النَّواظِرِ

---

[1] – سعاد الحكيم.**المعجم الصوفي**، الحكمة في حدود الكلمة. دندرة للطباعة والنشر. ط1 /1981، ص353.

[2] – عبد المنعم الحفني. **معجم مصطلحات الصوفية**. دار المسيرة، بيروت، لبنان. ط2/ 1987، ص248.

وكُنْتُ كَذِي طِمْرَيْنِ عَاشَ بِبُلْغَةٍ• لَيالِيَ حتّى زَارَ ضِنْكَ المَقابِـــرِ[1]

و"قال أبو عمرو بن العلاء: جلست إلى جرير وهو يملي على كاتبه شعرا، فاطلعت جنازة فأمسك، وقال : شيَّبتني والله هذه الجنائز.

وأنشأ يقول: **[من الطويل]**

تُرَوِّعُنَا الجَنَائِـزُ مُقْبِـلاَتٍ فَنَلْهُو حِينَ تَذْهَبُ مُدْبِراَتِ

كَرَوْعَةِ هَجْمَةٍ لِمُغَارِ سَبْعٍ فَلَمَّا غَابَ عَادَتْ رَاتِعَاتِ"[2]

وتغشى شعر **الفرزدق** نغمة الندم على ما فات من حياته المليئة بالسباب والشتائم في شكل قصائد قائمة تبادلها الشعراء الثلاثة جرير الفرزدق والأخطل، سميت‹ **النقائض**› فيها فخر وهجاء.

وتعد ميميته في هجاء « إبليس» صحوة على الحقيقة العارية للدنيا والناس، ورجوع إلى الطريق المستقيم بعد سلسلة من الآثام المرتكبة والتجاوزات في حق الله، وفيها وإنابة إلى الله طلبا لسكينة الروح والضمير. يقول: **[من الطويل]**

أَلَمْ تَرَنِي عَاهَـدْتُ رَبِّي وَأَنَّنـــي لَبَيْنَ رِتَاجٍ قَائِمٌ وَمَقَـــــامِ

عَلَى قَسَمٍ لاَ أَشْتُمُ الدَّهْر مُسْلِمًا وَلاَ خَارِجًا مِنْ فِيَّ سُوءُ كَلاَمِ

أَطَعْتُكَ يَا إِبْلِسُ سَبْعِينَ حَجَّـــةً فَلَمَّا انْتَهَى شَيْبِي وَتَمَّ تَمَامِي

فَرَرْتُ إِلَى رَبِّي وَأَيْقَنْتُ أَنَّنِـــي مُلاَقٍ لأَيَّامِ المَنُونِ حِمَامِـي[3]

• ببلغة: ما يكفي لسد الحاجات ولا يفضل عنها.

[1] – ابن عبد ربه الأندلسي، احمد بن محمد. **العقد الفريد**، تح عبد المجيد الترحيني ج3. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. ط1/ 1983، ص 188.

[2] – جرير. **الديوان**. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.د.ط/ 1986 ، ص71.

[3] – الفرزدق. **الديوان**، شرحه وضبطه وقدَّم له علي فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان. ط1/ 1987، ص ص ص 539، 540.

أخذ مفهوم « الشعر الديني» ينمو ويزدهر حتى غدا "واضحا، مشخصا في الأذهان، فإذا جاء بيت شعر يشتمل على مقومات الشعر الديني في غير هذا المفهوم كان ذلك خطأ فنيا، يغُضُّ من قيمة الشعر، ويَحُطُّ من قيمته. "[1]

ولا نجانب الصواب إذا قلنا أنّ ‹ شعر التدين › في القرن الأول الهجري لم يكن له شعراؤه المتخصصون، بل جاء على شكل مقطوعات على ألسنة شعراء مختلفين، غير مختصِّين إن صحَّ التعبير وليس لهم ارتباط بالوعاظ والنساك.

من ذلك قول **أبي الأسود الدُّؤَلِي** في التوكل على الله :

وإذَا طَلَبْتَ مِنَ الْحَوَائِجِ حَاجَةً ... فادْعُ الإلهَ وأَحْسِنِ الأعمَالاَ

فَلَيُعـطِيَنَّكَ مـــا أَرَادَ بِقُـــدْرَةٍ ... فَهُوَ اللَّطِيفُ لِمـــا أَرَادَ فِعَالاَ

إِنَّ الْعِبَادَ وَشَأْنَهُـمْ وَأُمُورَهُـــمْ ... بِيَدِ الإِلَـهِ يُقَلِّبُ الأَحْـــوَالاَ

فَدَعِ الَعِبَادَ ولاَ تَكُنْ بِطِلاَبِهِـمْ ... لَهِجًا تَضَعْضَـــعُ لِلْعِبَادِ سُؤَالاَ[2]

سُؤَالاَ[2]

ثمَّ يجنح بخياله بعيدا ليصور مشهد يوم القيامة وتخيل مسيرته فيما وراء القبر.

يقول: **[من الطويل]**

لقَدْ خَابَ منْ أولادِ آدمَ مَنْ مَشَى ... إلَى النّارِ مَغْلُولَ القِلاَدَةِ أَزْرَقَا

إذا جَاءني يَوْمَ القِيامَةِ سَائـــقٌ ... عَنِيفٌ وسَوَّاقٌ يَسوقُ الفَرَزْدَقَا

أَخَافُ وَراءَ القَبْرِ إنْ لَـمْ يُعافِني ... أَشَدَّ من القَبْرِ التهَابًا وأضْيقَا

إذا شَرِبُوا فِيهَا الصّديدَ رَأَيْتَهُـمْ ... يَذُوبُونَ مِنْ حَرِّ الصَّدِيدِ تَمزُّقَا[3]

تَمزُّقَا[3]

---

[1] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص149.

[2] – أبو الأسود الدوؤلي. **الديوان**، صنعه أبي سعيد الحسن السُّكري، تح : محمد حسن آل ياسين. دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط2 /1998 ، ص ص 422، 423.

[3] – الفرزدق. **الديوان**، ص 399.

تخيِّم روح التدين والزهد في هذه المقطوعة، فطلب قضاء الحاجة لا يكون إلا من الله عزّ وجلّ، فهو المانح والمعطي بدون منٍّ، ولا داعي أن يعرض المرء نفسه لمذلّة السؤال.

فقد ظهر في « شعر التدين» –إلى جانب ما ذكرناه آنفا– أدعيةٌ وابتهالات.

يقول ذو الرّمة: [من البسيط]

يَا رَبِّ قَدْ أَشْرَفَتْ نَفْسِـــــي وَقَدْ عَلِمَتْ عِلْمًا يَقِينًا لَقَدْ أَحْصَيْتَ آثَـــارِي

يَا مُخْرِجَ الرُّوحِ مِنْ جِسْمِي إِذَا احْتُضِرَتْ وَفَارِجَ الكَرْبِ زَحْزِحْنِي مِنَ النّـَارِ[1]

نخلص في الأخير إلى وجود تراجع في نظم الشعر، سجله مطلع القرن الأول الهجري عند الشعراء المسلمين، مع بقاء الأمر على حاله بالنسبة لشعراء القبائل الذين لم يدخلوا في الإسلام.

كما استطاع « شعر التدين» أن يتملص من منظومة الشعر الجاهلي الفنية والفكريـة، ليصنع لنفسه كيانا جديدا من خلال الاختلاف الموضوعي الكامن بين اليقين الظاهر في شعر التدين والحيرة المطبقة في الشعر الجاهلي، فـ«شعر التدين» ولد بين أحضان الحياة الإسلامية، ويسعى لتحقيق الصفاء لها من خـلال نشدان الحياة الروحية.

3– الزهـــــد

رسخ الدين الإسلامي قيم الصدق والأمانة والتواضع، فكان عنوانا للاعتدال والاستقامة والمساواة، يدعو إلى اجتناب المبالغة، فلا إفراط ولا تفريط، يحث على انتهاج الوسطية في سلوك المسلمين ومعيشتهم، والموازنة بين الدنيا والآخرة.

ومن جملة الأسباب التي أدت إلى ابتعاد المسلمين عن الاعتدال المحمود، تغير ظروف المجتمع الإسلامي وانفتاحه على ثقافات جديدة، إلى جانب الفتن التي عصفت به–خاصة بعد مقتل الإمام **علي بن أبي طالب**– ضف إلى ذلك الرفاهية المادية التي وجد الخلفاء أنفسهم غارقين في نعيمها، فنزعوا إلى الأخذ بأسباب الدنيا والانصياع

[1] – ذو الرمة. **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد. دار الكتاب العربي بيروت، لبنان. ط2 / 1996، ص 632 .

لمغرياتها، مع ما منحته الدولة العباسية من حريات فردية وجماعيـة إلى جانب كثرة الجواري لإلهـاء الناس، وصرفهم عن الاهتمام بأمور السياسة والزهد فيها الأمر الذي استوجب ظهور تيار مضاد تمثَّل في الزهد وسيلة لتحقيق التوازن الذي تتطلبه سنة الحياة وتستدعيه نواميس الطبيعة.

مدلول الزهد:

أ-المدلول اللغوي:

للزهد معان لغوية واصطلاحية، تلتقي في منحى واحد، مفاده الإعراض عن الدنيا وترك ملذاتها. و"الزُّهد والزّهادة في الدنيا ولا يقال الزّهد إلا في الدين خاصة، والزّهد: ضد الرغبة والحرص على الدّنيا، والزهادة في الأشياء كلّها: ضد الرغبة. والتزهيد في الشيء وعن الشيء: خلاف الترغيب فيه"[1] وفي المعجم الوسيط "زهد فيه، وعنه، وزهد زُهداً وزهادة: أعرض عنه وتركه لاحتقاره، أو لتحرُّجه منه أو لقلته. ويقال: زهد في الدنيا، ترك حلالها مخافة حسابه، وترك حرامها مخافة عقابه"[2].

وقد جاء في المعجم الصوفي أن أصل حروف لفظة زهد: " الزاء والهاء والدال تدل على قلة الشيء. "[3]

ممّا سبق يتّضح أنّ أغلب المعاني اللغوية للزهد تدل على مخالفة الرغبة وعدم الركون لملذات الدنيا والسعي إلى تحقيرها، والتعلق بمحبة الله.

ب-المدلول الاصطلاحي:

لا يكتفي الزهد بالمعنى اللغوي الذي حصرته فيه معاجم اللغة، بل يتعدّاه إلى معانٍ أخرى اصطلح عليها الزهاد والمتصوفة حيث يبدو هذا المفهوم معقدا فكثرت في ذلك الأقوال، وتعددت، متقاربة أحيانا ومتباعدة أحيانا أخرى.

---

[1] – ابن منظور. **لسان العرب**، مج 3، مادة(زَهدَ) ص ص 196، 197.

[2] – مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط** . مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية. ط4/ 2004، ص403.

[3] – سعاد الحكيم. **المعجم الصوفي**، ص552.

فهو يعني اصطلاحا: "حنين الروح إلى مصدرها الأول ولمعرفة الخالق عن طريق الزهد في الدنيا ومتاعها والرغبة عن نعمها وتفضيل نعيم الآخرة عليها"[1]

ويفصل **الجرجاني** بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي للزهد، فيقول بأنه" في اللغة: ترك الميل إلى الشيء، وفي اصطلاح أهل الحقيقة هو بُغض الدُّنيا والإعراض عنها، وقيل هو ترك راحة الدّنيا طلبا لراحة الآخرة، وقيل: هو أن يخلو قلبك مما خلت منه يدك."[2]

وقد اختلف العلماء في تفسير الشيء المزهود فيه،" فقيل: الدنيا والدرهم وقيل المطعم والمشرب والملبس والمسكن وقيل الحياة.

ويشمل الزهد :

- صحة اليقين وقوته، فالله تعالى يتكفل بأرزاق عباده.
- كمال اليقين. وقد قيل: من زهد في الدنيا هانت عليه المصائب.
- سقوط منزلة المخلوقين من القلب وامتلائه من محبة الحق.

وأقسامه ثلاثة:

- وهي زهد العوام وهو ترك الحرام.
- وزهد الخواص، وهو ترك ما زاد عن الحلال.
- وزهد خواص الخواص، وهو ترك ما سوى الله تعالى.

وأنشد بعضهم:

وما الزهد إلاّ في انقطاعِ العَلاَئقِ وما الحَـقُّ إلا فِي وجُودِ الحَقائِقِ

وما الحُبُّ إلاَّ حبُّ من كانَ قلبُه عن الخَلْقِ مشغولاً بربِّ الخلائقِ"[3]

---

[1] – سراج الدين محمد. **الزهد والتصوف في الشعر العربي**. ضمن سلسلة المبدعون. دار الراتب الجامعية. بيروت لبنان. **د.ط** . د.ت، ص5.

[2] – الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد السيد الشريف. **معجم التعريفات**، تح محمد صديق المنشاوي. دار الفضيلة القاهرة، مصر. ط1 / د.ت، ص99.

[3] – البستاني، بطرس. **دائرة المعارف** (قاموس عام لكل فن ومطلب) مج 9، (مادة زهد) . دائرة المعارف مطبعة الأدبية، بيروت، لبنان. د.ط /1887، صص 278،279.

ولم يرد لفظ الزهد في القرآن الكريم سوى مرة واحدة في **قوله تعالى:** ﴿ **وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ**﴾*وهي لفظة ليس لها أيّة دلالة روحية لا يرتبط فيه المعنى في الآية الكريمة بالمفهوم التعبدي للزهد، ويشير إلى أنهم كانوا غير راغبين فيه، فلذلك باعوه بثمن بخسٍ.

أمّا عند **الغزالي** فالزهد هو" عبارة عن انصراف الرغبة عن الشيء إلى ما هو خير منه ويستدعي حال الزهد مرغوبا عنه ومرغوبا فيه، وشرط المرغوب فيه أن يكون عنده خيرا من المرغوب عنه"[1] لأن من رغب عمّا ليس مطلوبا في نفسه لا يسمّى زاهدا.

ويتفاوت الزهد في نفس الإنسان حسب ورعه وقوة إيمانه ومدى صبره ومجاهدته لنفسه وهو عند **الغزالي** ثلاث درجات:

– **الدرجة الأولى:** وهي السفلى، وهي أن يزهد في الدنيا وهو لها مشته، وقلبه إليها مائل ونفسه إليها ملتفتة، ولكنه يعمل على مجاهدتها وكفّها، وهذا يسمى المتزهد.

– **الدرجة الثانية:** وهي الوسطى، وهي أن يترك الدنيا طوعا لاحتقاره إياها واستصغارها في نفسه بالإضافة إلى بقاء ما طمع فيه، كالذي يترك درهما لأجل درهمين، فهو يظن في نفسه أنه يترك شيئا له قدرٌ لما هو أعظم قدرا منه، وهذا أيضا نقصان.

– **الدرجة الثالثة:** وهي العليا، وهي أن يزهد طوعا، فلا يرى زهده، إذْ لا يرى أنَّــه ترك شيئا، إذا عرف أنَّ الدنيا لا شيء، فيكون كمن ترك خزفة وأخذ جوهرة، فلا يرى ذلك معاوضة، ولا يرى نفسه تاركا شيئا ذا أهمية؛ وهذا هو الكمال في الزهد، وسببه كمال المعرفة.[2]

---

* سورة يوسف، الآية 20.

[1] – الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. **إحياء علوم الدين**، مع مقدمة في التصوف لبدوي طبانة، ج4 . مكتبة ومطبعة كرياطة فوترا، سماراغ، أندونيسيا. ط1/ د.ت، ص211.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص220.

إذن فالزهد يعني الاعتدال والقناعة وعدم الإسراف في ملذات الدنيا وقد غدا " منهجا حياتيا دعت إليه جميع الأديان السماوية وذلك كسبيل لإحلال التوازن الطبقي في المجتمع الإنساني ومن ثمَّ الوصول إلى كفاية الإنسان وسعادته".[1]

هذه السعادة الروحية التي ينشدها التائهون في دروب الحياة، عززها الإسلام بالحث على الزهد بتعاليمه السمحة الدّاعية إلى الورع والتقوى والعمل للآخرة، وجعل الدنيا محطة عابرة تحسبا للمقام الأبدي، وقد تضافرت أسباب عدة في بروز شعر الزهد وانتشاره.

عوامل انتشار شعر الزهد:

1- العامل السياسي:

يتجلَّى في ركون عدد من الشعراء إلى قول شعر الزهد نأيا بأنفسهم عن الخوض في المسائل السياسية والمذهبية، التي شكلت محورا للخلاف بين طوائف المسلمين، بل أساسا للصراع بين العرب والموالي والأموية والعباسية، والشيعية والسنية ومختلف الفرق الإسلامية.

2- العامل الاجتماعي:

ويتمثّل في بروز طائفة من الشعراء، لم يرقهم ما وصل إليه حال المجتمع، وساءهم شيوع اللهو والمجون، وتفشي الخمرة والغناء وكثرة الجواري والغلمان، فلم يستطع هؤلاء الشعراء الوقوف ضد هذا التيار الجارف، فانكبّوا على ذواتهم وراحوا يعبرون عن نقمتهم بالإخلاص إلى أنفسهم، حيث ظلت موجة المجون "على تفاقمها وحدتِّها في هذا العصر وظل معها شرب الخمر المعتقة، وكانت حاناتها تكتظ بها الكرخ في بغداد ودور النخاسة والبساتين وكان سُقاتها أخلاطا من النصارى والمجوس واليهود، وأقبل يعبُّها المُجَّان

[1] – عبد القادر محمود. **الفلسفة الصوفية في الإسلام**. مطبعة المعرفة ، القاهرة، ط1/ 1966، ص43.

والفسّاق وكان منهم المتمرد على الدين الحنيف، ومنهم المجوسي، ومنهم من لا يؤمن بأي دين، فأكبُّوا عليها جميعا دون رادع أو وازع "[1]

وهي صورة عن حياة اللهو التي انغمس فيها الكثير من النّاس، يتقدّمهم الشعراء وذوي السلطان. يقول **ابن المعتز: [من الوافر]**

شَرِبْنـــا بالكبيــرِ وبالصَّغيـرِ ولم نَحفل بأحداثِ الدُّهُورِ

وقد رَكضتْ بِنَا خَيْلُ المَلاهِي وقد طِرْنا بأجنحةِ السُّرورِ[2]

في البيتين تصوير لمدى انغماس الشاعر، ومعه رفاقه في اقتناص الملذات، و انتشائهم بشرب الخمر مستغرقين في ذلك، دون إيلاء أهمية لأيِّ شيء، فهمهم الوحيد هو الفرح والانشراح في مشهد كان للحرية فيه مساحة كبيرة..

فإذا كان الحال كما أوردنا بالنسبة لكثرة اللهو والمجون، فإنّ كثرة النساك والزاهدين تفوقهم بحيث أصبحت "الحانات والأديرة لا تقاس من حيث الكثرة ولا من حيث عدد من يؤمُّونَها إلى المساجد، وكانت تكتَّظ بالفقهاء والمحدثين والعباد والنساك الذين رفضوا متاع الحياة الدنيا، وعكفوا على عبادة الله. وكان بينهم كثيرون من الوعاظ الذين يعظون الناس صباح مساء... وهم في أثناء ذلك يدعون إلى الزهد وازدراء المتاع الفاني والإقبال على ما عند الله من المتاع الباقي، مكررين الحديث عن الموت وأن الحياة إنما هي رحلة قصيرة"[3]

وهي صورة أخرى مناقضة للصورة الأخرى التي ازدحمت بالإسراف في اللهو والمجون يقول **أبو نواس** منبِّها الغافلين إلى ضرورة العمل الصالح: **[من المجتث]**

---

[1] – شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني**. دار المعارف، القاهرة، مصر. ط 2006/13، ص225.

[2] – ابن المعتز. **الديوان**. دار صادر، بيروت، لبنان. ط1 / د.ت، ص238.

[3] – شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني**، ص226.

المَوْتُ منَّـا قريـبٌ وليْسَ عنـّا بنـــــازحْ
فِي كـلِّ يـومٍ نَعِيٌّ تَصِيحُ منه الصوائحْ
حتّى مَتىَ أنت تَلْهُو في غَفْلَةٍ، وتمَازِحْ؟!
والمَوتُ في كلِّ يَوْمٍ في زَنْدِ عَيْشِكَ قَادِحْ
فاعملْ ليوْمٍ عَبُوسٍ من شِدّةِ الهَوْلِ كَالِحْ
ولا يَغُرَّنِـكَ دُنْيَـــــا نَعيمُهـا عَنْـكَ نَـازِحْ
وبُغْضُهـــا لَكَ زَيْنٌ وَحبُّها لكَ فَاضِحْ[1] !

إنَّ تكرار التذكير بالموت وكون الحياة الدنيا مجرد نعم زائلة ومتاع الغرور إلى جانب النصح الصادر من الوعاظ والنساك، كل هذا كان له الأثر الكبير في انصراف طائفة من المجان عن حياة اللهو والمجون إلى حياة الزهد والعبادة.

3- العامل الأخلاقي:

كان للتَّصدع الذي حلَّ بالمجتمع العربي من الناحية الاجتماعية انعكاس واضح على الجانب الأخلاقي الذي ناله الكثير من التقهقر والتراجع، فقد انتشرت الخمرة بأنواعها المسكرة وغير المسكرة، وكثرت الحانات ومجالس الشراب التي يصاحبها غناء الجواري إضافة إلى الاختلاط الذي تسبّب في تراجع القيم التي نادى بها الإسلام، فما كان من الشعراء المعتدلين والرافضين لمثل هذه الأوضاع إلاَّ أن يعبِّروا عن آرائهم ونظرتهم إلى الحياة بشعر زهدي أصيل، وهي الحالة التي عبّر عنها **شوقي ضيف** موضحا بأنَّ حركة المجون في العصر لم تكن تشمل الناس جميعا، بل اقتصرت على طائفة مقربة من ذوي السلطان ومن كانوا يفيضون عليه من أموالهم من المغنين والشعراء، أمّا عامة الشعب فكانوا يعيشون حياة صعبة قلما عرفت شيئا من الترف أو من الفراغ والثراء.[2]

---

[1] – أبو نواس، الحسن بن هانيء. **الديوان**، شرح وتحقيق مجيد طراد.دار الفكر العربي، بيروت، لبنان.ط2003/1، ص492.

[2] – ينظر: شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني**، ص226 .

هذا الترف والفراغ عمّق الهوة بين فئتي المجتمع وأدّى بالضرورة إلى تراجع الأخلاق في ظلّ التشجيع من الخلفاء المتأثرين والمنبهرين برياح الحضارة الفارسية التي هبّت عليهم.

4- العامل الثقافي:

كان للكتب المترجمة من الفارسية واليونانية، أثر كبير في تشبع بعض الشعراء بأفكار صوفية دخيلة، تسربت من الفارسية واليونانية والمسيحية، إلى جانب انفتاح المجتمع العباسي، ومساحة الحرية الممنوحة لهؤلاء المترجمين والكتاب، فوجد الكثير من الموالي بغيتهم في ممارسة عبادتهم، بل أدّى بهم ذلك إلى التمسك بالشعوبية وضرب كل ما هو عربي أصيل واحتقاره والتقليل من شأنه، وأصبح الصراع بين العرب والفرس طافيا على المشهد الاجتماعي والسياسي.

ومثّل بالتالي الزهد ردة فعل طبيعة لما عرفه المجتمع العباسي، من خلاعة ومجون وترف، كان لكثرة الجواري ومجالس الغناء والانفتاح على الثقافات الأخرى، التأثير الكبير وما بثته رياح التلاقح الحضاري والامتزاج الثقافي مع الأمم الأخرى التي دخلت في الإسلام وفُتِحت بلدانها.

ومن هنا يعد الزهد بجميع ألوانه، انتصارا للحياة الاجتماعية المعتدلة، وانكسارا لتيار اللهو والمجون.

4- التصـــوف

استطاع الإسلام في عهد الرسول–صلى الله عليه وسلم– تحقيق النموذج المثالي، الذي رسمه نظريا للشخصية المسلمة، فسعى الكثير من الصحابة– رضوان الله عليهم– لتحقيق هذا النموذج الذي يحتذى به من خلال تشبعهم بالقيم السامية لهذا الدين الجديد، وفي

شخصية عمر بن الخطاب–رضي الله عنه– مثال لهذه الشخصية المسلمة في حياتها وسلوكها وبساطتها وزهدها في الدنيا.

ومع نهايــة عهد الخلفاء الراشدين، وهبوب ريـــاح الفتنة والفرقة على الأمـــة الإسلامية انقسمت الحياة الاجتماعية إلى تيارين متضادين:

– تيار اللهو والمجون الآخذ في الصعود بتشجيع من الخلفاء وذوي السلطان، الذين كان همهم صرف الرعية إلى عدم الاهتمام بشؤون السياسة والحكم ودفعها إلى الحياة الصاخبة والانغماس في ملذاتها.

– تيار الزهد والتصوف، الذي غـدا حصنا منيعا ضد الانزلاقـات الأخلاقية والاجتماعيــة، وقد تمظهر من خلال كثرة عدد الزهاد والنساك إلى جانب طائفة من الوعاظ **"** وكان لكثير منهم حلقات في المساجد يستدير الناس من حولهم فيها لسماع ما يتحدثون به عن الوعد والوعيد وعذاب القبر ونعيم الجنان والمحشر وما يكون فيه من أهوال، وفي كل مكان نجد بينهم قُصَّاصًا يقصّون على الناس من سير الأنبياء والأمم الداثرة ما يدفعهم دفعا إلى العمل الصالح**".**[1]

ولعل الصورة التي رسمها **ابن الرومي** للزاهد المتعبد خير نموذج على ذلك.

حيث يقول: **[من المديد]**

بَاتَ يَدعُو الواحدَ الصَّمدا في ظَلامِ اللَّيْلِ منفرِدَا
خَـــادِمٌ لَمْ تُبْقِ خِدْمَتُــهُ مِنْهُ لا روحًا ولا جَسَدا
فِــي حَشَاهُ مِنْ مَخَافتِـــهِ حُرُقَاتٌ تَلْدَغُ الكَبِـــدَا
كُلَّما مَرَّ الوَعيدُ بِـــــهِ سَحَّ دَمْعُ العَيْن فاطَّردا
قَائِلٌ: يَا مُنتهَى أَمَلِـــي نَجِّنِي ممَّا أخافُ غَـــدَا
وخَطِيئَاتِي التــي سَلفَــتْ لستُ أُحصِي بَعضَها عددَا

[1] – شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني**، ص 473.

وَيْحَ عينِي سَاء ما نظرَتْ وَيْحَ قلبي ساءَ ما اعتقــدا[1]

ثم ما فتئت موجة الزهد تتسع لتحيد عن مدلولها اللغوي، وهو الابتعاد والانصراف عن متع الدنيا وزخرفها، والتركيز على طابع التدين والعبادة، لتصبح في القرن الثاني الهجري تطهيرا للنفس وإنكارا للذات والتوكل على الله عز وجلّ توكلا خالصا، وبذلك يصبح المظهر التعبدي في المرتبة الثانية من خلال اعتناق الزهد لمفهوم أوسع وأشمل هو "الانصراف عن الدنيا والإقبال على العبادة ورياضة النفس وتهذيبها ومحاربة رغباتها بالخلوة والسياحة والصوم وقلة الطعام وكثرة الذكر..الخ".[2]

ومن هنا فقد تكوَّن التصوف الإسلامي في رحم الزهد، الذي كان ردَّة فعل جانحة أمام الاضطرابات السياسية والاجتماعية، والخلافات الدينية والمذهبية التي هبت على الأمة الإسلامية منذ القرن الأول الهجري.

مدلول التصوف:

أ-المدلول اللغوي:

إذا بحثنا عن مادة(صاف) في المعاجم العربية، نجد **ابن منظور** في لسان العرب يعرفها بقوله: "صَافَ عنِّي شرُّه يصُوفُ صَوْفًا:عدلَ. وصافَ السَّهمُ عن الهدَفِ يصوفُ ويَصيفُ :عدلَ عنه"[3].

وفي المعجم الوسيط: "يقـال صاف الكبش صوفا: ظهـر عليه الصوف فهــو صائـف، و(تصوف فلان): صار من الصوفية و(التصوُّف): طريقة سلوكية قوامها

---

[1] – ابن الرومي. **الديوان**، شرح أحمد حسن بسحَن ج1. منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط2002/3 ، ص ص 502،503.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص 55.

[3] – ابن منظور. **لسان العرب، مج 9**،(مادة صاف)، ص200.

التقشف والتحلي بالفضائل، لتزكو النفس وتسمو الروح، و(علم التصوّف) مجموعة المبادئ التي يعتقدها المتصوِّفة والآداب التي يتأدبون بها في مجتمعاتهم وخلواتهم.

و(الصّوفي): من يتّبع طريقة التصوّف، والعارف بالتصوف وأشهر الآراء في تسميته: أنّه سميّ كذلك لأنّه يفضّل لبس الصوف تقشّفا"[1]

وهو اسم أطلق على الزهاد المسلمين الذين ارتدوا الملابس الصوفية الخشنة "وهو أحد التفسيرات لأصل كلمة تصوف، وإن كان أشهرها وأكثرها قبولا"[2].

وقد غلبت هذه التسمية على هذه الطائفة، فيقال: "‹ رَجُلٌ صُوفيٌ› و للجماعة ‹صوفِيَّة› ومن يتوصّل إلى ذلك يقال له: ‹ متصوف› وللجماعة ‹ المتصوِّفة›. وليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس ولا اشتقاق والأظهر فيه أنه كاللّقب"[3]

نصل إلى أنَّ التعريفات السابقة تجمع على أن معاني مادة (صاف) تعني في مجملها النأي عن الهدف ولبس الصوف.

ب-المدلول الاصطلاحي:

اختلفت المدلولات الاصطلاحية للتصوف، وأصبح من غير اليسير، إيجاد تعريف جامع له خاصة أنه يستند إلى كونه طريقة سلوكية، قوامها التقشف والتحلّي بالفضائل طلبا لسمو الروح، وإن اختلف تعريف التصوف إلاَّ أن معانيه تبقى متعالقة.

- فـ " التصوف عند **محمد الجريري** هو: الدخول في كلِّ خلقٍ سنِّي والخروج عن كلِّ خلقٍ دنيٍّ.

- عند **الجنيد:** هو أن يُميتُك الحقُّ عنك، ويحييك به. وأن تكون مع الله بلا علاقة

---

[1] – مجمع اللغة العربية .**المعجم الوسيط**، مادة (صافَ)، ص529.

[2] – سبَنسر تزّمنجهَام. **الفرق الصوفية في الإسلام**، ترجمة ودراسة وتعليق عبد القادر البحراوي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط1 / 1997، ص 21.

[3] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 312.

- و المتصوف عند **الحسين بن منصور (الحلاّج)**: وحداني الذات لا يقبله أحدٌ ولا يقبل أحدا. وسئل **سمنون** عن التصوف فقال: أن لا تَمْلِكَ شيئاً ولا يملكِكَ شيء

- والتصوف عند **معروف الكرخي**(ت200هـ) هو الأخذُ بالحقائقِ واليأسِ ممَّا في أيدي الخلائق"[1].

- والتصوُّف عند **الشِّبلي** هو" الجلوس مع الله بلا همٍّ. وسئل **ذو النون المصري** عن أهل التصوّف فقال: هم قوم آثروا الله، عزَّ وجلّ، على كلِّ شيء فآثرهم الله، عزّ وجلّ، على كلِّ شيء"[2]

- وفي معجم التعريفات يعرِّف **الجرجاني** التصوف على أنّه: " تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد الصفات البشرية ومجانبة الدواعي النفسانية ومنازلة الصفات الربانية والتعلق بعلوم الحقيقة وإتباع رسول الله– صلى الله عليه وسلم– في الشريعة و الوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرا فيرى حُكمها من الظاهر في الباطن وباطنا، فيرى حُكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للمتأدِّب بالحُكمين كمالٌ".[3]

كمالٌ".[3]

فالتصوف من هذا المنظور يعني التعلق بالله، والحرص على تصفية النفس المثقلة بالأدران لتسبح في ملكوت السماء بلغة خاصة.

وحسب **الكلاباذي** فإنّ "الصوفي لا يصير صوفيا، أي لا يكتسب بقدرته هذه الهبة اكتسابا، بل يولد صوفيّاً. فهو يجرّب، لا يجادل، يتعرف، لا يبرهن، لأنه شخص مصطفى من الله"[4]، وما سميت الصوفية صوفية إلا لصفاء أسرارها، وإقبالها بقلوبها على على حب الله "فالصوفي من صفت لله معاملته فصفت له من الله عز وجلّ كرامته.

---

[1] – المصدر نفسه ، ص ص312،313 .

[2] – المصدر السابق ، ص314.

[3] – الجرجاني. **كتاب التعريفات**، ص54.

[4] – الكلاباذي، أبو بكر محمد. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تقديم يوحنا الحبيب صادر. دار صادر، بيروت، لبنان. لبنان. ط 2/ 2006، ص15.

قال أبو الفتح البستي:

تنَازعَ النَّاسُ في الصّوفِي واختلفوا وظنّه البَعضُ مشتّقا من الصُّــوفِ

ولستُ أمنح هذا الاسمَ غير فتى صافَى فصوفي حتَّى سُمِّي الصّوفِي"[1]

الصّوفِي"[1]

إنّ الاختلاف الحاصل في تعريف الصوفية مردّه الأطوار الغريبة التي تعتري سلوك الصوفي، فهو لا يخضع لقاعدة مشتركة مع بني جنسه من البشر، بل إنَّ لكلِّ صوفي اختباره الفريد، وتجربته الخاصة، يجمع بينهم التنافس في محبة الله والقيام بفعل الزهد في إطار مجموعات متعارفة متآلفة تسمى «الصوفية».

أمّا **ابن خلدون** فيرى أنَّ التصوف هو" العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يُقْبِلُ عليه الجمهورُ من لذَّةٍ ومالٍ وجاهٍ والانفراد عن الخَلْقِ في الخلوة للعبادة"[2]، هذه الخلوة تدفع المتصوفة إلى مزيد من المجاهدة للوصول إلى المراتب العلوية.

يقول كمال الدين الأنباري•:

"دعِ الفؤادَ بمَا فيهِ من الحُــرَقِ ليسَ التصوّفُ بالتلبيسِ والخِرَقِ

بلْ التصوّفُ صَفْوُ القَلْبِ من كَدرٍ ورؤيَةُ الصَّفو فيهِ أعظَــمُ الخُرُقِ

وصَبْرُ نفسٍ علَى أدْنَى مَطَامِعِهَا وعنْ مَطَامِعِها فِي الخَلْقِ بالخَلَقِ"[3]

بالخَلَقِ"[3]

---

[1] – سبَنسر تزّمنجهَام. **الفرق الصوفية في الإسلام**، ص 21.

[2] – ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق شرح وفهرسة سعيد محمود عقيل. دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1/ 2005، ص 399.

• أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله(513هـ– 577هـ/ 1119– 1181م) كان زاهدا وواعظا وله مصنفات في التصوف منها كتابه" أصول الفصول في التصوف" ينظر: كامل مصطفى الشيبي. شرح ديوان الحلاّج. منشورات الجمل ، بغداد– بيروت . ط 2/ 2012، ص261.

[3] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**. منشورات الجمل ، بغداد– بيروت . ط 2/ 2012، ص261.

إنّ المتصوف الذي تصفو سريرته ويتّبع القرآن ويندم على الذنوب التي ارتكبها لا الذي يلبس الخرقة التي يتميّز بها الصوفية عن غيرهم، وهنا يطفو أمامنا مدى تشاكل وتشابه كلّ من الزهد والتصوف فيما بينهما.

الفرق بين التصوف والزهد:

إنَّ الزهد هو بداية التصوف، وكانت بدايته في عصر الرسول-صلى الله عليه وسلم وبعده، ثم انتشر بعد الفتوحات الإسلامية بفعل عوامل داخلية وخارجية سادت المجتمع الإسلامي الجديد.

والحقيقة أنّ" التصوف زهد في الدنيا لكسب رضاء الله، والزهد بعد عن الدنيا لكسب ثواب الآخرة، والتصوف دخول في جمال الملأ الأعلى وروحه ورحمته، والزهد دخول في مجال التقوى خوفا من عذاب الله ونقمته وجبروته، والتصوف فلسفة روحية في الإسلام والزهد منهج عملي من مناهج بعض المسلمين وله نظائر في الديانات القديمة"[1] بمعنى أنَّ الزهد عام نجده في جميع العصور مبثوثا في كل الطقوس والديانات، أمَّا الصوفية فهي نزعة خاصة أوجدتها عوامل شتى، نمت وترعرعت في أحضان الإسلام.

إنَّ المدلول اللغوي والاصطلاحي للزهد كان في بداياته الأولى بسيطا، بعيدا عن التعقيد والغموض، قريبا إلى لفظ عابد ثم سرعان ما أصبح مشحونا بدلالات صوفية زجت به إلى أسوار الروحانية، كما يتقاطع الزهد والتصوف في الإعراض عن ملذات الدنيا والإمعان في محاسبة النفس والاجتهاد في التزام طريق الشرع واعتناق الفضائل غير أنَّ الزهد سعي لتفادي مغريات الدنيا وإقبال على الوسائل التي تقرب من الله عز وجلَّ.

وعليه فالزهد منهج والتصوف فلسفة، ومن هنا يكون الزهد مقدمة ضرورية للتصوف أو محطة أولى لابد للصوفي من المرور عليها.

يقول **ابن خلدون:** "هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة في الملة. وأصله أنَّ طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سَلَفِ الأمَّةِ وكبارها من الصحابة والتّابعين ومَنْ بَعْدَهُمْ، طريقة

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي .**الأدب في التراث الصوفي**. مكتبة غريب، القاهرة، مصر د.ت، .د/ط،، ص7.

الحقِّ والهداية وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يُقْبِلُ عليه الجمهورُ من لذَّةٍ ومالٍ وجاهٍ، والانفراد عن الخَلْقِ في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عامًّا في الصحابة والسلف؛ فلمّا فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح النَّاسُ إلى مخالطة الدنيا، اختصّ المقبلون على العبادة باسم الصُّوفية والمتصوفة"[1]

فابن خلدون يجمع بين الزهد والتصوف في كونهما نهجين مُكمِّلين لبعضهما البعض.

ويشترك الزهد مع التصوف أيضا في كون كل منهما، إمعان في العبادة المشروعة كما وكيفا؛ فيمعن الزاهد في العبادة من حيث الكمّ بينما المتصوف يستغرق في العبادة المشروعة من حيث الكيف، ويعد الزهد في رأي المتصوفة "مقاما من المقامات التي يتحقق بها الصوفي في طريق سلوكه إلى الله–تعالى– وهذا يعني أن يكون قلب الإنسان متعلقا بالله –تعالى– وزاهدا فيما سواه، وهذا مستند إلى شواهد من الكتاب والسنة"[2] .

إن تعلق الإنسان بالله سبحانه وتعالى، ارتقى بالزهد من درجة الخوف من الله والرغبة في جنته إلى السعي ومطالعة وجهه الكريم، فغدا الزهد درجة من درجات الصوفية، يتضمن مزيدا من المعاني الروحية(الزهدية) لا يكون الرجل بدونها صوفيا وإن اتصّف بالزهد. فالزهد عتبة يجتازها الصوفي للولوج في محراب الصوفية والسير في ركابهم حيث التصوف أسمى من الزهد لأن الزاهد ينصرف عن ملذات الدنيا طمعا في الجنة ورضا الله تعالى، بينما يتنزه الصوفي عن هذا الجزاء، ويعبد الله لذاته وحبا فيه، متطلعا إلى سمو روحي، يتوسل به إلى المعرفة الإلهية والفناء في ملكوته، هذه المعرفة لا تتأتّى إلا بالارتقاء إلى الدرجة العليا من الزهد – كما بينّها **الغزالي** في كتابه ‹ إحياء علوم الدين›:

---

[1] – ابن خلدون. **المقدمة** ، ص399.

[2] – علي أحمد الخطيب. **في رياض الأدب الصوفي**. دار نهضة الشرق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. ط1/ 2001، ص 119.

1.درجة سفلى وهي أن يسعى الزاهد إلى النجاة من النّار ومن سائر الأهوال وهو زهد الخائفين.

2.درجــة ثانية وهي أن يزهد رغبــة في ثواب الله ونعيمه واللذات الموعـودة في جنته، وهو زهد الراجين الطامعين في النعيم السرمدي.

3.درجة عليا وهي أن لا يكون للمرء رغبة إلا في الله وفي لقائه، فلا يلتفت قلبه إلى الآلام ليقصد التخلص منها ولا إلى الملّذات ليظفر بها، بل هو"مستغرق الهمِّ بالله تعالى لأنّ من طلب غير الله فقد عبده، وكلّ مطلوب معبود، وكلّ طالب عبدٌ بالإضافة إلى مطلبه وهذا زهد المحبّين وهم العارفون لأنّه لا يحبّ الله تعالى خاصة إلاَّ من عرفه"[1]

وتأسيسا على ما سبق فإنّ الزهد يعد أداة فعالة لهزم ملذات الدنيا وقهر شهواتها وتطهير النفس تمهيدا للرقي إلى درجات الصوفية والاستغراق في ملكوت الحب الإلهي، الذي كان سمة بارزة طبعت القرن الثالث الهجري، وكان فيصلا في فهم التجربة الصوفية من حيث ارتباطها بالشريعة الإسلامية.

هذا الترابط الذي تواشجت فيه التجربة الصوفية، أصابه التصدّع وانقسم إلى قسمين:

– قسم بقي في إطار الشريعة الإسلامية يعيد إنتاج معطياتها.

– وقسم تملص منها وخرج عن تعاليمها ومبادئها وصنع لنفسه نظاما قيميا بشكل مخالف لنصوصها ومقتضياتها.

وعليه فقد ساد التصوف الإسلامي نزعتين هما:

النزعة الأولى: تمثلت في المسلم الزاهد الذي ينظر إلى الله تعالى كقوة باطشة وقاهرة مهيمنة على كل شيء، فالله يبطش بمن يشاء، ويعذب من يشاء ويغفر لمن يشاء، فكانت نظرة جلّ هؤلاء الزهاد إلى الدنيا نظرة سوداوية، يعتريها الحزن والتشاؤم، ومتشبعة بالخوف والرهبة.

[1] – الغزالي. **إحياء علوم الدين**، ص221.

أما **النزعة الثانية:** فركزت على قيمة الألوهية المطلقة وليس الإرادة القوية، وعليه فإنَّ قيم الجمال والحب، هي التي تغمر الكون وتجعله مرآة عاكسة للجمال الإلهي وإطارا للحب الإلهي فلا محبوبَ إلا الله تعالى ولا مستحق للمحبة سواه. فـ**"**الصوفي منقطع عن الخَلْقِ، متّصلٌ بالحقِّ**"**[1]

إذن من هنا يبدأ التعارض بين الفقهاء والمتصوفة، بين علماء الظاهر وعلماء الباطن فيقسم التصوف – من هذا المنطلق– إلى:

- تصوف سلوكي: وهو الذي يعنى بالجانب التربوي والإرشادي، ويهتم بالجانب الروحي ويسعى إلى تزكية النفس، بمراقبتها سرا وعلانية.
- تصوف عرفاني• وهو"ثمرة لمواهب روحانية وتجليات إلهية، ويتناول علوم الأحوال التي هي مواريث الأعمال الصالحة، وفيه تعمق في بعض المقامات ووصف لها بتعابير التصوف. **"**[2]

وهو ما يمكن أن نتلَّمسه في الحب الإلهي، الذي برز كظاهرة على يد مجموعة من الشعراء، منهم **سمنون المحب** وذي النون المصري والحلاج و**رابعة العدوية•** التي تعدُّ "رائدة من رواد العشق الإلهي، فهي التي سنت سنة العشق الإلهي خالصا لربها، لا خوفا من نار ولا طمعا في جنته**"**[3]

---

[1] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 314 .

• وهو ما يصطلح عليه عند المحدثين بالتصوف الفلسفي.

[2] – نور الهدى الكتاني. **الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين**. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ 2008، ص 10.

• هي أم الخير، رابعة بنت اسماعيل العدوية البصرية الصالحة الشهيرة، كانت من أعيان عصرها، وأخبارها في الصلاح والعبادة مشهورة، ولدت بالبصرة سنة 95هـ أوائل القرن الثاني الهجري، توفيت سنة 185هـ، ودفنت ببيت المقدس وقبرها يزار./ ينظر: الخطيب البغدادي. تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها وواردیها، حققه وضبط نصه، وعلّق عليه: بشار عواد معروف، مج 2. دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. ط1/ 2001، ص ص 285–288.

[3] – رغداء الحمصي. **نساء في محراب الحب الإلهي**. دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا. ط1/2004، ص.ص 202–203.

تقول **رابعة العدوية** مناجية ربَّها:

"أُحِبُّك حُبَينِ، حُبُّ الهوَى وَحُبًّا لأنَك أهْـــلٌ لِذاكَا

فأمَّا الّذي هو حُبُّ الهَـوَى فَشُغْلِي بذِكْرَاكَ عَمَّن سِوَاكَا

وأمَّا الَّذِي أنْتَ أَهْلٌ لـــــهُ فَكَشْفُكَ لِلْحُجْبِ حَتَّى أرَاكَـا

فَلاَ الحَمْدُ فِي ذَا، ولاَ ذَاكَ لِي وَلَكِن لكَ الحَمْدُ فِي ذَا و ذَاكَا"[1]

إنّه نزوع نحو الانعتاق من قيود الجسد، وذوبان في الذات الإلهية، لأن الشاعرة متصوفة زهدت في الدنيا لكسب مرضاة الله وليس تطلعا نحو ثواب الآخرة.

فهي تعبد الله حبا فيه وليس خوفا منه.. تتساءل **رابعة العدوية** في دهشة: **"**آه لو لم تكن جنة ولا نار لم يعبد الله أحد؟ ولم يخشه أحد؟!!

وقال سفيان الثوري **لرابعة العدوية:** ما حقيقة إيمانك؟ فقالت: ماعبدته خوفا من ناره ولا حبا لجنته فأكون كالأجير السوء، عبدته شوقا اليه**"**[2]

فالمحبة عند **رابعة** محبة خالصة لا تلتصق بها أيّة أدران دنيوية، ترتقي فيها **رابعة،** المرأة المتصوفة إلى درجة سامية، من الصعب إدراكها، لأن التجربة الصوفية هي تجربة ذوق لا يعيها إلاَّ من عاشها، تكون فيها المحبة نتيجة معرفة الله**"** فمحال أن تعرفه ثمّ لا تحبه**"**[3].

تجعل هذه المعرفة المرء في سفر دائم نحو رؤية الحبيب والفناء فيه، هذا الفناء وهذا الحبّ هما اللذان يدفعان المتصوف إلى أن يهب ذاته لمن أحب؛ فامتحان الصوفي لا يخضع للعقل فهو كالعشق لا يركن للغة المنطق فجوهر وحقيقة المحبة **"** أن تهب كلّك لمن أحببته فلا يبقى منك شيء**"**[4]

---

[1] – عبد الحميد بدوي. **شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية**. مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة. ط1962/2، ص 64. 64.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي .**الأدب في التراث الصوفي**، ص7.

[3] – الكلاباذي.**التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص 6. المقولة لـ شعران المغربي المصري(ت 261 هـ).

[4] – المصدرالسابق، ص6 . المقولة لـ محمد بن محمد القرشي(ت 559 هـ).

وفي القرآن الكريم أدلة قاطعة على محبة الله لعباده ومحبة العباد له.

يقول الله تعالى: ﴿ فَسَوْفَ يَأْتِي اللهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ ﴾*

وقد أورد **الكلاباذي** بيتين في المحبة الإلهية مغفلا قائلهما :

" قَدْ استوْلَى علَى قلْبي هواكَ ومَالِي فِي فؤادِي من سِوَاكَ

فلَو قَطَّعتنِي فِـــي الحُبِّ إربًا لَمَا حَنَّ الفؤادُ إلــى سواكَ"[1]

وأخيرا يمكننا القول أنّ الزهد في الإسلام ليس رهبانية وانقطاعا عن الدنيا وإمعانا في تعذيب الجسد، كما في الديانات الأخرى، بل هو اعتدال بين العمل والعبادة، ونشدان الوسطية في السلوك، يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿ **وابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللهُ الدَّارَ الآخرة ولاَ تَنْسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا** ﴾*. أمّا التصوف فهو نشدان لحياة روحية مبنية على المكابدة والمجاهدة والتعمق في الباطن.

5- الزندقـــــة

استتبَّ الأمر لبني العباس بعد أن اتّخذوا من بغداد عاصمة للدولـة العباسية، وهي مدينة توافرت فيها "مزايا المدينة (العالمية) وكانت محطة لالتقاء الفلسفات والأفكار الهندية، واليونانية والمسيحية، فكان ذلك يستثير أخصب أنواع الحوار والتفاعل، والتلاقح، فنجم عنه ازدهار فكري متصاعد يدلّل على حيوية عالمية".[2] وضمت بغداد مزايا الوحدة القائمة على التنوع والتضاد، فكانت مثالا للتوازن الاجتماعي والمذهبي والاقتصادي.

كما يظهر جلّيا أن اشتهار بغداد بالتجارة والإدارة لكونها العاصمة الكبرى للمسلمين كوّن من منظور آخر ميلاد ظواهر التمرد على التجارة والإدارة ورفضهما، فكان الزهد- أحيانا- ثمرة من ثمار ردّ الفعل ضد الإغراق في الدنيوية والنزوع نحو سلطان الجاه والمال.

---

* - **سورة المائدة، الآية 54.**

[1]- الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف** ، ص 84.

* **سورة القصص،الآية 77.**

[2] - عزيز السيد جاسم. **متصوفة بغداد**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط2 / 1997، ص42 .

ونستدل على هذا الرفض بـ**(السري السقطي)*** إمام البغداديين في التصوف، الذي اشتغل بالتجارة ثم هجرها، وكذلك الشأن بالنسبة **(لأبي بكر الشبلي)*** – وهو من كبار مشايخ الصوفية البغدادية– فقد عمل في وظائف إدارية في الدولة ثمّ هجرها. ناهيك عن الأجواء العامة، فقد كانت بغداد"موصوفة بالمظاهر الترفيهية وبانتشار الملذات والملاهي"[1] .

وتأسيسا على ما سبق فإنّ أجواء الترفيه والمبالغة في اللهو والمجون، طبعت المشهد العام في بغداد بطابعين متضادين هما:

1.بروز ظاهرة الزهد بوصفها رفضها روحيا عميقا لتلك الأجواء التي رأى فيها المتصوفة انحرافا واضحا عن تعاليم الإسلام.

2.بروز ظاهرة الزندقة بوصفها تمردا على الوضع العام وخروجا قصديا عن تعاليم الإسلام، وعن السلطة الاجتماعية والدينية والسياسية.

غدا مصطلح الزندقة مصطلحا عاما، يتسع لحالات عديدة، أطلقه المسلمون في العصر العباسي لوصف أتباع الديانات المانوية أو الثنوية ومدّعُو النبوة والذين يعتقدون بوجود قوتين أزليتين في العالم وهما النور والظلام، ثمّ بدأ يطلق تدريجيا على الملحدين وأصحاب البدع، وعلى الشعراء الماجنين والمخالفين لمبادئ الإسلام الأساسية، بل أصبحت تهمةً يُرمى بها أحيانا كلّ مخالف للآراء السائدة في زمانه .

1- المعنى اللغوي:

---

* السري السقطي: هو أبو الحسن سرى بن المفلس السقطي، يقال أنّه خال الجنيد وأستاذه، صحب معروفا الكرخي، وهو أول من تكلّم ببغداد في لسان التوحيد وحقائق الأحوال، وهو إمام البغداديين وشيخهم في وقته./السلمي، الطبقات الصوفية، ص 19.

* أبو بكر الشبلي: أبو بكر بن دلف بن جحدر الشبلي، خراساني الأصل، صحب الجنيد، ومن في عصره من المشايخ، كان عالما فقيها على مذهب مالك، كتب الحديث الشريف ورواه عاش سبعا وثمانين سنة، ومات سنة 334هـ./ السلمي، الطبقات الصوفية، ص 115.

[1] – المرجع نفسه، ص 49.

رغم تباين واختلاف الباحثين وعلماء اللغة في تحديد معنى لفظة" زندقة" إلا أنهم أجمعوا على أن الكلمة من أصول أعجمية غير عربية..

فالزِّنديق عند **ابن منظور** هو" القائل ببقاء الدهر، فارسي معرب، وهو بالفارسية "زَنْدِ كِرَايْ" يقول بدوام الدهر. (وفي)التهذيب: الزنديق معروف، وزندقته أنه لا يؤمن بالآخرة ووحدانية الخالق، وقال احمد بن يحيى: ليس في كلام العرب زنديق، فإذا أرادت العرب معنى ما تقوله العامة، قالوا: مُلحد ودهري. وقال الجوهري: الزنديق من الثنوية وهو معرب، والجمع الزنادقة، وقد تزندق، والاسم الزندقة".[1]

وفي المعجم الوسيط " (تزندق): صار زنديقا و(الزندقة) : القول بأزلية العالم، وأطلق على الزرداشتية، والمانوية وغيرهم من الثنوية، وتُوُسِّعَ فيه فأُطلق على كلِّ شاكٍ، أو ضالٍّ أو مُلْحدٍ و(الزّنديق): من يؤمن بالزندقة، ج زناديق، وزنادقة" [2]

فـلفظة زنديق إذن ليست عربية ذلك أن "اللفظة من أصل آرامي(**زدّيق**) انتقلت إلى الفرس فحرفت إلى(**زنديك**) ثم نقلت إلى العربية(**زنديق**) ويقصد بها أبرار **المانوية** وزهادهم، وقد تطور معناها فيما بعد إلى ملحد. ولما كان الزرداشتيون يعدّون هؤلاء ملحدين خارجين عن الزرداشتية، فقد صارت الكلمة عندهم تطلق على كل ملحد لا يؤمن بدينهم".[3]

و**المانوية**• مذهب عقائدي أعلنه **ماني** ويكون هؤلاء الذين اتُّهموا بالزندقة ممّن يؤمنون "بأن للعالــم أصلين قديمين هما النور والظلمة ويحرمـون ذبح الحيوان واللحم "[1] إلى جانب مبادئ أخرى.

---

[1] – ابن منظور. **لسان العرب**/ مج 10، مادة (زنبق)، ص 147.

[2] – مجمع اللغة العربية .**المعجم الوسيط**، مادة (تَزَنْدَقَ)، ص 403.

[3] – جرجس داود داود.**الزندقة والزنادقة في الأدب العربي من الجاهلية وحتى القرن الثالث الهجري**.مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.ط1/ 2004، صص45،44.

• المانوية : نسبة إلى ماني بن فاتك(215هـ– 276هـ) مؤسس مذهب المانوية القائل بمبدأين بالوجود، مبدأ الخير ومبدأ الشر، النور والظلام، أدخل ماني في التصوير الفارسي نسق التصوير الصيني ورسم الملائكة والشياطين/

ويرى **لويس ماسنيون** بأنّ "أصل كلمة زندقة من المصطلح الإيراني: **زِنْدِيكِي**، من زنده أي السِّحر".[2]

فلفظ « **زنديق**» لفظ غامض، يتقاطع مع معانٍ متباينة عديدة "فكان يطلق على من يؤمن بالمانوية ويثبت أصلين أو أَزَلين للعالم: هما النور والظلمة، ثم اتّسع المعنى من بَعْدُ اتّساعا كبيرا حتى أُطْلِقَ على كلِّ صاحب بدعة وكلُّ ملحد، بل انتهى به الأمر أخيرا إلى أن يطلق على كل من يكون مذهبه مخالفا لمذهب أهل السنة، أو حتى من كان يحيا حياة المجون من الشعراء والكتاب ومن إليهم"[3].

وأيًا كان أصل لفظة زندقة فإن عملية الاحتكاك بين العرب والشعوب المجاورة خصوصا الفرس يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن أصلها فارسي وأنّها عربت مع ألفاظ فارسية كثيرة..

2- المعنى الاصطلاحي:

وفيه اختلاف كبير بين الباحثين ومن هنا كثرت الآراء والدلالات في المعنى الاصطلاحي للزندقة ومنها:

1- عند الخاصة:

إنَّ الزنديق عند الخاصة من الناس هو الذي اعتنق الإسلام ظاهرا وبقي على دين الفرس باطنا، فهو يبطن الكفر ويظهر الإيمان، وعليه قال أحدهم:

اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح. تاريخ اليعقوبي، تح عبد الأمير مهنا، مج 1. شركة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان.ط1/2010، ص201.

[1]- عبد الرحمن بدوي. **من تاريخ الإلحاد في الاسلام**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.ط2/ 1980، ص25.

[2] - لويس ماسينيون.**آلام الحلاج: شهيد التصوف الإسلامي** ترجمة: الحسين مصطفى حلاّج. شركة قرمس للنشر والتوزيع بيروت، لبنان. ط1/ 2004، ص333.

[3] - عبد الرحمن بدوي. **من تاريخ الإلحاد في الإسلام**، ص28

بغدادُ أَرضٌ لأهلِ المالِ طيِّبةٌ وللمفاليسِ دارُ الضنْكِ والضيقِ

أَصْبَحْتُ فيها مُضَاعًا بينَ أَظْهُرِهِم، كأنّني مصحفٌ في بيتِ زنديقِ[1]

فمدينة بغداد ترحب بأصحاب المال والجاه، أمّا الفقير فيسير حيرانا تائها لا يستقر على حال كأنّه مصحف القرآن الكريم في بيت زنديق لا يؤمن به ولا يعيره اهتماما.

ومما لاشك فيه أنّ هؤلاء الزنادقة لا يستطيعون إفساد العقيدة الإسلامية إلا بالانتساب إليها ومحاربتها من الدّاخل، أولا حتّى يُؤمَن جانبهم، وحتّى يسهل على النّفوس الأخذ بأقوالهم؛ ثمّ يشرعون بعد ذلك بنفث تعاليمهم على أشكال مختلفة، طورا في العلم والدين وطورا في الأدب، وطورا في وضع مثالب العرب.

وقد استهدف الزنادقة في دعوتهم التركيز على ناحيتين هامتين هما:

1.ناحية الدين من خلال ما قام به ‹**عبد الكريم بن أبي العرجاء**› المتهم بالزندقة والذي قيل أنه وضع أربعة آلاف حديث مكذوب ومصنوع، مغايرة لأحاديث الرسول–صلى الله عليه وسلم– واعترف بذلك يوم قَتَلَهُ المنصور.

2. ومن ناحية الأدب واللغة، ما عمد إليه **حمّاد الراوية** في قضية الانتحال، أين يقوم بإضافة شعر إلى الشعراء المتقدمين، ويدسه في أشعارهم، حتى قيل عنه" أنه أفسد الشعر"، وكذلك **صالح بن عبد القدوس** يدّس في الأشعار معاني الزندقة **ويونس بن أبي فروة** يؤلف كتابا في مثالب العرب[2]

وقد اشتهر بهذا النوع من الزندقــة طائفة من الكتاب والشعـراء، أكثرهم من أصــل فارسي؛ منهم الحمّادون الثلاثة: **حمّاد عجرد وحمّاد الراوية، وحمّاد بن الزِّبرقان، وبشار بن برد ويونس بن أبي فروة..**

[1] – ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله. **معجم البلدان** مج 1، مادة بغداد. دار صادر، بيروت لبنان.د. ط/ 1977، ص 464.

[2] – ينظر: أحمد أمين. **ضحى الإسلام**، ج 1. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط 1/ 1997، ص ص 168،169.

كما جحد بعض الزنادقة الأديان كلَّها، حيث أنّ الزنديق: " من لا يؤمن بالآخرة والربوبية وقيل من لا يتدين بدين"[1] بمعنى أنّه لا يؤمن بنبوّة ولا كتاب.

2- عند العامة:

تطلق لفظة زنديق عند العامة على الماجن المستهتر؛ فإبراهيم بن سيابة• الشاعر الخليع الماجن، رُمِيَ بالزندقة، ولم يكن يعرف عنه قول فيه الدين، وربما لمجونه وخلاعته وحبه للغلمان واختلاطه المشبوه بهم.[2] **وآدم حفيد عمر بن عبد العزيز••** اتّهم بالزندقة لمجونه وانهماكه في شرب الخمر، وقوله الشعر الماجن، وهو سكران تجري على لسانه أبيات فيها مساس بالدين الإسلامي وتجاوز للآداب الإسلامية على نحو: **[من مجزوء الرمل]**

أنْتَ دعْهَا وأَرْجُ أُخْرى منْ رَحِيقِ السّلْسَبيلِ

فيُضربُ بحضرة الخليفة العباسي المهدي ثلاثمائة سوط على أن يُقرّ بالزندقة، فقال والله ما أشركت بالله طرفة عين، ولكنَّه طربٌ غلبني وشعر طفح على قلبي، أشرب النبيذ وأقول ما قلت على سبيل المجون[3]

---

[1]- البستاني، بطرس. **دائرة المعارف** (قاموس عام لكل فن ومطلب) مج 9، مادة زندقة، ص270.

•"ابراهيم بن سيابة مولى بني هاشم، وكان يقال أنّ جدّه حجّام، اعتنقه بعض الهاشميين وهو من مقاربي شعراء وقته، وليست له نباهة ولا شعر شريف، وإنما كان يميل بمودته إلى ابراهيم الموصلي وابنه اسحاق فغنيّا في شعره ورفعا منه وكانا يذكرانه للخلفاء والوزراء، كان خليعا ماجنا، طيب النادرة"، صص5،6 ينظر: الأصفهاني.أبو الفرج مطبعة التقدم، القاهرة، مصر. د.ط ود.ت، صص، 5،6 .

[2] – ينظر: الأصفهاني. **الأغاني** بتصحيح الشيخ أحمد الشنقيطي. مطبعة التقدم، القاهرة، مصر. ط1/د.ت، ص 6.

•• آدم بن عبد العزيز بن عمر بن عبد العزيز بن مروان بن الحكم بن أبي العاص بن أميّة، كان في أوّل أمره خليعا ماجنا منهمكا في الشراب ثمّ نسك بعدما عمّر ومات على طريقة محمودة/ الأغاني لأبي الفرج الإصفهاني جزء 14 ، ص 58.

[3] – ينظر: المصدر السابق، ص 58.

ويتضح لنا مما سبق أنَّ المجون طريق للزندقة، وكثيرا ما يطلق العامة لفظ زنديق على بعض الشعراء ممّن اتُّصِفُوا بالظرف.

كقول **أبي نواس** في وصف العباس بن الفضل بن الربيع: **[من المنسرح]**

وَصِيفُ كأْسٍ مُحدِّثُ ملكٍ تِيْهُ مُغَنٍّ وظُرْفُ زنديقِ[1]

وشاع عند بعض الشعراء التزندق من أجل الظرف وخفة الدم وليس عن عقيدة راسخة من ذلك ما ورد في كتاب **‹ الأغاني›**: " أنّ محمّدا بن زياد كان يظهر الزندقة تظارُفا .

فقال فيه **ابن مناذر**: **[من السريع]**

يا ابن زيَادِ، يا أبا جعفـر أَظْهَرتَ دَيْنًا غَيْرَ مَا تُخْفِي

مُزَنْدَقَ الظَّاهرِ باللّفْظِ في بَاطِـــنِ إِسْلاَمِ فَتًى عَفٍّ

لَسْتَ بِزِنْدِيـــــقٍ ولكنّما أَرَدتَ أَنْ تُوسَمَ بالظُّرْفِ"[2]

ولعلَّ من المهم الإشارة إلى اِتِّهام الخلفاء لخصومهم بالزندقة فـ "في عهد المعتصم، كانت حادثة عظمى في تاريخ الزندقة وهي محاكمة **الأفشين** ‹قائد جيوش المعتصم› فإنّه لمّا شقَّ الطاعة اتُّهِم بالزندقة "[3] وهي تهمة ميسورة لا تتطلب وسائل اثبات وقرائن مؤكدة وكثيرا ما يكون هذا الاتهام سياسيا للإيقاع بالخصم وهو ما كان يلصقه الوزراء مثلا ببعضهم البعض في الخلافة العباسية و نجد أثره أيضا عند الأحزاب من خوارج وأموية وشيعة فقد كفر بعضهم بعضا لمجرد الاختلاف، ويصبح بالتالي كل مخالف لسياسة الآخر هو– في عرفه– كافر زنديق؛ فالزندقة من هذا المنظور كفر أو ضرب من الكفر.

وذكر **المسعودي** في مروج الذهب أنّ **المهدي** قام بتتبع الزنادقة، "وأمعن في قتل الملحدين، والمداهمين عن الدين لظهورهم في أيامه، وإعلانهم باعتقاداتهم في خلافته، لما انتشر من كتب: ماني وابن دَيْصَان، ومَرقيون، ممّا نقله ابن المقفع وغيره، وترجمت من

---

[1] – أبو نواس. **الديوان**. دار صادر، بيروت، لبنان. د.ط ود.ت، ص 361.

[2] – الأصفهاني. **الأغاني**/ج17، ص 15.

[3] – أحمد أمين. **ضحى الإسلام**/ج1، ص 160.

الفارسية والفهلوية إلى العربية، وما صنفه في ذلك **ابن أبي العوجاء، وحمّاد عَجْرد، ويحي بن زياد، ومطيع بن اياس:** من تأييد المذاهب المَانية والدِّيصانية والمرقيونية، فكثر بذلك الزنادقة، وظهرت آراؤهم في النّاس، وكان المهدي أول ما أمر الجدليين من أهل البحث من المتكلمين بتصنيف الكتب(للردّ) على الملحدين ممن ذكرنا من الجاحدين"[1]

وتأسيسا على ما سبق فإن الزندقة كانت تعني في أوّل الأمر تأييد المذاهب **المانوية،** ثم تطورت دلالتها وأصبحت تشمل كل الديانات الفارسية، **كالدّيصانية والمرقونية، والمزدكية•**، ثم اتّسعت دلالتها، وصارت تشمل كلّ الملحدين والمتشككين في الدين، وهي المعاني التي كان الخاصة يقصدونها عندما يتلفظون كلمة زنديق، وبالمقابل كان العامة يريدون به المستهتر الماجن.

إذن فالزندقة بهذا المفهوم تحمل معنى التهتك والخروج عن الدين إلى الإلحاد وضرب عرض الحائط بكل الضوابط الأخلاقية والاجتماعية؛ ولقد أسهمت أسباب كثيرة في ظهور وتنامي موجة الزندقة التي اجتاحت المجتمع العباسي لتصبح ظاهرة في حد ذاتها.

أسباب ظهور الزندقة:

من المعروف أن الدولة الأموية قامت على العصبية العربية، حيث لم تظهر الزندقة في القرن الأول من حكمها بسبب التشدد الذي أطبقته على أصحاب النزعات القومية الأعجمية المعارضة للسيادة العربية.

ولكن بمجرد أن استتّب الحكم لبني العباس حتى قويت شوكة الزنادقة وغدوا يشكلون حركة قوية بفعل تضافر أسباب عدة منها:

---

[1] – المسعودي، أبو الحسن بن علي. **مروج الذهب ومعادن الجوهر**. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، اعتنى به وراجعه كمال حسن مرعي/ ج4. ط1/ 2005.

• المرقونية والديصانية والمانوية من الفرق الغنوصية الفارسية والغنوصية هي أول المذاهب التي قالت بالثنائية بين الله (جلّ وعلا) والمادة إذ يقولون بوجود الهين للوجود: اله الخير(وهو النور)، واله الشر(وهو الظلام) وقد أصبحت هذه الثنائية عنوانا للغنوصية، كما في الديانات الفارسية المتأخرة التي عرفت عند المسلمين باسم المجوس كالزرداشتية والمانوية./ عبد الرحمن بدوي. **موسوعة الفلسفة**/ ج2 .المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. ط1/ 1984، ص 88.

- طبيعة المجتمع العراقي الذي يضم أجناسا كثيرة إلى جانب الجنس العربي، ولا غرو أن لكل فريق ثقافته وديانته.
- النهضة العلمية التي ازدهرت في العصر العباسي بفضل تشجيع الخلفاء المادي والمعنوي، وهي نهضة حركت العقول، ومنحت فرص الاجتهاد، والحرية في التفكير.
- الترف والرخاء وجعل الزندقة مطية لحسن المنادمة والتظّرف والمزاح الذي فيه تحامل على الدين والأخلاق.

ويأتي وراء استفحال ظاهرة الزندقة واستشراء دائها سببان رئيسان، ديني و سياسي:

- فأمَّا **السبب الديني** هو بقاء الفرس على ديانتهم- الديانة المانوية- التي هي أصل الزندقة ومنبعها الأول، وأن أنصارها كانوا يؤمنون بها إيمانا صحيحا صادرا عن رغبة دينية صادقة، كما كانوا مخلصين في اتخاذها عقيدة لهم محافظين عليها أشد الحفاظ[1]، وإنما أسلموا مداهنة منهم وتقربا للحكام العباسيين.

- **وسبب سياسي** نجم عنه إحباط كبير حل بالفرس الذين أسهموا في إسقاط الدولة الأموية وانتقال الخلافة من الأمويين إلى العباسيين أملا منهم في إعادة أمجادهم و" أن تكون الحكومة فارسية في مظهرها وحقيقتها، وفي سلطتها، ولغتها ودينها، ورأوا ذلك لا يتحقق لهم والإسلام في سلطانه، وأخذوا يعملون لنشر **المانوية والزرداشتية والمزدكية"**[2] في العلن حينا وفي السر أحيانا أخرى كثيرة، مع تمكن بعض الفرس منهم بالمناصب السياسية الكبرى التي كان يحظى بها البعض منهم، والتي شجعتهم على العمل من أجل إعادة أمجاد الفرس وإحياء تراثهم الثقافي والديني، وهي الغاية التي تطلَّع الفرس لتحقيقها.

غايات الزندقة:

[1] – عبد الرحمن بدوي. **من تاريخ الالحاد في الاسلام**، ص24

[2] – حسين عطوان. **الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول**. دار الجيل، بيروت، لبنان، ص 20.

من الواضح أنّ أهم غايات الزندقة هي تكسير الطابوهات وخلخلة المنظومة القيمية للمجتمع الإسلامي وللدولة الإسلامية الفتية بضرب الشريعة والدِّين في الصميم؛ لذا اتَّخذت طوائف الزنادقة وسائل كثيرة.

فجعلت **الطائفة الأولى** وهي رؤساء المانوية الإيمان الصادق بها- المانوية- منطلقا لمذهبها ومن أكبر دوافعها.

ويغلب على أصحاب **الطائفة الثانية** دافع الشك الفكري، وفيهم رجال فكر وأصحاب مذاهب يعتمدون العقل والمنطق.

أما **الطائفة الثالثة** فاتّخذت تراثها القومي وأمجادها التليدة مجالا للتفاخر، إذا ما دعت الحاجة للمقارنة بين تراث العرب الفكري والديني، وتراث الفرس ودينهم، تدفعهم إلى ذلك نزعة شعوبية عارمة، فأصبح هذا المجد التليد عنوانا للاعتزاز والتغنّي بعظمته. والشعراء أميل دائما إلى التغنِّي بالماضي لأنّه زمن قد فات، ويستطيع الخيال إعادة تشكيله كما يشاء بل التصرف فيه على النحو الذي يريد، بينما الحاضر لا يمكن التزوير فيه أو الكذب عليه في أثناء وجوده[1]

واعتمدت الطائفة الثانية وهي فرقة المتكلمين العبث الفكري وسيلة من وسائل الشك بغية اصطياد ضعاف النفوس، وهي وسيلة يلجأ إليها الشكَّاكون دائما، يرمون من ورائها العبث بعقائد الناس[2] وقد "غلب عليها الشك الفكري و تضم المتكلمين من رجال الفكر وأصحاب المذاهب وجلّ اعتمادهم على العقل دون الإيمان"[3]، يمكن أن نمثل لذلك **بأبي نواس** الذي استغل معارفه المكتسبة من جلوسه إلى طبقة المتكلمين ليفصح عن زندقته ويجاهر بخروجه عن مبادئ الدين الإسلامي، ويعلن تكاتفه مع بقية الموالي من الفرس

[1] – ينظر: عبد الرحمن بدوي. **من تاريخ الالحاد في الاسلام**، ص36

[2] – المرجع نفسه، ص ص35، 36.

[3] – جرجس داود. **الزندقة والزنادقة في الأدب العربي**، ص 163.

المتزندقين، من أجل ضرب الدولة العربية الإسلامية في الصميم؛ والسعي لنسف مبادئ الإسلام وضرب مقوماته الرئيسة.

ولتحقيق هذا الهدف اتّبع هؤلاء الزنادقة ثلاث وسائل هي:

"**أولاها** بعث الديانات الفارسية القديمة، والسعي إلى نشرها عن طريق ترجمتها إلى اللغة العربية وإشاعتها بين العرب.

وثانيتها تشويه الدين الإسلامي بالطعن فيه، والدس عليه، ومَكَّنَهم من ذلك أنهم أجادوا العربية، وتفقهوا بعض التفقه في الدين.

و**ثالثتها** إغراء الشباب في المجتمع العربي الإسلامي بالفجور والتعهر وإدمان الخمر، وطلب اللهو"[1]

فجنّدوا كل الوسائل المتاحة لهم للتغيير والتحامل على معتقدات العرب وعلى أدبهم وموروثهم بكل أنواعه، فقد ألَّف" يونس بن أبي فروة" "كتابا في مثالب العرب وعيوب الإسلام، ويحمله إلى ملك الروم فيأخذ منه مالاً كثيرا"[2]. كتشجيع مادي على المجهود الذي يقوم به مع أتباعه، فلم يتورعوا من سلوك كل السبل لتوطين سياستهم مستهدفين في ذلك مقاليد الدولة العباسية.

أدرك خلفاء بني العباس فداحة الخطر المحدق بشعوبهم ودينهم جراء الزندقة والزنادقة الذين نشطوا بصورة مميزة في زمن الخليفة المهدي، الذي قَتَلَ **(بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس)** بسبب الزندقة، فعمد إلى تشكيل جهاز خاص لمتابعتهم، "وعهد بهذا الديوان إلى رجل، أطلق عليه" صاحب الزندقة"، وأمر بوضع الكتب للردِّ على متكلِّميهم ومناظرتهم، وتابعه في هذه السياسة ابنه الهادي الذي رُوي عنه أنه قال:(لئن

[1] – حسين عطوان. **الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول**، ص ص 23،24.

[2] – جرجس داود. **الزندقة والزنادقة في الادب العربي**، ص 49.

عشت لأقتلنَّ هذه الفرقة كلَّها). وعلى رغم محبة (الرشيد) للشعر والشعراء وتجاهله ما ذهبوا إليه في مجونهم وعبثهم بالدين، فقد أبقى وظيفة صاحب الزندقة وعاقب من ثبتت عليه تهمة الزندقة"[1].

كان للّهو والمجون أثر بالغ في تكريس الزندقة في مجتمع إسلامي، رغم أن تعاليم الإسلام تحث على مكارم الأخلاق والنهي عن ارتكاب المحرمات والكبائر؛ نحو شرب الخمر ولعب الميسر وإتيان فاحشة الزنا..الخ.

إنّ الآيتين الكريمتين من سورة البقرة والمائدة –على التوالي– ﴿ **يَسْأَلُونك عَنِ الخَمْرِ والمَيْسِرِ قلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كبيرٌ**﴾* و﴿ **يَا أَيُّها الّذينَ آمَنُوا إِنَّمَا الخَمْرُ والمَيْسِرُ والأَنْصَابُ والأَزْلامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فاجْتَنِبُوهُ لَعلّكُمْ تُفْلِحُونَ** ﴾** تعبِّران صراحة عن تحريم هذه المنكرات في الإسلام، ومع ذلك نجد انفلاتا واضحا في سلوك الكثيرين من الشعراء وقبلهم الأمراء وذوي السلطان، ممّا يجعل شاعرا **كأبي نواس** لا يعير اهتماما لهذا التحريم فتراه يروِّج للخمرة ويشجع على شربها، متسربلا بلباس الظرف واللطافة إخفاءً لزندقته.

يقول في ردِّه على الفقهاء: **[من الوافر]**

فَخُذها، إنْ أَرَدْتَ لَذِيذَ عَيْشٍ ولاَ تَعْدِلْ خَلِيلَيَّ بالمدَامِ

فَإنْ قالوا حَرَامٌ، قــل حَرَامٌ وَلكنَّ اللذَاذةَ فِي الحَرَامِ[2]

فهو يسايرهم في أحكامهم بتحريم الخمر لكنَّه يجاهرهم بأنه يتعمد شربها و يجد اللذة والمتعة في الحرام، بل يوجِّه دعوة صريحة للناس إلى شربها، يقول في قصيدة بعنوان ‹ سكرة بعد سكرةٍ› : **[من الطويل]**

ألاَ فاسقني خمرا، وقل لي هيَ الخَمْرُ ولاَ تسقِني سِراً إذا أمكن الجهرُ

فَمَا العَيْشُ إلاّ سَكْرَةٌ بعـــدَ سَكْرَةٍ فَإنْ طَالَ هَذا عِنْدَهُ قَصُرَ الدَّهْرُ

---

[1] – المرجع نفسه، ص 154.

* سورة البقرة، الآية 219.

** سورة المائدة، الآية 90.

[2] – أبو نواس. **الديوان** ، ص 557.

ولاَ خَيْرَ فِي فَتْكٍ بِدونِ مُجَانَـــــةٍ ولاَ فِي مُجُونٍ لَيْسَ يَتْبَعُهُ كُفْرُ[1]

فهذه الأبيات وغيرها كثير، في وصف الخمر والدعوة إلى الخلاعة والمجون، تدخل كلّها في اطار الدعوة إلى الزندقة، تضاف إليها أشعار أخـرى خلخلت النظـام العام من خلال تكسير الطابوهات.

وإلى جانب ما سبق، فإنّ تحقيق هدف الزندقة الأول ممثّلا في محاربة التراث العربي فكرا ودينا، خاصة وأنّ أكثر الزنادقة كانوا كتَّابا وأدباء وشعراء حيث "عمد الزنادقة الأعاجم إلى مهاجمة العرب، في أسلوب حياتهم، وفي ملابسهم، في لغتهم، في أنسابهم، في علاقتهم الاجتماعية وغير ذلك.. "[2].

وقد تصدّى لهذا الفكر الزندقي وللتكالب على التراث الفكري العربي والديني مفكرون أقوياء منهم **الجاحظ** الذي كان بالمرصاد للفكر الشعوبي ولعصبيتهم التي لا تبقي دينا إلا أفسدته، ولا دنيا إلا أهلكتها، بالحجج وعلم الكلام موظفا الدلائل العقلية والحجج المنطقية لدحر آرائهم وما ذهبوا إليه، خاصة بعد تأسيس **الخليفة المأمون** لـ (بيت الحكمة) الذي ضمّ كل الكتب العلمية والفلسفية والفكرية للاستعانة بها في الجدل الفكري مع الزنادقة والشعوبيين، والتأسيس بالتالي لفكر عربي قوي ولحضارة عربية إسلامية.

ثانيا /النزعات الروحية في الشعر الجاهلي وأعلامها

[1] – المصدر نفسه، ص 242.

[2] – جرجس داود. **الزندقة والزنادقة في الأدب العربي**، ص 166.

كانت حياة العرب في الجاهلية حياة وثنية مادية، فيها نزوع إلى الإغراق في الشهوات والملذات الحسية؛ تتخللها حياة روحية تعكسها الأديرة التي يتم فيها الانقطاع لعبادة الله..

والعرب أمة عرفت حياتها الروحية في الجاهلية ألوانا متعددة من الديانات، اشتهرت منها الديانة الوثنية التي كانت تؤمن بقوى إلهية كثيرة، نجدها في الكواكب ومظاهر الطبيعة المختلفة وكانت طائفة من العرب تعبد الأصنام التي اتَّخذوها رمزا لآلهتهم. كما آمن عرب الجنوب بثالوث مقدس... هو القمر أو ودّ، والشمس أو اللات، والزهرة أو العزَّى. وإلى جانب هذه الأوثان، فقد كانت بعض قبائل العرب تعبد الكواكب كالشمس والقمر والزهرة واتجهت طائفة أخرى إلى عبادة الجن والملائكة.

إلى جانب الدهرية الذين لا يقرون بحياة أخرى، كما مال البعض من القبائل إلى تقديس النار، ويتجلى ذلك من خلال إيقادهم لها عند أحلافهم و استمطارهم السماء وتقديم القرابين إليها فتفشت المجوسية في قبائل تميم وعمان والبحرين وبعض القبائل العربيـــة والمجوس يؤمنون بإلهين يديران العالـم ويتحكمان فيـه هما النور والظلمـة أو الخير والشر.[1]وهو ما يطلق عليه أتباع **الثنوية**،• ومن هنا تقوم الروحانية في الشعر الجاهلي على توسم الحكمة التي كثيرا ما تعتمد السطحية في التعامل مع الأشياء والنظر إليها في محيط محدود تطبعه الرتابة دون استعمال للخيال في اصطناع عوالم وآفاق جديدة لذلك "كانت الحكمة الجاهلية قولا موجزا يتضمن حكما مسلما، دون أن يحاول تلخيص فلسفة معينة، كما كانت ضعيفة الصلة بحياة أخرى أو عالم روحاني، وكل صلتها بالعوالم الأخرى لا تعدو ما يقع تحت الحس"[2]

---

[1] – ينظر: شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي**.دار المعارف، القاهرة، مصر.ط 26/ 2007، ص 89/ و عبد الحكيم حسان. التصوف في الشعر العربي الإسلامي، ص 25.

• **الثنوية:** وهي القول بوجود مبدأين للوجود، هما: الروح والمادة، وهما العنصران المدبران للعالم، وتجري أحداث الكون حسب ما بينهما من نزاع وتعارض، ودرجة تغلب أحدهما على الآخر، فإن كانت الغلبة للروح كان الخير هو الغالب، وإن كانت الغلبة للمادة كان الشر عو الغالب، إذ المادة هي الظلام، وفيها نزعة عداء طبيعية ضد مبدأ النور المتمثل في نزعة الروح/ ينظر: عبد الرحمن بدوي. **موسوعة الفلسفة**/ ج2، ص88.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص95.

وقد اشتهر من حكمائهم في الجاهلية **ذي الأصبع العدواني وقس بن ساعدة ولقمان الحكيم**، كما تميز شعراء بالحكمة، في مقدمتهم **زهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد وأميّة بن أبي الصلت**، إذْ يقول : **[من الطويل]**

ألا أيُّها القلـبُ المقيـمُ علَى الهَـــوى إلى أي حينٍ منك هذا التصَدُّدُ
عنِ الحقِّ كالأعمَى المحيطِ عن الهوى وقَدْ جَاءكَ النَّجْدُ الفَتى مُحمـدُ
وحـــالات دنيـــا لا تدومُ لأهلِهـــا وفيهـــــا مَنُونٌ رَيْبُهَا مُتَرَدِّدُ
إذا انقلبت عنْهُ وزالَ نعيمُهـــــــــا وأصبــح من تربِ القبورِ يُوَسَّدُ
فأيُّ فتى قَبلِـــــــــي رأيتُ مخلَّدا لهُ في قديم الدَّهـــر ما يُتَزَوَدُ
فقد جَاءَ مَا لاَ ريبَ فيهِ عنِ الهَـوى وليسَ يردُ الحقُّ إلا مفنّـــــد*
فكن خائفًـا للمـــوتِ والبعثِ بعْـــدَه ولا تك ممَّـــن غرّهُ اليومُ أو غَدُ
فإنَّكَ فـي دنيـا غـرورٍ لأهلِهـــــا وفيها عدو كاشحُ الصَّدرِ يوقدُ[1]

أما **عنتره بن شدّاد** فيؤمن بالموت منهلا لابد أن يسقى منه، وهي مقطوعة تحمل فكرة عدم اغترار الإنسان بالدنيا لأنها زائلة لا محالة، لذا يبادر **عنترة** للإغتراف من الملذات المتاحة أمام، غير مبال بالنصائح الموجهة إليه، يقول: **[من الكامل]**

بَكَرتْ** تخوِّفُني الحتوفُ كأنَّنِي أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الحُتوفِ بِمَعْزَلِ
فأَجبتُها أنّ المنيةَ منهـــــلٌ لا بدَّ أَنْ أُسْقَى بِكَأْسِ المَنْهَـــــــلِ
فَأَقْنِي حَيَاءَكِ لا أَبا لكِ واعلمي أَنِّى امْرَؤٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أُقْتَـــــــلِ[2]

فهو لا يخاف الموت، بل يدرك أنها قادمة لا محالة، فلماذا يشغل باله بها بل يسعى للقائها، توقيعا لشجاعته المتفردة.

* المفند: الكاذب أو المخطىء

[1] – أمية بن أبي الصلت.**الديوان**، جمعه وحققّه وشرحه سجيع جميل الجبيلي. دار صادر، بيروت، لبنان.ط1 /1998 ص ص 44، 45، 46.

** بكرت: سارعت إلى لوم الشاعر على مخاطرته بنفسه.

[2] – عنترة. **الديوان**، تح درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت. ط1 /2008، ص89.

كذلك الأمر عند **طرفة بن العبد** الـذي لا تخيفــه فكرة الموت، لأنــه يؤمــن بحتميته، وبالتالي لا يستسلم له بل يغنم كلّ لحظة في اقتناص متع الدنيا، فبعد الموت يستوي الجميع؛ الكريم والبخيل، الغني والفقير، الكلُّ ينام في مكان واحد فلا خلود الإنسان في هذه الدنيا التي هي دار فناء، يقول: **[من الطويل]**

أَرَى قَبْــرَ نَحَّـــامٍ بَخِيــلٍ بِمَالِــهِ كَقَبْرِ غوِيٍ فِي البَطَلَةِ مُفْسِدِ
تَرَى جَثْوَتَيْــنِ مِنْ تُــرَابٍ عَلَيْهِمــا صَفَائِحُ صُمٌّ مِنْ صَفِحٍ مُنَضَّدِ
أَرَى المَوْتَ يَعْتَامُ الكِرَامَ و يَصْطَفِي عَقِيلَةَ مَالِ الفَاحِشِ المُتَشَدِّدِ
أَرَى العَيْش كَنْزًا نَاقِصًا كُـلَّ لَيْلَــةٍ ومَا تَنْقُصُ الأَيَّامُ والدَّهْرُ يَنْفَدِ
لَعَمْرُكَ إنَّ المَوْتَ مَا أَخْطَـأَ الفَتَـى لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى وَثُنْيَاهُ بِالْيَدِ[1]

لخص طرفة فكرة الموت وعجز الإنسان أمامها، فالمنية لا تخطيء من حان أجله فنظرة الشعراء الجاهليين إلى الموت لا تعدو أن تكون نظرة سطحية، يشبهونها بالناقة العمياء التي تخبط عشواء تعتمد الأمور الملموسة، بعيدا عن التفكير في حياة أخرى بعد الموت أو غير ذلك من التفسيرات الفلسفية اللّصيقة بفكرة الموت والفناء.

يقول **زهير بن أبــي سلمى** مجسدا الموت في صـورة ناقـتة عميـاء تسير من غير هدى، فمن أصابته يموت ومن أخطأته فسيعيش حتى يهرم، مؤكدا على حتمية الموت التي تلحق بالإنسان حتى وإن ركب السماء : **[من الطويل]**

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطيء يعمّر، فيهرمِ
ومن يهبْ أسباب المنايا ينلنـــــــه وإن يرقى أسباب السماء بسلمِ[2]

فالإنسان عاجز أمام هذه القوى الغيبية أمام الموت يدفعه الشعور بالعجز إلى تلمس الروحانية لترميم الانكسارات الذاتية والموضوعية في ترقب للتغيير، أصبح معه المجتمع

[1] – طرفة بن العبد. **الديوان**، شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين. منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان. ط 3/ 2002، ص 26.

[2] – زهير بن أبي سلمى. **الديوان**، شرحه وقدّم له علي حسن فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط 1988/1 ص ص 110، 111.

الجاهلي متهيئا لظهور دين جديد، يعيد ترتيب الفوضى التي نجمت عن إفلاس الديانات المحرّفة.

ومن المؤكد أنَّ أقوى الديانات انتشارا في الجزيرة العربية وأشدها تأثيرا بين عرب الجاهلية، اليهودية و النصرانية، وكان لكل منهما مناطق نفوذ فكانت النصرانية أشد ظهورا بين قبائل العرب المختلفة مقارنة بالديانة اليهودية، لذا كثرت الأديرة و الكنائس المسيحية في طول البلاد و عرضها..

فقد "التقت هذه الأديان كلها على أرض الجزيرة العربية، فتخاصمت وتهادنت ونشطت وهدأت، وكان الجدل يحتدم بينها في بعض الأحيان. وكان هذا الجدل يتناول بالضرورة شؤون الألوهية والرسالة والبعث والآخرة والملائكة والجن والأرواح . ويدعو إلى موازنة بين المذاهب المختلفة في تلك الشؤون"[1]

ثم ما فتئ أن ولَّد هذا الجدل طائفة سُميت المتلمسين لدين إبراهيم – عليه السلام– من خلال تطلعهم لعبادة الله دون اتِّخاذ وسائط تقربهم إلى الله، وكانوا لا يشركون بالله أحدا أو شيئا، فسمُّوا (الموحدين) كما سمُّوا المتحنِّفين أو الحنفاء أو الأحناف، وهم شريحة من العرب كانوا على دين النبي ابراهيم–عليه السلام– وهم ليسوا من اليهود أو النصارى، على الرغم من بعض نقاط التقاطع في توجهاتهم الاعتقادية الملامسة للدين الإسلامي، و من أهم الركائز التي تنهض عليها عقيدتهم هي:

–عبادة إله واحد.

– تسفيه عبادة الأصنام وامتناعهم عن أكل ذبائح الأوثان[2]

ومن المهم الإشارة إلى أنّ القاسم الذي كان يجمع بينهم هو العزوف عن كل الأديان السائدة واصطناع بعضهم الزهد ومجاهدة النفس وتحريم بعض ألوان الطعام والشراب.

---

[1] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص ص 28–29.

[2] –كامل فرحان صالح. **الشعر والدين**، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي. دار الحداثة للطباعة والنشر. ط1/ 2004، ص 45.

فكان للتميز الذي طبع **الحنيفية** تأثير قوي في المشهد الاجتماعي والديني لفترة ما قبل الإسلام، نلمس ذلك في الأشعار الجاهلية التي ترسل قبسات نورانية، بعيدا عن المعتقدات الجاهلية.

ومن هنا يمكننا القول أنَّ الإسلام لم يأت فجأة بلا إرهاصات، أو مقدمات دينية، إذ كان الشعر يمثل تلك الإرهاصات في آواخر العصر الجاهلي، كشعر **زيد بن عمرو بن نفيل وأمية بن الصلت الثقفي**(ت626م) ولبيد العامري **وزهير بن أبي سلمى**(530-609م)، وغيرهم من المتحنفين[1] وهو ما نجده في كثير من المعاني التي جاء بها الإسلام الإسلام والتي كانت مبثوثة في ثنايا القصائد الجاهلية.

فهذا **زهير** يؤكد أنَّ الله لا يخفى عنه شيء: **[من الطويل]**

فَلاَ تَكْتُمَنَّ اللهَ مَا فِي صُدُورِكُمْ لِيَخْفَى ومَهْمَا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ[2]

كما يورد في معلقته ما حصل لقوم ثمود، وهو- ما ورد في القصص القرآني- ليعتبر طرفي النزاع في حرب **داحس والغبراء**؛ هذه الحرب التي دامت قرابة الأربعين سنة، مشبِّها الدَّمار الذي تسببه الحرب بما جرى لقوم **ثمود: [من الطويل]**

وما الحَربُ إلاّ مَا عَلِمْتُم وذُقْتُمُ ومَا هُو عَنْها بالحَديثِ المُرجَّمِ

فَتُنْتجِ لكم غِلمانَ أَشْأَمُ كُلُّهُمْ كأَحْمَرِ عَادٍ ثُمّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ[3]

وترتبط بعض معاني الشعراء الحنفاء بالقرآن الكريم من ذلك قول **حاتم الطائي (ت نحو605م): [من الطويل]**

أمَــا والّذي لا يَعلَمُ الغيبَ غيــــرُه ويُحْيِي العِظامَ البيضَ وهِيَ رميمُ

لَقَد كُنْتُ أطْوِي البَطْنَ، والزادُ يُشْتَهَى، مَخَافَةَ، يَوْمًا، أَنْ يُقَـــــالَ لَئِيمُ[4]

لَئِيمُ[4]

---

[1] - المرجع السابق، ص 46.

[2]- زهير بن أبي سلمى. **الديوان**، ص 107.

[3] - المصدر نفسه، ص 107.

[4] - حاتم الطائي. **الديوان**. دار صادر، بيروت، لبنان.د .ط / 1981، ص 86.

وفيها تناص من القرآن الكريم الآية ﴿ **قَالَ مَنْ يُحيِ العِظَامَ وهِيَ رَمِيمٌ**﴾*

كما يجعل **امرؤ القيس** محبوبته تقسم بالله في لاميته: **[من الطويل]**

فقَالتْ: يمينَ الله ما لكَ حيلةٌ ... ومَا إن أَرَى عَنكَ الغِوايةَ تنجلِي[1]

تنجلِي[1]

وهذا الشاعر **زيد بن عمرو بن نفيل**• يقر بوحدانية الله و بالثواب والجزاء.

يقول: **[من الوافر]**

عَزَلْتُ الجِنَّ والجِنَانَ عَنِّـــي ... كَذَلِكَ يَفْعَـــلُ الجَلِدُ الصَّبُورُ

فلاَ العزّى أُدِينُ ولا ابنَتَيْهَـــا ... ولا صَنَمِي بنـــي طُسْمٍ* أَدِيرُ

ولاَ هُبلاً أُدينُ وكـــــانَ رَبّا ... لَنَا فِي الدّهرِ إذْ حِلمِي صغيرُ

أَرَبًّا واحـــــدا أم ألف ربٍّ ... أدينُ إذا انقسمت الأمـــــورُ

أَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ اللهَ أَفْنَـــــــى ... رِجَالاً كَانَ شَأْنُهُمُ الفُجُـــــورُ

وَأَبْقَـــــــى آخَرينَ بِبِرِّ قَوْمٍ ... فَسَيَرْبُو مِنْهُـمُ الطِّفْلُ الصَّغِيرُ[2]

الصَّغِيرُ[2]

ويعدّ **أمية بن أبي الصلت** من أبرز الشعراء الذين ضمنوا شعرهم نزعات روحية أقرتها الديانات السماوية الثلاث(اليهودية والنصرانية والإسلام) متحدثا عن الجنة والنار يقول: **[من الوافر]**

جَهنَّمُ تِلكَ لا تُبقِي بَغيًّـــا ... وَعَدْنٌ لا يُطَالِعُهَا رَحِيـمُ

---

* سورة يس، الآية 78.

[1] – الزوزني، أبو عبد الله حسين بن أحمد بن حسين. **شرح المعلقات السبع**. بيت الحكمة، العلمة، الجزائر.ط2 / 2013، ص 21.

• هو زيد بن عمرو بن نفيل بن عبد العزّى بن رباح، وأمه جيدا بنت خالد بن جابر وكانت جيدا عند نفيل بن عبد العزى فولدت له الخطاب أبا عمر بن الخطاب ثمَّ مات عنها نفيل فتزوّجها ابنه عمرو؛ فولدت له زيدا، وكان هذا نكاحا ينكحه أهل الجاهلية، اعتزل زيد بن عمرو عبادة الأوثان وامتنع عن أكل ذبائحهم/ الإصفهاني. الأغاني ج 3، ص15.

* بني طسم: اسم لقوم عرفوا بعبادة الأصنام في الجاهلية.

[2] – الإصفهاني. **الأغاني** ج 3، ص15.

فهم يَطْفُونَ كالأَقْذَاءِ• فِيهَا لَئْنْ لَمْ يَغْفُرِ الرَبُّ الرّحِيمُ
بِدَانِيَـــــةٍ منَ الآفَاتِ نُزْهٍ بَرَاءِ لاَ يُرَى فِيهَا سَقِيـــمُ
فذَا عَسَلٌ وذا لَبَنٌ وخَمْــرٌ وقَمحٌ فِي مَنَابِتِهِ صَرِيمُ••
وتُفَّاحٌ ورُمَّـــــــانٌ وتِينٌ ومَاءٌ بَارِدٌ عذْبٌ سَلِيـمُ[1]

تتزاحم أشعار **أمية بن أبي الصلت** بذكر الله والتأكيد على قدرته وعظمته

يقول: **[من الوافر]**

إلـــــهُ العَالَمِينَ وكلُّ أَرْضٍ وَرَبُّ الرَّاسِيَاتِ مِنَ الجِبـــالِ
بَنَاهَا وابْتَنَـــى سَبْعًا شِدَادًا بلاَ عَمَدٍ يُرَيْنَ ولاَ رِجَـــــالِ
وسَوّاها وزيَّنَـــــــــها بِنُورٍ مِنَ الشَّمْسِ المُضِيئَةِ والهِلاَلِ

إلى أن يقول:

وشَقَّ الأَرْضَ فَانبَجَسَتْ عُيُونًا وأَنْهَـــارًا مِنَ العَذْبِ الزُّلاَلِ
وكُـــــــلُّ مُعَمَّرٍ لاَبُدَّ يَوْمًا وذِي دُنْيَا يَصِيرُ إِلَـــى زَوالِ
ويَفْنَـــــــى بَعدَ جِدَّتِه ويَبْلَى سِوَى البَاقِي المُقدّسِ ذِي الجَلاَلِ[2]
الجَلاَلِ[2]

ويمثل **لبيد بن ربيعة** النزعة الروحية تمثيلا دقيقا مبرزا تعطش شبه الجزيرة العربية إلى إصلاح ديني وعقائدي، فلقد نظم قصيدة في رثاء النعمان فيها الكثير من المعاني الروحية

يقول فيها: **[من الطويل]**

ألاَ تسْألانِ المَرْءَ مَاذَا يُحَـــــاولُ أَنَحْبٌ فَيُقْضَى أَمْ ضَلاَلٌ وَبَاطِـــلُ
إِذَا المَرْءُ أَسْرَى لَيْلَةً ظَنَّ أَنَّـــــهُ قَضَى عَمَلاً والمَرْءُ مَا عَاشَ عَامِلُ
حَبَائِلُـــــهُ مبثوثَـةٌ بِسَبِيلِـــــهِ و يَفْنَى إِذَا ما أَخْطَأَتْهُ الحَبَائِـــلُ

• الأقذاء: جمع قذى، وهو ما يطفو فوق الماء.

•• صريم: مقطوع.

[1] – أمية بن أبي الصلت. **الديوان**، صص 119–121.

[2] – المصدر السابق، صص 100، 101.

فقُولاَ لَهُ إنْ كانَ يُقْسِمُ أمْـــــــرهُ ألَمَا يَعِظْكَ الدَّهْرُ أمُّكَ هَابـــــلُ
فإنْ أَنْتَ لَمْ تَصْدُقْكَ نَفْسُكَ فانتسِبْ لَعلَّك تهدِيكَ القُرُونُ الأَوَائـــــلُ
وكلُّ امرِئٍ يَوْماً سَيَعْلَمُ سَعْيَـــــهُ إذَا كَشَفَتْ عند الإلَهِ المَحَاصِـــلُ
أَرَى النَّاسَ لا يَدْرُونَ ما قَدَرُ أمْرِهِمْ بَلَ: كُلُّ ذِي لُبٍّ إلَـــى اللهِ واسِلُ•
أَلاَ كُلُّ شَيءٍ مَا خَلا اللهَ باَطـــلُ وَكُلُّ نَعِيمٍ لاَ محَالَةَ زَائِـــــلُ[1]

تمثل هذه الأبيات خلاصة تجربة عاشها الشاعر حيث خبر الدنيا والناس؛ فخلص إلى أن الدهر خير واعظ للإنسان الذي إن تأملَّ قليلا فيما حوله من أحداث فإنه سيتعظ لا محالة، فهذه قبيلة عدنان قد أتى عليهم الموت جميعا، وأن الله سيحاسبهم على أعمالهم كلٌّ بما قدمت يداه، فالواجب على الإنسان أن يحسن عمله ليلقى جزاء حسنا..

نلاحظ من هذه العظات التي احتوتها الأبيات السابقة للشاعر **لبيد بن ربيعة** أنها من صميم العظات الإسلامية المؤمنة بالحساب والعقاب والبعث والنعيم.

و في أبيات أخرى تصريح بوحدانية الله يقول: **[من الطويل]**

فَيا عَجَبًا كَيْفَ يُعْصَى الإلـ ـهُ أمْ كَيْفَ يَجْحَدُهُ الجَاحِدُ
وفي كُلِّ شَيْءٍ لَهُ آيَـــــةٌ تَدُلُّ عَلَـــى أَنَّـــهُ وَاحِدُ
وللَّهِ في كُلِّ تَحْرِيكَـــــــةٍ وَتَسْكِينَةٍ أَبَدًا شَاهِـــــدُ [2]

فقد جاء شعر التدين في العصر الجاهلي، مبثوثا في أبيات مفردة تتخلل قصيدة تعالج موضوعا ما، على شكل حكم متفرقة جاءت وليدة التأمل والتجربة والزهد في الحياة..

فالزهد ظاهرة إنسانية قديمة، ووسيلة انتصار للجانب الروحي على الجانب المادي عرفتها كثير من الأمم وهو وليد مذاهب فلسفية وعقائد دينية وتوجهات إصلاحية.

• الواسل: الطالب المتّخذ وسيلة، أي العاقل اللبيب من يتوسل إلى الله بالطاعة والعمل الصّالح.

[1] – لبيد بن ربيعة. **الديوان**. دار صادر، بيروت، لبنان. د.ط ود. ت، صص132،131.

[2] – المصدر السابق، ص132.

وتأسيسا على ما سبق فإن المتأمل لحياة هؤلاء **الأحناف** في العصر الجاهلي يجد نوعا من التشابه بينها وبين حياة الصوفية فيما بعد، " فالسياحة والاعتكاف والصوم ولبس الصوف، ومجاهدة النفس ورغبتها والزهد في الدنيا ومتعها، كل ذلك كان فيما بعد من أسس الحياة الصوفية، ولذلك يمكن أن نقول: أنّ حياة هؤلاء **المتحنفين** كانت لوناً من ألوان الحياة الصوفية ، ولا أقول تصوفاً"[1].

وعليه يمكننا القول أنَّ الحياة الروحية العربية خضعت لعدة مؤثرات، فبعد أن كانت تديُّنًا، تطورت إلى زهد ثم مع تطور الحياة وتغير الأحوال تحولت إلى تصوف .

وبدت شبه الجزيرة العربية في أواخر العصر الجاهلي، متعطشة إلى الإصلاح الديني ومهيأة لظهور الدين الجديد، بعد أن كثر الفساد وتراجعت القيم الإنسانية وهذا ما ورد في معاني بعض القصائد التي تقترب من معاني الإسلام.

يقول **ورقة بن نوفل**• ابن عمِّ السيدة خديجة–رضي الله عنها– : **[من البسيط]**

لقد نَصَحْتُ لأقوامٍ وقلتُ لهـــــم أنا النّذير فلا يغررَّكُم أحـــــدُ

لا تعبدُونَ إلهًا غيرَ خَالِقِكـــــــم فإنْ دَعَوْكُمْ فقولـــوا بيننا جددُ

سُبحانَ ذي العرشِ سبحانًا نعوذُ بهِ وَقيلَ قَدْ سبَّح الجوديُّ والجَـمَدُ

مُسَخِّرُ كُلَّ ما تحتَ السَّماءِ لـــهُ لا ينبغِي أنْ يُناوى مُلْكَهُ أَحَـــدُ

لا شيءَ ممَّا ترَى تبقَى بشاشَتُـــهُ يبقَى الإلهُ وَيُودي المالُ والولَـدُ

فَلَمْ تُغْني عَنْ هُرْمُز * خَزَائِنـــــــهُ و الخُلْدَ قَدْ حَاوَلَتْ عَادٌ فَمَا خَلَدُوا

وَ لاَ سُلَيمانُ إذْ دَانَ الشُّعُوبُ لَـــهُ وَالجِنُّ وَالأُنْسُ يَجْرِي بَيْنَهَا البَرَدُ[2]

---

[1] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص ص29–30.

• ورقة بن نوفل بن أسد بن عبد العزى بن قصي وهو أحد من اعتزل عبادة الأوثان في الجاهليةن وامتنع عن أكل ذبائح الأوثان/ الاغاني للأصفهاني ج3، ص ص14،13.

[2] –أبو الفرج الإصفهاني. **الاغاني**، ج3، ص 14.

تبدو معاني القصيدة متداولة ومطروقة، بفكرة سطحية، تؤطرها ألفاظ عادية بدلالة مكشوفة بعيدة عن الإيحاء، فيها نصح وإرشاد ووعظ، وتذكير بالأقوام البائدة مثل عاد وثمود وسليمان للوصول إلى مسلمة –تم الكشف عنها في بداية القصيدة– وهي الإيمان بوحدانية الإله(لا تعبدون إلها غير خالقكم).

نخلص في الأخير إلى أن شعر الأحناف يمثل الإرهاصات والمقدمات الدينية التي سبقت ظهور الإسلام، وبالتالي يعكس لنا المشهد السائد قبيل ظهوره بقليل وهو أن العرب كانوا مهيئين لظهور دين جديد في فضائهم المكاني؛ وما تلك المعارضة والتحامل الشديدين على الدعوة الإسلامية إلا نوع من أنواع الدفاع عن مناطق النفوذ والزعامة التي خلخلها الدين الجديد.

ويبقى الشعر العربي من أهم المصادر التي تقدم صورة حية عن الحياة المجتمعية التي عاشها الإنسان العربي قبل ظهور الإسلام؛ فمن خلاله تم التعرف على عادات إنسان المجتمع العربي قبل الإسلام، وتقاليده، ومعتقداته، وأساليب عيشه، ونظرته للحياة فكان الشعر الصفحة التي سطر عليها، أفكاره وهواجسه وأيامه وتاريخه، ويبدو من الصعب، إذا لم نقل من المحال التطرق إلى أي موضوع له علاقة بعصر قبل الإسلام من دون الاستشهاد ولو بالنزر القليل من الشعر .

ثالثا/ الشعر الديني في القرنين الأول والثاني الهجريين.

1- الشعر الديني في القرن الأول الهجري

بدت شبه الجزيرة العربية –في أواخر العصر الجاهلي متعطشة للتغيير ومهيأة لظهور دين جديد وهو ما عكسته بعض الأبيات التي تتخلل القصائد الجاهليـــــــة أو المقطوعات المفعمة بمعان تقترب كثيرا من معاني الإسلام.

هذه المعاني التي استقبلها المتلقي وتفاعل معها ولم يجد غرابة في إجلال النقاد للشعر منذ اتصاله بالقرآن الكريم وعلوم اللغة العربية؛ فقد جاء الإسلام والشعر يحتل أرقى منزلة بين فنون الأدب العربي، نظرا للسلطة التي يتمتع بها؛ فهو أداة لتسجيل مآثرهم ومحاربة أعدائهم، وكانت "القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهناتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر– كما يصنعون في الأعراس– ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم وتخليدا لمآثرهم وإشادة بذكرهم.. وكانوا لا يهنئون إلاّ بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تُنْتِجْ. "[1]

وكما قال **عمر بن الخطاب**– رضي الله عنه– "كانَ الشِّعرُ عِلمَ قومٍ لمْ يَكنْ لهم علمٌ أصحُّ منه"[2].

وبظهور الإسلام تزعزعت مكانة الكثير من القبائل العربية، وأبرزها قبيلة قريش التي حبلت بنبي عارض معتقداتها ومذهبها بل نمط عيشها الذي ألفته منذ مئات السنين، فلا غرو إذا " تحالف كل من الكفار واليهود ضد الإسلام، ومن الغريب أن يتفق أهل التوحيد مع المشركين. وهذا يعني أن الأسباب التي جعلت هذه الطوائف تناهض الإسلام لم تكن

[1]– ابن رشيق. **العمدة**، ص 53.

[2] – الجمحي. **طبقات الشعراء**، 34.

دينية، ولم يكن هؤلاء يولون اهتماما بدينهم قبل الإسلام، وإنما مراكزهم في المجتمع القبلي ومصالحهم الشخصية هي التي حركتهم لمحاربة الإسلام والمسلمين"[1].

ولا نجانب الصواب، إذا ذهبنا مع رأي **محمد عباسة** بعدم اعتبار الشعر الذي قيل في مناهضة الإسلام شعرا دينيا، بل هو مجرد هجاء سياسي أو ضرب من ضروب النقائض..[2]

كانت معجزة الرسول محمد–صلى الله عليه وسلم– القرآن الكريم بلغته المعجزة التي حيرت فصحاء قريش وشعراءها جاءت مفعمة بـ"الرِّقة والوضاءة والسلامة والعنفوان... ليست كالمألوف من لغة العرب أو المعهود من نظم كلامهم، لكنها الغرابة في فصاحتها ومطلق معانيها فلا اختلال ولا تكلف أو تعسف"[3] وهو ما زاد من حيرة أعداء الإسلام، فاستعملوا الشعر باعتباره أمضى الأسلحة، " فانبرى شعراء قريش يخوضون في الإسلام ورسوله طعنا وهجاء، وما هو إلا أن يلقي الشاعر منهم بالأبيات عن لسانه حتى تتجاوب بها الجزيرة العربية من أقصاها إلى أقصاها، لما لقريش من نفوذ ديني بين العرب"[4] من جهة ولما بلغته الدعوة الإسلامية من شهرة، تعدت حدود قريش من جهة أخرى.

فكان لزاما أن يكون الرد بنفس السلاح الذي حاربوه به ألا وهو الشعر لكن بقيم إسلامية مشحونة بروح الصدق والمحبة والتآلف بعيدا عن العصبية ودون التعرض لأعراضهم ..

فانتدب الرسول–صلى الله عليه وسلم– لذلك ثلاثة شعراء مخلصين هم على التوالي: **حسان بن ثابت و كعب بن مالك وعبد الله بن رواحة** ممّن كرَّسُوا شعرهم للتصدي للكفار ومقارعتهم بنفس سلاحهم، واضِعين نصب أعينهم مخاطبة الله لهم في سورة الشعراء

---

[1] – محمد عباسة. **نشأة الشعر الديني عند العرب وأثره في الآداب الأوروبية**. مجلة حوليات التراث.ع 2004/1. جامعة مستغانم، الجزائر، ص5. متوفر على موقع المجلة: http://annales.univ-mosta.dz

[2] – المرجع السابق، ص5.

[3] – محمد سعيد القطاري. **غريب القرآن والشعر الجاهلي**. عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن. ط 1 /2011، ص30.

[4] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص128.

﴿ **والشُّعَراءُ يَتْبَعُهُم الغَاوونَ أَلَم تَر أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وأَنَّهُم يَقُولُونَ ما لاَ يَفْعَلُونَ إلاَّ الذِينَ آمَنُوا وعَمِلُوا الصَّالِحاتِ وذَكَرُوا اللهَ كَثيرًا وانْتَصَرُوا منْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا** ﴾.[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الآية الكريمة، أثارت قضية نقدية هي محاكاة الشاعر للواقع وكونها محاكاة فنية، تتيح للشاعر مخالفة الواقع في كثير من حقائقه، يتمثل ذلك في قضية دينية وأدبية في آنٍ واحد.

فقد بلغ **عمر بن الخطاب**– رضي الله عنه– قول **أبي محجن الثقفي:**

ولسْتُ عنِ الصّهباء يومًا بصابرٍ

فقال عمر: إنّ الشاعر قد أبدى ما في نفسه، وذلك يترتب عليه عقوبة الإصرار على شرب الخمر، ولكن علي بن أبي طالب اعترضه في هذه العقوبة[2] محتجا بقوله تعالى: ﴿ **وأَنَّهُم يَقُولُونَ ما لاَ يَفْعَلُونَ** ﴾*

وضع الإسلام مفهوما جديدا للشعر، فبعد أن كان الشاعر في الجاهلية متعصبا لقبيلته بالحق والباطل، معها ظالمة أو مظلومة، لا معنى لوجوده خارج إطارها، ضمن الانتماء اللاّ مشروط للنسق القبلي.

وهو ما عبر عنه **دريد بن الصمّة:** **[من الطويل]**

وَمَا أَنَا إلاَّ مِنْ غُزيَّةَ إنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرْشَدْ غُزِيَّةُ أَرْشَدِ[3]

أصبح في ظلِّ راية الإسلام مدافعا عن قيم الدين الإسلامي، نابذا العصبية القبلية، داعما لقيم الخير والهدى والإيمان، مؤكدا أنَّ ﴿**اللهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الحَدِيثِ كِتابًا مُتشابِهًا**﴾*

وهو القرآن الكريم، لهذا دعا الرسول–صلى الله عليه وسلم– **حسان بن ثابت** قائلا:

---

[1] – سورة الشعراء، الآيات من 224 إلى 227.

[2] – ينظر: محمد بن عبد المطلب. **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، ص 29.

* سورة الشعراء، الآية 225.

[3] دريد بن الصمّة. **الديوان**، تحقيق عمر عبد الرّسول. ، دار المعارف، القاهرة،ج. م. ع. ط1/ 1985. ص 62.

* سورة الزمر، الآية 23.

"اهْجُهُم وروحُ القدسِ مَعكَ"؛ فكان شعره بحق نصلا حادا على رقاب الكفار، يقارعهم ويضحد حججهم، ويشكك في تمسكهم بقيم الجاهلية التي تتراجع يوما بعد يوم أمام أنوار الإسلام الساطعة التي عمّت أرجاء الجزيرة العربية.

يقول **حسان بن ثابت:** **[من الطويل]**

وشَقَّ لَـــهُ مِن اسْمِهِ لِيُجِلَّهُ فَذُو العَرْشِ مَحْمُودٌ وَهَذَا مُحَمَّـــدُ
نَبِيٌّ أتَانَا بَعْدَ يَأْسٍ وَفتْـــرَةٍ مِنَ الرُّسْلِ والأَوْثَانُ فِي الأَرْضِ تُعْبَدُ
فَأَمْسَى سِرَاجًا مُسْتَنِيرًا وهَادِيًا يَلُوحُ كَمَا لاَحَ الصَّقِيـــــلُ المُهَنَّدُ•
وَأَنْذَرَنَا•• نَارًا وبَشرَّ جَنَّـــــةً وَعَلَّمَنا الإِسْلاَمَ فاللهَ نَحْمَـــــــدُ[1]

ولم يهدأ الكفار من قريش بل أخذوا ينشرون الدعايات المغرضة ضد الإسلام بزعمهم أنَّ النبي محمد–صلى الله عليه وسلم– شاعر؛ وأن ما يقوله ما هو إلاَّ من مواهب الشعراء ومن وحي شياطينهم، فردّ عليهم القرآن صريحا﴿ **مَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ** ﴾**و﴿ **وما عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي** ﴾*** في الآيتين انتفاء لصفة قول الشعر عن محمد–صلى الله عليه وسلم– فهو رسول إلى البشرية جمعاء، ليس من شأنه أن يقول شعرا، فهو يبلغ حقائق تمر على محك العقل، بينما الشعر هو انفعالات وتأثير من شأن العاطفة احتواءه.

أمّا الدور المنوط بالشاعر في القبيلة فمعروف؛ إنّه يتعصب لقبيلته ظالمة أو مظلومة بينما تتسامى الرسالة المحمدية عن هذه العصبية، جاعلة أهم دعائمها–كما تم ذكره آنفا– نشدان القيم الإسلامية كالصدق والأمانة، الحق ،العدالة والخير...

• الصقيل المهند: السيف المصنوع من حديد الهند.

•• انذرنا: حذَّرنا وأعلمنا.

[1] – حسان بن ثابت. **الديوان**، شرحه وكتب هوامشه وقدم له عبد.أ. مهنا. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.ط2/ 1994، ص 54.

** الحاقة، الآية 41 .

*** يس، الآية 69.

هذه القيم الإسلامية السمحة التي تشبع بها الصحابة–رضوان الله تعالى عليهم– كانت معينا لا ينضب ما فتيء الشعراء يغرفون من منهله.

ويمدح **حسان بن ثابت** الرسول–صلى الله عليه وسلم– ويتوعد قريش قائلا: **[من الوافر]**

عَدِمنَا خيلَنا إنْ لَم تَروهـا تثيرُ النَّقعَ موعدُها كِـداءُ•

يُبارينَ الأعنَّةَ•• مُصعِدات على أكتافِهَا الأسلُ الظِّماءُ

فإمَّا تَعرضُوا عنّا اعْتَمَرنَا وكانَ الفتحُ وانْكشفَ الغِطاء•••

وإلاَّ فاصْبِروا لجـلادِ يومٍ يعزُّ فيه اللهُ منْ يَشـــــاءُ

لَنا فِي كلِّ يومٍ منْ مَعَـدٍّ سَبَابٌ أو قِتَالٌ أو هِجَـــاءُ

فَنُحْكِمُ بالقَوَافِي مَنْ هَجَانَا وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدِّمَاءُ[1]

تبدو النزعة الإسلامية واضحة في هذه المقطوعة من خلال افتخار الشاعر بقوة المسلمين وقدرتهم على مقارعة الأعداء.

ومن القصائد التي بلغت شهرة عظيمة في مدح النبي–صلّى الله عليه وسلّم– قصيدة **كعب بن زهير**، التي" ضرب بها المثل في الشهرة فقيل «أشهر من بانت سعاد»"[2] بدآها بدآها بمقدمة غزلية لم يخرج فيها عن مألوف الشعراء: **[من البسيط]**

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ متْبُـولُ مُتَيَّمٌ إثرَهَا لَمْ يجْزَ مَكْبـُـــــولُ•

• كداء: مكان بأعلى مكة فيه دار النبي –صلى الله عليه وسلم–.

•• يبارينا الأعنة: يجارينها في السرعة.الأسل الظِّماء: الرماح التي تشتهي خوض المعارك وسفك الدماء.

••• اعتمرنا: أدينا العمرة. الفتح: أي فتح مكة.

[1] – حسان بن ثابت. **الديوان**، ص ص19–20.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص 137.

• لَمْ يجْزَ: لم يجد من يفديه. مكبول: أسير، مقيد.

ومَا سُعَادُ، غَدَاةَ البَيْنِ، إذْ رَحَلوا إلاَّ أغَنُّ غَضِيضَ الطَّرْفِ، مَكْحُولُ[1]

ثمّ انتقل إلى مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم– لكن في صورة باهتة بدت فيها المعاني الدينية قليلةً في القصيدة، تناولها الشاعر تناولا سطحيا لا عمق فيه من أبرزها:

أُنْبِئْتُ أنَّ رَسُولَ الله أوْعَدَنِـــــــي والعَفْوُ عِنْدَ رَسُـولِ اللهِ مَأْمُولُ

مَهْلاً! هَدَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ الـ قرآنِ فِيـــهَا مَوَاعِيظٌ وتَفْصِيلُ

إنَّ الرَّسُولَ لَنورٌ يُسْتَضاءُ بـــــهِ مُهَنَّدٌ مِنْ سُيوفِ الهِنْدِ مَسْلُولُ•[2]

فقال له رسول الله –صلّى الله عليه وسلّم– مصوبا: « بل من سيوف الله لا الهند» ومنه شحنت لفظة (سيوف) بإضافتها المقدّسة لاسم الجلالة (الله) بطاقات أخرجت معنى السيف من حقيقته إلى معنى رمزي مشحون بدلالات وإشارات جديدة مثل(العدل، الحقّ القوّة، الرحمة...)، وانزاحت عن معنى القتل والبطش المعروفَيْن..

ثم يمدح المهاجرين:

في فتيةٍ من قريشٍ قالَ قائلُهم ببطن مكة لمّا اسْلَموا زُولُوا

زالُو فمَا زالَ انكاسٌ ولا كُشُفٌ عندَ اللِّقاء ولا مِيلٌ مَعَازِيلُ••[3]

سار **كعب بن زهير** في مدحه على الطريقة الجاهلية، فتناول معنى الهجرة إلى المدينة المنورة– وهو حادث مفصلي في حياة الإسلام– بطريقة لم يدرك فحواها بل اكتفى بوصف المهاجرين بالشجاعة دون الإشارة إلى الدافع القوي الذي جعلهم يزهدون في متاع الدنيا ويفرون بدينهم . وكذلك عدم إشارته إلى الأنصار الذين كان لهم فضل كبير لا يقل

---

[1] – كعب بن زهير، **الديوان**. حققّه وشرحه وقدّم له علي فاعور. منشورات محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.د/ط 1997، ص 30.

• المهند: السيف المطبوع من حديد الهند وهو خير السيوف.

[2] – المصدر نفسه، ص ص65 و67.

•• أنكاس: جمع نكس وهو الضعيف الذليل. كشف: جمع أكشف وهو الذي ينكشف في القتال وينهزم. ميل: جمع أميل وهو الجبان.

معازيل: جمع معزال: وهو الذي ينعزل في الحرب عن صحبه ومن يستغيث به.

[3] – المصدر نفسه، ص 67.

عن فضل المهاجرين، ممَّا يدل على عدم اهتمامه بالمعاني الدينية التي لم تكن تشغل باله كثيرا؛ فقد انصرف عن ملاقاة الرسول –صلّى الله عليه وسلّم– بعد أن أغرته قريش بمال وفير أكثر مما قد يناله من مدح الرسول، فكأن المال والجوائز، كانا الدافع الرئيسي للشاعر من مدحه، دون أن يكون له في ذلك غرض ديني.

" كان **كعب** يهاجم رسول الله والمسلمين ويهجوهم، وقد أهدر الرسول دمه فاختفى وهرب في كل وجه، ولما وجد أنَّ الرسولَ لابد لاحقه أتاه راهبا لا راغبا بناء على إشارة من أخيه **بُجَير**، وقد أنشده هذه القصيدة وإيمانه لم يمتزج بأجزاء نفسه بعد، فجاءت القصيدة جاهلية في معانيها وروحها".[1]

ويرى بعض النقاد أنَّ الهالة التي أحيطت بها القصيدة والمكانة التي وضع فيها **كعب بن زهير** لم تكن موضوعية، بدليل أنَّ الشاعر لم يشتهر بقصائد أخرى عداها، ولكن ارتباط القصيدة بمدح الرسول–صلّى الله عليه وسلّم– جعلها تتبوأ مكانة متقدمة في طبقات الشعراء، وتعلو بصاحبها الى الطبقة الثانية! إضافة إلى أنَّ النبي–صلّى الله عليه وسلّم– " كساه بردةً اشتراها معاوية من آل كعب بن زهير بمال كثير قد سمي، فهي البردة التي تلبسها الخلفاء في العيدين" [2].

يرى **شوقي ضيف** أن عصر صدر الإسلام يمثل حلقة وصل بين العصر الجاهلي والعصر الأموي، ومرحلة انتقالية، ظل معها الشعر مزدهرا، " وليس بصحيح أنه توقف أو ضعف كما ظن ذلك ابن خلدون وتبعه فيه بعض المعاصرين".[3] بل هي استراحة لإعادة الأمور إلى نصابها فقد انصرف العرب عن ذلك أول الإسلام بما شغلوا به من أمر الدين والنبوّة والوحي، فاندهشوا بالأسلوب البديع والفريد للقرآن " فأخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض فيس النظم والنثر زمانا، ثم استقر ذلك وأُونس الرشد من الملَّة ولم

[1] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص 138.

[2] – الجمحي. **طبقات الشعراء** ، ص21.

[3] – شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي**، ص43.

ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره، وسمعه النبي صلّى الله عليه وسلّم وأثاب عليه فرجعوا حينئذ إلى ديدنهم منه. " [1]

ومن الواضح أن قول **ابن خلدون** يصدق على الشعراء المسلمين، ولكنّه لا ينطبق على شعراء المشركين، إذ أنهم لم ينشغلوا بالدعوة الإسلامية، ولم يتأثروا بالقرآن الكريم، ضف إلى ذلك أن القبائل العربية لم تدخل في الإسلام إلا بعد فتح مكة، في السنة الثامنة للهجرة، وبالتالي فإن آلة الشعر بقيت متواصلة، والدليل على ذلك الأشعار الكثيرة التي وصلتنا في عصر صدر الإسلام..

ولعل **ابن خلدون** قد تأثر بقول **ابن سلام الجمحي** في كتابه طبقات الشعراء بقول عمر ابن الخطّاب بأنّ الشعر كان علم قوم لم يكن لهم علم أصحَّ منه؛ " فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد، وغزوا فارس والروم ولَهِيَتْ عن الشِّعر وروايتــه؛ فلمّا كثُر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر، فلم يَئِلُوا إلى ديوان مدوَّن ولا كتاب مكتوب فألّفوا ذلك، وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقَلَّ ذلك وذهب عنهم منه أكثره." [2]

يحيلنا قول **ابن سلام** إلى كون الكثير من الشعر العربي الخالص قد ضاع، وبالتالي لم يدوَّن، خاصة بعد موت بعض رواته، وهو ما يعارضه فيه شوقي ضيف قائلا: " أما قوله بأن العرب لَهَت عن الشعر وشغلت عنه بالجهاد فينقضُه ما تحمله كتب الأدب والتاريخ من منظوماته الكثيرة ومن أسماء ناظميه" [3] وبالتالي فـ" من الظلم للإسلام أن يقال إنه كفّ العرب عن الشعر ووقف نشاطه، فقد كان يُنْشَدُ على كل لسان، وساعدت الأحداث على ازدهاره لا على خموله سواء في معركة الإسلام مع الوثنيين والمرتدين أو في الفتوح

[1] – ابن خلدون. **المقدمة** ، ص 487.

[2] – الجمحي، محمد. **طبقات الشعراء**، ص 10.

[3] – شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي**، ص44.

أو في معركة علي مع خصومه في العراق.. وإذا بنا إزاء عشرات من الشعراء في الفتوح لم يشتهروا بالشعر ونظمه قبلها. " [1]

كما واصل الكثير من شعراء القبائل نظم الشعر بالصورة الجاهلية المعتادة وكان أن أدركهم الموت قبل أن يدخلوا في الإسلام، منهم على سبيل الذكر لا الحصر، **(دريد بن الصمّة والأعشى وأميّة بن أبي الصلت والأسود بن يعفر النهشلي وغيرهم كثيرون)**..

إن التضييق الحاد الذي استهدف الرسول–صلّى الله عليه وسلّم– وأصحابه من قريش، أرغمهم على الهجرة إلى المدينة، وسرعان ما احتدمت الحرب بين الطرفين؛ بين الرسول ومناصريه وبين قبيلة قريش ومن يناصرها من القبائل العربية.

فكانت معارك حربية بالسيوف إلى جانب الشعر، تصدى لها شعراء ثلاثة من المسلمين هم: **حسان بن ثابت وكعب بن مالك** و**عبد الله بن رواحة**، فكان حسّان أشعر الثلاثة كما أثبت ذلك **ابن سلام** في قوله: "وهو كثير الشعر جيّده" وكانت أول قصيدة تعرض فيها لقريش ودافع عن الرسول–صلّى الله عليه وسلّم– ودعوته يقول: **[من الوافر]**

عَدِمْنَا خَيْلنا، إنْ لَمْ تَرَوْهَا تُثِيرُ النَّقْعَ، مَوْعِدُهَا كَدَاءُ

وَجِبْرِيـــلُ أمِينُ اللهِ فِينَا وَرُوحُ القُدْسِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ

إلى أن يقول في مقطع آخر:

هَجَوْتَ مُحَمّدًا، فأجبتُ عَنْهُ، وَعِنْدَ اللهِ فِي ذَاكَ الجَزاءُ

أتَهْجُوهُ، وَلَسْتَ لَـــهُ بِكُفْءٍ فَشَرُّكُما لِخَيرِكُمَا الفِـدَاءُ

هَجَوْتَ مُبَارَكًا، بَرًّا،حَنِيــفًا، أمِينَ اللهِ، شِيمَتُهُ الوَفَاءُ

فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللهِ مِنْكُمْ، وَيَمْدَحُهُ، وَيَنْصُرُهُ سَوَاءُ

فَإنّ أبِي وَوَالِدَهُ وَعِرْضِـي لِعِرْضِ مُحَمَّدٍ مِنْكُمْ وِقَاءُ[2]

[1] – المرجع نفسه، ص 46.

[2] – حسّان بن ثابت.**الديوان**، ص ص 20–21.

ولا ريب أن **حسان بن ثابت** كان يهجو قريشا ، وذلك بتركيزه على صورة الهجاء القديمة، لأنها هي فقط التي تنال منهم، وتؤذي مشاعرهم وتؤثر في أنفسهم؛ لأنـــــــــه بحنكته يدرك جيدا أنه لو يهجو قريشًا بالشركِ وعبادة الأوثـــان لما تأثرت بذلك، فتلك عقيدتها وديدنها.

يقول هاجيا قريشا ومفتخرا بالرسول وأصحابه: **[من البسيط]**

وقَد زَعِمتُمْ بأنّ تَحْمُوا ذِماركُم وماءُ بدرٍ زَعِمتُـم غيرَ مَوردِ•

وقَد وَردنا ولمْ نسمعْ لقولِكُـــم حتَّى شَربنا رُواءً غيـرَ تَصْريدِ••

فينَا الرَّسولُ وفينَا الحقُّ نَتْبَعُهُ حتَّى المَمَاتِ ونصرٌ غيرَ محدودِ

مستَعْصِمِينَ بحبلٍ غيرَ منجذمٍ••• مستحكِمٍ مِنْ حبالِ الله ممـــدودِ[1]

وحين فاخره وفد من بني تميم على لسان شاعرهم **الزِّبْرَقَان بن بدر**: **[من البسيط]**

نحنُ الكِرامُ فمـــــا حيٌّ يعادلُنا منَّا الملوكُ وَفِيناَ يُقْسَمُ الرُّبُـــعُ

ونحنُ نُطْعِمُ عِنْدَ القَحْطِ مَطْعَمَنَا مِنَ الشِّوَاءِ إِذَا لَمْ يُؤْنَسِ القَزَعُ

إِنَّا أَبَيْنَا وَلَمْ يَأْبَـــــــى لَنَا أَحَدٌ إِنَّا كَذَلِكَ عِنْدَ الفَخْرِ نَرْتَفـــعُ

فَمَنْ يُقَادِرُنَا فِي ذَاكَ يَعْرِفُنَـــا فَيَرْجِعُ القَوْمُ والأَخْبَارُ تَسْتَمَعُ[2]

فلمّا فرغ الزِّبْرَقَان بن بدر من قوله، قال رسول الله لحسّان، قم يا حسَّان فأَجِبْ الرجل فيما قال؛ فارتجل حسّان قصيدة قال هذه الأبيات منها: **[من البسيط]**

• الذمار: العهود والشرف.

•• الرواء: الماء الذي يروى.والتصريد: الشرب دون ريٍّ، وشراب مصَرّدٌ أي مقلل، تصريدا: قليلا.

••• منجذم: منقطع

[1] – المصدر نفسه، ص 55.

[2] – المصدر نفسه، ص 151.

إنَّ الذَّوَائِبَ مِنْ فِهْرٍ وإِخْوَتِهِـــم قَدْ بَيَّنُوا سُنَّةً للنَّاسِ تُتَّبَـــــــعُ•

يَرْضَى بِهَا كُلُّ منْ كَانَت سَرِيرَتُهُ تَقْوَى الإلـهِ وَبِالأَمْرِ الَّذِي شَرَعُوا

قَوْمٌ إِذَا حَارَبُوا ضَرُّوا عَدُوَّهُـــــمُ أَوْ حَاوَلُوا النَّفْعَ فِي أَشْيَاعِهِمْ نَفَعُوا••

أَعِفَّةٌ ذُكِرَتْ فِي الوَحْيِ عِفَّتُهُـــمْ لاَ يَطْبَعُونَ ولاَ يُرْدِيهُمُ الطَّمَـــعُ

أَعْطَوْا نَبِيَّ الهُدَى والبِرِّ طَاعَتَهُمْ فَمَـــا وَنَا نَصْرُهُمْ عَنْهُ وما نَزَعُوا

أَكْرِمْ بِقَوْمٍ رَسُولُ اللهِ شِيعَتُهُـــمْ إِذَا تَفَرَّقَتِ الأَهْوَاءُ والشِّيَـــعُ•••[1]

ولمّا أكمل **حسان بن ثابت** قوله، قال الأقرع بن حابس: وأبِي إنَّ هذا الرّجل لمُوفقٌ في قوله، لخطيبُه أخطبُ من خطيبنا ولشاعره أشعرُ من شاعرنا، وأصواتهم أعلى من أصواتنا. فلما فرغ القوم أسلموا وأعطاهم الرسـول–صلى الله عليه وسلم– جوائز تليـق بهم وبمقامهم[2]

النزعة الإسلامية ظاهرة في أبيات المقطوعة وفي غيرها من قصائد **حسان بن ثابت،** يعلو فيها صوت الفخر بالمسلمين الذي هو واحد منهم بأنّهم شرعوا للناس طريقا إلى الخير فيه صلاح الدين والدنيا ..إلى غير ذلك من الصفات التي استأثر بها الصحابة. وتولى الشاعر رصدها وترويجها مستنفذا في ذلك كل قواه من أجل خدمة الدين وخدمة الرسول–صلّى الله عليه وسلّم–فقد "كـان حسان بن ثابت أبرز شعراء هذه الفترة، وأكثرهـم تمثيلا لخصائصها في شعره، فقد تولى شرح وجهة نظر الإسلام والدفاع عنها ضد من كان يهاجمها من المشركين وشعرائهم، فمدح، وهجا، ورثى، وافتخر، ووصف،

• الذوائب: الأشهر. وفهر: أصل قريش.

•• الأشياع: الأتباع والمناصرون.

••• الشيع: المناصرون.

[1] – المصدر نفسه، ص ص 152–153 .

[2] – ينظر: المصدر السابق ، ص154.

وتوعـد داخل دائرة المفهوم الجديد للشعر في صدر الإسلام؛ ولذلك استحق أن يُلَّقب بحـق شاعر الرسول"[1].

وتشع مرثيته التي قالها في وفاة الرسول–صلّى الله عليه وسلّم– بدلالات حزينة ولكن بروح إسلامية يغمرها الإيمان: **[من الطويل]**

فَبُورِكْتَ يَا قَبْرَ الرَّسولِ وَبُورِكَتْ بِلاَدٌ ثَوَى فِيهَا الرَّشِيدُ المُسَدَّدُ

لَقَدْ غَيَّبُوا حِلْمًا وَعِلْمًا وَرَحْمَـــةً عَشِيَّةَ عَلَّوْهُ الثَّرَى لاَ يُوَسَّـــدُ

ومَا فَقَدَ المَاضُونَ مِثْلَ مُحَمَّـــدٍ وَلاَ مِثْلُهُ حَتَّى القِيَامَـــةِ يُفْقَدُ[2]

وبفتح مكة في السنة الثامنة للهجرة، انتهى ما كان بين المفهوم الإسلامي للشعر وبين المفهوم الجاهلي من جدال ومنافسة و انفرد الشعر الإسلامي بالمشهد الأدبـي ولم يعد يزاحمه الشعر الجاهلي لا من ناحية المعنى ولا من المضمون.

وبعد أن دال الحكم للأمويين، انحرف الشعر عن الطريق الذي سطَّره له الإسلام في الفترة السابقة، بعودة العصبية القبلية، وبعض القيم والعادات الجاهلية فـ"استعاد الشعر تقاليده الجاهلية مستعينا بها على النهوض.

واستعان بماضيه على حاضره ذلك الماضي الذي كان وثيق الصلة به لدرجة جعلت من المتعذر عليه أن ينهض دون أن يضع في حسابه ذلك الماضي الزاهر الذي كان له في الجاهلية"[3]

ومن هنا فقد أسس الشعر الأموي نهضته على الأعراف الجاهلية، وهو ما يتعارض مع المفهوم الإسلامي للشعر، الذي أصبح أداة التعبير عن الحياة الدينية والتي بدورها لم تستطع الاندماج في المجتمع الجديد الذي انحرف عن قيم الإسلام السمحة فآثرت الانعزال عن الحياة العامة والتميز عن باقي الجماعات الإسلامية من خلال الظهور

[1] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص 135.

[2] – حسان بن ثابت. **الديوان**، ص 61 و 63.

[3] – المصدر السابق، ص 142 .

بأسماء خاصة تميزهم عن غيرهم، فاستجاب الشعر ذو المفهوم الإسلامي لهذا التخصص والانعزال، وبدأ في الابتعاد عن المنحى العام الذي رُسِمَ للشعر الأموي والظهور بشخصية مستقلة عن هذا الشعر.

وبحلول القرن الثاني الهجري، اتّضح مفهوم« شعر التدين»، وأصبح له ميدانه الخاص الذي تتربع فيه الحياة الروحية بأخذها منحى جديدا بعيدا عن الحياة العامة في المجتمع الإسلامي، بل إنَّ هذه الحياة الروحية، غدت بعد مضي سنوات في القرن الثاني الهجري أكثر استقرارا ووضوحا وتعمقا في المعاني الروحية.

2- الشعر الديني في القرن الثاني الهجري

أ. شعر الفقهاء والمحدثّين

أصبح «شعر التدين» يحمل معانيَّ جديدة في فهم تعاليم الدين، واصفا مظاهر دينية فيها الكثير من المبالغة؛ أكثر ممّا تفترضه هذه التعاليم الإسلامية، وهو ما سرّع في بروز ملامح الزهد بعد أن ازداد انتشارا بين المتعبدين -منذ أوائل القرن الثاني الهجري- فما لبث أن اتّضح في ما كان يُتمثَّلُ به من ذلك الشعر، وأخذ هو يستجيب لهذه الأفكار الجديدة التي طرأت على الحياة الروحية في الإسلام، ومن ثمّة بدأ مفهوم الشعر في التحور والتغير، متأثرا في ذلك بطبيعة الموضوع الجديد وسياقاته وهو الحياة الروحية.

أطلق على شعر التدين في صورته الجديدة -التي اكتسبها من التعبير عن حياة الزهد في القرن الثاني- « شعر الزهد» أو« الشعر الزهدي»؛ وهو "طور جديد من أطوار« شعر التدين» يختلف عن طوره الأول في شدة توغله في الروحانية، واشتماله على

المقومات الجديدة للحياة الروحية في القرن الثاني"[1]، قفز فيه هذا النوع من الشعر من التعبير عن التدين والالتزام إلى التعبير عن الزهد ومقاماته.

من بين الفقهاء والمحدِّثين الذين خطوا خطوات هامة بـ« شعر التدين» **عبد الله ابن المبارك (ت181هـ)** فقد كان له صديق محدِّث مثله، ولَّى الصدقات.

فكتب إليه **ابن المبارك** قائلا: **[من السريع]**

يَا جَاعِلَ االدّينِ لَـهُ بَازِيًا يَصِيدُ أَمْوَالَ الْمَسَاكِينِ
احْتَلْتَ لِلدُّنْيَا وَلَذَّاتِهـــــا بِحِيلَةٍ تَذْهَبُ بِالدِّيـــنِ
وَصِرْتَ مَجْنُونًا بِهَا بَعْدَمَا كُنْتَ دَوَاءً لِلْمَجَانِيـــنِ
لاَ تَبِعْ الدِّينَ بِدُنْيَا كَمَـــا يَفْعَلُ ضُـــــــلاَّلُ الرَّهَابِينِ
أَيْنَ رِوَايَاتُكَ فِيمَا مَضَـــى عَنْ ابْنِ عَوْنٍ وَابْنِ سِيرِينِ؟
أَيْنَ أَحَادِيثُكَ والقَوْلُ فِي لُزُومِ أَبْوَابِ السَّـــــــلاَطِينِ
تَقُولُ: أُكْرِهْتُ وَمَاذا؟ كذا زَلَّ حِمَارُ العِلْمِ فِي الطِّينِ[2]

فالشاعر يرى أن ولاية الأعمال للسلطان فتنة، حيث تجرّ صاحبها إلى طلب الدنيا ومخالفة آداب الورع والزهد.

وفي باب الورع والزهد لا يمكن أن نغفل فقيها شاعـرا اشتهر بشعر رقيق فـــي الزهد هو **محمد بن إدريس الشافعي** المعروف **بالإمام الشافعي (ت 204هـ)**.

يقول واعظا: **[من البسيط]**

ومُتْعَبُ العِيسِ• مُرتَاحًا إلَى بَلَدٍ والمَوتُ يطْلُبـــــه في ذَلِكَ البَلَدِ
وَضَاحِكٍ والمَنَايَا فَوقَ هَامَتِـهِ لَو كَانَ يَعْلَمُ وَجْدًا فَاض من كمدِ••

---

[1] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص 173.

[2] – عبد الله بن المبارك. **الديوان**، جمع وتح ودراسة: مجاهد مصطفى بهجت. مكتبة الملك فهد للنشر، السعودية. د.ط د.ط /2011، ص ص 116،117.

• العيس: الإبل البيض.

•• الكمد: الحزن المكتوم.

آمَالُه، فَوْقَ ظَهْرِ النَّجْمِ سَابِحَةٌ والمَوْتُ مُنْتَظِرٌ مِنْهُ عَلَى الرَّصَدِ

مَنْ كانَ لَمْ يُعْطَ عِلْمًا في بقاءِ غدِ مَـــاذا تَفَكُّرُهُ في رزقِ بَعْدَ غَدِ [1]

ويميل **الإمام الشافعي(ت 204هـ).** إلى التوسل إلى الله ورجاء عفوه وغفرانه.

يقول: **[من الطويل]**

خَفِ اللهَ وارْجُوهُ لِكُلِّ عَظِيمَـــةٍ ولاَ تُطِعِ النَّفْسَ اللَّجُوجَ فَتَنْدَمَـا

وكنّا بينَ هاتينِ مِنَ الخَوفِ والرّجا وأبشر بعفو الله إن كُنْتَ مسلِمَا

فلمَّا قسَا قلبِي وضَاقَت مذاهِبِـــي جَعلْتُ الرَّجا مِنِّي لعفوِك سُلّمَا

تعَاظَمَنِي ذَنْبِي فلمّا قَرَنْتُـــــــهُ بِعَفْوكَ رَبِّي كانَ عفوُكَ أعْظَمَـا

فمَا زِلْتَ ذَا عفوٍ عَنِ الذّنْبِ لمْ تَزَلْ تجـــــودُ وتَعْفُو مِنَّةً وتَكَرُّمَـا

فلَولاكَ لَمْ يَصْمُدْ لِإبليسَ عابـــــدٌ فكيفَ، وقَدْ أَغوَى صَفِيَّك آدَمَا[2]

وكذلك يتربع **محمود الوراق(ت 230هـ)** في صف الشعراء الفقهاء الواعظين، فهو شاعر الحكمة والموعظة، كما جاء في عنوان ديوانه.

يقول مناجيا الله في مرضه الذي مات فيه.

إنّ ظنِّي بحُسْنِ عفوِكَ ياربّ جَميلٌ وأنْتَ مالِكُ أمـــــــري

صُنْتُ سِرِّي عَنْ القَرابَةِ والأهْـ ـلُ جَمِيعًا، وأنْتَ موضِعُ سِرِّي

ثِقَةٌ بالّذي لَدَيكَ من السّـــــ ـرِّ فَلاَ تَخْزِنِي بهِ يَوْمَ نَشْرِي[3]

ويهاجم **محمود الورّاق(ت 230هـ)** المرائين الذين يتظاهرون بالصلاح:

تَعْصي الإله وأَنتَ تُظْهِرُ حُبَّهُ هَذَا مُحَالٌ فِي القِيَاسِ بَدِيـعُ

لَوْ كَانَ حُبُّكَ صَادِقٌ لأَطَعْتَهُ إنَّ المُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ مُطِيعُ

---

[1] – الشافعي، محمد بن ادريس. **الديوان**، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي. دار المعرفة، بيروت، لبنان. ط3 / 2005، ص 47.

[2] – المصدر نفسه، ص 102.

[3] – محمود الوراق. **الديوان**، جمع ودراسة وتحقيق : وليد قصاب. ط1/1991 . مؤسسة الفنون، عجمان، الإمارات العربية المتحدة، ص22.

فِكُلِّ يَوْمٍ يَبْتَدِيكَ بِنِعْمَـــــــةٍ مِنْهُ وأَنْتَ لِشُكْرِ ذَاكَ مُضِيعُ[1]

فحسبه أنّ المنطق والقياس يرفضان معادلة محبة الله من جهة وعصيانه من جهة أخرى لأن المألوف والمنطقي هو‹ أنَّ المُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ مُطِيعُ › ولكنّ الرياء يغلب على سلوكات بعض الناس.

ويذّم **محمود الورّاق(ت 230هـ)** الدّنيا، ويدعو إلى عدم الإغترار بها، فالموت فاضح لها مظهرٌ لعيوبها، يقول:

مَا أَفْضَحَ المَوتَ للدّنْيا وزينتها جِدا ومَا أَفْضَحَ الدّنْيا لأهليها

لا ترجِعنّ عَلى الدّنيا بلاَئِمَةٍ فَعُذْرُها لَكَ بَادٍ في مساويهـــا

لَمْ تُبْقِ فِي غَيِّهـا شَيْئًا لِصَاحِبِها إلاّ وَقَدْ بَيَّنَتْهُ فِـــي مَعَانِيهَا[2]

والموت نهاية لا مهرب منها، وحقيقة لا يمكن جحدها، وقد يتعلق المرضى بالطبيب لينقذهم ولكن يقع ما ليس في الحسبان، يموت الطبيب ويبقى المريض:

فَماتَ الطبيبُ وعَاشَ المَريضُ فَأَضْحَى إِلَى النّاسِ يَنْعَى الطّبيبَا[3]

فالحياة إذن هي دار انتقال، وليست دار خلودٍ:

فَمَا هَذِي الحياةُ لَنَا بِأَهْلٍ ولاَ دَارُ الحيَاة لَنَا بدارِ[4]

ومن المعاني الزهدية الهامة في الحياة الروحية، اليقين والصبر لما لهما من حضور قوي في المجاهدات كما في قول **مسعر بن كدّام• (ت 152هـ)**

ولم أر كالدُّنيا بها اغترَّ أهلها ولا كاليقين استوحش الدَّهرَ صاحبُهْ

ولا كالّذِي يَخْشَى المَليكَ عِبَادَهُ مِنَ المَوْتِ خَافَ البُؤْسُ أو نَامَ هَارِبُهْ[5]

ويقول في إيثار الجوع:

---

[1] – المصدر نفسه، ص48.

[2] – المصدر نفسه، ص25.

[3] – المصدر نفسه، ص 26.

[4] – المصدر السابق ، ص 25.

• من رواة الحديث الثقات، (ت 152هـ)

[5] – الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج7 ، ص 222 .

وجدت الجوع يطرده رغيفٌ وملء الكفِّ من ماء الفراتِ

وقُلُّ الطَّعْمِ عونٌ للمُصلِّي وكُثْرُ الطَّعْمِ عونٌ للسُّباتِ[1]

ويقوم **مسعر بن كدّام** بتبصير النّاس إلى حقيقة الدّنيا وغفلة الانسان فيها، يقول:

نَهَارُكَ يَا مَغْرُورُ سهْدٌ وغَفْلَةٌ وَلَيْلُكَ نَوْمٌ والرّدى لَكَ لاَزِمُ

وتَتْعَبُ فِيمَا سَوْفَ تَكْرَهُ غَبَّهُ كَذَلِكَ فِ الدّنْيَا تَعِيشُ البَهَائِمُ[2]

ويقول واعظا، طالبا استخلاص العبر:

وَمشَيّدًا دَارًا لِيَسْكُنَ دَارَهُ سَكَنَ القُبُورَ وَدَارُهُ لَمْ يَسْكُنِ[3]

وقد وصفه الإمام الشافعي بالتقوى، يقول: **[من الطويل]**

أجَاعَتْهُمْ الدّنيا فَخَافُوا ولَم يَزَلْ كذلك ذو التّقْوى عنِ العَيْشِ مُلْجَمَا

أَخُو طَيِّئ دَاوُدُ مِنْهُمُ **ومِسْعَرُ** ومِنْهُمُ وُهِيبٌ والعَرِيبُ بن أَدْهَمَا[4]

ونخلص ممّا سبق إلى أن «شعر التدين» تطور في القرن الثاني الهجري إلى شعر زهدي صميم متشبع بالمعاني الروحانية، من خلال تمثّله- في بعض الأحيان- مسائل نفسية دقيقة واصفا تداعياتها وآثارها على الحياة الروحية العملية.

ب. مجـانين الشعراء

برزت في القرن الثاني الهجري ظاهرة شعراء المجانين وهم ليسوا كسائر المجانين الذين نرى منهم خلط في الكلام والتصرفات "ولكنهم مجانين من نوع آخر.

هم مجانين ينطقون بالحكمة، وتجري على ألسنتهم الموعظة؛ لأن جنونهم ليس مرضا ولكنه جنون في طاعة الله تعالى، والتعلق به؛ ولذلك يطلق عليهم في كتب طبقات الصوفية «عقلاء المجانين»".[5]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 219.

[2] – المصدر نفسه، ص 220.

[3] – المصدر نفسه، ص 221.

[4] – الشافعي. **الديوان**، ص 103.

[5] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص 183.

وقد ذاع صيتهم ونالوا شهرة كبيرة بفعل ما يذيعونه من حكمة وشعر، ولعلهم المعنيون بالقول المأثور "خذوا الحكمة من أفواه المجانين".

- **ميمونة السوداء**[1]

وهي من النساء الزاهدات في القرن الثاني الهجري، وقد أورد عبد الرحمن بدوي في كتابه "شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية" أنّ **ابراهيم بن الأدهم** رأى في المنام طارقا يخبره بأنّ **ميمونة** السوداء هي زوجته في الجنّة، فعجّل في طلبها فقيل له: إنها مجنونة لا تألف أحدا ولأنهم دفعوا لها أغناما لترعاها، فذهب إليها فوجدها قائمة تصلي والشاة والذئب في مكان واحد، فتعجب من الأمر، فلمّا قضت الصلاة أسرت إليه أن الموعد في الجنة لا في الدنيا، فسألها لمّا عطلّت الأغنام حتّى توسطتها الذئاب، فقال له: سلّمتها إلى منشئها وأنشأت تقول: **[من الوافر]**

قُلُوبُ العارفينَ لها عيـــونُ تَرَى مـــا لاَ يراهُ النّاظرونَا
وألسنِـــــــةٌ بسرٍّ قَدْ تُنَاجي تَغِيبُ عَنِ الكِـــرَامِ الكَاتِبِينَا
وأجْنِحَةٌ تَطِيـــرُ بِغَيْرِ رِيشٍ إِلَى مَلَكُـــوتِ رَبِّ العَالَمِينَا
فَنَسْقِيهَا كُؤُوسَ الصِّدْقِ صِرْفَا وَنَشْرَبُ مِن كُؤُوسِ العَارِفِينَا[2]

تتضمن المقطوعة معان صوفية عميقة، فلفظة "العارفين" هي من صميم مصطلحات الصوفية وكذا "رؤية قلوب العارفين ومالا يراه النّاس" هو مصطلح صوفي يحيل إلى الكشف والمشاهدة، وكتمان سر المناجاة بين العارفين على الكــرام الكاتبين هو معنى صوفي عميق لا يتحملّه العبّاد العاديون ولا يجرؤن على قوله، لكونه يعدّ من المعاني الأساسية التي أسست، وأسهمت في انبثاق وبروز ظاهرة الشطح التي تطورت في القرن الثالث الهجري؛ ضف إلى ذلك الأجنحة التي تطير إلى الملكوت الأعلى و"كؤوس

[1] – لم نجد في المصادر تاريخ مولدها أو وفاتها، عاصرت إبراهيم بن أدهم **(ت160هـ)**

[2] – ينظر: عبد الرحمن بدوي. **شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية**. ، ص117 و النيسابوري ابن حبيب، أبو القاسم الحسن ين محمد. **عقلاء المجانين**، تح عمر الأسعد. دار النفائس، بيروت، لبنان. ط1/ 1987، ص ص293،292.

الصدق التي نشربها من كؤوس العارفين" هي من الرموز الصوفية التي ما لبثت أن كونت لنفسها إطارا قائما بذاته تطور – فيما بعد– إلى الشعر الرمزي.

فليس من الغريب إذن أن يكون قائل هذه الأبيات شخص آخر غير **ميمونة** وألصقها قائلها على ميمونة المجنونة حتى لا يتحمّل تبعاتها وما فيها من معان قد لا يتقبلها المتلقي ومحيطه.

- **ريحانة**[1]

ريحانة شاعرة صوفية عاصرت رابعة العدوية(**95هـ– 185هـ**) عرفت بالزهـــــد والورع، تناقلت كتب الصوفية أخبارها، كانت جارية سوداء قد أثر البكاء في خدّيها، تقول:

مَنْ كَانَ ذا رَكْبٍ يَوْمَ ليْسَ يَأمَنَهُ ولَيْلَةٍ بَاتَهـــــــا فِي عُقْبِ دُنْيَاهُ

فَكَيْفَ يَلْتَذُّ عَيْشًا لا يَطِيبُ لَـــهُ وكَيْفَ تَعْرِفُ طَعْمَ الغُمْضِ عَيْنَاهُ[2]

ومن أبياتها الشهيرة العزوف عن اللذات ولزوم الصبر قولها:

صَبِرْتُ عَنِ اللَّذَاتِ حَتَّى تولّتِ وأَلْزَمْتُ نَفْسِي صَبْرَهَا فاستمرَّتِ

وَمَا النَّفْسُ إلاَّ حَيْثُ يَجْعَلُهَا الفَتَى فَإنْ أُطْعِمَتْ تَاقَتْ، وَإلاَّ تَسلَّتِ[3]

إنها نفحات زهدية تدعو إلى تعويد النفس على ترك الملذات بالإرادة والصّبر سارت فيها على نفس الدرب الذي سلكته **رابعة العدوية**.

جاء في باب أخبار المجانين من النساء أن هذه الأبيات كتبت من وراء جبّة **ريحانة المجنونة:**

أنتَ أنْسِي ومُنْيَتِي و سروري قدْ أَبَى القَلْبُ أنْ يُحِبَّ سِوَاكَا

يَا عَزيزِي وهِمَّتِي و مُرَادِي طَالَ شَوْقِي مَتَى يَكُونُ لِقَاكَا

لَيْسَ سُؤْلِي مِنَ الجِنَانِ نَعِيمًا غَيْرَ أَنِّـــــي أُرِيدُهَا لِأَرَاكَـــا[1]

---

[1] – لم نجد في المصادر تاريخ مولدها أو وفاتها، عاصرت رابعة العدوية(95هـ– 185هـ)

[2] – النيسابوري، ابن حبيب أبو القاسم الحسن ين محمد. **عقلاء المجانين**، تح عمر الأسعد. دار النفائس، بيروت لبنان. ط1/ 1987، ص279.

[3] – المصدر نفسه، ص 280.

وكُتِب على صدرِ جُبَّتِها:

حَسْبُ المُحبِّ مِنَ الحَبِيبِ بعِلْمِهِ أنّ المُحِبَّ بِبَابـــهِ مَطْرُوحُ

والقَلْبُ مِنْهُ إنْ تنفسّ في الدُّجى بسهامْ لوعاتِ الهوى مَجْرُوحُ[2]

أما على كمِّها الأيمن فكُتِبَ:

بِوَجْهِكَ- لا تُعَذِّبْنِي فَإِنِّي أُؤَمِّلُ أنْ أَفُوزَ بِخَيْرِ دَارِ

مُنَجِّدَةٌ مُزَخْرَفَةٌ العَلاَلِي بِهَ المَأْوَى وَنِعْمَ هِي القَرَارُ

وَنْتَ مُجَاوِرُ الأَبْرَارِ فِيهَا ولَولاَ أَنْتَ مَا طَابَ المَزَارُ[3]

وعلى كمِّها الأيسر مكتوب:

بَرَى أَعْظُمِ شَوْقِي فَأَوْهَنَ قُوَّتِي وحَالفْتُ فَهَاجَ رُقَادِي[4]

ويروى عن **ريحانة** المجنونة أنّها قامت أول الليل وهي تقول:

قَامَ المُحِبُّ إِلَى المُؤَمِّلِ قَوْمَةً كَادَ الفُؤَادُ مِنَ السُّرُورِ يَطِيرُ

فلمّا كَانَ جَوْف الليلِ سَمِعَتْ وهي تقول:

لا تأْنَسنَّ بِمَنْ تُوحِشْكَ نَظْرَتُـــهُ فَتُمْنَعنَّ مِنض التِّذْكَارِ فِي الظُلَمِ

واجهَدْ وكِدَّ وكُنْ فِي اللَّيْلِ ذَا شَجَنٍ يُسْقِيكَ كَأْسَ وِدَادِ العِزِّ والكَرَمِ

ثُمَّ مَا لَبِثَتْ وصَرَخَتْ قَائِلَةً:

ذَهَبَ الظلامُ بِأُنْسِهِ وبِأَلْفِهِ لَيْتَ الظّلاَمَ بِأُنْسِهِ يَتَجَدّدُ[5]

- **رجل غير معروف**

من عقلاء المجانين، رجل لم يعرف اسمه. قال بعضهم: **"** رأيت مجنونا بالبصرة قد نظر إلى جنازة فأنشأ يقول:

---

[1] – المصدر السابق، ص 280

[2] – المصدر نفسه، ص 281.

[3] – المصدر نفسه، ص 281.

[4] – المصدر نفسه، ص 281.

[5] – ابن الجوزي، أبو الفرج جمال الدين. **صفة الصفوة**، حققه وعلّق عليه محمود فاخوري وخرّج أحاديثه محمد رواس قلعه جي، ج4. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط3/ 1985، ص57.

وصَف الطَّبِيبُ فَهُمُ بِمَا وَصَفَ الطَّبِيبُ يُعَالِجُونَه

يَرْجُونَ صِحَّةَ جِسْمِهِ هَيْهـــاتَ ممّا يَرْجُونَه قال : ثمّ غلبه البكاء ومضى"[1]

- **شعوانة**[2]

ومن عاقلات المجانين بالبصرة أيضا **شعوانة**. قال بعضهم: " بكت شعوانة حتّى خِفْنَا عليها العَمَى، فقلنا لها في ذلك، فقالت: أَعْمَى واللهِ في الدُّنْيا، أَحَبُّ اليَّ مِنْ أَنْ أَعْمَى في الآخرة من النّار"[3]

وكَانت **شعوانة** تنوح بالبيتين وترددهما أينما ذهبت:

" يُؤَمِّلُ دُنْيَا لِتَبْقى لَـــــهُ فَوَافَى المَنِيَّةَ قَبْلَ الأَمَلْ

حَثِيثًا يُرَوِّي أُصُولُ الفَسيلِ• فعاش الفسيلُ ومَاتَ الرّجُلْ"[4]

وكانت تردِّدُ هذا البيت فتَبْكِي وتُبْكِي النُّساك معها. تقول:

لَقَدْ آمِنَ المَغْرُورُ دَارَ مَقَامِهِ ويُوشِكُ يَوْمًا أَمْ يَخَافَ كَمَا آمِنْ[5]

- **جارية غير معروفة**

من عقلاء المجانين، جارية غير معروفة، التقى بها **عتبة الغلام (ت167هـ)** وهو من الزهاد البكَّائين، في إحدى سياحاته، فكلّمها فلم ترد عليه، وبينما هو مولٍّ عنها سمعها تقول:

زَهِد الزاهـــدونَ والعَابدونَ إِذْ لِمولاهم أجَاعُوا البُطُونَا

أَسْهَروا الأَعْيُنَ القَريحَةَ فِيهِ فَمَضى لَيلُهم وهُمْ سَاهِرونَا

حيَّرتهم محبّـــــةُ اللهِ حَتّى عَلِمَ النَّاسُ أنّ فيهم جُنُونَـا

---

[1] – المصدر السابق، ص 22.

[2] – لم نجد في المصادر تاريخ مولدها أو وفاتها

[3] – المصدر نفسه، ص53.

• الفسيل: مفرده الفسيلة وعي كل عود يُقطع من شجرته فيغرس، كالنّخل وغيره.

[4] – المصدر نفسه، ص56.

[5] – المصدر نفسه، ص56.

هم ألبّا• ذوو عقُولٍ ولكــن قد شَجَاهُمُ جَميعُ مَا يعرفونَا[1]

يعرفونَا[1]

غدت الحياة الروحية في القرن الثاني الهجري تضجّ بالعباد والنساك العقلاء منهم والمجانين بالإضافة إلى الفقهاء والمحدثين الذين كانت لهم بصمتهم في المشهد العام فأضحت الحياة الروحية تملى بالأشعار، التي كان الكثير منها يُتَنَاقلُ على الألسنة دون أن تُنْسَبَ إلى أَصحابِها، بل كان التركيز منصبا في هذه الفترة على اقتناص المعاني في حدّ ذاتها دون إيلاء اعتبار كبير لقائليها؛ وهذا إمّا زهدا في الشهرة وهو مذهب طغى على الحياة الروحية وإمّا لكون ما يُتَرَدّدُ على الألسنة فيه بعض الكلمات أو المعاني التي لم يكن قولها مألوفا عند عامة الفقهاء، فينسبونها إلى هؤلاء المجانين الحكماء.

كما طُبعَ القرن الثاني الهجري بمعان روحية مافتئ المتصوفة يرددونها ويتخذونها مقامات صوفية، ترتقي بمريديها وطالبيها كالتوكل والذكر.

فمن التوكل، رفعت **إحدى المتصوفات** [2] رأسها إلى السماء –وهي جارية مجنونة– لعتبة الغلام**(ت167هـ)** وقالت: " العباد عبادُكَ، وأرزاقهم عليك، فاصنع ما شئتَ.

إنّ إلهي لغنـــيٌ حَميدُ فِي كُلِّ يومٍ منه رزْقٌ جديدُ

الحمد لله الذي لـم يزلْ يَفْعَلُ بِي أكْثَرَ ممّـــا أُريدُ"[3]

وفي الذكر، يقول **ابن عطاء:**

أَرَى الذِّكْرَ أَصْنَافًا مِنَ الذِّكْرِ حَشْوُهَا وِدَادٌ وشَوْقٌ يَبْعَثَانِ عَلَى الذِّكْــرِ

فَذِكْرُ أَلِيفُ النَّفْسِ مُمْتَزَجٌ بِهـــــا يَحُلُّ مَحَلَّ الرُّوحِ فِي طَرْفِهَا يَسْرِي[4]

• جمع لبيب، أصله ألباء، وهو جمع لبيب، أي عقلاء.

[1] – المصدر السابق، ص 51.

[2] – غير معروف اسمها، من عقلاء المجانين.

[3] – المصدر نفسه، ج4، ص 52.

[4] – الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص 75.

ومن المعاني الروحية التي كان لها حضور كبير في التصوف فيما بعد؛ الشوق الذي يعد طريقا خالصا للمحبة الإلهية؛ وفي هذا المعنى يقول **الشبلي**:

أَحِنُّ بِأَطْرَافِ النَّهارِ صَبَابَةً وَباللَّيْلِ يَدْعُونِي الهَوَى فَأُجِيبُ

وَأَيَامُنَا تَفْنَى وَشَوْقِي زَائِدٌ كَأَنَّ زَمَانَ الشَّوْقِ لَيْسَ يَغِيبُ[1]

فالعارف يسير في طريق محبة الله، بعد أن يمر بمقامات عديدة وهو ما سنأتي على ذكره في الفصول اللاحقة.

نخلص في الأخير إلى أن تطور «شعر التدين» في القرن الثاني الهجري أوجد الشعر الزهدي الذي رفعت رايته طبقة الفقهاء والمحدثين والزهَّاد–عقلاء كانوا أو مجانين– والتي عاشت حياة متدينة مثقلة بالرياضات الروحية والمجاهدة؛ فشكلت بذلك منظومة قيمية، كانت نواة لحركة التصوف في القرن الثالث الهجري، التي غذتها نصوص شعرية، شقت لنفسها طريقا جديدا، لم يعهده الأدب العربي من قبل.

ج. التائبون من مجان الشعراء:

امتازت هذه الطائفة عن سابقتها بعنصر الندم والإخلاص، الذي يجعل تجربة كل شاعر منها تتماز بخصائص وسمات تميزها عن بقية الشعراء المجان؛ يبرز **أبو نواس** فيها نموذجا فريدا في الإخلاص حيث طُبعت تجربته بهذا العنصر –الإخلاص– في النقيضين؛ فهو مخلص في المجون ومخلص في الزهد على حد سواء، فبعد أن استنفذ جهده في المجون؛ نزع نحو التوبة وطلب الغفران..

وعليه فشعر هذه الطائفة يختلف عن الشعر الزهدي لطبقة الزهاد والمحدِّثين الذين نشأوا في التدين، بعيدا عن حيـاة الصخب والسهر واللهو فطائفة التائبين من مجـان الشعـراء " لم تنشأ في التدين كما نشأوا، ولم تعكف على العبادة كما عكفوا، ولم تنصرف عن الدنيا وزينتها، ولم تزهد في لذاتها ولم تعزف عن متعها...تتألف من شعراء نشأوا يشاركون في الحياة، ويخوضون غمارها مع الخائضين، وقد استهوتهم المتع والملذات

[1] – المصدر نفسه، ص 8.

فاجترحُوا السيئات، ولم يجتنبوا كبائر الإثم والفواحش، ومضوا يعبّون من الشهوات بنهمٍ يبادرون اللذة قبل انقضاء الشباب".[1]

وقد أدرك هؤلاء بعد أن ولَّى الشباب، أنهم لابد ملاقُو ربهم، خاصة وأن الكثير منهم قد عاشوا حياة حافلة باللهو والمجون، وارتكاب أنواع وأنماط من المعاصي والموبقات... يدفعهم إلى ذلك طيش الشباب.

يتصدر **أبو نواس** تجارب الشعراء المجان التائبين، بتجربته الثرية وتفرده في مجونه وفي توبته، يتبعه في ذلك أبو العتاهية بجمعه شتات الشعر الزهدي، إلى جانب شعراء آخرين اخترنا إدراج شاعرين، كانت لهما بصمة في هذا المجال وهما: **آدم بن عبد العزيز ابن مروان و محمد بن يسير الرياشي.**

1- آدم بن عبد العزيز بن مروان* (ت 170هـ):

من الشعراء المجان التائبين وهو أحد من منَّ عليه **أبو العباس السَّفاح** من بني أمية لما قتل من وجد منهم. وكان **آدم** في أول أمره خليعا ماجنا، وكان محبوبا من **المهدي** الذي يكرمه لظرفه وطيب نفسه، ويروى أنّ **المهدي** أُنشِدَ هذه الأبيات وغُنِيَّ فيها بحضرته: **[من مجزوء الرمل]**

اسْقِنِي واسْقِ خَلِيلِي فِي مَدى اللّيْلِ الطَّوِيلِ
قَهْوَةٌ صَهْبَاء صَرْفَا سِيبَتْ مِنْ نَهْرٍ بِيلٍ
لَوْنُهَا أصْفرُ صَافِ وَهِيَ كَالمِسْكِ الفَتِيلِ
مَنْ يَنَلْ مِنْهَا ثَلاثًا يَنْسَ مِنْهَاجَ السَّبِيلِ

[1] – المرجع السابق، ص 188.

* آدم بن عبد العزيز بن عمر بن عبد العزيز بن مروان بن الحكم بن أبي العاص بن أميّة بن عبد شمس بن عبد مناف، شاعر مخضرم، شهد العصر الأموي والعصر العباسي الأول، وهو من بني أميّة، تنسب إليه قصائد قليلة، اتهم بالزندقة فأمر الخليفة المهدي بضربه، وبعد إعلانه التوبة، قرّبه المهدي وجعله من حاشيته، عاش آدم عمرا طويلا وعاصر خلافة هارون الرشيد، وتوفي في العقد الثامن من القرن الثاني الهجري، لم تنسب إليه الكثير من الأشعار وديوانه يشمل عشرين ورقة. الإصفهاني. الأغاني/ج 14، ص 58، 59.

أنْتَ دعْهَا وأَرْجُ أُخْرى منْ رَحِيقِ السّلْسَبيلِ

فسئل عن قائلها، فأخْبِرَ عبد الله بن عمر بن عبد العزيز، فاستدعاه، متهما إيّاه بالزندقة فنفى ذلك الاتّهام جملة وتفصيلا، وبرّر ذلك بأنّه مجرد طرب غلبه وشعر استبّد به في شبابه، فيُضربُ بحضرة الخليفة العباسي المهدي ثلاثمائة سوط على أن يُقرّ بالزندقة، لكن دون جدوى، وببقى مصّرا على رأيه بأنّه يشرب النبيذ ويقول ما قال على سبيل المجون وبعد هذه الحياة من الإمعان في التهتك وفي الشراب، يتوب ويتنسّك في أواخر حياته طمعا في حسن الثواب، ويموت على طريقة محمودة[1].

يقول: **[من الطويل]**

ألاَ هَلْ فَتَى عَنْ شُربِها اليَومَ صَابِرُ ليجْزِيهِ يَومًـــــــا بِذلكَ قَـادِرُ

شَربتُ فلمَّا قِيـــــــلَ ليسَ بنَازعٍ نزَعتُ وثوبِي منْ أذَى اللومِ طَاهِرُ[2]

حيث يقرُّ باستغراقه في شرب الخمر في شبابه ثمّ الزهد بعد أن هبّت رياح الشيخوخة عليه؛ فيرجو المغفرة وحسن الجزاء، بعد أن أقلع عن معاقرة الخمر، تحدوه في ذلك نزعة برغماتية واضحة لنيل المغفرة.

2- أبو نواس الحسن بن هانئ (145هـ-199هـ)

يعدّ **أبو نواس** بلا منازع أشهر التائبين من مجان الشعراء، وأظهر شخصية تكلمت في الزهد بعد المجون؛ حفلت حياته بألوان مختلفة من اللهو والمجون والفساد الذي استشرى في المجتمع العباسي حتى عدَّ أهم شاعر يصور هذا الفساد الخلقي من جميع النواحي "وهو أستاذ فن الخمرية في الشعر العربي .. سواء من حيث الكمية أو من حيث الكيفية،

[1] - ينظر: الأصفهاني. **الأغاني**/ج 14، ص 58، 59.

[2] - المصدر السابق، ص 60.

فقد عاش للخمر يتغنى بها، مجاهرا بالفسوق والمجون"[1] دون وجلٍ أو حياء. يقول:

[من الطّويل]

ألاَ فاسْقِنِي خَمْرًا، وقُلْ لِي هيَ الخَمْرُ ولاَ تَسْقِنِي سِرًّا إذَا أمْكَنَ الجَهْـــرُ
فَمَا الغَبْنُ إلاَّ تَرَانِـــــــــــيَ صَاحِيًا وَمَا الغُنْمُ إلاَّ أَنْ يُتَعْتِعَنِي السُّكْـــرُ
فَبُحْ باسْمِ مَنْ تَهْوى، وَدَعْنِي مِنَ الكُنَى فَلاَ خَيْرَ فِي اللَّذَّاتِ مِنْ دُونِهَا سِتْرُ[2]
سِتْرُ[2]

يمتاز **أبو نواس** بالإخلاص في كلِّ المعانـــي التي عكستها وطفحت بها أشعاره نراه مخلصا في زندقته ومخلصا في تهتكه وفجوره ومخلصا في استقامته وتوبته، ولا نكاد نشعر بالتكلف في كلِّ محطة من محطات حياته، لأنه فعلا مخلص في المجون ومخلص في الزهد على حد سواء، ثمّ لمّا تاب، تاب عن اقتناع وإخلاص، فهو يعي جيدا ما يقول وما يعمل، وحين يتكلم "إنمَّا يتكلم بكلام أصحاب المبادئ. فهو يشك عن إخلاص، ويلحد عن إخلاص ويفسق عن إخلاص ويتوب عن إخلاص، فهو أنموذج لقوة الروح وحياة الوجدان".[3]

وليس غريبا أن نرى الشاعر يتحسر على شرب الخمر حين تقدمت به السنّ، ودبَّ في أوصاله الضعف؛ فيوصي بأن تسكب الخمرة على قبره عله يجد في وحشة الموت بعض العزاء. يقول: **[من المتقارب]**

خَليليَّ بالله لا تَحْفِـــــــرَا لِـــــيَ القبرَ إلاَّ بقَطْرَبُّلِ•
خِلالَ المعَاصِرِ بينَ الكرُومِ ولا تُدْنيانِي من السَّنْبـــــلِ
لعلِّيَ أَسمَعُ فِي حفرتِـــــــي إذَا عُصرتْ؛ ضَجّةَ الأَرْجُلِ[4]

---

[1] – شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول**، دار المعارف، القاهرة، مصر.ط17/ 2007 ص234.

[2] – أبو نواس. **الديوان**، ص37 –38.

[3] – زكي مبارك. **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**، ص 90.

• قطربّل: موضع غنيّ بالكرمة.

الأَرْجُلِ[1]

بهذا يكون **أبو نواس** قد كرّس مبدأً مهما، وهو احترام الإنسان والسمو" بكلِّ ما هو إنساني أرضي حسِّي يشعر بمعنى الأرض، وإلى الحط من كلِّ ما هو فوق أرضي بوصفه وهما زائفًا ينتزع الدم والحياة من الإنسان الحقيقي، الإنسان الحي المكون من لحم ودم.. يريد أن يعبَّ من كأس الحياة.. وليس خيالا كاذبا وهيكلا نورانيا، يشيح بوجهه عن الحياة"[2]

و بنفس الدرجة من الصدق والإخلاص للهو والمجون، كان **أبو نواس** أيضا صادقا في توبته و زهده، وأيقن أن الشباب ولَّى بلا رجعة.

وحين تدب عوارض الشيخوخة في أوصاله؛ يصبح الشيب خير واعظ :

للّهِ درُّ الشَّيْبِ مِن وَاعِظٍ وَ نَاصِحٍ لَوْ سُمِعَ النَّاصِحُ[3]

حينها تضفي الشيخوخةُ على المرء وقارا وبصيرة، تقلب أحكامه رأسا على عقب ويكون الشيب خير واعظ تنعكس مواعظه على حياته المليئة بالحنكة والتجربة؛ فيصبح زاهدا بعد أن ولّى الشباب من غير رجعة، وأدرك "بعد انتهاء ثورة الرغبات وخمود جذوتها، إذا ما أشرف الإنسان على دور الشيخوخة، فلكل مرحلة ما يلائمها؛ للشباب رغبة يجب أن تلبى، وحاجة يجب أن تشبع، وللشيخوخة رزانة يجب أن تصان، ووقار يجب أن يحترم"[4]. يقول: **[من الخفيف]**

انْقَضَتْ شِرَّتِي فَعِفْتُ المَلاَهِي إذْ رَمَى الشَّيْبُ مَفْرِقِي بالدَّوَاهِي•

ونهتْنِي النُّهَى فَمِلْتُ إلى العَدْ لِ، وأَشْفَقْتُ مِنْ مَقَالَـــــةِ نَاهِ••

---

[1] – أبو نواس. **الديوان**، ص31.

[2] – عبد الرحمن بدوي. **من تاريخ الإلحاد في الإسلام** ، ص11.

[3] – المصدر نفسه، ص 495.

[4] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص193.

• الشِرَّة: نشاط الشباب وحدَّته. الدواهي: المصائب.

•• النهى: العقل والحلم. أشفق: خاف.

أيُّهَا الغَافِلُ عَلَـــــــى السَّهْـ ـوِ، ولاَ عُذْرَ فِـــــي المَقَامِ لِسَاهِ

لاَ بأَعْمَالِنـــَا نُطِيقُ خَلاَصًا يَوْمَ تَبْدُو السَّمَـــــاءُ فَوْقَ الجِبَاهِ

غَيْر أنِّي عَلَى الإِسَاءَةِ والتَّفْـ ـرِيطِ رَاجٍ لِحُسْنِ عَفْـــــــــوِ اللهِ[1]

وتأسيسا على ما سبق نصل إلى أن زهد **أبو نواس** كان طبيعيا؛ فبعد أن استنفذ شطرا من عمره في الملذات والاستغراق في الحياة الصاخبة الماجنة، جعل الشطر الثاني خاصا بالتوبة والزهد في هذه الملذات بل في الدنيا ككل، فجاءت أشعاره الزهدية مليئة بالندم والحسرة وتوسل المغفرة من الله –عزّ و جلّ–

يقول: **[من الوافر]**

أَيَا مَنْ ليسَ لِي منْهُ مُجِيرُ بِعَفْوِكَ مِن عَذَابِكَ أَسْتَجِيرُ

أَنَا العبْدُ المُقِرُّ بِكلّ ذَنْبٍ وأنت السّيِّد المَوْلى الغَفُورُ

فإنْ عذَّبْتَني فَبِسُوءِ فِعْلِي وإِنْ تَغْفِرْ فَأنتَ بِهِ جَدِيرُ

أَفِرُّ إليكَ منكَ..وأَيْنَ إلاّ إليكَ يَفِرُّ مِنْكَ المُسْتَجِيرُ[2]

ومن أقوال **أبي نواس** الخالدة في الزهد ما جاء في مقطوعة معنونة بـ"دنيا مخادعة".

يقول: **[من الوافر]**

أرَى كُلَّ حيٍّ هالكًا وابْنَ هَالكٍ وذا نَسبٍ فِي الهَالِكِينَ عَرِيقِ

فَقُلْ لقريبِ الدَّارِ إنَّكَ ظَاعِنٌ إلى مَنْزِلٍ نَائِي المحلِّ سَحِيقِ

إذا امْتَحَن الدُّنْيا لبيبٌ تَكَشَّفَتْ لهُ عنْ عدُوٍّ فِي ثِيابِ صَدِيقِ[3]

تشيع نفحة الصدق في الأشعار الزهدية **لأبي نواس**، فهو شديد الندم على ما اقترف من معاصٍ، يحس بتأنيب الضمير في كل آن وحين..لا يقلِّلُ من ذلك إلاَّ رجاؤه في المغفرة يقول: **[من الكامل]**

---

[1] – أبو نواس. **الديوان**، ص498.

[2] – المصدر السابق، ص 489.

[3] – المصدر نفسه، ص 499.

يَا ربِّ إنْ عَظُمَتْ ذُنُوبِيَ كَثْرَةً فلقدْ علمتُ بأنَّ عفْوكَ أعظمُ
إنْ كَانَ لاَ يَرجُوكَ إلاَّ مُحْسِنٌ فبمَنْ يلوذُ، ويسْتَجِيرُ المجرِمُ
أَدعوكَ رَبِّ كما أمَرْتَ تضرُّعًا فإذا رَدَدْتَ يدِي فَمَنْ ذَا يَرْحَمُ
ما لِي إليكَ وسيلةٌ إلاَّ الرَّجَا وجميلُ عَفْوِكَ...ثُمَّ أنيَ مُسْلِمُ[1]

و**أبو نواس** شديد الوعي بحجم المعاصي التي ارتكبها، ولكن أمله في الله كبير، ورجاؤه في صفح الله عنه أكبر.

يقول: **[من مجزوء الرمل]**

يَا نُوَاسيُّ تَوَقَّـــرْ وتَجَمَّلْ، وَتَصَبَّرْ
سَاءَكَ الدَّهْرُ بِشَيْءٍ وَبِمَا سَرَّكَ أَكْثَـرْ
يَا كَبِيرَ الذَّنْبِ، عَفْوُ اللهِ مِـنْ ذَنْبِكَ أَكْبَرْ
لَيْسَ لِلإِنْسَـــانِ إلاَّ مَا قَضَى اللهُ وقَدَّرْ
لَيْسَ لِلْمَخْلُوقِ تَدْبِـ يرٌ بَلِ اللهُ المُدَبَّرْ[2]

نلمس في هذه الأبيات تسليم بقضاء الله وقدره؛ وإيمان بأن كل شيء يسير بقدرته عزّ وجلّ؛ وإلى جانب روح الاستسلام هذه، نجد لجوء **أبي نواس** إلى مبدإ التوكل وهو ما اتّخذه صوفية القرن الثالث الهجري- فيما بعد- أساسا روحيا لهم.

وتعد تجربة **أبا نواس** ثرية بالنظر إلى مكانته الأدبية من جهة و إلى تقلبه في أحضان اللهو من جهة أخرى، فقد كان شاعر الإيمان والكفر، وشاعر الإلحاد والزهد، وهو صورة صادقة عن عصره العباسي.

3- أبو العتاهية (130هـ- 213هـ)

[1] - المصدر نفسه، ص 496.

[2] - المصدر السابق ، ص 498.

يتخلل شعور الندم والإخلاص أشعار طائفة الشعراء المجّان التائبين، ويطْبَعُ تجربتهم بخصوصية، تختلف من شاعر إلى آخر، يدفعهم الندم إلى التأمل والتدبر في شؤون الحياة والعباد، ويسود تجربتهم خصيصة الخوف من عذاب الله ورجاء عفوه وغفرانه.

عاش **أبو العتاهية*** في فترة عصيبة وفي عصر كان عصر أزمات عقلية، وعلى غرار الكثير من الشعراء والأدباء، اتّهم بالزندقة في العديد من المرات من طرف حاسديه، وهي التهمة التي كانت توجه إلى من يشتبه بانتمائهم الباطني إلى **المانوية•** .

ويبدو أنّ الشاعر خبر الدنيا جيدا فأيقن أنها زائلة، لا ينال طالبها إلا الهم والتعب، ومن ثمة أسرع إلى التوبة والهروب بدينه منها.

يقول: **[من الطويل]**

طَلَبْتُكِ يَا دُنيا، فأعذَرْتُ في الطّلبْ فَمَا نِلْتُ إلاَّ الهَمَّ والغَمّ والنّصبْ•

فَلَمَّا بَدَا لِي أَنَّنِي لَسْتُ وَاصِـــــلاً إِلَى لَذَّةٍ، إِلاَّ بِأَضْعَافِهَـــــا تَعَبْ

وأَسْرَعْتُ فِي دِينِي، وَلَمْ أَقْضِ بُغْيَتِي هَرَبْتُ بِدِيني مِنْكِ، إِنْ نَفَعَ الهَرَبْ[1]

الهَرَبْ[1]

وأيًّا كان اتجاهه فإن اختياره لحياة الزهد تدل على نضج عقلي وفكرة قديمة اختمرت في لا وعيه الباطن، وحان موعد تطبيقها مع تقدمه في السن؛ فقد كان حريصا على تقويم ذاته رغم القلق، وعدم الشعور بالأمن، اللّذين كانا لصيقين به في كل مراحل حياته وها هو يبكي شبابه ويراوده الحنين إلى أيام اللهو وخوفه من الموت الذي يطلبه.

يقول: **[من مجزوء الكامل]**

---

* هو أبو إسحاق، إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كَيْسَان العيني، المعروف بأبي العتاهية: شاعر مكثر، سريع الخاطر، ولد سنة 130هـ، كان في أول الأمر يبيع الجِرار، فلُقِّبَ بـ«الجِرَّار». ثم اتصل بالخلفاء العباسيين، وعلت مكانته عندهم وكذا في الشعر العربي / **مقدمة ديوان أبي العتاهية، قدم له وشرحه ووضع فهارسه: صلاح الدين الهواري. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ابنان. ط1 / 2004، ص5.**

• سبق التعريف بها.

• النصبُ: التعب

[1] – أبو العتاهية. **الديوان** ، ص32.

لَهْفِي عَلَــى وَرَقِ الشَّبَابِ وغُصُونِهِ الخُضَرِ الرِّطَابِ
ذَهَبَ الشَّبَابُ وبَانَ عَنِّي• غَيْرَ مُنْتَظَرِ الإِيَــــــابِ
فلأَبْكَيَنَّ عَلَـــــى الشَّبَـا بِ، وَطِيبِ أَيَّامِ التَّصَابِي••
إِنِّـــــي لآمُلُ أَنْ أُخَلَّدَ وَالمَنِيَّةُ فِي طِلاَبِـــــي[1]
طِلاَبِـــــي[1]

وينطبع زهد أبي العتاهية بوشاح سوداويّ قاتم، كان للموت نصيب كبير في أشعاره، فلا فائدة للإنسان من الدار الدنيا مادام مصيره الفناء والزوال.

يقول: **[من الوافر]**

لِدُوا لِلْمَوْتِ، وابْنُوا لِلْخَــرَابِ فَكُلُّكُـمُ يَصِيرُ إِلَـــى تَبَابِ•••
لِمَنْ نَبْنِي، وَنَحْنُ إِلَــى تُرَابِ نَصِيرُ، كَمَا خُلِقْنَا مِـنْ تُرَابِ
أَلاَ يَا مَــوْتُ!لَمْ أَرَ مِنْكَ بُدًّا أَتَيْتَ، وَمَا تَحِيفُ ومَا تُحَابِي
كَأَنَّكَ قَدْ هَجَمْتَ عَلَى مَشِيبِي كَمَا هَجَمَ المَشِيبُ عَلَى شَبَابِي[2]
شَبَابِي[2]

فقد ارتكز الشعر الزهدي عند **أبي العتاهية** على الموعظة والنصح، فيؤكد أنَّ الدُّنيا غرورٌ كلّ ما فيها زائلٌ، يقول: **[من الرمل]**

أُفٍّ لِلدُنْيَا، فَلَيْسَتْ هِيَ بِدَارْ إِنَّمَا الرّاحَةُ فِي دَارِ القَـــــرَارْ
أَبَتِ السّاعَاتُ إلاَّ سُرْعَـــةً فِي بِلَى جِسْمِي، بِلَيْلٍ وَنَـــهَارْ
إِنَّمَا الدُّنْيَا غُرُورٌ كُلَّـــــهَا مِثْلُ لَمْعِ الآلِ فِي الأَرْضِ القِفَارْ••••

• بان عنِّي: بَعُدَ.

•• التصابي: الميل إلى اللهو والصِّبا.

[1] – المصدر السابق، ص59.

••• التباب: الهلاك.

[2] – المصدر نفسه، ص54.

•••• الآلِ: السراب. القفار:القاحلة، المجدبة.

يَـــــا عِبَادَ اللهِ! كُلُّ زَائِلٌ نَحْنُ نَصْبٌ للمَقَادِيرِ الجَـــوَارْ [1]

لذا يجب على الإنسان الاعتبار من تقلب الأحوال، وأن يتّعظ من حوادث الأيام فيها وأن يعتبر من الأمم السابقة، التي ذهب سلطانها وغاب جاهها، فدوام الحال من المحال، وما على المرء إلاَّ استخلاص العبر بمن مضى من الأقوام السابقين.

يقول: **[من مجزوء الرمل]**

مَالَنَـا لاَ نتفكّـــــرْ: أَيْنَ كِسْرَى، أَيْنَ قَيْصَرْ؟

أَيْنَ مَنْ قَدْ جَمَعَ المَـا لَ مَعَ المَـــــالِ، فَأَكْثَرْ

أَيْنَ مَنْ كَانَ يُسَامِـي بِغِنَى الدُّنْيَا، وَيَفْخَـــــرْ

قَدْ رأَيْنَا الدَّهْرَ يُفْنِـي مَعْشَرًا مِنْ بَعْدِ مَعْشَرْ [2]

وأن يقنع بالقليل من الأكل والشرب، لسد رمقه و بغية التقرب من الله.

يقول: **[من مجزوء الرجز]**

رَغِيفُ خُبْزٍ يَابِسٍ تَأْكُلُهُ فِي زَاوِيَـــهْ

وَكُوزُ مَـــاءٍ بَارِدٍ تَشْرَبُهُ مِنْ صَافِيَهْ•

وَغُرْفَةٌ ضَيِّقَـــــةٌ نَفْسُكَ فِيهَا خَالِيَـــهْ

أَوْ مَسْجِـــدٌ بِمَعْزَلٍ عَنِ الوَرَى فِي نَاحِيَهْ

تَدْرُسُ فِيـــهِ دَفْتَرًا مُسْتَنِدًا بِسَارِيَـــــهْ•• [3]

3

[1] – المصدر نفسه، ص137.

[2] – المصدر السابق ، ص137.

• الكوز: إناء بعروة يُشرب به الماء.

•• السارية: العمود.

[3] – المصدر نفسه، ص 417.

وتعد فكرة الموت أحسن معين، يستقي منه الشعراء معانيهم الزهدية، وهي عند **أبي العتاهية** معانٍ مطروقة متصلة بالموت، مافتئ الشاعر يكررها مرة بعد أخرى، كلما استبدَّ به هاجس الموت. يقول: **[من الخفيف]**

يَا نَفْسُ أَيْنَ أَبِي، وأَيْنَ أَبُو أَبِي وَأَبُوهُ؟ عُدِّي، لاَ أَبَا لَكِ، واْحْسُبِي

قَدْ مَاتَ مَا بَيْنَ الجَنِينِ إِلَى الرَّضِيـ ـعِ،إِلَى الفَطِيمِ، إلى الكبير الأَشْيَبِ

فإِلَى مَتَى هَذَا أَرَانِي لاَعِبًا وأَرَى المَنيَّةَ إِنْ أَتَتْ لَمْ تَلْعَبِ[1]

فيستغرب كيف يلهو الإنسان وهو غافل عن الموت الذي يتربص به، يقول:**[من الخفيف]**

أَنَلْهُـــو وأَيَّامُنَا تَذْهَبُ وَنَلْعَبُ، والمَـوْتُ لاَ يَلْعَبُ

أَيَلْهُو وَيَلْعَبُ مَنْ نَفَسُـهُ تَموتُ، وَمَنْزِلُـــــهُ يَخْرَبُ[2]

وتأسيسا على ما سبق فإن **أبا العتاهية** كان زاهدا ولكن لم يخرج عن الإطار الذي تموقع فيه زهاد ونساك عصره، وبالتالي فهو لم يعمل ولم يجاهد في سبيل الرقي إلى المقامات الروحية التي تكون العبادة فيها خالصة لوجه الله تعالى.

فالقناعة راحة للنفس تسمو بها بعيدا عن أهواء النفس، خاصة إذا اقترنت بالصبر

يقول: **[من المنسرح]**

حَتَّى مَتَى يَسْتَفِزّنِـــي الطَّمَــعُ أَلَيْسَ لِي بالكَفَافِ مُتَّسَعُ

مَا أَفْضَلَ الصَّبْرَ والقَنَاعَةَ للنَّا سِ جَمِيعًا، لَوْ أَنَّهُمْ قَنِعُوا[3]

ويرى أن التعفف هو السبيل الحقيقي للغنى.

يقول: **[من الوافر]**

طَلَبْتُ المُسْتَقَرَّ بِكُلِّ أَرْضٍ فَلَمْ أَرَ لِي بِأَرْضٍ مُسْتَقَرَّا

---

[1] – المصدر نفسه، ص 57.

[2] – المصدر نفسه ، ص ص 52،53.

[3] – أبو العتاهية. **الديوان**، ص 220.

أَطَعْتُ مَطَامِعِي فَاسْتَعْبَدَتْنِي ولَوْ أَنِّي قَنِعْتُ لَكُنْتُ حُرًّا[1]

يلجأ **أبو العتاهية** إلى تطعيم أشعاره الزهدية بأنواع من الأدعية والابتهالات

من ذلك: **[من الطويل]**

كُلُّ امـــــرئ، فَكَمَا يَدِينُ يُدَانُ سُبْحَانَ مَنْ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانُ
سُبْحَانَ مَنْ يُعْطِي المُنَى بِخَوَاطِرٍ فِي النَّفْسِ، لَمْ يَنْطِقْ بِهِنَّ لِسَانُ
سُبْحَانَ مَنْ لاَشيءَ يَحْجُبُ عِلْمَهُ فالسِّرُ أَجْمَعُ، عِنْدَهُ إِعْـــلاَنُ
سُبْحَانَ مَنْ هُـــوَ لاَ يَزَالُ مسبِّحًا أَبَدًا ولَيْسَ لِغَيْرِهِ السُّبـــحَانُ[2]

وتبدو نبرة الندم على الأيام الخوالي واضحة في ابتهالاته.

يقول: **[من الوافر]**

إِلَهِي لاَ تُعَذِّبْنِي، فَإِنِّي مُقِرٌّ بالَّـــذِي قَدْ كَـــانَ مِنِّي
وَمَالِي حِيلَةٌ، إلاَّ رَجَائِي وَعَفْوُكَ إِنْ عَفَوْتَ، وَحُسنُ ظَنِّي
يَظُنّ النَّاسُ بِي خَيْرًا، وَإِنِّي لَشَرُّ النَّاسِ، إِنْ لَمْ تَعْفُ عَنِّي[3]

مما سبق نستخلص أنّ **أبا العتاهية** بقي عند حدود الزهد ولم يقترب من تجارب الصوفية وبالتالي لم يعشها، ومرد ذلك أنه عاش تجربة مادية مليئة باللهو والمجون ثمّ تاب عنها إلى حياة فيها استقرار روحي واستجابة لتيار جديد، ساد عصره ولاقى ترحيبا اجتماعيا كبيرا..

إضافة إلى أن الشاعر عانى من آراء الناس ومن انتقاصهم له، وتحاملهم عليه بالحق وبالباطل "وحسب **أبي العتاهية** أنه كان لسان صدق لتعاليم الزهد في عصره، بل ولأسس التصوف التي استطاع إدراكها، فأقام بذلك قواعد الشعر الزهدي، وساهم في إرساء الأسس القوية للشعر الصوفي. وبشعر **أبي العتاهية** أصبح الشعر الزهدي فنا عاما

[1] – المصدر نفسه ، ص143.
[2] – المصدر نفسه، ص361.
[3] – المصدر نفسه ، ص ص379،378.

لا يقتصر على أصحاب النزعات الزهدية، بل أخذ الشعراء يتناولونه على أنه فن من فنون الشعر، لكل شاعر حق في تناوله"[1].

فقد استطاع **أبو العتاهية** إرضاء الناس جميعا، وتلبية حاجاتهم الروحية ولملمة أجزاء التجارب الزهدية بإ عادة ترميم أجزائها وجمع خيوطها المتشابكة في أشعاره الزهدية لتغدو كلا متكاملا جامعا لمعانيها، فاكتملت بالتالي على يديه مقومات الشعر الزهدي ومهدت للمبادئ الروحية –التي تضمنها هذا الشعر– كالاستسلام لقضاء الله وقدره إلى جانب مبدأ التوكل للحياة الروحية وللتصوف في القرن الثالث الهجري، خاصة مع سرعة انتشارها وتداولها بين الناس..

4- محمد بن يسير الرياشي*(ت218هـ):

من الشعراء المجان التائبين أيضا، وكان شاعرا ظريفا من شعراء المحدثين متقلِّلٌ، لم يفارق البصرة، ولا وفد إلى خليفة ولا شريف منتجعا، ولا تجاوز بلده وصحبة طبقته، وكان ماجنا هجّاءً خبيثا [2]، قامت روحانيته على الخوف من الموت، وهو شعور لازمه وأفزعه، واقضَّ مضجعه، بعد أن استهلك شبابه في اللهو والمجون، ولم يستفق من ذلك إلاَّ بعد أن دبّ الوهن في أوصاله، وأدركته الشيخوخة يقول:

عَجَبًا لِي ومنْ رِضَائِي بحالٍ أنَا مِنْهَا علَى شَفا تغْرِيرِ
عَالِمًا لا أشُكُّ أنِّي إذَا مِتُّ إلَى عدنٍ أو عذابِ السَّعيرِ
كلمَّا مرَّ بي عَلَى أهل نادٍ كنتُ حينًا بهم كثيرُ المُرورِ
قِيلَ مَنْ ذا علَى سريرِ المَنَايَا قيلَ هذا مُحمَّد بن يَسيرِ[3]

[1] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص228.

* محمد بن يسير الرياشي من أهل البصرة، وعلى الأرجح ولد فيها، عاصر خلافة هارون الرشيد في الثلث الأخير من القرن الثاني الهجري، وهو شاعر مقل، اتسم شعره بالعذوبة والسهولة وعرف شعره بالحكم خاصة ما يتعلق بالموت. ينظر:– ابن المعتز. **طبقات الشعراء** ، تح عبد الستار أحمد فراج. ط3/ دار المعارف بمصر، القاهرة. ص 251.

[2] – الأصفهاني. **الأغاني**، ج 12، ص 60 .

[3] – الجاحظ. **البيان والتبيين**،ج3، ص 124.

فهو ضعيف يعرف المصير الذي ينتظره، وكلمّا مرت به جنازة تملّكه الفزع من الموت، وخال نفسه هو المحمول، لأنه يدرك أن ما بعد الموت أفظع إذا لم تشمله رحمة الله الواسعة. وجاء في الأغاني أنّ **الرياشي** أنشد في مجلس أبي محمد الزاهد، صاحب الفضيل بن عياض يوما، الأبيات الآتية لنفسه:

وَيْلٌ لِمَنْ لَمْ يَرْحَـــــمْ اللهُ وَمَنْ تَكُونُ النّارُ مَثْوَاهُ
واغفلتا فِي كلِّ يَوْمٍ مَضَـى يُذْكِرُنِي المَوْتَ وأَمْسَاهُ
مَنْ طَالَ فِي الدُّنْيَا بِهِ عُمْرُهُ وعَاشَ فَالمَوْتُ قُصاراهُ
كَأنّهُ قِيلَ فِـــــي مَجْلِسٍ قَدْ كُنْتُ آتِيهِ وَأَغْشــاهُ
مُحمّدٌ صَارَ إلَـــــى ربِّهِ يَرْحَمُنَا اللهُ وَإيّـــــاهُ

فأبكى جميع من حضر.[1]

ويتمسك **محمد بن يسير الرياشي** بالصبر وسيلة لتحقيق الرجاء. يقول:

إنّ الأمورَ إذَا انْسدّت مَسَالِكُـــــهَا فالصّبْرُ يَفْتَحُ مِنْهَا كلَّ مَا ارتَجَا
لاَ تَيْأَسَنّ وَإنْ طَالَتْ مَطَالِبُـــــهُ إذَا اسْتَعَنْتَ بِصَبْرٍ أنْ تَرَى فَرَجَا
اخْلَقْ بِذِي الصَّبْرِ أنْ يَحْظَى بِحَاجتِهِ وَمدٌ من القَرعِ لِلْأبْوابِ أنْ يَلِـجَا[2]
يَلِـجَا[2]

يبقى الصبر وسيلة ناجعة لمجابهة مصائب الدنيا يستعين بها إذا انغلقت الأبواب أمام ناظريه، وبه يستطيع تحقيق حاجاته والظفر بأمانيه.

ونخلص في الأخير إلى أنه في أوائل القرن الثالث الهجري، بدأت الأفكار والنزعات الصوفية في التشكل والظهور والتبلور، تمهيدا لتأسيس المذاهب الصوفية في هذا القرن، والتي وجدت لها مرتكزا في شعر أبي العتاهية، الذي كان بعيدا عن الصوفية ولم ينخرط

[1] – الأصفهاني. **الأغاني**/ ج12، ص 131.
[2] – المصدر نفسه، ص 132.

في سلوكهم ولم يجاهد مجاهداتهم، إلاّ أن أشعاره الزهدية فيها حمولة كبيرة من المعاني الصوفية التي أفرزتها، وتكفلت بها الفرق الصوفية فيما بعد.

الفصـــــــل الثانـــــــــــي

القصيدة الصوفية في القرنين 3 و4 هـ ، روافدها وأهم مذاهبها في ضوء التلقي

أولا: روافد القصيدة الصوفية.

1. الشعر الديني و الزهدي .
2. الشعر الخلقي.
3. شعر المناجاة.
4. الزهد والتصوف: تداخل أم تقاطع
5. حلقات الذكر.

أ. الحضور الصوفي: 1- ظهور الطرق الصوفية.

2 – حركة التدوين للصوفية وأعلامها.

ب. التيارات الصوفية: 1- التيار الصوفي السني وأعلامه.

2- تيار الشطحيات ورموزه.

ثانيـــا: مذاهب القصيدة الصوفية.

1-البدايات الأولى لشعر التصوف

2- الحب الإلهي والصوفية: أ- مفهومه

ب- أقسامه: 1. الحب الإلهي الصريح

2 . الحب الإلهي الإنساني أو المحايد.

3 .الحب الإلهي المرموز أو المجرد

ثالثـــا: تلقي القصيدة الصوفية.

1. حالة التلقي.
2. مظاهر التلقي وأنواعه:

أ. تلقي النقد العربي القديم:

- في المؤلفات بأنواعها.
- تلقي الشاهد الصوفي.
- تلقي الشعراء
- تهميش التلقي للشعر الصوفي.

ب. تلقي الفقهاء

ج. تلقي السلطة للشعر والشاعر.

د. تلقي القارئ الخبير.

أولا/ روافد القصيدة الصوفية

تطور« شعر التدين» في القرن الثاني الهجري مفرزا الشعر الزهدي والديني إلى جانب الشعر الخلقي وشعر المناجاة الذي رفعت رايتـــه طبقات: الفقهاء والمحدثين والزهاد والوعاظ، موظفين في هذا الضرب من الشعر مصطلحات صوفية مثل التوكل والشوق والمحبة... الخ.

وقد أسهمت روافد كثيرة في ميلاد القصيدة الصوفية وفي تشكلها، كان من أبرزها:

- الشعر الديني والزهدي.
- الشعر الخلقي.
- شعر المناجاة.

وقبل أن نفصل في ذلك، لا بدَّ من الإشارة إلى معنى الروافد ثمّ إلى القصيدة الصوفية الخالصة من حيث المعنى والمبنى.

أ- المعنى اللغوي للروافد

الروافد من رفد: الرِّفد بالكسر: العطاء والصلة والرَّفدة بالفتح: المصدر. رفده يرفده رفدا: أعطاه. ورفده وأرفده: أعانه.

كلمة روافد (جمع):رافد- وهي في الأصل اسم فاعل من الفعل-رَفَدَ ومعناه: أمَدَّ، أو أعطى، أو ساعَدَ، أو سانَدَ؛ تقول :رفدتُ الحائط؛ أي: أسندتُه بشيءٍ حتى لا يقع، وتقول: ترافد الناس؛ أي :ساعد بعضُهم بعضًا، ومنه قولُه تعالى :﴿ **بِئْسَ الرِّفْدُ الْمَرْفُودُ** ﴾* ،أي: بئس العون المعان، ومِن ذلك سُمّي الرافدان أي: نهرا دجلة والفرات؛ لأنهما يمدان بالماء.[1]

* سورة هود، الآية 99.

[1] - ينظر: ابن منظور. **لسان العرب**، مادة(رفد) مج 3،ص 183. و مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط**، مادة(رفده) ص 359.

ب- المعنى الاصطلاحي:

فيرتبط بالمعنى اللغوي، ويعني أسباب ومَواطن الإمداد والتأثير، والتشكيل التي تُغذي الفكر والإبداع، وتُكوِّن أدواته وآلياته، وتؤصِّل قوانينه وخلفياته.

فعندما نقول مثلا : روافد العالم الفلاني التي أثَّرَتْ في فكره ثلاثة؛ هي: أساتذته و البيئة التي نشأ فيها والمكتبات التي كان يتردد عليها.

أما إذا قلنا: روافد القصيدة الصوفية فنقصد المصادر الدينية والخلقية والأشعار الوعظية والزهدية، وأشعار المواجيد والمناجاة الصوفية التي أمدت هذا الفن الأدبي، وجعلتها تتميز بأن تكون قصيدة صوفية.

وعندما نقول الروافد النقدية، فكلمة النقدية صفة مُقيَّدة تحدِّد نوع الروافد المقصودة؛ لأن الروافد أنواعٌ، فقد تكون علميةً، وقد تكون فنيةً، وقد تكون نقديةً... الخ.

والقصيدة في تعريفها الكلاسيكي هي موضوع شعري، مكون من أبيات قلّت أو كثرت.

وفي المعجم الوسيط: " قَصَدَ الشاعر: أنشأ القصائد، وأقْصد الشاعر: أطال وواصل عمل القصائد، قصَّد الشعر: نقَّحه وجوّده وهذّبه، و(القصيد والقصيدة) من الشعر العربي: سبع أبيات فأكثر، ج قصائد ".[1] متحدة في الوزن والقافية والروي و" سمي الشعر التام قصيدا لأنّ قائله جعله من باله، فقصد له قصدا. "[2]

فالقصيدة الشعرية هي علامة دالة ومعادل أساسي لوجود الشاعر كذات مبدعة، فهو لا يكتفي بالإمساك بعناصر الأدب ممثلة في المعنى والمبنى، وفي العاطفة والخيال – والتي مهما بدت منسجمة – قد لا تتوافر على الشعرية المطلوبة، التي قوامها الموهبة والدربة وانصهار كل من النص والحياة والمتلقي في بوتقة واحدة ..

[1] – مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط**، مادة(قصد) ص 738.

[2] – ابن منظور. **لسان العرب**، مادة(قصد) مج 3، ص 354.

وعلى هذا الأساس قد تبدو الكتابة عند بعض الشعراء عملا انقلابيا لأنها بدون هذا الشرط – الشرط الانقلابي– تصبح تأليفا لما سبق تأليفه و تكرارا لما قيل[1] وهو ما عبر عنه **نزار قباني** بالشرط الانقلابي الذي يعني به "خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية، والعائلية، والقبلية، وإعلان العصيان على كل الصيغ والأشكال الأدبية التي أخذت–بحكم مرور الزمن– شكل القدر".[2]

إن التمرد والخروج عن المألوف، هو ما نجده في أقوال كلٍّ من **البسطامي والحلاج التي تنتشي** بالغرابة والتفرد، ومخالفة توقع أفق القارئ وتطلع نحو التميز والتفرد.

1– الشعر الديني و الزهدي

استهدف الشعر الديني عامة والشعر الزهدي خاصة، الإنسان في تذبذب إيمانه وتنوعه بين الضعف والقوة والإقبال والإدبار، في رصد لتطلعاته بشكل يتماشى مع القرآن والسّنة من خلال ألفاظه ومعانيه، فتراوح هذا الشعر بين الترغيب في الجنة والترهيب من يوم الحساب.

وفي واقع الأمر أن إلمام هذا الشعر بمضامين زهدية مكنَّه من الإسهام في التمهيد للأحوال والمقامات كالزهد والتوكل والخوف والرجاء والتوبة..الخ. والتي أصبحت – فيما بعد– من صميم حياة الصوفية.

[1] – جمعة مصاص. **جماليات الأنا في شعر عنترة بن شدّاد**. مخطوط أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم، إشراف الدكتور المكي العلمي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عباس لغرور خنشلة 2010–2011.

[2] – نزار قباني . **الكتابة عمل انقلابي**. مج مقالات. ط 1. منشورات نزار قباني، بيروت ، 1975.

المضامين الزهدية وتطورها في الحياة الصوفية (السلم الروحي)

تناول الشعر الديني المقامات والأحوال بوصفها مقدمات عامة، ستخضع لخصخصة الصوفية فيما بعد، ومن هذه المقامات: التوبة والورع والزهد والتوكل والرضا والشكر..الخ، أما الأحوال فنجد منها المحبة و الرجاء والخوف والشوق..الخ.

و" المقام هو قيام العبد بين يديّ الله عزّ وجلّ، فيما يقام فيه من المجاهدات والرياضات والعبادات"[1] أما الأحوال فهي" ما يحل بالقلوب أو تحلُّ به القلوب من صفاء الأذكار وقيل معنى الأحوال: هو ما يَرِدُ على القلب من طربٍ أو حُزنٍ أو بَسطٍ أو قَبضٍ."[2]

وعليه فقد خاض الشعراء في الأحوال والمقامات بصفة عامة وشاملة بسبب عدم وضوح معالم التجربة الصوفية في هذه المرحلة من جهة وسيطرة حركة الزهد على المشهد الشعري من جهة أخرى، وسنعرض لبعضها بوصفها مقدمات عامة لشعر الأحوال والمقامات وجزء أساسي في الشعر الديني والزهدي.

- **من شعر التوكل:**

تناول الكثير من الشعراء معنى التوكُّل في الرزق في شعرهم الديني، لا سيما مع ما صاحبه من نزوع نحو الحرص والادخار التي غشيت المجتمع، فانبرى الأتقياء لتذكير الناس بضرورة الاعتماد على الله في الرزق والتوكُّل عليه..

يقول **الإمام الشافعي(ت204هـ)** في هذا المعنى: **[من الطويل]**

تَوكلْتُ فِي رِزْقِي عَلَى اللهِ خَالقِي وَأَيقنْتُ أَنَّ الله لا شكَّ رَازِقِـــي
وَمَا يَكُ مِن رِزقِي فَلَيْسَ يَفُوتُنِي وَلَوْ كَانَ في قَاعِ البِحَارِ الغَوَامِقِ
سيأتِي بِهِ الله العَظيمُ بِفَضْلِـــه وَلَوْ لَمْ يَكن منِّي اللسانُ بِنَاطِـــقِ

[1] – عبد المنعم الحفني. **معجم مصطلحات الصوفية**، ص 248 .

[2] – المصدر نفسه، ص 73.

ففي أيّ شيءٍ تَذْهَبُ النَّفْسُ حَسْرَةً وَقَدْ قسَّمَ الرحمنُ رِزْقَ الخَلاَئِقِ؟![1]

ويختار **بشر الحافي*(ت227هـ)** حياة الفاقة والفقر، ويرضى بما قسمه له الرحمان مستعينا بالقناعة وغنى النفس، لأنّ الغنى الحقيقي هو الرضا وليس كثرة الأموال.

يقول: **[من البسيط]**

قَطْعُ اللَّيَالِي مَعَ الأيَّامِ فِـــي خَلَـقٍ والنّومُ تَحتَ رِواقِ الهمِّ والقلـــــقِ
أَحْرَى وأَعْذَرَ مِنْ أَنْ يُقَـــالَ غَـدًا إِنِّي التمسْتُ الغِنَى من كفِّ مخْتلفِ
قَالُوا رَضيْتَ بِذَا؟ قُلْتُ: القُنُوع غِنًى لَيْسَ الغِنَى كَثْرَةَ الأَمْـــوَالِ والوَرَقِ
رَضَيْتُ باللّهِ فِي عَسْرَةٍ وفِي يُسْرى فَلَسْتُ أَسْلُكُ إلاَّ وَاضِـــــحَ الطُّرُقِ[2]

- **من شعر الصبر والشكر والورع:**

يعدُّ الصبر والشكر والورع من المعاني القرآنية التي اتكأ عليها شعر الزهد والوعظ الديني، وكانت تمهيدا للمقامات عند الصوفية حيث يتجلّى رياضة روحية يستعين به الإنسان على نفسه، لكبح جماحها والحدِّ من شهواتها بشكل إرادي ليس فيه إكراه ولا جبر تقول **ريحانة• (ت160هـ)** :

صَبرتُ عَنِ اللذاتِ حتّى تولَّتِ وَأَلْزَمتُ نَفْسِي صَبْرَها فاستمرّتِ[3]

وكثيرا ما يقترن الصبر بالرضا الذي هو مقام آخر من مقامات السلوك عند الصوفية.

---

[1]– الشافعي. **الديوان**، ص 87.

* هو أبو نصر، بشر بن الحارث بن عبد الرحمان بن عطاء بن هلال بن ماهان بن عبد الله الحافي، أصلـه من مرو، سكن بغداد ومات فيها ، صحب الفضيل بن عياض وكان عالما ورعا، توفي سنة 227/السلمي، طبقات الصوفية، ص 18.

[2]– السلمي، أبو عبد الرحمن. **الطبقات الصوفية**. مؤسسة دار الشعب، القاهرة، مصر. ط2/ 1998، ص18.

• سبق التعريف بها./ ينظر: الفصل الأول.

[3] – النيسابوري. عقلاء المجانين، ص279.

" قال بعضهم:

صَابَر الصَّبْرَ فاستغاثَ به الصَّبْـ رُ فنادى الصَّبورُ يا صبْرُ صبراَ"[1]

كما يأتي الورع في ثنايا الشعر الديني بصورة إجمالية غير مفصلة، ذلك لأن التفصيل في المعاني العميقة من اختصاص الصوفية وحدهم.

لذا تبرز المبادرة بالورع وهجران النوم من سمات شخصية طالب العلم.

يقول **عبد الله بن المبارك(ت181هـ): [من المنسرح]**

يَا طَالبَ العِلْمِ بادر الوَرعَا و هَاجرِ النّومَ واهجرِ الشِّبَعَا[2]

- **من شعر المحبة:**

يجمع النقاد بأن **رابعة العدوية،** هي أول شاعرة تكلمت في المحبة، ولها فضل السّبق في أشعار الحب الإلهي- ولكن سنتجاوزها لكونها صوفية وستدرس لاحقا-.

ففي المحبة قال ابن عبد الصمد: "المحبة: هي التي تعمي وتصم، تعمي عمّا سوى المحبوب فلا يشهد سواه مطلوبان.

وأنشد بعضهم:

أصمّني الحبُّ إلاَّ عن تَسامُرِهِ فَمَنْ رأى حُبَّ حبٍّ يُورثُ الصمَّما؟!

وكَفَّ طَرفِي إلاَّ عَنْ رِعَايتِهِ والحُبُّ يُعْمِي وفِيهِ القَتْلُ إنْ كُتِمَا !!

وأنشد أيضاً:

فَرْطُ المحبّةِ حَالٌ لا يقاومُها رَأيُ الأصيلِ إذَا مَحْذُورُهُ قَهَرا

يَلذُّ إنِ عَدَلَتْ مِنْهُ قَوارعُــهُ وإنْ تزيّد في تعديلـــــهِ بَهرا "[3]

---

[1] – الكلاباذي. التعرف لأهل التصوف، ص ص 65، 66.

[2]– الشافعي. الديوان، ص86.

[3] – الكلاباذي. **التعرف لأهل التصوف**، ص 79.

إنّ المعاني التي اضطلع بها الشعر الديني، هي معان مستنبطة من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، فجاءت بالتالي مؤهلة للاستجابة لأصول المقامات والأحوال التي تعتري الصوفية وتستلب حياتهم الروحية.

لذا فالصوفية لم يشذُّوا عن هذه القاعدة ولكنّهم" ارتقوا بأنفسهم إلى نوع أسمى من العبادة أو بالأحرى... أنهم اكتشفوا حقيقة العبودية لله، بأنه إله يستحق العبادة لذاته"[1]

ومن هنا فإن رصد الأحوال في الشعر الديني في بدايات القرن الثالث الهجري، هو في حقيقة الأمر مقدمات عامة لما سيتخذه الصوفية معان خاصة ودقيقة تعبر عن أحوالهم ومجاهداتهم – فيما بعد–.

- **من شعر الرجاء:**

يتضمن الرجاء الطلب مقرونا بالخوف؛ فعندما تضيق الدنيا بشساعتها على الإنسان ويستشعر ابتعاده عن الطريق المستقيم، فإنّه يسارع إلى الله سبحانه وتعالى وكلُّه رجاء وخوف وأمل في عفو الله ومغفرته.

يقول **الشافعي(ت204هـ): [من الطويل]**

ولمَّا قسَا قلبِي وضَاقت مذاهِبِي جعلتُ الرّجَا منِّي لعفوِكَ سلّمـا
فللّه درُّ العارفِ النّدبِ إنَّـــهُ تَفيضُ لِفرطِ الوجدِ أَجفانهُ دَمَـا
يُقيمُ إذا مَا الليلُ مدَّ ظَلاَمَـــهُ على نفسِه من شدَّةِ الخَوفِ مأْتَمَا[2]

أما **أبو العتاهية**، فيخاطب الإنسان المقصر الراجي مغفرة الله مع أنه مستمر في غيّه وعصيان أوامره يقول:

أَراكَ أمرأً ترجُو من اللهِ عفوَهُ، وأَنت، على مَـــا لا يُحبُّ، مُقِيمُ
تدلُّ علَى التقوى وأَنتَ مقصِّرٌ أَيَا مَنْ يُدَاوي النَّاسَ وهو سَقِيمُ[3]

---

[1] – أمين يوسف عودة. **تجليات الشعر الصوفي : قراءة في الاحوال والمقامات**.الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص 81.

[2] – الشافعي. **الديوان**، ص 102.

[3] – أبو العتاهية. **الديوان**، ص 393.

وسئل **عبد الله بن المبارك** عن حال الخوف عند الصوفية فقال: **[من الوافر]**

إذا مَا اللَّيلُ أَظْلَــمَ كابدُوه فَيُسْفِرُ عَنْهُمْ وهُمْ ركـــــوعُ

أَطَارَ الخَوفُ نومَهُمْ فقامُوا وَأَهلُ الأمنِ في الدُّنيَا هُجُـوعُ

لَهم تَحتَ الظّلامِ وهُمْ سُجُودٌ أَنِينٌ مِنْهُ تَنْفَرِجُ الضُّلُــوعُ

وخُرْسٌ بالنَّهَارِ لِطُولِ صَمْتٍ عَليهِمْ مِنْ سَكِينَتِهم خُشُوعُ[1]

إن حالة الخوف التي تملكت الصوفية، حدت بهم إلى انتهاج مسلك معين خاص بهم فهم يقضون الليل في الركوع، بعد أن خاصمهم النوم وسيطر عليهم الصمت والسكينة في النّهار﴿ **تَتَجافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ المَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمُ خَوْفًا وطَمَعًا** ﴾*

وتأسيسا على ما سبق فقد أثرت الألفاظ الزهدية المشحونة بالمعاني الصوفية كالورع والزهد والمحبة والشوق والخوف والرجاء...الخ التجربةَ الزهدية وطورت دلالتها وولّدت انسجاما كبيرا بينهما.

هذا الانسجام سرّع من وتيرة التطور الدلالي للشعر الصوفي، كما هو الشأن في أشعار الإمام **الشافعي** التي " تمثل مرحلة انتقالية من حالة الزهد إلى حالة التصوف"[2].

لقد استطاع **الشافعي** الشاعر أن يعبر عن معظم الأحوال والمقامات ولكن من منظور التجربة الزهدية الممهدة للتصوف، فكانت بمثابة الجسر التوصيلي بين التجربتين، حيث غدت أشعاره تمثل" نقلة نوعية تكشف عن مسار التطور في تجربة الزهد نحو التصوف فالشافعي لم يكن معنيا بوعظ الآخرين بقدر ما كان معنيا بالتعبير عن إحساسه بتجربته التعبدية التي أفضت به إلى تذوق طبقات المعاني الدينية التحتية، الكامنة في أغوار التجربة نفسها"[3] لذا تضمنت أشعاره انعكاسات هذه التجربة التعبدية وتداعياتها على حياته

---

[1] – ابن المبارك. **الديوان**، ص ص 90، 91.

* سورة السجدة، الآية 16.

[2] – أمين يوسف عودة . **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، ص 82.

[3] – المرجع نفسه، ص 84.

الروحية؛ فبدا واقعا تحت تأثير معاني القرب من الله، والشوق إلى لقائه، والتوق إلى محبته، والتطلع إلى التقرب منه والانشغال به دون غيره.

وتأسيسا على ما سبق، فإنّ هذه النفثات الروحية، شكلّت مقدمات تأسيسية للشعر الصوفي الذي يتكئ على الشعر الديني بتوظيفه الألفاظ المؤثرة على الوجدان والإرادة والتركيز على ثنائية الترغيب والترهيب في الشعر الزهدي والديني بألفاظ الرجاء والخوف والتوكل والصبر..الخ، وهو نمط من الشعر الديني والزهدي، أسهم في التطور الدلالي للأحوال والمقامات فيما بعد.

2- الشعر الخلقي

يعد موضوع الأخلاق من المواضيع الهامة التي أولاها الصوفية اهتماما كبيرا من خلال جعلها لبنة أساسية في شخصية المتصوف من خلال استحضار الله في كل شاردة وواردة، ما جعل علماء الأخلاق يذهبون إلى كون "حقيقة التصوف الكاملة الفاضلة هي مرتبة "الإحسان" التي يفسرها الرسول-عليه الصلاة والسلام- في حديثه المشهور بقوله الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك".[1]

يتمسك الصوفية بالأخلاق كونها أمرا أساسيا لا مناص عنه في حياتهم، بل أساس حياتهم، ومن هنا فإقبالهم على الأخلاق يشكل بالنسبة اليهم سندا روحيا قويا، بعد أن طرحوا من قلوبهم الماديات، بكل مغرياتها واهتموا بالأخلاق" لأنها حياتهم، وقوام شخصياتهم وعماد مذهبهم"[2]. ويعكس هذا التوجه أقوالهم وتعريفاتهم للتصوف والتي تطرقنا تطرقنا لأهمها في الفصل الأول من هذا البحث.

وبون شاسع بين الصوفية وبين المتدينين العاديين المقتصرين في نظرتهم للأخلاق على مسائل جزئية عارضة غير مضبوطة بمنهج، أو مجرد وصايا من القرآن أو السنــة أو كلام السلف تردد في مجالس الذكر.

---

[1] – مجدي كامل. **أحلى قصائد الصوفية**. دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر. ط 1 / 1997، ص5.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص259.

ويعد **يحي بن معاذ*** **(ت285هـ)**: من الشعراء الصوفية الذين تركوا بصمات هامة في الزهد والتصوف فهو يتجاوز الزهد في معناه الجزئي إلى دعوة لترك الدنيا والتوجه إلى الله سبحانه وتعالى، يقول:

سَلِّم على الخلقِ وارحلْ نَحو مَولاكا واهجر عَلى الصِّدْقِ والإخْلاصِ دُنْياكَا[1]

دُنْياكَا[1]

وفي الشعر الخلقي ما يدعو إلى الاعتزاز بالنفس وحفظ كرامتها ما بثه **إبراهيم بن أدهم** في أبيات له متفرقة:

لاَ تَبْغَينّ جَاهًا وجَاهُكَ سَاقِطٌ عِنْدَ المَلِيكِ وكُنْ لِجاهِكَ مُصلِحَا[2]

ويؤكد ذلك بالصفات الخلقية الداعمة للإيمان الثقة بالله والرضا بالقضاء ، يقول أيضا:

مَنْ لَمْ يَثِقْ بالقضاءِ والقَدَرْ لاَقَى هُمُومًا كَثِيرةَ الضررْ[3]

الضررْ[3]

ولكن العزّ والغنى الحقيقيينِ يكمنان في التقى وحسن الجزاء، يُضيفُ قَائِلاً:

مَا أَزْيَنَ التُّقَى ومَا أقْبَحَ الخَنَا وكُلُّ مَأْخُوذٌ بِمَا جَنَى وعِنْدَ اللهِ الجَزَا[4]

الجَزَا[4]

ويُؤَكِدُ ذلك قائلا:

إنَّمَا العِزُّ والغِنَى فِي تُقَى اللّهِ والعَملْ[5]

---

* يحيى بن معاذ جعفر الرازي، الواعظ تكلم في علم الرجاء، وأحسن الكلام فيه، وكانوا ثلاثة إخوة، يحيى وإسماعيل وإبراهيم وكلّهم كانوا زهادا، مات في نيسابور سنة 258هـ/ السلمي. طبقات الصوفية، ص35.

[1] – الأصفهاني، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 372.

[2] – الأصفهاني، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9 ، ص 12.

[3] – المصدر نفسه ص 12.

[4] – المصدر نفسه ص 12.

[5] – المصدر نفسه ص 12.

وتسترعي الصرخة الأولى التي يطلقها الطفل عند الولادة **إبراهيم بن أدهم***، فيرى بحدسه أن هذه الصرخة هي استغاثة من شرور الدنيا، وكأنه يدرك ما سيلقى من شروره، فكان كثيرا ما يُردِّدُ:

لِما تعدُّ الدُّنْيَا بِهِ مِنْ شُـــرورِهَا يَكُونُ بُكَاءُ الطِّفْلِ سَاعَةَ يُوضَعُ

وَغِلاًّ فَمَا يَبْكِيهِ مِنْهَا وإنّـــــهَا لَأَرْوَحَ مِمَّا كَانَ فِيهِ وأَوْسَـــــعُ

إِذَا أَبْصَرَ الدُّنْيَا اسْتَهــلَّ كَأَنَّمَا يَرَى مَا سَيَلْقَى مِنْ أَذَاهَا ويُسْمَعُ[1]

فنظرة الصوفية للأخلاق، تنطلق من فلسفة معينة، هي فلسفة الأخلاق، ينشدون من خلالها المثالية والتفرد، لذا ففي تجاربهم الصوفية المبنية على أسس دينية، يفصلون بين الإنسان ونفسه؛ فيجعلون نفس الإنسان أمّارة بالسوء، ميالة للخطيئة، بل مصدرا للأخلاق السيئة والسلوكات المشينة، لذا نراهم كرّسوا جانبا هاما من منظوماتهم الروحية العملية من أجل محاربة النفس ومجاهدتها، ساعين إلى الحد من تطلعاتها الدنيوية والإعلاء من روحانيتها "وقد بالغوا في ذلك حتى رأوا تقابلا بين قوة النفس والجسد من ناحية وقوة القلب والروح من ناحية ثانية، وأنّ أيّة زيادة في ناحية منهما تستتبع نقصا في الناحية المقابلة وبذلك أصبحت المشقة شيئا مقصودا من الصوفية"[2] لأنها بقدر ما تكبح جماح النفس وتحد من تطلعاتها الدنيوية، تُقَوِّي من روحانيتها وتعينها على التسامي نحو الملكوت الأعلى. وعليه أصبحت المشقة ومخالفة الهوى مقياسا لضمان سمو النفس، فقالوا: "إذا عرض لك أمران لا تدري في أيِّهما الرشاد فانظر إلى أقربهما إلى هواك مخالفة، فإنّ الحق في مخالفة الهوى. "[3]

* أبو اسحاق إبراهيم بن أدهم من أهل بلخ – مدينة خراسان– كان من أبناء الملوك والمياسير، خرج للصيد فهتف به هاتف أيقظه من غفلته، فترك طريقته في التزين بالدنيا، ورجع إلى طريقة أهل الزهد والورع. مات بالشام / السلمي. طبقات الصوفية، ص 15.

[1] – الأصفهاني، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 12.

[2] – المرجع السابق، ج 9 ص261.

[3] – الأصفهاني، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص 18.

ويمكننا أن نستدل على تردد النفس في المضي في سبيل الله وإيثارها الجانب المادي على الروح قول **البسطامي (261هـ):** "عالجتُ كلّ شيء فمّا عالجتُ أصْعَبَ من معالجة نفسِي، وما شيءٌ أَهْوَنُ عَلَيَّ مِنْها"[1] ويضيف معلنا تنصله من نفسه: "دعوت نفسي إلى الله فأبت عليَّ واستصعبت، فتركتها ومضيت إلى الله"[2]، ولكن بفعل طول المجاهدة يمكن لهذه النفس أن تلين بعد طول صبر و إصرار أن ترجع عن غيِّها، حتى تصبح طيِّعة يطبعها الخير والحق وحب الله.

و تمثل الأخلاق كذلك عند الصوفية مقدمات لنتائج روحية، وكلما بالغ الصوفية في مجاهدة النفس، كلمّا أوغلوا في المقامات والأحوال.

هذه الأحوال والمقامات هي الميزة التي تطبع حياة الصوفية، تعكسها المجاهدات والرياضات التي يمارسها المتصوفة ويجهدون بها أنفسهم والمتجلية في المقامات الصوفية. والتي" تعني مقام العبد بين يديّ الله عزّ وجلّ فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى الله عزّ وجلّ، والمقامات مثل التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والرّضا والتوكل".[3]

وفي الأحوال وتعني" ما يحلُّ بالقلوب أو تحلُّ به القلوب من صفاء الأذكار، والحال نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم وهي المراقبة والقرب والمحبّة والخوف والرجاء والشوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة".[4]

إذن فالمقامات والأحوال هي اللبنات الأساسية في الحياة الروحية، وهي تعد ثمرة المجاهدات والمكابدات وإسلام النفس لله بالتوكل والتدبير وعدم الفرحة بموجود من الدّنيا وعدم التأسف على مفقود منها.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 36.

[2] – المصدر نفسه ص 36.

1 – السّراج، أبو نصر الطُّوسي. **اللمع**، حققه وقدّم له، وخرّج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور. دار الكتب الحديثة بمصر ومكتبة المثنى ببغداد. د.ط / 1960، ص65.

[4] – المصدر السابق، ص 66.

يقول بعض العارفين: "الزهد أن تترك الدنيا ثمّ لا تبالي بمن أخذها"[1]

لذا طرح الصوفية كلَّ ما يمكن أن يشغلهم عن محبة الله، فاعتزلوا الناس وآثروا الوحدة يشفقون على الغافلين الذين اغتروا بفتنة الدنيا، فكانت لهم بعض المقاطع الشعرية في النصح والإرشاد، جاءت انعكاسا لتجربتهم الخاصة مشعة بالإيمان والصدق.

يقول **ذو النون المصري: [من المقتضب]**

اطْلُبُوا لأَنْفُسِكُـــمْ مِثْلَ مَا وَجَدْتُ أنَا

قَدْ وَجَدْتُ لِي سَكَنًا لَيْسَ فِي هَوَاهُ عَنَا

إنْ بَعدتُ قَرّبَنـي أوْ قَرُبْتُ مِنْهُ دَنَا[2]

فهو ينصح الغافلين أن يتّبعوا نهجه لأنه وجد في حب الله وإخلاص المحبة به سكنا وراحة، فإذا ابتعد قربّه الله إليه وإن قَرُب ازداد منه دُنُوًّا.

نخلص في الأخير إلى أن الشعر الخلقي كان دعامة قوية للشعر الصوفي الذي يستضيء به الغافلون وينير درب التائهين.

3- شعر المناجــاة.

تمخض عن الخلوة أدب هو« فن المناجاة»، وهو لون أدبي تميز به الصوفية دون غيرهم من طوائف الأدباء، ويتفرد بكونه فنا مزدوجًا يزاوج بين الشعر والنثر، بمعنى أنه فن شعري كما هو فن نثري، وسنقصر دراستنا على أشعار فن المناجاة دون فن النثر.

1- المعنى اللغوي للمناجاة:

جاء في لسان العرب أن المناجاة تعني التسارر، فيقال "ناجى الرجل مناجاة ونجاء: سارّه، وانتجى القوم وتناجوا، تسارّوا، والنّجو: السّرّ بين اثنين، يقال: نجوته نجوا أي

[1] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 152.

[2] – الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 344.

سارته، وكذلك ناجيته، ولا ينتجي اثنان دون صاحبهما أي لا يتساران منفردين عنه لأن ذلك يسوءه"[1].

وقد ورد الفعل "ناجى" والصيغ المشتقة منه في مواضع كثيرة من القرآن الكريم منها قوله تعالى :﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأرض مَا يَكُونُ مِنْ نَجْوَى ثلاَثَةٍ إلاَّ هُوَ رَابِعُهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ وَلَا أَدْنَىٰ مِنْ ذَٰلِكَ وَلَا أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا ثُمَّ يُنَبِّئُهُمْ بِمَا عَمِلُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾*، فقد ورد معنى النجوى أو المناجاة هنا دالا على الكلام سرا وفي الحديث الشريف نهي عن الكلام سرا بين اثنين إذا كان الثالث معهما لما في ذلك إيذاء له.

يقول–صلّى الله عليه وسلم–: " **إذا كانوا ثلاثة، فلا يتناجى اثنان دون الثالث**"[2]

تأسيسا على ما سبق فإنّ معاني المناجاة هي التسارر وما يصاحب ذلك من همس وخلوة وكلّها معانٍ تسهم في توضيح المعنى الاصطلاحي للمناجاة.

2- المعنى الاصطلاحي للمناجاة:

وردت معاني المناجاة في الكتب المتخصصة للصوفية مقرونة في أغلبها بالصلاة والأذكار، كما نجد غيابا للتعريف بالمصطلح في معظم المعاجم الصوفية قديمها وحديثها رغم اتفاق الدارسين على أن المناجاة هي لون أدبي.

وقد وردت في كتاب **اللمع للطوسي** بأنها " مُخَاطبَةُ الأسْرارِ عِندَ صَفاءِ الأذْكارِ للملكِ الجَبَّارِ"[3] وهي" مسامرة بين الحبيبين لا يسمعهما ثالث"[4] وهما تعريفان هامان يحيلان

---

[1] – ابن منظور. **لسان العرب**، مج 15، مادة (نجا)، ص 308.

* سورة المجادلة، الآية 07.

[2] – يحيى بن شرف النووي. **رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين**، تصحيح وتعليق أنور الباز، مصر. ط7/ 2007، ص 386.

[3] – الطوسي، السّراج. **اللمع**، ص 426.

[4] – عبد الكريم القشيري. **أربع رسائل في التصوف**، تقديم قاسم السمرائي. مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد / 1969، ص 49.

المناجاة إلى كونها نوع من المخاطبة يتم فيها الإفضاء إلى الله والبوح فيها بالأسرار– أسرار المحبة الإلهية– مع استحضار عظمة الذات الإلهية وتنزيهها عن العالمين.

فالمسامرة "عتاب الأسرار عند خفِيِّ التذكار، قال **الروذباري(ت322هـ)**:

سَامَرتُ صَفوَ صَبَابتِي أَشْجَانُهَا حَرَقُ الهَوى وغَلِيلُهَا نِيرَانُهَا"[1]

ويرجع معظم الدارسين نشأة فن المناجاة إلى المتصوفة، كونها من صميم سلوكاتهم وأحوالهم، **فالجيوشي** يعدّها فنا صوفيا خالصا لأنها من " الأبواب التي لم يطرقها غيرهم ولم ينهج سبيلها سواهم، فهم فرسان حلبتها وآباء عذريتها"[2]، ويوافقه في ذلك **عبد الحكيم حسان**، بكون المناجاة " لون أدبي لم يشاركهم فيه غيرهم"[3]؛ أما محمد عبد المنعم خفاجي فيختلف معهم فيرى بأنّ المناجاة " فن قديم في اللآداب العالمية، عرفته الأمم وهي تناجي آلهتها، وكتب فيها الصوفية المسلمون أروع أناشيدهم في مخاطبتهم للذات الأقدس"[4].

ويظهر أن هذا الرأي القائل بقدم فن المناجاة في الآداب العالمية هو الأرجح والجديد الذي أتى به الصوفية هو إبداعاتهم في هذا الفن ونهجهم طرقا تعبيرية جديدة تختلف عن سابقيهم.

قال الرسول–صلى الله عليه وسلم–" أعبُدْ اللهَ كأنك تراه، فإنْ لم تكن تراه، فإنّه يراك"[5] فكان القدوة التي اتّخذها الصوفية أساسا لمذهبهم في الخلوة، حيث اعتزل الناس في غار حراء، حتى جاءه جبريل بالوحي مبشرا إياه نبيًّا للعالمين، فاستطاع في وقت وجيز توحيد كلمة القبائل المتناحرة، وإرساء قواعد متينة لدولة قوية تحتوي جميع الناس تحت راية واحدة هي راية الدين الإسلامي.

---

[1] – الطوسي، السّراج. **اللمع**، ص 426.

[2] – محمد إبراهيم الجيوشي. **بين التصوف والأدب**. مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة. د. ط ود. ت، ص 62.

[3] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص 278.

[4] – محمد عبد المنعم خفاجي. **الأدب في التراث الصوفي**، ص 115.

[5] – الطوسي، السّراج. **اللمع**، ص 426.

لكن سرعان ما عصفت رياح الفتنة بالدولة الإسلامية الفتية وكانت فتنة عثمان– رضي الله عنه– التي قوَّضت صرح الوحدة والأخوة بين المسلمين، وامتدّ الخلاف بينهم قرونا طوالا، جعلت طائفة من هؤلاء تؤثر الاعتكاف والانقطاع لعبادة الله، بعيدا عن الإسهام والخوض بالفعل أو القول في هذه الفتن.

ثمَّ ما لبث أن ظهر قوم تميزوا عن غيرهم في هيئتهم وسلوكاتهم أُطلِق عليهم القرّاء والنُّساك والبكَّائين وغير ذلك من الأسماء، ولعلّ أهم طابع يميز طائفة منهم هو مرابطتهم في الثغور منذ القرن الثاني الهجري، وقد مدح **أبو العتاهية** عبَّادان• بوصفها مركزا للتقاة ومقصدا للزهاد، والصوفية للخلوة والتفرغ للعبادة:

سَقَى اللهُ عبَّادَانَ غَيْثًا مُجَلِّلاً فَإِنَّ لَهَا فَضْلاً جَدِيدًا وأَوَّلاَ
وَثَبَّتَ مَنْ فِيهَا مُقِيمًا مُرَابِطًا فَمَا إِنْ أَرَى عَنْهَا لَهُ مُتَحَوَّلاَ
إِذَا جِئْتَهَا لَمْ تَلْقَ إِلاَّ مُكَبِّرًا تَخَلَّى عَنِ الدُّنْيَا وَإِلاَّ مُهَلِّلاَ
فَأَكْرِمْ بِمَنْ فِيهَا عَلَى اللهِ نَازِلاً وَأَكْرِمْ بِعبَّادانِ دَارًا وَمَنْـــزِلاَ[1]

ومع بداية القرن الثالث الهجري استقامت الخلوة وأصبح لها قواعد خاصة على المريد إتباعها ويشرف المتصوفة أنفسهم على تنظيمها، وكان نتاج ذلك فنا أدبيا هو « أدب المناجاة ».

ولا غرو في ذلك فالصوفي في مناجاته الله عزّ وجلّ إنمّا " يرى نور الله في قلبه، وهيبة الله في نفسه، يتأمل إبداع الله في خَلقه، فلا يرى إلا جماله وجلاله، فيسبح في بحار أحَدِيَتِهِ، ويناجيه سبحانه وقد خفق قلبه بالمحبة، واستضاء بنوره الأقدس"[2] وهو ما يتجسد في مناجاة **ذي النون المصري**، العاشق لجلاله وجماله، يقول: "إلهي ما أصغيت

• عبَّادان: من قرى مرو/ ياقوت الحموي. معجم البلدان.

[1] – أبو العتاهية. **الديوان**، ص 353.

[2] – حسن الشرقاوي. **معجم ألفاظ الصوفية**. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة. ط1/ 1987، ص 266.

إلى صوت حيوان، ولا حفيف شجر، ولا خرير ماء، ولا ترنم طائر، ولا تنعم ظلّ، ولا دويٍّ ريحٍ، ولا قعقعةِ رعدٍ، إلاّ وجدتها شاهدةً بوحدانيتك، دالة أنّه ليس كمثلك شيء.

ويناجي صوفيٌّ آخرُ ربّهُ قائلا:

ومنْ أنتَ؟ يا رَبِّي أجِبنِي فَإنّي رَأَيْتُكَ بينَ الحُسْنِ والزَّهرِ والماءِ"[1]

وتأسيسا على ما سبق، فإنّ فن المناجاة بتركز على الخلوة ومناجاة الله بكلام خافت ممّا يدفعنا إلى توضيح الاختلاف الجليٌّ بين خلوة المتعبدين وخلوة الصوفية.

– خلوة الزهاد يلجأون إليها من أجل زيادة الكم التعبدي والتفرغ للعبادات، بعيدا عن صخب الحياة الاجتماعية.

– أمّا خلوة الصوفية فتتميز بالكمِّ في العبادة والكيف الذي يرتقي بالحياة الروحية إلى العالم الأعلى، عالم الملكوت الذي لا يتأتى للمرء إلا من خلال طرح كل ما من شأنه أن يشغل الفكر والنفس والجسد، ذلك "أن الصوفية ينشدون في خلواتهم اتصالا بالله ومشاهدة لجلاله وجماله ومعرفة كاملة به"[2].

هذه المعرفة تحدث بين العبد وخالقه بإطالة المناجاة وممارسة ألوان من المجاهدات، كما أن هذه "المعرفة تأتي القلب من وجهين: من عين الجود، ومن بذل المجهود"[3].

كثيرا ما يقوم المتصوف في خلوته بألوان"المجاهدة من ذكر، وصيام وصلاة، وقيام وقراءة، وتركيز للانتباه في موضوع واحد لفترة طويلة من الزمن، وما يردده الصوفي في خلوته من كلام له تأثيره البياني في النفس، كل ذلك يساهم إلى حد كبير في تحقيق ما يعلق الصوفية على الخلوة من المهام"[4] حيث في زخم المناجاة واستحضار القلب تتجلّى أنوار الحق فيه، فتتكشف له آفاق الأبدية، وتسلبه تجربة روحية ثرّة، قوامها المحبة والشوق في تطلع لا متناهٍ نحو الجمال المطلق في رحاب ملكوت الله.

---

[1] – المصدر السابق، ص 266.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي** ، ص277.

[3] – أبو نعيم الاصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، الحلية ج10 ، ص 247.

[4] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص278.

أنواع المناجاة

تقسم معاني(فن المناجاة) إلى ضربين:

1- **مناجاة المتعبدين:**

وتتمحور حول معاني الشكر والدعاء والاستغفار، ومن النماذج الحاثة على الشكر ما قاله **أبو علي الروذباري (ت322هـ)**•:

لَوْ كُلُّ جَارِحَةٍ مِنِّي لَها لُغَةٌ تُثْنِي عَلَيكَ بِمَا أَوْلَيْتَ مِنْ حَسَنِ

لَكَانَ مَا زادَ شُكْرى إذ شَكَرْتُ بِهِ إلَيكَ أزيَدَ فِي الإحْسَانِ و المِنَنِ[1]

حيث يتمنى لو أن كل عضو من جوارحه له لغة حتى تثني بطريقتها على الله عز وجلّ وتشكر فضله عليها؛ فيزداد بالتالي صاحبها مقاما وقربا إلى الله وفي هذا المعنى " كان بعض الكبراء، يقول في مناجاته: اللّهمّ إنك تعلم عجزي عن مواضع شكرك، فاشكر نفسك عنِّي ..(و) هو الغيبة عن الشكر برؤية المنعم"[2]

ويدرك **يحي بن معاذ(ت258هـ)** رحمة الله الواسعة، فيقول:

أشكـــــــو إليك ذنوبًا لستُ أُنْكِرها وقَدْ رَجَوْتُكَ يا ذا المَنِّ تَغفِـــــــرها

مِنْ قبلِ سُؤْلِكَ لِي فِي الحَشْرِ يَا أَمَلِي يَوم الَجزَاء عَلَـــــى الأهوال تَذْكُـــرها

أَرجوكَ تَغْفرها فِي الحَشرِ يَا أَمَلِـــي إذا كُنْتَ سُؤلِي كما فِي الأرضِ تَسْتُرها[3]

تَسْتُرها[3]

وهي شكوى فيها أمل ورجاء في رحمة الله الواسعة، فيها اعتراف بالذنب وتوبة.

كما ووردت مناجاة لإحدى النساء العابدات المجهولات في كتاب "صفة الصفوة" لابن الجوزي جاء فيها: " إلهي وسيدي ما أضيق الطّريق على من لم تكن دليله وأوحش

• هو أبو علي محمد بن أحمد الروذباري، بغدادي الأصل، صحب الجنيد، سكن مصر وصار شيخها حت وفاته سنة 322هـ/ 934 له تصانيف في التصوف وكان شاعرا مجيدا/ محمد أحمد درنيقة: معجم شعراء الحب الإلهي، ص243.

[1] – الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص70.

[2] – المصدر نفسه ، ص70.

[3] – أبو نعيم الاصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص 63.

خلوة من لم تكن أنيسه. ..إنّ لله عبادا أسقاهم من حبِّه شربةً فولهت قلوبهم فلَم يحبُّوا مع الله عزّ وجلّ غيره. ثمّ قالت تنشد:

تزوّدْ قَرينًا من فِعالك إنّمـــــا قَرينُ الفَتى فِي القَبْرِ ما كَانَ يَعْمَلُ

ألاَ إنّما الإنْسَانُ ضيْفٌ لأَهلِـهِ يُقِيمُ قَلِيلاً عِنْدهم ثُمّ يَرْحَـــــــــلُ"[1]

2- مناجاة المحبين:

وتعتمد على الفناء في المحبوب متوسلين في ذلك بالخلوة الصوفية حيث يصنع هؤلاء عالمهم الخاص المعتمد على"الخلوة وسيلة للفناء في المحبوب والاتحاد به أو مشاهدتـه ومن هنا كانت الخلوة هي التي يسبح الصوفية فيها على أجنحة من الرياضة إلى عوالم الغيب التي لا يشهدها غيرهم من الناس. "[2]

فالصوفية في خلوتهم يكررون ذكر الله الذي لا يفارقهم قط، لأن في ذكره اطمئنان للقلب و"حقيقة الذكر: أن تنسى ما سوى المذكور في الذكر، يعني إذا نسيت ما دون الله فقد ذكرت الله"[3] ، **يقول الله تعالى:** ﴿ **واذكُرْ رَبَّكَ إذا نَسيتَ**﴾*

والصوفية مأخوذون بسحر اللحظة التي تتم فيها مناجاة الله يقول أحد الصوفية:

" ذَكَرْتُكَ لاَ أني نَسِيتُكَ لَمْحَةً وأَيْسَرُ مَا فِي الذِّكْرِ ذِكْرُ لِسَانِي"[4]

فالقلب عندهم هو أداة الذكر، وفيه تتم عمليات الإدراك كلِّها، واللسان فقط هو أداة خارجية للذكر.

---

[1] – ابن الجوزي. جمال الدين أبو الفرج. **صفة الصفوة**، حققه وعلّق عليه محمود فاخوري، ج4. دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. ط3 / 1985.، ص 252.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي**، ص280.

[3] – الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف** ، ص73.

* سورة الكهف، الآية 24.

[4] – الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص74.

يقول **ذو النون المصري(ت241هـ):**

حَسْبُ المُحبِّينَ بأنّ لهم مِن ربّهم سَبَبًا يُدْنِي إِلَى سَبَبِ
قَوْمٌ جُسومهم فِي الأَرْضِ سَارِيةٌ نِعَمٌ وأرواحُهم تَخْتضالُ فِي الحُجُبِ
لَهْفِي عَلَى خُلْوَةٍ مِنْهُ تُسدِّدُني إِذَا تَضَرّعْتُ لِإِشْفَاقٍ ولِرَغَبِ
يَا ربِّ يَا رَبِّ أنتَ الله مُعْتَمِدِي متى أَرَاكَ جَهَارًا غَيْرَ مُحْتَجِبِ[1]

ومناجاة المحبين لا تقتصر على عقلاء الشعراء الصوفية بل تتعدى إلى مجانينهم وهذا **العباس المجنون•** (**181هـ)** من عقلاء المجانين، عندما سئل عن سر صبره على الوحدة واعتزال الناس، قال:

يا حَبيبَ القُلوبِ من لِي سِواكَا ارحَمْ اليَوْمَ مُذْنِبًا قَدْ أَتَاكَـــا
أَنْتَ سُؤْلِي وبُغْيَتِي وسُـــرورِي• قَدْ أَبَى القَلْبُ أنْ يُحِبّ سِوَاكَا
يَا مُنَائِي وسيّدي واعْتِمَـــادِي طَالَ شَوْقِي مَتَى يَكُونُ لِقَاكَا!
لَيْسَ سُؤْلِي مِنَ الجِنَانِ نَعِيـــمٌ غَيْرَ أَنِّـــــــي أُرِيدُهَا لأَرَاكَا[2]
لأَرَاكَا[2]

فقد التحمت في مقطوعة **العباس المجنون** عناصر وجدانية، تتصدرها مناجاة الله وندم في نبرة وجدانية حزينة تملى بـالشجون والمحبة والشوق.

وتأسيسا على ما سبق، فإنّ الذكر يشكل سلوكا هاما في« شعر المناجاة » يتوسل من خلاله الصوفي للتقرب إلى الله والفناء في الذات الإلهية.

---

[1] – الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص .349

• : قال عنه صاحب الحلية، أبو نعيم الإصبهاني:" منهم العباس المعروف بالمجنون، في الشوق مضنون، وعن الخلق مخزون، كان لمحبوبه ساهرا، وعن بني جنسه سائرا"./ الأصفهاني، أبو نعيم. حلية الأولياء وطبقة الأصفياء، ج10 ص 145.

• سروري: مرادي.

[2] – المصدر نفسه، ج 10. ص 145. و النيسابوري. **عقلاء المجانين**، ص 258.

هذا الفناء لا يتأتّى إلاّ بالمحبة الخالصة، هذه المحبة التي تغمر جوارحه وجوانحه، فيغدو فيها تذلل المحب لمحبوبه طقسا من طقوس المناجاة، يمارسه المحبون في مشهد فيه استعطاف وتضرع للبقاء في محراب الأليف وحتى لا يحرم الصوفي من مشاهدة أنوار وجهه والاستمتاع بأنسه.

يقول **أحمد النوري**(ت295هـ):

" كَفَى حُزْنًا أنّي أُنَادِيكَ دَائِبـــــــًا كَأَنِّـــي بَعِيدٌ أو كَأَنّكَ غَائِبُ

وَأَسْأَلُ مِنْكَ الفَضْلَ مِنْ غَيْرِ رَغْبَةٍ وَلَمْ أَرَ مِثْلِي زَاهِداً فِيكَ رَاغِبُ

وأضاف: أعلى مقاماتِ أهلِ الحقائقِ انقطاعهم عن الخلائقِ، وسبيلُ المحبينَ التلذّذ بمحبوبهم، وسبيل الفانين الفناءُ في محبوبهم ومأمولهم"[1]

من الملاحظ أنّ النماذج الشعرية الواردة في هذا الجزء الخاص بـ « شعر المناجاة» مكتملة في موضوعها وأنشئت هكذا، وليست جزءا من قصيدة، وهذا راجع إلى أن القصيدة الطويلة الملتحمة الأبيات لم تولد بعد في الشعر الصوفي.

ونخلص في الأخير إلى أن المقطوعات الشعرية التي تضمنها « شعر المناجاة» تختص بميزتين أساسيتين من أجل إدراجها في هذا الإطار –إطار« شعر المناجاة »–:

أولاهما: أنّ الشاعر ينظر إلى الله تعالى من زاوية العبد لربه أو المحب لمحبوبه.

ثانيهما: غلبة العنصر الوجداني على عنصر العقل والفكر، وهذا راجع لكون التجربة الصوفية في هذا الضرب من الشعر مشحونة بالعواطف ومجردة من الجانب الفلسفي التأملي.

4- الزهد والتصوف: تداخل أم تقاطع

يعد **أبو العتاهية** من المؤسسين لقواعد شعر الزهد الذي غدا- على يديه- فنا قائما بذاته، ورغم بقاء الشاعر في حدود الزهد وعدم ملامسته تجارب الصوفية حيث لم يعش

[1] – الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص 253.

مكابداتهم ومجاهداتهم، إلاّ أنه أسهم بشكل كبير وواضح في إرساء الأسس القويـــة للشعر الصوفي.

هذه الأسس التي دعمّها وأوضح معالمها – في القرن الثالث الهجري– الشعر الديني والزهدي خاصة، من خلال تمظهر« الزهد» غرضا شعريا أساسيا يزاحم الأغراض الشعرية التقليدية، يتناوله الشعراء جميعا دون استثناء مستضلين بأجواء السكينة الروحية التي تغمر أنفسهم، غير أن "البداية الحقيقية للتصوف كنمط متفرد من التقرّب إلى الله، كان إبان القرنين الثاني والثالث الهجريين، وهما القرنان اللذان شهدا ميلاد الشعر الصوفي وهكذا فإن بدء الشعر الصوفي هو نفسه بدء التصوف".[1]

ومن هنا كان التداخل واضحا بين **الزهد Asceticism و التصوفMysticism** لارتباط منابعهما وتقاطع التجربة العملية الفعلية في بعض المناحي في كليهما . وعليه لم يتوقف الشعر الزهدي في القرن الثالث الهجري بظهور التصوف ومعه الشعر الصوفي بل اتّخذ لنفسه طريقا أكثر استقلالية وعمقا وكان لكلّ منهما أثره الواضح في التجربة الشعرية الإبداعية وفي تولّد معانٍ جديدة بفعل الاستغراق في التجربة السلوكية، خاصة بالنسبة لشعراء الصوفية.

ويتجلّى هذا التداخل في تقاطع أوصاف الزهاد مع أوصاف الصوفية من حيث المظهر وتواضع الهيئة واعتزال الناس والتعلق بالله.

وفي هذا يقول **أبو العتاهية: [من مجزوء الرجز]**

رَغِيفُ خُبْزٍ يَابِسٍ تَأْكُلُهُ فِي زَاوِيَـــهْ
وَكُوزُ مَاءٍ بَـــارِدٍ تَشْرَبُهُ مِنْ صَافِيَـهْ
وَغُرْفَةٌ ضَيِّقَـــةٌ نَفْسُكَ فِيهَا خَالِيَـــهْ
أَوْ مَسْجِدٌ بِمَعْزَلٍ عَنِ الوَرَى فِي نَاحِيَهْ

[1] – مجدي كامل. **أحلى قصائد الصوفية**، ص7.

تَدْرُسُ فِيهِ دَفْتَرًا مُسْتَنِدًا بِسَارِيـــــــهْ [1]

وهي صورة لما كان يتطلّع إليه الزهاد والصوفية، وينشدونه، قانعين برغيف خبز يابس مع شربة ماء بارد وغرفة ضيقة يختلون فيها مع أنفسهم للعبادة أو مسجد بعيد عن الورى يتدارسون فيه، غير مبالين بلذيذ الطعام وطيب الفراش.

والمعنى نفسه، يطالعنا به **السرّي السقطي(ت251هـ)** قائلا:"كلُّ الدنيا فضول، إلا خمس خصال: خبز يشبعه، وماء يرويه، وثوب يستره، وبيت يكنُّه، وعلم يستعمله"[2]، وهي وهي الأوصاف الخارجية المتعارف عليها للزهاد والصوفية، إلى جانب النوازع النفسية الداخلية والحالات الشعورية الوجدانية التي تستبِّد أيضا بالزهاد والصوفية.

يجني الزاهد والمتصوف في مقام الزهد ثمرات عدّة، لعلّ أهمها الغنى بالله عن الناس وهو ما عبّر عنه **ذو النون المصري:**

لَبِسْتَ بالعفة ثَوْبَ الغِنَـــى فَصِرْتُ أَمْشِي شَامِخَ الرأسِ

أَنْطقَ لِي اَبْرُ لِسَانِي فَمَـــا أَخْضَعُ بالقَوْلِ لِجُلاَّسِـــــي

إِذَا رَأَيْتُ التِّيهَ من ذي الغِنَى تُهْتُ عَلَى التّائِـــهِ بالياس[3]

بالياس[3]

استغنى الشاعر بثوب العفة عمّا في أيْدي الأغنياء، فغدا غنيا بفقره، متجاوزا الغنى المادي إلى غنى الروح .

كما يبدو الأثر القرآني جلّيا في قصيدة **لابن الرومي**، ترجم فيها الآية الكريمة، في قوله عزّ وجلّ: ﴿ **تَتَجَافى جُنُوبهم عَنِ المَضَاجِعِ يَدْعُونَ ربّهم خَوفًا وطَمَعًا** ﴾* في صورة ناطقة تنبض بالحياة فأبرز الزهاد والصوفية، وهم متقلبون بين الحيرة والخوف تارة والرجاء والطمع في عفو الله تارة أخرى، عيونهم شاخصة دامعة.

---

[1] – أبو العتاهية، **الديوان**، ص 417.

[2] – السلمي. **طبقات الصوفية**، ص20.

[3] – الأصفهاني، أبو نعيم. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج9، ص 372.

* سورة السجدة، الآية 16.

قال في قصيدة بعنوان "التوبة": **[من مجزوء الخفيف]**

تَتَجَافَى جُنُوبُهم عن وطء المضاجع
كلّهمْ بينَ خَائِفٍ مُسْتَجِيرٍ وَطَامِـــعِ
تَرَكُوا لَذة الكَرى لِلْعُيُونِ الهَوَاجِـــعِ
واستهلت عُيُونُهمْ فَائِضَاتِ المَدَامِـعِ
ودَعَوْا: يَا مَلِيكَنَا يَا جَميلَ الصّنائِعِ
اعْفُ عَنْ ذُنُوبِنَا للوجُوهِ الخَواشِـعِ
اعْفُ عَنْ ذُنُوبِنَا للعُيونِ الدَّوامِـــعِ
أنتَ–إِنْ لَمْ يَكُنْ لَنَا شَافِعٌ– خَيْرَ شَافِعِ[1]

وهي تعبير صادق عن النوازع النفسية، تمكن **ابن الرومي** من التقاطها، بل تقمصها بشكل احترافي، وتمثل صورة نمطية للزهاد بالوصفين الداخلي والخارجي.

نخلص إلى أن هذا التداخل في بدايته بين الزهد والتصوف هو تمهيد لتحديد ملامح القصيدة الصوفية التي ظهرت وتبلورت –فيما بعد– على أيدي **ذي النون المصري والحلاج ويحي بن معاذ والنوري والقشيري والشبلي.**

5– حلقات الذكر

مارس الصوفية دورا دينيا وسياسيا من خلال حلقات المساجد أو حلقات الذكر التي يتبادل فيها الصوفية والزهاد الأفكار الصوفية، ويمارسون فيها طقوس التصوف.

والذكر أصل كل مقام وقاعدته التي يبني عليها، والصوفية في نزوعهم نحو الروحانية وإعراضهم عن الدنيوية، وامتثالهم لأمر الله عز وجل بالإكثار من ذكره، سموا بأنفسهم جاعلين حياتهم كحياة الملائكة، لا تخطر الدنيا على قلوبهم، ولا تشغلهم عن محبوبهم نسوا أنفسهم بمجالستهم لربهم، وغابوا عن كل شيء سواه، مأخوذون في ذلك بالوجـــد

[1] – ابن الرومي.**الديوان**، شرح أحمد حسن بسج، ج2. منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط3 /2002، ص343.

والشوق:

" ذَكَرْتُكَ لاَ أني نَسِيتُكَ لَمْحَةً وأَيْسَرُ مَا فِي الذِّكْرِ ذِكْرُ لِسَانِي"[1]

فالصوفي يذكر ربه في كل حين، فيجد بذلك انشراح الصدر، واطمئنان القلب، وسمو الروح ، ونجد في الآيات القرآنية الكريمة معان عديدة لكلمة "**الذكر**":

– فتارة قُصِدَ بها القرآن الكريم كما في قوله تعالى: ﴿إنَّا نحن نزّلنا **الذِّكرَ** وإنّا لهُ لَحافظونَ ﴾* .

– وتارة قُصِدَ بها صلاة الجمعة: ﴿ يا أيُّها الذين آمنوا إذا نُودِيَ للصلاة من يوم الجمعة فاسعَوا إلى **ذكرِ** اللهِ ﴾*.

– وفي موطن آخر عُنِيَ بها العلم: ﴿ فاسألوا أهل **الذكر** إنْ كنتم لا تعلمونَ ﴾*.

– وفي معظم النصوص أُريدَ بكلمة "**الذكر**" التسبيحُ والتهليل والتكبير والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم.

يقول أحد الصوفية:**[من الطويل]**

أُريدُ دَوَامَ الذِّكْرِ مِنْ فَرْطِ حُبِّهِ فَيَا عَجَباً مِنْ غَيْبَةِ الذِّكْرِ في الوَجْدِ

وَأَعْجَبُ مِنْهُ غيبةُ الوَجْدِ تارَةً وغَيبةُ عَيْنِ الذِّكْرِ في القُرْبِ والبُعْدِ[2]

بمعنى أن الصوفي من فرط حبه وتعلقه بالله سبحانه وتعالى، يريد أن يداوم على ذكر الله، ولكن يحدث أن يغيب عن ذاته وعن ذكر الله تحت وطأة الوجد، بل العجب هو أن هذه الغيبة تحدث عن الوجد وبالتالي ينشغل الصوفي عن الذكر بالمشاهدة، فيغيب عنه

[1] – الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص 74.

* سورة الحجر، الآية 9.

* سورة الجمعة، الآية 9.

* سورة الأنبياء، الآية 7.

[2] – المصدر نفسه ، ص74.

به، قال **الجنيد:** "من قال: الله، عن غير مشاهدة فهو مفترٍ، وقال غيره: القلب للمشاهدة: واللسان للعبارة عن المشاهدة، فمن عبَّر عن غير مشاهدة فهو شاهد زور"[1].

وهو المعنى الذي يعكسه هذان البيتان يقول **الكلاباذي: [من البسيط]**

"أنشدونا لبعض الكبار:

أَنْتَ المُوَلِّهُ لي لاَ الذِّكرُ وَلَّهَنِي حَاشا لِقَلْبِي أَنْ يَعْلَقْ بِهِ ذِكْرِي

الذِّكْرُ وَاسِطَةٌ يَحْجِبكَ عَنْ نَظري إِذَا تَوَشَّحَه مِنْ خَاطِرِي فِكري"[2]

وهم في حالة الوجد هذه يرون أن الله سبحانه وتعالى يذكرهم كما يذكرونه كيف لا وهو الذي هداهم إلى ذكره "وقال بعضهم: الأنس هو أن يستأنس بالأذكار فيغيب به عن رؤية الأغيار:

شَغَلْتَ قَلْبِي بِما لَدَيكَ فَما يَنْفك طُولَ الحَياةِ مِن فِكري

آنسْتَنِي مِنْكَ بِالودادِ وَقَد أَوْحَشْتَنِي مِنْ جَمِيعِ ذَا البَشَرِ

ذكرُكَ لِي مُؤنِسٌ يُعارضني يُوعِدُني عَنْكَ مِنكَ بالظَّفَرِ

وَحَيْثُ مَا كُنْتَ يا مَدَى همَمي فَأَنْتَ منِّي بمَوْضِعِ النَّظَرِ"[3]

فهو ذكر مؤنس لهم في خلوتهم فلا يشعرون بالوحشة إطلاقا مادام أنيسهم، هو حبيبهم الله عز وجلّ، كما أنه يعلي من قيمة الشاعر الصوفي، ويجعله في توق دائم إلى الخالق عزّ وجلّ من خلال الحضور الصوفي.

أ- الحضور الصوفي

يتجلى الحضور الصوفي في مظاهر عدّة تعكسها المكابدات والمجاهدات التي يلاقيها الصوفي في طريقه، ويتمثل هذا الحضور في:

1- ظهور الطرق الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين

---

[1] - المصدر السابق ، ص74.

[2] - المصدر نفسه ، ص ص 74،75.

[3] - المصدر نفسه ، ص 76.

كان لازدهار التصوف في بغداد، وتدعيمه بأسس من المعارف الصوفية والعلوم المختلفة تأثيرا كبيرا في تفعيل التنظيم الصوفي الذي اشتهرت بــه بغداد دون غيرها من الحواضر.

ومنذ النصف الثاني للقرن الثالث الهجري، أخذ المتصوفة " ينظمون أنفسهم طوائف وطرقا يخضعون فيها لنظم خاصة بكل طريقة من المريدين، يلتفون حول شيخ مرشد يسلكهم ويبصرهم على الوجه الذي يحقق لهم كمال العلم وكمال العمل. "[1] كما يتضح من قول **القشيري:** "ثم يجب على المريد أن يتأدب بشيخٍ، فإن لم يكن له أستاذ لا يفلح أبدا! هذا أبو يزيد يقول: من لم يكن له أستاذ، فإمامه الشيطان. وسمعت الأستاذ أبا علي الدقاق يقول: الشجرة إذا نبتت بنفسها من غير غارس، فإنها تورق لكن لا تثمر، كذلك المريد إذا لم يكن له أستاذ يأخذ منه طريقته، نَفَساً نَفَسًا، فهو عابد هواه لا يجد نفاذا".[2]

وقبل الحديث عن أهم هذه المدارس الطرق، لا بأس أن نعرج على المفهومين اللغوي والاصطلاحي للطريقة.

- **المفهوم اللغوي :**

الطَريق هو السَّبيل التي يُطْرَقُ بالأرجُلِ، أو ما يمكن التوصل بصحيح النظر فيه إلى المطلوب[3]، ويقال: الطريق والطريقة على سبيل الترادف على الرغم من أن جمع الطريق طرق وجمع الطريقة طرائق، ويقال كذلك الطريقة بمعنى السيرة فيقال: فلان حسن الهدى الهدية، أي الطريق[4]، وكذلك فلان من أهل السنة أي من أهل الطريقة المستقيمة المحمودة[5] ، وقد ورد اللفظان في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **ولَو اسْتَقَامُوا عَلَى**

---

[1] – عزيز السيد جاسم. **متصوفة بغداد** ، ص55.

[2] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 424، باب الوصية للمريد.

[3] – ينظر: الجرجاني. **معجم التعريفات**، ص 189.

[4] – ينظر: ابن منظور. **لسان العرب**، مج 15 ، (مادة طرق)، ص 356.

[5] –ينظر: المصدر السابق، مج 13. ص 226.

الطَّرِيقَةِ لأسْقَيْنَاهمُ مَاء غَدقا﴾*، وقوله سبحانه وتعالى: ﴿ **وأنَّا منَّا الصَّالحُونَ ومنَّا دونَ ذلكَ كُنَّا طَرائقَ قِددا** ﴾**

- **المفهوم الاصطلاحي:**

جاء في معجم التعريفات **للجرجاني** أنّ " الطريقة هي السيرة المختصة بالسالكين إلى الله تعالى، من قطع المنازل والترقي في المقامات"[1] أي سيرة السالكين في تطبيق مراسم الله وحدوده وأحكامه التكليفية المشروعة التي لا رخصة فيها بدون راحة أو توقف يقطعون خلالها المنازل ويترقون في المقامات "قصد الوصول إلى مقام التوحيد، معرفة الله وهو آخر المقامات ويكون ذلك تحت إشراف قطب عارف أو تأديب شيخ[2]

نشأتهـــا:

من الواضح أن حركة التصوف التي بدأت معالمها في التشكل والتبلور بدءا من القرن الثالث الهجري، على الصعيدين النظري والعملي، تمظهرت في ظهور الطرق الصوفية في كل من العراق ومصر من خلال توفير مناخ روحي شكل نقطة جذب لأقطاب المريدين الذين تشرّبوا مبادئ الطريقة ومسالكها عن شيوخها.

فأصبحت كل واحدة منها تنسب إلى شيخها الذي يلتف حوله مريدون وتابعون لطريقته ومن المهم القول أنّ لكل طريقة من الطرق الصوفي منهج خاص في السلوك والعبادة تختلف عن بعضها باختلاف المكان والظروف السياسية والاجتماعية والدينية، إضافة إلى تباين العادات والتقاليد من مكان إلى آخر، واختلاف طريقة الاستقطاب التي تجعل الشيوخ يهاجرون إليها من كل الأقطار والأمصار.

أهم الطرق الصوفية ومجالسها

---

* سورة الجن، الآية 16.

** سورة الجن، الآية 11.

[1] – الجرجاني. **كتاب التعريفات**، ج1، ص 183.

[2] – ينظر: القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 426.

ظهرت في هذا العصر طرق صوفية عديدة، ذكرها **الهجويري**[1] هي:

1-السقطيـــــة:

نسبة **لسري السقطي(ت 251هـ)**؛ ويعد أول من تكلم في التوحيد وحقائق الاحوال ببغداد وإليه ينتمي اكثر صوفية الطبقة الثانية منهم **الحارث بن أسد المحاسبي، وشقيق بن ابراهيم والبسطامي وأبو سليمان الدرداني** وغيرهم، وهو خال **الجنيد** وأستاذه. وتتمثل أسس طريقته في العزلة والتوكل والتزام السّنة وتصحيح العبادة بالتقوى وملء القلب بالرجاء والحب والحياء من الله والأنس بالله وحده[2].

2- المحاسبية:

نسبة إلى أبي عبد الله الحارث بن أسد **المحاسبي (ت 243هـ)**، من علماء مشايخ القوم بعلوم الظاهر وعلوم المعاملات والإشارات؛ وترجع تسمية المحاسبي بهذا الاسم نظرا لمحاسبته نفسه، وهو من مؤسسي مدرسة بغداد الصوفية، له كتب مشهورة منها كتاب " الرعاية لحقوق الله"[3].

3-الطيفوريـــــة:

ينتسب الطيفوريون إلى أبي يزيد طيفور بن عيسى **البسطامي(ت 261هـ)**، ويعدُّ من كبار المتصوفة المشتهرين بالسكر، تقوم طريقة **البسطامي** على التمسك بالقرآن والسنة لأن القرآن في رأيه، يدل على صحبة المولى، والسّنة ترك الدنيا، والفريضة تقتضي الصحبة مع المولى، والطريق على ذلك يكون بالمجاهدات وهي الموصلة إلى المعرفة أي إلى المرتبة التي لا يفتر فيها عن ذكر الله والاستئناس به، وتقوده إلى الفناء وفيها يفقد العارف رسمه وهويته فلا يشهد إلاّ الله[4].

---

[1] – الهجويري. **كشف المحجوب**، دراسة وترجمة وتعليق إسعاد عبد الهادي قنديل، ج1. دار الكتب، القاهرة، مصر.د.ط / 1974، ص 135.

[2] – ينظر: السلمي. **الطبقات الصوفية**، ص 19.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص ص 25، 26.

4- الملامتية(القصارية) (270-370هـ)

ينتمي أصحاب هذه الطائفة إلى أبي صالح حمدون **القصار(ت 271هـ)**، وهي فرقة صوفية ظهرت في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري بمدينة نيسابور بخراسان وقد تسللت أفكار هذا المذهب إلى مكة وبغداد.

وأساس مذهب الملامتية يقوم على "الملامة" وهي: لوم الملامتي نفسه، ولوم الناس له. **والمراد بلوم النفس:** أنّ الملامتي لا يرى لنفسه حظًّا على الإطلاق، ولا يطمئن إليها لأنه يعتقد أنّ النفس شرٌّ محضٌ وكلُّ ما يصدر عنها رياء ورعونةٌ.

والمراد بلوم الناس: أنّ الملامتي يرى أن "معاملته مع الله سرٌّ بينه وبين ربّه، لا يصحُّ أن يطّلع الخلق على صلته به، بل إنّ الملامتية خوفا من أن تتكشف أحوالهم ويصيبهم الغرور إن ظهروا بحقيقتهم تلك"[1] والتي قد تستدعي مدحهم من غيرهم، تراهم يتعمدون فعل ما يسخط الخلق ويدعو إلى ازدراءهم.[2]

5-الخرازيــة:

ينتمي الخرازيون إلى **أبي سعيد الخراز (ت 279هـ)**، من أهل بغداد، صحب **ذا النون وسري السقطي وبشر بن الحارث**، وهو" أول الصوفية الذين عبروا عن حال الفناء والبقاء وأساس طريقته العلم والمعرفة" [3] فالأول دليل الى الله والثانية دالة عليه.

6-النوريــة:

وهم أتباع **أبو الحسين أحمد النوري(ت 295هـ)**، بغدادي المولد والمنشأ، خراساني الأصل، من أجلِّ مشايخ القوم وعلمائهم، ترتكز طريقته على التوحيد وإسقاط التدبير

---

[1]- الهجويري. **كشف المحجوب**، ص 259 و السلمي. الطبقات الصوفية، ص39

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 259.

[3] - أبو عبد الرحمن السلمي. **الطبقات الصوفية**، ص ص 73، 74.

وجمع الفرق أي الجمع بالحق تفرقة عن غيره، والتفرقة عن غيره، جمع به وفي منظوره أن التصوف أخلاق وليس رسوما.[1]

7-الجنيدية:

وهم أتباع **أبو القاسم الجنيد بن محمد(ت 297هـ)** "الملّقب بشيخ الطائفة وإمامهم نظرا لتعمقه في التوحيد والفناء، وتتبني طريقته في التصوف على الصحو"[2]، كان فقيها، مقبولا على جميع الألسنة.

8- الحلاجيــة:

نسبة إلى **الحسين بن منصور الحلاج(ت 309هـ)** وهو من أهل بيضاء فارس، نشأ بواسط في العراق وصحب **الجنيد وأبي الحسين النوري** واشتهر بطريقته القائمة على الفناء والحلول التي لخصها قي قوله: "إذا تخلص العبد إلى مقام المعرفة أوحى الله تعالى إليه بخاطره وحرس سرّه أن يسنح فيه خاطر غير الحق".

وقد اختلف المشايخ في أمره، فكفّره أكثرهم، ونفوه ورفضوا مقامه بين الصوفية، وقَبِلَه آخرون من بينهم أبو عبد الله محمد بن خفيف الذي قال عن **الحلاج** "الحسين بن منصور الحلاج عالم ربّاني"[3] وكذلك **الهجويري** التمس له الأعذار معتبرا شطحاته مبالغة وتهويل في العبارة لا في المعنى إذ يبدو معنى العبارة غامضا ومشكلا ممّا يصعِّب عليهم فهم المعنى المقصود فينكرونه.

ويضيف **الهجويري** بأنه رأى فريقا من الملاحدة في بغداد ونواحيها يدّعون تولِّيهم له وقد جعلوا أقواله حجة لزندقتهم وأسموا أنفسهم الحلاّجيين.[4]

نخلص في الأخير إلى أنّ لاتساع ظاهرة التصوف أثر كبير في التعددية التي طبعت المذاهب والطرق الصوفية، وفي تعدد المشايخ وكثرة المدارس.

---

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص 51.

[2] – المصدر السابق، ص 49.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص ص 102، 103.

[4] – ينظر: الهجويري. **كشف المحجوب**، ص 364.

2- حركة التدوين للصوفية وأعلامها

بدأت تتحدد معالم وأسس التصوف ومفاهيمه بظهور الفرق الصوفية، وأخذ هذا العلم في النزوع نحو الاستقلالية فاختصّ الصوفية وحدهم بهذا النوع من العلم حتى لم يعد بإمكان أحد غيرهم "من أهل الشريعة الكلام فيه. وصار علم الشريعة على صنفين صنف مخصوص بالفقهاء وأهل الفُتْيَا، وهي الأحكام العامة في العبادات والعادات والمعاملات وصنف مخصوص بالقوم في القيام بهذه المجاهدة ومحاسبة النفس عليها والكلام في الأذواق والمواجيد العارضة في طريقها وكيفية الترقي منها من ذوق إلى ذوق، وشرح الاصطلاحات التي تدور بينهم في ذلك"[1].

أطلق الصوفية في هذين القرنين الثالث والرابع الهجريين، تسميات خاصة على علمهم منها، علم الباطن أو علم الحقيقة أو الوراثة في مقابل علم الظاهر أو الشريعة أو الدراسة[2].

ومن هنا ومع مطلع القرن الثالث الهجري وإلى مطلع القرن الخامس الهجري، كان التدوين في التصوف قد أخذ في التوسع والانتشار، فقد أُلِّف:

1.كتاب « **الرعاية لحقوق الإنسان» للحارث بن أسد المحاسبي• (ت243هـ)** – استفاد منه الغزالي في كتابه الإحياء[3]– رصد في هذه المرحلة من التصوف أربعة

---

[1] – ابن خلدون. **المقدمة** ، ص400.

[2] – ملكه على التركى. **مدخل إلى الأدب الصوفي الفارسي مع دراسة وترجمة للمنظومة الصوفية الهى نامه" الكتاب الإلهي**" للشاعر فريد الدين العطار. كلية الآداب، جامعة عين شمي. ط 2/ 1998، ص 17.

• المحاسبي هو الحارث بن أسد المحاسبي، أبو عبد الله، من أكابر الصوفية، كان عالما بالأصول والمعاملات، واعظا مبكيا، وله تصانيف في الزهد، والرد على المعتزلة وغيرهم، ولد ونشأ بالبصرة، ومات ببغداد سنة 243 هـ، له مؤلفات كثيرة منها آداب النفوس، معاتبة النفس، التوهم، رسالة المسترشدين، الرعاية لحقوق الله، ومن كلامه:" خيار هذه الأمة الذين لا تشغلهم لآخرتهم عن دنياهم ولا دنياهم عن آخرتهم". ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن محمد. **شفاء السائل وتهذيب المسائل**، تحقيق: محمد مطيع الحافظ. دار الفكر، دمشق سوريا. ط1 / 1996، ص 35. القشيري. الرسالة القشيرية، ص 32.

[3] – أبو الوفا الغنيمي التفتازاني. **مدخل إلى التصوف الإسلامي**. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة. ط3/ د.ت، ص 106.

أركان أساسية وهي: الزهد في الدنيا ومحاسبة النفس ومراقبتها، وحب الله والحرص على الخلق الحسن في التجربة الروحية.

2.كتاب« **الطريق إلى الله» أو كتاب الصدق،** الذي ألَّفه **أبو سعيد الخراز (ت279هـ)** اهتم فيه بالمقامات والأحوال واعتبر المعرفة تأتي إلى القلب من وجهين: "من عين الجود ومن بذل المجهود" بمعنى أنها فيض من الله وهبة منه إلى جانب أنها اكتساب وجهد.

3.كتاب«**التعرف لمذهب أهل التصوف»** من تأليف **أبي بكر محمد بن إبراهيم البخاري الكلاباذي (ت309هـ).** يرى الكلاباذي أن جميع معاني التصوف تصب في التخلي عن الدنيا وعزوف النفس عنها وصفوة الأسرار وانشراح الصدور[1].

4.كتاب « **اللمع » لأبي نصر عبد الله السراج الطوسي (ت378هـ)** ويعد من أقدم وأهم الكتب الصوفية. واعتبر أن الزهد أول قدم القاصدين إلى الله، وأساس الأحوال والمراتب السنية، وفي رأيه أن من لم يُحَكِّم أساسه في الزهد لم يصح له شيء مما بعده.[2]

5.كتاب« **قوت القلوب في كيفية معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد» لصاحبه أبي طالب محمد بن علي الحارثي المكي•(ت386هـ)** وهو من الكتب الهامة أيضا في هذا العصر، رسم فيه صاحبه المقامات التي يقطعها الصوفية والأفكار والأذكار والأوراد التي يقومون بها، جاعلا اسم الطريق دالا على معاني الشريعة الإسلامية والسنة ومرادفا للطريقة والسنة والصراط المستقيم والمنهاج والسبيل.[3]

وتنتهي تجربة الزهد عند "**المكي صاحب قوت القلوب**" بالوصول إلى مرتبة المشاهدة أو ما يسميه زهد المقربين وأول خطوة لبلوغها إخراج هم الدنيا وإدخال همّ الآخرة، وخالصُها

---

[1] – الكلاباذي.**التعرف لمذهب أهل التصوف،** ص25.

[2] – الطوسي، السراج. **اللمع،** ص ص 72، 73.

• المكي هو الواعظ، الزاهد، الفقيه، من أهل الجبل (بين بغداد وواسط)، نشأ واشتهر بمكة ورحل إلى مصر، وسكن بغداد ووعظ فيها، كان رجلا صالحا مجتهدا في العبادة، وله مصنفات في التوحيد، توفي ببغداد، سنة 386 هـ. الخطيب البغدادي. تاريخ بغداد، مجلد 4، ص151.

[3] – أبو الوفا الغنيمي التفتازاني. **مدخل إلى التصوف الإسلامي،** ص 109.

إخراج الموجود من القلب ثمّ اليد واستصغار الدنيا واحتقارها ثمّ تعقبها مرحلة زهد الزاهد في زهده رغبةً في مَزهده، وهي مرتبة كمال الزهد وتحقيق المشاهدة .[1]

6.كتاب« **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء» لأبي نعيم الأصفهاني(ت 430)** الذي يعد عملا موسوعيا، حيث اعتبر فيه صاحبه الصحابة أولى الجماعات الصوفية في الإسلام، ويؤكد ذلك في بداية **حليته:** " وقد تناولت من أعلام المتحققين من المتصوفة وأئمتهم، وترتيب طبقاتهم من النساك ومحبتهم، من قرن الصحابة والتابعين ومن بعدهم، من عرف الأدلة، والحقائق وبالشر الأحوال والطرائق".[2]

7.كتاب« **الرسالة القشيرية» لأبي القاسم عبد الكريم القشيري(ت465هـ)** كتبها صاحبها تصحيحا لأوضاع كثيرة انحرفت، وبيانا لما ينبغي أن يكون عليه المريد الصادق، مبيّنا فيها جانبين:

– الجانب الأول: ففيه سيرة رجال التصوف وبعض أقوالهم، وذكر في هذا الجانب كثير من أعلام الصوفية، يسير المريد على طريقتهم.

– أما الجانب الثاني: فهو مبادئ السلوك ومناهجه ولقد كانت هذه الرسالة وما تزال النبع الصافي الذي يستقي منه كل دارس للتصوف، وكل سالك فيه.[3]

نخلص في الأخير، إلى أن القرنين الثالث والرابع الهجريين يمثلان العصر الذهبي للتصوف، يتّضح ذلك من خلال ظهور الطرق الصوفية، وكثرة التصانيف التي غدت مرجعا يستند عليه التصوف الإسلامي في القرون التالية.

ب– التيارات الصوفيــة وعلاقتها بالمذاهب

1– التيار الصوفي السني وأعلامه

---

[1] – المكي، أبو طالب محمد بن علي الحارثي. **قوت القلوب**، ج2. المطبعة المصرية، القاهرة، مصر. ط1 / 1932 ص ص 169، 170.

[2] – الأصفهاني، أبو نعيم. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج1 ، ص 4

[3] – ينظر: ابن خلدون. **شفاء السائل وتهذيب المسائل**، ص 44.

يعزى الانتقال من التصوف الأخلاقي، المرتبط بالزهد إلى التصوف كنظام في العبادة، ثمّ إلى علم قائم بذاته له قواعده وأسسه وأعلامه التي ينماز بها عن باقي العلوم الأخرى؛ إلى تلك التحولات الكبرى التي سادت المجتمع الإسلامي بدءا من القرن الثاني للهجرة والمتمثلة في منافسة الفرق الدينية كالمعتزلة والرافضة والخوارج، للزهاد في منظومتهم الزهدية المرتبطة بالرسول- صلى الله عليه وسلم- والصحابة[1] إلى جانب انصراف بعض الفقهاء إلى الاهتمام بالفقه وتدارسه بغية تقلد مناصب القضاء والإفتاء والاقتراب من دوائر صنع القرار لإرضاء الحكام ونيل الحظوة لديهم، فضلا على انتشار تيار اللهو والمجون بكل أبعاده وتداعياته.

كل ذلك جعل جمهور المقتدين بسيرة الرسول- صلى الله عليه وسلم- وأخلاق الصحابة والتابعين يزدادون تمسكا بالقرآن الكريم والتأمل في آياته ونصوصه التوجيهية من خلال المداومة على تلاوته في سعي حثيث نحو تقويم النفس و تحقيق الكمال الأخلاقي للإنسان وهذا لا يتأتى إلا بالرياضات والمجاهدات، وتدريب النفس نحو التخلي والابتعاد عن زينة الدنيا وشهواتها.

هذا النزوع نحو صرف النفس عن ملذات الدنيا، أسهم في التحول من الطابع الأخلاقي في التجربة الصوفية إلى الانقطاع والخلوة، وما يصاحبها من التدرج في المنازل والمقامات والأحوال وهو ما أورده **ابن خلدون** قي تعريفه للتصوف بكونه عزوف عن الدنيا وزينتها مقرونا بالاعتكاف وأداء العبادات بشتى أنواعها[2] لأن تدريب النفس- حسب **ابن خلدون**- يكون بالصّيام المتواصل وقيام الليل والتهجد من أجل تقويم النفس للسمو بها إلى مراتب الأنبياء والصدِّيقين والشهداء..

قام التصوف في بواكيره الأولى على أربعة أركان أساسية رصدها **الحارث بن أسد المحاسبي(ت 243هـ)** في كتابه (**الرعاية لحقوق الله**) وهي: الزهد في الدنيا ومحاسبة

[1] -ينظر: القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 21 وما بعدها.

[2] - ينظر:ابن خلدون. **المقدمة** ، ص 399.

النفس ومراقبتها، وحبّ الله والحرص على الخلق الحسن في التجربة الروحية الأمر الذي جعلها تصطبغ بطابع سني أخلاقي ، يدعم ذلك قول **القشيري:** " التصوف دخول في كل خلق سني والخروج من كل خلق دنّي"[1]، بمعنى أن المنضوين تحت راية التصوف السني ملتزمون بحدود الشرع وتكاليفه.

أعلام التصوف السني:

- **الحارث بن أسد المحاسبي(ت 243هـ)** بآرائه في دراسة النفس ومحاسبتها. (سبق التعريف به في أهم الطرق الصوفية).
- **أبو القاسم الجنيد (ت 298هـ)** الذي يلخص نظراته الصوفية في قوله: " ما أخذنا التصوف عن القيل والقال ولكن عن الجوع وترك الدنيا وقطع المألوفات والمستحسنات"[2] لأن طريق التصوف ليست سهلة بل تستوجب ممارسة كثير من المجاهدات وتقديم التضحيات.

من أقواله: " الطرق كلّها مسدودة على الخلق إلا على من اقتفى أثر الرسول – صلى الله عليه وسلم– واتبّع سنته ولزم طريقته فإنّ طرق الخيرات كلها مفتوحة عليه".[3]

ويلقب **الجنيد** بشيخ الطائفة ، ويعد المؤسس الحقيقي والفعلي"للتصوف السني".

- **أبو بكر الشبلي (ت 334هـ):** أحد المتصوفة الشهيرين بآرائه في مسائل التصوف، صحب الحلاج مدة من الزمن ثم تخلّى عن صحبته وهو القائل: " أنا و**الحلاج** شيء واحد، فخلّصني جنوني، وأهلكه عقله".[4]

سار **الشبلي** في منهج الحبّ الإلهي، وله آراء كثيرة، سنأتي إلى تفصيل أهمها في الفصل القادم.

2- تيار الشطحيات ورموزه

---

[1] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص312.

[2] – السلمي. **طبقات الصوفية**، ص ص 129،131.

[3] – المصدر نفسه، ص 132.

[4] – الهجويري. **كشف المحجوب**، ص 363.

إلى جانب التيار الصوفي المتمسك بالسنة إلى حد كبير، ظهر تيار صوفي آخر ليواكب التيار السائد هو تيار الشطحيات

فقد تجاوز أصحاب التيار الصوفي الجديد أحكام الشريعة المتعارف عليها، وتلفظوا بعبارات غريبة عرفت بالشطحيات، كانوا ينطقون بها أثناء حالات الاستغراق والوجد والفناء التي تجتاح كيانهم "وقد التمس لهم البعض الأعذار لأنهم ينطقون وقد فنوا عن أنفسهم أما الفقهاء فقد ثاروا عليهم واتهموهم بالبدع وأحيانا بالكفر والإلحاد".[1]

وقد عرف الزهاد والصوفية الفناء ولكنهم لم يستخدموا لفظه بشكل مباشر وصريح ، إلى أن جاء **البسطامي** وأعطى للفناء مفهوما محددا وواضحا، يفقد الشخص مؤقتا شعوره بنفسه وبأيِّ شيء من متعلقاتها وهو الغيبة عن صفات البشرية.

رموز تيار الشطحيات:

- **ذو النون المصري(ت245هـ):** اشتهر بالاشتغال بمسائل السحر والكيمياء واستخدام الأدعية واستعمال البخور، كما تحدث عن المعرفة والولاية، وأول من تكلم في مراتب الأولياء والأحوال والمقامات، وأول من استعمل الرموز في التصوف ويقال أنه لما تكلم بعلوم لدنية لم يعهدها أهل مصر، وشوا به إلى خليفة بغداد، فحمل إليه مغلولا مقيدا، فقُدِّم للقتل، فكلم الخليفة، فأعجبه، فأطلقه ورفقته وقال: إن كان هؤلاء زنادقة، فما على وجه الأرض مسلم، وقد اعتبره البعض أكبر شخصية شكلت المذهب الصوفي وطبعته بطابعة الدائم. [2]

- **أبو يزيد البسطامي(ت261هـ):** ولد **أبو يزيد طيفور** بن عيسى بن آدم ابن سروشان في بسطام في فارس، وكان جده زرداشتيا، وقد أصبح البطل الأسطوري في التصوف الفارسي لأنه منحدر من أصل فارسي قديم.

[1] – ملكة على التركى. **مدخل إلى الأدب الصوفي الفارسي**، ص 18 وما بعدها .

[2] – ينظر: عمر فروخ. **التصوف في الإسلام**. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. ط1/1981، ص 67.

عرف **البسطامي** بشتى أنواع الرياضات والمجاهدات للوصول إلى الفناء المطلق وأعلن في جرأة عجيبة أقوالا مثل: أنا لا أنا، أنا أنا، لأني أنا هو هو، أنا هوهو كما قال: سبحاني ما أعظم شأني [1] .

- **الحسين بن منصور الحلاج(ت309هـ):** ترك الحلاج بصمة واضحة في الأدب الصوفي ارتقت به إلى درجة أن صار شهيدا في الوجدان الصوفي، وهو من الشخصيات المحيرة التي نطقت بالشطحيات، وتأرجحت الآراء حولها بين أقصى درجات التكفير والرمي بالزندقة وبين أعمق درجات الفهم.

كانت حياته صورة لاضطراب عصره، فقد قبض عليه بتهمة القرمطة في عام 301هـ وسجن ثماني سنوات ثم قتل بصورة دموية بشعة في عام 309هـ، من أقواله التي جنت عليه: "أنا الحق" " وما في الجبة إلا الله".

بعد وفاته قامت طائفة في منتصف القرن الخامس الهجري دانت بفكرة الحلول ونسبتها إليه ![2]

[1] – ينظر :الطوسي. **اللمع**، ص 382.

[2] –ينظر: ملكة على التركى. **مدخل إلى الأدب الصوفي الفارسي**، ص 18.

ثانيا / مذاهب الشعر الصوفي بين المقطوعة والقصيدة

1- البدايات الأولى لشعر التصوف

في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، ظهر من بين الزهاد أفراد تميزوا بحياة مختلفة، فيها مبالغة حيث المبالغة في الزهد وترك متاع الدنيا ورياضة النفس، فكان لابد أن يطلق عليهم اسم يميزهم عن الزهاد العاديين، فأطلق عليهم اسم الصوفية. وكان تصوف هؤلاء امتدادا لزهد ومسلك زهاد القرن الأول مع شيء من المبالغة، فقد قطعوا في طريق الزهد مراحل أبعد من زهاد القرن الأول، إلاّ أن المتأمل لأشعارهم أقوالهم، يجدها تبحر في معاني الزهد وتخلو من العناصر الأساسية للتصوف مثل المحبة والفناء ووحدة الوجود، ويعتبر النقاد والمؤرخون **رابعة العدوية (ت180هـ) أو (185هـ)**الوحيدة التي تحدثت من بينهم عن المحبة الإلهية، وكانت السباقة إلى موضوع الحب الإلهي.

ويمكننا القول أن البدايات الشعرية للتصوف نبعت من حالة الزهد التي شاعت في القرنين الأول و الثاني الهجريين اللّذين حفلا " بكثير من العبّاد الذين انقطعوا إلى الله وابتعدوا عن ملاذ الدنيا و نعيمها فالزهد أساس التصوف و ممِهِّدٌ له تمهيدا حسنا، وأدب

الزهد – بخاصة الشعر منه– كان مقدّمة حسنة سبقت ظهور الشعر الصوفي ثمّ لازمته بعد ظهوره على صور مختلفة"[1].

وقد برز في القرن الثاني الهجري أعلام كثيرون في التصوف، كانت لهم بصمات واضحة في تشكل القصيدة الصوفية منهم: **الحسن البصري(ت110هـ) ورابعة العدوية(ت185هـ) وسفيان النوري(ت198هـ) ومعروف الكرخي(ت200هـ) والإمام الشافعي(ت 204هـ).**

ومن هنا أسهم هؤلاء الأعلام في فرض مكانة هامة للتصوف باعتباره نهجا وطريقا له أصحابه ومريدوه، ارتبط فيه لفظ الصوفي "بمنظومة فكرية وسلوكية، معالمها الكبرى: الزهد في الدنيا والمواظبة على المجاهدات والنزوع إلى الكشف واكتساب العلوم اللدنية والزهد في المواهب والعطايا الإلهية. "[2]

وقد انشغل الرعيل الأول من شعراء الصوفية بالحب الإلهي، وهاموا في أوديته يرتعون ويمرحون، ومن بين هؤلاء: **رابعة العدوية** "شهيدة الحب الإلهي"، **سهل التستري، سمنون المحب، الشبلي، أبو يزيد البسطامي، منصور بن الحسين "الحلاج"، ذو النون المصري** وغيرهم كثير.

ولم تخل أشعار هؤلاء من تأويل حرّف القول عن مواضعه، وحمّله، أحياناً، ما لا يتحمّل ما جعل بعضهم ينتهي نهايات مأساوية، بالقتل والحرق، أو النبذ والإقصاء وتسفيه القول والعمل[3] .

1– عبد الستار سيد متولي. **أدب الزهد في العصر العباسي، نشأته و تطوره و أشهر رجاله**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. د/ ط 1984، ص ص 201 – 204.

2 – الطاهر بنابي. **الحركة الصوفية في المغرب الأوسط خلال القرنين ، الثامن والتاسع الهجريين**. مخطوط أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في التاريخ الإسلامي الوسيط(القسم الثاني)، إشراف الدكتور عبد العزيز فيلالي، قسم التاريخ، جامعة الجزائر/ 2008– 2009، ص157.

3 – ينظر: منى بونعامة. **جماليات الشعر الصوفي** متوفر على الموقع http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page نشر بتاريخ2014/02/11 تاريخ الزيارة 2017/01/17 .

وعلى يد **رابعة العدوية**، غدا الزهد وسيلة من الوسائل التي يستعان بها على مطالعة وجه الله ومشاهدة جماله الأزلي.

وأصبحت المحبة الخالصة غاية الصوفي، لذا فالدعاء عندهم كان من أجل إرادة وجه الله عزّ وجلّ، وهو المعنى الذي تحمله الآية الكريمة﴿ **واصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه** ﴾* وهي فكرة عبرت عنها **رابعة العدوية** (ت180هـ) أو (185هـ) حينما أجابت عن سؤال **سفيان النوري(ت161هـ)** لها، قال" ما حقيقة إيمانك؟ فقالت: ما عبدت الله خوفا من الله، فأكون كالأمة السوء إن خافت عملت، ولا حبًّا للجنة فأكون كالأمة السوء إن أعطيت عملت، ولكنِّ عبدته حبًّا له وشوقا إليه، وقالت في معنى المحبة نظما:

أحِبُّك حُبينِ حُبُّ الهـــوَى وحُبّا لأنّك أهْلٌ لذاكَـــــا
فَأمّا الذي هو حبُّ الهـــوَى فَشُغلِـــي بذكْرِكَ عمّن سِواكَا
وأمّا الذي أنتَ أهْلٌ لـــــه فَكَشْفُكَ لِي الحُجْبَ حتّى أراكَا
فلاَ الحَمْدُ في ذَا ولا ذاكَ لِي ولكن لك الحَمْدُ فـــي ذا وذاكَا"[1]

وذاكَا"[1]

فرابعة العدوية (ت185 هـ) حينما تتناول الحب الإلهي بهذا الشكل الصريح والمباشر إنما تثبت نوعين من الحبِّ:

– حب الله تعالى وهو الهوى الذي يشغلها عمن سواه لإحسانه وإنعامه عليها.

– حب الله تعالى من حيث هو ذاته، أي لما هو أهل له، وهو الحب لجماله وجلاله الذي انكشف لها وهو أعلى الحبين وأقواهما ولذة مطالعة جمال الربوبية .

* سورة الكهف، الآية 28.

[1] – الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. **إحياء علوم الدين**، ج4. مكتبة ومطبعة "كرياطة فوترا" سماراغ، أندونيسيـا. ط /1 ود. ت، ص 303.

إنّ المتأمل للأشعار التي تداولتها ألسنة المتصوفة، في الفترة الممتدة من أواخر القرن الثاني والثالث الهجريين، يجد أنّ أغلبها عبارة عن أبيات منفردة أو مقطوعات قصيرة لا تزيد على الخمسة أبيات و تحمل خصائص شعر الزهد سواء من الناحية الفنية.

وتأسيسا على ما سبق، يمكننا تَلمس الصلة الشديدة التي جمعت شعر الزهد و الشعر الصوفي في بدايات الأمر، إلى جانب الأشعار ذات المعنى الأخلاقي والوعظي وشعر المناجاة وكلُّها أسهمت في بعثِ الشعر الصوفي و التمهيد لظهوره كفن قائمٍ بذاته.

ومن المهم الإشارة إلى أنّ تطور الزهد من مجرد الإعراض عن ملذات الدنيا و التذكير بالموت و الحث على الفضائل ونبذ المعاصي، إلى الارتقاء إلى مقام المحبة –وغيره من المقامات– وهي محبة خالصة جعلها الصوفي لا تقترن بالذنب أو المعصية، بل هي محبة لذاتها أي محبة من أجل المحبوب لا غير دون مآرب من جنَّةٍ أو ثوابٍ، فهي محبة تتعلق فقط بمعرفة الله.

2- الحب الإلهي والصوفية

شاع لون جديد من ألوان الشعر الوجداني، في أواخر القرن الثالث الهجري أطلق عليه اسم الحب أو العشق الإلهي، وغدت مسألة الحب الإلهي موضوعا رئيسا للشعر عند الصوفية يتغنى فيه الشاعر بالذات الإلهية، يلهج بحبها ويسعى للقرب منها.

وكانت **رابعة العدوية(ت185هـ)** التي أحبت الله لذاته لا خوفا من ناره ولا طمعا في جنته، فهي "أول من أدخلت هذا المعنى في التصوف الإسلامي، بالمعنى الحقيقي الكامل للحب، لا مجرد التعبير بالألفاظ عنه تعبيرا ظاهريا"[1]. يتغنّى به الصوفية في أحوالهم ومقاماتهم، فظهرت على يديها نظرية العبادة من أجل حبّ الله لا من أجل الخوف من النار أو الطمع في الجنّة.

[1] – عبد الرحمن بدوي. **شهيدة العشق الإلهي**، ص61.

ويذهب الدارسون إلى القول أن الحب هو روح التصوف، وهو حال مشترك بين جميع الصوفية، وهو يحدد باللفظ فقط، ويبدو من الصعب تحديد معناه، وشرح أسراره وإلهاماته والأحاسيس والمشاعر بل المواجيد التي تأسر قلب المحب فتعجز الكلمات عن إيفاء المشاعر والخلجات حقّها، أليس " السكوت في حرم الجمال جمال" و" من ذاق عرف". ولم يكن المتصوفة أول من ألحق مادة(حب) بالله عزّ وجلّ، بل استمدّوا أصول هذا الحبّ من القرآن الكريم، الذي تتحدث الكثير من آياته، عن الحب المتبادل بين العبد وربّه، وعن حب الله لعباده من الصابرين والتوابين والمتطهرين...الخ ؛ يقول سبحانه وتعالى: ﴿ **قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللهُ ويَغْفِرِ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ واللهُ غَفُرٌ رَحِيمٌ** ﴾*

فما هو الحب لغة واصطلاحا.

أ- مفهومـــه

- الحب لغة:

جاءت معاني الحب في معجم **لسان العرب لابن منظور**: "الحب: نقيض البُغْضِ. والحُبُّ: الوِدَادُ والمحبّةُ، وأحبّهُ فهو محبٌّ، وهو محبوبٌ. والمحبّة ايضا:اسم للحُبِّ وتحبّبَّ إليه: تودّدَ. والحِبُّ: الحبيبُ مثل خِدْنٍ وخَدِينٍ ..

الحبيبُ يجيء تارةً بمعنى المُحِبُّ ويجيء تارةً بمعنى المحبوب والحِبُّ المحبوب وجمع الحِبُّ أحبابٌ وحِبّانٌ وحُبُوبٌ وحِبَبَةٌ، والتحبُّبُ: إظهار الحُبُّ.. وهم يتحابون: أي يحبُّ بعضهم بعضا".[1]

* سورة آل عمران، الآية 31.

[1] - ابن منظور. **لسان العرب**، مادة (حب)/ ج1، ص ص 289-292.

وفي المعجم الصوفي" الحاء والباء أصول ثلاثة، أحدها اللزوم والثبات، والآخر الحبّة من الشيء ذي الحبِّ والثالث وصف القصر، أما اللزوم فالحبّ والمحبة، اشتقاقه من أحبَّه إذا لزمه"[1].

- **الحب اصطلاحا :**

الحب عند الصوفية" فطرة إنسانية وهبة ربانية قامت بين العبد والرب بإرادة الربِّ، مختارا العبد مجلًّى له، فقد ظهر في كلِّ الموجودات من جماد ونبات وحيوان وإنسان ولكنّه لم يظهر في أجلّ صورة إلاّ في الإنسان"[2].

ويستغرق "الحب حواس المحبّ وعقله فلا يرى (المحب) حينئذ إلاّ محبوبه"[3]والحب "نعمة كل ذي روح. وحياة بلا حبٍّ كجسد بلا روح؛ وللحب خُلقت جميع الموجودات والحب الإنساني مادته اللّذة والجمال. أمّا اللّذة فهي حب الأجسام، أمّا الجمال فهو حب الأرواح. ولمّا كانت الأجسام فانية فإنّ حب الأرواح هو الباقي"[4]

وللصوفية أقوال كثيرة منها: " (معانقة الطاعة ومباينة المخالفة) و(أن تهب كُلَّكَ لمن أحببت فلا يبقى منك شيء) و(إيثار المحبوب على كل مصحوب) "[5].

ويذكر **الطوسي في اللمع** أنّ أهل المحبة على ثلاثة أحوال:

- محبة العامة ويتولّد ذلك من إحسان الله تعالى إليهم وعطفه عليهم.

- محبة الصّادقين والمتحققين ويتولّد ذلك من نظر القلب إلى غناء الله وجلاله وعظمته وعلمه وقدرته.

---

[1] - سعاد الحكيم. **المعجم الصوفي**، ص301 .

[2] - عباس يوسف الحداد. **الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجا**. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية. ط 1/ 2005، ص48.

[3] - محمد أحمد درنيقة. **معجم شعراء الحب الإلهي**. منشورات دار ومكتبة الهلال. ط1 /2000، ص 269.

[4] - المرجع نفسه، ص 10.

[5] - ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله محمد بن لأبي بكر بن أيوب. **مدارج السالكين** بين منازل "إيّاك نعبد وإيّاك نستعين"، راجع النسخة وضبط أعلامها لجنة من العلماء، ج3. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ د. ت، ص 13- 17.

– محبة الصدّيقين والعارفين وتولّدت من نظرهم ومعرفتهم بقديم حبّ الله تعالى بلا علّة، فكذلك أحبّوه بلا علّة[1]

والحبّ عذاب ولذّة "لا لذة قبلها ولا بعدها ، لذلك اقترن الحبُّ بالقلبِ لأنه يتقلب مع أحوال المحبين ولا يسمّى الحب حبا إلا إذا أسكر صاحبه عن كل شيء إلاّ عن محبوبه".[2] بل صار قلبه قابلا كلّ صورة، فهو يتنوع بتنوع الواردات عليه وتنوع الواردات الواردات بتنوع أحواله لتنوع التجليّات الإلهية لسره، كما غدا الحبّ عند **ابن عربي**• دينا.

يقول: **[من الطويل]**

لَقَدْ صَار قَلْبي قَابِلاً كلَّ صُورةٍ فَمَرْعَى لِغِزْلاَنٍ و ديرٌ لِرُهبَانِ

أَدينُ بدينِ الحبِّ أنَّى توجهتْ رَكَائِبُهُ فالحُبُّ دينِي وإيماني[3]

كما يبدو الحب عند الصوفية " فطرة إنسانية وهِبَةٌ ربانية قامت بين العبد والرب بإرادة الربّ، مختارا العبد مجلًّى له، فقد ظهر في كل الموجودات من جماد ونبات وحيوان وإنسان، ولكنّه لم يظهر في أجلِّ صوره إلاَّ في الإنسان"[4]

---

[1] – ينظر: السّراج الطوسي. **اللمع**، صص 86،87 .

[2] – علي آيت أوشان. **الكتابة الصوفية احتجاب المعنى** نموذج"مجمع الأهواء" مجلة كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية. ع 54. امج 14 تشرين 1. تشرين2 /2004. شركة حوار للصحافة والنشر، يبيروت، لبنان، ص135.

• ابن عربي:هو أبو بكر محي الدين محمد ين علي ين محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي الطائي الأندلسي المشهور بابن عربي والملقب بالشيخ الأكبر وبالعارف الكبير وبالإمام المحقِّق الربّاني، له آثار هامة في التصوف منها: الفتوحات المكية وفصوص الحكم وديوان ترجمان الأشواق، وشرحه بعنوان: فتح الذخائر والأغلاق شرح ترجمان الأشواق، وهو شرح صوفي/ ص5 مقدمة الديوان بقلم عمر الطبّاع

[3] – ابن عربي، أبو بكر محي الدين. **ديوان ترجمان الأشواق**، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له عمر فاروق الطبّاع. شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1 /1997، ص ص 149، 150.

[4] – عباس يوسف الحداد. **الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجا**، ص 48.

ومن هنا فالمحبة نار والشوق عذاب جميل، يسلب صاحبه من نفسه نحو سفر طويل عبر الحب الإلهي، يفنى فيه الإنسان عن نفسه في سبيل محبوبه/ الله، منبهرا بالجمال الإلهي الذي ينعكس على الموجودات، فيحبُّ الله في كلّ شيء.

ب- أقسامـــه:

يقسم الحب الإلهي إلى ثلاثة أقسام:

1- الحب الإلهي الصريح

وفيه يناجي الشاعر الصوفي ربّه ويبث لواعج حبّه، بشكل مباشر وصريح دون حاجة إلى الرمز أو الإيحاء، كما أنّ هذا النوع من الشعر الغزلي لا يحتمل قراءتين بل يتجه اتجاها واحدا نحو الغزل الإلهي فقط، ويشتمل على قرائن ومقتضيات، تعين على فهم الشعر فهما صوفيا وبالتالي تفسير الحب الذي يلهج به لسان الشاعر على أنه حب وغزل إلهي.

وقد توسل هذا النوع من الحب بالتراث الغزلي، خاصة أشعار الغزل العذري الذي تتقاطع معانيه الرقيقة السامية مع مضمون أشعار الحب الإلهي، ومثال ذلك قصيدة **لذي النون المصري.**

يقول فيها:**[من الطويل]**

أمُوتُ ومَا مَاتَتْ إليكَ صَبَابَتِـــــي ولا قَضَيْتُ منْ صدقِ حُبِّكَ أوطاري

مُنَايَ، المُنَى كُلُّ المُنَى، أنتَ لي مُنَى وَأنتَ الغِنَـــي، كُلُّ الغِنَى،عِنْدَ إِقْتَارِي

وأَنْتَ مَدَى سُؤْلِي وغَايَةُ رَغْبَتِـــــي وموضع آمالي ومكنون إضمـــاري

تحمل قلبي فيك مالا أبثـــــــــه وإن طال سقمي فيك أو طال إضراري

وبَيْن ضُلُوعِـــــي مِنْكَ مالك قد بَدَا وَلَمِ يَبِدُ بَادِيَه لأهِلٍ ولا جَـــــــارِ

وَبِي مِنْكَ، في الأحْشَاءِ، دَاءٌ مُخَامِرٌ فَقَدْ هَدَّ مِنِّـــــي الرُّكْنَ وانْبَثَّ إسْرارِي

ألستَ دَلِيـــلَ الرَّكْبِ، إنْ هُمُ تَحيَّرُوا وَ مُنْقِذَ مَنْ أشْفَـــى على جُرُفٍ هَارِ

أَنَرْتَ الهُدَى للمهتَدينَ، ولَمْ يَكُـــنْ مِنَ النُّورِ فـــي أيديهمُ عُشْرُ مِعْشَارِ

فَنِلْنِي بِعَفْوِكَ، أَحْيَا بِقُرْبِـــــــــــــه أَغِثْنِي بِيُسْرٍ مِنْكَ، يطردُ إعْسَـــارِي[1]

إعْسَـــارِي[1]

هي أبيات في المناجاة والحب الإلهي الصريح بدليل العبارات الدالة على الحب الإلهي ومنها: « دَلِيلَ الرَّكْبِ، الهُدَى للمهتَدينَ، النُّور، فَنِلْنِي بِعَفْوِكَ، أَغِثْنِي» كلها تحيل على الله عزّ وجلّ وعلى قدرته في غوث المحتاجين إليه المتوسلين قربه ورضاه، وفيها إقرار بحقيقة هي أنه ميت ولكن صبابته باقية ثابتة لا تقبل الموت لأنه لم يستوف حاجته من الوجد بمحبوبه والقرب منه.

بعد أنّ استكمل الشاعر مناجاته ووصف حاله من جراء هذا الحب الذي استلبه، وملك عليه دنياه هَاهو يكشف هوية المُخَاطَب في الأبيات الثلاثة الأخيرة : **الله عز وجلّ،** من خلال حمولة الألفاظ ذات المضامين القرآنية مثل الهدى – النور– العفو، والتي تحمل في ثناياها إيحاءات إلهية.

ومن الحب الإلهي الصريح ، مقطوعة من ثلاثة أبيات **لسمنون المحب (ت297هـ)** يقول فيها: **[من المديد]**

كَانَ لِي قَلْبٌ أَعِيشُ بِهِ ضَاعَ مِنِّي فِي تَقَلُّبِه

ربِّ فارددهُ عَلَيَّ فقدْ ضَاقَ صَدْرِي فِي تَطَلُّبِه

واغِثْ مَا دَامَ بِي رَمَقٌ يَا غَيَّاثُ المُسْتَغِيثُ به [2]!

ولذي النون مقطوعة أخرى في الحب الإلهي الصريح، يقول فيها:

المُحِبُّ هو الصّبو رُ على البلاء لمن أحبّهْ

حبُّ الإلهِ هو السُّرو رُ مع الشِّفاء لكلِّ كُربَهْ[1]

[1]– ذو النون المصري. **الديوان**. د.ط ود.ت، ص 4.

[2] – السلمي. **طبقات الصوفية**، ص 63.

ويمكن أن نتلمس أكثر أسلوب الغزل الإلهي المباشر في قول **أحمد بن عيسى الخرّاز: (ت 277 هـ)**

حَنينُ قُلُوبِ العَارِفينَ إلَى الذِّكْرِ وتِذْكَارُهُم وقتَ المنَاجـــاةِ للسِّـــــرِ
أُدِيرتْ كؤوسٌ للمنايَا عَلَيهُـــمُ فأغْفُوا عن الدُّنيا كإِغْفاءِ ذِي السُّكْـرِ
هُمومُهُـمُ جوَّالَـــةٌ بمُعَسْكَـــــرٍ به أهْلُ وُدِّ الله كالأَنْجُـــمِ الزَّهْـــــرِ
فأجْسَامُهُم فِي الأرضِ قَتْلَى بحُبِّهِ وأرواحُهُم فِي الحُجْبِ نَحْو العُلَى تَسْرِي
فَمَا عرَّسُـــــوا إلاَّ بقربِ حَبيبِهِم ومَا عَرَّجُـــــوا مِنْ مسّ بُؤْسٍ ولاَ ضُرِّ

إنّ هذا التعبير الصريح والمباشر في التغزل بالله، تعكسه ألفاظ غزلية مثل "قَتْلَى بحُبِّهِ" وألفاظ صوفية لم يعهدها فن الغزل، ولم تكن ضمن قاموسه على امتداد الزمن، من شاكلة: قلوب العارفين–الذكر–مناجاة السر– أهل ودّ الله – الحجب– عرّجوا.

وإذا كانت لفظة " قلوب العارفين" الصوفية مشحونة بالذكر والتقرب إلى الله فقد وردت عند **الحلاّج** بلغة خاصة حيث أصبح لهذه القلوب– قلوب العارفين– عيون وهذا في قصيدة له مطلعها: قُلوبُ العارفينَ لها عيونُ ترَى ما لا يراهُ النَّاظِرونَا

ويتملك العشق أيضا قلب **أبا بكر الشبلي،** فيسبح في رحاب الحبِّ الإلهي مفتتنا بجمال الطلعة الإلهية، سيّان عنده الوصل والهجر. يقول:

ذَابَ مِمّا فِي فُؤادِي بَدَنِـــــي وفُؤادِي ذابَ مِمّا فِـــي البَدَنْ
فاقطَعُوا حَبْلِي وإنْ شِئتمْ صِلُوا كُلَّ شَيْءٍ مِنكُم عِندِي حسنْ
صَحَّ عِندَ النّاسِ أنِّـــي عَاشِقٌ غَيرَ أنْ لَمْ يَعْلَمُوا عِشْقِي لِمَنْ[2]

وفي مقطوعة أخرى يقرّ بذنبه الوحيد وهو فرط حبّه لله. يقول:

عَوَّدُونِي الوِصَال، والوَصْلُ عذبُ ورَمُونِي بالصَدّ والصَدُّ صعبُ

---

[1] – أبو نعيم الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 345.

[2] – الشبلي، أبو بكر. **الديوان**، جمعه وحققه وعلّق حواشيه وقدّم له كامل مصطفى الشيبي. المجمع العلمي العراقي بغداد، د.ط/ 1967، ص 124.

زَعَمُوا– حينَ عَاتَبُوا– أنَّ ذَنبِي فَرطَ حُبِّي، وما ذاكَ ذنبُ

لا– وحسبُ الخُضُوعِ عِندَ التَّلاقِي– ما جَزا منْ يُحِبُّ ألاّ يُحَبُّ[1]

يستعير **الشبلي** من قاموس اللغة الغزلية ألفاظا نحو: الوصل– الصد– العتاب– فرط الحبّ– التلاقي– الخضوع لتعينه على بث لواعجه ولواهجه في محبة الله.

إن تعوُّدِ الوصال الذي أقره **الشبلي** في المقطوعة الأولى يكمله بعدم مقدرته على الصبر فهو متيّم بمحبة الله ويراه بقلبه إن استعصت رؤيته بالعين. يقول:

لَيْسَ تَخْلُو جَوَارِحِي مِنْكَ وَقْتَا هِي مَشْغُولَةٌ بحَمْلِ هَواكا

لَيْسَ يَجْرِي عَلَى لِسَانِي شيءٌ: –عَلِمَ اللهُ ذَا– سِوى ذكْراكَا

وتَمَثَّلْتَ حِينَ كُنْتَ بِعَيْنِي فهي– إنْ غِبْتَ أو حَضَرْتَ– تراكَا[2]

ويتوسل الشاعر بالصبر، بعد أن حفرت الدموع على خدّيه سطورا وكاد أن يقتله الشوق والخوف من الفراق، يقول:

عَبَراتٌ خططن فِي الخَدِّ سَطْرَا قَدْ قَراهَا مَنْ لَيْسَ يُحْسِنُ يَقْرَا

إنّ مَوْتَ المُحِبِّ من ألَمِ الشّـ ـقِ وخَوْفُ الفراقِ يُورِثُ عُذْرَا

صَابَرَ الصَّبْرُ فاستَغاثَبه الصّبْـ ـرُ، فصَاحَ المُحِبُّ بالصَّبْرِ صَبْرَا[3]

وتبلغ الصراحة في الغزل الإلهي ذروتها على يد **الجنيد (ت 298هـ)**، بعد أن يستبد الشوق والوجد به، فيقول في معنى الجمع والتفرقة•:

وتَحَقّقْتُكَ في السِّرِّ فَناجاكَ لِسَانِـــــي فاجتمعنا لمعانٍ وافترقنا لمعانِـــي

إنْ يكن غَيّبك التَّعْـظيمُ عَنْ لَحْظِ عَيَانِي فلَقَدْ صَيَّرَكَ الوَجْدُ مِنَ الأحْشاءِ دَانِي[1]

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 85.

[2] – المصدر السابق، ص 117.

[3] – المصدر نفسه، ص 104.

• الجمع والتفرقة: اسمان، فالجمع جمع المتفرقات والتفرقة تفرقة المجموعات، فإذا جمعت قلت: الله ولا سواه، وإذا فرقت قلت: الدنيا والآخرة والسكون./ينظر: اللمع للطوسي، ص 283.

وقد ألح شعراء القرن الثالث الهجري، على أن محبة العبد لله، فضل من الله، يسبغه الله سبحانه وتعالى على من يشاء من عباده، وأن الله سبحانه قد اصطفى لمحبته طائفة من خلقه أحبَّهم قبل أن يحبُّوه، وفي هذا أنشد بعض العلماء:

ولَهُ خَصَائِصُ يَكْلَفُونَ بِحُبِّهِ اخْتَارهُمْ فِي سَالِفِ الأَزْمَانِ

اخْتَارهُمْ مِنْ قَبْلِ فِطْرَةِ خَلْقِهِ بِوَدائِـــــــــعِ وفَوائِدِ وبَيَانِ[2]

وهذا يعني أنّ المحبة الإلهية هي نتيجة الاختيار والاصطفاء، وهي حال من أحوال الصوفية، الغاية منها عند الصوفية هي مطالعة وجهه الكريم والاستمتاع بجماله الأزلي.

2- الحب الإلهي الإنساني أو المحايد

يمزج الشاعر في هذا النوع من الشعر الغزلي، بين معاني الحب الإنساني من شوق وحرمان وألم للفراق، وبين معاني الحب الإلهي الذي يتطلع فيه المحب إلى الاستغراق والأنس بمحبة الله والفناء في صفاته؛ فتتقاطع معاني المحبة بين الصوفية والمحبين الحسيين.

فيبدو من الصعب على القارئ أو المتلقي التفريق بين الغزلين: الغزل الإنساني والغزل الإلهي"لانتفاء القرائن من ظاهر السياق وفي هذا النوع، يتقمص الحب الإلهي حالة الحب الإنساني، حتّى لا فرق بينهما إلا في القائل"[3].

ولعله من هنا تبدأ الاشارة إلى عناصر الاتباع في الشعر الصوفي، والمتمثل في الأخذ "بالتقاليد الفنية الشائعة في الغزل الإنساني، والجري على عادة الشعراء- العذريين خاصة- في وصف دقائق المشاعر الإنسانية كالشوق والصدّ وذلّ الحبّ"[4].

---

[1] – السّراج الطوسي. **اللمع**، ص 283.

[2] – أبو نعيم الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص 79.

[3] – أمين يوسف عودة. **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، ص 171.

[4] – المرجع نفسه، ص 181.

وهو ما نجده عند الكثير من شعراء الصوفية عند الكثير من شعراء الصوفية نذكر منهم **سمنون المحبّ(ت 297 هـ).** يقول: **[من البسيط]**

أَفْدِيكَ بلْ قَلّ أنْ يَفْدِيـــكَ ذُو دَنَفٍ هَلْ فِي المَذَلَّةِ للمُشْتاقِ منْ عَارِ
بِي منكَ شَوْقٌ لَو أنَّ الصّخْرَ يَحْمِلـه تفطّرَ الصَّخرُ عنْ مستوْقَدِ النّارِ
قدْ دَبَّ حُبُّكَ فِي الأعْضاءِ منْ جَسدِي دَبِيبَ لَفظِي مِنْ رُوحِي وإضْمَارِي
فَلاَ تنفَّستُ إلاَّ كُنتَ مَعَ نفسِـــــــي وكلِّ جَارحَةٍ مِنْ خَاطِرِي جَــارِي[1]
جَــارِي[1]

ويبوح **الشبلي** بحالة العشق التي حاصرته، فأصبح ملاما بإفراط المحبة، يقول:

عَوّدُونِي الوَصلَ والوَصْلُ عَذْبُ ورَمُونِي بالصدِّ والصدُّ صَعْبُ
زعَمُوا- حِينَ عاتبوا-أنَّ ذَنبِـــي فَرطُ حُبِّي لهم ومــا ذاك ذنْبُ
لا- وحسبُ الخُضُوعِ عندَ التلاقِي- مَا جَزَا مَـــنْ يُحِبُّ أَلاَ يُحَبُّ[2]

ويتعجب الشاعر من تزايد أشواقه ولواعجه لمن يحبّ، فيذوب صبابة ويستجيب للهوى يقول: **[من الطويل]**

أَحِنُّ بِأَطْرَافِ النّهارِ صَبَابَـةً وَباللّيْلِ يَدْعُونِي الهَوَى فَأُجِيبُ
وَأَيّامُنَا تَفْنَى وشَوْقِـــي زَائِدٌ كَأَنَّ زَمَانَ الشّوقِ ليسَ يَغِيبُ[3]

ويجتاح الهوى قلب المحبّ، ويعجز الصبر عن احتواء كمّ العواطف المندفعة التي تتوسل بالدموع، فتكون آثارها بيِّنَةً على الخدِّ رسوما وعلى الفؤاد جروحا.

أما **الجنيد(ت297هـ)** فنراه متفانيا، عاشقا، متيّما، سار على نهج الشعراء العذريين يرضى بالعبودية ولو تقطعت أوصاله، يقول:

هلْ مِنْ سَبيلٍ إلَى حَبيبٍ أَوقَفَنِـــي مَوْقِفَ العبيد

---

[1]- يوسف زيدان. **شعراء الصوفية المجهولون**. دار الجيل، بيروت، لبنان. ط2/ 1996، ص 10.

[2] - الشبلي. **الديوان**، ص 85.

[3] - يوسف زيدان. **شعراء الصوفية المجهولون** ، ص ص 12،11.

والله والله لو بدأنِـــــــي بكُلِّ ضَرْبٍ من الصُّدودِ
مَا كَـــــانَ لِـــــي بُدٌّ ولَوْ تَقَطَّعتْ بالوجُـــودِ

يقول **سمنون المحبّ**: **[من الكامل]**

أمْسى بِخَدّي للدمُـــــوعِ رُسُومُ أَسَفًا عَلَيْكَ وفِي الفُؤَادِ كُلُومُ
والصَّبْرُ يَحْسُنُ فِي المَوَاطِنِ كُلِّها إلاَّ عَلَيْكَ فَإِنَّهُ مَذْمُـــــومُ[1]

ويقابل **سمنون المحبّ** الزمان بسلاح الصبر، يقول:**[من الطويل]**

تَجرّعْتُ مِنْ حَالَيْهِ نُعْمَى وأَبْؤُسَا زَمَانٌ إِذَا أَمْضَى عَزَالَيْهِ إِحْتَسَـــى
فكَمْ غَمْرَةٍ قد جَرَّعَتْنِي كؤوسَهَـــا فَجَرَّعْتُهَا مِنْ بَحْـــرِ صبْرِي أَكْؤُسَا
تَدرَّعْتُ صَبْرِي والتَحَفْتُ صُرُوفَـهُ وقُلْتُ لِنَفْسِي الصَّبْرُ أو فاهلِكِي أَسَى
خُطُوبٌ لَوْ أنَّ الشَمَّ زَاحَمْنَ خَطْبَهَا لَساخَتْ ولمْ تُدْرِكْ لها الكَفُّ مَلْمَسَا[2]

يقول: **[من البسيط]**

شَغَلَتْ قَلْبِي عَنِ الدُّنْيا ولَّذتها فَأَنْتَ والقَلْبُ شَـئٌ غَيْرَ مُفْتَرَقِ
ومَا تَطَابقَتِ الأحْدَاقُ مِنْ سِنَةٍ إلاَّ وَجَدْتُكَ بَيْنَ الجَفْنِ والحَدَقِ[3]

ومن المقطوعات التي تناولت اخلاص الحب لله تعالى في كلّ حال: مناجاة **سمنون المحبّ**. يقول: **[من المنسرح]**

يا من فؤادي عليه موقوفُ وكلّ هَمِّي إليهِ مَصْروفُ
يا حَسْرتِي حَسْرَةً أَمُوتُ بِهَا إنْ لَمْ يَكُنْ لِي لَدَيْكَ مَعْروفُ[4]

ويضيف مؤكدا اخلاصه لمحبوبه الله تعالى، راضيا بكل ما يصدر عنه.

يقول: **[من الطويل]**

---

[1] – المرجع نفسه، ص 12.

[2] – المرجع نفسه ، ص11.

[3] – المرجع السابق، ص 11.

[4] –الخطيب البغدادي. **تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها وواريديها**، حققه وضبط نصه، وعلّق عليه بشار عواد معروف، مج 10. دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. ط1/ 2001، ص 325.

وكان فؤادي خاليا قبل حُبِّكـــــــم وكانَ بِذِكْرِ الخَلقِ يَلْهُو ويَمْرَحُ
فلّما دعا قَلْبِي هَوَاكَ أَجَابَـــــــــهُ فَلَسْتُ أَرَاهُ عَنْ فِنَائِـــكَ يَسْرَحُ
رُمِيتُ بِبَيْنٍ مِنـــــكَ إنْ كُنْتُ كَاذِبًا وَإنْ كُنْتُ فِي الدُّنْيا بِغَيْرِكَ أَفْرَحُ
وَإنْ كَانَ شَيءٌ فِـــي البِلاَدِ بِأَسْرِهَا إذَا غِبْتَ عَنْ عَيْنِي بِعَيْنِي يَمْلُحُ
إنْ شِئْتَ وَاصِلْنِي وَإنْ شِئْتَ لاَ تَصِلْ فَلَسْتُ أَرَى قَلْبِي لِغَيْرِكَ يَصْلُحُ[1]
يَصْلُحُ[1]

إنّ المقطوعات والنتف السابقة تخلو من قرينة حاسمة تحيلها إلى الغزل الإلهي أو الغزل الإنساني؛ تحتمل جميعها المعنيين معا نتيجة للأسلوب المحايد الذي صيغت به ويجاري **الحلاج** معاصريه في اقتباس وتقليد بعض الأساليب والتعابير الغزلية واتِّباع ما كان سائدا من التوسل بأساليب شعر الغزل للتعبير عن حبه لله والتقرب منه.

ومما قاله متغزلا بالذات الإلهية عل النحو الذي سار عليه شعراء الغزل.

يقول: **[من المجتث]**

أنتُم مَلكتُم فؤادِي فَهِمتُ فِي كلِّ وادِي
رُدُّوا عَليّ فُؤادي فقدْ عدمْتُ رُقادِي
أنَا غريبٌ وحيدٌ بكم يطولُ انفرادِي[2]

في هذه الأبيات انتفاء القرينة على أن المحبوب أو مالك الفؤاد هو الله، بل لا يعدو أن يكون غزلا إنسانيا، فقط قائل هذه الأبيات: **الحلاّج** الذي يقولبها ويعطيها هوية شعر الحب الإلهي.

يقول **الحلاج** في مقطوعة أخرى: **[من الرمل]**

نسماتُ الريح، قولي للرّشَا لم يزدني الورد إلاَّ عطشا

[1] – المصدر نفسه، ص 327.

[2]– الحلاج، **ديوانه، ومعه أخبار الحلاج وذكر مقتل الحلاج وكتاب الطواسين**، وضع حواشيه وعلّق عليه محمد باسل باسل عيون السّود. دار الكتب العلمية.، بيروت، لبنان. ط 2/ 2013.، ص 204.

لي حبيبٌ حبُّه وَسْطَ الحَشَا إنْ يَشَأْ يَمْشِي عَلَى خَدِّي مشى

روحُه روحي وروحِي رُوحُهُ إِنْ يَشَأْ شِئْتُ وَإِنْ شِئْتَ يَشَا[1]

ويقول أيضا: **[من المجتث]**

أنا سقيمٌ عليـــــلٌ فداوِنِـــــــي بدواكْ

أُجْرِي حُشاشةَ نَفْسِي في سفنِ بحرِ رِضاكْ

أنَا حبيسٌ فقلْ لِـي: متى يكون الفكــاكْ ؟

حتّى يُظاهرَ روحــي ما مَضّها مِن جفــاكْ

طُوبَــى لِعينِ مُحبٍّ حَبَوتَهَـــــا منْ رُؤاكْ

وليسَ في القلبِ واللّبـ بِ موضـــــعٌ لسواكْ[2]

يبدو من الصعب بمكان التمييز بين شعر الحب الإلهي وشعر الغزل الإنساني؛ لأنها نفس أساليب الغزل العذري في شكلها ومضمونها، وتبدو نفس النتف والمقطوعات صالحةً للغزلين الإنساني و الإلهي على السواء .

إنّ التشابه في هذا الضرب من الغزل بين ما هو إلهي روحاني، وما هو بشري مادي الأول تضلله أجنحة الحب الإلهي، والثاني تعطره نسمات الحب الإنساني، كان ثغرة نفذ منها الطاعنون على الصوفية فرموهم بالتهافت على الحبِّ الترابي. و دراسة حياة الصوفية خير ردٍّ على هذه الزاعم التي لا تقوم على أساس من الصحة والواقعية [3].

وقد علل الصوفية لجوءهم إلى هذا الأسلوب الإنساني في الغزل واستعارتهم لمعانيه بعدة أسباب منها:

1- خشية على معانيهم أن تضيع عند غير أهلها ممن لا يفهمونها.

2- خشية على أنفسهم أن يصنفهم أهل الظاهر إلى الكفر ولذلك تبعات كثيرة منها تهديد

---

[1]- المصدر نفسه، ص 251.

[2]- المصدر نفسه ، ص 277.

[3]- ينظر: عبد الحكم حسان. **التصوف في الشعر العربي**، ص 301.

في الحياة و تضيق في الحرية.

3- عجز اللغة عن استيعاب المضامين العميقة للتجربة الروحية، حيث لم تستطع **اللغة استيعاب** الأحوال النفسية الدقيقة والمعاني المجردة، لذلك لجأوا إلى أقرب موارد اللغـــة إليهم وأدناها استساغة في أذوقهم، فاستعاروا منها هذه الألفاظ لتدل على هذه المعاني الروحية بعد أن يُصيِّرها الاستعمال من المصطلحات الصوفية، فوجدوا ضالتهم في أقوال الغزليين والخمريين الحسيين.[1]

اذن شكلّ الموروث الغزلي رصيدا هاما استقى منه الصوفية في ظل عجز اللغة عن احتواء تجربتهم ومكابداتهم في العشق الإلهي.

3-الحب الإلهي المرموز أو المجرد

يتّخذ هذا النوع من أساليب الغزل من الأسلوب الرمزي أداة لنقل المواجيد الصوفية والتعبير عن الأحوال والمقامات بأسلوب فيه رمز، فهم يعبرون عن مشاهد ومجاهدات بلغة لم تعهدها المنظومة اللغوية والنقدية.

يدور الرمز في المقطوعات الصوفية حول معنيين أساسيين هما:

- معاني الغزل.
- الخمريات.

- **معاني الغزل**

يمكن تلمس معاني الغزل الإلهي المرموز أو المجرد في أشعار الحلاج التي كانت ولا تزال تثير الجدل والفرادة فتستفز المتلقي وتدفع به إلى تتبع مقاصد الكلمات بحثا عن المعنى الخفي.

[1]- ينظر: المرجع نفسه. ص 299.

هذا المعنى الخفي هو الذي جعل **الطوسي** صاحب **اللمع** يقول أنَّ : " هذه الأشعار فيها ماهي مشكلّة، وفيها ماهي جلّية، ولهم فيها إشارات لطيفة، ومعان دقيقة، فمن نظر فيها فليتدبرها حتى يقف على مقاصدهم ورموزهم، حتى لا ينسب قائلها إلى ما لا يليق بهم إذا أشكل عليه ولم يفهم فليبحث بالسؤال عمّن يفهم لأن لكل مقـــام مقالا، ولكل علم أهلا"[1] ففي لغة شاعرية رفيعة يمتزج فيها الغزل الإلهي بالإنساني، وفي أسلوب غير مرموز يصلح معناه أن يُحْمل على هذين الوجهين.

يقول **الحلاج:** **[من البسيط]**

سكنتَ قلبِي وفيهِ منكَ أســـــرارُ فليَهْنِكَ الدّار بل فليهْنِك الجـارُ

ما فيهِ غيركَ من سرٍّ علمتُ بـــهِ فانظَر بعينِك هل في الدار ديّارُ

وليلةُ الهجْر إن طالتْ وإن قصرتْ فمؤنسِيَ أَمَلِي فيها وتَذْكـــــارُ

أنِّي لراضٍ مما يرضيك من تلفِـي يا قاتلـــــي ولمَا تختارُ أختارُ[2]

تحمل عبارات نحو سكنتَ قلبِي – وليلةُ الهجْر – يا قاتلي حمولات غزلية، ولكن ليس في أسلوبها ما يمكن أن يُردَّ إلى نوع معين من الغزل.

فهي تحتمل النوعين:

– يمكن أن تفهم على أنها صادرة من إنسان مولع بحبيب له ملأ عليه دنياه وراضٍ بما يصدر عنه، حتى وإن كان في ذلك هلاكه.

– يمكن أن تفهم على أنها غزل إلهي فيه وصف لحالة صوفي، هام في محبة الله فأخلص الحب له وأصبح همه الوحيد هو رضا الله متقبلا لأمره، آملا في نيل مرضاته حتى تتكشف له الظلمات و الحجب.

وقد تتفلت معاني أشعار الصوفية من المألوف لتسعى إلى ملامسة الخيال وصنع الفرادة وهو ما يتجسد في البيت الأخير من المقطوعة أو القصيدة.

---

[1]– السّراج الطوسي. **اللمع**، ص 327.

[2]– كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص 394. (من الأشعار المنسوبة إليه).

يقول **الحلاج:** **[من البسيط]**

واللهِ مَا طَلَعَتْ شَمسٌ ولاَ غَربتْ إلاَّ وحُبّــكَ مقْــرونٌ بأنفَاسِـــــي
ولا خَلَوتُ إلَــى قَومٍ أُحَدِّثُهُـــــم إلاَّ وأنتَ حَديثِي بينَ جُلاَّسِـــــي
ولاَ ذَكَرْتُــكَ مَحْزُوناً ولاَ فَرِحًـــا إلاَّ و أنتَ بقلبِي بينَ وَسْواسِـــــي
ولاَ هَمَمْتُ بشُربِ المَاءِ منْ عَطَشٍ إلاَّ رَأَيْتُ خيالاً منك فـــي الكـــأس
ولو قَدِرتُ عَلَى الإتيانِ جئتُكُـــمْ سَعْياً علَى الوجْهِ أو مَشياً عَلى الرَّأسِ
مَا لِي وللنَّاسِ كمْ يَلِحُونَّنِي سَفهًـا دينِي لنفسِي ودِينُ النَّاسِ للنـــــاسِ[1]
للنـــــاسِ[1]

يقسم الشاعر في هذه المقطوعة بالله عز وجلّ على أنّ حبه –عزّ وجلّ– مقرون بأنفاسه لصيق بنواميس الكون، مع طلوع الشمس وغروبها.

وأن هذا المحبوب قد استلبه وسيطر عليه، فكان موضع حديثه في مجالسه، في حزنه وفرحه، فهو متربع في القلب لا يفارقه هنيهة، يتراءى له خياله في كل لحظة وحين، يراه في الكأس وهو يهم بشرب الماء بعد عطش لذا فهو يأمل لو كان باستطاعته أن يصل إلى هذا المحبوب سعيا على الوجه أو مشيا على الرأس.

وفي الأخير يستغرب من نعت الناس له بالسفه وقلة العقل لأنه فقط يخالفهم في الرأي والعقيدة؛ فهو غير مبالٍ بآرائهم ومعتقداتهم، ثائر ورافض للسكون والمهادنة.

اذن في هذه المقطوعة انتفاء لأية قرينة يمكن أن تحمل لأجلها إلى وجهة معينة في الغزل –إمّا غزل انساني أو إلهي– فقط قائلها **الحلاّج** هو الذي يحيلها إلى الحب الإلهي الذي جدّد الشاعر في معانيه وأبدع فيها.

ولا يتمالك **الشبلي (ت247هـ)** دموعه الغزيرة، والتي يلتبس فيها المعنى بين الغزل الإلهي والإنساني، يقول:

[1] – المرجع السابق، ص 400. (من الأشعار المنسوبة إليه).

أُقَلِّلُ مَا بي فِيكَ وهو كَبِيـــــرُ وأَزْجِرُ دَمْعِي فِيكَ وهو غَزيرُ
وعِنْدِ دُمُوعٌ، لَوْ بَكَيْتُ بِبَعْضِـهَا لَفَاضتْ بُحُورٌ بَعْدَهنَّ بُحُورٌ
قُبُورُ الوَرَى تَحْتَ التُّرابِ ولِلْهَوَى رِجَالٌ لهم تَحْتَ الثِّيَابِ قُبُورُ
سَأَبْكِي بأَجْفَانٍ عليْكَ قَرِيحَـــةٌ وأَرْنـــو بأَلْحَاظٍ إِلَيْكَ تُشِيرُ[1]

ومن المقطوعات أيضا التي نلمس فيها خروج عن المألوف واستفزاز للمتلقي.

قوله: **[من البسيط]**

الحُبُّ مَا دامَ مَكتوماً عَلَى خَطَـــــرٍ وغايةُ الأمْنِ أنْ تدنُو مِنَ الحَـــذر
و أطْيَبُ الحُبِّ مَا نَمَّ الحديثُ بِـــــهِ كالنَّارِ لا تأتِ نفْعاً وهِي فِـي الحَجَرِ
مِنْ بعْدِ مَا حَضَر السَّحابُ و اجْتمَعَ الأ عداءُ و اخْتَطَّ اسْمِي صاحبَ الخبـرِ
أرجُـــو لنَفسِـــي برأً مِنْ مَحَبّتِكُـــمْ إذَا تبرّأتُ مِنْ سَمعِي ومن بصـــري[2]
بصـــري[2]

فالحلاّج يرفض أن يعلن حبه ويبادر بالدنو إلى الخطر لأن- في رأيه- غاية الأمن أن تدنو من الخطر والحذر، فالنار لا يتم الانتفاع بها إلاّ بعد خروجها من الحجر..

و تتقاذف **الحلاّج** بحار الهوى وأمواجها المتلاطمة التي ترفعه تارة وتخفضه تارة أخرى حتى توصله إلى ساحل بلا شط، هناك ينادي محبوبه للوصال والفناء.

يقول: **[من السريع]**

ما زلتُ أطْفُو فِي بِحَارِ الهَوَى يَرفَعُنِي المَوْجُ و انحطُّ
فتارةً يَرْفَعُنِي مَوْجُهـــــا وتارةً أهْوى وأَنْغَـــطُّ
حَتّى إذَا صَيَّرنِي فِي الهَوى إلَى مكَانٍ مَـا لَهُ شَطُّ
نَاديتُ: يَا منْ لَم أَبُحْ بِاسمِهِ ولَمْ أَخُنْهُ فِي الهَوى قَطُّ
تَقيكَ نفْسِي السُّوءَ مِنْ حَاكِمٍ مَا كَانَ هَذا بيننَا شَرطُ[1]

[1] – الشبلي. **الديوان**، ص 102.

[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص 225.

فهي مقطوعة محملة بالمعاني الغزلية، يمكن إدراجها ضمن الغزل الإنساني، كما يمكن ردّها إلى الغزل الإلهي، ولولا السياق الذي قيلت فيه ولولا قائلها **الحلاّج** لما شككنا لحظة أنّها في الحب الإلهي.

اذن معرفة قائلها هي الفيصل في التمييز بين النوعين.

ومن هنا، فاستيعاب المعارف الذوقية والمواجيد الكشفية، جسّده **الحلاج** في أشعاره المليئة بالمقطوعات والقصائد التجريدية، التي تغوص في مستويات عميقة، مستعينا في ذلك بآليات تؤطرها المصطلحات الصوفية، إلى جانب الاستعمال المعقد لحروف الجر المتصلة بالضمائر تقديما وتأخيرا، ممَّا يحيل المعنى إلى الغموض والاستغلاق.

- **معاني الخمرة**

من الواضح أنّ الفضل في اتكاء الشعر الصوفي على الغزل، يعود **لرابعة العدوية** التي بادرت إلى موضوع الحب الإلهي، فخاضت في رحابه، مستعينة بمفردات و عبارات ومعاني الغزل الإنساني، فكانت صاحبة الفضل في فتح تخوم جديدة للإبداع الشعري الصوفي.

هذا الفتح جذب إليه أنظار متصوفة آخرين، فبادروا أيضا بالبحث في نماذج شعرية جديدة، فكان شعر الخمرة رمزا موحيا للتنفيس عما يعتريهم من حالات الوجد والسكر والشطح، فشكل بالتالي بالنسبة إليهم فضاء يتحركون فيه ويجولون في رحابه.

ويبدو أنّ ما يلازم الخمر من انتشاء وسكر، وما يصاحب مجالسها من فرح طرب، أغرى الصوفية لاستعمال الخمر في حالات مشابهة لما يحصل لشاربها من غياب عن الوعي وانتشاء وسعادة، فقد شحن الشاعر الصوفي لفظة الخمرة بمعاني العرفان والسكر بعيدا عن المعنى الظاهري فغدت خمرة إلهية لا بشرية، وأصبحت كلمات مثل السّكر والشُّرب والذَّوق والرِّي والصَّحو بمثابة المصطلحات الصوفية التي تبتعد دلالاتها عن المعنى الأصلي، لتغدو ثمرة من ثمرات التجلِّي والكشوفات.

---

[1] – المرجع السابق، ص 257.

يقول **الجُنَيد** في معنى الخمرة الصوفية شارحا حاله وهو قريب من الله تعالى:

مَالِي جَفيتُ وكُنتُ لا أجْفَى ودَلائلُ الهُجرانِ لا تُخفَى؟!

وأَراكَ تَسْقِينِي وتمزِجُنِـــي ولقد عَهِدتُكَ شَارِبِي صَرْفا![1]

وتضمنت الرسالة القشيرية إنشاد لبعض الصوفية وفيه تصوير لشراب الحب اللا منتهي:

عَجِبْتُ لمنْ يقولُ ذَكرتُ رَبِّي فهلْ أنسَى فأذكرُ مَا نَسِيتُ؟!

شَرِبْتُ الحُبَّ كأسًا بعدَ كأسٍ فمَا نفِـذَ الشَّرابُ ولاَ رَوَيْتُ [2]

وقولهم أيضا:

فَصَحْوُكَ مِن لَفظِي هو الوصْلُ كلُّه ويسُكِرِكَ منْ لَحظِي يبيحُ لكَ الشُّربا

فمَا مَلّ ساقِيها ومَا ملّ شَاربٌ عَقَارَ لِحَاظِ كَأسُـــــه يُسْكِرُ اللُّبَا[3]

اللُّبَا[3]

ويبقى **الحلاّج** دائما يصنع المفارقة ويبدع في وصف خمرة الحب الإلهي التي تجعله متأرجحا في حالته بين الصحو والسكر. يقول: **[من الطويل]**

كَفاكَ بأنَّ السُّكرَ أوْجدَ كُربتِي فَكَيفَ بحَالِ السّكْرِ والسُّكرُ أجدرُ

فحَالاكَ لِي حالانِ: صحوٌ وسكرةٌ فلا زلتُ فِي حَاليّ أصْحو وأسكرُ[4]

ونفس المعاني يطرقها **الشبلي**، فيصف مواجيده وقد أسكرته خمرة الحب. يقول:

علَى بُعدِك لاَ يَصْبِرِ ـرُ منْ عَادتُهُ القُربُ

ولاَ يقْوَى عَلَى هَجركَ مَنْ تيّمَـــــهُ الحُبُّ

فمَهلاً أيُّهَا السّاقِـــي فقدْ أسكرنِـــي الحُبُّ

فإنْ لمْ تركَ العَيــنُ فقدْ يبصـــرُكَ القلْبُ[5]

---

[1]– السّراج الطوسي. **اللمع**، ص 319.

[2] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 108.

[3] – المصدر نفسه، ص 107.

[4] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج** ، ص 236.

[5]– الشبلي. **الديوان**، ص 87.

فالمحبة الإلهية أسكرته، يضيف قائلا:

إنّ المَحبّةَ للرحمن تُسْكِرُنِي وهلْ رأيْتَ مُحِبًّ غَيْرَ سَكْرَانِ[1]!

تشي كلمات هذه المقطوعة بمدى الهيام ودرجة العشق التي ألمت بالشاعر الذي أسكره الحب، فغدا يبصر بقلبه شأن العارفين وكما عبّر عن ذلك الحلاج في مقطوعة سابقة بأنّ:

قُلوبُ العارفينَ لهَا عُيونٌ تَرى مَا لاَ يراهُ النَّاظرونا[2]

كما اتّبع الشعر الصوفي أساليب فن الغزل والحال ينطبق أيضا على شعر الخمرة الذي أسقطت معانيه أيضا على الشعر الصوفي، ذلك أن"الخمريات الصوفية لم تكن لتبدأ من فراغ خالص، لأنها استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري، استلهمت صوره وأخيلته وأساليبه، ولم تستلهم ما فيه من مجون وإباحية، ممّا يؤكد أن الصوفية كانوا يُلِمّونَ في شعرهم بالتقاليد الفنية التي اكتسبت طابع الرسوخ والثبات، ثم يعالجون هذه الأساليب مسقطين عليها تجاربهم الذاتية، وما ينازلون من أحوال وأذواق"[3].

ومن هنا شكلت الخمرة رمزا خصبا في الشعر الصوفي، ما فتئ الصوفية يمتحون منه معان متجددة، فتكلموا عمّا تبعثه في النفس من نشوة وأريحية وطرب، وما تبثه من آثار اللذة والجمال ومن محاسن المحبوب في نفس المحب.

فقد أشربت الخمرة رمزا روحيا وثيق الصلة بالمحبة التي غدت عند الصوفية شرابا إلهيا يسكرهم ويبعث النشوة في كيانهم، فبالمحبة الإلهية والتمتع بالجمال الإلهي، يحصل السكر، ويهيم القلبُ.

تأسيسا على ما سبق تصبح المحبة الإلهية موضوع الإسكار، والبديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين فيغمره فيض من اللّذة الروحية التي تطغى على كلّ كيانه

---

[1] – المصدر نفسه، ص 129.

[2] – الحلاج، **الديوان**، ص 329.

[3] – عاطف جودة نصر. **الرمز الشعري عند الصوفية**. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة. د.ط/ 1998، ص ص10، 11.

فتتولّد بفعل الانتشاء بها، حركة في الباطن تظهر في شكل عربدة على الجوارح تسمى "**الشطح**" •وعندما تزول ، تعود جوارحه إلى السّكون مصحوبة بالاسترخاء والهدوء.

في الأخير نخلص إلى القول، بأنّ الشعر الصوفي استطاع أن يرمي شرنقة الاتّباع، ويتمسك بتلابيب الابتداع ويصنع لنفسه خصوصية من خلال تفرده وتبشيره بولادة لون جديد من ألوان الشعر العربي.

هذا اللون الذي شحذته التجربة الصوفية التي تطورت واتسعت آفاقها، فاحتاجت إلى"اكتشاف أرض لغوية بكر"[1] بإمكانها استيعاب المعارف الذوقية العميقة.

ثالثا/ تلقي القصيدة الصوفيـــة

1- حالة التلقـي

كانت بدايات القصيدة الصوفية في شكل مقطوعات، توافرت فيها الوحدة الموضوعية والفنية، ممثلة في الأشعار التي تضمنها السلم الروحي أو الأحوال والمقامات من خلال لملمة موضوعاتها، وهي مقطوعات جاءت مكتملة في موضوعها وأنشئت هكذا، وبالتالي فهي ليست جزءا من قصيدة، وهذا راجع إلى أن القصيدة الصوفية الطويلة الملتحمة لم تولد بعد في الشعر الصوفي.

تموضع الشعر الروحي طوال القرنين الأوليين الهجريين، ضمن الشكل العام للشعر العربي، وشطرا كبيرا من القرن الثالث الهجري، ثم أخذت الفروق الشكلية في الظهور على أيدي الشعراء الذين تناولوا مسائل التصوف صراحة من مشايخ القرن الثالث.

شكلت المقطوعات الشعرية، التي جادت بها قرائح الصوفية، في مواضيع الفناء والمشاهدة، والحب الإلهي وغير ذلك، لبنات وأسس لظهور الصورة الشكلية الخاصة

• الشطح: بمعنى الحركة، أي شطح يشطح إذا تحرك وفاض على جانبيه كالنهر الضيق، فيفيض من حافيته إذا زاد الماء فيه، وكذلك حال المريد إذا زاد وجده، شطح ذلك على لسانه، فيترجم عنه بعبارة غريبة تستشكل على مفهوم السامعين/ حسن الشرقاوي. معجم ألفاظ الصوفية. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة. ط1 / 1987، ص 182.

[1]- تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية. **أمين يوسف عودة**، ص 185.

للشعر الصوفي حتى جاء **الحلاج (ت 309هـ)** فأتم بناءها وأثَّث مضامينها، فاكتنزت بالتالي القصيدة الصوفية بمعان غير مألوفة ولغة خاصة متميزة جعلتها تصنع المفارقة في المنظومة الشعرية بشكل عام.

وتأسيسا على ما سبق، فإنّ قصب السبق يعود **للحلاج** في ظهور القصيدة الصوفية وانتشارها حيث عرفت مولدها على يده، ببنيتها الشكلية والموضوعاتية • وما عدا ذلك كان عبارة عن مقطوعات قصيرة لا تتجاوز الأربعة أبيات جعلها لا ترقى لأن تصنف كقصيدة، ويعود ذلك لعدة أسباب، أهمها:

– قلة عدد الشعراء الذين صرفوا موهبتهم إلى إنشاء القصيدة الصوفية.

– عدم انشغال القصيدة الصوفية بالآخر مهما كانت منزلته الاجتماعية والسياسية والدينية، ونأيها بالتالي عن كلِّ الخلافات الإيديولوجية واستغراقها فقط في التعبير عن تجربة الوجد والفناء.

إنّ عدم إيلاء أهمية كبيرة للآخر، والدوران فقط في محور واحد هو ماهية العلاقة بالله قد ولد فجوة كبيرة بين المتصوفة و جمهور المتلقين، وأسهم بشكل أو بآخر في تغييب الأحكام الموضوعية تجاههم، وجعل صوتا واحدا هو المسموع، مادام الطرف الآخر لا يعنيه أن يُوصلَ خطابه أو أن يُسْمعَ صوتُهُ فهو مأخوذٌ بسحر الذات الإلهية.

بدأت ضغوط التلقي في محاصرة النص الشعري الصوفي ومعه الصوفية، عندما عُومِل هذا النص من منظور إيديولوجي بحت، ومن نظرة استباقية حكمت عليه بالمروق والخروج عن النسق المتعارف عليه.

والحقيقة أن التعارض الحاصل، بين النص الشعري الصوفي والعالم الخارجي، هو الذي عمق الفجوة بينهما من خلال تصور المتصوفة أن" بإمكانهم أن يؤمنوا لأنفسهم عالما قابلا للمعرفة، وهذا العالم هو ما افترضوه وقصدوه، وكانت محاولة فهمه نابعة من طبيعة العلاقة بذواتهم، وكما كانت الذات شرط وعي هذا العالم، وحين وقع المعنى

• سيتم التطرق إليه في الفصل الثالث.

بوصفه إشكالا في الذات، تبينت لهم رؤية الذات باعتبارها الأصل ومصدر ذلك المعنى، وليس العالم الخارجي من شريعة وغيرها من الوسائط، بل حتى التاريخ نفسه"[1]

إذن ففهم العالم ينبع من علاقتهم بذواتهم وليس العالم الخارجي بما يتوافر عليه من وسائط.

وحين أعلنت **رابعة العدوية** حبَّها لله وعشقها له لم تجد أية معارضة أو استنكار لأبياتها التي صدحت بها :

أحِبُّك حُبَينِ، حُبُّ الهـوَى وَحُبًّا لأنَك أهْـــــلٌ لذاكَا

فأمَّا الّذي هو حُبُّ الهَـوَى فَشُغْلِي بذِكْرَاكَ عَمَّن سِوَاكَـا

وأمَّا الَّذِي أنْتَ أَهْلٌ لـــــهُ فَكَشْفُكَ لِلْحُجْبِ حَتَّى أرَاكَـا

فَلاَ الحَمْدُ فِي ذَا، ولاَ ذَاكَ لِي وَلَكِن لكَ الحَمْدُ فِي ذَا وذَاكَا[2]

فقد تقبل العامة والخاصة هذه الأفكار، بل هيأوا لها كل الشروط وظروف التقبل، ولم يحدث أي تعارض، أو نفور بل ألقى التقبل من المؤسسة الرسمية، بظلاله على جمهور المتلقين؛ فاستساغوا مثل هذه الأشعار وتقبّلُوها..

إن هذا الحب الذي بدا عفويا، لدى **رابعة العدوية** وأمثالها، في المرحلة الجنينية للتصوف التي امتدّت إلى مشارف القرن الثالث الهجري، سرعان ما تغيرت سلوكاته،

[1] – آمنة بلعلى. **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر .د.ط ود.ت، ص 21.

[2] – الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي. **إحياء علوم الدين**. ماسينيون ومصطفى عبد الرازق. **التصوف**، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية. دار الكتاب اللبناني. ط1/ 1984، ص 126، 127.

ومال إلى الإغراب والخروج عن المألوف، فصنع ردّات فعل كثيرة، عمقت الجدل بين المؤيدين لهذا النوع من الحب ومعارضين منكرين له.

فبدأ التصوف يشكل حضورا جماهيريا وأدبيا ودينيا من خلال تحوله من سلوك عفوي يتسم بالزهد والخوف والمحبة إلى المجاهرة بمواقف ثورية تزعزع عرين الثقافة النمطية.

وسرعان ما بدأت ضغوط التلقي تلوح في أفق النص الشعري الصوفي مع متصوفة القرن الثالث، وبالضبط مع **الحلاج** الذي قال عنه **الشبلي**(أنا سترت وهو كشف).

فقد تكلم هؤلاء الصوفية عن علاقتهم بالله؛ هذه العلاقة التي دفعت الجبهة الرسمية في المشهد الاجتماعي لوضع معايير وضوابط " فيما يسمح له بالتداول وما ينبغي أن يُتَّخذ ازاءه موقفا ما".[1] خاصة أمام تزايد **الشطح**• عند الصوفية، في هذا يقول: **أبو يزيد البسطامي:** "سبحاني سبحاني، وسُبُّوح، وسبحان اسم من اسماء الله تعالى الذي لا يجوز أن يسمّى به غير الله تعالى"[2]

وكذلك الحلاج: [من مخلّع البسيط]

رَأَيْتُ رَبِّي بِعَيْنِ قَلْبـــي فَقُلْتُ: مَنْ أَنْتَ؟ قَالَ: أَنْتَ[3]

أَنْتَ[3]

نلاحظ في أقوال **البسطامي والحلاج** غرابة وخروج عن المألوف، لأن فيهما انفصال وتلاش ونأيٌ عن توقع أفق القارئ، ولا غرابة في ذلك فهما مأخوذان بسحر اللحظة وعمق التجربة .

---

[1] – آمنة بلعلى. **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، ص26

• الشطح: عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته كذلك المريد الواجد: إذا قوي وجده، ولم يُطق حَملَ مَا تَرِدُ على قَلْبهِ من سطوةِ أَنْوارٍ حقائقه، سطع ذلك على لسانِه، فيترجمُ عنها بعبارة مستغربة مشكلّةٍ على فهومِ سامعيها، إلاّ من كان من أهلها، ويكون مُتَبَحِّرا في علمها/ اللمع للطوسي ص 454 وما بعدها.

[2] – أبو نصر السّراج الطُّوسي. **اللمع**، حققه وقدّم له، وخرّج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور. دار الكتب الحديثة بمصر ومكتبة المثنى ببغداد. د.ط / 1960، ص472.

[3] – الحلاج، **ديوانه، ومعه أخبار الحلاج وذكر مقتل الحلاج وكتاب الطواسين**، وضع حواشيه وعلّق عليه محمد باسل باسل عيون السّود. دار الكتب العلمية.، بيروت، لبنان. ط 2/ 2013، ص 131.

ومن هنا بدأ أفق التعارض بين الشعر الصوفي والآخر يلوح وتُتَبيَّنُ خيوطَه في ظل تعارض المعطيات بين النص الشعري الصوفي والنص الشعري الرسمي- إن صحَّ التعبير- ذلك أن "المتصوفة لم يكونوا شعراء بالمعنى المتعارف عليه، فلهم وضعهم الخاص ولا نرى متصوفا واحدا تضمنته كتب الطبقات، ولا النقد ولا كانوا ممن يُحْتَّجُ بشعرهم أو يستمتع به من مستهلكي الأدب في ذلك الوقت، وكأن الخطاب الصوفي، كان يولد منزوع الوظيفة الأدبية"[1] وبدون هوية.

إنّ فقدان الهوية التي وصم بها هذا الخطاب، زجَّ به إلى متاهات التهميش، يعاني من عدم التقبل ليس لأنه خالٍ من مقومات التواصل والتلقي، بل يرجع ذلك إلى معطيات التجربة الصوفية في حد ذاتها، هذه المعطيات المنطلقة من الباطن، بما حققته من خروج عن المألوف وعن النموذج العربي السائد دون مبالاة بالعرف اللغوي أو النقدي " فإذا كان النقاد قد افترضوا أنّ الشذوذ عن المعيار والاختلاف عن النموذج الشعري، يقلل من الشعرية، فإن الشعراء والكتاب الحقيقيون، لم يعترفوا بغير هذا الخروج الفني الجميل تأكيدا للشعرية. "[2] وهو ما لم يستسغه المتلقي عموما وطبقة الفقهاء على وجه التحديد.

ونتيجة لذلك، اكتسب الصراع بين أهل الفقه وأهل التصوف، عدة تسميات ونعوت، فسمي بالصراع بين أهل الظاهر(الفقهاء) وأهل الباطن(المتصوفة) أو الصراع بين الشريعة والحقيقة أو بصراع النقل والذوق باختصار أو صراع الفقهاء والصوفية.

إنّ سعي المتصوفة، للتواصل مع المطلق والاصطدام بالمسلمات، وتقديم لغة غير مألوفة جعلهم يحتكرون -فيما بينهم- لغة خاصة بألفاظ معينة قصدوا بها الكشف عن معانيها لأنفسهم وبين بعضهم البعض فقط حيث اصطلحت هذه الطائفة على ألفاظ في

[1] - آمنة بلعلى. **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، ص26

[2] - المرجع نفسه، ص44.

علومها تعارفوها بينهم ورمزوا بها، يبدو فيها المصطلح الصوفي" لفظ معيَّن بين قوم معينين"[1] تكون المعاني فيه مشيَّدَةٌ على أساس الستر والكتمان.

قال بعض المتكلمين **لأبي العباس بن عطاء (ت 309هـ)أو (311هـ)•**: "مَا بَالكم أيّها المتصوّفة قد اشتققتم ألفاظاً أغربتم بها على السامعين، وخرجتم عن اللسان المعتاد.

فقال أبو العباس: ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه، لعزته علينا، كيلا يشربها غير طائفتنا، ثمَّ اندفع يقول:

إذا أَهْلُ العِبارَةِ ساءلونـــا أجَبْنَاهُمْ بِأَعلامِ الإِشَـــاره

نُشِيرُ بِهَا فَنجْعَلُهَا غُموضًا تقصِّرُ عَنْهُ تَرْجَمَةُ العِبَارَه"[2]

ومن هنا، فقد أصبح للمتصوفة لغتهم الخاصة، التي تعبر عن أحوالهم وتكشف عن مقاماتهم، ولا عجب إذا لمسنا " قصدية المتصوفة لابتكار معجم خاص يقوم على الرمز الصوفي، ويحمل خبايا اللغة الصوفية التي قُصد بغموضها أن تبقى مصطلحاتها واضحة بين أهل الطائفة، لا يُلِّمُ بها إلاَّ المريد الذي يتقدم لعالم هذه اللغة، بقلب راغب ويمر بمراحل المكابدة التي يسلكها الصوفي في الوصول إلى ربه، بينما هو في الوقت نفسه يمر بمدارات الصوفية في تواصله مع لغتهم واكتشاف دلالاتها"[3].

فالتجربة الصوفية حالة إبداع، تتحقق بالكتابة كفعل وجودي يخلق لغته ويعيدها في نفس اللحظة ، وينتج الحياة أثناء حركته في اللغة، ومن ثمّ لا يلزم لغة خارجية يمارسها جميع الناس للتعبير عن هذه الحياة، وإنما لغة خاصة جدا تنتج نفسها بنفسها عبر الفعل الإبداعي[4] ويأتي **الحلاج** في مقدمة الصوفية المناوئين للمألوف بلغته المستفزة.

يقول: **[من الوافر]**

---

[1] – الجرجاني .**كتاب التعريفات** ، ص50.

• ابن عطاء: هو أبو العباس أحمد بن محمد بن سهل بن عطاء الأدمي: من كبار مشايخ الصوفية وعلمائهم، وهو من أقران الجنيد، قال عنه السلمي: له لسان في فهم القرآن يختص به، وكان يقول:"التصوف خلق.. وما رأيت من أهله إلا الجنيد وابن عطاء"، توفي سنة 309 هـ أو 311 هـ. السلمي. طبقات الصوفية، ص87.

[2] – الكلاباذي . **التعرف لمذهب أهِلِ التصوف**، ص 61.

[3] – سحر سامي. **شعرية النص الصوفي**، ص55 .

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

قلوبُ العَاشقينَ لها عيـــونٌ ترَى مالا يراهُ النَّاظـرونَا
وألسنةٌ بأسرارٍ تُناجـــــــي تغيبُ عن الكرامِ الكاتبينَـا
وأجنحةٌ تطيرُ بغيـــرِ ريشٍ إلى ملكوتِ ربِّ العالمينَـا
وترتعُ في رياض القدس طوراً وتشربُ من بحارِ العارفينـا
فأورثها الشرابُ علـــوم غيبٍ تشفُّ على علومِ الأقدمينـا
شواهـــــدُها عليها ناطقاتٌ تُبطِّل كُلَّ دعوى المُدَّعينا
عبادٌ اخلصوا فـــي السِّرِّ حتَّى دنوا منهُ وصـاروا وَاصلينا[1]

يستعمل **الحلاج** عبارات، غير مألوفة بلغة غير سائدة، تحيلنا بإزاحاتها ودلالاتها إلى كسر نمطية اللغة، بالتوسل بمفردات ومعان، وتشكل تكوينات استعارية ذات دلالات خارجة عن نطاق المألوف في عالم صوفي، تغلفه الروحانية والستر ففي قوله:

قلوبُ العَاشقينَ لها عيونٌ ترَى مالا يراهُ النَّاظـرونَا

تبدو اللغة غير قابلة لهذا "المنطق الاستعاري ولكن إذا عرفنا أن القلب عند الصوفي هو تلك المضغة التي إذا صلحت صلح سائر الجسد بها وإذا فسدت فسد سائر الجسد كله"[2] تطفو فيها محورية لفظة قلوب، كمرتكز لهذه المقطوعة من خلال الصورة الشعرية التي يرسمها" **الحلاج**"، جاعلا لها عيونا وألسنة وأجنحة، لا تفهم إلا من خلال الاستغراق في المعاني الصوفية، فالقلب في حال صلاحه وصفائه، سيكون منبع المعرفة العرفانية والمرآة التي تتسع لتجلِّي الحقائق فيها.

وهكذا غدا وضع التلقي متأزما، في **القرنين الثالث والرابع الهجريين**، بسبب تجاوزه النظرة الكلاسيكية المعتمدة، على الإفادة والتي ألفها الناس وتعودوها، فحب الله هو صورة من صور السعادة والرضا عن النفس، ونشدان الخير والصلاح.

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص 329.

[2] – أمين يوسف عودة. **تجليات الشعر الصوفي : قراءة في الاحوال والمقامات**، ص353.

تبدو الفائدة القاعدة الطبيعية فيه من خلال الجزاء بالجنة، فيأتي الصوفية ليزعزعوا هذه الوضعية الرتيبة للتلقي ويصدموا المتلقين من خلال الإعلان عن ترفعهم عن الطمع في الجنَّة، ثمنا لحبهم لله.

وتتعمق جذور الفكرة مع **الحلاج** الذي خلخل الخطاب السائد، وأعاد بناءه وفق معطيات من ابتكاره هو فقط، فلننظر إلى جرأته في تجاوز ماهو سائد ونمطي، حين أعلن، أنه لا يحب الله طمعا في ثوابه ولا وجلا من عقابه، بل استمتاعا بالعذاب الذي يلاقيه في سبيله. يقول: **[من الوافر]**

أريدُكَ لاَ أرِيدُكَ للثَّوابِ ولكنِّ أريدُكَ للعقَـــــــابِ
فكُلُّ مآربِي قدْ نلتُ مِنْها سِوى ملذوذ وجدِي بالعذابِ[1]

فمن هنا بدأت ضغوط التلقي، وأصوات المعارضة لمثل هذه التصريحات المستفزة للمتلقي الذي لاشك أنه يعترض على جحود الحلاج لنعم الله، خاصة وأنّ الآية القرآنية الكريمة صريحة في ذلك ﴿ **لِيُوَفِّيهُمْ أُجُورَهُمْ وَيَزِيدَهُمْ مِنْ فَضْلِهِ** ﴾*.

إنّ هذه المغايرة في تناول المسائل الدينية، قد شحنت الفقهاء وأوغرت صدورهم لأنهم رأوا في أبيات **الحلاج** دعوة"مبيّتة لإسقاط الأعمال ومنها التكليف، أي العبادات التي لا تتنزه عن الغاية"[2]. فالدعوة إلى حب الله وعبادته لذاته، وليس طمعا في الثواب شكلاّ خرقا للمنظومة الفقهية السائدة التي تعتمد على القناعات النفعية البراغماتية.

2- مظـــاهر التلقـــي وأنواعـــه

أ- تلقي النقد العربي القديم

دأب الشاعر العربي القديم، على تلبية رغبات الذوق العام من خلال سيره على نظام نمطي متعارف عليه، وفق آليات مكرورة، لا يحيد فيها عن النظام العام الذي يتقاسمه مع الجماعة شكلا ومضمونا، فكانت الأحكام النقدية، لا تخرج عن كون هذا الشعر فنّا

---

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج** ، ص 375 .

* **سورة فاطر : الآية 30.**

[2] – آمنة بلعلى. **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، ص 27.

مصنوعا، فكان الحكم على الصناعة والصانع حُكْمَ قِيمَة، قد يعلي العمل وصاحبه أو قد يهوي بهما.

ورغم إغفال النقاد والدارسين القدامى، نشأةَ الشعر تحت ظل التصوف، وهي كما يراها "**محمد بنعمارة**" نشأة ثانية من خلال مزاوجة أعلام الصوفية في تجاربهم الروحية الفردية المتميزة، بين سلوكهم الصوفي وإبداعهم الشعري، فغدا الشعر عندهم تجربة ثانية مرادفة لتجربة التصوف واستخدموا بالتالي الشعر في التعبير عن كثير من خلجاتهم وعن جوانب هامة من تجربتهم الصوفية المعاشة فـ"هؤلاء المتصوفة نقلوا الشعر من مفهوم الصناعة إلى مفهوم التجربة. فبعدما كان الشاعر ينفي فرديته التعبيرية، ليثبت الوجود الفني للجماعة مفهوما، وإنجازا، أصبح ذاتا مبدعة تعيش تجربتها مرتين:

مرة في كينونة باطنية ذوقية(سلوكية)، حيث يرى صاحب التجربة داخل ذاته وبعين قلبه رؤياه التي هي ولاشك فوق قدرة اللغة الواصفة. ومرة في كينونة تعبيرية (إبداعية)، يسعى فيها الشاعر الرائي، إلى تحويل الرؤيا من موقع الذات والذوق، إلى موقع الكتابة والنسخ عن طريق التذكر، والاسترجاع مع ما يحيط بذلك من وعي بعجز اللغة"[1].

هذا العجز للغة دفع بالصوفية الشعراء إلى استخدام الرمز والإشارة في الشعر الصوفي لتغطية القصور الذي يعتري اللغة بعد أن تبين لهم أنها عاجزة عن نقل عوالم الصوفي الشاسعة، وتجسيد هواجسه الوجودية؛ هو ما عبر عنه **النفري(ت 375هـ)**، في كتابه "**المواقف والمخاطبات**" بقوله: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، كل واقف عارف وليس كل عارف واقف، المعرفة نار تأكل المحبة"[2] وعليه، في اللغة، تبدو العلاقة بين الكلمة واللغــة محدودة، لا تتعدى الدلالـــة العقلية، أو الطبيعية أو الوضعية، أما في التصوف

[1] – محمد بنعمارة. **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات)**. شركة النشر والتوزيع – المدارس– الدار البيضاء. ط200/1، ص ص 48،49.

[2] – النفري.**المواقف والمخاطبات**، تحقيق آرثر يوحنا أربري. مكتبة المثنى، القاهرة. ط1، د.ت، ص51.

فإنّ الدلالات تتملص من اللغة القاموسية لتصنع لنفسها لغة خاصة عمادها الذوق والعرفان.

كما عملت آلة النقد العربي القديم على افتعال مقاييس للشعر، هذا الشعر الذي اقتصر على النوع الغنائي، الذي يتغنى فيه الشاعر بعواطفه ومشاعره، فلا وجود للشعر التمثيلي والملحمي، ففنون الشعر عند العرب هي ألوان هذا الشعر الغنائي[1].

ولعلّ من أهم مقاييس المعنى عند النقاد العرب مقياس الوضوح والغموض، فوضوح المعنى يحيل على جودة الشعر، أمّا غموضه فيؤدي إلى الحط من قيمة الشعر ومكانة الشاعر معا.

هذا المعيار الفني للشعر لم يعيره الصوفية كبير اهتمام "لأنّ المتصوفة لم يكونوا شعراء بالمعنى المتعارف عليه، فلهم وضعهم الخاص، ولا نرى متصوفا واحدا تضمنته كتب الطبقات ولا النقد ولا كانوا ممّن يُحتج بشعرهم أو يستمتع به من مستهلكي الأدب في ذلك الوقت، وكأنّ الخطاب الصوفي كان يولد منزوع الوظيفة الأدبية"[2].

ولنا أن نتصور في **القرنين الثالث والرابع الهجريين،** –وهي حقبة مهمة في التاريخ الإسلامي الفكري والحضاري– هذا **المتلقي،** وقد اختلطت عليه مفاهيم نقدية كثيرة فالأصمعي يشدِّد في معيار الفحولة، ويقصرها على من عاشوا في العصر الجاهلي، في ظل تسارع رهيب للثقافات الوافدة من البلاد المفتوحة، والتي شكلت روافد متنوعة لثقافة عربية مزدهرة، ناهيك عن التيارات الفكرية المختلفة والمتعارضة التي اقتحمت عرين الثقافة العربية وزعزعت هدوءها واستقرارها؛ فكان نتيجة ذلك أن احتدم الصراع بين الفرق المختلفة، بين المعتزلة والحنابلة والشيعة والقرامطة والفقهاء والصوفية.

فوجد المتلقي نفسه في مأزق كبير، بين قبول هذه الأفكار الغريبة – من منظوره– الوافدة أو معارضتها وإدارة ظهره لها..

---

[1] – ينظر: أحمد أحمد بدوي. **أسس النقد الأدبي،** ص 134.

[2] – آمنة بلعلى. **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة،** ص 26.

ولكن الشطحات الصوفية، والتعبيرات الصادمة لهؤلاء – وعلى رأسهم **الحلاّج** – أدت إلى جرِّ المتلقي عنوةً إلى هذا المعترك والخوض فيه وتبني موقف ما من المواقف، إمّا تقبل آرائهم والتعاطف معهم أو رفضها والتحامل عليهم.

ومثال ذلك، هذه القصيدة التي لم يتقبلها المتلقي، ونظر إليها بريبة كونها تشي بجهود الصوفية لإلغاء كل الوسائط في علاقتهم مع الله، فكانت" تستفزُّ أكثر مما تمتّع، لم يكن فيها الاعتناء بخلق سياق فني يسمح للمتلقي بخلق البعد الجمالي للنص. وكثيرا ما كان يسهم في تغييب هذا السياق، وإحداث القطيعة مع أفق الانتظار، الذي كان يمارس مع الخطاب الرسمي، في شقّه الإبداعي والفقهي على السواء، وهو أفق نتاج وضع عام معقد عاشه المجتمع الإسلامي في القرن الثالث، حيث كان يحيا ظواهر معقدة في الفقه وعلم الكلام والتصوف والحداثة في الشعر، وهذا التعقد من شأنه أن يحدث التصادم والإلغاء لأنه لم تكن هناك نظرة نسقية"[1] يقول **الحلاج:[من مخلّع البسيط]**

رَأَيْتُ ربي بعَيْنِ قَلْبِـــــي ... فقلتُ: لاشَك أنتَ، أنتَ
فَلَيْسَ للأَيْنِ منـــكَ أَيْنٌ ... ولَيْسَ أَيْنٌ بحيث أنت
أنتَ الذي حزتَ كلّ أينٍ ... فحيْثُ لا أيْنَ ثَمَّ أنتَ
وليْسَ للوهْمِ منكَ وَهْـــمٌ ... فَيَعْلَمُ الوهـمُ أيْنَ أنتَ
وحُزْتَ حد الدنُوِّ حتـــى ... لم يعلم الأيْنُ أيْنَ أنت
في مَحو اسْمِي ورسمِ جِسمِي ... سَأَلْتُ عنِّي فقلتُ أنتَ
أَحطْتُ عِلْمًا بكلِّ شـــيءٍ ... فكلُّ شـــيءٍ أراهُ أنتَ
فمُنَّ بالعفوِ، يَا إِلَهِـــــي، ... فليسَ أرجُو سِواكَ أنتَ[2]

في هذه القصيدة سعي من **الحلاّج**، لإرساء علاقة جديدة بين العبد وربه، تتبني على المحبة والفناء في المحبوب، وتتجاوز المعايير المتعارف عليها، على أساس من المباشرة

[1] – المرجع السابق، ص30.

[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 189.

والوعي، ضمنّها **الحلاّج** " بعض عناصر التشويش التي تعارض بين أفق المتلقي وأفق النص، ممّا توحي إليه بعض الألفاظ، كالفناء والمحو، وتبادل الدور مع الله، وغيرها مما يصدم، حين يفهم بأجهزة لغوية بحتة، تعادل بين ظاهر الكلمات ومفاهيم الدعوة إلى الكفر، أو ما اصطلحوا عليه بالحلول. ولم تقوَ أجهزة التلقي البلاغية المألوفة أن تبعد عناصر التشويش تلك، ما دام تلقي الشعر كان يتم في الغالب بمعزل عن مرجعيته وسياقه والمقام الذي قيل فيه، فالمتصفح لكتب التصوف لا يلحظ بيتا شعريا إلا وهو ممارسة أخرى موازية لقول قيل في مفهوم من المفاهيم الكثيرة التي تداولها المتصوفة. فلم يكن بوسع المتلقي أن يقف عند مقصد المتكلم ويوظف أجهزة تلقٍّ، تقرّب المسافة بين أفق ألِفَه وآخر ينشأ"[1]

ويستبدُّ الوجد **بالحلاج**، فيصرح بأبيات أربعة من **[من الرمل]:**

أنَا مَنْ أهْوَى، ومَنْ أَهْوَى أنـــا نَحنُ رُوحَـــانِ حَلَلْنَا بَدَنَا

نَحنُ، مُذْ كُنّا عَلى عَهدِ الهَوى، تُضْرَبُ الأمثالُ للنَّاس بنَا

فإذَا أبْصَرتنِي أبْصَرتَـــــــــه وإذا أبْصَرتَـــــهُ أبْصَرتَنا

رُوحُهُ رُوحِي ورُوحِـــــي رُوحُهُ مَنْ رأَى رُوحينَ حَلّتا بَدَنَا[2]

غير آبه بالعواقب، في رمزية رقيقة، لعلاقة المتصوف بالله –التي هي علاقة حب– بعيدا عن تفاعل المتلقي، مادام غير محيط بمقصدية الباث، وغير مهتم بتوظيف آلية الفهم والتأويل، للاقتراب من حدود النص الشعري المسيّج بالتعتيم.

إنّ التصريح بعبارة " أنَا مَنْ أهْوَى، ومَنْ أَهْوَى أنَـــا" التي توحي مباشرة بالحلول والاتحاد وتوحيد المنزلة بين الخالق والمخلوق، وغيرها من العبارات التي تضمنتها الأبيات، قد صدمت المتلقي، لأنه لم يألف مثل هذا المعنى الذي فجر فيه **الحلاّج** اللغة وفجر معها مفاهيم عدة في علاقة الأنا بالله وعلاقة الأنا بالعالم أو الوجود.

---

[1] - آمنة بلعلى. **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، ص ص 31 ،32.

[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص297.

والوجود في الرؤية الصوفية ليس موضوعا خارجيا، يدرك بالعقل أو المنطق، بل إنّ مقاربة الوجود تكون بمعرفة الشيء من الداخل، فتلغي المسافة بين الوجود وبين العارف فلا يُعرف الوجود إلا بالشهود، وفقا للمصطلح الصوفي، أي بالحضور أو الذوق أو الإشراق وهي جميعا مصطلحات صوفية.[1] إذن لقد ألغى الحلاج المسافة بين الأنا والله.

وعليه، فهذا التعبير الصادم في علاقة الشاعر الصوفي بالله، رفضها المتلقي لأنها خرقت المنظومة الثقافية والاجتماعية التي يؤمن بها. لذا فإن كسر التوقع لدى المتلقي يخلق في نفسه الدهشة ويدفعه إلى التساؤل، وربما إلى الاعتراض، سواء تعلق الأمر بالانزياحات الأسلوبية أم بمخالفة ما هو راسخ من قواعد اللغة أو النحو.

ومن هنا، يبدو لجوء الشاعر الصوفي إلى الاغتراب والغيرة، هو السبيل الوحيد الذي وجده أمامه، لإثارة دهشة المتلقي وفق ما أسماه (**ياوس**) (**Jauss**) بالمسافة الجمالية التي تتحدد بمقدار مخالفة الشعر لتوقعات المتلقي، وتحقق سمو الشعر أو انحطاط قيمته الإبداعية[2].

لذا نجد الصوفية، يُطَعِّمون أشعارهم بمصطلحات رمزيـــة، تتخذ لها الصيغة الغزليـة أو الخمرية ستارا يخفي وراءه تفاصيلها على غير أهلها، وهذا ما زجّ بالقصيدة الصوفية إلى مزالق الغياب أو بالأحرى التغييب، كونها لا تتماشى مع قواعد النقد العربـي.

وليس بعيدا، أن يكون التواشج الحاصل بين تجربة الحب، وتجربة الإبداع الشعرية هي امتداد للتقليد المتوارث في الأدب العربي، يشكل الشعر فيه فضاء رحبا للتعبير عن الحب والغزل. فلأول مرة في التقليد الأدبي العربي، ينزل المتصوفة الله–عزَّ وجلّ– منزلة حسّية من خلال فعل الحبّ، فالله يحِبُّ ويُحَبُّ مستدلين بالآية الكريمة ﴿ **فَسَوفَ يَأْتِي اللهُ**

[1] – ينظر: أدونيس. **الصوفية والسوريالية**، ص ص 39، 40.

[2] –ينظر: الغذامي. **القصيدة والنص المضاد**، ص ص163–164.

بقومٍ يُحِبُّهُمْ ويحبّونَهُ﴾* وهو الأمر الذي لم يستسغه المتلقي ولم تتقبله الطبقة الأدبية آنذاك.

إن صدمة المتلقي وهو يسمع أشعار **الحلاج: [من مخلّع البسيط]**

رأيْتُ ربّي بعين قلبِي فقلتُ: لا شَكَّ أنتَ، أنتَ
ففِي بقائِي ولا بقائِي وفي فنائِي وجدتُ أنتَ
أشارَ سرّي إليكَ حتَّى فَنيتُ عنِّي ودُمتَ أَنتَ
أنْتَ حياتِي وسرُّ قلبِي فحيثُما كنتُ كنتَ أنتَ[1]

وقد انتبه الشاعر الصوفي إلى امكانية استرجاع جمهوره والضغط على متلقيه بجذبه إلى ميدانه ليكتوي بنار العشق الإلهي، فتوسل بالأشعار الغزلية الرقيقة، طاقةً جاذبة للتعبير عن خلجات الصوفية ومواجيدهم وعن أحوالهم ومقاماتهم.

ورغم ذلك بقي التجاهل قائما بل مقصودا، وبقي الشاعر الصوفي مصِّرا على التواصل مع الآخر باصطناع "الصيغة الغزلية أو الخمرية، لتكون لتكون مظهرا للعبارة عن ذلك المستور"[2] وكذلك في الحب الإلهي يقول **الحلاج : [من الخفيف]**

لِي حبيبٌ أزورُهُ فِي الخَلواتِ حَاضرٌ غائبٌ عنِ اللَّحظَاتِ
ما ترانِي أُصْغِي إليــهِ بسرّي كَيْ أَعِي ما يقولُ من كَلماتِ
كلماتٌ من غيرِ شكلٍ ولا نقــ ــطٍ ولا مثلَ نغمةِ الأصواتِ[3]

لم تشفع الكلمات الرقيقة، والعبارات الآسرة للحلاج أن يُتَقبّل من معاصريه ومن النقاد الحاملين للثقافة العربية، فقد كان التغييب هو سلاحها والإقصاء شعارها.

---

* **سورة المائدة،الآية 56.**

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص ص 189، 190.

[2] – عباس يوسف الحدّاد. **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا. ط1، 2005، ص 315.

[3] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص 188.

ورغم جمال وفرادة الصور الفنية التي أبدع شعراء التصوف في رسمها إلا أنها لم تثر اهتمام النقاد ولا الأدباء وكان الصمت هو في حد ذاته تلقٍّ منهم.

تبدو الأبيات السابقة آتية من المستقبل(الحداثة العربية)، ليست وليدة العصر العباسي فيها لمسةٌ من مقومات الحداثة وتشييد لقيم الحب والجمال المطلق. التجديد والحداثة.

وعليه تأسر **الحلاج** تجربة العشق الإلهي وتأخذه من هذا العالم، لأن الحبيب الذي يقصده **الحلاج** ليس بشريا، إنّه الله الذي يستأثر بكل الحب والعشق الإلهي، وهي تعابير ساهمت بشكل أو بآخر في تهميش الشعر الصوفي وإبعاده عن ساحة الإبداع الأدبية.

إنّ اللجوء إلى خرق المألوف واستعمال الصيغة الغزلية هي في حقيقة الأمر"أول مظاهر التهميش وعدم التقبل والتي لا تعني في كل الأحوال عدم قدرة المتصوفة على خلق وضع للتواصل والتلقي، ولكن تبين أيضا أن معطيات التجربة الصوفية أسهمت بشكل أو بآخر في خلق مثل هذا الوضع"[1] ألا وهو إزاحة هذا النوع من الشعر من الثقافة الرسمية.

هذه الإزاحة جاءت من تجاهل النقاد في **القرنين الثالث و الرابع الهجريين**، الأدب الصوفي سواء أكان شعرا أو نثرا، رغم ما أثاره **الحلاج** من حركية في المشهد الاجتماعي والسياسي والديني آنذاك، لأنّ ربط الأدب بالمضمون الخبيث أو الطيب، الحسن والقبيح في تراثنا، أسهم في تأزم وضعية التلقي وخلخلة النمطية السائدة لدى النقاد، وأدّى بالتالي إلى تسيّيج التجربة الصوفية بعيدا عن الثقافة الرسمية لأنها تجاوزت هذا المضمون وطرقت مواضيع جديدة لا عهد للخطاب التداولي ولا المتلقي بها، فكان أن نتج عن ذلك تراجع التواصل بين الشاعر وجمهوره من المتلقين. [2]

[1] – عباس يوسف الحدّاد. **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ص 315.

[2] – ينظر :آمنة بلعلى. **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، ص 26.

أ.1- في المؤلفات بأنواعها

كان تلقي القصيدة الصوفية غائبا أو بالأحرى مغيّبًا في كلّ المؤلفات النقدية التي أرّخت للحركة الأدبية والنقدية **في القرنين الثالث والرابع الهجريين**، رغم الكم الهائل من الآراء الأدبية والنقدية والمفاضلات.

كما وضع النقاد معيار الوضوح والغموض اللذان لم يعيرهما الصوفية كبير اهتمام "لأنّ المتصوفة لم يكونوا شعراء بالمعنى المتعارف عليه، ولا نرى متصوفا واحدا تضمنته كتب الطبقات ولا النقد ولا كانوا ممّن يُحتج بشعرهم أو يستمتع به من مستهلكي الأدب في ذلك الوقت، وكأنّ الخطاب الصوفي ولد دون هوية وانتماء

وقد برزت في هذين القرنين مصنفات نقدية كثيرة، أغفلت ذكر الشعراء المتصوفة في طبقاتها أو الاستشهاد بأشعارها؛ نذكر منها طبقات الشعراء" **لابن سلام الجمحي** (ت232هـ)." البيان والتبيين" **للجاحظ** (ت 255هـ)، و" الشعر والشعراء" **لابن قتيبة** (ت276هـ)، وعيار الشعر" **لابن طباطبا** (ت322هـ) إلى جانب" الموازنة بين الطائيين" **للآمدي** (ت371هـ) و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" **للجرجاني** (ت392هـ)،و" وكتاب الصناعتين: النظم والنثر" **لأبي هلال العسكري**(ت395هـ).

وكلّها خضعت لمعايير اصطنعها النقاد أنفسهم وألزموا بها غيرهم، وطبعا لم يعيرها الشعراء المتصوفة اهتماما.

كما غدا حضور المتلقي كسلطة مهيمنة، يؤرق الباث ويدفعه إلى الإجادة في صنعته فكان لزاما على المبدع –الشاعر– أن يجعل عمله الإبداعي مفصلا على مقياس النقاد وما ينشدونه "يتأرجح بين الارتجال العبقري، والتجويد الذي يستعبد صاحبه، فلا يخرج على الناس، إلا وقد استدار الحول، وتهذّبت القصيدة، وربما كانت صورتها الأخيرة بعيدة كلّ البعد عن صورتها الأولى، وهي قصيدة أخرى جديدة قامت على أنقاض الأولى". [1]

يفرض النقد العربي القديم على الشاعر أن يسير في بناء قصيدته على نهج معيّن، ينشد فيه إرضاء ذائقة النقاد بالدرجة الأولى أين يحضر المتلقي/ الناقد حضورا مؤرقا لأنه "يرغم الشاعر على بناء قصيدته بناء لا يرضي فيه تجربته الشعرية، بقدر ما يرضي السامع ويستدرجه إلى غرضه الأساسي، فهو يبكي ويستبكي الأحبة، ويتغزل، ويصف الرحلة ومشاقها، ثمّ يخلص إلى الغرض الذي من أجله جاء، وهو في كلّ ذلك يتسلل من غرض إلى غرض برفق(حسن التخلّص) كي لا يثير حفيظة ذلك السّامع، الماثل في خلده كسلطة رقيبة، لا تسمح له بالروغان. ولمّا تخلّص الشعراء الصعاليك من حضور المتلقي والتفتوا إلى ذواتهم فحسب، انهدم البناء(الرسمي) وتحدد الغرض الواحد، وخرجت القصيدة وليدة الفورة الشعورية عادية، لا تمالق أحدا ولا تسعى إلى إرضاء عرفٍ"[2]

أصبح الصمت المطبق الذي قوبلت به **القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين**– في حد ذاته– شكلا من أشكال التلقي، بل غدا في كثير من الأحيان متسما بالقصدية في التجاهل والإعراض، وبالتالي العدائية.

---

[1] – حبيب مونسي. **القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط1/ 2000، ص ص 11، 12.

[2] – المرجع السابق، ص12.

ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال كتاب «المواقف والمخاطبات» **للنفري(ت375هـ)** الذي تجاهلته الطبقة النقدية والأدبية تماما، فقد" عاش **محمد عبد الجبار النفري** في القرن الرابع الهجري، غير أن الاهتمام به، لم يبدأ إلا في القرن السابع. ثلاثة قرون من النسيان محيّر، لم يتكشف من إهمال المفسرين لعمله، المواقف والمخاطبات فحسب، وإنما أيضا من إعراض كتّاب التراجم القدماء عن سيرته، إلى حد اعتقاد **ماسينيون** أن كتاب المواقف والمخاطبات، من الأعمال المتأخرة، مشككا في أن يكون هذا العمل ظهر قبل القرن الذي شهد الاهتمام به"[1].

ويضيف خالد بلقاسم مؤكدا تسييج الثقافة العربية لآثار الصوفية وأبرزها كتاب **النفري:** " أنّ أول تلقٍ شهده كتاب **النفري،** في الثقافة العربية القديمة هو نسيانها له، وإصرارها على تسيِّيجه بصمتٍ لافتٍ، فالنسيان شكلٌ من أشكال التلقي، يقوم متى كان مقصودا على الإلغاء، أو العجز عن استيعاب الموضوع المنسي، أو الانزعاج من الوعد الذي يضمره، ممّ يجعل النسيان وجهًا آخر للعداء، صحيح أن للخطاب الصوفي على نحو عام نصيبه في الثقافة العربية القديمة، من هذا النسيان، غير أنّ وضعية النفري فيه لافتـــة بل إنها تدعو إلى المساءلة، انطلاقا من عدِّ الصمت الذي قابل كتاب هذا الصوفي شكلا من أشكال التلقي، وقد كان لافتا، أيضا، ألا يتم الشروع في مجابهة هذا الصمت إلا من داخل التلقي الصوفي، ذلك ما تكفل به الشيخ الأكبر ابن عربي"[2]

نخلص في الأخير إلى أنّ انصراف النقاد عن مقاربة النص الصوفي هو تواطؤ منهم وإرضاء للسلطة الفقهية، التي ترى في أقوال المتصوفة الشعرية والنثرية، انحرافا ومروقا وتمردا.

أ.2- تلقي الشاهد الصوفي

[1] - Paul Nwyia.Exégése coranique et Langaage Mystique ; Nouvel Essai Sur Le Lexique Technique Des Mystique Musulmans On S.J .Les Symboles De L'Experience. 1970 ; P P 352-353. نقلا عن خالد بلقاسم. الصوفية والفراغ، ص25.

[2] – خالد بلقاسم. الصوفية والفراغ، الكتابة عند النفري. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.ط1/ 2012 ص24.

أغفلت كتب النقد والأدب، الشاهد الصوفي إغفالا كبيرا، بعد أن تجاهلت صاحبه، حيث لا نجد أي ذكر للشعراء المتصوفة في كتب الطبقات أو المفضليات ولا حتّى عند المنظرين للنقد العربي القديم، أمثال **الجاحظ** في كتبه التي خاض فيها في جميع الموضوعات وبإسهاب، وهكذا تم إقصاء النص الصوفي من الثقافة العربية المركزية واعتبر نصا هامشيا، لا قيمة له .

اقتصر حضور الشاهد الصوفي في كتب المؤرخين للتصوف أمثال: اللُمع **للسرّاج الطوسي**، وكتاب التعرف لمذهب أهل التصوف **للكلاباذي**، وكتاب طبقات الصوفية لعبد الرحمن **السُّلمي** وغيرهم كثيرون..

- **في كتاب السرّاج الطوسي "اللُّمع"**

يعد **الطوسي** (ت 378هـ) أول مؤلف صوفي وصاحب كتاب اللمع الذي يعدُّ أقدم كتب الطبقات الصوفية، غير أنه لم يذكر **الحلاج** إلا في ثلاث مواضع رغم أنه المؤرخ المباشر للحلاج فقد توفي **الطوسي** بعد **الحلاج**(ت309هـ) بتسع وستين سنة"[1]

يذكر **الطوسي** أبياتا مجهولة النسب في نفس الصفحة التي يذكر فيها مقولة *للحلاج* فيقول" وحكي عن **الحسين بن منصور الحلاج**، رحمه الله تعالى، أنه قال: أسرارنا بِكْرٌ لا يفضها وهْمُ واهمٍ" [2]، فيضيف قائلا، قال آخر:

يَاسِرَّ سِرَّ يَدِقُّ حتَّى يَخْفَى على وهْمِ كلِّ حيٍّ

وظَاهِراً بَاطِنًا تَجلّى مِنْكلِّ شَيءٍ لكلِّ شـــيءِ[3]

شـــيءِ[3]

و**الطوسي** يذكر هذه الأبيات ولا ينسبها **للحلاج**، ولكنه يذكر فقط في المرويات: وقال آخر، فربما نأى بنفسه، عن المتاعب التي قد يجرّها استشهاده بأقوال وأشعار **الحلاج**.

[1] – صابر طعيمة. التصوف والتفلسف الوسائل والغايات. مكتبة مدبولي، القاهرة. ط2005/1، ص190.

[2] – السّراج الطوسي. اللمع، ص 304.

[3] – المصدر نفسه، ص 304.

وهكذا يضيف قائلا:

"وقال بعضهم:

أنَا من أهْوى ومنْ أهوى أنا فإذا أبْصرتَني أبْصرتنا

نحنُ روحَــان معًا فِي جَسدٍ ألْبسَ اللهُ عليْنَــا البَدَنَا

وقَال غيره:

يَامَنِيّةَ المُتَمَنِّي أَفْنَيْتَنِي بِكَ عَنِّي

أَدْنَيْتَنِي مِنْكَ حتّى ظَنَنْتُ أنّكَ أنِّي"[1]

- **في كتاب الكلاباذي "التعرف لمذهب أهل التصوف"**

كان **الكلاباذي** في كتابه "التعرف لمذهب اهل التصوف" أقل جرأة من **السراج الطوسي**، فقد تجاهل ذكر **الحلاج** تماما واستعاض بذلك بعبارات مثل: قال بعضهم،

وقد تبين أن **الكلاباذي**(ت380هـ) حين ذكر رجال الصوفية أسهب في ذكر كل من له علاقة بالتصوف، فذكر **البسطامي والشبلي والجنيد**..ولكنه أغفل متعمدا الحلاج على الرغم من أنه صنفهم طبقات، فتناسى ذكره، رغم شهرته وسيطرته على المشهد الاجتماعي والديني آنذاك، إلا أنه عاد واعتذر عمن لم يذكرهم بقوله" ولم نذكر المتأخرين وأهل العصر وإن لم يكونوا بدون من ذكرنا علما، لان الشهود يُغني عن الخبر عنهم" [2]

تشي المقولة السابقة **للكلاباذي** باعترافين:

- الأول: أن الذين لم يذكرهم واعتذر عن ذلك لا يقلون مكانة ووجاهة عمن ذكرهم.

- الثاني : تعمد **الكلاباذي** عدم ذكر الحلاج، الذي يعد شخصية مشهورة وصانعة للجدل مقارنة **بالبسطامي** أو **الجنيد** اللذين ذكرهما.

[1] - المصدر السابق، ص 438.

[2] - الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص 19.

نستنتج أنّ **الكلاباذي** قد تعمّد إغفال ذكر الحلاج تجنبا لإبداء الرأي فيه، أو ربما خوفا من أفكاره الجريئة لو نشرها دون أي تعليق.

يقول" وأنشدونا لبعض الكبار•:

كفاك بأنَّ السّكرَ أوجدَ أنَّتـــــــي فكيفَ بحَالِ السّكْرِ والسّكرُ أجدرُ

فحالاكَ لِي حالانِ: صحوٌ وسكرةٌ فلا زلتُ فِي حَاليّ أصْحو وأسكرُ"[1]

وأسكرُ"[1]

فالكلاباذي يغفل ذكر صاحب الشاهد الصوفي إذا كان **للحلاج**، ولكنّه لا يتحرّج إطلاقا من ذكر بقية المتصوفة بالاسم كما هو الشأن **للشبلي والنوري** وغيرهم كثيرون، مثال ذلك ما ورد في الباب التاسع والأربعون، قولهم في القرب، يقول **الكلاباذي**:

" أنشدونا **للنوري**:

أرانِي جَمْعِي فِي فنَائِـــــي تقَرُّبًا وهَيهَات إلاَّ مِنْكَ عَنْكَ التَّقَرُّبُ

فمَا عنكَ لِي صَبْرٌ ولاَ فِيكَ حِيلَةٌ ولاَ مِنْكَ لِي بُدٌّ ولاَ عَنْكَ مَهْرَبُ

تَقَرَّبَ قَوْمٌ بالرّجَا فوصَلَتهُـــــــم فمَا لِي بَعِيدًا مِنْكَ والكُلُّ يَعْطَبُ"[2]

فنراه يذكر صاحب الشاهد الصوفي دون احراج، بينما يتحرج عندما يتعلق الأمر بالحلاج.

- في كتاب عبد الرحمن السّلمي " الطبقات الصوفية":

يصنف عبد الرحمن السّلمي (ت412هـ) المتصوفة في في خمس طبقات، نجد كلا من **ذي النون المصري ويحي بن معاذ** في الطبقة الأولى **وأبو الحسين النوري** في الطبقة الثانية، أما **الحلاج** فصُنِّفَ في الطبقة الثالثة يليه **الشبلي** في الطبقة الرابعة، أما

• البيتان للحلاج، وقد تعمد الكلاباذي عدم ذكر اسمه.

[1] – المصدر السابق، ص 85.

[2] – المصدر نفسه، ص77.

القشيري (ت 465هـ) فتم إغفاله في الطبقات الصوفية، لأنه عاش بعد **السّلمي** أكثر من خمسين سنة.

وجدير بالذكر أن **السُّلمي** في حديثه عن الصوفية الذين ضمتهم طبقاته كان موضوعيا يدقق في ذكر الأسانيد وأدق المرويات، وإن لم يذكر رأيا خاصا على الإطلاق، يقول "والمشايخ في أمره مختلفون، ردّه أكثر المشايخ ونفوه، وأبوا أن يكون له قدم في التصوف. وقَبِلَهُ من جملتهم أبو العباس بن عطاء، وأبو عبد الله محمد بن خفيف، وأبو القاسم إبراهيم بن محمد النصر أباذي، وأثنوا عليه وصححوا له حاله، وحكوا عنه كلامه، وجعلوه أحد المحققين حتّى قال محمد بن خفيف: الحسين بن منصور عالم رباني"[1]

نخلص إلى أن إقصاء وتغييب الشاهد الصوفي من الثقافة العربية المركزية، أمر متعمد بالنظر إلى عزوف الشعراء الصوفيون عن بلاط الأمراء والملوك وزهدهم في عطاياهم، وبالتالي غياب التواصل بينهما.

أ.3- تلقي الشعراء.

لم يهتم الشعراء بمختلف مذاهبهم ومشاربهم بالقصيدة الصوفية، واعتبروا النص الصوفي نصا هجينا، فصنَّفوه بالتالي خارج الثقافة الرسمية، ولم يكن لهم أي استعداد لتقبل أي نمط دخيل، بل أظهروا تعنتا ومبالغة في المحافظة على التراث العربي المنسجم مع روح الحضارة العربية الإسلامية، وعلى اللغة العربية التي هي لغة القرآن الكريم ورفضها لأي جديد، فأغلقت المجال أمام نصوص إبداعية أخرى تكسر النمطية التي طبعت التراث العربي، و" وهكذا لم يتقبل الشعراء النص الصوفي لأسباب عديدة نذكر منها:

- إن النص الصوفي يختلف عن النمط الشعري الذي تعاضده القاعدة اللغوية، وقواعد البلاغة والعروض، وتجعل منه نصا يُرضي السلطة الثقافية التقويمية من جهة، والسلطة الذوقية التي تطلب من النص الشعري أن يوفر ما يرتضيه الذوق السائد من جهة أخرى.

[1] - عبد الرحمن السلمي. **الطبقات الصوفية**، ص 103.

- الاعتقاد الجازم بأن النص الشعري الصوفي هو نص شعري ديني، وليس نصا أدبيا إبداعيا خالصا.
- انصراف النقاد عن مقاربة النص الصوفي هو تواطؤ منهم وإرضاءٌ للسلطة الفقهية التي ترى في أقوال المتصوفة الشعرية والنثرية انحرافا ومروقا وتمردا.
- التناقض في اللغة بين النص الصوفي والنص النمطي، فلغة النص الصوفي غامضة وجمالها وتفردها يكمن في غموضها، ولغة النص النمطي واضحة وجماليتها–كما عبر عن ذلك النقد القديم– في وضوحها ووضوح مجازها.
- يتناقض الشعر الصوفي مع النص النمطي أيضا في الجوهر، ذلك أن الشاعر البلاغي مجرد شاعر مقتف لآثار سابقيه من الشعراء لا يخرج عن عمود الشعر، يكرر ما قيل، يسعى لإقناع ذائقة المتلقي والنقاد معا، بينما الشاعر الصوفي هو شاعر مهووس بذاتيته، شعره مرادف لهواجسه، وهواجمه، وأشواقه، وأذواقه.

تجربته هي موضوعه الشعري، ولغته نابعة من رؤيته، وقصيدته هي ذاته أو بعض من ذاته، وهي روحه أو بعض روحه، وليس قصده برهانيا لأنه لا يرجو إقناع الذائقة أو أحكام النقد المادحة.

أ.4– تهميش التلقي للشعر الصوفي.

قلنا سابقا أن التلقي كان حاضرا، لكن بأحادية مطلقة لا يقبل رأيا مخالفا والمتصوفة صنعوا لأنفسهم هالة من القداسة والتميز، سواء في حياتهم الخاصة أو في علاقتهم مع الآخرين، فزهدهم وبعدهم عن الإغراءات المادية حررهم من التبعية للسلطة ومن يدور في فلكها، وكان شأنهم شأن الشعراء الصعاليك لمّا تخلصوا من حضور المتلقي/ النـاقد "والتفتوا إلى ذواتهم فحسب: انْهدَم البناء(الرسمي)، وتحدد الغرض الواحد، وخرجت

القصيدة وليدة الفورة الشعورية، عادية لا تمالق أحدا ولا تسعى إلى إرضاء عرف"[1]، حيث الاحتكام لملكة الابداع فقط، بعيدا عن السعي لارضاء السلطة أو الذائقة النقدية

و"لعلّ أولى البيئات الثقافية التي تعرضت لنقد الأدب في التراث العربي، هم الأدباء أنفسهم، الذين اعتمدوا الذوق والسجية العربية في نقدهم الأدب، فتثقّفوا بثقافته، وانطلقوا من أولية أن يكون الأديب عالما وعارفا بأدواته، من لغة وتاريخ ورواية وأنساب وأساليب شعرية عامة، وهذه الطبقة أفرزت فيما بعد نقاد متخصصين في النقد" [2]

ويورد قاسم مومني في كتاب"نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، طائفة من الشعراء سلكوا طريق النقد الأدبي منهم: ابن أبي عون(ت322هـ)، وجعفر بن حمدان الموصلي(ت334هـ)، ومهلهل بن يموت بن المزرع (ت334هـ)، والصولي(ت335هـ) وأبي حسن المنجم(ت352هـ)، وأبي الفرج الأصفهاني(ت356هـ)، والمتنبي (ت356هـ) والسري الرفاء(ت360هـ)، وكشاجم (ت360هـ)، وابن العميد (ت366هـ)، وأبي قاسم الآمدي(ت370هـ)، والشمشاطي العدوي(ت380هـ)، والخطابي(ت388هـ)، والخوارزمي (ت388هـ)، وابن وكيع التنيسي(ت392هـ)، وأبي هلال العسكري(ت395هـ)، والشريف الرضي(ت400هـ).

إنّ كتابات هؤلاء الشعراء النقاد لا تتعدى كتابات التشبيهات والسرقات والمنتخبات[3] وبالمقابل خلت تماما من أي ذكر للقصيدة الصوفية أو للشعر الصوفي، الذي غُلِّف بالصمت المطبق والتجاهل التام، ولعلّ تفسير ذلك يتجلّى في بعده عن الثقافة الرسمية ثقافة السلطة، ممّا يدل على استحواذها على المشهد الأدبي والنقدي.

عمل الأدباء والنقاد عموما، على تكريس وجودهم في فلك الأدب الرسمي، لا يستظلون بغير ظلّه، في تسابق محموم نحو الإجادة، ليس لذاتها، بل إرضاء للخليفة أو الأمير

---

[1] – حبيب مونسي. **القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية**، ص 12.

[2] – مراد حسن فطوم. **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري**. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2013، ص 275.

[3] – ينظر: المرجع السابق، ص ص 275، 276.

كيف لا؟ وهو صاحب نعمتهم ومنقذهم من الفاقة والعوز..ألم يكن أبو العتاهية فقيرا معدما يبيع الفخار، فتغيرت أحواله بعد أن احتوته السلطة ورضيت عنه وعن شعره.

لقد عملت منظومة التلقي بشكل عام على تهميش الشعر الصوفي، الذي لم يعر أصحابه أهمية لقبولهم أو رفضهم من طرف المؤسسة السياسية والاجتماعية، حيث لم يتقصَّدوا أن يقولوا شعرا لينالوا به مكانة سامية في المجتمع بل مثّلَ لهم معبرا توصيليا لتجربتهم.

هذه التجربة التي يبدو فيها الشاعر الصوفي مهووسا بذاتيته، شعره مرادف لهواجسه وأشواقه، وأذواقه، تجربته هي موضوعه الشعري، ولغته نابعة من رؤيته، وقصيدته هي ذاته أو بعض من ذاته، وهي روحه أو بعض روحه، وليس قصده برهانيا، لأنه لا يرجو إقناع الذائقة أو أحكام النقد المادحة[1] وعليه يحيلنا هذا التناقض في المنطلق إلى أن هناك انفصالا واضحا بين الذات الشاعرة والنص الشعري؛ بينما في المقابل يطفو التوحد والوصل بارزين في علاقة الشاعر الصوفي بنصه، لأن" الصوفي، حين يؤلف في أدب النفس، يجمع بين الصورة القولية والصورة العملية، فهو شعلة من اليقظة الروحية، فيما يعمل وفيما يقول"[2] ، لا انفصام بين داخله وما يجب أن يظهر عليه للناس، فهو غير مضطر للنفاق والتزلف والمبالغة.

لقد نظر التلقي بعين الريبة والتوجس لهذا الشاعر الصوفي المهووس بذاتيته، والذي جاء شعره مرادفا لهواجسه، وهواجمه، وأشواقه، وأذواقه، لذا لم يغامر أي شاعر أو ناقد في التواصل مع الشعر الصوفي، مادامت السلطة لم تبادر للاهتمام به حتّى من باب الاستكشاف.

---

[1] – ينظر: محمد بنعمارة. **الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، ص 156.

[2] - زكي مبارك. **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**، ص 40.

ولعلّ للاعتقاد السائد، بأنه شعر ديني بحت، ليس فيه فن ولا إبداع علاقة، بهذا التهميش الذي طال هذا الشعر وطال أصحابه، فلم يُستشهد بأي بيتٍ شعري طوال عمر العصر العباسي الممتد من (132هـ إلى 656هـ).

إنّ هذا الصمت المطبق حيال النتاج الأدبي للصوفية، جعل زكي مبارك، يقول: " أرجعوا إلى محصول وزارة المعارف في التأليف، ودلوني على فصل واحد أريد به التّذكير، بما في كلام الصوفية من أخيلة أدبية"[1]. ويقسم على أنّ للصوفية أدب رفيع، فيقول: " إي والله ! كان للصوفية أدب، هو أعلى وأشرف من أدب البحتري والمتنبي وأبي العلاء، ولكن طافت بالناس طائفة من الجهل، فتوهموا أنّ لا صلة بين الأدب والدين، وراحوا يقفون فيما يتخيّرون عند الكتاب والشعراء، الذين ألفوا الروح المدنية واتّخذوا غذاءهم من الكؤوس المترعة والوجوه الصباح"[2]

فالتهميش طال الصوفية الشعراء خاصة، في كل زمان، فلم يُهتم بأدبهم، للأنه بعيد عن تصوير الجانب المادي

مما سبق يمكننا القول، أن تجربة الشاعر الصوفي هي موضوعه الشعري، ولغته نابعة من رؤيته، وقصيدته هي ذاتُه أو بعضٌ من ذاته، وهي روحُه أو بعض روحِه، وليس قصده برهانيا، لأنه لا يرجو إقناع الذائقة أو أحكام النقد المادحة.

ب- تلقي الفقهاء

تعرض المتصوفة من قبل بعض خصومهم، إلى تهمة مخالفة الشريعة التي يجسدها القرآن الكريم في آياته، بحجة أنّ مذهبهم باطني، وأن فهمهم للقرآن الكريم يعتمد التأويل، خاصة بعد أن شاع في الأذهان، وعند عموم المتلقين أن تأويل الصوفية يتعارض مع ظاهر الآيات والسور، وأنّ نهجهم مخالف لنهج أهل الظاهر الذي يملكون وحدهم الحق في شرح القرآن.

---

[1] – المرجع السابق، ص 40.

[2] – المرجع نفسه، ص 41.

ورغم الإلمام الواسع للمتصوفة بعلوم الدين، والتزامهم بالفهم الظاهر فيما يتعلق بالعبادات والمعاملات والأوامر والنواهي، إلا أنهم أضافوا إلى هذا الفهم اجتهادا آخر هو استكناه مكامن النص واستجلاء مغاليقه وتعمد انشطار معانيه.

وفي واقع الأمر، حاول الصوفية في بداية الأمر، مد جسور التواصل بينهم وبين الفقهاء

لتجنب الاصطدام بهم محاولين الدفاع عن أنفسهم لتجنب غضب عامة الأمة معتبرين الحقيقة فوق الشريعة، لأن المعرفة الحقَّة لله، إنما تأتي من خلال المشاهدة القلبية وبالتالي فقد" نظروا إلى الفقهاء على أنهم أهل ظواهر ورسوم، وإلى أنفسهم على أنهم أهل الحقائق والبواطن ومن أنهم يضعون علمهم من حيث هو علم بالحقيقة في مرتبة أعلى من علم الفقهاء من حيث هو علم بأحكام الشريعة الظاهرة"[1]

وتأسيسا على ما سبق، فقد توترت العلاقة بين الفقهاء والصوفية في أواخر القرن الثالث الهجري، وتجلّى هذا التوتر في مظهرين:

المظهر الأول: هو مظهر اعتقادي يتمثّل في تباين نظرة كلٍّ منهما إلى الحقيقة والشريعة من جهة، وإلى فقه الظاهر والباطن من جهة أخرى.

المظهر الثاني: تعكسه التجربة الإبداعية التي صورت العلاقة بين الشريعة والحقيقة، وبين الظاهر والباطن في القصيدة الصوفية.

ومن هنا فقد اقترن التصوف في بدايته بالزهد، فكان السمة الغالبة التي طبعت حياتهم بتركهم لملذات الدنيا وكذا انعزالهم عن الناس، بل سياحتهم في البراري طلبا للخلوة والانقطاع عن الاختلاط بالناس وهو ما عكسه قول **ابن خلدون** في المقدمة، حين أوضح أنّ أصل الصوفية هي: "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن

[1] – محمد مصطفى حلمي. **ابن الفارض والحب الإلهي**. دار المعارف بمصر. ط1/ 1971 ص 113.

زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يُقْبِلُ عليه الجمهورُ من لذَّةٍ ومالٍ وجاهٍ، والانفراد عن الخَلْقِ في الخلوة للعبادة. "[1]

يرى **ابن خلدون** أن التصوف والزهد يتواشجان إلى حد التطابق ولا غرو في ذلك فقد وصفت الطبقة الأولى من المتصوفة بـ« الصوفية الزهاد» لاشتراكهما في الإعراض على الدنيا والعكوف على العبادة، وهو ما نجده في قول **ابراهيم بن أدهم** " اتَّخِذِ اللّهَ صاحبًا وذرِ النّاس جانبا"[2]، ورغم هذا الاتفاق في الوسيلة إلا أنهما يختلفان في غاية كلٍّ منهما فإذا كان الزاهد يتعبد طمعا في الجنة وخوفا من النار، فإنَّ الصوفي يعبد الله حبًّا فيه ورغبة في الاتصال به، تقول **رابعة العدوية:** " إلهي إن كنت أعبدك رغبة في جنَّتك فاحرمنيها، وإن كنت أعبدك لمحبتك فلا تحرمني يا إلهي من جمالك الأزلي. "[3]

ومن المهم الإشارة إلى أن من آثار تحول التصوف في **القرن الثالث الهجري**، هو ظهور المتلقي الرافض للسلوك الصوفي الذي " قد نحا بالتصوف منحى جديدا، إذ لم يقف عند حَدِّ الزهد سلوكا بل صار رجاله يتحدثون عن مواجيدهم بلغة التجريد، وراحوا يسُكون مصطلحاتهم ويتعاملون مع التصوف بما هو "علم" فظهرت مصطلحات كالجمع والفرق، والإطلاق والتقييد. والاتصال والانفصال، هذا فضلا عن تأويلهم للنصوص القرآنية والأحاديث النبوية تأويلا يخالف المعهود من تفسير وبيان، وربما كان صادما للفهم السائد للنصوص آنذاك" [4]، فأثار ذلك شكوكا سياسية ودينية، أيقن من خلالها الفقهاء أن الصوفية قد أوغلوا في التنكر للمبادئ الدينية للإسلام مما أثار حفيظتهم وجعلهم يشهرون سيف النقد والرفض والتشهير ويناهضون كل أشعارهم وأفكارهم دون التمعن فيها أو محاولة مقاربتها، وربما يعود ذلك إلى أمرين هما:

1- كون هؤلاء الفقهاء ليسوا شعراء فلا دراية لهم بلغة الشعر والشعراء.

---

[1] – ابن خلدون. **المقدمة** ، ص 399.

[2] – أبو عبد الرحمن السلمي. **طبقات الصوفية**، ص17.

[3] – عبد الرحمن بدوي. **شهيدة العشق الالهي رابعة العدوية**. وكالة المطبوعات، الكويت.ط4/ 1978، ص92.

[4] – عباس يوسف الحدّاد. **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ص 184 .

2- بل إن الصوفية انفسهم لم يقصدوا أن يكونوا شعراء بل إنّ لغة الشعر- بوصفها المثلى والأنسب للتنفيس عن المواجيد والمحبة الإلهية - هي التي استهوتهم وزجت بهم في أتون التجربة الإبداعية الشعرية الصوفية.

من هنا تتوضَّح خيوط التعارض والاختلاف في نظرة كلٍّ منهما للآخر، خاصة إذا علمنا أن الفقهاء كانوا شديدي التمسك بحديث « البدعة» الذي صدر عن الرسول-صلى الله عليه وسلم- ومستندين إليه في إقامة حجتهم عليه؛ قال: -صلّى الله عليه وسلم- "عليكم بسنتي وسنة الخلفاء الرّاشدين المهديين من بعدي، تمسكوا بها وعضوا عليها بالنواجذ، وإيّاكم ومحدثات الأمور فإنّ كلّ محدثة بدعة وكلُّ بدعةٍ ضلالة." [1]

فقد اتّخذ الصوفية مفهوم« البدعة» ذريعة لمناهضة كل رأي يخالفهم، فجعلوا منه "مصطلحا فقهيا يطلق على كلِّ مخالفة لأتباع سنة النبي.

فقد أفرد **ابن الجوزي** في كتابه "تلبيس ابليس" بابا في ذم البدع والمبتدعين" عرّف فيه البدعة وأسس للمصطلح الفقهي بما يتناسب مع توجهه ورؤيته الفقهية قائلا: " البدعة عبارة عن فعل لم يكن فابتدع والأغلب في المبتدعات أنها تصادم الشريعة بالمخالفة وتوجب التعاطي عليها، فقد كان جمهور السلف يكرهونه، وكانوا ينفرون من كل مبتدع وإن كان جائزا حفظا لأصل وهو الاتباع. "[2]

اذن من هذا المنظور الفقهي فإنّ الاتِّباع " اتِّباع السنة" هو الأصل المعتمد أما الابتداع فهو الفرع المخالف للاتباع وينضوي تحت لوائه الصوفية.

ومن المهم الإشارة إلى أن أشد المعارضين والمناهضين للتصوف هم الحنابلة أمثال: "**ابن الجوزي** (508هـ-597هـ) **وابن تيمية** (661هـ-728هـ) **وابن القيم الجوزية** (691هـ-728هـ)."

---

[1] - ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج. **تلبيس ابليس**، تحقيق احمد جاد. دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر.د.ط. 2010 ، ص 19.

[2] - المصدر السابق، ص22.

فقد مارس الفقهاء ضغوطا رهيبة، على الصوفية، وصلت إلى درجة المساس بعقيدتهم الإيمانية وتكفيرهم ورميهم بالزندقة.

من ذلك ما حدث مع **ذي النّون المصري (ت245 هـ)** حين وُشِيَ به، وتم استدعاؤه من طرف الخليفة المتوكّل إلى بغداد، ليحبسه بتهمة الزندقة.

وجدير بالذكر أن المتصوفة الشعراء، الذين أثاروا بشطحاتهما حفيظة الفقهاء هما على وجه الخصوص: **الحلاج والبسطامي** الَّذين أثاروا حفيظة الفقهاء بشطحاتهما وبخروجهما عن المألوف؛ فقد اسْتُهدِفا بشكل واضح وصارخ، وكانا محل انتقادٍ في المجالس الدينية وفي الكتابات الفقهية، لكن ذلك لم يثن من عزيمتهم، بل لم يهتمُّوا للحملات الشعواء التي أثيرت ضدهم وانبروا لفهم الشريعة فهما صحيحا.

وهو فهم لا يتوقف عند حركات البدن وظاهر العبادات، بل عملوا على السمو بالشريعة إلى ما وراء البدن، آملين في تزكية النفس والروح.

إنّ السمو بالشريعة من ظاهر العبادات إلى باطن المعتقدات، شجع التصوف فأخذ يتطور نحو ترسيخ الجانب الايديولوجي، والانتقال من مرحلة السلوك البسيط المعتمد على الزهد إلى" مرحلة التأسيس لفكر صوفي يقوم على وجهة نظر اعتقادية، ترى أنّ لكلِّ ظاهر باطنا، ولكلِّ شريعة حقيقة، وإن تأويل النصوص القرآنية يعين على فهم الوجود، ويعمق لدى المؤمن رؤية روحية ترتقي بصاحبها في مدارج المعرفة إلى غير ما نهاية في مقابل ثبات الرؤية المادية الظاهرية للوجود. "[1] بمعنى أن التعمق في تأويل النصوص القرآنية واستكناه مضمونها يساعد على فتح رؤية روحية غير محدودة للارتقاء في مدارج المعرفة مقابل ثبات الرؤية المادية الظاهرية للوجود.

هذه الرؤية الروحية غي المحدودة، تتَّخذ التأويل، ضرورة تمليها الملابسات الظرفية والموضوعية لفهم النص القرآني اللاَّمحدود مقابل الاجتهاد البشري المحدود، ذلك أن التأويل، لا يقف عند حدود ظاهر اللفظ بل يتجاوزه إلى استكناه خباياه؛ فوراء العلاقات

[1] – عباس يوسف الحدّاد. **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ص185.

السياقية تكمن دلالات خفية يستدعيها الايحاء ويستحضرها التأويل؛ إذ تتيح لنا القراءة التأويلية للنص الانفلات من القراءات الثابتة والأحكام المسبقة التي سيّجت الفكر العربي بمغاليق أصبح النقد جرّاءها عبارات مكرورة تُردَّد على مرِّ العصور.

لذا يمكن من خلال القراءة التأويلية للنص الأدبي، تصحيح الكثير من الأفكار العالقة بالتراث العربي الأدبي والفكري والديني والفلسفي، فإذا كان الشعر عبارة عن طاقات تعبيرية كامنة تعتمد أساسا على الإيحاء واللا مباشرة في التعبير، فإن فعل القراءة في العصر الحديث، غدا شيئا لا غنى عنه، فأصبح للقارئ سلطة لا يستهان بها خاصة حين يقوم النص باستفزاز هذا القارئ فنكون أمام "معركة بين الناقد كقارئ فاتح ومابين المبدع كقارئ محتكر. "[1]

إنّ هذا الصراع والسجال بين سلطة القارئ (الناقد) وسلطة المبدع(الشاعر) هو الذي يجعل شاعرا مثل **نزار قباني** يبادر إلى كشف أوراقه بنفسه، حتى لا يتعرض إلى قرصنة النقاد، حين يفصلُّونه على هواهم فيتصوَّرُ[2] أنّ " ثلاثة أرباع الشعراء من **فيرجيل** إلى **شكسبير**، إلى **دانتيه**، إلى **المتنبي**، من اختراع النقاد، أو من شغلهم و تطريزهم على الأقل ".[3]

فمثلا في مقطوعة **للحلاج**، يجعل فيها المقاساة والآلام شيئا مقصودا لذاته في سبيل الله لأنه لا يريد من حب الله إلاّ آلام الوجد والمحبة والرغبة في عذاباته وعقابه لأن ذلك غاية مطلبه. يقول: **[من الوافر]**

أُريدكَ لا أُريدُكَ للثَّوابِ ولَكنِّي أُريدُكَ للعِقَـــــابِ

---

[1] عبد الله، محمد، الغذّامي. **الكتابة ضد الكتابة** . دار الآداب، بيروت، لبنان. ط1 / 1991 ، ص9 .

[2] – ينظر: جمعة مصاص. **جماليات الأنا في شعر عنترة بن شدّاد**. مخطوط أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم، إشراف الدكتور المكي العلمي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عباس لغرور خنشلة 2010– 2011 ، ص ص 2، 3.

[3] نزار قباني. **الأعمال النثرية الكاملة**، " **إضاءة** ".ج 7 . منشورات نزار قباني، بيروت لبنان.ط2/جانفي 1999، ص 191 .

فَكُلُّ مَآرِبِي قَدْ نِلْتُ مِنْهَا سِوَى مَلْذُوذِ وَجْدِي بالعَذابِ

فيسقط كلمة الثواب على النعيم مطلقا وكلمة العقاب على العذاب مطلقا، ويترك للمتلقي مساحة لفهم مكابداته ومجاهداته في حبّ الله.

وعليه فالصوفية يرون أن نقطة الخلاف الجوهرية بينهم وبين الفقهاء، تكمن في صرف الفقهاء كلَّ اهتمامهم إلى المظهر المادي من الإنسان، وبالتالي إهمال المظهر الروحي الذي لا تقوم المادة إلا به، أما الصوفية فكان انشغالهم الأساسي هو الاعتناء بالمظهر الروحي كمنطلق إيديولوجي لفهم العقيدة والوجود.

هذا الفهم والوعي بماهية العقيدة والوجود دفع بهم إلى الاهتمام بالإنسان في شقيه المادي والروحي، وإلى المزاوجة بين الشريعة والحقيقة "فإذا كانت الشريعة تنظم علاقة الإنسان بوجوده الروحي، فلا حقيقة من دون شريعة، ولا شريعة من غير حقيقة، إذ الشريعة والحقيقة هما وجها الدّين"[1]، وهو ما عبّر عنه **أبو سعيد الخزار**: "كلُّ باطن يخالف ظاهرا فهو باطل"[2] و نبه **أبو حامد الغزالي** في كتابه **الإحياء** فقال: من قال: إنّ الحقيقة تخالف الشريعة أو الباطن يخالف الظاهر فهو إلى الكفر أقرب منه إلى الإيمان[3]

يبرز الخلاف واضحا بين منهج الفقهاء في قراءة وفهم النصوص القرآنية والمتصوفة فالمتصوفة فعلُّوا عملية التأويل، فتولدت لديهم معان جديدة لم تكن معهودة عند الفقهاء ولا عند المتصوفة الأوائل.

أمّا الفقهاء فرفضوا هذا التأويل، لأنهم يكتفون بالمباشرة في الفهم ولا يغوصون في استكناه المعاني الخفية، فيرى **ابن الجوزي** أنّ" التصوف مذهب معروف، يزيد على الزهد، ويدل عل الفرق بينهما، أن الزهد لم يذمه أحد، وقد ذمّوا التصوف"[4]

---

[1] – عباس يوسف الحدّاد. **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ص 186.

[2] – السلمي. **الطبقات الصوفية**، ص 74.

[3] – ابن الجوزي. **تلبيس ابليس**، ص288.

[4] – ابن الجوزي. **تلبيس ابليس**، ص 148.

وتأسيسا على ما سبق فقد ثار الفقهاء وعلى رأسهم **ابن الجوزي**، على المتصوفة شعراء أم مؤلفين، فقد قال **ابن الجوزي** عن **القشيري**، أنه تكلم عن الفناء والبقاء والقبض والبسط والصحو والسكر...وهو نوع من " التخليط الذي ليس بشيء وتفسيره أعجب منه"[1] وأضاف قائلا: " وصنف أبو نصر السّراج كتابا سماه لمع الصوفية، ذكر فيه من الاعتقاد القبيح والكلام المرذول ما سنذكر إنشاء الله تعالى"[2].

واتّهم **أبا طالب المكي** بأنه ذكر في كتابه « قوت القلوب » " الأحاديث الباطلة وما لا يستند فيه إلى أصل.. وذكر فيه أشياء منكرة مستبشعة في الصفات"[3] .

ولم يسلم منه أبو نعيم الأصبهاني صاحب« حلية الأولياء وطبقات الأصفياء » – حسب رأي ابن الجوزي– الذي " ذكر في حدود التصوف أشياء منكرة قبيحة، ولم يستح أن يذكر في الصوفية، أبا بكر وعمرو وعثمان وعليًّ وسادات الصحابة رضي الله عنهم"[4]

من الواضح أن **ابن الجوزي** قد تحامل على الصوفية، وكان تلقيه لهم سلبيا، فلم يسلم حتّى **الغزالي** الذي قال عنه: " جاء أبو حامد الغزالي، فصنف لهم كتاب الأحياء على طريقة القوم، وملأه بالأحاديث الباطلة وهو لا يعلم بطلانها، وتكلم في علم المكاشفة، وخرج عن قانون الفقه".[5]

بعد أن وصف **ابن الجوزي** الصوفية ومن ناصرهم بأشنع الصفات، متهما إياهم بإيراد الأحاديث النبوية الباطلة وبالخلط بل والخروج عن قانون الفقه، استدرك قائلا أن يخفف من حدت هذا التحامل، فالتمس لهم الأعذار ورأى أن" السبب في تصنيف هؤلاء مثل هذه الأشياء قلة علمهم بالسنن والإسلام والآثار وإقبالهم على ما استحسنوه من طريقة القوم"[6].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 148.

[2] - المصدر نفسه، ص 148.

[3] – المصدر السابق، ص 148.

[4] – المصدر نفسه، ص 148.

[5] – المصدر نفسه، ص 148.

[6] - المصدر انفسه، ص 148.

لقد كان لهذا التلقي السلبي ردة فعل قوية، في منظومة الإسلام التي لا تقصي أحدا وتتقبل الرأي المخاف وتتعايش معه، لذا كان من المهم أن نشير في هذا السياق، إلى أن جلّ المؤلفات الشهيرة التي ألفت في القرنين الثالث والرابع الهجريين في علم التصوف كانت ردا غير مباشر على التلقي السلبي للفقهاء تجاه المتصوفة عامة تجاه الشعراء الصوفية خاصة، والذين أفتوا بكفرهم وخروجهم عن الملة.

ومن أهم هذه المؤلفات:

- اللمع للسراج الطوسي(ت378هـ)
- التعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي (ت 412هـ).
- طبقات الصوفية لأبي عبد الرحمن السلمي(ت 412هـ).
- رسالة الإمام القشيري(ت 465هـ).

فهذا **الطوسي** يدافع في مقدمة كتابه **اللّمع** عن الصوفية وعن مذهبهم قائلا: "وينبغي للعاقل قي عصرنا هذا أن يعرف شيئا من أصول هذه العصابة (الصوفية) وقصودهم، وطريقة أهل الصحة والفضل منهم حتى يميز بينهم وبين المتشبهين بهم، والمتلبسين بلبسهم، والمتسمين باسمهم حتى لا يغلط ولا يأثم، لأن هذه العصابة–أعني الصوفية– هم أمناء الله عز وجل في أرضه... وأعلم أن في زماننا هذا كثر الخائضون في علوم هذه الطائفة، وقد كثر أيضا المتشبهون بأهل التصوف، وكلّ واحد منهم يضيف إلى نفسه كتابا قد زخرفه، وكلاما ألفه، وليس بمستحسن منهم"[1]

وكذلك بالنسبة لدفاع **القشيري** الذي بيّن في بداية رسالته صحة عقيدتهم الدينية وعدم خروجهم لا لفظا ولا معنى عن روح الدين الإسلامي، يقول **القشيري**: " اعلموا أن شيوخ هذه الطائفة بنوا قواعد أمرهم على أصول صحيحة في التوحيد، صانوا بها عقائدهم عن

[1] – السّراج الطوسي. **اللمع**، ص ص 18–19.

البدع، ودانوا بما وجدوا عليه السلف وأهل السنة من توحيد ليس فيه تمثيل ولا تعطيل... وأحكموا أصول العقائد بواضح الدلائل ولائح الشواهد "[1]

فالقشيري يؤكد بطلان تهمة الخروج عن الملة التي طالت الصوفية، وفي مقولته إثباتٌ لأتباعهم سنن الدين الحنيف، وهو رد ضمني على الفقهاء الذين وصموا سلوك الصوفية وأقوالهم بالبدعة مع استثناءهم الواضح للطبقة الأولى من المتصوفة المعروفة بـــ« الصوفية الزهاد ».

لم يقف **ابن الجوزي** صامتا، أمام المصنفات– التي ذكرناها آنفا–بل اتَّهم أصحابها" بقلة علمهم بالسنن والإسلام والآثار وإقبالهم على ما استحسنوه من طريقة القوم. وإنما استحسنوها لأنه قد ثبت في النفوس مدح الزهد وما رأوا حالة أحسن من حالة هؤلاء القوم في الصورة ولا كلاما أرق من كلامهم".[2]

ويؤكد **ابن الجوزي** أنَّ المتصوفة الأوائل، كانوا يسيرون في طريق الهدى والمجاهدة والزهد ولكن جاء قوم من الأدعياء تلبّس ابليس عليهم، مستغلا قلة علمهم يقول: " وقد كان أوائل المتصوفة يقرون بأن التعويل على الكتاب والسنة وإنما لبس الشيطان عليهم لقلة علمهم"[3].

عمل **ابن الجوزي** على نقد مذهب الصوفية في تسميتهم علم الشريعة بعلم الظاهر والهواجس التي تعرض للنفس بالعلم الباطن، فقصروا العلم الأول على طبقة الفقهاء واستأثروا هم بالعلم الثاني وهو علم الباطن.

وهذه المقدمة تدل على أنّ الفقهاء قد تحاملوا على كل الصوفية دون أن يفرقوا بين المتصوف الذي أقام تصوفه على القرآن والسنة وبين المتصوف المدَّعي الذي يظهر التصوف دون أن يعي مراتبه.

---

[1] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ج1/ صص 27–29.

[2] –ابن الجوزي. **تلبيس ابليس**، ص 149.

[3] – المصدر نفسه، ص 150.

وفي الأخير، يمكننا القول أن القصيدة الصوفية في **القرنين الثالث والرابع الهجريين**، لم يكن لها إسهام كبير في مجمل قضايا الخلاف بين المتصوفة والفقهاء لأنها انصرفت "إلى التعبير عن الابتهالات والمواجيد لتحقيق الارتقاء بالنفس وتزكيتها والعروج بها إلى مدارج الكمال"[1] ومردُّ ذلك قلة عدد الشعراء الذين صرفوا موهبتهم إلى إنشاء القصيدة الصوفية.

هذه القصيدة الصوفية التي بدأت في مرحلتها الجنينية في شكل مقطعات قصيرة لا ترتقي لمستوى التصنيف كقصائد ، فأبياتها عادة لا تتعدى الأربعة أبيات، ثمّ سرعان ما تشكلت على أيدي أعلامها في **القرنين الثالث والرابع الهجريين**.

جـ- تلقي السلطة للشعر والشاعر

من الثابت تاريخيا، أنَّ الحركة الصوفية انبثقت عن حركة الزهد التي ظهرت في القرن الهجري الأول، وكانت بمثابة نواة للتصوف ومقدمة طبيعية له، فقد كانت قناعا تعبيريا عمّا لحق الأمة من تصدع في بنيتها السياسية والإيديولوجية، حيث مثّل الزهد ردّة فعل سلبية على الوضع القائم ورفضه جملة وتفصيلا.

هذا الرفض النابع في جوهره من تعذر مواجهة الواقع السائد، المليء بالمظالم والتعسف وبالكثير من التجاوزات، وأمام العجز عن المواجهة والتغيير، انعكست الرغبة في قهر هذا الواقع والتغلب عليه وعلى الذات؛ فبالتالي انعكست الرغبة في قهر هذا الواقع والتغلب عليه وعلى الذات، فكان الزهد سلوكا مناسبا لقهر النفس وحرمانها والحد من تطلعاتها الدنيوية.

ولعلّ تطور الأحداث الأليمة التي ألمت بالمجتمع العربي الإسلامي بعد مقتل الخليفة عثمان بن عفان، قد أسهم في تأزيم الوضع على مستوى الذات الإسلامية، ممّا أدى إلى وقوع الممارسة الزهدية التعبدية في مأزق كبير، نجم عنه تمظهر لونين للزهد:

- الأول: وهو الغارق في الطقوس الدينية ويعكسه التصوف الرسمي.

[1] - عباس يوسف الحدّاد. **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ص197.

– الثاني: ويركز على البعد الجوهري الذي انطوت عليه التجربة الزهدية.

وهو ما عبر عنه **وفيق سليطن** بمفهومي الانفصال والتوحد اللّذَينِ انبنت عليهما التجربة الصوفية[1]

هذه التجربة التي تنازعتها قوتان جاذبتان، في سعي محموم لإثبات كل واحدة منهما صواب الرؤية والمنهج الذي تتوسمه، فالمقصود :

– **بمفهوم الانفصال:** الشعر الصوفي الرسمي المتصالح مع السلطة، أي الذي يعبر عن إيديولوجية الدولة، ويقر بالانفصال الكلي للإلهي عن الانساني.

– أما **مفهوم التوحد:** فيشمل الشعر الصوفي الفلسفي الذي يحمل داخله بذور الرفض، والمخالفة بل المغايرة، ويسعى إلى تخطي المسافات وتجاوز المطلقات السائدة بدمج الإلهي في الإنساني أو بمحاولة « أنسنة » الأول وتأليه الثاني[2]

لكن يظهر هذا الطرح مرفوضا، من قبل الفقهاء وكذا السلطة القائمة، اللذان صنعا لنفسيهما أفق توقع معيَّن ومحدد، لا يحيدان عنه بل يرفضان أي منطق أو رأي مغاير لذلك، ويخرج بالتالي عن إطار الخطاب القائم على التسليم والإقرار بوجود عالمين متباعدين هما: عالم الحقائق (العالم الروحي)

وعالم المحسوسات(العالم المادي)

ويباركون الشعر الصوفي الذي يقوم على التنزيه الإلهي، وذلك بالفصل التام بين الله والإنسان وبوجود مسافة لا يمكن تخطيها بينهما، بحسب ما تمليه تعاليم الشريعة يكتفي فيها الشعر بإعادة إنتاج هذه القيم والتعاليم والحث عليها وفق ما تمليه المنقولات.

لذا تتحدد في الشعر الصوفي" العلاقة بين الإلهي والإنساني بكونها علاقة خضوع وانقياد تأخذ فيها الرسالة اتجاها واحدا لا يتغير « الله– الانسان »"[3]

---

[1] ينظر: وفيق سليطن. **الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد**. دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا. ط1 /2007، ص66.

[2] – ينظر: المرجع السابق، ص66.

[3] – المرجع نفسه، ص 67 .

بمعنى أن نصوص الشعر الصوفي المنضوية تحت إطار ومفهوم الانفصال تحيل إلى الإلهي باعتباره جوهرا يختلف عن العالم ويتحكم به، لذا نجدها تهيب بالإنسان ليسقط طموحاته وتطلعاته ويكبح قدراته " فلا ينسب لنفسه أدنى فعل، بل يظهر فقط، بوصفه محلا لفعل الله وإرادته. "[1]

إنّ السلطة ومن يسير في ركابها من فقهاء وشعراء ونقاد، عملوا على تسييج الشعر الصوفي والمتصوفة بالصمت، وهو نوع من التلقي السلبي.

فقد رُفضت نصوص الشعر الصوفي المنضوية تحت إطار ومفهوم التوحد، بحجة أنها نصوص شعرية فلسفية، تلغي المسافة بين الإنسان والله بمحاولة «أنسنة» الإله و«تأليه» الإنسان، وهو ما عبّر عنه الحلاج، خاصة في كثير من أشعاره، من ذلك ماقاله في هذه الأبيات: **[من مخلّع البسيط]**

رَأَيْتُ ربـي بعَيْنِ قَلْبِـــــــي فقلتُ: لاشَك أنتَ، أنتَ

ففي بقائـي ولا بقائـــــــــي وفي فنائي وجدت أنتَ

في مَحو اسمِي ورسمِ جِسمِي سَأَلْتُ عنِّي فقلتُ أنتَ

في المقطوعة انتفاء للبينية (المسافة) بينه وبين الله، في نزوع نحو المحبة والفناء.

لقد شجع أصحاب السياسة والسلطان، توجه الصوفية إلى وترك أمور الدنيا وعدم التدخل في مناحي الحياة سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو دينية؛ فكانت الطائفة الأولى من الصوفية تعيش في دعة وأمان، مؤثرة للعزلة والانقطاع عن أمور الدنيا فلم تزعج بالتالي ذوي السلطان.

الأمر الذي جعل المؤسسات الاجتماعية والسياسية، تعمل على تعزيز قواعدها من خلال بث الأفكار المكرسة، لهيمنتها على المشهد الديني والسياسي والاجتماعي، لتبرير ممارستها تجاه من يعارض اتجاهها، أو يناقض دعوتها إلى فهم الدين بشكل نمطي لا يخرج عن إطار التنزيه الإلهين و"نرى في التاريخ، أن الأمراء كانوا ينصرون عادة

[1] – المرجع نفسه، ص 125.

الفقهاء على المتصوفة لسببين: الأول أن التعاليم الصوفية تدعو إلى الزهد، وعدم الاهتمام بالدنيا، ولو عمت الفكرة الناس، ما صلح ملك، ولا وجد من يعمل. والثاني أن الصوفية الحقيقين، إنما يخضعون لله وحده، ويؤمنون تمام الإيمان بأنّ لا إله إلا الله، فلا خضوع لملك أو أمير، وهذا يغضب ذوي السلطان عادة، ففي كل موقعة ثارت بين الفقهاء والمتصوفين كان الأمراء بجانب الفقهاء لا الصوفية. إلا من تسمّووا الصوفية في هذا العصر، فإنهم كانوا كالفقهاء ألعوبة في أيدي الأمراء"[1]

لذا سعى التصوف الرسمي، إلى إسقاط المثل الإنساني الأعلى لينسبه إلى الإلهي فقط بالمزاوجة بين ما هو مادي وما هو روحي، حيث أراد أن يحقق عزلة روحية ولا يراوح الحياة الصاخبة في نفس الوقت " فبدأ بالبحث عن تصوف أرضي-إن جاز التعبير- يحقق للإنسان اتصاله بربه ودفاعه عن حقه قي الحياة الكريمة"[2]

وقد كان **الحلاج** من أشد المدافعين، عن هذا الحق في الحياة الكريمة، حيث أزعج السلطة ومن ورائها الفقهاء، فتحاملوا عليه، لاسيما حين التفّ الكثير من الناس حوله فاستطاع أن يكتسب محبة الناس له، وأن يجمع حوله الكثير من الأتباع خلال رحلته الصوفية التي خرج فيها "إلى مكة، ورجع بعدها إلى بغداد مع جماعة من الفقراء الصوفية، ثم توجه وزوجته إلى تستر ودعا الناس إلى الزهد والتصوف فوقع له عندهم قبول حسن، ثم عاد وتجول في بلاد شاسعة وصل فيها إلى الهند"[3].

ومن هنا كانت دعوة **الحلاج** مليئة بالثورة حيث " كان يبث قي مريديه الرغبة في الحرية، ورفض قهر المتسلطين، وأصحاب الخراج، وكان اعتناؤه بشؤون الناس ومصالحهم، وجرأته على فضح خبايا السياسة وتداعي الحياة الاجتماعية والسياسية قد جمع حوله الكثيرين، وألَّب عليه أصحاب السياسة"[4].

---

[1] – أحمد أمين. **ظهر الإسلام**. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. ط5/ د.ت، ص ص61، 62.

[2] – أماني سليمان داوود. **الأسلوبية والصوفية**، ص 14.

[3] – المرجع السابق، ص 15.

[4] – المرجع نفسه، ص 15.

واصطبغت الحياة الاقتصادية، في ذلك الوقت من العصر العباسي، بالفوضى والمشاحنات والغلاء الفاحش، وكان أصحاب السلطة يستخدمون كل الوسائل لجني المزيد من الأموال على حساب العامة الذين أصابهم الفقر والعوز نتيجة جشع الحكام ومن ينوب عنهم، فكانت كل الملابسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية سببا في احتلال **الحلاج** مكانة هامة في قلوب العامة من المغلوبين على أمرهم والمستضعفين وبالتالي "عدّوا دعوته إغاثة ومساعدة، وعدّوه المنقذ لهم، وبلغوا في ذلك حدّا، باتوا يكاتبونه بالمُغيث تارة، والمُقيت ثانية والمُمَيّز تارة ثالثة، وغيرها من الألقاب التي تؤشر إلى المنزلة التي ارتقاها في نظرهم"[1]

هذه المنزلة جرّت عليه الكثير من المتاعب، وحاولوا التشكيك في عقيدته واتهامه بالزندقة، وهي تهمة تكال لمن يعارض السلطة القائمة، مستغلين اقتناؤه دارا ببغداد كما عدُّوه مخلِّطًا لأنه كان يلبس الثياب الملونة أحيانا ويضع العمامة و يمشي بالقباء على زيّ الجند أحيانا أخرى.

تقول **أماني سليمان داوود:** "لعلّه أدرك أن دعوته التي ارتأى أن يوصلها إلى الناس لا تتطلب لبوسا وشكلا بقدر ما تحتاج إلى استعداد فكري لأداء هذه المهمة الصعبة وبدا له أن تجرّده من ملابس الصوفية يمكنّه من بثّ طريقته بحرية أكبر، وأن الصوفية مضمون أكثر منها شكلا. وربما رام في جُلِّ ذلك أن يؤكد إنسانية الصوفي وحقه بممارسة حياته، محاولا أن يسمو بالناس وبالمجتمع محوِّلا الصوفية إلى حياة اجتماعية وإنسانية لها مكانتها الأرضية، ولها طموحها السماوي. "[2]

ورغم هذا الجدل الذي أثاره **الحلاج** حيا وميّتا، إلا أنه لم يوظف الشعر في غايات اصلاحية، بل كانت مقتصرة على الهموم الصوفية في علاقتها الخاصة مع الله.

يقول **الحلاج: [من السريع]**

---

[1] – أماني سليمان داوود. **الأسلوبية والصوفية**، ص16.

[2] – المرجع السابق ، ص16.

ما إن ذكرتُكَ إلاّ هَمَّ يُتلفنـــــي ذكريّ وسِرّي وقَلبي عند ذكراكا

حتى كانّ رقيباً منك يهتف بي إياك، إياك والتذكـــــارَ إيّاكـا

أمَا ترى الحَقّ قد لاَحَت شواهدُهُ وواصَلَ الكلَّ من معناهُ معناكا[1]

وهو ما يعكسه جزء هام من النصوص الصوفية الشعرية، التي عارضت النظام القائم معارضة إيديولوجية، من خلال تمثل رؤية دينية مغايرة لما هو سائد، انطلاقا من البعد الفلسفي الذي يمثل جوهر هذه التجربة ومحركها، فينمو داخل كنفها ليصل إلى مرحلة من النضج والامتلاء[2].

عمل الصوفية على سن دعوة مضادة للفقهاء، ورجالات السلطة من أجل إعادة الاعتبار للإنسان واسترداد ما سُلب منه وما أُسقط عنه من خلال تبني قاعدة " تقود إلى رؤية الله من حيث هو باطن في الإنسان والعالم، وبهذا تنتفي الاثنينية، فلا يكون ثمّة غيرٌ كما يقول **ابن سوار**:

مَا في الوجودِ اثنان ويحكَ فانتبهْ حتامَ طرفُكَ في المعارف ينعِسُ"[3]

بمعنى أن المشاهدة تتمُّ على مستوى الإنسان، وتتبع من باطنه، وببلوغه درجة المعرفة الصوفية، تتلاشى مظاهر الكون أمام ناظريه، فلا تبقى أمامه سوى الحقيقة الكلِّية الجامعة التي عبر عنها المتصوفة في علاقتهم بالله.

وتعد "**محنة الخليل**"• التي تعرض لها **أبو الحسين النوري** رفقة مجموعة من المتصوفة من أبرز النقاط السوداء في علاقة السلطة بالمتصوفة.

---

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص 278.

[2] – وفيق سليطن. **الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد**، ص 125.

[3] – المرجع نفسه، ص 126.

• هي محنة أصابت المتصوفة حيث أتهموا بالزندقة، وثارت العامة عليهم وكان "غلام الخليل" المحرض الأساسي فيها، وقتل فيها ما يقارب السبعين صوفيا، وسيق كثير منهم إلى السجون كالجنيد / عزيز السيد جاسم. **متصوفة بغداد**، ص137/ وكذلك أحمد أمين. **ظهر الإسلام**، ص 69.

فقد اتهم رفقة أصحابه من المتصوفة بالزندقة، وكان "غلام الخليل" المحرض الأساسي فيها، فأمر الخليفة الموفق بإلقاء القبض عليهم، وضرب أعناقهم.

واختار **النوري** افتداء جماعة المتصوفة، فتقدم، فقال له السياف: ما دعاك إلى الابتداء للقتل من بين أصحابك؟ فقال: آثرت حياتهم على حياتي في هذه اللحظة! فتوقف السياف عن قتله ورفع أمره إلى الخليفة، فردّ أمرهم إلى قاضي القضاة.

فكان لروح التضحية التي تحلى بها **النوري** تأثير كبير في السياف والآخرين، من الهيئة الرسمية، فرأى قاضي القضاة أن يكتشف سر هذا النبل.

فتقدم إليه **النوري**، فسأله عن مسائل في العبادات من الطهارة والصلاة، فأجابه. ثم قال له: وبعد هذا لله عباده يسمعون بالله، وينطقون بالله، ويصدرون بالله، ويرددون بالله، ويأكلون بالله، ويلبسون بالله. فلما سمع اسماعيل كلامه بكى بكاء طويلا، ثم دخل على الخليفة فقال: إن كان هؤلاء القوم زنادقة، فليس في الأرض مُوَّحِدٌ، فأمر بتخلية سبيلهم.[1]

نخلص ممّا سبق، إلى أن تلقي السلطة، للصوفية كان سلبيا، خاليا من أية بوادر تواصلية تعزز وتعمل من أجل الارتقاء بالمجتمع العباسي بكل أطيافه.

د- تلقي القارئ الخبير

بدأت أزمة التلقي تطفو على السطح، مع النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، أين أخذت مشكلة اللغة تربك الأفق الصوفي، من خلال عجزها عن استيعاب هذه التجربة الثرّة، وتصوير الدقائق الصوفية التي يود الصوفي التعبير عنها فهذا **أبو يزيد البسطامي** (ت261هـ) الذي اشتهر بشطحاته ينطق بعبارات غريبة لم يألفها أفق المتلقي ولا عهد له به، فيقول: "رفعني(أي الله) مرة فأقامني بين يديه وقال لي: يا أبا يزيد! إنّ خلقي يحبّون أن يروك. فقلت: زيِّني بوحدانيتك، وألبسْنِي أنانيتك، وأرجعني إلى أحديتك، حتّى إذا رآني خلقك، قالوا: رأيناك، فيكون أنتَ ذاك، ولا أكون أنا هناك. "[2]

---

[1] – ينظر: عزيز السيد جاسم. **متصوفة بغداد**، ص138.

[2] – عبد الرحمن بدوي. **شطحات الصوفية**، ج1. وكالة المطبوعات، الكويت. ط2/ 1978، ص 28.

والمتأمل للعبارة يلمح على الفور الوعورة اللغوية التي تكتنف عبارتها، وتحول دون الفهم المباشر لها وحتى **رابعة العدوية** لم تسلم من هذا الحكم في الخروج من المألوف، فقد أورد الدكتور **عبد الرحمن بدوي** قولها لما حجّت إلى الكعبة الشريفة : " هذا الصنم المعبود في الأرض، وإنّه ما ولجه الله ولا خلا منه".

في العبارة تناقض في المعنى بين عبارة « ما ولجَهُ اللهُ ولا خَلاَ منْهُ» وقد اُلْتُمِستْ لها الأعذار، حتى أن **ابن تيمية** يرى أنّ هذا القول كذب على **رابعة** وأن البيت العتيق لا يعبده المسلمون ولكن يعبدون رب البيت بالطواف به والصلاة عليه. [1]

يبدو من المقولة، أنّ لمكانة **رابعة العدوية** في التصوف، أثر في ميل **ابن تيمية** للدفاع عنها، وتنزيهها عن الأقوال المتطرفة لبقية الصوفية، وهو ما يجعلنا ندرج **رابعة العدوية** نموذجا لتقبل الفقهاء للصوفية، باعتماد مذهبها في التصوف، وأشعارها في الحب الإلهي.

إذًا فأزمة اللغة والتلقي بدأتا فعليا مع **الحلاّج** الذي " يمثل التضحية الكبرى التي قدّمها الصوفية، في طريقهم نحو إقرار القاموس الصوفي الخاصّ"[2]، فقد قدّم الحلاج حياته ثمنا من أجل إثبات مذهبه في التصوف، وفي سبيل التعبير عن الأحوال التي تعتري كيانه والتي كشف عنها وكان حريٌّ به الكتمان. يقول **الشبلي:** " كنتُ أنا والحسين بن منصور شيئا واحدا إلاَّ أنّهُ أظْهَرَ وكَتَمْتُ".[3]

إذن أزمة التلقي ترسخت بعدم تقبل آراء المتصوفة وأشعارهم، وبالخصوص أشعار **الحلاج**، كما ظهرت اللغة عاجزة عن استيعاب عمق المشاعر المتدفقة، فاجتهد الشاعر الصوفي للارتقاء في لغته إلى مستوى تلك المشاعر الرقيقة الموشحة بالمحبة والألم، هذا

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 26 .

[2] – أسماء خوالدية. **صرعى التصوف، الحلاج وعين القضاة الهمذاني والسهروردي نماذج**– دراسة تحليلية نقدية مقارنة تستلهم مفاهيم نظرية التقبّل. دار الأمان الرباط، المغرب. ط1/2014، ص 124.

[3] – عبد الرحمن بدوي. **شطحات الصوفية**، ص24.

الارتقاء أوقع الشاعر الصوفي في مطبِّ اللغة، لمّا استعمل تعابيرا غير مألوفة زادت من توتر العلاقة بينه وبين المتلقي.

هذا التوتر يعكسه عدم تقبل الشطحات الصوفية الصادرة عن المتصوف في حال من اللاوعي والإحساس بمحيطه وما يدور فيه، ولكنّها عند الصوفي، تعدّ من صميم التجربة الصوفية التي تقوم على الكشف• والمشاهدة•.

تبدأ المفارقة مع النص الصوفي أيضا، بشك يتسلل إلى المتلقي الخبير بأن الصيغة الغزلية أو الخمرية، ليست إلا ستارا يخفي وراءه ما هو مستور على غير أهله، في ظلّ زخم التجربة وعنفوانها، أين يغدو فيها العشق صفة إلهية قديمة، لصيقة بالله.

يقول **الحلاّج: [من البسيط]**

العِشْقُ فِـــي أزلِ الآزالِ منْ قِدَمٍ فيهِ بهِ منْـــهُ يبدُو فيهِ إبدَاءُ

العِشقُ لاَ حدثٌ إذْ كَانَ هو صفةٌ منَ الصِّفاتِ لمَنْ قتلاهُ أحياءُ

ذلُّوا بغيرِ اقتدارٍ عندمَا ولِهُـــــوا إنَّ الأعِزّا، إذا اشْتاقُوا، أذِلاَّءُ[1]

فعشق البشر فانٍ لكنَّ عشق الله دائم، وموجود منذ الآزال، وهي قصيدة، يسعى من خلالها **الحلاج** لشرح بعض مسائل التصوف، خاصة، قضية الحب الإلهي، بوصفه مذهبا قائما بذاته، وميزة يرتقي فيها الصوفي إلى أعلى الدرجات وأرفع المقامات.

• الكشف عند الصوفية: هو الاطِّلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية، والأمور الحقيقة وجودا وشهودا/ التعريفات للجرجاني، ص162.

• المشاهدة عند الصوفية: تطلق على رؤية الأشياء بدلائل التوحيد، وتطلق بإزائه على رؤية الحق في الأشياء، وذلك هو الوجه الذي له تعالى بحسب ظاهريته في كلّ شيء التعريفات للجرجاني، ص 180.

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج** ، ص ص 155،156.

الفصـــــــل الثالـــــث

تشكل القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، مراحلها وأعلامها في ضوء نظريــة التلقـــي.

أوّلا / مراحل تشكل القصيدة الصوفية من حيث الاتجاه والموضوع

1. المرحلة التأسيسية.
2. المرحلة الاتباعية: أ- شعر الغزل.
   ب- شعر الخمرة.
3. المرحلة الابتداعية: أ- الحقيقة المحمدية.
   ب- وحدة الأديان.
   جـ- الاتحاد والحلول.

ثانيــا / تمظهر القصيدة الصوفيــة من حيث الشكـــل

أوّلا : البحور والأوزان في القصيدة الصوفية: 1- الوزن
2- القافيـة
3-التوازنات الصوتية
4- مجالس السماع للشعر الصوفي

ثانيا : الصورة الفنية: 1- الصورة الفنية بين القديم والحديث:
أ- الصورة الفنية في النقد العربي القديم
ب – الصورة الفنية في النقد الحديث
2- أنماط الصورة الفنية: أ- الصورة الحسية
ب- الصورة الذهنية
جـ- الصورة البلاغية

ثالثا : الظواهر الأسلوبية في القصيدة الصوفية: 1- اللجوء إلى الضرورات الشعرية.
2- ابتكار المصطلحات
3- استعمال الألفاظ الغريبة
4- الجنوح نحو الغموض

رابعا : الدلالات الخاصة في القصيدة الصوفية: **1**- دلالات من التراث الغزلي
2- الدلالات الدينية
3 – الدلالات اللغوية.
4-التناص
5- خصوصية اللغة الصوفية.

أوّلا / مراحل تشكل القصيدة الصوفية من حيث الاتجاه والموضوع

أثرى الحب الإلهي، التجربة الصوفية بتراث رائع من أشعار المحبة والوله، بعد أنّ اعتبر المتصوفة الحب الإنساني جزءا من الحب الإلهي الذي يغمر الكون، يرتقي فيه الصوفي "من حب الكائنات إلى حب من أوجد الكائنات، فجمال تلك المخلوقات من جمال الذات الإلهية التي أفاضت من جمالها على الوجود كله. "[1]

هذا الجمال الذي يفرغ قلب الإنسان، من كلِّ شيء دنيوي إلاّ من حبِّ الله، يغدو فيه قلب الشاعر الصوفي ثملا بخمرة الحب الإلهي، يسعى للتملص من شرنقة الإنسانية الضيقة إلى عالم أكثر رحابة وحرية، عالم الذات الإلهية المجللة بالجمال والبهاء، يدين بدين الحب الذي يجمع البشر الذين فرقتهم العقائد والملل.

يقول **ابن عربي: [من الطويل]**

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابِلاً كُلَّ صُورةٍ فَمَرْعَى لغِزلاَنٍ ودِيرٍ لِرُهْبَانِ
وبَيْتٍ لأَوثـــــانٍ وكَعْبةِ طَائِفِ وأَلْواحِ تُوراةٍ ومَصْحَفِ قُرْآنِ
أَدِينُ بِدِينِ الحُبِّ أَنَّـى توَجَّهَتْ رَكَائِبُهُ فالدِّينُ دِينِي وَإِيمَانِي[2]

ويعلن **الحلاج** تركه دينَ النَّاس ودنياهم وانشغاله فقط بحب الله تعالى، يقول:

تَرَكْتُ للنَّاسِ دُنيَاهُم ودِينَهـــــم شُغْلاً بحُبِّكَ يَا دِينِي ودُنْيائِـــــي
اشْتَعَلتْ فِي كَبِدِي نارَيْنِ واحِدةٌ بَينَ الضُّلُوعِ وأُخْرَى بَيْنَ أَحْشَائِي[3]

هذا الانشغال بحبِّ الله عز وجلّ جعل **الحلاج** يقول: "إذا استولى الحق على قلبٍ أخلاه من غيره، وإذا لازم أحدًا أفناه عنْ سواه، وإذا أحبَّ عبدا، حثَّ عبادَه بالعداوةِ عليهِ حتى يتقرَّبَ العبدُ مقبلاً عليه".[4]

---

[1] – محمد كعوان. **التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر**.دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر.ط1 /2009، ص 151.

[2] – ابن عربي. **ديوان ترجمان الأشواق**، ص 15.

[3] –كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص 161.

[4] – عبد الرحمن بدوي. **شخصيات قلقة في الإسلام**. دار النهضة العربية، القاهرة. ط2/ 1964، ص 67.

لقد أدى تباين الفهم، في العلاقة بين العباد والله سبحانه وتعالى-كما يرى **محمد بنعمارة**- إلى إفراز نوعين من الاتّصال بالنص القرآني:

- **الاتصال الظاهري:** الذي مرجعه النص الشرعي(القرآن الكريم) والذي يمثله أهل الظاهر أي طبقة الفقهاء ومن ينحو نحوهم من العامة.

- **الاتصال الصوفي العرفاني:** الذي هو اتصال الخاصة وخاصة الخاصة، لا سيما اذا وضعنا في حسابنا أنّ المتصوفة طبقات، وتصنف كلّ طبقة لهم حسب مجاهدة المتصوف من هؤلاء، وما استطاع تحقيقه في رحلته الصوفية.

ومن هنا، لا يمكن المساواة بين الصوفية في بداية الطريق ومن هم في وسط الطريق ويبقى الوصول إلى الحضرة الربانية غاية السالكين. [1]

في خضم هذا الصراع، وفي هذه الأجواء المشحونة المعارضة لكل جديد، الحريصة على النمطية واللّا تغيير، ولدت القصيدة الصوفية، وما كاد ينتهي القرن الرابع الهجري حتى غدت فنا قائما بذاته، له خصوصيته الفنية والموضوعية التي ينماز بها.

وفي ضوء هذا المفهوم تشكلت القصيدة الصوفية من حيث الاتجاه والموضوع.

مراحل القصيدة الصوفية

مرت القصيدة الصوفية بثلاث مراحل مفصلية، شكلت في مجموعها نمطا فنيا جديدا فرض نفسه على الساحة الأدبية.

1.المرحلة التأسيسية:

(أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل القرن الثالث الهجري)

بدأت الأفكار والنزعات الصوفية في التشكل والظهور والتبلور، تمهيدا لتأسيس المذاهب الصوفية في هذا القرن، متّخِذةً من الأشعار الزهدية **لأبي العتاهية** مرتكزا لها، منشغلة بما تبثه من معانٍ صوفية، بسطتها وفصلت فيها الفرق الصوفية فيما بعد.

[1]- ينظر: محمد بنعمارة. **الأثر الصوفي**، ص 82.

2. **المرحلة الإتّباعية:**

(النصف الأول من القرن الثالث الهجري)

ويغلب على أشعار هذه المرحلة تقليد القدامى في أساليبهم واصطناع مواضيعهم خاصة في الحب الإلهي وذلك باستعانة الشاعر الصوفي بأدوات ولغة الحب العذري. فأسست هذه المرحلة لمنهج الحب الإلهي الذي غدا طابع القرن الثالث الهجري.

3.**المرحلة الابتداعية:**

(القرنان الثالث والرابع الهجريان وما بعدهما)

وفيها تحول نحو الإبداع في القصيدة الصوفية، من خلال طرق موضوعات لا عهد للشعر العربي القديم بها خاصة في الجانب الموضوعاتي، حيث تناولت القصيدة الصوفية، الحقيقة المحمدية، ووحدة الأديان، وقضية الحلول والاتِّحاد، والتي أثارت جدلا كبيرا في الأوساط الفقهية والدينية.

1.**المرحلــة التأسيسيــة**

(أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل القرن الثالث الهجري)

تمثلت بدايات القصيدة الصوفية في الاتكاء على الشعر الزهدي والوعظ الأخلاقي، سار فيها الشعراء الصوفيون على منهج الزهد فتناولوا الموضوعات التي يشتركون فيها مع غيرهم من شعراء الزهد.

وعليه فالمتأمل لأشعار المتصوفة في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، يجدها خالية من العناصر الأساسية للتصوف مثل المحبة والفناء ووحدة الوجود؛ وتبقى **رابعة العدوية** المتوفاة **سنة 180 هـ أو 185هـ** الوحيدة من بين هؤلاء التي تحدثت عن المحبة الإلهية، وكرست حياتها للحب الإلهي.

وبظهور **رابعة العدوية** تطور مفهوم التصوف، وغدا " الزهد وسيلة من الوسائل التي يستعان بها على مطالعة وجه الله ومشاهدة جماله الأزلي"[1]

ولرابعة العدوية "شهيدة العشق الإلهي" كما أسماها **عبد الرحمن بدوي** مقطوعات عديدة في الحب الإلهي خلدت اسمها بين المُحبِّين والأولياء الصالحين، تقول في إحداها في خطاب مباشر، أشبه ما يكون إلى المناجاة الصوفية، تتوجه فيه إلى الله عزّ وجلّ تقول: **[من الخفيف]**

يَا سُرورِي ومُنْيَتِي وعمَـــــادِي وأَنِيسِي وعُدّتِـــــــي ومُرَادِي
أَنْتَ رُوحَ الفُؤَادِ أَنْتَ رَجَائِـــــي أنْتَ لِـــي مُؤْنِسٌ وشَوْقُكَ زَادِي
أَنْتَ لَولاَكَ، يَا حَيَاتِي وأُنْسِـــــي مَا تَشَتَّتْتُ فِـي فَسِيـــحِ البِلاَدِ
كَمْ بَدَتْ مِنَّةٌ وكـــم لكَ عِنْـــدِي مِنْ عَطَاءٍ ونِعْمَةٍ وأَيَـــــادِي
حَبُّكَ الآن بُغْيَتِي ونَعِيمِـــــــتي وجَلاَءُ العَيْنِ قَلْبِـــي الصَّادِي
لَيْسَ لِي عِندكَ- ما حَييتُ- بَرَاحٌ أَنْتَ منِّي مُمَكنٌ فِـــــي السَّوادِ
إِنْ تَكُنْ رَاضِيًا عَليَّ فَإِنّـــــــي يَا مُنَـــى القَلْبِ! قَد نَبَا إِسْعَادِي[2]

وتجد **رابعة العدوية** راحتها، في الخلوة مع حبيبها الأزلي الله، الذي هجرت الخلق جميعا من أجله، لأن قربها منه هو أقصى ما تتمنَّى، تقول :**[من الرمل]**

رَاحَتِي، يَا أَخَواتِي فِي خُلْوَتِي وحَبِيبِي دَائِمًا فِي حَضرَتِـــــي
لَمْ أَجِدْ لِي عَنْ هَـواهُ عِوَضًا وهَوَاهُ فِي البَرَايَا مِحْنَتِـــــــي
حَيْثُمَا كُنْتُ أُشَاهِد حُسْنَـــهُ فهو مِحْرَابِي إِلَيْهِ قِبْلَتِـــــي
إِنْ أضمُتْ وَجْدًا ومَا ثُمَّ رِضَا وَا عِنَائي فِي الورى! وا شَقْوَتِي!
يَا طَبيبَ القَلْبِ يَا كُلّ المُنَـى جُدْ بوَصْلٍ مِنْكَ يُشْفِي مُهْجَتِي
يَا سُرورِي وحَيَاتِـــــي دَائمًا نَشْأَتِي مِنْكَ وأَيْضًا نَشْوَتِـــي

[1] – الهجويري. **كشف المحجوب**، ص28.

[2] – عبد الرحمن بدوي. **شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية**، ص ص 173، 174.

قَدْ هَجَرْتُ الخَلْقَ جَمْعًا أَرْتَجِي مِنْكَ وَصْلاً، فهو أَقْصَى مُنْيَتِي[1]

وتعد قصيدة **يحي بن معاذ(ت 258هـ)** من بواكير القصائد الصوفية في هذه المرحلة التأسيسية، تضمنت مقامات عدة مثل: مقام المجاهدة والزهد والتوكل والرضا والخوف والرجاء، وعرجت على الأحوال فعبرت عن الحزن والقبض.

يقول: **[من الكامل]**

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُشَمِّـــرا فِي خِرقَتَينِ عَلَى شُطُوطِ السّاحِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ حُزنُهُ ونحيبُـــــهُ جَوْفَ الظَّلامِ فمَا لـــهُ مِنْ عَادِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئـــلِ أنْ تَراهُ مُسَافِراً نَحْوَ الجِهَادِ وَكُلِّ فِعْلٍ فَاضِـــلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ زُهْدهُ فيمَا يَـــرى مِنْ دَارِ ذُلٍّ والنّعِيمِ الزَّائِـــــلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أَنْ تَـــــراهُ بَاكيًا أنْ قَدْ رآهُ عَلَى قَبيحِ فَاعِـــــلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُسلِّمًـــا كلَّ الأمُورِ إلَـــى المليكِ العَادِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئـــلِ أنْ تراهُ راضِياً بِمَليكِهِ فِي كلِّ حكـــــــمٍ نَازِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ ضَحْكُهُ بين الورَى والقَلْبُ مَحْزُونٌ كَقَلْبِ الثَّاكِـــلِ[2]

جاء أسلوب الأبيات مباشرا، قريبا من النثر، اهتمّ فيه الشاعر بإعلاء الفكرة وإبراز المعنى على حساب الشقين الفني والتصويري، ممّا أثّر على الجانب الإبداعي في هذه القصيدة، بدت فيها العاطفة باهتة والخيال منسحب، غلب على معانيها التقرير والمباشرة، ففي قوله:‹ القَلْبُ مَحْزُونٌ كَقَلْبِ الثَّاكِلِ› تشبيه عادي ليس فيه تجديد، وكذلك استعارتين تقليديتين تمثَّلتا في قوله: ‹ مِنْ دَار ذُلٍّ والنّعِيمِ الزَّائِلِ / جوفَ الظلامِ› قصد الشاعر من ورائهما تجسيد المعنوي في شكل ملموس.

وفي الوعظ وتنبيه الغافل إلى ضرورة تدارك الأمر قبل فوات الأوان.

---

[1] – المرجع السابق، ص 163.

[2] – المكي، أبو طالب. **قوت القلوب**، ج2، ص63، نقلا عن أمين يوسف عودة. **تجليات الشعر الصوفي: قراءة في الأحوال والمقامات** ، ص 64.

يقول **الحلاج: [من الوافر]**

إِلَى كَمْ أَنْتَ فِي بَحْرِ الخَطَايا تُبارِزُ مَنْ لا يَرَاكَ ولا تَــراهُ؟
وَسَمْتُكَ سَمْــتَ ذِي وَرَعٍ تَقِيٍّ وفِعْلُكَ فِعْلُ مُتَّبِعٍ هَــــــواهُ؟
فَيَا مَنْ بَاتَ يَخْلُو بِالمَعَاصِــي وَعَيْنُ اللّهِ شَاهِــــــــدَةٌ تَرَاهُ
أَتَطْلُبُ أَنْ تَنَــــالَ العَفْوَ ممَّا عَصَيْتَ وَأَنْتَ لَمْ تَطْلُبْ رِضَاهُ؟
فَتُبْ قَبْلَ المَمــــاتِ وَقَبْلَ يَوْمٍ يُلاَقِي العَبْدُ مَــــا كَسَبَتْ يَدَاهُ
أَتَفْرَحُ بِالذُّنُوبِ وبِالخَطَايَــــــا وَتَنْسَاهُ ولاَ أَحَدٌ سِــــــــــوَاهُ[1]؟

هي مقطوعة فيها الكثير من التقليد لأساليب القدامى، لم يأت فيها **الحلاج** بجديد، بل سار على درب معاصريه في النصح والوعظ وتذكير الغافل، بل تبدو من صميم الشعر الزهدي الوعظي.

ويسمو **ابن عطاء(ت 309هـ) أو(ت311هـ)** بنفسه إلى العلياء وهو مسربل بالفقر، زاهدا في الدنيا وفي ملذاتها، تسود مقطوعته حكمة المجرب الذي خبر الناس وعاف مال الأغنياء. يقول **ابن عطاء[من الطويل]**

إِذَا مَا وجُودُ الناسِ فاتَ عُلُومَهُـم فَعِلمِي لوَجْدِي صَاحِبٌ وقَرِيــــنُ
أُسَامِي بنَفْسِي ذِلَّةً واستكَانَــــــةً إِلَى الحِلّةِ العَلياءِ مِنْ جَانِبِ الكِبَر
إِذَا مَا أَتَانِي الذُلُّ مِنْ جَانِبِ الغِنَى سَمَوْتُ إِلَى العَلْيَاءِ مِنْ جَانِبِ الفَقْر[2]

ويصور **ذو النون المصري(ت 241هـ)** حالة المتصوفة الزاهدين، وما يكابدونه في خلواتهم، بعد أن انقطعوا عن الملذات، ولم يباشروها ردحا من الدهر، وارتضوا أن يعتزلوا الناس، ويعيشوا في الكهوف والقفر، سعيا للتقرب من الله عز وجلّ وإمعانا في التهجد والصبر، أجسادهم في الأرض وقلوبهم وأرواحهم متواجدة، طامحة إلى العلياء.

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 148.
[2] – السلمي. **طبقات الصوفية**، ص 87.

يقول **ذو النون المصري: [من الطويل]**

رِجالٌ أطَاعُوا الله فِي السرِّ والجَهْرِ فَمَا بَاشَرُوا اللّذاتِ حِينًا مِنَ الدَّهْرِ
أُنَاسٌ عَليهم رحمَـــــةُ اللَهِ أُنْزِلَتْ فَظلُّوا سُكُونًا فِي الكُهُوفِ وفِي القَفْرِ
يُرَاعُونَ نَجْمَ اللَّيْلِ مَـــــا يرقُدُونَهُ فَبَاتُوا بإدمـــــــــان التهجُّدِ والصبْرِ
فدَاخِلُ هُمُومُ القَوْمِ لِلْخَلْقِ وَحْشَـةٌ فصَاحَ بهم أُنْسُ الجَلِيلِ إلَـى الذِّكْرِ
فأجسادهم فِي الأَرْضِ هَوْنًا مُقِيمَةً وأَرْوَاحهم تَسْرِي إلَـــى مَعْدَنِ الفَخْرِ
فهذَا نَعِيمُ القَوْمِ إنْ كُنْتَ تَبْتَغِـــي وتَغْفِلُ عَنْ مَولاَكَ آدابَ ذَوِي القَدْرِ[1]

نلحظ في الأبيات مسح سريع لحال الصوفية الزهاد، وهو من صميم هذه المرحلة التأسيسية للقصيدة الصوفية.

نخلص إلى أنّ المرحلة التأسيسية للقصيدة الصوفية في **القرنين الثالث والرابع الهجريين**، قد اتكأت في مضامينها على الشعر الزهدي والوعظ الأخلاقي، مستعينة بالسُّلم الصوفي المتمثل في الأحوال والمقامات.

وقد برز في هذه المرحلة، شاعران هما:

- **يحي بن معاذ(ت258هـ)** الذي بدا مقلّدا ومتّبعا لمن سبقه من شعراء الزهد.
- **الحلاج(ت 309هـ)** الذي تمّ الفصل على يديه بين الشعر الزهدي والشعر الصوفي.

2- المرحلة الاتباعية

وهي مرحلة استعان فيها شعراء التصوف بأساليب القدامى، لإسعافهم في التعبير عن الحالات الصوفية التي اجتاحت كيانهم، وهم في أوج التجربة الصوفية مأخوذين بعنفوانها.

هذا العنفوان الذي تضيق العبارة أمامه، وأمام لهيب التجربة الصوفية، ممّا يدفع الشاعر الصوفي إلى استعمال اللغة الإشارية، في محاولة منه للملمة معانيها، بعد أن عجزت اللغة العادية عن احتوائها والوفاء بمتطلباتها.

[1] - الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص 79.

هذه المعاني، التي نجدها تختفي وراء الظاهر بينما مقصديتها تروم الباطن، ونستدل على ذلك بقول الإمام **الغزالي** حين سئل عن لحظة المكاشفة، فقال:

قَدْ كَانَ ما كانَ ممّا لستُ أذْكُرهُ فظُنّ خيرًا ولاَ تسألْ عنِ الخبرِ

فاللحظة التي سئل عنها **الغزالي**، لا يمكن إدراجها في إطار اللغة العادية لأنها لغة "إشراقية تحتاج إلى لغة فوق كل اللغات الطبيعية، إنها تحتاج إلى لغة إشراقية أيضا فعلى السائلين أن يظنوا خيرا ويتجنبوا السؤال عن الخبر! فاللحظة أكبر وأعلى من هذه اللغة التي يتعامل بها الناس، طلبا للحقيقة كما يفهمونها هم، وليس كما يعيشها ويتذوقها الصوفي في مقام حضرة السمو والعلو. "[1]

ولقد أسعف الموروثان الغزلي والخمري، الشِّعرَ الصوفي بكثير من المعاني والدلالات طبعت شعر هذه المرحلة بعناصر الاتِّباع والأخذ بالتقاليد الفنية الشائعة في الغزل الإنساني، خاصة الشعر العذري، الذي رصد فيه الشعراء العذريون المشاعر الإنسانية السامية كالشوق والصدّ والتذلل للمحبوب..الخ

كما وجد الشعراء الصوفيون في شعر الخمرة، متنفسا لهم فيما يعتريهم في لحظات الوجد والسّكر مستعينين بتصورات خمرية للتعبير عن لحظات السّكر الصوفي.

ولتوضيح ذلك عرجنا على شعر الغزل وشعر الخمرة، كلٌّ على حدا

أ- شعر الغزل

شكَّل شعر الغزل معادلا رمزيا للحالات الشعورية الإنسانية، التي تجتاح وجدان المتصوف، من خلال تبني أسلوب الغزل الإنساني، واتخاذه منبعا يغرف منه الشعراء الصوفيون تعبيرا عن الحب أو العشق الإلهي.

ومن هنا فقد تبنت القصيدة الصوفية منذ "نعومة أظفارها، أسلوب الغزل الإنساني المأثور في الشعر العربي، في صورتيه، الحسية والمعنوية، متخذة منهما ستارا لغويا

[1] – أحمد الطريسي. **التجربة الشعرية بين الشعر الصوفي والشعر السلوكي**. مجلة عوارف، مجلة فكرية تعنى بالخطاب الصوفي. ع2 / 2007. مطبعة ألطوبريس، طنجة، المغرب، ص44.

وأسلوبيا لمعاني الحب الإلهي، وما يصدر عن هذا الحب، من معارف ولطائف وتجليات تفيض على قلب الصوفي، وتغمره بمشاعر مختلفة وأحاسيس متباينة، تدور كلها في فلك المحبّ والمحبوب"[1].

فقد ساير **السري السقطي (ت251هـ)** أساليب القدامى في الغزل العذري، ووصف ما يطرأ على جسم صاحبه من نحول وسقم، حيث ييس جلدُه على عظمه من فرط محبته لله، وبدا ذابلا . يقول **[من الطويل]** :

ولمَّا ادَّعَيتُ الحُبَّ قالتْ كذَبْتَنِـــــي فمَا لِي أرَى الأعضاءَ منكَ كَواسِيَا
فما الحُبُّ حتى يلصَقَ الجِلدُ بِالحشا وتذْبُـــــلُ حتَّى لا تُجيب المُنادِيَا
وتَنحَلَ حتَّى لا يُبْقِي لكَ الهَـــــوى سِوى مُقلةٍ تَبْكِـــــي بها أو تناجيَا [2]

[2]

وكذلك من بواكير شعر الغزل الإلهي قول **أبي العباس النوري(ت295هـ)** بعد أن انتشى بالحق الذي أقبلت أنواره فأضفت عليه سرورا، يقول:**[من البسيط]**

كَـادتْ سَرَائِرُ سِـرِّ أن تَسُرَّ بمَـــا أَوْلَيْتَنِي من سُرورٍ أُسَمِيـــــهِ
فصـاح للسِّرِ سِرُّ منـكَ يَرْقُبُـــــهُ كيْفَ السُّرورُ بسرٍّ دونَ مُبْدِيهِ
فظلَّ يلحظُهُ سـرًا ليَلْحَظَـــــــهُ والحقُّ يَلْحظُنِـــــي ألاَّ أُرَاعِيهِ
وأَقْبَلَ السرُّ يغْنِي الكُلُّ عَنْ صِفَتِي وأَقْبَلَ الحقُّ يُغْنِيني ويُغْنِيـــــهِ[3]

وغدت المحبّة علما عند أبي **طالب المكي(ت 386 هـ)**، فذهب إلى الحديث عن علم يسميه علم المحبّة، فيقول: "ومن علم المحبّة سهر الليل بمناجاة الجليل، والحنين إلى الغروب شوقا إلى الخلوة بالمحبوب ومناجاة سرائر الوجد، ومطالعة الغيوب"[4].

---

[1] – أمين يوسف عودة. **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، ص187.

[2] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 353.

[3] – الأصفهاني، أبو نعيم. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص253.

[4]– المكي، أبو طالب. **قوت القلوب**، ج2، ص 60

ويزعم **ابن عطاء(ت 309هـ) أو(ت311هـ)** بأنه أول من غرس غصن المحبّة، ورعاه حتى أورق وأثمر، فكان الأصل والمنبع الذي يستقي منه جميع العاشقين هواهم، يقول في المحبة: **[من الطويل]**

غَرسْتُ لِأَهْلِ الحبِّ غُصْنًا من الهَوى ولَمْ يَكُ يَدري مَا الهوى أحد قَبْلِي
فَأَورقَ أَغْصَـــانًا، وأَيْنَـــــعَ صبْوةً وأَعْقَبَ لِي مُرًا من الثَّمْرِ المَحلِي
وكُلُّ جَميعُ العَاشقِيـــنَ هَواهـــــم إذَا نَسَبُوه كَانَ منْ ذلكَ الأَصْلِي[1]

وعلى أسلوب شعراء الغزل، يقول **الحلاج** في الحب الإلهي: **[من المجتث]**

أنتُم مَلَكْتُم فُؤادِي فَهِمْتُ فِي كلِّ وَادِ
ردُّوا عَلَيَّ فُؤَادِي فقَدْ عَدِمْتُ رُقَادِي
أَنَا غَرِيبٌ وَحِيدٌ بكَّمْ يَطُولُ انْفِرادِي[2]

ويقول أيضا: **[من الرمل]**

نَسَمَاتُ الرِّيحِ، قُولِي للرَّشا: لَمْ يَزِدْنِـــــي الوِرْدُ إلاّ عَطَشَا
لِي حَبِيبٌ حُبُّه وَسْطَ الحَشَا إنْ يَشَأْ يَمْشِي عَلَى خَدِّي مَشَى
رُوحُهُ رُوحِي ورُوحِي رُوحُهُ إنْ يَشأْ شِئْتُ وَإنْ شِئْتَ يَشَـــا[3]

وعليه تبدو المحبة عند الشعراء الصوفية، هدفا أساسيا ومفصليا في مكابداتهم، أملا في تحقيق القرب من محبوبهم الله –عزّ وجلّ– لأن "المحبة أصل إلهي مغدق، تتجلى ثماره اليانعة في أشكال التآلف والتراحم والتوادد، بين الكائنات على مختلف أشكالها، وهو الطاقة المولِّدة لرغبة الحياة في الأحياء، وسبب أصيل لاستمرار نموها وبقائها وابتهاجها."[4]

---

[1] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 352.

[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص ص 204،203.

[3] – المرجع نفسه، ص251.

[4] – أمين يوسف عودة. **تجليات الشعر الصوفي–قراءة في الأحوال والمقامات**، ص169.

فإفراغ القلب مما سوى الله، هو في حقيقة الأمر، محو للصفات البشرية، لأن المحو كما نجده في الموسوعة الصوفية يعني "رفع أوصاف العادة بحيث يغيب العبد عندها عن عقله، وتحصل منه أفعال وأقوال لا دخل لعقله فيها كالسكر".[1]

بعد حالة التماهي التي انتابت الشاعر، ينتقل **الحلاج** بتلقائية وانسيابية ومباشرة إلى وصف مافعله به الشوق والجفاء، فهو سقيم عليل ليس له شفاء، حبيس ليس له فكاك يقول واصفا حبَّه ووجدَه :

أَنَا سَقِيـــمٌ عَليـــــلٌ فـــــدَاوِنِي بِـــدَواكْ
أُجْرِي حُشَاشَةَ نَفْسِـــي فِي سُفُنِ بَحْرِ رِضَاكْ
أَنَا حَبِيسٌ فَقُلْ لِـــي: مَتَى يَكُـــونُ الفكَاكْ؟
حتَّى يُظَاهِرَ رُوحِـــي مَا مضّها مِنْ جَفَـاكْ
طُوبَـــــى لِعَيْنِ مُحبٍّ حَبَوْتَـــــها مِنْ رُؤَاكْ
وَلَيْسَ فِي القلْبِ واللُّبْـ ـبِ مَوْضِـــــعٌ لِسِوَاكْ[2]

يصبح للحب علامات ودلائل مرئية، تنم عن حالة الوجد والفناء التي سيطرت على المحب، وهي علامات ظاهرية، جمعها **يحي بن معاذ(ت 285هـ)** في هذه القصيدة :

إنَّ للحُبِّ دَلاَلاتٌ إذا ظَهَرَتْ مِنْ صَاحِبِ الحبِّ عُرِفْ
صَاحِبُ الحُبِّ حَزِينٌ قَلْبُـــهُ دَائِمُ الغُصَّةِ مهْمُومٌ دَنِفْ
هَمُّهُ فِي اللهِ لاَ فِي غَيـــرِهِ ذاهِبُ العَقْلِ وباللهِ كَلِـفْ
أَشْعَثُ الرَّأْسِ خَمِيصٌ بَطْنُهُ أَصْفَرَ الوَجْهِ وطَرفُهُ ذَرِفْ
دَائِمُ التَّذْكِيرِ مِـــنْ حُبِّ الَّذِي حُبُّهُ غَايةُ غَايَاتِ الشَّرَفْ[3]

[1] – الموسوعة الصوفية، (مادة محو). مكتبة مدبولي. القاهرة، ط1/ 2003، ص 94.

[2] – المصدر السابق، ص 277.

[3] – السلمي، أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين. **تسعة كتب في أصول التصوف والزهد**، تح: سليمان إبراهيم آتش. دار الناشر، بيروت، لبنان. ط1 / 1993، ص ص 372-337.

في المقطوعة وصف لحالة المحبين الظاهرة والباطنة، فالمحبُّ – حسبه–حزين، ودائم الغصة، مهموم دنف، همه في الله لا في غيره، عقله ذاهب، أشعث الرأس وأصفر الوجه دائم التذكار لمحبوبه، يحبُّه ويعبده لذاته لا لشيء آخر.

ويناجي **الشبلي (ت 334هـ)**، ربّه بطريقة فيها الكثير من الغزل التقليدي المباشر وألوانٌ من استبداد للهوى، وسيطرة للمحبوب على كلّ الجوارح

لَيْسَ تَخْلُو جَوارِحِي منكَ وقتًا هي مشغُولـــــــةٌ بحَمْلِ هَواكَـــا

ليْسَ يَجْرِي عَلَى لِسَانِي شَيءٌ – علم الله ذا– سِـــــــوى ذِكْرَاكَا

وَتَمثّلْتَ حِينَ كُنْتَ بِعَيْنِـــــي فهي– إنْ غِبْتَ أو حضرْتَ– تَرَاكَا[1]

حيث يؤكد بأن جوارحه مرتبطة بخالقها، ومشغولة بحمل حبه العظيم، فلا يلهج لسانه إلا بمحبة الله، وهو يتمثل دائما أمام ناظريه.

ب– شعر الخمرة

استعار شعراء الصوفية الخمرة من الموروث الأدبي القديم، للدلالة على درجة اللاَّوعي الحاصلة نتيجة الاستغراق في التجربة الصوفية، مقتبسين من الخمرة لفظة السُّكر التي تحتمل معانٍ صوفية، ودليلهم في ذلك قول الله تعالى: ﴿ **وتَرى النّاس سُكَارى وماهُمْ بِسُكَارى، ولكَنَّ عَذابَ اللهِ شَدِيدُ** ﴾*

فالسبب المؤدي للسُّكر في الآية الكريمة هو شهود أهوال يوم القيامة الذي يؤدي إلى حالة من عدم القدرة على التمييز، وهي عين السكر.

ولا عجب، إن استعانَ الشعراء الصوفيون بلفظة الخمرة، وما يعقبها من حالات السكر والانتشاء، فقد كان للخمرة عمقٌ تاريخيٌ، يمتدُّ كما يذهب **محمد مصطفى هدّارة** إلى فترة ما قبل الشعر الجاهلي، ذلك أنّ الخمر" كما تروى الأساطير القديمة قد عرفتها الإنسانية

[1] - الشبلي. **الديوان**، ص 117.

* سورة الحج، الآية 2

منذ نشأتها الأولى ووصلت في بعض البيئات إلى حدِّ التقديس، حتى أنّ اليونانيين جعلوا منها إلها هو باخوس كما تصوره الأساطير الإغريقية".[1]

ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا أنّ الاهتمام بالخمرة بلغ شأوا كبيرا في العصر العباسي، فقد أفردت لها قصائد خاصة، سميت بالخمريات وتصدرت أشعار الوصف، فاستسلم لسحرها الكثير من الشعراء الذين "جعلتهم أسرى وعبيدا حتّى أنّهم في حديثهم عنها يصورونها معشوقة قد عشقوها، وتفانوا في حبّها، وقد استطاعت هي أن تأسر قلوبهم وتسخرهم لها"[2]، فبثوا من خلالها نفثات وجدانية لما يعتمل في نفوسهم من عواطف متزاحمة، مستغلّين هذا الإطار الأدبي لعرض الكثير من آرائهم في الحياة، كما هو الشأن في شعر **أبي نواس**• الجامع لكلّ معانيها المعنوية والحسية.

تقول **رابعة العدوية (ت180هـ أو 185هـ):**

كَأْسِي وخَمْرِي والنَّدِيمُ: ثَلاثة ... وأنَا المُشَوَّقَة فِي المحبةِ: رابعهْ

كَأْسُ المسرّةِ والنّعِيـــمُ يُدِيرُهَا ... سَاقِي المُدامِ عَلَى المدَى مُتتابِعهْ

فَإذا نَظرْتُ فلاَ أُرَى إلاَّ لَـــه ... وإذا حَضرتُ فَلاَ أُرَى إلاَّ معــهْ

يَا عَاذِلِي إنّي أحِبُّ جَمَالـــه! ... باللهِ مَا أُذُنِي لِعَذْلِكَ سَامِعَـــــهْ

كَمْ بتُّ مِن حُرْقِي وفَرْطِ تَعَلُّقِي ... أُجْرِي عُيُونًا من عُيُونِي الدّامعـهْ

لاَ عِبْرتي تُرْقا، ولاَ وَصْلِي لَـه ... يَبْقَى، ولاَ عَيْنِي القريحةَ هَاجِعــهْ[3]

ومن هنا فقد استلهم شعراء الصوفية، تراث الشعر الخمري، بصوره وأخيلته وأساليبه وتعابيره، خاصة بعد أن لمسوا أنّه ازدهر في العصر الأموي، وازداد توهجا وازدهارا في العصر العباسي، فغنموا من هذا التراث مصطلحات، غلب عليها طابع التقابل الوجداني

---

[1] – محمد مصطفى هدارة. **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**. المكتب الإسلامي. ط1/1981، ص 500.

[2] – عثمان موافى. **التيارات الأجنبية في الشعر العربي**. دار المعرفة الجامعية، ط1/ د.ت ،ص 312.

• ينظر: الفصل الأول من هذا البحث : التائبون من مجان الشعراء(أبو نواس).

[3] – عبد الرحمن بدوي. **شهيدة العشق الإلهي**، 56.

حين جعلوا السكر مقابلا للصحو والبسط مقابلا للقبض، إلى جانب استعارهم لألفاظ من خمريات العصر العباسي مثل النديم ودوران الكأس وتعاطي الراح.

يقول **الحلاج: (ت309هـ) [من الهزج]**

نَديمِـي غَيْرُ مَنْسُوبٍ إِلَـــى شَيءٍ مِـنَ الحَيْفِ
سَقَانِـــــي مِثْلَمَا يشَرَ بُ، فِعْلِ الضيْفِ بالضَيْفِ
فَلمّا دَارتِ الكَـــــأْ سُ دَعَا بالنّطْـــعِ• والسَّيْفِ
كَـــذَا مَنْ يَشْرَبُ الرّا حَ مَـعَ التّنينِ فِي الصّيْفِ[1]
الصّيْفِ[1]

والحقيقة أنّ شعراء الصوفية لم يقفوا مثل الشعراء السابقين، عند ظاهر اللفظ- لفظ الخمرة- بل تعمَّقوا في بواطنها واستجْلُوا غوامضها وغاصوا لمعرفة حقيقة السكر وماهية الخمر، فأعملوا فيها الخيال، ومزجوها بالذوق الصوفي؛ فغدت رمزا للمحبة الإلهية وما وصلوا إليه من أحوال.

كما لجأوا إلى متعلقات الخمر الحقيقية من سكر وشراب وري وصحو معبرين بذلك عمّا "يجدونه من ثمرات التجلّي، ونتائج الكشوفات، وأوَّلُ ذلك، الذوق ثمّ الشرب ثمّ الري فصفاء معاملاتهم يوجب لهم أدق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري. فصاحب الذوق• متساكر، وصاحب الشرب• سكران وصاحب الري صاح، ومن قوي حبّه تسرمد• شربه، وأنشدوا:

عَجِبْتُ لمن يَقُولُ قَدْ ذَكَرْتَ فهل أَنْسَى فَأَذْكُرُ مَا نَسَيْتُ

• النطع: بساط من الجلد يستعمل في القتل.

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج** ، ص ص408،407.

• الذوق: لغويا الحاسة بالتي تميّزُ بها الطعوم وتكون بواسطة الجهاز الحي في الفم، ومركزه اللسان. وفي (الأدب والفن): ملكة يُدركُ بها جمال الفن أو الأدب/ القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 108.

• الشرب: تناول ما لا يُمضغ/ القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 108.

• السّرمد: الدائم الذي لا ينقطع/ المعجم الوسيط، مادة (سرى)، ص 428. **والرسالة القشيرية**، ص108.

شَرِبْتُ الحبَّ كَأْسًا بَعْدَ كَأْسٍ فَمَا نَفِذَ الشَّرَابُ ولاَ رَوَيْتُ[1]"

يستعيض الشاعر الصوفي عن اللغة العادية بلغة جديدة عصّية على الفهم المباشر حيث يقول: شَرِبْتُ الحبَّ ../ فَمَا نَفِذَ الشَّرَابُ ولاَ رَوَيْتُ، أين استعمل لغة فيها الكثير من المفارقة، اتّخذ فيها الشاعر الصوفي، الحب شرابا ولكنّه شرابٌ يحمل صفة الخلود وعدم النفاذ، ومهما غرف منه الإنسان فإنّه لا يرتوي.

بهذه اللغة الرقيقة، إذًا يتجاوز الشاعر الصوفي ظاهر الشريعة، الذي يحرِّم تحريما قاطعا الخمر المادية، فيلجأ إلى التأويل، لاقتناص أوجه التماثل بين جوهر الخمرة، وما يحدث للصوفي من انتشاء وغيبة أثناء الفناء في الذات الإلهية، حيث يستبدُّ السكر الصوفي بالشاعر الصوفي، فيغيِّبُهُ عن الواقع، فيرتقي إلى حالة من الذهول بعد مشاهدة أنوار الطلعة الإلهية.

ويقسم **الجنيد** "شيخ الطائفة" **(ت297هـ)** في مقطوعة رقيقة بأن هواه لن يتغير مهما حصل، فهو حب رباني وليس بشري يتغير ويفتر، يقول:**[من السريع]**

هل من سبيلٍ إلى حبيبٍ أَوقَفَنِي مَوْقِفَ العبيد

والله والله لو بدأنـــــــي بكلّ ضُرُوبِ الصّدُودِ

مَا كَانَ لِي من هَواه بُدٌّ ولو تَقَطَّعَتْ بالوُجُودِ

ويذهب **أمين يوسف عودة** إلى أنّ"الفرح بذوق الجمال الإلهي على حين غرة يذهل العقل، فإنه، أيضا يثير حركة داخلية وثورانا باطنيا، ولابد لهما من متنفس، فترى صاحب السكر يعبِّر عن ذلك بحركات جسدية، كالرقص أو القفز أو الدوران، وقد يصرخ أو يفوه بكلام غير خاضع لمنطق العقل أو الشرع، وهو ما وصف عند الصوفية بالشطح، والمهم في هذا الأمر أن حال هذا الشخص تشبه في ظاهرها، حال سكران الخمر الذي يهذر في الكلام بغير وعيٍ"[2] وهو ما يسمى بالشطحات الصوفية.

---

[1] – ينظر: القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 108.

[2] – أمين يوسف عودة. **تجليات الشعر الصوفي (قراءة في الأحوال والمقامات)**، ص 269.

وكثيرا ما يأتي مصطلحا الصحو• والسكر• متلازمين" فالصحو الذي هو عقيب السكر: هو أن يميز فيعرف المؤلم من الملذّ، فيختار المؤلم في موافقة الحق ولا يشهد الألم، بل يجد لذّة في المؤلم. كما جاء عن بعض الكبار أنه قال: لو قطّعني البلاء إربًا إربًا ما ازددت لك إلاّ حبًّا، وأنشد بعضهم:

قد استوْلَى عَلَى قَلْبِي هواك ومَالي فِي فُؤَادِي من سواك

فلو قطَّعتَنِي في الحُبِّ إِرْبًا لمّا حنَّ الفُؤادُ إِلَى سِواك"[1]

إلى جانب مصطلحي الغيبة والحضور، فالحضور ينطوي على الغياب، والغياب بدوره ينطوي على الحضور "وكذلك الصحو والسكر، معناهما قريب من معنى الغيبة والحضور، غير أن الصحو والسكر، أقوى وأتم وأقهر من الغيبة والحضور"[2] و" السكر غيبة بوارد قوي، وهو يعطي الطرب والالتذاذ"[3].

ويعني السّكر عند الصوفية أن يغيب الإنسان عن تمييز الأشياء، ولا يغيب عن الأشياء وفي الصحو الذي يعقب السكر، يميز بين المؤلم والملّذ، فيختار المؤلم، لأنه الأسلم في موافقة الحق، ومخالفة النفس.

فالسكر إذن حالة تعتري المتصوف وهو في حال من المجاهدة يطمح فيها الشاعر الصوفي من خلال تجربته الشعرية الصوفية إلى تحقيق نوع من التسامي، متجاوزا بذلك قسوة الواقع وتناقضاته وآلامه، في سعي محموم نحو ترميم نقص العالم في بعده الأنطولوجي.

ومن اللافت للنظر، أنَّ الشاعر–العادي– خارج التجربة الصوفية يسعى للإفصاح عن تجربته الشعرية وعما يجول في وجدانه من مواجع وتطلعات، وبالمقابل نجد الشاعر

• الصحو: رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال احساسه./الجرجاني. التعريفات، ص112.

[1] - الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص84.

[2] – الجرجاني. **كتاب التعريفات**، ص 120.

[3] – المصدر نفسه، ص120.

الصوفي يقع أسيرا داخل التجربة الشعرية الصوفية لا يعمل على الإفصاح والإبانة، بل يعمل على التعمية والاستغلاق، وتبدو ألفاظه موجهة للخاصة فالمصطلح الصوفي" لفظ معيَّن بين قوم معينين"[1] تشيَّدُ فيه المعاني على أساس الستر والكتمان.

يقول **الحلاج (ت309هـ)** في تناوب كلٍّ من السكر والصحو:**[من الطويل]**

كَفاكَ بأنَّ السُّكرَ أَوْجـــدَ كُرْبَتِي فكَيفَ بحالِ السُّكرِ والسّكرِ أجدْرُ

فحَالاَكَ لِي حالانِ: صَحْوَةٌ وسَكْرَةٌ فلاَ زِلْتُ فِي حَالِيّ أصْحُو وأسْكَرُ[2]

وقد عبّر **الجنيد (ت297هـ)** عن الخمرة الصوفية ووصف حاله أثناء قربه من الله تعالى:

مَالِي جُفيتُ وكُنتُ لا أُجْفِي وَدَلاَئِلُ الهِجْرانِ لا تُخْفَى؟!

وَأَرَاكَ تَسْقِينِي و تَمْزِجُنـــي ولَقَدْ عَهِدتُكَ شَارِبِي صِرْفَا[3]

حيث تغيرت أحواله، وتغيّر معها منطق الأشياء من خلال عبارتي« وَأَرَاكَ تَسْقِينِي/ تَمْزِجُنـــي » وكذا« عَهِدتُكَ شَارِبِي » أين نرى اختراقا وتعجيزا للغة القاموسية العادية وذلك باستعمال عبارات غير مألوفة لدى المتلقي من قبيل: « تمزجني /عهدتك شاربي» وهي معانٍ، لا يستقيم شرحها وبالتالي، يصعب فهمها خارج إطار التجربة الصوفية.

فهذا **أبو بكر الشبلي(ت324هـ)** ، يقول بعد أن أسكره الحبُّ:**[من الوافر]**

عَلَى بُعْدِكَ لا يَصْبِـ ـرُ مَنْ عَادَتُهُ القُرْبُ

ولاَ يَقْوَى عَلَى هَجْرِكَ مَنْ تَيَّمَهُ الحُبُّ

فَمَهْلاً أَيُّهَا السّاقِي فقد أسْكَرَنِي الحُبُّ

فَإِذَا لَمْ تَرَكَ العَيْنُ فقدْ يُبْصِرُكَ القَلْبُ[4]

---

[1] – المصدر السابق، ص50.

[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج** ، ص 236.

[3] – السّراج الطوسي. **اللمع**، ص 319.

[4] – الشبلي. **الديوان**، ص87.

يؤكد الشبلي، على أمر هام وهو أنّ الخمرة ليست هي من أسكر الشاعر، بل الحبُّ الإلهي الذي استبدّ به وتيّم فؤاده، بحيث إذا لم تتمكن العين من الإبصار، فالقلب كفيل بالقيام بذلك.

وتأسيسا على ما سبق، يمكننا القول بأنّ التواشج الحاصل بين التجربة الصوفية والشعر بشكل خاص، جاء نتيجة التجارب الذوقية التي تعلو على التجارب السلوكية من ذلك تجربة السكر والفناء في المحبة الإلهية.

إذن حين يستبد الوجد بالصوفي فإنّه ينتزعه انتزاعا من ذاته فيغدو فانيا عمن سواه، وهي العبارة التي قالها **الحلاج:** " أيّها الناس، إذا استولى الحق على قلب أَخْلاهُ عَنْ غَيْره، وإذا لازم أحدا أفناه عمن سواه"[1] والوجد هو "ما صادف القلب: من فزع أو غمٍّ، أو رؤية معنى من أحوال الآخرة، أو كشف حالة بين العبد والله عزّ وجلّ، وهو سمع القلوب وبصرها"[2].

أما **سمنون المحب،** فيجعل من الصبر معينا له، على صروف الدّهر، التي تصرُّ على استهدافه، لكنّه يقابلها بجعل الصبر درعا يقيه عاديات الأيام، موظفا ألفاظ الخمرة على نحو" تجرّعتُ- أَحْتَسِي- جَرّعَتْنِي كُؤوسُها" يقول: **[من الطويل]**

تجرّعتُ من حَالَيْهِ نُعْمَى وأبْؤُسَا زَمَانٌ إذا أمْضَى عَزَالَيْهِ أَحْتَسِي

فكم غَمْرَةً قَدْ جَرّعَتْنِي كُؤوسُهَا فجرّعْتُهَا مِنْ بَحْرِ صَبْرِي أَكْؤُسَا

تَدرَّعْتُ صَبْرِي والتحَفْتُ صُرُوفَهُ وقُلْتُ لِنَفْسِي الصَّبْرُ أو فاهْلِكِي أسَى

خُطُوبٌ لو أنّ الشُّمَّ زاحَمْنَ خَطْبَها لساختْ ولتُدْرِك لهَا الكفُّ مَلْمَسَا[3]

تأسيسا على ما سبق، يمكننا القول أنّ القصيدة الصوفية القصيدة، استطاعت استيعاب الكثير من تجارب المتصوفة وفسحت لهم المجال للتعبير عن عالمهم الداخلي

[1] – المصدر السابق، ص 219.

[2] – الكلاباذي. **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص 81./ السّراج الطوسي. **اللّمع**، ص 375.

[3] – يوسف زيدان. **شعراء الصوفية المجهولون**، ص11.

عالم المواجيد والأحوال والمقامات حتى "غدت قصائدهم مرآة لتجربة شعرية صوفية. وكونا وعالما تتجلى فيه خصوصية تجاربهم وبواطن ذواتهم، إنها قدّمت عبر اللغة الشعرية عالما ملغزا في نص ملغز لتجربة مكثفة ملغزة"[1] تحيل إلى مكابدة وجدانية عميقة تتجاوز كل الحدود والممكنات وتتبدى فيها هذه التجربة الصوفية محررة للأنا " من قيود التناهي الحسي والعقلي، وتدفع بها تجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد غير المتناهية المفتوحة على احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة... "[2]

ونخلص إلى أن الموروث الخمري لم يتجلّ بشكل كبير في القصيدة الصوفية لكون معاني الخمرة ما تزال معراة من المعاني الإلهية، إلى جانب ما تثيره من معان محرّمة في العرف الديني السائد وكذا حداثة العهد بها. ولكنها رغم ذلك غدت معينا لا ينضب لشعراء الصوفية في العصور الموالية.

ثالثا/ المرحلة الابتداعية•:

وتشمل **القرنين الثالث والرابع الهجريين** وما بعدهما، وفيها وصل التصوف إلى مرحلة النضج، وأخذت المسائل الصوفية التي كانت تبدو غامضة ومعقدة أول الأمر تتضح، وهذا بفعل العناصر الغريبة التي بدأت تتسلل إلى الحياة الإسلامية منذ القرن الثالث الهجري، وأخذت تتوغل في التصوف وتتفاعل معه.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أن وجود أفكار مشتركة بين الديانات المقدسة، إلى جانب تسرب الافكار لفلسفية عن طريق الترجمة، أسهم في تطور مفهوم التصوف الذي

---

[1] – عباس يوسف حداد. **الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجا**.دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، سوريا.ط1/ 2005، ص 40.

[2] – لطفي فكري محمد الجودي.**النص الشعري بوصفه افقأ تأويليا، –قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي ديوان:"ترجمان الأشواق" نموذجا**.القاهرة، مصر :مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ط1 ،2011، ص88.

• ابتدع الشيء بمعنى أنشأ واخترع شيئا جديدا، كما جاء في قوله تعالى: ﴿**ورهبانية ابتدعوها** ﴾، سورة الحديد، الآية 27، أي اخترعوها من تلقاء أنفسهم ولم يفرضها الله./ محمود حمدي زقزوق. **الموسوعة الإسلامية العامة**، مـــادة (الإبداع). المجلس الأعلى الإسلامية، القاهرة. ط1 / 2003.

أصبح شيئا جديدا لا يقف عند مفهوم الرياضة والمجاهدة بل يتعداه إلى غاية أسمى هي فناء الإنسان عن نفسه، وبقاؤه بربه، واتحاده به.

ظهرت أفكار جديدة واصطلاحات وتعبيرات خاصة في أشعار صوفية **القرنين الثالث والرابع الهجريين** منها ما هو متعلق بالجانب النظري للتصوف، ومنها ما هو مرتبط بالجانب الوجداني النفسي.

– الجانب النظري للتصوف: ويتمثل في تحديد معالم الطرق الصوفية وترتيب الأحوال والمقامات.

– الجانب الوجداني النفسي: ويتجلّى في الفناء في الله واتحاد المحب والمحبوب إلى جانب القول بوحدة الوجود(الموجود الحقيقي هو الله وما سواه عدم)[1]

وقبل أن نخوض في الموضوعات الجديدة، لا بأس أن نمثل لهذه الفترة بأشعار الصوفية الذين كان لهم الفضل في بروز وازدهار القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وطرق مواضيع الفناء والإغراق في الشوق والمحبة والتطلع إلى الذات الإلهية.

من ذلك قطعة رقيقة في الحب الإلهي **للشبلي(324هـ)**، تنازع فيها **الشبلي** مع **الحلاج** يبدو فيها الشاعر متيَّما، أفناه الحب، لا يحب كما الأشخاص العاديين، بل يحب بكل ذرَّة فيه، مستعدا لدفع حياته قربانا لرؤية محبوبه والتنعم بقربه والتمتع بجلال صفاته وجمال طلعته .

يقول **الشبلي:** **[من السريع]**

يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري ... ويَا مكان السرِّ من خَاطِري

يَا جُمْلَةَ الكلّ التي كُلُّهـــا ... أَحَبُّ من بَعْضِي ومِنْ سَائِرِي

تُرَاكَ تَرْثِي للّذي قلبُـــــه ... مُعَلّقٌ في مِخْلَبِـــــيْ طَائِرُ

[1] – ينظر: الهجويري. **كشف المحجوب**، ص 29.

مُدلّـــــــهٍ حيْرانَ مُسْتَوْحِشٍ يَهْرُبُ مِنْ قَفْرٍ إلَـــــى آخَرِ
يَسْرِي وَمَـــا يَدْرِي وَأسْرَارُه تَسْرِي كَلَمْـــحِ البَارِقِ النّائِرِ
كسُرْعَةِ الوَهْمِ لمن وَهَمَـــــهُ عَلَى دَقِيـــق الغَامِضِ الغَائِرِ
فِي لُجِّ بَحْرِ الفِكْرِ تَجْرِي بـِه لَطَـــــــائِفٌ مِنْ قُدْرَةِ القَادِرِ [1]

وقّع **الشبلي** مناجاة تليق بالله عزّ وجل، فيها خروج عن المألوف سواء في استعمال اللغة و كسر أفق التوقع لدى المتلقي، أو في وحدة موضوع القصيدة ومعالجتها لموضوع واحد بطريقة مكثفة خبيرة. وهو يباشر هذه اللغة الرفيعة الآتية من بعيد، من عالم سرمدي، في ألفاظ منسجمة متناغمة مثل« النّاظِرِ/ نَاظِري»و« الكلّ /كُلُّها» و« يَسْرِي/مَا يَدْرِي »..الخ في موسيقى داخلية، تتراقص فيها الألفاظ العذبة مثل(الفكر/ يجري)و(الغامض/ الغائر)، وتتناغم فيها الموسيقى، مؤطرة بحر السريع بتفعيلاته:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

ناهيك عن المحسنات البديعية التي أضفت نغما موسيقيا وانسجاما واضحا في كيان القصيدة التي بدت متماسكة متلاحمة، من ذلك التصريع في البيت الأول:«ناظري/ خاطري» وطباق الايجاب بين «بعضي/ سائري»والجناس الناقص«يسري /يدري»..الخ

وغيرُ بعيد عن ذلك إيراد **الحلاج** لمنظومة الأحوال، بشكل متتالٍ في **قصيدة سينية** من الديوان الذي حققه "**كامل مصطفى الشيبي**"، يدعمها حرف العطف «ثمّ»، يبدو فيها الشاعر مأسورا بزخم التجربة وضغط العبارة، وقد طُوِّقَ بأحْوالِ السّكر والوجد والفناء، في ايقاع نفسي سريع، تتراقص فيه هذه « الأحوال » من النّقيض إلى النّقيض.

يقول: **[من الوافر]**

سُكُوتٌ ثمّ صمْتٌ ثمّ خُرْسٌ وَعِلْـــمٌ ثمَّ وَجْـــدٌ ثُمَّ رَمْسُ
وطينٌ ثُمّ نَـــــارٌ ثُمَّ نُورٌ وبَرْدٌ ثُمّ ظِلٌّ ثُـــــمّ شَمْسُ

[1] – الشبلي. **الديوان** ، ص 101.

وَحَزْنٌ ثُمّ سَهْـــــلٌ ثُمّ قَفْرٌ وَنَهْرٌ ثُمّ بَحْـــــــرٌ ثُمَّ يُبْسُ
وسُكْرٌ ثُمَّ صَحْوٌ ثُـمَّ شَوْقٌ وَقُرْبٌ ثُـــمّ وَصْلٌ ثـمّ أنْسُ
وقَبْضٌ ثمّ بَسْطٌ ثُمّ مَحْـــوٌ وفَرْقٌ ثُمّ جَمْعٌ ثُـــــمّ طَمْسُ
عِبَاراتٌ لِأَقْـــوَامٍ تَسَاوتْ لَدَيهِـم هذه الدّنيـــــا وفِلْسُ
لأنّ الخَلْقَ خُدّامُ الأمَـــانِي وَحقُّ الحَقِّ في التّقديسِ قُدْسُ[1]

في القصيدة، رصدٌ لأحوال الصوفية ومواجيـدهم وغاياتهم في شكل ثلاثي تتراقـص فيه المصطلحات الصوفية مشكلة حزما ثلاثية مثل« سُكُوتٌ/ صمتٌ/ خُرْسٌ» و« وطينٌ/ نَارٌ/ نُورٌ»..الخ في عرض للحالات النفسية المتضادة التي تعتري الصـوفي وتطبع سلوكه.

هذا السلوك الصوفي، الذي يمر بمراحل مختلفة تتراوح بين السكر والصحو والشوق والوصل ثم الأنس ثم المحو والطمس، وهي ألفاظ تتردد كثيرا في الوسط الصوفي.

وفي الفناء يقول **الشبلي(324هـ)**:

تَسَرْمَدَ وقْتِي فيك فهو مُسَرْمَدْ وأَفْنَيْتَنِي عَنِّـي فعدتُ محدّدا
وكُلِّي بكلِّ الكُلِّ وصْلٌ مُحَقَّقْ حقَائِقُ حَقٍّ فـــي دوامِ يُخلّدَا
تَغَرّبَ أمْرِي فانفردتُ بغربتِـي وأَفْنَيْتَنِي عَنِّي فصِرْتُ مُجَرّدا[2]

وظّفت المقطوعة عبارة « تَسَرْمَدَ وقْتِي»، فهو « مُسرمَد » للدلالة على الأبدية والفناء وقد شرحه السّراج الطوسي بأنها: الحال الذي بينه وبين الله لا يتغير في جميع أوقاته، وهو كلام واجد خبر عن نعت سره لا عن نعت صفاته، لأن الصفات كائنة التغيير وهي متغيرة، لأنها إذا لم تتغير فقد تُغيّر عن الحال الذي حيلت عليه[3].

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 241.
[2] – الشبلي. **الديوان**، ص 94
[3] – ينظر: السراج . **اللمع**، ص14.

ويضيف **أبو العباس النوري (ت295هـ)** قائلا ان الله أفناه عن نفسه وعن الجميع فكيف يتواصل مع الآخرين، يقول:

أجَلّ مَا منك يبدو لأنـــهُ عنك جلاَّ
وأنتَ يَا أُنْسَ قَلْبِي أَجَلّ من أن تُجَلاَّ
أَفْنَيْتَنِي عن جميعِي فكيفَ أرعَى المَحلاَّ

ويبدع **الحلاج** في وصف الخلوة مع الله عندما تصبح "علامة المحبة كمال الأنس بمناجاة المحبوب، وكمال التنعم بالخلوة به، وكمال الاستيحاش من كلّ ما ينغص عليه الخلوة ويعوق عن لذّة المناجاة، وعلامة الأنس مصير العقل والفهم كله مستغرقا بلذة المناجاة كي يخاطب معشوقه ويناجيه. ومهما غلب عليه الحب والأنس، صارت الخلوة والمناجاة قرّة عينه"،[1] فيها يجد محبوبه فيتقرب إليه.

يقول **الحلاج: [من الخفيف]**

لِي حَبيبٌ أَزُورُ فِي الخلـــواتِ حَاضِرٌ غَائِبٌ عَنِ اللّحظـاتِ
مَا تَراني أُصْغِي إِلَيْـــهِ بِسرِّي كي أعِي مَا يقُولُ مِنْ كَلِمَاتِ؟
كَلِمَاتٍ مِنْ غَيْرِ شَكْـلٍ ولاَ نُقَـ ـطٍ ولا مِثل نَغْمَـــةِ الأَصْوَاتِ
حَاضِـــــرٌ غَائِبٌ قَرِيبٌ بَعِيدٌ وهو لَمْ تَحْوِهِ رُسومُ الصفـــاتِ
هو أَدْنَى مِنْ الضميرِ إِلَى الوَهْـ ـمِ وَأَخْفَى مِنْ لاَئِح الخَطَرَاتِ[2]

ولا تعترف القاعدة الصوفية في المحبة بمحبة الله في قلب، إلا إذا خلا هذا القلب من حب سواه، فإذا لم يتحقق شرط المحبة الخالصة ، فلا خير فيها، من ذلك قول **الروذباري (ت369هـ):**

مَنْ لَم يَكُنْ بِكَ فانياً عن حُبِّهِ وعَن الهوى والأُنس بالأحبابِ
أو تيَّمَتْهُ صبابةٌ جُمعتْ لَهُ ما كان مفترقاً من الأسبابِ

[1] – الغزالي، أبو حامد. **إحياء علوم الدين**،ج4، ص 333.
[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 188.

فكأنَّهُ بينَ المراتِبِ واقِفٌ لمنال حظٍّ أو لحسنِ مآب[1]

تتيح الخلوة للشاعر الصوفي فسحة للتأمل في الله،فهو قريب بعيد، حاضر غائب، تبدو عندها الخلوة ليست للعبادة التي تجاوزها المتصوفة، بل للذكر والتأمل والمناجاة.

في الخلوة أيضا، يتم الرقي في المقامات، ويبرز الشوق إلى الذات الإلهية من المسلمات التي تأسر الصوفي، فيتوسل بالذكر في الخلوات، هذا الذكر الذي يعد عند الصوفية " أهم من الصلاة وقراءة القرآن، لأنه يعين على استحضار حالة الوجد، والوجد باب الصوفية إلى عالمهم الرّحيب، وهو حالة جذبية تنشأ عن مثير خارجي من ذكر أو سماع لا سلطان لأحد عليها"[2].

وهي الحالة التي يعبر عنها **الحلاج** في كثير من القصائد والمقطوعات ويصنع بها المفارقة، بما تتضمنه من غريب الأفكار والألفاظ.

يقول **الحلاج: [من الطويل]**

مَواجِيدُ حَقٍّ أَوْجدَ الحَقُّ كُلَّـــهَا وإنْ عجزتْ عنها فُهُومُ الأكَابِرِ

ومَـــا الوَجْدُ إلاَّ خَطْرَةٌ ثمَّ نَظْرَةٌ تُنشِّي لَهيباً بَيْنَ تِلْكَ السّرَائِـــرِ

إذا سكنَ الحقُّ السّريرةَ ضُوعِفَتْ ثلاثةَ أحوالٍ، لأهْلِ البَصَائِـــرِ

فحالٌ يُبيدُ السِرَّ عَنْ كُنْهِ وَصْفِهِ وَيُحْضِرُهُ للوَجْدِ فِي حَالِ حَائِرِ

وحَالٌ به زمّتْ ذُرى السرِّ فانثَنتْ إلَى مَنْظَرٍ أَفْنَاهُ عَنْ كُلِّ نَاظِرِ[3]

والمواجيد هي" ثمرات الأوراد، فكل من ازدادت وظائفه، ازدادت من الله لطائفه"[4] يعجز يعجز عن استيعابها محدودي الفهم، لأن الوجد حالة من الفناء ودرجة كبيرة من المحبة، يصل بها الواجد إلى كمال الوجد، وهو حال يُتَقَرَّبُ به من الله عزّ وجلّ.

---

[1] – يوسف زيدان. **شعراء الصوفية المجهولون**، ص19.

[2] – عبد الحكيم حسّان. **التصوف في الشعر العربي**، ص 358.

[3] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 217.

[4] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص97.

إنّ الأشعار التي ذكرناها سابقا كانت تمهيدا للتحول نحو الابتداع في القصيدة الصوفية من خلال طرق موضوعات لا عهد للشعر العربي القديم بها خاصة في الجانب الموضوعاتي.

وتتمثل في الموضوعات الجديدة التي تناولتها القصيدة الصوفية وهي:

أ. الحقيقــة المحمديــة

تمثل الحقيقة المحمدية، البعد الديني للتصوف من خلال تقديس الرسول محمد –صلى الله عليه وسلم– ورفعه إلى درجة سامية، فوق درجة الإنسان، بل يوشك أن يقترب من درجة الألوهية.

وقد أجمع جلُّ الدارسين على أنّ **الحلاَّج** أول صوفي قال بنظرية(الحقيقة المحمدية) وظلّ جوهر نظرية النور المحمدي أو الحقيقة المحمدية كما وضعه **الحلاج** في القرن الثالث الهجري.

وتجدر الإشارة إلى أن تأثير هذه النظرية في الشعر ضئيل جدا مقارنة بما أفرد لها في النثر. وبهذا أثار **الحلاج** أفكارا صوفية جديدة لم تكن شائعة بالصورة التي عبّر عنها وكانت بمثابة البذور، التي زرعها **الحلاج** بجرأته في القرن الثالث الهجري؛ مثل الحقيقة المحمدية ووحدة الأديان والحلول والاتحاد.

مفهـــومهـــا

الحقيقة المحمدية عند أهل التصوف هي المسماة بحقيقة الحقائق، الحقيقة السرية سريان الكليّ في الجزئي. "وإنما كانت الحقيقة المحمّدية هي صورة لحقيقة الحقائق لأجل ثبوت الحقيقة المحمّدية في ظل الوسطية والبرزخية والعدالة ... فكانت هذه البرزخية والوسطية هي عين النور الأحمدي المشار إليه بقوله عليه السلام : أول ما خلق الله نوري، ومعنى كون هذه الحقيقة هي الحقيقة المحمدية، أي أن الصورة العنصرية المحمدية

صورة المعنى وحقيقة، وتلك الحقيقة هي حقيقة الحقائق "[1] من مترادفاتها: الكلمة المحمدية، النور المحمدي، نور محمد، حقيقة محمد، إنسان كامل.

وتقول **سعاد الحكيم** :"الحقيقة المحمدية" هي أكمل مجلًّى خلقيّ ظهر فيه الحق، بل هي الإنسان الكامل بأخص معانيه. وإنْ كان كلّ موجود هو مجلًّى خاصّا لاسم إلهي فإن محمدا قد انفرد بأنّه مجلًّى للاسم الجامع وهو الاسم الأعظم(الله) ولذلك كانت له مرتبة الجمعية المطلقة.

ومن الوظائف التي تنسب إليها باعتبارها أول التعيّنات:

– **من ناحية صلتها بالعلم:** الحقيقة المحمدية هي مبدأ خلق العالم وأصله. من حيث أنها النور الذي خلقه الله قبل كل شيء وخلق منه كل شيء. وهي أول مرحلة من مراحل التنزل الإلهي في صورة الوجود – وهي من هذه الناحية صورة "حقيقة الحقائق".

– من ناحية صلتها بالإنسان : يعتبر **ابن عربي** الحقيقة المحمدية منتهى غايات الكمال الانساني، فهي الصورة الكاملة للإنسان الكامل الذي: يجمع في نفسه حقائق الوجود.

– من الناحية الصوفية: هي المشكاة التي يستقي منها جميع الأنبياء والأولياء العلم الباطن. [2]

وتأسيسا على ما سبق فإنّ مسألة الحقيقة المحمدية تعد من أهم المسائل في فكر الحلاج ومذهبه، وقد حرص على الإلماح ببعض معانيها لاسيما في(**الطواسين**)*.فيرى أنّها النموذج الأول، الذي تنزلت فيه الذات العليّة. وهي الصورة الإنسانية في آخر تعيّن لها على أرض الكثرة والحدوث. ولولا سريان الوجود من خلال الحقيقة المحمدية، ما كان

[1] – سعاد الحكيم . **المعجم الصوفي**. مادة الحقيقة المحمدية، ص347 .

[2] –ينظر: المصدر السابق، ص 347 وما يليها.

* الطواسين: من النتاجات النثرية الهامة التي وضع فيها الحلاج عقيدته وآراءه وتعديلاته بل وغرابته كلّها؛ فأصبح بيانا صوفيا متميزا في مادته وأسلوبه عن نصوص التصوف السابقة واللاحقة ، كتبه الحلاج وهو في السجن.

للعالم من ظهور، ولا صح وجود لموجود، لبعد المناسبة وعدم الارتباط ولا تصح نسبة وجود الموجودات، إلا بواسطة هذه الحقيقة الشريفة.

وفي ديوان **الحلاّج** الذي حققه "**كامل مصطفى الشيبي**" لا نجد إلاّ مقطوعة واحدة تتكلم عن هذه النظرية من خلال لفظة (النبوة) في تعالق فني بالحقيقة المحمدية.

يقول **الحلاج: [من البسيط]**

عَقْدُ النبوّةِ مِصباحٌ مِن النّورِ مُعَلّقَ الوحْيِ فِـــي مشْكَاةِ تَامُـورِ
باللهِ يَنْفَخُ نَفْخَ الرُّوحِ فِي خَلَدِي بِخَاطِرِي نَفْخَ إسْرافيلَ فِـي الصّورِ
إذَا تَجلّى لِطُوري أنْ يُكَلِّمَنِـــي رَأَيْتُ فِي غَيْبَتِي مُوسَى عَلَى الطُّور[1]

والمقصود بعقد النبوة تقريرها وإسباغها على إنسان لطفاً من الله . والعقد عند الصوفية "عقد السر وهو ما يعتقد القلب بقلبه بينه وبين الله تعالى أن بفعل كذا "[2].

تتشح هذه المقطوعة بالغموض في موضوعها وفي معانيها، وتتعمد التعمية ليصعب تفكيك معانيها والوصول بالتالي إلى مقصديتها، فهي ذات صلة قوية بالحقيقة المحمدية التي آمن بها الحلاج ونظّر لها في كتاباته النثرية.

يقول **الحلاّج** في فصل من كتاب (**الطواسين**) سمّاه (طاسين السراج): " أنوارُ النبوّةِ من نوره برزتْ، وأنوارُهُم من نورِهِ ظَهرتْ، ولَيسَ في الأنوارِ نُورٌ أنورُ وأظْهرُ وأقدْمُ منَ القِدمِ سوى نُورِ صَاحبِ الكرمِ، همّتُهُ سبقتْ الهِممِ، ووجودُهُ سبقَ العدم، واسمُه سبقَ القلم، لأنَّهُ كان قبلَ الأمم، ممّا كانَ فِي الآفاقِ وراءَ الآفاقِ ودونَ الآفاقِ، أطْرفُ وأشْرفُ وأعْرفُ وأنْصفُ وأرْأفُ وأخْوَفُ وأعطفُ، منْ صَاحبِ هذه القضيّة، وهو سيِّد البريّة الّذي اسمُه أحمدُ، ونعْته أوحدُ، وأمرُه أوكَد، وذاتُه أوجَدُ، وصفتُه أمجَد، وهمّتُه أفردُ.. "[3] وهذا يعني أنّ

[1]– كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص205.

[2] – المرجع السابق ، ص 205.

[3] – محمد باسل عيون السُّود. **ديوان الحلاج**. ومعه أخبار الحلاج وذكر مقتل الحلاج لابن زنجي وكتاب الطواسين. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط2/ 2013، ص 102.

أنّ **محمدا –صلى الله عليه وسلم**– هو أول تعيين من تعيينات الذات الإلهية وعنه انبثقت المخلوقات الأخرى، فهو أصل الوجود وعمادُه، ولولاه ما وجد قمر ولا شمس، ولا نجوم ولا غيرها من الموجودات.

وكما جعل **الحلاّج**، الحب الإلهي مختلفاً عن ذي قبل، بتناوله المسائل الروحية بشكل مجرد وعميق، أين بلغ عنده الحب الإلهي مدًى أوسع مما وصل إليه الصوفية الآخرون كذلك لأوّل مرة في تاريخ التصوف الإسلامي، يتجاوز الحب الإلهي عند **الحلاّج** ذات الله إلى أول مخلوقاته، وهو **محمد – صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّم** –النور الذي أشرق قبل أن يكون الخلق وقبل أن يكون الكون، منه استمدّ الأنبياء والرسل هديهم، وبقي ويبقى على مرِّ الأزمان والعصور مصدرا للهداية والرقي.

والحقيقة إنّ أثر هذه النظرية لم يكن في حينه واضحا، فلم يهتم معاصرو الحلاّج بها لأسباب موضوعية•، ضف إلى ذلك أنه ألف كتاب **الطواسين** وهو في السجن، ولكنّ انعكس ذلك– فيما بعد– بوضوح على التطور الذي طال المدائح النبوية التي اقتبست من معاني **الحلاّج** الكثير.

فصُوِّر الرسول الكريم–صلى الله عليم وسلم–شعريا على أنه أصل الوجود، ومن هدايته نبعت الرسالات النبوية، بل لولاه ما جرت الأفلاك، ولا قامت في الأرض حياة، وغيرها من المبالغات التي يزخر بها شعر: **ابن الفارض (ت632هـ) وابن عربي (ت638هـ) والبوصيري (ت696هـ) والنابلسي (ت1143هـ)، وعبد الكريم الجيلي (ت826هـ)**، وغيرهم كثير.. ممّن عَبَّد لهم **الحلاج** الطريق.

• منها حرق كتب الحلاج بعد قتله بطريقة شنيعة ، وزرع الخوف في أنصاره والمتشيعين له.

2- وحدة الأديـــان

ذكرنا آنفا أنّ النور المحمدي هو أصل كلّ هداية وصلاح، و**الحلاج** الذي يؤمن (بوحدة الأديان) ويعتبرها وجهات نظر نحو حقيقة واحدة، وهو أول صوفية الإسلام الذين آمنو بهذا المذهب، يقول: "الكفر والإيمان يفترقان من حيث الاسم وأما من حيث الحقيقة فلا فرق بينهما"[1]

وأنّ كلّ الأنبياء الذين أرسلوا لهداية قومهم وإنارة السبيل لهم، إنما يمثلون جوهرا واحدا فكل الأديان تهدف إلى تحقيق غاية واحدة هي عبادة إله واحد لا فرق في ذلك بين الموحد والمعدد . وكذلك فالديانات جميعا من إسلام ويهودية ونصرانية هي ذات واحد وإن اختلفت في ألقابها. يقول:**[من الطويل]**

تَفكَّرتُ في الأديانِ جدا مُحققًا فألفيتُها أصْلاً لـه شعبٌ جمّا

فلاَ تطْلُبنَّ للمرءِ دينا فإنَّـــــهُ يَصُدُّ عنِ الأصلِ الوثيقِ وإنّما

يطالبُـــــــهُ أصلٌ يُعبِّر عندَه جَميعُ المعالِي والمَعانِي فِيهما[2]

تشي هذه المقطوعة التي جمع فيها الحلاج خلاصة تفكّره في الأديان السموية، فكرة الدين الأصيل الذي يتوجه إليه الإنسان بفطرته النقية، فيستخرج من ذاته المشاعر الدينية الفطرية الكامنة، بصرف النظر عن طقوس ممارستها.

فالحلاج يسعى من خلال هذا الإيغال في التفكير الفلسفي إلى إيجاد الحقيقة التي تقف وراء المعتقدات عند البشر، رغم أن المبتغى واحد وهو الله أو سر الوجود.

وعليه يبدو أنّ لا يد للإنسان في الاختلاف الحاصل بين الديانات، لأنه مسيَّر وليس مخيرا، فإرادة الله عزّ وجلّ هي التي جعلت لكل منهم دينه، وبالتالي لا يوافق **الحلاج** المتعصبين لدينهم، الذين يرفضون منطق الآخرين، فيؤمنون بصحة معتقدهم وبطلان معتقدات غيرهم.

---

[1]- الساعي، البغدادي. **كتاب أخبار الحلاج**، ص65.

[2] - المصدر نفسه، ص 70

يتجلّى التسامح وسعة الصدر بارزين لدى الصوفية، فيرون"أن النصارى واليهود وأهل كل دين، سواء أكانوا كتابيين أو وثنيين، إنما يعبدون الله مهما اتّجهوا. والمتديّن محبّ لله. وكل الأديان ليست إلا طرقا توصل إلى غاية واحدة. والخلاف بينهما خلاف في الأسماء"[1].

ويعبّر عن وحدة الأديان **جلال الدين الرومي** في شعر فارسي ترجمته بالعربية:

" نَفسي: أيّها النور المُشْرِقُ.

لا تنأَى، لا تنأَى عنّي.

حبّي: أيّها المنظر اللامِعُ.

لا تنأَى، لا تنأَى عنّي.

مَسْلِمُ أنَا، ولكنِّي نصراني وبرهميٌ وزرداشتيٌ، توكلتُ عليك.

أيّها الحقُّ الأعلى.

فلا تنأَى، لا تنأَى عنّي.

ليسَ لِي سِوى مَعْبَدٍ واحدٍ، مَسْجِدًا أو كنيسة أو بيتَ أصْنَامِ.

ووجْهُكَ الكَريمُ فيهِ غايةُ نِعمَتِي.

فلا تنأَى، لا تنأَى عنّي. "[2]

كلها مبادئ تنادي بوحدة الأديان بين البشر ما دام المعبود واحد هو الله عزّ وجلّ.

وحين يعلن **الحلاج** هذا البيت، يقول: **[من الطويل]**

كَفرْتُ بدين الله والكفرُ واجبٌ لديّ وعند المسلمين قبيح[3]

قبيح[3]

---

[1] – أحمد أمين. ظهر الإسلام، ص 65.

[2] – المرجع نفسه، ص 66.

[3] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج** ، ص 216.

فإنه يقع في مزالق اللغة، ومطبّات التأويل ولكنّه لا يبالي، ويبقى متطلعا للمغايرة وصنع التفرد، فهو لا يوافق المتدينين من أهل الظاهر الذين يقولون بصحة دينهم وبطلان ما عداه، ذلك أن مبدؤه في الحب الإلهي يتسع ليطوي العالمين جميعا.

وعليه فإن القول بوحدة الأديان ينطوي على نظرة إنسانية شاملة لا تصدر إلا من كبار القلوب، ولكن طريقته في التعبير صادمة للمتلقي، إلى جانب المجاهرة بألفاظ مفخخة، مرنة، تنطوي على التأويل، صادمة للمتلقي، ومستفزة له.

ونميل إلى القول، بأن تعمد **الحلاج** توظيف الأفكار الثائرة والتعابير المغايرة، يعكس صراعا داخليا، ينم عن شخصية قلقة ثائرة تصنع الجدل أينما حلّت.

وهكذا فلا عجب أن يصدر عنه مثل هذين البيتين: **[من الوافر]**

ألا أبلغْ أحِبَائـــــي بأنّـــــي ركبتُ البحْرَ وانكَسَرَ السّفينه

علَى دينِ الصَّليبِ يَكُونُ مَوتِي ولا البَطْحَا أريدُ ولا المدينَــه[1]

فهو يؤثر أسلوب المغايرة والتعمية، ويتنبأ لنفسه بالصلب نهاية لحياته في الشطر الأول من البيت الثاني، وهو نفس المصير، الذي بدت آفاقه تلوح وتخيم على سماء حياته فتراه يقول: "إن لم تعرفُوه(الله) فاعرفُوا آثارَه، وأنا ذلك الأثرُ، وأنا الحقُّ لأنِّي ما زلتُ أبدا بالحَقِّ حقًّا، وإن قُتلتُ أو صُلبتُ أو قُطعت يَدايَ ورجلاي ما رجعتُ عن دعوايَ"[2] هذه الدعوى التي إنما يريد أن يعبر عن حاله في حبه واستهلاكه في هذه المحبة.

وعن وحدة الأديان، يقول **الحلاج** "عين التوحيد مودعة في السر، والسر دموع بين الخاطرين، والخاطران مودعان بين الفكرتين، والفكرة أسرع من لواحظ العيون، ثمّ أنشأ يقول:**[من الطويل]**

لأَنْوَارِ نُورِ النُّورِ فِي الخَلْقِ أَنْوارُ وللسرِّ في سرِّ المُسرِّينَ أَسْرَارُ

[1] – المرجع السابق، ص 215.

[2] – الساعي، البغدادي. **كتاب أخبار الحلاج** ، ص 42.

ولِلْكَونِ فِي الأَكْـوَانِ كَوْنٌ مُكَوَّنُ يكنَّ لَـــهُ قَلْبِي ويَهدِي ويَخْتَارُ
تَأَمَّلْ بعَيْنِ العقْلِ مَا أنَا وَاصِفٌ فللْعَقْلِ أَسْمَاعٌ وُعَاةٌ وأَبْصَارُ "[1]

وهكذا، يستغرق **الحلاّج** ويجدد ويبدع في الحب الإلهي، ويؤمن بوحدة الأديان ويصوغ نظرة شمولية خاصة، تصبو إلى تحقيق مبدإ الإنسانية، بعيدا عن كل المعتقدات والأطر الاجتماعية.

ولقد لاقت هذه الفكرة غير المفصلة عند **الحلاج**، قبولا لدى **ابن عربي**- فيما بعد- فتحدث بإسهاب وتفصيل عنها وعن مغزاها في نظرية **وحدة الوجود**•

نخلص في الأخير إلى القول بأن آثار الحلاج، لا تمدنا بصورة كاملة مفصلة في مبحث الوجود، غير أنها- بلا شك- ذات أثر كبير عند من جاء بعده **كالسهروردي** (شيخ الإشراق) و**ابن عربي**(الشيخ الأكبر) فيما بعد.

3- **الاتِّحاد والحُلُـول**

أ- الاتِّحاد

- الاتحاد لغة:

أن يصبح الواحد متعدداً، مصدر من اتَّحَد يَتَّحِد، يُقال: اتحد الشيئان أو الأشياء، أي صارت شيئاً واحداً.

[1] - المصدر نفسه، ص78.

• وحدة الوجود (Panthéisme) : مذهب في الوجود، يقول إنّ كل شيء هو الله، أو أن الله هو كل شيء، أي أن الله هو العالم، والعالم هو الله، وهذا يمكن أن يفهم بمعنيين:

- أن الله وحده هو الحقيقي والعالم إلا مجموع التجليات أو الصدورات التي ليست لها أية حقيقة ثابتة، ولا جوهر متميز وهو مذهب الفيلسوف اسبينوزا.

- العالم هو وحده الحقيقي، ومالله إلا مجموع كل ما هو موجود وهذا مذهب هيجل ويطلق عليه اسم" وحدة الوجود الطبيعية" أو "وحدة الوجود المادية"/ عبد الرحمن بدوي. موسوعة الفلسفة، ص ص 624،625.

- الاتحاد اصطلاحاً:

عرَّفه الصوفية بأنه: "تصيير الذاتين واحدة، ولا يكون إلا في العدد من الاثنين فصاعدا. والاتحاد: هو شهود الوجود بالحق، الواحد المطلق الذي الكل موجود بالحق، فيتحد به الكل من حيث كون كل شيء موجودا به معدوما بنفسه، لا من حيث أن له وجودا خاصا، اتحد به، فإنه محال".[1]

وقيل الاتحاد: " امتزاج الشيئين واختلاطهما حتى يصيرا شيئا واحدا"[2]

وقدوجد القول بالاتحاد عند النصارى حيث زعموا اتحاد الناسوت باللاهوت في شخص عيسى عليه السلام، وأشهر القائلين به من الصوفية: **الحلاج وأبو يزيد البسطامي.**

ب- الحُلـول

- الحلول لغة:

النزول، مصدر حلَّ يحُلُّ: إذا نزل بالمكان، ومنه قوله تعالى:﴿**أو تحُلُّ قريباً من دارهم**﴾* وأصل الحلول من حلِّ عقد الحبال عن إنزال الأحمال: أي فتحها ونقضها .

- الحلول اصطلاحا:

نزول الذات الإلهية في الذات البشرية، ودخولها فيها، وهو نوعان:

"**حلول سرياني:** عبارة عن اتحاد الجسمين بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر (كحلول ماء الورد في الورد)، فسمي الساري حالا، والمسرى فيه محلا.

حلول جرياني: عبارة عن كون أحد الجسمين ظرفا للآخر (كحلول الماء في الكوز)."[3]

---

[1] - الكاشاني. **معجم اصطلاحات الصوفي**، 49.

[2] - الجرجاني، **كتاب التعريفات**، ص10.

* سورة الرعد، الآية 31.

[3] - الجرجاني.**كتاب التعريفات**، ص82.

وقد لقيت لفظة **الحلول** معارضة وإنكارا من طرف الصوفية عكس كلمة الاتحاد التي تقبلها الصوفية ولم ينكروها حيث بدت " فكرة الحلول سيئة الصيت تبعث على الريبة، ولعلها من أسوء التهم التي شوهت صورة التصوف عند كثير من المسلمين، فلا يتقبل مسلم أن يعتقد أحد بحلول الله سبحانه في صورة من مخلوقاته ليتصفوا بصفات الربوبية"[1] الربوبية"[1]

وفي أربع ثنائيات من أبيات **الحلاج** تداولها الباحثون والدارسون كثيرا، أكد من خلالها البعض شبهة أو تهمة الحلول عليه، و البعض الآخر نفاها:

- **الثنائية الأولى [من الطويل]**

جُبِلَتْ رُوحُكَ في رُوحي كَمَا يُجبلُ العَنْبرُ بالمِسْكِ الفتقْ

فَإذا مسَّكَ شَيْءٌ مَسَّنِي فَإذا أَنْتَ أَنَا لاَ نَفْتَرِقْ[2]

- **الثنائية الثانية[من السريع]**

اتَّحدَ المعشُوقُ بالعاشقِ ابتسمَ المَوْمُوقُ للوَامِقِ

واشتركَ الشكلانِ فِي حالةٍ فامتحقا في العالمِ الماحقِ[3]

- **الثنائية الثالثة[من الرمل]**

مُزِجَتْ رُوحُكَ في رُوحي كَمَا تُمْزَجُ الخَمْرَةُ بالمَاءِ الزُّلاَلْ

فَإذا مسَّكَ شَيْءٌ مَسَّنِي فَإذا أَنْتَ أَنَا في كُلِّ حَالْ[4]

- **الثنائية الرابعة[من الخفيف]**

أنتَ بَيْنَ الشِّغافِ والقَلْبِ تَجْري مِثْلَ جَري الدُّموعِ منَ أجفانِي

---

[1] – يحي الراضي.**الحب في التصوف الاسلامي، ابن عربي أنموذجا**. دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا .ط 2009/1، ص 62.

[2] –كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص266.

[3] –المرجع نفسه، ص273

[4] – المرجع ر نفسه، ص282.

وتُحِلُّ الضّميرَ جَوفَ فُـــؤادي كحُلُول الأرواحِ فِي الأبـدانِ[1]

من الواضح أنّ القراءة السطحية لهذه الثنائيات، أو ما تظهره هو تبني الشاعر لفكرة الاتحاد والحلول التي تتمظهر بوضوح في معاني الألفاظ التالية :(اتحدَّ، جبلت روحك في روحي/أنت أنا / مزجت روحك في روحي/ فَإذا أَنْتَ أَنَا..الخ)، ولكن المتأمل للأبيات – ودون الأخذ بظاهر اللفظ- يميل إلى الاعتقاد بأنّ **الحلاج** لم يكن يقصد ما يفهم من ظاهر اللفظ، بل تأولّه.

إنه يدرك جيّدا، بأن القول بمثل هذا الكلام، عن اعتقاد ظاهر وباطن، خطير سيؤدي به حتما إلى التهلكة، فلا شك أنّ **الحلاج** أراد بهذه اللغة الفارقة والصادمة للمتلقي قول شيء آخر غير المعنى، الذي أفصحت عنه الثنائيات الأربع.

ولعلّ الحديث القدسي الذي يقول فيه الرسول- صلى الله عليه وسلم-" من عادى ولِّيًا فقد آذنته بالحرب، وما تقرّب إليَّ عبدي بشيءٍ، أحبُّ إليَّ ممَّا افترضته عليه، وما زال عبدي يتقرّبُ إليَّ بالنوافل حتّى أحبه، فإذا أحببتُه، كنتُ سمعَه الذي يسمعُ به، وبصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها، وإن سألَنِي أعْطيْتُهُ، ولئن استعاذنِي لأعيذنَّه"[2].

ليس بعيدا عن المعنى الذي أقره **الحلاج** في الثنائيات الأربع السابقة على نحو قوله: "أَنْتَ أَنَا في كُلِّ حَالْ"، ولو ورد هذا **الحديث الشريف** من شخص آخر غير الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم- لأتُّهِم بنفس ما أُتُّهِم به الحلاج، وعليه فهذا الحديث الشريف، لم يؤخذ على ظاهره، بل أُخذ معناه على التأويل.

بين هذا وذاك، هل كان **الحلاج** حقا يقصد هذه المعاني بحرفيتها، كما ورد في الأبيات أمّ أن هناك قراءة أخرى لبياضات النص، وما وراء الكلمات، تميط اللثام عن التصور الحقيقي للفكرة التي اختمرت في ذهنه وكان يريد نقلها إلى المتلقي ليفهمها ولكن عجز

[1] – المرجع نفسه، ص 448.(من الأشعار التي نسبت إلى الحلاج)

[2] – يحيى بن شرف النووي. **رياض الصالحين من كلام سيّد المرسلين**، توثيق وتع: أنور الباز. دار الوفاء، المنصورة، مصر. ط7/ 2007، ص120 .

اللغة وقصورها، إضافة إلى غلبة السّكر وحالة الفناء التي استغرق فيها، وأفنته عن نفسه..

كلّها ملابسات وأسباب جرّته إلى شبهة الحلول، وأوقعته في شركها، خاصة في ظل الظروف السياسية التي تحيط بالشاعر وتتطلع للإيقاع به.

ورغم ذلك، فهو لا يعبأ بمن يستهدفه، فيستغرق مستمتعا في شطحاته، ويفنى عمّا يدور حوله فلا يلتفت لكل هذه المزالق والانحرافات التي يترصدها أعداؤه ومعارضوه، فيعيد لفظة "الحلول" مرتين؛ مرة في كل شطر:

وتُحِلُّ الضّميرَ جَوفَ فؤادي **كحُلُول** الأرواحِ فِي الأبدانِ

بل يذهب بعيدا ويؤكد في أبيات أخرى، غير مبالٍ لما سيترتب عنها من نتائج وخيمة وغير مكترث لردة فعل أهل زمانه يقول: **[من الرمل]**

مُزِجَتْ رُوحُكَ في رُوحي كَمَا تُمْزَجُ الخَمْرَةُ بالمَاءِ الزُّلاَلْ

فالحلاّج هنا لم يكتف فقط بكلمة الحلول التي تحتمل تأويلات صوفية عديدة ولكنه يصر على التمرد، وصدم المتلقي في لفظة المزج، حيث يشبه هذا المزج بين روحه وروح المحبوب(الله)، بمزج الخمرة الحسية بالماء، وهو تعبير لم يألفَه المتلقي الخبير ولا عموم المتلقين، ويبدو أنه تعمّد التصريح بكلمتين صادمتين للمتلقي هما« **الحلول والمزج** »

وهما كلمتان لا توافق عليهما المؤسسة الدينية (طبقة الفقهاء)، ولا ترضاهما.

والى جانب هاتين الكلمتين اللتين أثارتا حفيظة معاصريه، لا سيما طبقة الفقهاء كان لأبياته حول (اللاهوت والناسوت) نفس الوقع. يقول :

سُبْحانَ مَنْ أظهرَ نَاسُوتُه سرَّ سَنَا لاهوتــه الثَّاقِبِ

ثُمَّ بَدَا لِخَلْقِهِ ظَـــــــاهِرًا فِي صُورَةِ الآكِلِ والشَّارِبِ

حَتَّى لقدْ عَاينَهُ خَلْقُـــــهُ كَلَحْظَةِ الحَاجِبِ بالحَاجِبِ[1]

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص165.

تأسيسا على ما سبق، فإنّه يبدو أن **الحلاج** اختار طريق الفناء من أجل غاية أخلاقية سامية عن قناعة ورضا، واعتبر جسدَه حجابًا، يحول بينه وبين تحقيق هذا الهدف الأخلاقي يقول:**[من البسيط]**

إنِّي لَراضٍ بِمَا يَرضِيكَ مِنْ تَلَفِي يَا قَاتِلِي ولِمَا تَخْتَارُ أَخْتَارُ[1]

تعكس لفظة "تلفي" معنى "الفناء" الذي بموجبه يتم محو الذات وتلاشي صفاتها، تكرسها لفظة قاتلي التي تشير إلى إفناء الذات وسلبها صفاتها من قبل العناية الإلهية.

إنها معانٍ فيها لبس وتعمية وإمعان في المغايرة، خاصة في استخدامه لفظة"فناء" التي نجدها تتكرر من أجل تحقيق غاية واحدة وهي محو الذات والتخلي عن صفاتها (البشرية) من أجل اكتساب واغتنام صفات أسمى وأقدس(إلهية)، يقول:

[من مجزوء الرمل]

إنّ عِندِي مَحْوُ ذَاتِي منْ أجلِ المُكرماتِ

وبفَنائِي في صِفاتِي منْ قبيحِ السِّيئـاتِ

يستخدم **الحلاج** لفظة الفناء، ليعبر بها عن الحلول الذي يبدو عنده مجازيا لا يرقى للتطبيق العملي، فحين تستبد به حالات الوجد يغيب عن الوعي بما يحيط به "من أسكرته أنوار التوحيد حجبته عن عبارة التجريد، بل من أسكرته أنوار التجريد نطق عن حقائق التوحيد، لأنّ السَّكرانَ هو الَّذي يَنطْقُ بكلِّ مكْتُومٍ".[2]

والحلول عند **الحلاج**، مجرد شعور نفسي، يتم فيه حال الفناء في الله أو استهلاك النّاسوت• في اللاهوت، ويتضح ذلك في قول **السلمي**"ما انفصلت البشريةُ عنه ولا اتّصلت به."[3]

---

[1] –المرجع نفسه، ص 165.

[2] – السلمي، **طبقات الصوفية**، ص104.

• الناسوت: محل اللاهوت وقيل عالم الشهادة، أي الدنيا/ عبد المنعم الحفني. معجم مصطلحات الصوفية، ص255.

[3] – المصدر نفسه، ص 105.

ومع أن **الحلاج** يصرح بلفظ الحلول، في قوله:

وتَحلُّ الضميرَ جَوفَ فُؤادِي كحُلولِ الأرواحِ فِي الأبدانِ

فإنه قد يفهم من كلامه حلول الطبيعة الإلهية في الطبيعة البشرية، وقد يفهم منه المعنى الظاهر من العبارة والتي تعني التعلق الشديد بالله، "ولابد أن نأخذ في الاعتبار حرف (الكاف) في قوله (كحلول) والتي تمنع إرادة الحلول الحقيقي، وتشبه تعلقة بربه وحضوره معه وقربه منه بحلول الأرواح في الأبدان، فهو تشبيه فحسب، ويتضمن الحلول عند **الحلاج** فناء الإرادة الانسانية تماما في الارادة الالهية، بحيث يصبح كل فعل صادر عن الانسان صادرا عن الله "[1]، فالإنسان "كما لا يملك أصل فعله، كذلك لا يملك فعله".[2]

إنّ هذه المصطلحات الصوفية التي اخترقت المنظومة الاجتماعية وخلخلت بعض المفاهيم فيها، جاءت بفعل التطور الحاصل على مستوى المنظومة الأدبية والتوغل في التجربة الصوفية خلال **القرنين الثالث والرابع الهجريين**.

وعندما يتحقق **الحلاج** بحال الفناء في حبه لله، يغلب عليه السكر والدهش، فيطلب من الله تعالى أن ينعم عليه بالفناء برفع ذاته وإفنائها، يقول:

بَينِي وبينكَ إنِّي يُزَاحِمُنِي فارفَعْ بأَنَّكَ إنِّي مِنَ البَيْنِ

بمعنى أن نفسي هي المانعة لي من الفناء في حبِّك ووجودي هو المانع من الاندماج في وجودك، فارفع هويتك عني حتّى أتحقق بهويتك.

وفي سياق آخر يقول:

رَأَيْتُ ربّي بعَيْنِ قلبٍ فقُلْتُ مَنْ أَنْتَ قَالَ أَنْتَ

يعني هذا البيت أن الاتّحاد حدث بين الذات الإلهية والشاعر، فأصبحا شيئا واحدا لذلك يعبر كل واحد من عنصري الاتحاد(الرائي والمرئي)عن الآخر بضمير المتكلم.

---

[1] – أسماء خوالدية. **صرعى التصوف**، ص185.

[2] – السلمي، **طبقات الصوفية**، ص105.

والحقيقة أنّ الاتحاد عند الصوفية هو حالة ذوقية شأنه شأن التجربة الصوفية لا يخضع لمنطق العقل، بل هو حالة ذوقية تعاش، تسيطر على المتصوف، فيشعر بالوحدة مع الله أو مع الله والأشياء.

وعندما يقول **الحلاج:**

أَنَا من أهْوَى ومنْ أهْوَى أنَا نَحْنُ روحَانِ حلَلْنَا بَدَنَا

فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أبْصَرْتَـــــهُ وإِذَا أبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَـا[1]

فإنّه يصبو إلى الوصول، إلى درجة من الصفاء الروحي والاستغراق الوجداني، يرى من خلالهما إمكانية الاتحاد بين الخلق والحق.

ولكن سمة هذا الاتحاد هي محافظة كل طرف على طبيعته، ذلك أن الانسان مهما اتحد بربه فإنّ جوهره يظل إنسانيا كما هو، وهو ما يُعبِّر عنه باللاهوت والناسوت " فالاتحاد عند الحلاج يشبه الاتحاد بين العناصر التي لا تزول فيه صفاتها الذاتية كامتزاج الماء بالخمر أو العنبر بالمسك"[2].

يؤمن **الحلاج** بعد أن غاص في التجربة الصوفية، وتكشفت له حجب خفية بأن عنصرا إلهيا قد حلّ به، ولكنه بقي محافظا على العنصر البشري"فيعبر عن العنصر الإلهي(باللاهوت)، وهما تعبيران مسيحيان، نقلهما الحلاج عن المسيحية، كما نقل النظرية التي تقوم عليهما وهي الحلول؛ فالمسيحية ترى أن عنصرا إلهيا، قد حلَّ في المسيح، وقد كان به يحيى الموتى ويبرئ الأكمه والأبرص كما كان يظهر للناس ويأكل ويشرب ويتعامل مع غيره بالعنصر الإنساني فهو-إذن- ذو طبيعة مزدوجة. "[3]

ومن هنا يرى **الحلاج** نفسه في فترات الفناء عن نفسه، أنّ اتحاده حلولي بين الروح الإلهية والروح الإنسانية، يسمو فيها عن درجات الانسان العادي.

---

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص ص 296، 297.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي**، ص370.

[3] – المرجع نفسه، ص371.

يميل **الحلاّج** في تركيبته الشخصية، إلى البوح والمكاشفة ولم يكن يؤمن بضرورة الكتمان رغم أنّ بعض ما أورده من مكاشفات، تعدُّ من الأسرار المكتومة، والكشف عنها يعد خرقا لقواعد وقوانين التصوف، التي تستدعي الإبعاد عن الجماعة، وهو ما حدث له فعلا في بداية تصوفه، حين أخرجه **الجنيد**– وهو شيخ متصوفة بغداد– من حلقته وأبعده عن بقية المتصوفة، فكان رد فعل **الحلاّج** أن رمى "الخرقة الصوفية"، وعزم على تأسيس تيار خاص، ينماز به عن بقية المتصوفة، ولا يخضع لمنطق الجماعة، بل فيه الكثير من المغايرة والتفرد. وقد أقر الحلاّج بإفشائه للأسرار المكتومة للمتصوفة بذلك، وعبّر عنه في قوله: **[من البسيط]**

مَنْ سارّرُوهُ فَأَبْدى كلَّ مَا ستَروا ولم يُراعِ اتصالاً، كان غشّاشا
مَنْ أَطْلعوهُ على سرٍّ فنمَّ بـــــه فذلك مِثْلِي بَيْنَ النّاس قَدْ طَاشَا
وعَاقبُوهُ علَى مـــا كَانَ من زللٍ وأَبْدلُوهُ مَكَـــانَ الأُنسِ إيحَاشَا[21]

فجاءت أفكاره مغايرة، مربكة لبقية المتصوفة، مثلما هي شخصيته مغايرة، لمن عاصروه فهي" انفعالية، متمردة لا تأبه بالعقبات ولا بالقوانين السلطوية، فمن الناحية الصوفية تمرد على جميع المتصوفة معلنا انشقاقه التام عنهم وعن قوانينهم وأطر تمرده نظريا بـ (الطواسين) وعمليا برمي(الخرقة الصوفية) التي لم تحدث في تاريخ التصوف على الإطلاق"[3]

وقد عبّر **الحلاّج** عن الانفجار الوجداني الذي يأسره، والذي لا يخضع لمنطقٍ، فتراه يسترسل في شطحاته " مثل زعقته في أسواق بغداد: أيها الناس، اعلموا أن الله قد أباح

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص 249.

[2] - هزاع شريف. **المعنى والتأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج**. متوفر على الموقع http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_6121.pdf تاريخ الزيارة 2016/01/17، ص3.

[3] _

لكم دمي فاقتلوني، اقتلوني تؤجروا وأستريح، اقتلوني تُكْتبوا عند الله مجاهدين وأُكْتبَ أنا شهيدا. "[1]

وتجسدت دعوة **الحلاج** إلى (قتله من أجل إحيائه)، حياة تليق به في إحدى القصائد التي صنعت الجدل عند معاصريه، ووجدوا فيها ضالتهم في تفسير بعض الأمور الغيبية التي تتكشف للمتصوف في معراجه الصوفي.

يقول **الحلاج: (ت309هـ) [من مجزوء الرمل]**

اقْتُلُونِي يَاثِقاتِي إنَّ فِي قَتْلِي حَيَاتِي
ومَمَاتِي في حَياتِي وحَيَاتِي فِي مَمَاتِي
أنَا عِندِي مَحْوُ ذَاتِي منْ أَجْلِ المُكْرَمَاتِ
وبقائِي فِي صِفَاتِي منْ قَبيحِ السِّيئاتِ
سَئِمَتْ روحِي حَياتِي فِي الرُّسومِ البَالياتِ
فاقتلُونِي واحرقُونِي بعِظَامِي الفانِياتِ[2]

إنّه ينشد حياة أخرى، حياة الخلود والقرب من المحبوب الله عزّ وجلّ، إنّه يرى في استيلابه الحياة، بعث له لحياة أخرى أحلى وأنقى وأخلد.

فتتراقص العبارات على وقع هذه الرغبة، رغبة التخلص من الجسد، « مَمَاتِي في حَياتِي/ وحَيَاتِي فِي مَمَاتِي».

لقد وصل **الحلاج** إلى درجة الفناء ومحو الذات، من أجل المكرمات، فبقاؤه في صفاته الإنسانية هي انتقاص له وليست من المكرمات، بل هي « منْ قَبيحِ السِّيئاتِ »، فيعلن بصراحة أنّ روحَه سئِمت هذا الجسد الفاني، فيلتمس من مخاطبيه تحريرها ويصرخ قائلا:

فاقتلُونِي واحرقُونِي بعِظَامِي الفانِياتِ

[1] – الساعي، البغدادي. **كتاب أخبار الحلاج**، ص215.

[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، صص 179، 180.

إنّ ما تنبأ به **الحلاّج** من قتل وحرق وتقطيع للأوصال هو ما حدث فعلا له، وكأنه بهذا الخلاص من الشق المادي فيه تحرير للروح التوَّاقةِ إلى الحرية والانعتاق الأبديين.

وقد التمس العذر لقاتليه؛ فقال في اليوم الذي صلب فيه: "هؤلاء عبَادُك قد اجتمعُوا لقتلِي تعصبًا لدينك، وتقربًا إليكَ، فاغفرْ لهم، فإنَّكَ لو كَشفتَ لهم مَا كشفتَ لي، لما فَعلُوا ما فعلُوا، ولو سَترتَ عنِّي مَا سترتَ عنْهُم، لمَا ابْتُلِيتُ، فلكَ الحمدُ فيمَا تفعلُ، ولك الحمدُ فيما تريدُ"[1].

فكانت لحظة إعدامه علامة فارقة في التصوف، ونقطة فاصلة غلّفت التصوف بجدار من الصمت والخوف، كان له الأثر الكبير في التحفظ الذي لزمه من جاء بعده من الصوفية الشعراء، لكنه جعل دمه قربانا لظهور لغة جديدة حبلى بالرموز تجلت عند **النفري وابن عربي والجيلي** وغيرهم من الصوفية .

ونخلص في الأخير إلى أن **القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين** تراوحت بين الاتباع والابتداع في شكلها ومضمونها.

[1] – الساعي، البغدادي. **كتاب أخبار الحلاج** ، ص46.

ثانيـــا/ تمظهر القصيدة الصوفية من حيث الشكل

أولا/ البحور والأوزان في القصيدة الصوفية

1- الوزن

يشكل وزن البيت وما يقع فيه من زحاف في حشوه أو علة في عروضه وضربه في مجموعه بحرا شعريا. وتحيل تسمية (بحر الشعر) إلى البحر العادي، لقدرة بحر الشعر على استيعاب جميع ابيات القصيدة، مهما بلغ عددها.

فالوزن الشعري سياق موسيقي يطوق الكلام، "يأتي نتيجة لانتظام أصوات الحروف الهجائية في سياق لفظي(صوتي) تنتظم فيه الحركات والسكنات وفق ترتيب خاص".[1]

ويعد الوزن الصفة الجوهرية للشعر، به ينماز عن غيره من الأجناس الأدبية، بل يعتبر من أهم عناصر القصيدة لارتباطه بالإيقاع والإنشاد.

وتتجلى أهمية الوزن في ميزان النقد القديم من خلال اعتباره أساسا للتفريق بين النثر والشعر؛ فقد عرّف **قدامه بن جعفر** الشعر بأنه : " قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]

وهو عند **ابن رشيق** " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية "[3]

ويكاد تعريف **ابن خلدون** للشعر المنظوم أن يكون عروضيا، فالشعر عنده هو" الكلامُ الموزونُ المُقفَّى، ومعناه الّذي تكُونُ أوزانُه كُلُّهَا على رويٍّ واحدٍ وهو القَافيَةُ. "[4]

وتقوم البنية الإيقاعية للبناء الشعري بالدرجة الأولى على الوزن بوصفه مرتكزا إيقاعيا يستمد فاعليته من الأصوات التي"تجري من السمع مجرى الألوان من البصر"[5] وبالتالي فهو جزء لا ينفصل البتة عن بقية المستويات الدلالية والنحوية في القصيدة.

---

[1] – نايف معروف وعمر الأسعد. **علم العروض التطبيقي**. دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. ط5 /2006، ص 14.

[2] – قدامة بن جعفر. **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية، بيروت. د.ط، د.ت، ص 34.

[3] – ابن رشيق. **العمدة**، ص 218

[4] – ابن خلدون. **المقدمة**، الفصل 44 بعنوان: في انقسام الكلام إلى فنّي النظم والنثر، ص 475.

[5] – ابن سنان الخفاجي. **سر الفصاحة**. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ 1982، ص 64.

ممّا سبق نستنتج أن الوزن والقافية سمتان أساسيتان في تمييز الشعر عن النثر.

وقد وضع **الخليل بن أحمد الفراهيدي** الأوزان العروضية وتمثلت في "خمسة عشر وزنا سمي كل منها بحرا، وذلك كما يقولون، لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر. فلما جاء **الأخفش** أنكر وجود بحرين من بحور الخليل لأنهما في رأيه لم يردا عند العرب، ثم زاد هو بحرا لم يذكره الخليل فيما ذكر"[1] وهو المتدارك، أمّا البحران اللذان أنكرهما فهما المضارع والمقتضب حيث " لم ترد لها شواهد صحيحة النسبة في الأشعار العربية القديمة".[2]

وتعد الموسيقى من المقومات الأساسية للشعر، رأى فيها أرسطو دافعاً أساسياً من دوافع الشعر حين أرجعه إلى علتين : غريزة المحاكاة (التقليد) ، وغريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم[3]. لذا كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم، تعتمد الموسيقي والتناغم اللّذان يحققان القبول مما يجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه.

والإيقاع هو تكرار وحدات صوتية منطوقة متجانسة، تضفي نغما موسيقيا تستلذه النفس وتستعذبه الأذن، وإذا كان هذا التجانس والتلاؤم ناشئ عن التكرار الحاصل في الميزان "لا يكفي دليلا على الإيقاع، ذلك أنّ هذا الأخير يحدث نتيجة لمسببات أخرى غير الوزن، وقد لا تخفى علينا هذه المسببات، ولكننا دائما نحس بأثرها علينا.. ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذا لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلا في إيقاعها وهذا افتراض غير وارد"[4]

---

[1] – إبراهيم أنيس. **موسيقى الشعر**. مطبعة لجنة البيان العربي ومكتبة الأنجلو المصرية. ط1952/2. ص 49.

[2] – المرجع نفسه، ص 57.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 12 .

[4] –عبد الله الغذامي. **الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)** ص 311.

ومعنى ذلك أن الشعر موسيقاه من اللغة، فتكرار الحروف التي ينبعث منها الصوت وتكرار الألفاظ والتراكيب، يخلق نغمات موسيقية تنم عن نفسية الشاعر، وما يدور في فضائه الإبداعي من أفكار متزاحمة، يغدو الشعر متنفسا لها.

وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى التكرار، حين يحس بنوع من تراخي التوتر العاطفي وتراجع في التدفق العاطفي، "فتأتي قدرة الإشارة على تكثيف طاقتها الصوتية، وتحريك الانفعال بهـــا(الإيقاع) ليتم التوحد الانفعالي المطلق بين الإنسان واللغة، وتصبح الكلمات دموع اللغة والشعر بكاء فصيحا. "[1]

يرى **أدونيس** أن شاعرية الشّاعر" تقاس بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السّامع. وهذا مما جعل الشاعر مسكونا بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقا لما في نفس السامع، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدِّد مستوى بيانه الشعريّ. لكن هذا الذي في نفس السّامع ليس إلاّ الشيء المشترك العام، وليس فهمه إلاّ انعكاسا للذوق الشائع العام".[2]

هذا بالنسبة للشعراء العاديين الباحثين عن التقبل الإيجابي والشهرة، لكن الأمر يختلف عند شعراء التصوف، الذين لم يتقصَّدوا أن يقولوا شعرا لينالوا به مكانة سامية في المجتمع، بل مثّل لهم، هذا الشعر معبرا توصيليا لتجربتهم التي يطبعها التوتر وتغلفها الذاتية والفردية، تكتسي فيها التجربة الصوفية خصوصية وفرادة واضحة من خلال اعتمادها "على **القلب** مصدرا أساسيا للمعرفة الإلهية يليه العقل منبعا للمعرفة القلبية التي تقوم على الذوق والكشف والمشاهدة، فالتجربة الصوفية سلوك معرفي يهدف إلى الرقي بالنفس البشرية وجوديا ومعرفيا".[3] ومن هنا فإنّ اعتماد التجربة الصوفية على القلب مصدرا أساسيا للمعرفة الإلهية هو الذي يصنع لها التميز والتفرد.

---

[1]– المرجع السابق ، ص 297.

[2] – أدونيس. **الشعرية العربية**. دار الآداب، شركة النشر والتوزيع المدارس، بيروت، لبنان. ط 6/ 2011، ص 26.

[3] – عباس يوسف الحداد.**العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ص 278.

والحقيقة أنّ **القصيدة الصوفية العربية خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين،** قد استقت من مجالس النقد ومنابعه، وغرفت من خزائن التراث الكثير، ولا يخفى مدى ارتباط الشعر الصوفي في بعض مناحيه بالغزل العذري، خاصة ما يتعلق بالحب الإلهي. لذا لم يهمل الشعراء الصوفيون القواعد الشعرية والنقدية والمعايير التي اصطنعها النقاد والعلماء والأدباء، بل ساروا عليها وطوروها.

إن التواشج العلائقي بين الشاعر الصوفي وشعره يشحن التجربة الشعرية بكمّ من الروحانية والواقعية لا تتأتى للشاعر البلاغي الوصول إلى مراتبها.

فلا غرو أنّ أشعار الصوفية، هي صورة حقيقية ومثلى للحياة التي عاشها هؤلاء فكانت مرجعا أساسيا في جمع أشعارهم.

وقصد الوقوف على الظواهر الأسلوبية في **القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين،** قمنا بتتبع القصيدة الصوفية من مصادرها ورصدها في ملحق، في نهاية هذا البحث، حيث وقفنا على **ست وعشرين** [26] **قصيدة** صوفية لأعلام الشعر الصوفي في هذين القرنين وهم على التوالي•:

1. **ذو النون المصري(ت 241هـ)** بخمس قصائد.
2. **الشبلي (ت 247هـ)** بقصيدتين.
3. **يحي بن معاذ (ت 258هـ)** بقصيدتين.
4. **أبو الحسين النوري (ت 295هـ)** بقصيدة واحدة.
5. **الحسين بن منصور الحلاّج (ت 309هـ)** بخمس عشرة قصيدة.
6. **أبو القاسم عبد الكريم القشيري•(ت 465هـ)** بقصيدة واحدة.

• مرتبون حسب تواريخ وفاتهم.

• اعتمدنا **القشيري** باعتبار أنه ولد في القرن الرابع الهجري سنة 376هـ ، وكانت له مواقف خاصة مع الصوفية

استخدم الشعراء الصوفيون تسعة بحور، يتصدرها ثلاثة هي: الطويل والبسيط والوافر

الشعراء	البحور المستخدمة	عدد القصائد
ذو النون المصري	– الطويل. – البسيط.	– أربع قصائد. – قصيدة واحدة.
الشبلي	– السريع. – مجزوء الرمل.	– قصيدة واحدة. – قصيدة واحدة.
يحي بن معاذ	– الكامل – مجزوء الوافر.	– قصيدة واحدة. – قصيدة واحدة
أبو حسين النوري	– الطويل.	– قصيدة واحدة
الحلاج	– البسيط – مخلع البسيط. –الوافر. – السريع. –مجزوء الرجز. – مجزوء الرمل. – المتقارب. –المجتث.	– خمس قصائد. – ثلاث قصائد. – قصيدتان. – قصيدة واحدة. – قصيدة واحدة. – قصيدة واحدة. – قصيدة واحدة. – قصيدة واحدة.
القشيري	– الوافر	– قصيدة واحدة.

استخدم الشعراء تسعة بحور في القصائد الست والعشرين، كالتالي:

البسيط، ومخلع البسيط، والطويل، والوافر ومجزوئه، والسريع، ومجزوء الرمل، والمتقارب، والمجتث، ومجزوء الرجز، والكامل.

ورد **البسيط** في القصيدة الصوفية –وهو بحر مزدوج التفعيلة(مستفعلن، فاعلن)– في تسع قصائد، ضمت تسعة وثلاثين ومائةِ [139] بيتٍ، استخدمه الشعراء الصوفيون تاما تارة ومخلّعا تارة أخرى. ورد البسيط التام في ست قصائد مجموع أبياتها مائة وعشرة [110] أبياتٍ، أما المخلّع فورد في ثلاث قصائد، مؤلفة من تسعة وعشرين [29] بيتا.

لتغدو نسبة استخدام هذا البحر تاما ومخلّعا إلى مجموع أبيات قصائد الملحق الخاص بالقصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، البالغة ثلاث وخمسون وثلاثمائة [353] بيتٍ: بنسبة (39.37 %).

ولم يستخدم شعراء القصيدة الصوفية مجزوء البسيط إذ " لم يعد يستسيغه الشعراء، وإنما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سماه أهل العروض بمخلّع البسيط، وقد أجمعوا على أنّ مخلّع البسيط من اختراع المولّدين، وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين" [1]، وقد جاءت نسبة المخلّع (8.21%) وهي ضئيلة إذا ما قورنت باستعمال بحر البسيط تاما، والمساوية لـ(31.16 %).

أما بحر **الطويل**، فهو بحر مزدوج التفعيلة(فعولن، مفاعيلن)، فنظم على أوزانه" أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه"[2] و" سمي هذا البحر طويلا لأنه أتم البحور استعمالا"[3] وهو ثاني أكثر البحور استخداما عند شعراء التصوف(شعراء القصيدة الصوفية)• ، إذ جاء في خمس قصائد، تكونت من تسعة وثلاثين [39] بيتا فكانت نسبة استخدامه إلى مجموع أبيات الملحق– ملحق القصيدة الصوفية–(11.04%).

أما بحر **الوافر**، فسمي" وافرا لوفور حركاته لأنه ليس في أجزاء البحور المختلفة حركات أكثر مما في أجزائه"[4]، واستخدم تاما ومجزوءا؛ جاء تاما في ثلاث قصائد ومجزوءا في قصيدة واحدة، وقد ضمت القصائد الأربع أربعة وستين [64] بيتا، شكلت ما نسبتـــه (18.13%) على مجموع الأبيات البالغ [353] بيت.

---

[1] – إبراهيم أنيس. **موسيقى الشعر**، ص 118.

[2] – صفاء خلوصي. **فن التقطيع الشعري والقافية**. ط5/ 1961، ص43.

[3] – نايف معروف وعمر الأسعد. **علم العروض التطبيقي**، ص 62.

• وهم ذو النون المصري، ويحيى بن معاذ ، وأبو الحسين النوري، والشبلي والحلاج والقشيري.

[4] – المرجع نفسه، ص 84.

وقد ورد بحر **الرمل** مجزوءا في قصيدتين، ضمتا سبعة وعشرون[27] بيتا، بـ (7.64%)

وجاء بحر **الكامل** في قصيدة واحدة، تكونت من ثمانية أبيات[8]، بنسبة (2.26%).

وكذلك هو الحال بالنسبة لكل من بحر الرجز، والمتقارب، والمجتث، والسريع الممثلين بقصيدة صوفية واحدة، جاء عدد أبيات كلّ منها على النحو التالي:

- مجزوء **الرجز** بقصيدة مؤلفة من أربعة وثلاثين [34] بيتا، بنسبة (9.63%).
- **المتقارب** بقصيدة مؤلفة من ثلاثة عشر [13] بيتا، بنسبة (3.68%).
- **المجتث** بقصيدة مؤلفة من سبعة [7] أبيات، بنسبة (1.98%).
- **السريع** بقصيدة مؤلفة من سبعة [7] أبيات، بنسبة (1.98%).

مما تقدم يتضح أن شعراء القصيدة الصوفية، لم يخرجوا في بناء قصائدهم عن البحور الخليلية، واكتفوا بتسعة بحور، كان لبحر البسيط الصدارة، يليه كل من بحر الطويل وبحر الوافر، وهي بحور تتناسب مع مكابدات الشعراء الصوفيون ومجاهداتهم.

ولا بأس أن نلخص ما قلناه في جدول، يمثل النسبة المئوية للأبيات مقارنة بمجموع الأبيات الواردة في ملحق القصيدة الصوفية والبالغ عددها (353) بيتا:

عدد القصائد	عدد الأبيات	البحر الشعري	النسبة المئوية
9	139	البسيط	(39.37 %)
5	39	الطويل	(11.04%)
4	64	الوافر	(18.13%)
2	27	الرمل	(7.64%)
2	7	السريع	(1.98%).
1	13	المتقارب	(3.68%).
1	34	مجزوء الرجز	(9.63%).
1	8	الكامل	(2.26%).
1	7	المجتث	(1.98%).
المجموع: 26	**353**	**المجموع: 9**	**المجموع: (100%)**

بملاحظة معطيات الجدول الإحصائي السابق، يمكننا رصد ما يلي:

نُظمت القصيدة الصوفية على تسعة بحور[9] من بحور الخليل الستة عشر، وهي مرتبة حسب عدد القصائد التي نظمت على إيقاعاتها وذلك كالتالي:البسيط، الطويل الوافر الرمل، السريع، المتقارب، مجزوء الرجز، الكامل، المجتث مع ملاحظة أن البحور الثلاثة الأولى قد استأثرت بنسبة عالية من التشكيل الوزني تقدر في مجموعها بما نسبته (68.54%)، وبمعدل ثماني عشرة قصيدة [18] من أصل ست وعشرين قصيدة توزعت البقية منها على كل من بحر الرمل وبحر السريع بقصيدتين، وبقية البحور– المتقارب مجزوء الرجز، الكامل، المجتث – بقصيدة واحدة لكل منها.

ولعلّ من المناسب لتقصي الظواهر الأسلوبية في القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، تصنيف هذه الأوزان حسب أنماطها البسيطة أو أنماطها المركبة.

أ– الأنماط البسيطـــة

وهي تلك التي تتشكل وحدتها الإيقاعية من تفعيلة واحدة، وتسمّى أيضا البحور الصافية، وقد وظف شعراء القصيدة الصوفية منها أربعة بحور[4] هي: الكامل والمتقارب، الرمل ومجزوء الرجز.

أ–1. الرمل: سمي الرّمل" رملا لسرعة النطق به، وذلك لتتابع تفعيلته فيه. والرمل– لغة– الإسراع في المشي. وأكثر ما يجود الرّمل في التعبير عن حالات: الفرح والحزن والزهد"[1]و" أجزاؤه ست مرات في كل شطر ثلاث، ويأتي تاما ومجزوءا"[2].

---

[1] – نايف معروف وعمر الأسعد. **علم العروض التطبيقي**، ص 117.

[2] – حسني عبد الجليل يوسف. **موسيقى الشعر العربي(دراسة فنية وعروضية)**، ج1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، للكتاب، مصر. د.ط/ 1989، ص 70.

من مجزوء الرمل وردت قصيدتان الأولى للحلاج ومطلعها: **[من مجزوء الرمل]**

اقْتُلُونِي يَا ثِقاتِي إنَّ فِي قَتْ لِي حَيَاتِي[1]

حَيَاتِي[1]

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

والقصيدة الثانية **للشبلي** ومطلعها:

أَنتَ سُؤلِي ومَنيّتِي دُلّنِي كي فَ حِيلَتِي[2]

0/0//0/ 0//0/// 0/0//0/ 0//0//

فاعلاتن متفاعلن فاعلاتن متفعلن

نلاحظ ميل القصيدة الصوفية للأوزان القصيرة قليلة المقاطع، لتوافرها على السرعة في النغم الموسيقى.

أ-**2. الكامل: وأجزاؤه** متفاعلن متفاعلن متفاعلن في كلِّ شطر، و"هو أكثر البحور حركات، فالبيت فيه يشتمل على ثلاثين حركة. "[3] مقابل اثنا عشرة ساكنا (30 ح 12س)، فنجد أن السواكن قليلة مقارنة مع الحركات (دون النصف)وهو"من الإيقاعات التي يرد فيها الكلام جزلا حسن الاطراد"[4]، ويصلح الكامل لجميع أغراض الشعر، ولهذا كثر استعماله عند القدامى والمحدثين

وتتكرر الوحدة الإيقاعية متفاعلن (0//0///) ست مرات في البيت الواحد من ذلك قول **يحيى بن معاذ** (ت 258هـ): [من الكامل]

---

[1] - كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 179.

[2] - الشبلي. **الديوان** ، ص 91.

[3]- المرجع السابق، ص 186.

[4] - محمود عسران. **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**. مكتبة بستان المعرفة، القاهرة. ط1/ 2006، ص60.

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُشَمِّرا فِي خِرقَتَينِ عَلَى شُطُوطِ السّاحِلِ[1]

السّاحِلِ[1]

ومن دْلا ئِلِ أن تَرا هـ مشمْمِرن فِي خرقَتَيْ نِ على شُطو طِ سْسَاحِلِ

0/0/// ///0 0// 0/// 0//0/// 0//0/ 0/ 0//0/// /0//0

متفاعلْ متفاعلن متفاعلن مثْفاعلن متفاعلن متْفاعلن

حيث لحقت علة القطع• بالتفعيلة الأولى من الشطر الأول (متفاعلن،///0//0 فأصبحت متفاعلْ///0/0)، وزحاف الاضمار• فتحولت في ضربه من (متفاعلن///0//0 إلى /0//0/0).

أ-**3. المتقارب:** سمي هذا البحر"متقاربا لتقارب أجزائه، أي تماثلها، إذ أن تفاعيله خماسية كلّها. وهو تفعيلة واحدة متكررة ثماني مرّات، ويصلح المتقارب للموضوعات التي تتّسم بالشدة والقوة أكثر من صلاحه لمواطن الرفق واللين"[2]، من ذلك ما قاله **الحلاج** في في قصيدة غامضة بث فيه آراءه في التصوف: **[من المتقارب]**

كَتَبتُ إليكَ بفَهْمِ الإشارة وفِي الأنْسِ فَتَّشْتُ نُطْقَ العِبَارهْ[3]

العِبَارهْ[3]

كَتَبتُ إليكَ بفَهْمِ لْإشــارة وفِي لْأنْسِ فَتْتَشْتُ نُطْقَ لْعِبَارهْ

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// //0// /0// /0//

فعول فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

[1] - السلمي. **تسعة كتب في أصول التصوف والزهد**، ص 372.

• القطع علة وهو حذف آخر الوتد المجموع مع تسكين ثانيه/ نايف معروف وعمر الأسعد. **علم العروض التطبيقي** ص49.

• الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك./ المرجع نفسه.

[2] - نايف معروف وعمر الأسعد. **علم العروض التطبيقي**، ص 163.

[3] - كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 241.

وهو متقارب صحيح العروض والضرب، دخل عليه زحاف القبض• على الجزء الأكبر من تفعيلات الشطر الأول. فعولن ← فعول ← أي //0/0 /0//

أ-4. مجزوء الرجز: ويتكون البيت الشعري فيه من تكرار ست تفعيلات فيها "عروض واحدة صحيحة، وزنها مستفعلن، ولها ضرب واحد صحيح مثل وزنها مستفعلن"[1]، والمجزوء ما نقص عن التام بتفعيلة منها لكن يجوز الاعتماد على جزء فقط فقط منها، فيسمى البحر عندها مجزوء الرجز، ويتميز بسهولة النظم عليه، فهو "مَركَبُ الشعراء المطواع..إن شاء أسرع القياد الصوتي، وإلا أبطأ تبعا للحالة التي يجري وراء تموينها"[2]

إنّ كِتَابِي -يَا أَنَا- عَنْ فَرطِ سُقْمٍ وضَنَى

إنْنَ كِتَا بِيَ -يَا أَنَا- عَنْ فَرْطِ سُقْمِنْ وَضَنَىْ[3]

0///0/ 0//0/0/ 0//0/// 0///0/

مستفعلن متْفعلن متفاعلن متْفعلن

ب- الأنماط المركبة

ويقصد بها ما استعمله الشاعر من أوزان مركبة يتولد إيقاعها من تكرار تفعيلتين مختلفتين، أو من تكرار تفعيلة واحدة تتكرر مع أخرى مختلفة. وبتتبع القصيدة الصوفية نجد أنها تشكلت من عشرة بحور، **خمسة بحور** مركبة ومثلها بسيطة وهي«**الطويل والبسيط، والوافر، والسريع، والمجتث** ».

• وهو حذف الخامس الساكن.

[1] – محمود فاخوري. **موسيقا الشعر العربي**. منشورات جامعة حلب.د.ط/ 1996، ص 53.

[2] – عبد القادر عبد الجليل. **هندسة المقاطع الصوتية(موسيقى الشعر العربي)**. دار الصفاء، عمان. ط1/ 2010، ص29.

[3] - كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 151.

ب-1.الطويل: يتكون هذا البحر من تكرار التفعيلتين: فعولن مفاعيلن مرتين في كل شطر و"سمي هذا البحر (طويلا) لأنّه أتمّ البحور استعمالا. ومن خصائصه أنه يبقى على تمامه، فلا يأتي مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا"[1]

ورد هذا البحر في خمس قصائد ، من ذلك، ما قاله **ذو النون المصري:**

وأَنْتَ مَدَى سُؤْلِي وغَايَةُ رَغْبَتِـــــــي وموضع آمالي ومكنون إضمـــاري

وأَنْتَ مَدَى سُؤْلِي وغَايَةُ رَغْبَتِـــــــي وموضع آمالي ومكنون إضمـــاري[2]

إضمـــاري[2]

0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ب-2.البسيط: ويتشكل من تكرار تداولي للتفعيلتين مستفعلن(//0/0/0) فاعلن(0//0)، و" سمي هذا البحر (بسيطا) لانبساط أسبابه وتواليها في أوائل أجزائه السُّباعية"[3]، وقد ورد في تسع قصائد منها ثلاث قصائد من مخلع البسيط.

- من البسيط التام قول **الحلاج:**

للعلمِ أهْلٌ وللإيمَانِ تَرْتِيبُ وللعُلُومِ وأَهْلهَا تَجَارِيبُ

لِلْعلمِ أهْلُنْ وللْإيمَانِ تَرْتِيبُو وللعُلُومِ وأَهْلهَا تَجَارِيبُو[4]

0/0/ 0//0// 0/// 0//0// 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مسْتفْعلن فاعلن مسْتفعلن فاعلْ متفعلن فعلن متفْعلن فاعلْ

ومن مخلّع البسيط• هذا البيت الشعري **للحلاج** أيضا:

---

[1] – نايف معروف وعمر الأسعد. **علم العروض التطبيقي**، ص 62.

[2] - أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 390.

[3] – نايف معروف وعمر الأسعد. **علم العروض التطبيقي** ، ص 76.

[4] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج** ، ص 171.

• مخلع السيط: هو لون من البسيط المجزوء الذي عروضه (مفعولن) وضربه (مفعولن)، مع انتقال العروض والضرب إلى (فعولن)/ ينظر: نايف معروف وعمر الأسعد. علم العروض التطبيقي، ص 79 وما بعدها.

أَشَارَ لَحْظِي بعيْنِ عِلْمِ بخَالِصٍ من خَفيِّ وَهْمِ

أَشَارَ لَحْظِيْ بعيْنِ عِلْمِي بخَالِصٍ من خَفِيْيٍ وَهْمِي[1]

0/0// 0//0/ 0//0// 0/0// 0//0/ 0//0//

متفْعلن فاعلن فعولن متفْعلن فاعلن فعولن

نلاحظ انتقال العروض والضرب من (مستفعلن /0/0//0) إلى (فعولن //0/0)

ب-3.الوافر: وأجزاؤه مفاعلتن مفاعلتن فعولن في كل شطر، و"سميّ هذا البحر (وافرا) لوفور حركاته لأنه ليس في أجزاء البحور المختلفة حركات أكثر ممّا في أجزائه، وهو من أكثر البحور مرونة واستعمالا. "[2] ، أما المجزوء فتحذف عروضه وضربه، فيصبح: مفاعلتن مفاعلتن في كل شطر.

ورد هذا البحر تاما في قصيدة **للقشيري** وقصيدتين **للحلاج،** وجاء مجزوءا في قصيدة واحدة **ليحي بن معاذ.**

فمن الوافر التام قول **القشيري** في لاميته المكونة من تسعة وثلاثين بيتا[39]:

بِحَمْدِ اللهِ افتَتِحُ المَقالاَ وقَدْ جلّت أياديه تعالَى

بِحَمْدِ اللهِ افتَتِحُ المَقالاَ وقَدْ جلْلَتِ أياديه تعالَى[3]

تعالَى[3]

0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0// 0///0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

و من مجزوء الوافر قول **يحي بن معاذ** في نونيته:

وإنْ أَدْبَرْتُ نَادَانِي وإنْ أَقْبَلْتُ أدْنَانِي[4]

---

[1] – المرجع السابق، ص 291.

[2] – نايف معروف وعمر الأسعد. **علم العروض التطبيقي**، ص 84.

[3] – قاسم السمرائي. **أربع رسائل في التصوف لأبي القاسم القشيري**. مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد. د. ط/ ط/ 1969، ص 71.

[4] - أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص 62.

وإنْ أَدْبَرْ تُ نَادَانِي وإنْ أَقْبَلْتُ أدْنَانِي

0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتنْ مفاعلْتن

ب-4.السريع: وتفعيلاته مستفعلن مستفعلن فاعلن في كل شطر و" سمي هذا البحر (سريعا) لسرعة النطق به، وذلك لأنّ في كلّ ثلاث تفاعيل منه سبعة أسباب، والأسباب، كما هو معلوم، أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تقطيعها"[1]

من ذلك قول **الحلاج:**

يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري ويَا مكان السرِّ من خَاطِري[2]

خَاطِري[2]

يَا مَوْضِعَ نْنَاظِرِ من نَاظِري ويَا مكان سْسِرْرِ من خَاطِري

0//0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0/ 0///0/ 0//0/0/

مستفعلن متْفعلن فاعلن متفْعلن مسْتفْعلن فاعلن

ب-5.المجتث: أجزاؤه هي: مستفعلن فاعلاتن في كل شطر و" سمي هذا البحر (مجتثًّا) لأنه اجْتُثَّ (اقتطع) من البحر الخفيف بإسقاط تفعيلته الأولى (فاعلاتن) "[3]

من ذلك ما ورد **للحلاج** في القصيدة الصوفية:

عجِبْتُ منكَ ومنِّي يَا مُنْيَةَ المتمنِّي[4]

عَجِبْتُ منكَ ومنْنِي يَا مُنْيَةَ لْمتمنْنِي

0//0// 0/0/// 0//0/0/ 0/0///

متفْعلن فعلاتن مسْتفْعلن فعلاتن

2- القافيـــة

[1] – المرجع السابق ، ص 127 .

[2] - كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 213.

[3] – المرجع نفسه، ص 158.

[4] - المرجع نفسه، ص 303.

تمثل القافية "آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما"[1] بمعنى أنها تبدأ بمتحرك آخر ساكنين، وهي مجموعة أصوات متكررة في آخر الأبيات من القصيدة، مشكلة بذلك جزءا هاما من الموسيقى الشعرية.

فالموسيقى الخارجية التي يكون مصدرها الوزن تتنامى وتعظم بتوافر القافية، لذا فهي "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[2]

وقد نوه **قدامه بن جعفر** بالصفات الواجبة في القافية بقوله: " يشترط للقوافي صفات موسيقية كالعذوبة، وسلاسة المخرج، وتصريع البيت الأول حتى يكون الشاعر أبعد تأثيرا في سامعيه"[3]، ولا يتأتى هذا التأثير إلاّ باعتماد التكرار المقطعي في القافية هذا التكرار الذي تفرضه الكلمة الأخيرة في مطلع القصيدة العمودية، وذلك بتكرار حرف الروي تكرارا منتظما بمراعاة حروف القافية، والتماثل الحركي في حرف الروي الذي تبنى عليه الأبيات، وإليه تنسب القصيدة.

والقافية قسمان:

1.مطلقة: وهي التي يكون فيها حرف الرويِّ متحركا.

2.مقيدة: وهي التي يكون فيها حرف الرويِّ ساكنا.

فالرويّ هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال مثلا سينية البحتري ولامية الشنفرى، وبائية أبي تمام، إذا كان الحرف الأخير سينا في القصيدة الأولى ولاما في الثانية وباء في الثالثة.

---

[1] – مجدي وهبة وكامل المهندس. **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. مكتبة لبنان، بيروت. ط2/ 1984، ص 282 .

[2] – إبراهيم أنيس. **موسيقى الشعر**، ص242.

[3] – قدامه بن جعفر. **نقد الشعر**، ص 86.

وعليه فالرويُّ هو ذلك الصوت الذي لا بدّ أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة " فلا يكون الشعر مقفّى إلا إذا اشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عدّت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[1]. ويحقق الروي النغمة الإيقاعية، من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت، فكأن المتلقي ينتظر دقة إيقاعية، بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت.

وقد استخدم شعراء التصوف أحد عشر صوتا في شعرهم وهي:الراء، الدال، والباء والهاء والتاء، واللام، والهمزة، والنون، والسين، والشين، والميم.

وتصلح معظم حروف الهجاء أن تكون رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها[2]

وقد حظي حرف النون بعدد كبير من الأبيات، بلغت ثلاثة وسبعين بيتا **[73]** وهو من الحروف التي" تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب. "[3]

وجاء حرف الدال في واحد وخمسين**[51]** بيتا، واللام بسبعة وأربعين بيتا**[47]** والراء في ثلاثة وأربعين**[43]** بيتا، والتاء في تسعة وثلاثين **[39] بيتا**، والهمزة في أربعة وثلاثين**[34]** بيتا، والباء في ثمانية وعشرين بيتا**[28]**، وجاء كل من حرفي الشين والميم بعشرة أبيات**[10]**، وحرف السين بتسعة أبيات**[9]**، وحرف الهاء بسبعة **[7]**

نلاحظ استخدام صوت النون(20.67%) و نسبة حرف الدال(14.44%) وحرف اللام(13.31%) وبلغت نسبة حرف الراء (12.18%) من مجموع القصائد البالغ ست وعشرين قصيدة، مما يمكن اعتباره ملمحا أسلوبيا في القصيدة الصوفية، وبلغت نسبة حرف التاء (11.04%) ، وجاءت الهمزة بنسبة تقدر بـ (9.63%)، أما حرف الباء

[1] – إبراهيم أنيس. **موسيقى الشعر**، ص 247

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 247.

[3] – المرجع نفسه، ص 248.

فكانت نسبته (7.93%) والشين والميم فكانت حاضرة بقصيدة واحدة ونسبة واحدة هي(2.83%) وأخيرا السين ب(2.54%) والهاء بـ (1.98%).

والجدول التالي يوضح حرف الروي عند كلّ شاعر ونسبة حضوره في مجموع القصائد.

	الشاعر الصوفي	حرف الروي عند كل شاعر	النسبة % للروي
1	ذو النون المصري	الراء– الدال(2) الباء–الهاء	النون(23.07%). اللام (7.69%).
2	الشبلي	الراء– التاء	الراء (19.23%).
3	يحي بن معاذ	اللام– النون	الدال (7.69%).
4	أبو الحسين النوري	الراء	الباء(7.69%).
5	الحلاج	النون–الهمزة(2) الباء–التاء(2)– الراء(2)–السين الشين–الميم–النون(4)	التاء(11.58%). الهمزة(7.69%). الهاء(3.84%).
6	القشيري	اللام	السين(3.84%). الميم(3.84%). الشين(3.84%).
	6 شعراء	11 حرف	%100

تسفر القراءة التوضيحية لهذا الجدول عن نسب تواتر حروف الروي في القصيدة الصوفية من خلال الحضور البارز لبعض حروف الهجاء، في حين نلحظ حضورا ضعيفا لبعضها الآخر مع تسجيل الغياب النهائي لبعضها الآخر، فمن أصل ثمان وعشرين

حرفا، اكتفت القصيدة الصوفية بتوظيف احدى عشر حرفا أو صوتا " فالصوت مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته"[1]

وعليه فإنّ استخدام الموسيقى الخارجية ممثلة في الوزن والقافية، كثيرا ما ارتبط في القصيدة الصوفية بالإنشاد والغناء. كان فيها الشعر الصوفي جزءا من الشعر والتراث العربي، ووسيلة للتعبير عن أحوالهم ومواجيدهم وعالمهم الصوفي الخاص.

3-التوازنات الصوتية

تمثل التوازنات الصوتية " كلّ ما له علاقة بمستوى البديع ويعمل على توازن الأصوات اللغوية في الجملة النحوية أو في البيت الشعري"[2] لتحقيق الجمال الإيقاعي.

هذا الجمال الإيقاعي لا يتأتى إلا عبر شبكة من العلاقات الايقاعية والدلالية التي تنتجها اللغة ويعمل الشاعر على تخريجها تبعا لتجربته الإبداعية.

أ. التوازي

هو أحد مكونات التركيب الصوتي الدال على الانتظام الداخلي، عبر"أخذ سلسلتين متواليتين أو أكثر للنظام الصرفي أو النحوي نفسه، المصاحبة بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية ومعجمية ودلالية"[3] حيث يسهم هذا الإيقاع في تحقق التماثل الشكلي النحوي، الذي يعمل بدوره على ضبط الإيقاع العروضي، وتسمى الجمل الناتجة عن ذلك جملا متوازية.

---

[1] – محمد صالح الضالع. **الأسلوبية الصوتية**. دار غريب، القاهرة. ط1/ 2002، ص 30.

[2] – عبد الرحمن تيبرماسين. **التوازنات الصوتية(التوازي، البديع، التكرار)**. مجلة المخبر، جامعة بسكرة العدد 01/ 2004، ص109

[3] – رومان ياكبسون. **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال. المغرب. ط1/1988، ص108.

والجمل المتوازية هي" الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقا تاما، وسواء اتّفقت هذه الجمل في الدلالة أو لم تتفق فالمهم هو اتفاقها في الجانب النحوي"[1]، والجمل المتوازية ليست حكرا على الشعر دون النثر فيمكن أن يتحقق التوازي في النثر "المقفى" الذي يتجلى في الخطب الدينية والسياسية..

يتحقق التوازي في القصيدة الصوفية من خلال التماثل الحاصل على مستوى الأبيات، من ذلك ما ورد في قصيدة **يحي بن معاذ:**

أنَا إنْ تُبْتُ منَّانِي وإنْ أَذْنَبْتُ رَجَانِي

وإنْ أَدْبَرْتُ نَادَانِي وإنْ أَقْبَلْتُ أدْنَانِي

وإنْ أحْبَبْتُ والاَنِي وإنْ أخْلصْتُ نَاجَانِي

وإنْ قصّرْتُ عَافانِي وإنْ أحْسَنْتُ جَازَانِي

فتشابه المقاطع بعضها ببعض واتفاقها في البناء النحوي وتقابلها يظهر فيما يلي:

أنَا/ إنْ تُبْتُ/ منَّانِي ← وإنْ/ أَذْنَبْتُ/ رَجَانِي

وإنْ/ أَدْبَرْتُ/ نَادَانِي ← وإنْ/ أَقْبَلْتُ / أدْنَانِي

وإنْ/أحْبَبْتُ/ والاَنِي ← وإنْ/ أخْلصْتُ/ نَاجَانِي

وإنْ/ قصّرْتُ/ عَافانِي ← وإنْ/ أحْسَنْتُ /جَازَانِي

ويتمظهر التماثل النحوي أيضا في سينية **الحلاج:**

سكوتٌ ثمَّ صَمْتٌ ثمَّ خَرْسُ وعِلْمٌ ثمَّ وَجْدٌ ثمّ رَمْسُ

وطِينٌ ثمَّ نَارٌ ثمّ نورٌ وبَردٌ ثمّ ظِلٌ ثمَّ شمْسُ

وحَزْنٌ ثم سَهْلٌ ثمّ قَفْرٌ ونَهْرٌ ثمَّ بَحْرٌ ثمّ يُبْسُ

وسُكْرٌ ثم صحْوٌ ثم شَوقٌ وقُرْبٌ ثم جَمْعٌ ثم طَمْسُ

وقَبضٌ ثم بَسطٌ ثمَّ مَحْوٌ وفَرْقٌ ثمَّ جَمْعٌ ثمَّ طَمْسُ

[1] – رجب عبد الجواد إبراهيم. **موسيقى اللغة**. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر. ط1/ 2003، ص67.

عِباراتٌ لأَقوامٍ تساوتْ لديهم هذه الدُّنيا وفَلْسُ

أين تتواتر الألفاظ في شكل متشابه مهموس، فيها حزم وتصميم، كيف لا؟ والشاعر بصدد تعداد مقامات السلم الروحي عبر مصطلحات صوفية مثل« سكر/ الشوق/القرب/ الجمع» حيث تبدو الكلمات متقابلة على عدة مستويات ، يتقدمها المستوى الإيقاعي والدلالي والتركيبي:

سكوتٌ/ ثمَّ صَمْتٌ/ ثمَّ خَرْسُ ← وعِلْمٌ/ ثمَّ وَجْدٌ/ ثمّ رَمْسُ

وطِينٌ/ ثمَّ نَارٌ / ثمّ نورٌ ← وبَردٌ /ثمّ ظِلٌ/ ثمَّ شمْسُ

وحَزْنٌ/ ثم سَهْلٌ/ ثمّ قَفْرٌ ← ونَهْرٌ/ ثمَّ بَحْرٌ/ ثمّ يُبْسُ

إلى آخر الأبيات، وكلها تعكس التوازي الحاصل عبر التكرارات التي جاءت بها الجملة الاسمية، في انتقال المبتدأ والخبر من شكلهما البسيط إلى أنماط متعددة من التحوير والتغيير، من ذلك تعمد فصل المبتدأ عن الخبر بجمل معطوفة، تبدو فيها تجربة **الحلاج** لا تجد ضالتها في النمط العادي للجملة الاسمية، بل "تحتاج إلى الأنماط المواربة لعلها تظفر بالمعنى الذي تفتش عنه وتحاول أن تتلاءم معه"[1].

ب. البديع

ب.1-الطباق: وهو أحد المحسنات البديعية المعنوية، يراه **ابن رشيق** الجمع بين الضدين في الكلام أو في بيت شعري[2]، ولا يقتصر دوره على البعد التنميقي للكلام بل يتعداه إلى التأثير في صياغة المعنى ويعد"مظهرا أصيلا للتعبير عن البنية الدلالية للقصيدة التي تعبر بدورها عن عالم مركب متداخل تصطرع مفرداته المتعارضة بحيث يتحول الطباق إلى حال كلية تترجم موقفا نفسيا خاصا مدركا للتعارض"[3]

---

[1] – أماني سليمان داوود. **الأسلوبية والصّوفيّة دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاّج**. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللذقية، سوريا. ط1/ 2011، ص 89.

[2] – ينظر: ابن رشيق. **العمدة**، ج2، ص 12.

[3] – محمد مصطفى أبوشوارب. **شعرية التفاوت (مدخل لقراءة الشعر العباسي)**. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية. ط2007/1، ص ص 121، 122.

والطباق نوعان: طباق إيجاب وطباق السلب

جاء طباق الإيجاب باللفظ الصريح في قول **الحلاج:**

والدّهْرُ دهْرانِ: مَذْمُومٌ وممتَدَحٌ والنّاسُ اثنَانِ: ممنوحٌ ومسْلُوبُ

أعمَى بصيرٌ، وإنّي أَبْلَهٌ فَطِنٌ ولِي كلاَمٌ، -إذا مَا شئتُ-مقْلُوبُ

حيث وازن الشاعر بين هذه الثنائيات (مَذْمُومٌ /ممتَدَحٌ) و(ممنوح /مسلوب) و(أعمَى بصيرٌ) (أَبْلَهٌ/ فَطِنٌ)، في آلية تتنامى فيها هذه الأوصاف محققة التوازي المطلوب.

وفي تجسيد آخر للطباق يقول **يحي بن معاذ:**

أنَا إنْ ثُبْتُ منَّانِي وإنْ أَذْنَبْتُ رَجَانِي

وإنْ أَدْبَرْتُ نَادَانِي وإنْ أَقْبَلْتُ أدْنَانِي

في ألفاظ متقابلة بين الشطرين الأول والثاني، حيث يبرز طباق الإيجاب بين: (ثُبْتُ/ أَذْنَبْتُ) و(أَدْبَرْتُ / أَقْبَلْتُ)، في وصف لحالة المتصوف وعلاقته بالله.

أما طباق السلب فورد في البيت التالي **للحلاج:**

إذَا دَنَا منكَ لِي فُؤَادِي فلاَ تَسَلْنِي وسَلْهُ عَنِّي

بين: (لاَ تَسَلْنِي / سَلْهُ)، وكذلك بين: (ترَى /مالا يراهُ)، في قول **الحلاج:**

قلوبُ العَاشقينَ لها عيونٌ ترَى مالا يراهُ النَّاظـرونَا

الأمر نفسه نجده في قول **ذي النون المصري** بين(أمُوتُ /مَا مَاتَتْ):

أمُوتُ ومَا مَاتَتْ إليكَ صَبَابَتِـــي ولا قَضَيْتُ منْ صدقِ حُبِّكَ أوطـاري

كما وردت المقابلة في قول **الحلاج:**

ومَمَاتِي في حَياتِي وحَيَاتِي فِي مَمَاتِي

حيث نجد تضادا بين الشطرين في ألفاظهما وعلى الترتيب حيث التقابل حاصل بين:

(مماتي/ حياتي) و (حياتي/مماتي)

وعليه فقد ورد الطباق في صميم التجربة منسجما مع الانفعال دال على الفكرة فبنية المقابلة في السياقات اللغوية التركيبية، غدت بؤرة انفجار سياقية تحمل دلالات سياقية يشي بها أسلوب المقابلة الذي يقوم على مبدأ التضاد بين المعاني والألفاظ.

ب.2-الجناس: هو محسن بديعي لفظي تتقارب فيه الكلمات في الأصوات والحروف، بحيث "تجيء الكلمة تجانس أخرى.. ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1].

وشكل الجناس لبنة أساسية في تشييد المعاني الصوفية من خلال المجانسة بين الألفاظ وتشقيقها إلى ألفاظ متجزئة منها مثال ذلك ما ورد في قول ذي النون المصري:

مُنَايَ، المُنَى كُلُّ المُنَى، أنتَ لي مُنَى وَأنتَ الغِنَي، كُلُّ الغِنَى،عِنْدَ إِقْتِـارِي

ورد الجناس الناقص (المُنَى/ الغِنَي) لإضفاء نغم موسيقي من خلال حشد الألفاظ الشبيهة للجناس من ذلك «مناي- منى- كل المنى- الغنى- كل الغنى ».

كما ورد الجناس الناقص بين(يَسْرِي / يَدْرِي) في قول **الحلاج:**

يَسْرِي وَمَا يَدْرِي وَأسْرَارُه تَسْرِي كَلَمْحِ البَارِقِ النّائِرِ

ويبدو الجناس في القصيدة الصوفية حمّالا للمعنى، دالا عليه، وليس وروده لمجرّد تحسين بديعي وإيقاع موسيقي.

فمن الجناس الناقص ما ورد بين(النَّوى عَهْدُ الهَوى) و(هواءً / الهَوى)، يقول **الحلاج:**

فَفِي النَّوى عَهْدُ الهَوى وطِيبُ عَيْشٍ وَهَنَا

فكُنْ هواءً فِي الهَوى مِنَ الهوَى قدْ كَمِنَا

[1] - ابن المعتز. **البديع**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل، بيروت، لبنان. ط1/ 1999، ص 25.

من خلال ما سبق، نخلص إلى أهمية تأثيث الشعر الصوفي بكثير من مفردات الأضداد والجناس، التي شكلت جسرا، استطاع بها الشعراء المتصوفة التعبير عن أدق مشاعرهم وأسرارهم تجاه الله والوجود.

فالتجربة الصوفية تنشد المغايرة والتفرد، يتوسل فيها الشاعر الصوفي بالطباق والجناس وسيلة للتحليق بين السماوي والأرضي، وبين الإلهي والإنساني، ينشد الخير ويتطلع إليه.

ج. التكـــرار

يمثل التكرار ظاهرة لغوية وأسلوبية متشعبة الدلالات، عميقة الايحاءات، عرفه ابن الأثير بأنه"دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه: (أسرع، أسرع)، فإنّ المعنى مردّد واللفظ واحد"[1]، ويعكس التكرار "حالة نفسية معينة عند مستعمله، فقد يأتي التكرار للتنبيه على الأهمية، وكأنه يطلب أن نضع أكثر من خط تحت هذا المكرر وربما يأتي ليزيد في درجة اللون، أو الألم، أو الفرح، أو الخطر، أو الجمال، أو القبـح إلى آخر هذه الأشياء التي تتأبى على الحصر"[2].

ويأتي التكرار ليكشف عن رؤى الشاعر، فيتيح للمتلقي قدرة أخرى لفهم النصوص وكشف خباياها، فيجسد بالتالي اهتمام الشاعر الجوهري بصورة أو موقف أو بحركـــة أو منظر أو غيرها، يلح عليها ويكررها في عدة مواقف، وبالتالي يمكن للمتلقي رصد هذه المكرورات والاستعانة بها في فهم النص.

---

[1] – ابن الأثير، ضياء الدين. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج2، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه. دار نهضة مص للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص 345.

[2] – محمد ابنيان وسهيل خصاونة وفرحان القضاة. **أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد**. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية. مج8، ع 1، 2011، ص 166.

ومن هنا يلجأ الشاعر في القصيدة الصوفية إلى أنماط التوكيد قصد التشديد على المعاني التي يعبّر عنها من أجل تعميق دلالتها.

*** تكرار الحروف**

من بين الظواهر الأسلوبية في الشعر الصوفي تكرر حروف الرباطات يرى فيها النقاد القدامى إساءة للتعبير، وإن اختلفت ألفاظها "وذلك لأنها جنس واحد ومشتركة في المعنى وإن تميزت فائدة بعضها من بعض"[1] أما ابن الأثير فيرى فيها نوعا من المعاظلة اللفظية•، حيث يرد ثقيلا على اللسان.[2]

ويراها النقاد المحدثين ظاهرة صوتية، تعمل على إثراء الإيقاع الداخلي" بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو السطر أو مزاوجة حرفين أو أكثر في مقطع شعري، يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى"[3]

وقد ترددت هذه الأحرف بشكل واضح في الشعر الصوفي مثل: من، وعن، وإلى وأشباههما، على أن من هذه الحروف ما ورد في موضعه حسنا ومنها ما جاء ممجوجا ثقيلا. من ذلك قول **الحلاج:**

صِفَاتُه مِنْهُ فِيه غَيْرُ مُحْدَثَـــةٍ ومُحْدَثُ الشَّيْءِ مَا مُبْداهُ أَشْيَاءُ

لمَّا بَدَا البَدْءُ أَبْدَى عِشْقُهُ صِفَةً فِيــمَ بَدَا فتلألأ فيـــــــه لألأُ

فقد حشد الشاعر حزمة من حروف الرباطات« مِنْهُ –فِيه– غَيْرُ– مَا– لمَّا– فِيمَ– فيه»

---

[1] – ابن سنان الخفاجي. **سر الفصاحة**، ص 117.

• المعاظلة اللفظية: تختص بتكرير الحروف، تكرير حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم.

[2] – ينظر: ابن الأثير. **المثل السائر**، ج1، ص 309.

[3] – عبد الخالق محمد العف. **تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم**. مجلة الجامعة الإسلامية. غزة، فلسطين، ع 2/ 2001، ص 5.

ونجد الكثير من هذه الحروف في البيتين المواليين للحلاج: « يَا- أَيُّهَا – الذَّي- إِلَيْهِ إلَيكم- بِكُمُ – مَنْ- لِي ».

يَا أَيُّهَا الحقُّ الذَّي يَدْنُو إِلَيْهِ مَنْ دَنَا

جِئْتُ إلَيكم بِكُمُ فَصِرتُم لِي وَطَنَا

وكذلك تتكرر الظاهرة في شعر **ذي النون المصري**، يقول:

وضُعْفُ مَا كَان ومَا قد يكونُ إلَى بعدَ القيامَةِ أو يفنَى مدَى الأبَدِ

حيث نجد تكرار «ما- ما-قد-إلى-بعد-أو-مدى »

فقد كثرت هذه الحروف، وتزاحمت في السياق، فأبعدته عن الانسيابية المطلوبة.

*** تكرار الألفاظ**

يتجلّى ذلك من خلال ورود ألفاظ من جذر واحد بشكل متتابع، يجعل المعنى مشتتا من ذلك قول **ذي النون المصري:**

مُنَايَ، المُنَى كُلُّ المُنَى، أنتَ لِي مُنَى وَأنتَ الغِنَي، كُلُّ الغِنَى،عِنْدَ إِقْتِـارِي

نلاحظ تكرار لفظة «المنى» أربع مرات، وتكررت معها لفظة« الغِنَي » مرتين وهما لفظتان متجانستان، ضف إلى ذلك تكرار الحروف«كُلُّ- أنتَ- لي- وَ-أنتَ- كُلُّ- عِنْدَ». وهو ما يكلف النص الشعري حمولة تنأى به عن الإبداع.

وقد تسيطر كلمة واحدة على الشاعر، فيعمل على تكريسها بالتكرار بإضافتها إلى مثيلتها كما هو الحال في كلمة « كُلَّ » وهو ما يجسده هذان البيتان **للحلاج:**

يَا كُلَّ كُلِّي ويَا سَمْعِي ويَا بَصرِي يَا جُمْلَتِي وتبَاعِيضِي وأجْزَائِي

يَا كُلَّ كُلِّي، وكـــــلُّ الكلِّ مُلْتَبِسٌ وكلُّ كُلِّكَ مَلْبُوسٌ بِمَعْنَائِـــــي

إن هذا التكرار للكلمة بإضافتها لكلمة من جنسها، يضعف المبنى؛ فحتَّى وإن كان لهذه المضافات مدلول خاص يؤثث المعنى، فإنها تبدو في موقعها نابية من جهة، ومن جهة أخرى فإن أراد الشاعر شرح وتفصيل مسائل في التصوف، فالنثر خير مجال لذلك.

ولا بأس أن نسوق مثالين آخرين، قال **أبو الحسين النوري: [من الطويل]**

فَكِتَامُ سِر مُدركُ الكَتْمِ لم يَنَلْ سِوى حدِّ كَتْمِ السِّر من ظَنَّهُ ذِكْرُ

فكاتَمَهُ المكنونُ ثمَّ تكاتمت جوانِحُهُ فالكلُّ من بَثِّهِ صِفْـــرُ

يطغى تكرار لفظة «كتام-الكتم-كتم السر-فكاتمه-تكاتمت»، وهو كما قلنا يمجُّـــه النقاد، ولكن عذر المتصوفة في ذلك أنهم ينشدون الغموض لا الوضوح-كما قلنا سابقا-

أما قصيدة **يحي بن معاذ**، فهي أقرب منها إلى النثر، لولا بحر الشعر- الكامل- الذي يضم أبياتها، فهو يكرر عبارة « وَمِنَ الدَّلاَئلِ » من بداية القصيدة إلى نهايتها بعدد ثماني مرات، وهو حيز القصيدة، وقد أفقد هذا التكرار القصيدة شعريتها وبدت أقرب منها إلى اللغة العادية التقريرية الواعظة.

يقول الشاعر:**[من الكامل]**

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُشَمِّرا فِي خِرقَتَينِ عَلَى شُطُوطِ السّاحِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ حُزنُهُ ونحيبُهُ جَوْفَ الظَّلامِ فمَا ــهُ مِنْ عَادِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُسَافِراً نَحْوَ الجِهَادِ وَكُلِّ فِعْلٍ فَاضِـــلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ زُهْدهُ فيمَا يَرى مِنْ دَارِ ذُلٍّ والنّعِيـــــمِ الزَّائِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئــلِ أَنْ تَــراهُ بَاكيًا أنْ قَدْ رآهُ عَلَـــى قَبيحِ فَاعِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُسلِّمًــا كلَّ الأمُورِ إلَى المليكِ العَادِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تــراهُ راضِياً بِمَليكِهِ فِـــــي كلِّ حكمٍ نَازِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ ضَحْكُهُ بين الورَى والقَلْبُ مَحْزُونٌ كَقَلْبِ الثَّاكِـلِ[1]

ولكن قد يضفي التكرار بهاء على القصيدة وهو ما نجده في قصيدة **الشبلي** الذي يكرر ألفاظا وحروفا، ولكن في إتقان ودربة.

يقول في قصيدة تنازع فيها مع **الحلاج** ووردت في ديوان كلّ منهما:

[1] - السلمي. **تسعة كتب في أصول التصوف والزهد**، ص ص 372-337.

يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري ويَا مكان السرِّ من خَاطِـري
يَا جُمْلَةَ الكلّ التي كُلُّهـــــا أَحَبُّ من بَعْضِي ومِنْ سَائِري
يَسْرِي وَمَـــــا يَدْرِي وَأسْرَارُه تَسْرِي كَلَمْـــــحِ البَارِقِ النّائِرِ
كسُرْعَةِ الوَهْمِ لمن وَهَمَـــــهُ عَلَى دَقِيق الغَامِضِ الغَـــائِرِ

فنلحظ تكرار في بعض الكلمات مثل« النّاظِرِ / نَاظِري » و« الكلّ التي كُلُّها » و« يَسْرِي / يَدْرِي /أسْرَارُه- تَسْرِي » و« الوَهْمِ / وَهَمَهُ » وكذلك تكرار بعض الحروف في هذين البيتين **للشبلي:**

يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري ويَا مكان السرِّ من خَاطِري
يَا جُمْلَةَ الكلّ التي كُلُّها أَحَبُّ من بَعْضِي ومِنْ سَائِري

وتتمثل في: « يَا-من-و-يا-من-يا-التي-من-و-من »

وهي ظاهرة تتكرر في الشعر الصوفي، بحيث يكون هذا التكرار بإعادة اللفظة أو الحرف مرة أخرى، فيغدو" أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية"[1]

والتكرار في حقيقة الأمر ميزة عند **الحلاج**، يستعمله بكثرة لعرض مواجيده، يقول:

اقْتُلُونِي يَا ثِقاتِـي إنَّ فِي قَتْلِي حَيَاتِي
ومَمَاتِي في حَياتِي وحَيَاتِي فِي مَمَاتِـي

صنع التكرار لهذه المقطوعة الخلود، حيث تهافت عليه الشعراء والمتصوفة ونظموا على شاكلتها الكثير، فهي تلخص لحظ الفقد وهي اللحظة "التي يفقد فيها الإنسان إحساسه بوجوده الجزئي وتنقطع علائقه بالمجتمع الذي يحيا فيه، يجد نفسه وحيدا في ميدان يعبّر فيه عن آرائه وأحاسيسه دون اهتمام بحسيب أو رقيب. "[2]

فقد وقع التكرار في« اقْتُلُونِي – قَتْلِي- حَيَاتِي- ومَمَاتِي – حَياتِي- وحَيَاتِي – مَمَاتِي»

[1] – إبراهيم أنيس. **موسيقى الشعر**، ص 45.

[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج**، ص142 .

وهو تكرار غير متكلف وفق الشاعر في اقتناصه.

ونختم بهذه المقطوعة **للحلاج وفيها رصد** لمنظومة الأحوال:**[من الوافر]**

سكوتٌ ثمَّ صَمْتٌ ثمَّ خَرْسُ وعِلْمٌ ثمَّ وَجْـدٌ ثمّ رَمْسُ

وطِينٌ ثمَّ نَارٌ ثمّ نـــــورٌ وبَردٌ ثمّ ظِلٌ ثـمَّ شمْسُ

وحَزْنٌ ثـــــم سَهْلٌ ثمّ قَفْرٌ ونَهْرٌ ثمَّ بَحْرٌ ثــمّ يُبْسُ

وسُكْرٌ ثم صحْوٌ ثم شَـوقٌ وقُرْبٌ ثم جَمْعٌ ثم طَمْسُ

وقَبضٌ ثـــم بَسطٌ ثمَّ مَحْوٌ وفَرْقٌ ثمَّ جَمْعٌ ثمَّ طَمْسُ

عِباراتٌ لأَقـــــوامٍ تساوتْ لديهم هذه الدُّنيا وفَلْــسُ[1]

ابتدأت القصيدة بالاسم «سكوتٌ» وتلته سلسلة من الأسماء المعطوفة بحرفي العطف (ثم، واو) واستمر هذا النمط في خمسة أبيات، ليوسع من أفق الانتظار لدى المتلقي بسبب إرجاء الخبر والكشف بالتالي عمّا وراء هذه المعطوفات، إذ تمَّ تغييب الخبر في الخمسة أبيات الأولى بقصدية واضحة، هدفها جر المتلقي وإقحامه في لعبة اللغة الصوفية، وبحلول البيت السادس (عِباراتٌ لأَقوامٍ....) يتأكد الخبر كخطوة نحو إنهاء موقف التوقع والانتظار.

هذا الموقف الذي كان فيه الشاعر، مأسورا بأحوال الوجد والسكر، يحشد أسماءها بشكل سريع متتابع وكأنها ستنفلت من بين أصابعه، ويفصل بينها، حرف العطف ثمّ، وهو تتابع ينبئ عن إيقاع نفسي مضطرب لا مكان فيه للهدوء والسكينة.

4- مجالس السماع للشعر الصوفي

أولى شعراء التصوف أهمية كبيرة للأوزان الشعرية، فكان السماع الصوفي حاجة ملحة طبعت تجربتهم الصوفية، استعانوا به في مواجيدهم ومكابداتهم، حتى اعتُبِرَ السماع عند

[1] – المرجع نفسه، ص 179.

الصوفية غذاءً يُتقوّى به على المجاهدات والوصال، يثير عندهم ألوانا من الشوق تذهب عنهم ألم الجوع ولهب العطش، شريطة أن يكون القلب صافيا من الأكدار.[1]

والسماع " بمعناه العام يعني الموسيقى والغناء والرقص وبمعناه الخاص عند أصحاب الوجد والحال من الصوفية، يعني الاستماع بأذن القلب إلى الأصوات والألحان في حال الوجد والغيبة عن النفس، والتصفيق والرقص على انفراد أو في جماعة بآداب ورسوم خاصة"[2]؛ وقد برز لفظ السماع في صدر الإسلام، فأصبح يعني سماع القرآن الكريم وأغاني الحجيج أو بعض الأشعار المشجعة على الجهاد، لكن سرعان ما تطور هذا المفهوم أن راج الغناء وانتشر بين المسلمين في العصر الأموي والعباسي وغدا السماع يعني الغناء.[3]

وفي مجالس السماع يتوسل المتصوفة بالشعر، لاستحضار حالات الوجد في هذه المجالس المُعدَّة قصدا، بل و"يفضلونه على القرآن الكريم . إما لأن الشعر يوافق نزوعهم إلى سماع المعاني الحسية في الغزل والحب والخمر، والسكر، حتى في المجون.. عذرهم في ذلك أن قصدهم شريف، وأن قدرتهم تتجلى في الانتقال بالمعاني الحسية إلى معانٍ ذوقية رفيعة لطيفة. أو لأن الاستماع إلى الشعر لا يتطلب ما يتطلبه الاستماع إلى القرآن الكريم، من عدم جواز صَرْفِ المُقْرِئ المرتل إلى آيات أخرى، طلبا لانتقاء المعاني المرادفة لأحوال المجلس. ففي الاستماع إلى الشعر، يسهل على القوم أن ينصرفوا من قصيدة إلى أخرى، أو ينتقلوا من بيت إلى آخر، وأن يأمروا المنشد بتغيير المعاني المرددة تبعا لأحوال وأذواق السامعين. وهذا لا يجوز في السماع إلى القرآن الكريم. "[4]

---

[1] – سالم عبد الرزاق، سليمان المصري. **شعر التصوف في الأندلس**. دار المعرفة الجامعية. ط1/ 2007، ص 324.

[2] – اسعاد عبد الهادي قنديل. **السماع عند الفرس والعرب**. منتدى سور الأزبكية. متوفر على العنوان التالي:www.books4all.net. د.ط/2004، ص7.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 8.

[4] – محمد بنعمارة. **الأثر لصوفي في الشعر العربي المعاصر**، ص 104 .

ضف إلى ذلك أن وزن الشعر وتعدد بحوره ، يوفر للسامعين المتواجدين، إيقاعات هادئة وصاخبة، تلبي حاجتهم إلى الطرب والتمايل والتصفيق،" فالسماع فيه نصيب لكل عضو، فما يقع إلى العين تبكي، وما يقع إلى اللسان يصيح، وما يقع على اليد يمزق الثياب ويلطم، وما يقع إلى الرجل ترقص"[1]

لذا يتخير الصوفية في مجالس السماع، مقطوعات شعرية، رقيقة، مليئة بالعاطفة وتصور الروايات مدى تأثير هذه المقطوعات، وقد رويت حالات الوجد عن كبار شيوخ **القرنين الثالث والرابع الهجريين**، من ذلك ما رواه **السلمي** عن **الحارث المحاسبي** فقد " أنشد قوال بين يديه هذه الأبيات:**[من مجزوء الرمل]**

أنَا فِي الغُربَةِ أَبْكِي مَا بَكَتْ عَيْنُ غَرِيبِ

لم أَكُنْ يَوْمَ خُروجِي مِنْ بلاَدِي بِمُصيبِ

عَجَبً لِي ولِتَرْكِي وطنًا فِيهِ حَبيبِي

فقام يتواجد، ويبكي حتّى رحمه كلُّ من حضره. "[2]

والوجد هو إحدى الدرجات العليا للحبِّ فهو"ما يصادف القلب من الأحوال المفنية له عن شهوده"[3] إذ يغيب المُحبُّ عن حس المحسوسات في حضرة محبوبه، ولا يحدث هذا الوجد إلاّ إذا صادف الباطن ورد إلهي يورث الحزن أو السرور، وقد سئل ذو النون المصري عن السماع، فقال: " وارد حقٍّ يزعج القلوب على الحق، فمن أصغى إليه بحقٍّ يتحقق، ومن أصغى إليه بنفسٍ تزندق. "[4]

ومن هنا ندرك أن لمجالس السماع ضوابط شرعية لابد من مراعاتها حتى تحقق المبتغى من انعقاد مجالسها.

---

[1] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 376

[2] – السلمي. **طبقات الصوفية**، ص ص 22، 23.

[3] – أدونيس. **الصوفية والسوريالية**، ص107.

[4] – القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص369.

ثانيا/ الصورة الفنية

عملت الدراسات النقدية والأدبية الحديثة على إلغاء النظرة التي تُجزِئ العمل الفني، وتحكم عليه من زاوية واحدة، بل عاملت العمل الفني باعتباره نتاجا عاطفيا وفكريا، لا ينأى فيهما الفكر والعاطفة، أحدهما عن الآخر، بل يتواشجان ليشكلا معادلة الأدب.

في هذه المعادلة يبرز النص الأدبي النص معرفية قائمة بذاتها، قوامها بنيتان خارجية شكلية، وداخلية مضمونية؛ تتواصل فيها هذه المؤسسة مع المتلقي بصياغات جمالية تخرج فيها عن المألوف وتتجاوز فيها الواقع ليصبح مجازا[1]

والأديب البارع هو الذي يشاكل بين الفكر والعاطفة، ساعيا لتحقيق التوافق بين" لون الفكرة وطبيعة الثوب الجمالي أو التشكيل الفني الذي يعبِّر به الأديب عن فكرته، فلكل فكرة ما يناسبها من التصوير الفني"[2]

وتصبح الصورة الشعرية، تشكيلا لغويا يعمل الخيال على إبرازه، وشحنه، بمعطيات التجربة الشعرية والشعورية، لتترجم الواقع وتتفاعل معه بحيث لا تكون تسجيلا فوتوغرافيا للأشياء، وإنما تغدو تعبيرا عن حالة الشاعر النفسية.

ومصطلح الصورة الفنية من بين المصطلحات التي صيغت"تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي، والاجتهاد في ترجمتها. "[3]

ويتداخل في مصطلح الصورة مفهومان:

– مفهوم قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في المجاز والتشبيه.

---

[1] – ينظر: عبد الإله، الصائغ. **النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير** ؛ (على الخط): تمت الزيارة يوم:2014/10/25، متوفر على العنوان: http://www.ao-academy.org/viewarticle.php?id=library

[2] – سالم عبد الرازق سليمان المصري. **شعر التصوف**، ص241.

[3]–جابر عصفور. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. المركز الثقافي العربي. ط3/ 1992، ص7.

– ومفهوم حديث يلحق بالصورة البلاغية، الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا فغدا بالتالي كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة يمثل اتجاها قائما بذاته في الدراسات الأدبية الحديثة.[1]

1- الصورة الفنية بين القديم والحديث

أ-الصورة الفنية في النقد العربي القديم

يرى أغلب النقاد والباحثين أن **الجاحظ (ت 255هـ)** هو أول ناقد أورد لفظة "التصوير" في مقولته النقدية الشهيرة، وبعثها كنظرية نقدية وظاهرة أدبية، ومنبعا يستقي منه كل دارس وناقد قديما وحديثا، يقول: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنمَّا الشَّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النّسيج، وجنس من التصوير. "[2] فالمعاني حسب **الجاحظ** سهلة المنال يمكن إدراكها من الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الخصوصية تكمن في الوزن وحسن صياغة اللفظ والمعنى، فالمهم عند الجاحظ هو الشكل الذي تتخذه هاته المعاني بعد النسج أو التصوير الذي يمثل تجسيد تلك المعاني عن طريق الألفاظ، على أن تخضع هذه الألفاظ لوزن معين وأن يتم تخيرها بحيث تستوفي المعنى الذي يريده الشاعر.[3]

ويورد **ابن طباطبا (ت 322هـ)** لفظ الصورة في معرض حديثه عن التشبيهات فيقول: "والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيهه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها

---

[1] – ينظر: علي البطل. **الصّورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها**. دار الأندلس، بيروت، لبنان. ط3/ 1983، ص15.

[2] – الجاحظ. **الحيوان**، ج3، ص ص 43،44 .

[3] – ينظر: زكية خليفة مسعود. **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**. منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا. ط1/ 1999، ص 16.

تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه لونا، ومنها تشبيهه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء المشبه به معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف، قوي التشبيه، وتأكد الصدقُ فيه، وحَسُنَ الشِّعرُ به للشواهد الكثيرة المؤيدة له. "[1]

يؤكد **ابن طباطبا** على دور التشبيه في تجلية الصورة في ذهن المتلقي، فإذا صادف في الشيء المشبه أكثر من معنى قوي التشبيه وعَضُد.

وأورد **أبو هلال العسكري(ت471هـ)** مصطلح الصورة، عند حديثه عن أقسام التشبيه[2]، فجعل من أقسام التشبيه" تشبيه الشيء صورة و" تشبيهه به لونا"، مشيرا إلى أنّ أجود التشبيه، يكون في" إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، أو إخراج ما لم يجر به العادة، إلى ما جرت به للإنتفاع بالصورة[3]

أما **الجرجاني(ت471هـ)** فقد التفت إلى أهمية التشبيه والتمثيل والاستعارة في توضيح المعنى ورسم الصورة الشعرية، يقول" فإنّ هذه أصول كثيرة، كأنّ جلُّ محاسن الكلام- إن لم نقل كلّها- متفرعة عنها وراجعة إليها"[4]، وقد أولى أهمية للاستعارة وفائدتها ورأى أنّ بالإمكان عبرها رؤية" الجماد حيّا ناطقا، والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفية بادية جليّة.. وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتّى رأتها العين، وإن شئت لطفتَ الجسمانية حتّى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[5]

---

[1] – ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي. **عيار الشعر**، شرح وتح: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط2/2005، ص23.

[2] – ينظر: أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبد الله بن سهل. **الصناعتين الكتابة والشعر**، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. إبراهيم عيسى البابي الحلبي وشركاه. ط1/ د.ت، ص 251- 254.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، 246- 247.

[4] – الجرجاني، عبد القاهر. **أسرار البلاغة**، تح: محمد الفاضلي. المكتبة العصرية، صيدا، لبنان. ط3/ 2001، ص 25.

[5] – المصدر نفسه، ص 37.

نخلص إلى أنّ قول **أبي هلال العسكري**، المندرج في تعريفات القدامى للصورة الفنية هو الذي يقترب من التعريف الموضوعي، وبالتالي فإننا نجده يتقاطع مع المعنى المعاصر للصورة الفنية.

ب-الصورة الفنية في النقد الحديث

ينظر النقد الحديث إلى الصورة الفنية، بوصفها كلاًّ متكاملا، يراها **محمد غنيمي هلال** أنها: " الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الكلي والجزئي، فما التجربة الشعرية كلّها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة"[1].

ويذهب **إحسان عباس** إلى" أنّ الصورة ليست شيئا جديدا، فإنّ الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتّى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدام الصور"[2].

ويرى **مصطفى ناصف** أن الصورة تستخدم عادة " للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسِّي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[3]

وهي عند **أحمد الشايب**"المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل"[4]، ويضيف بأنها" العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفه بها من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه كأنما نحادثه، ونسمعه وكأنما نعامله"[5]

---

[1] – محمد غنيمي هلال. **النقد الأدبي الحديث**. دار الثقافة، بيروت، لبنان. ط1 / 1973، ص442.

[2] – إحسان عباس. **فن الشعر**. دار بيروت، بيروت. ط1/ 1955، ص 230.

[3] – مصطفى ناصف. **الصورة الأدبية**. دار الأندلس، بيروت، لبنان. ط3/ 1983، ص 3.

[4] – أحمد الشايب. **أصول النقد الأدبي**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر. ط2 1973، ص248.

[5] – المرجع نفسه، ص 250.

فالناقد هنا يعدد لنا مكونات الصورة ومقياس أصالتها وجمالها، فيرى أنها محكومة باللغة والموسيقى والخيال ومدى قدرتها على استحضار روح الأديب وقلبه لنسمع منهما ونحادثهما.

ويرصد **عبد القادر القط** الصورة الفنية، في كونها" الشكل الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمهما الشاعر في سياق بياني خاص ليعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ بها صوره الشعرية"[1]

ومن هنا فقد أجمع جلُّ الدارسين على أنّ الصورة هي جوهر الإبداع الشعري، فعدّتها بشرى موسى صالح" الوسيلة الفنية التي تعبّر عن وجه الإبداع وماهيته وكنهه. "[2]

ويذهب محمد عبد الله إلى أن الصورة الشعرية "هي الشيء الثابت في الشعر كلّه، وكلّ قصيدة هي في ذاتها صورة"[3]، لأنها تجمع عناصر الجمال في حيز واحد.

إنّ اللجوء إلى المجاز والتوسل باللغة الشعرية، مردّه العجز الكامن في اللغة الاعتيادية التي تتعامل مع الأشياء بمباشرة وسطحية، وتقف عاجزة أمام استكناه أغوار النفس الإنسانية، وأمـام الأشياء المجردة، فتكون الحاجة ملحة إلـى لغة المجاز أو لغـة الشعـر.

و"هنا تكمن الخاصية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة، فهذه اللغة محدودة، في حين أنّ هذا العالم غير محدود، ولا نستطيع أن نعبّر بالمحدود عن غير

---

[1] – عبد القادر القط. **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان. ط1/ 1978، 435.

[2] – بشرى موسى صالح. **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**. المركز الثقافي العربي. ط1/ 1994، ص 43.

[3] – محمد حسين عبد الله. **الصورة والبناء الشعري**. دار المعارف، القاهرة. ط1/ 1981، ص 12.

المحدود، لابد إذن من اللجوء إلى وسائل نتغلب فيها على هذه المحدودية، هذه الوسائل هي، تحديد خاصية الشعر أو لغته وهي التي سماها أسلافنا بلغة المجاز". [1]

إنّ التجريدية التي طبعت الخطاب الصوفي كثيرا ما تتوسل بالمجاز معبرا توصيلا للتعبير عن التجربة الصوفية؛ فقد تمكن المتصوفة من إيصال أفكارهم الصوفية وتجاربهم الروحية بالشعر، فكانت "الصورة الفنية هي أحد أبرز تلك المقومات التي من شأنها أن تجمع بين الشعر، هذا الجنس الأدبي الممتلئ كثافة انفعالية إيحائية، وبين التصوف ذلك السلوك الروحي المتقد حرارة عرفانية نورانية". [2]

وعليه يصبح للصورة الفنية دورا إيحائيا، تضطلع به، يتجلّى في استنطاق الخيال ومده بأبعاد فنية جمالية، تغدو في حد ذاتها فضاء رحبا، يتماهى فيه الشعر والتصوف على حد سواء.

2- أنماط الصورة الفنية

ذهب النقاد مذاهب شتى في رصد ودراسة أنواع الصورة الفنية وأنماطها، ومردّ ذلك تواشج دراستها بالدلالات المختلفة للمصطلح عند الغربيين، وقد كان للصورة الفنية حضور بارز في القصيدة الصوفية، و محل استقطاب وتواشج.

فقد توسل الصوفية الشعراء للتواصل مع الآخرين- ممَّن هم من غير طائفتهم- بالشعر دون سواه من الأجناس الأدبية؛ لأنه يحيل إلى مكابدة وجدانية عميقة يخترق فيها كل الحدود والممكنات تتبدى فيه التجربة الصوفية محررة للأنا "من قيود التناهي الحسي والعقلي، وتدفع بها تجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد غير المتناهية المفتوحة على

[1] – أدونيس. **الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)**. دار العودة، بيروت، لبنان. ط4/ 1983، ص 297.

[2] - جابر عصفور .**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب .ط3/ 1992، ص 99.

احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة... "[1]، فتشابه التجربتين الصوفية والشعرية يعكس معاناة الشاعر التي تعادل معاناة الصوفي، فكلاهما "ينشد كونا نقيا، وإنسانا فاضلا يملأ الحياة عدلا وجمالا ويقيم مجتمعا بشريا قريب الصلة إلى الله".[2]

فكانت الصورة الفنية من أهم الوسائل الشعرية التي ترجمت هواجسهم وتطلعاتهم إلى عالم مثالي تضلله العناية الإلهية ويشحنه العشق الإلهي.

ومن أبرز الصور الفنية التي كان لها حضور هام في **القصيدة الصوفية خلال القرنين الثالث والرابع الهجريّين** : أ- الصورة الحسية. ب- الصورة الذهنية. جـ- الصورة البلاغية.

أ- الصورة الحسية

تستند الصور الحسية في تفاعلها على الحواس، فبعد أن تتشكل الصورة في الذهن، تتولّى الحواس مهمة إعادة انتاجها بعد أن تتسربل بالصبغة الفنية وتتوشح بالشعرية اللازمة، وقد عبّر عن ذلك **حازم القرطاجني** حين قال: " أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أُدرك، حصلت له صورة في الذهن، تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبِّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[3]

وعليه فهذا النمط يمنح عددا متشعبا من الصور، تخضع لنوعية الحاسة، وتتشقق بالتالي إلى عدة صور تستعين فيها عملية التصوير بالكفاءة اللغوية إلى جانب المقدرة

---

[1] – لطفي فكري محمد الجودي.**النص الشعري بوصفه افقاً تأويليا، –قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي ديوان:** " **ترجمان الأشواق" نموذجا**.القاهرة،مصر:مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ط1 ، 2011، ص88.

[2] – محمد بنعمارة. **الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، ص310.

[3] – القرطاجني. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص 18، 19.

الذاتية للشاعر "فالكفاءة المعجمية يجب أن توازيها بالضرورة كفاءة فيزيولوجية"[1] تسمح بنقل الصورة بصورة واضحة ودالة.

فسلامة الحواس أمر ضروري في عملية النقل والاستشعار والتفاعل مع المتلقي، أين أوجدت الصورة الحسية لها حيزا في **القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريّين**، وهو ما نسعى لرصده عبر:

1. الصورة البصرية.

2. الصورة السمعية.

3. الصورة الذوقية.

1- الصورة البصرية

ومصدرها المشاهدات التي تتم عن طريق العين، باعتباره كفيلة بتخزين الصور ورؤية الألوان والأشكال والأحجام..الخ. ويتكفل الشاعر في هذه العملية بإبراز" صورة وصفية (فوتوغرافية) مرسومة بالكلمات، مركزا على الأبعاد الهندسية والخصائص اللونية للأحياء والأشياء".[2]

- من الصور البصرية ورود الفعل« يرى » الدال على الإبصار، ولكن ليس إبصارا عاديا بل إبصار لمدارج الذر المحيلة على التقرب إلى الله تعالى وإتباع سبيله، ويظهر ذلك في بيت **ذي النون المصري:**

ويَسْمعُ الحِسَّ منْ كُلِّ الورَى **ويرَى** مَدارِجَ الذَّرِ فِي صفوانِه الجلَدُ[3]

- كما يتصدر الفعل « بدا » من خلال اقترانه بحرف التحقيق«قد » ليؤكد تربع المحبوب بين ضلوع الشاعر الصوفي، يقول ذو النون المصري:

وبَيِن ضُلُوعِي مِنْكَ مالك قد **بَـــــــدَا** وَلَمِ **يَبْدُ بَادِيَـــــــه** لأهِلٍ ولا جَـارِ[1]

---

[1] - محسن السقا. **دراسات في المقامة والأقصوصة**. مكتبة قرطاج للنشر، تونس. ط1/ 2008، ص20.

[2] - كمال أبو ديب. **جدلية الخفاء والتجلي**. دار العلم للملايين، بيروت. ط3/ 1984، ص20.

[3] - أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، مصدر سابق، ج 9، ص 389.

يظهر هذا المالك لجوارحه، متربعا بين ضلوعه ، ظاهرا له هو فقط ، لكنه لم يبد ولم يكشف هويته أمام الآخرين على نحو الجار أو الأهل.

– كما يظهر التعتيم سيد الموقف في قول **ذي النون المصري:**

ومَا **تَوارَى مِنَ الأبصارِ** ظلمٌ تَحتَ الثرى و قرارُ الغمِّ و الثَّمدِ[2]

أين تحيل الصورة البصرية «توارى» على التعتيم والاختفاء، تؤكدها لفظة « الأبصار»، فالتواري يكون أكثر وقعا وأكثر حدّةً تحت الثرى.

– ومن الصور البصرية أيضا، ما ورد في قول **الحلاج:**

قُلْ لي– فَديْتُكَ–: يَا سَمْعِي ويَا **بَصري** لِمْ ذِي اللّجَاجَةُ فِي بُعْدِي وإِقْصَائي؟! !

إنْ كُنْتَ بالغَيْبِ عن **عينِـــــي مُحْتجِبًا** فالقلْبُ يرعَاكَ فِي الإبْعَادِ والنَّائـــي[3]

هي صورة بصرية مقلوبة، يغدو فيها المخاطب/المتلقي هو الإبصار في حد ذاته، فحتى وإن حالت الظروف دون رؤية هذا المخاطب/ المتلقي، فالقلب كفيل بتولي ذلك، فرغم تعطل حاسة النظر في لفظة « مُحْتجِبًا» إلا أن الرؤية تتم بالقلب.

– وهو نفس المعنى الوارد في هذا البيت للحلاج:

قلوبُ العَاشقينَ لها **عيونٌ** تَرَى مالا يراهُ **النَّاظـرونَا**[4]

فإن تعطلت حاسة البصر«العين»، فقلوب العاشقين لها عيون، تمكنها من رؤية ما لايراه النّاظرون بعيونهم الفيزيولوجية، لأن الرؤية بالقلوب أكثر بصيرة، تتكشَّف فيها عوالم العشق اللامتناهية، وفيها تتماهي الذات العاشقة في الذات المعشوقة.

– كما يستعين الشاعر بالثنائيات الضدية لجر القارئ/ المتلقي لتذوق الصورة البصرية من ذلك ما ورد في هذا البيت للحلاج:

---

[1] - المصدر نفسه، ص 390.

[2] - المصدر نفسه، ص 389

[3] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج** ، ص 161.

[4] – المرجع السابق، ص 326.

أعمَى بصيرٌ، وإنّي **أَبْلَهٌ فَطِنٌ** **ولِي كلاَمٌ**، -إذا مَا شئتُ-**مقْلُوبُ**[1]

مقْلُوبُ[1]

فالثنائيات الضدية « أعمَى/ بصيرٌ » و« أَبْلَهٌ/ فَطِنٌ » و« ولِي كلاَمٌ/ مقْلُوبُ » أسهمت في تأزيم حالة التلقي ودعمت العجز اللغوي للغة التواصل، أمام تدفق التجربة الصوفية، حيث الأعمى بصير والأبله الغبي يصبح فطنا، والكلام المباشر الواضح يصبح مقلوبا ملغزا.

2- الصورة السمعية

تساعد حاسة السمع الشاعر الصوفي على التواصل مع محيطه وذلك عبر طاقة ايحائية يمنحها فعل السماع وما يحيل عليه، ولعل اللجوء إلى المناجاة الصوفية هي من أبرز خصائص الصورة السمعية مناجاة الله بكلام خافت.

- في هذين البيتين صورتين سمعيتين:

- الصورة الأولى من خلال نجوى القلوب، وهي نمط من المناجاة، ونجوى القلـوب بدل اللسان يعلمها الله تعالى، ويعلم السّر منها، يقول **ذو النون المصري: [من البسيط]**

ويَعْلمُ السِّر منْ **نجوَى القُلوبِ** ومَا يخْفَى عَليهِ خَفِيٌّ جالَ فِي خَلَدِ

ويَسْمعُ الحِسّ منْ كُلِّ الورَى ويرَى مَدارجَ الذَّرِ فِي صفوانِه الجلَدُ[2]

فالله سبحانه وتعالى يعلم ما في القلوب، ويعلم السِّر من نجوى القلوب ولا يخفى عنه شيء، بل يسمع كل حركة مهما كان وقعها ومصدرها من كل الناس.

[1] - المرجع نفسه ، ص 171.

[2] - أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، مصدر سابق، ج 9، ص 389.

– والصورة الثانية في البيت الثاني في قوله « ويَسْمعُ الحِسَّ من كل الورى» فسماع الحس من كل الناس هو تمجيد لقدرة الله تعالى في احاطته بالكون وكل الموجودات فيه.

– كما تشكلت الصورة السمعية عبر لفظة «المناجاة » في عدة أبيات من القصيدة الصوفية، يستهلها **أبو الحسين النوري** بلغة صوفي متشحة بالغموض في قوله:

يُنَاجيكَ سرٌ سَائِلٍ عن ثلاثه سرائِرهُم كَتْمٌ وإِعْلاَنهم سَتْر[1]

حيث العبارة « يُنَاجيكَ سرٌ » تتفاعل مع لفظة « كَتْمٌ » الواردة ثماني مرات:

« كَتْمٌ – كَتْمُ – فَكِتَامُ– الكَتْمِ – كَتْمِ – فكاتَمَهُ– تكاتمت– مُكْتَتِمِ » قد احتلت حيزا هاما في القصيدة الصوفية إلى جانب لفظة « السر– سِرُّ– السِرُّ – سِر – السِّر–» التي سيطرت هي أيضا على معظم أبيات القصيدة الصوفية بحضورها البالغ ستّ مرات.

يقول أبو الحسين النوري: [من الطويل]

فتًى ضَاعَ كَتْمُ **السّر** بينَ ضلوعِهِ عن إدْراكِهِ حتّى كَان لم يكن **سِرُّ**

فأَسْبَلَ أَسْتَارَ التخَفُّرِ صَائِنًا لِكلِّ حديثٍ أنْ يَكُونَ هو **السِرُّ**

فَكِتَامُ **سِر** مُدركُ الكَتْمِ لم يَنَلْ سِوى حدِّ كَتْمِ **السِّر** من ظَنَّهُ ذِكْرُ

فكاتَمَهُ المكنونُ ثمَّ تكاتمت جوانِحُهُ فالكلُّ من بَثِّهِ صِفْرُ

مُكْتَتِمٍ وافَى الضمائِرَ وامتطَى لمودعِهِ جَحْدًا وليسَ به غَدْرُ[2]

تتزاحم ألفاظ السرِّ والكتم والمناجاة في هذه القصيدة لترفع من حدة التأزم اللغوي الذي يجد فيه المتلقي نفسه وهو يعاين انغلاق المعنى واستعصاء الفهم.

– وتتجلى الصورة السمعية بوضوح عند **الحلاج** الذي تحررت لديه الصورة من قبضة المحاكاة وسطوة المثال وتسبح في عوالم الخيال ، يقول:

[1] - المصدر نفسه، ج 10، ص245.

[2] - أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص245.

فاسْمعْ بِقَلْبِكَ مَا يَأْتِيكَ عَنْ ثِقةٍ وانظر بِفَهمك، فالتّمييزُ موهُوبُ[1]

استعاض الحلاج في هذه الصورة عن حاسة الأذن وجاء بالقلب وسيلة للسماع « فاسمعْ بِقَلْبِكَ »، فجعل القلب طريقا للمحبة وليس الأذن، فربما تتخدع الأذن بما تسمع لكن القلب (يسمع) جيّدا ما لا يسمع بالأذن العادية.

– وفي صورة سمعية أخرى يوظف **ذو النون المصري** الفعل « ضجّت» الدال على الازدحام والضجيج في معرض حديثه عن المستهامين في الحب الإلهي، وكيف اكتووا بنار العشق الإلهي، يقول: **[من الطويل]**

إذا **نَاجَتِ** الأفْهَامُ أُنْسَ نُفوسِهـــــم بألسنةِ تُخْفِي عَلَى النّاسِ قَبْلَها

و**ضجّت** نُفُوسُ المُسْتهَامِينَ واشتكت جَوًى كَان عَنْ أَجْسَامِهَا شرٌّ بِهَا[2]

في القصيدة ككل، وفي هذين البيتين بالذات، لغة أخرى، تناجي فيها الأفهام أنسَ النفوس، وتضجُّ نفوس المستهامين بالمكابدات والمجاهدات التي يمارسونها في طريق الوصول إلى معرفة الله، وهي نفوس تعي، تشتكي وتتواصل.

3– الصورة الذوقية

ترتبط الصورة الذوقية بحاسة الذوق، لكن في الشعر الصوفي، نجد صورا ذوقية أخرى تنأى عن التعبير باللغة القاموسية المألوفة بل تتكيء على الإغراب والتفرد، وتزج بالمتلقي في متاهات استكناه المعاني المرادة في تجربة متفردة.

يقول **الحلاج:[من البسيط]**

شَرِبْتُ من **مَائِه** ريًّا بغَيْرِ **فَمٍ** و**المَاءُ** قد كَانَ **بالأفواهِ مَشروبُ**

لأنّ رُوحِي قَديمًا فيه قَدْ **عَطِشَتْ** والجِسْمُ مَا مسَّهُ من قَبْلُ تَرْكِيبُ[3]

تَرْكِيبُ[3]

[1] - كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج** ، ص 171.

[2] - أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 378.

[3] - كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج** ، ص 171.

يحضر المجاز في البيتين و تتراقص الألفاظ على وقع الإغراب في ابتكار المعاني، في صورة ذوقية تم معها شرب الماء وتذوقه، لكن حاسة الذوق ليست الفم مادام لشاعر يصرح أنه " شَرِبْتُ من مَائِه ريًّا بغَيْرِ فَمٍ " لأن العطش الذي مسّه ليس عطشا تقليديا ينتهي بمجرد الري، بل هو عطش إلى المحبة الإلهية، عطش الروح إلى موجدها وليس عطش ينتهي بشرب الماء.

ب- الصورة الذهنية

أصبحت (الصورة) أداة الخيال الفاعلة ومضماره الأساسي الذي يسري فيه، وقد غنم الصوفية الشعراء من الخيال كثيرا "ولم يقدّر للخيال أن يستعيد احترامه إلا في رحاب الشعر الصوفي، أي ينبع من الذات، فهو إمّا في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوقٍ إلى هذا الكشف والفيض. "[1]

وتحيل كلمة الخيال على مدى القدرة على رسم صورة ذهنية للصور المدركة سابقا، ومن هنا لا تكتفي فاعلية هذه القدرة على مجرد الاستعادة الآلية للمدركات الحسية بل تتولى عملية التشكيل لتعيد بناء عالم متميز في جدته وتركيبه، كما تتجلى فاعليتها في الجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في إطار جديد متلاحم ومتناسق، يطبعه الانسجام والوحدة.[2]

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى قول **حازم القرطاجني** بأن"المعاني الذهنية هي صور حاصلة في الأذهان لما هو موجود في الأعيان"، وهو ما نسعى لتتبعه في القصيدة الصوفية.

1- الصور اللفظية

[1] – علي البطل. **الصّورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري**، دراسة في أصولها وتطورها. دار الأندلس، بيروت، لبنان. ط3/ 1983، ص15.

[2] – ينظر: جابر عصفور. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص 13.

وهي الصور التي " لا تملك أية قيمة تعبيرية لو نظر إليها معزولة عن سياقها، وإنما تعتمد على تلاعب لفظي قصد به التلمح والغرابة"[1].

تتخلل مثل هذه الصور القصيدة الصوفية المنبنية أصلا على الإغراب، من ذلك قول **ذي النون المصري:**

وبثَّ فيها، صُنُوفًا منْ بَدائعِهِ من الخَلائقِ منْ مثنَى ومنْ وهدِ[2]

فكلمة « وهد » هنا لا تحمل معنى منسجما مع السياق الذي يسبقها، يبدو أن اقحامه في السياق جاء تحت ضغط استقامة الوزن ومطابقة حرف الروي.

وتتزاحم الصور اللفظية في القصيدة العاشرة **للحلاج** في قوله:**[من الوافر]**

بواوِ الوصَالِ ودالِ الدلالِ وحَاء الحياءِ وطاءِ الطهارهْ
وفاءِ الوفَاءِ وصَادِ الصّفَاءِ ولامِ وهَـــــاءٍ لِعُمْرِ مُدَارهْ
عَلَى سِرِّ مكنونِ وَجْدِ الفُؤَادِ وخَاءِ الخفاءِ وشِينِ الإِشَـارهْ
وللحقِّ في الخَلْقِ حقٌّ حقيقُ بحقٍّ إذا حُقَّ حَقَّ الزِّيَـــارهْ
بهم لا بهِمْ، إذْ هُـمُ لا هُــمُ ولا غَيْرُهُمْ إِذَا حُقَّ حَقَّ الزيَارهْ
فكــلٌّ بكُلٍّ، جميعُ الجَمِيــعِ منَ الكلِّ بالكُلِّ حرفُ نهــارهْ[3]

حيث نجد حشدا لصور لفظية غامضة، لا تكاد تفهم من ذلك قوله « بواوِ الوصَالِ/ ودالِ الدلالِ/ وحَاء الحياءِ /طاءِ الطهارهْ/ وللحقِّ في الخَلْقِ/ بحقٍّ/ إذا حُقَّ/ حَقَّ الزِّيَارهْ / بهم لا بهِمْ/ إذْ هُمُ لا هُمُ /منَ الكلِّ بالكُلِّ/ حرفُ نهارهْ. »

هي صور لفظية تحتاج للتمعن ولثقافة صوفية وإلمام بمصطلحاتها حتى تتمكن من ملامسة المعاني المستهدفة.

---

[1] – عبد القادر الرباعي. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن. ط1 / 1999، ص 198.

[2] - أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 389.

[3] - كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 241.

ونختم هذه الصور بالبيت الأخير في نفس القصيدة:

وهُوَ هُوَ بدءُ البدءِ البدايا تِ وهُو هُوَ دَهْرُ الدهاره [1]

فيه وردت صور لفظية، لا نكاد نحلل معانيها منها« البدءِ/ البدايات/ دهر الدهارة »، في مجملها صور لا تبتعد عن الإطار الصوفي العام الجانح إلى الغموض والتعمية.

2- الصور التجريدية

تعتمد الأساليب التجريدية على زيادة معدلات الانحراف وتغليب الإيحاء والرمز على التصريح، فتعطي القصيدة إشارات مركزة يتعيّن على المتلقي إكمالُها وتنميتها من الداخل، ففي التجريد الكوني تتضاءل درجات الإيقاع والنحويَّة إلى حدٍّ كبير، مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والضياع، ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونيّة باستخدام بعض التقنيات السيريالية والصوفيّة الدنيويّة .[2]

من هذه الصور ما جادت بها مخيلة **الحلاج** حين تعمد الغموض والتعمية والإسراف في الرؤى الحالمة المبهمة، يقول **الحلاج:[من مخلّع البسيط]**

رَأَيْتُ ربي بعَيْنِ قَلْبِـــي فقلتُ: لاشَك أنتَ، أنتَ

فَلَيْسَ للأَيْنِ منكَ أَيْـــنٌ ولَيْسَ أَيْنٌ بحيث أنت

أنتَ الذي حزتَ كلّ أينٍ فحيْثُ لا أيْنَ ثمَّ أنتَ

وليْسَ للوهْمِ منكَ وَهْـتمٌ فَيَعْلَـمُ الوهمُ أيْنَ أنتَ

وحُزْتَ حَدَّ الدنُوِّ حتّـــى لمْ يَعلمْ الأيْنُ أيْنَ أنت

فَفِي بقائِي ولاَ بَقَائِـــي وفِي فنائِي وجدْتُ أنتَ

في مَحوِ اسْمِي ورسمِ جِسمِي سَأَلْتُ عنِّي فقلتُ أنتَ

أَشَارَ سرِّي إليكَ حَتّـــتى فَنيتُ عنِّي ودُمتَ أنتَ

---

[1] – المرجع نفسه، 241.

[2] – ينظر: فالح الحجية. **التجريدية والتعبيرية الشعرية المعاصرة** . مجلة سطور مجلة اليكترونية شاملة. (على الخط):. متوفر على العنوان: http://www.sutuur.com/Literature1/3212-falh.htm

وغابَ عَنِّي حَفيظُ قَلْبي عَرفْتُ سرِّي فأنتَ أنتَ[1]

حين يعلن الحلاج« رَأَيْتُ ربي بعَيْنِ قَلْبِي » فإنه ينطلق من التراث الإسلامي أين يبدو أن من حمله على قول هذا المطلع المناسب لقول الإمام علي- كرم الله وجهه- هو ما سمعه عندما سئل -كرم الله وجهه- هل نرى ربنا؟ فقال: وكيف نعبد من لم تره العيون -يعني في الدنيا- بكشف العيان، ولكن رأته القلوب بحقائق الإيمان[2]، وهو قريب من الآية الكريمة، في قوله عزّ وجلّ ﴿ **مَا كذَّبَ الفُؤَادُ مَا رَأى** ﴾*

تتجلى التجريدية في هذه القصيدة في لفظة « القلب» هذا العضو الصغير من البدن، الذي يعجز عن احتواء زخم القرب الميتافيزيقي لله تعالى، فيستعيض الشاعر بالتالي بالإحساس بتجلي الله سبحانه وتعالى في اللاّمكان لأن المكان لا يحدك ولا يسعك وإنما هو ضمن قدرتك التي ليس لها حد.

ويمضي **الحلاج** في المعاني التجريدية، من خلال الغوص في التجربة الصوفية، فحين فشل خياله في حمل الشاعر إلى الله عز وجلّ- بافتراضه بعيدا جدا- زين له منطقه الإنساني القاصر أن يجرب افتراضه قريبا فأدرك أن وجود الله هو الجوهر الثابت وأن الانسان هو الزائل المتغير المتقلب الذي لا يقرّ له قرار، وعليه تكشفت له حقيقة أنارتها بصيرته ورؤيته القلبية للأمور، وهي أن الشعور الداخلي بوجود وقرب الله تعالى، هو في حد ذاته إلغاء للوجود الجزئي للإنسان الفاني والزائل، وإعلاء للوجود الإلهي الخالد.[3]

كما لعبت القافية الموحدة في كل القصيدة « أنتَ » على تأسيس بنية إيحائية مركبة تستمد عناصر تصويريتها من قوة التوهج الانفعالي، عَبْر تحطيم علاقات المادة المنظورة وإقامة علاقات جديدة منبنية على رؤيا الشاعر التجريدية.

---

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص189.

[2] – ينظر: المرجع السابق، ص 193.

* سورة النجم، الآية، 11.

[3] – ينظر: كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص ص 192، 193.

جـ- الصورة البلاغية

تخضع الصورة البلاغية إلى شبكة العلاقات الدلالية للخطاب، وتتشكل عبر كيفية معينة تعكس تفاعل المبدع مع المدركات الحسية والمجردة.

وتتحقق مقاييس الجودة الأدبية على مدى تأثير الصورة في المتلقي" بما تحوزه من إمكانات لها فاعليتها الخاصة في عرض المعاني ملتئمة بألفاظها مما يحدو بالمتلقي إلى استكناه العلامات أو رصد معطيات الاتساق في العمل الإبداعي من ألفاظ ومعان وشكل ومضمون إلى غير ذلك من الدوال التي يجهر بها العمل الأدبي"[1]وكلما توافق اللفظ البليغ مع المعنى الجيد "صنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة"[2]

وتشمل الأنواع البيانية للصورة: 1- الصورة التشبيهيـــة. 2-الصورة الاستعارية.

3- الصورة الكنائيـــــة.

1- الصورة التشبيهية

حرص الشعراء القدماء على إرضاء الذوق العام للنقّاد في استخدامهم للتشبيه الذي كان "وسيلة من وسائل التعبير تتناسب وفكره الواضح وضوح الصحراء التي يقلب فيها طرفه، فيرى الكون وحدة تتلاشى فيها الحدود بين الأشياء وتقترب المسافات، فيعقد صلات بينها، يشبه ما في الأرض بما في السماء، ويشبه ما في الإنسان بما في الحيوان"[3] في علاقات "تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في

---

[1] – محمود سليم هياجنة. **الخطاب الديني في الشعر العباسي، على نهاية القرن الرابع الهجري**. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن. ط1 / 2009، ص 282.

[2] – الجاحظ. **البيان والتبيين**، ج1، ص 83.

[3] – زكية خليفة مسعود. **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**. منشورات جامعة قان يونس. بنغازي. ليبيا. ط1 / 1999، ص ص 197، 198.

الحكم أو المقتضى الذهني"[1]. فالتشبيه هو أول الطرق لإثبات المعنى عبر الإتيان بمِثْلٍ تقوى فيه الصفة.

وينظر النقد الحديث إلى التشبيه بوصفه صورة شعرية "تقيم التماثل طبقا للإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر بها، والصورة التشبيهية تقوم على المقارنة بين شيئين لا لتفضيل أحدهما على الآخر، وإنما لنقل الحالة الشعورية التي تسيطر على الشاعر"[2] تسعى إلى التقريب بين حقيقتين، بغض النظر عن ماهيتهما، حسية كانت أم مجردة لأن المهم هو ما يتولّد عنها من دلالات وايحاءات، تتلاحم وتتواتر في نسيج فكري يعمل على تشييد معان شعرية جديدة. وأدرجوه في مرتبة دون الاستعارة التي" تلغي الحدود بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه"[3] لكونه "يوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد"[4].

وما يهمنا في هذا المقام أن أهل البلاغة نظروا إلى التشبيه بأنه نوع من المقارنة بين شيئين أو مدركين، مع التركيز على أن يكون بينهما علاقة من نوع ما، بحيث يمكن أن ينوب شيء ما عن شيء آخر شريطة ألا يكون هو نفسه، وهو ما يطلق عليه اسم الغيرية، و" إنّ مفهوم الغيرية، على رأي البلاغيين العرب، يقضي بأن يكون المشبه- في الصورة الشعرية- غير المشبه به، بالرغم مما يشترك به الاثنان من صفات وأوجه"[5].

- يقول **ذو النون المصري (ت241هـ)** في قصيدته الأولى المعنونة بـ" أمُوتُ ومَا مَاتَتْ إليكَ صَبَابَتِـــي"، يلهج فيها بالمحبة الإلهية: **[من الطويل]**

---

[1] – جابر عصفور.**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. الدار البيضاء :لمركز الثقافي العربي.ط3، المغرب 1992، ص 172.

[2] – كامل حسن البصير. **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**. مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق. د.ط / 1987، ص ص 180، 191.

[3] – جابر عصفور.**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، ص 176.

[4] – المرجع نفسه، ص 175.

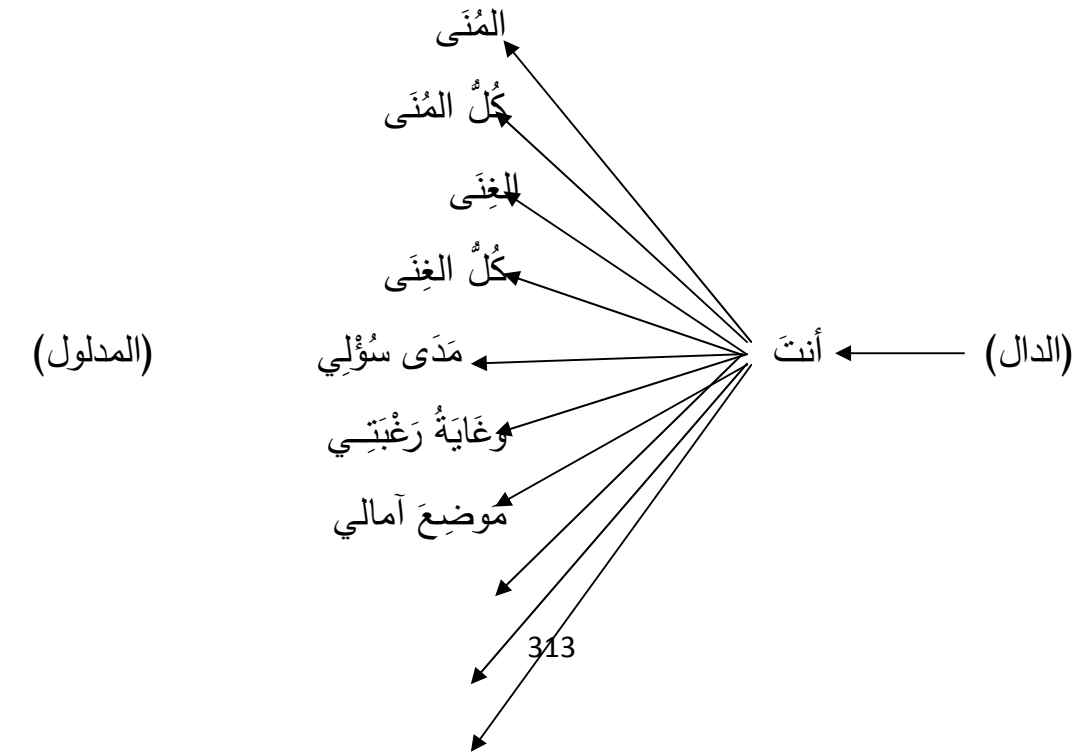
[5] –سمير أبو حمدان. **الإبلاغية في البلاغة العربية**. منشورات عويدات الدولية، بيروت، لبنان. د.ط / 1991، ص 152.

أمُوتُ ومَا مَاتَتْ إليكَ صَبَابَتِـــــــي ولا قَضَيْتُ منْ صدقِ حُبِّكَ أوطـاري
مُنَايَ، المُنَى كُلُّ المُنَى، أنتَ لي مُنَى وَأنتَ الغِنَى، كُلُّ الغِنَى،عِنْدَ إِقْتـَارِي
وأَنْتَ مَدَى سُؤْلِي وغَايَةُ رَغْبَتِـــــــي وموضع آمالي ومكنون إضمـــــاري
ألستَ دَلِيلَ الرَّكْبِ، إنْ هُـــــمُ تَحيَّرُوا وَ مُنْقِذَ مَنْ أشْفَى على جُرُفٍ هَـــــارِ

تعكس الصورة الشعرية في هذه الأبيات درجة التماهي والتطابق التام بين المشبه والمشبه به بحيث يغدوان ذاتا واحدة، بل أكثر من ذلك، ففي مجموع هذه التشبيهات كان المشبه واحدا في حين تعدد المشبه به، المحبوب وهو الله تعالى، المنى بل كل المنى والغنى بل كل الغنى، وغاية الرغبة وموضع الآمال ومكنون الإضمار، ودليل الركب في حيرتهم بل يغدو في النهاية المنقذ لمن أشرف على السقوط.

والملاحظ أن الشاعر في كل هذه التشبيهات التي تماهى فيها في حب الله تعالى، قد استغنى عن أداة التشبيه ووجه الشبه، واكتفى بذكر طرفي التشبيه فقط، ليوظف بالتالي التشبيه البليغ وهدفه من ذلك، تحقيق المطابقة التامة بين المشبه والمشبه به .

والخطاطة الآتية توضح صورة المحبوب الله تعالى، من خلال حشد عدد كبير من التشبيهات لتدعيم حالته النفسية، أين تواتر الدال والمدلول في سلسلة من التشبيهات البليغة الواردة في الأبيات السابقة:



ومكنونُ إضمــاري

دَلِيلَ الرَّكْبِ

مُنْقِذَ مَنْ أشْفَى

تتجلى من خلال الخطاطة المحافظة على الدال/ المشبه الواحد(أنت)، وفي المقابل تعدد المدلول/المشبه به(المنى، الغنى، مدى سؤلي، غاية رغبتي..) لترتسم الصورة نواةً تتناسل منها صور عديدة مليئة بالحيوية الشعرية.

– ويتوسل **الحلاج** (ت309هـ) كذلك بالصورة التشبيهية، فيقول:**[من البسيط]**

لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا سِرِّ ونَجْوَائِـــــي لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا قَصْدِي ومَعْنَائِي

أَدْعُوكَ، بَلْ أَنْتَ تَدْعُونِي إِلَيْكَ فهل نَادَيْتُ إِيّاكَ أَمْ نَاديتَ إِيَّائِـــي؟

يَاعَيْنَ عَيْنِ وُجُودِي يَا مَدى هِمَمِي يَا مَنْطِقِي وعِبَارَاتِي وإِيمَائِـــي

يَا كُلَّ كُلِّي ويَا سَمْعِي ويَا بَصــرِي يَا جُمْلَتِي وتبَاعِيضِي وأَجْزَائِـــي

يَا كُلَّ كُلِّي، وكـــــلُّ الكلِّ مُلْتَبِسٌ وكلُّ كُلِّكَ مَلْبُوسٌ بِمَعْنَائِـــــي

يَا ويحَ روحِي من روحِي، فوا أسفِي عليَّ مِنِّي فإنِّي أَصِلُ بَلْوائـــي

كَأَنّنِي غَرقٌ تَبْدو أَنَاملـــــــــهُ تَغوُّثًا وهو في بَحْرٍ من المَـــاءِ

يَا غَايَةَ السُّؤْلِ والمأمُولِ يَا سَكَنِـي يَا عَيْشَ رُوحِي، يَا دِينِي ودُنْيَائـي

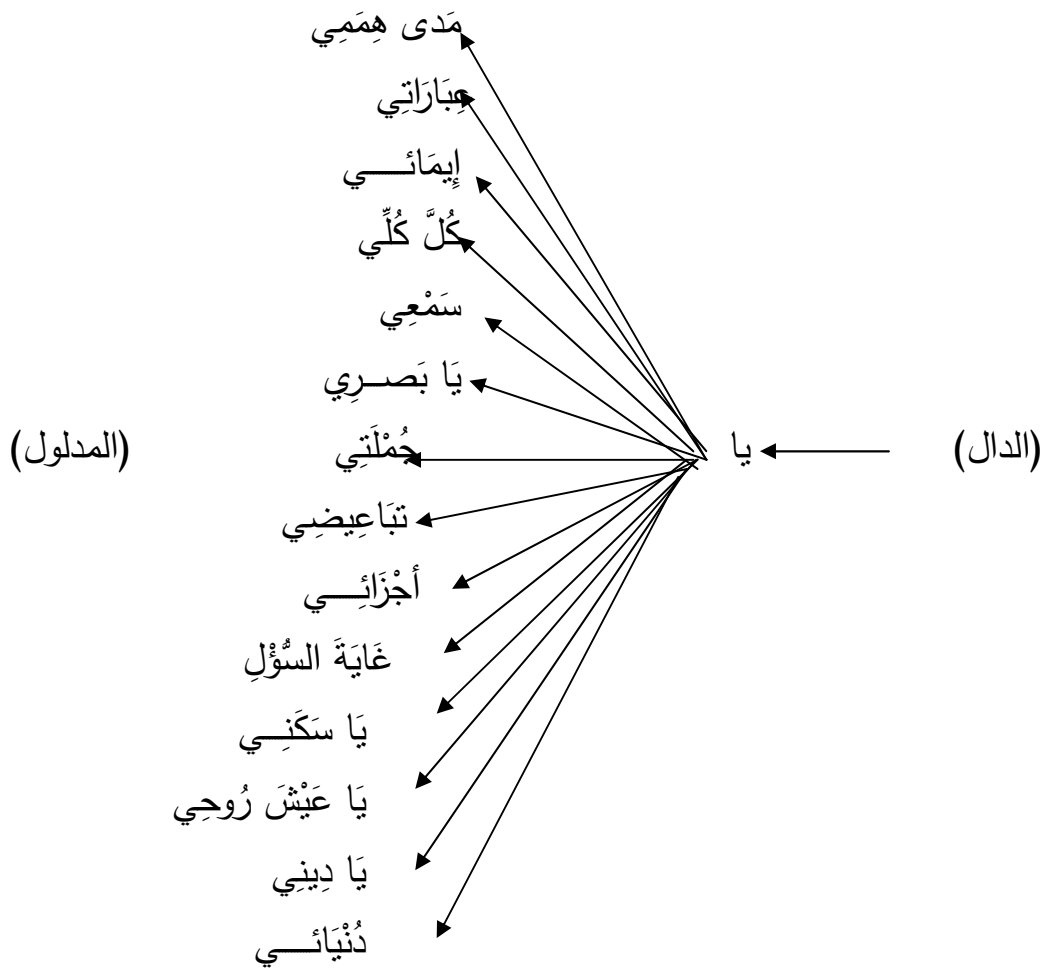
قُلْ لي– فَديْتُكَ–: يَا سَمْعِي ويَا بَصري لِمْ ذِي اللّجَاجَةُ فِي بُعْدِي وإِقْصَائي؟! !

إنْ كُنْتَ بالغَيْبِ عن عينِـــي مُحْتجِبًا فالقلْبُ يرعَاكَ فِي الإبْعَادِ والنَّائـي[1]

حيث تتكيء الصورة التشبيهية على حرف النداء « يا» لتعمق من دلالة المناجاة بعد مباشرة الخطاب بالتلبية مرتين: « لَبيّكَ، لبيّكَ » في كل شطر من البيت الأول للقصيدة ليبرز النداء متسربلا بلغة صوفية تؤطرها القرائن اللغوية من دلالات النداء، لعلّ أبرزها القرب المعنوي للمنادى عب هي أقرب للابتهالات من ذلك: « يَاعَيْنَ عَيْنِ وُجُودِي/ يَا مَدى هِمَمِي/ يَا مَنْطِقِي /(يا) عِبَارَاتِي / (يا) إِيمَائِـــي..الخ » يمكننا إبرازها أيضا في هذه الخطاطة:

يَاعَيْنَ عَيْنِ وُجُودِي

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج** ، ص ص 160، 161.



تشي الخطاطة السابقة بتزاحم الصورة التشبيهية نتيجة الانفعال واستبداد التجربة الصوفية بالشاعر، تتلاحق فيها الصور الشعرية تبرزها جمالية تشقيق المعاني وتوليد الكلمات على شاكلة: يَا **كُلَّ كُلِّي، وكلُّ الكلِّ** مُلْتَبِسٌ / **وكلُّ كُلِّكَ** مَلْبُوسٌ بِمَعْنَائِـي وكذلك: يَا **كُلَّ كُلِّي** ويَا سَمْعِي ويَا بَصـــرِي/ يَا **جُمْلَتِي وتبَاعِيضِي وأجْزَائِـــــي**

فقد شكل من الاسم« كلّ » كلمات عديدة أسهمت في البناء الفني للقصيدة الصوفية وكذلك المر بالنسبة للاشتقاق الحاصل من لفظة « **كُلِّي** » التي تعني« **جُمْلَتِي** » التي لا يكتفي بها الشاعر ليؤكد على أن كلّ جزء منه منسوب إلى الله عزّ وجل ، في اشارة واضحة إلى الفناء في الذات الإلهية، وذلك بلفظة «**تبَاعِيضِي** »، ويصر على مرادفها «**أجْزَائِـــي**»، في نزوع واضح نحو الفناء في حب الله الذي ملك على الشاعر كلّ حياته فغدا:

يَا كُلَّ كُلِّي ويَا سَمْعِي ويَا بَصـــرِي يَا جُمْلَتِي وتبَاعِيضِي وأَجْزَائِـــي

ويؤكد ذلك البيت الأخير من القصيدة:

إنْ كُنْتَ بالغَيْبِ عن عينِـــي مُحْتجِبًا فالقلْبُ يرعَاكَ فِي الإبْعَادِ والنَّائـــي[1]

والنَّائـــي[1]

كما يرسم **الحلاج** صورة تجسيدية لحاله، فيشبهها بالغريق الذي لا حيلة له وهو يستشعر الموت، يرفع أنامله، بدل يديه لطلب النجدة:

كَأَنّنِي غَرقٌ تَبْدو أَنَاملهُ تَغوُّثًا وهو في بَحْرٍ من المَاءِ

يبدو فيها التشبيه عنصرا أساسيا، يكمل المعنى التجريدي الذي تصدَّر القصيدة.

2- الصورة الاستعارية.

ورد في كتاب "**التعريفات**" أن الاستعارة هي: " ادّعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البَيْن، كقولك" لقيت أسدا، وأنت تعني به الرجل الشجاع، ثم إذا ذكر المشبه به مع ذكر القرينة يسمى استعارة تصريحية وتحقيقية، نحو:" لقيت أسدا في الحمام"، وإذا قلنا "المنية" أي الموت "أنشبت"، أي علقت أظفارها بفلان، فقد شبهنا المنية بالسّبع في اغتيال النفوس، أي إهلاكها من غير تفرقة بين نفّاع وضرّار، فأثبتنا لها الأظفار التي لا يكمل ذلك الاغتيال فيه بدونها تحقيقا للمبالغة في التشبيه، فتشبيه المنية بالسبع استعارة مكنية، وإثبات الأظفار لها استعارة تخييلية، والاستعارة في الفعل لا تكون إلا تبعية: كنطقت الحال"[2]

ومن هنا فالاستعارة صورة فنية تتكون من أطراف حسية، بينها علاقات خفية يعمل الشاعر على المجانسة بينها، انطلاقا من رؤيته الخاصة للأمور ومن منطلق تجربته الإبداعية.

ويمكن تقسيم الاستعارة إلى أنواع عدّة، منها:

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج** ، ص 161.

[2] – الجرجاني. **التعريفات**، ص 20.

1- الاستعارة التشخيصية.

2- الاستعارة التجسيدية.

3-الاستعارة التجسيمية.

2- 1. الاستعارة التشخيصية

ونقصد بها الاستعارة التي تُشَيّد على أساس خلع الصفات الإنسانية على الأشياء المادية والمفاهيم التجريدية[1]، فالمعاني قد تتمثل في صور محسوسة بواسطة الاستعارة، هذه الصور المحسوسة قد تكون صور إنسانية.

- يقول **ذو النون المصري(ت241هـ):** **[من الطويل]**

أمُوتُ **ومَا مَاتَتْ إليكَ صَبَابَتِـــي•** ولا قَضَيْتُ منْ صدقِ حُبِّكَ أوطـاري

في هذه الصورة، تشخصت الصبابة في صورة إنسان قابل للموت، فبعد أن تنبأ الشاعر بكونه ميِّتٌ لا محالة من خلال توظيفه الفعل المضارع «أموتُ » عاد لينفي نفيا قاطعا موت حبّه وصبابته لله تعالى.

- كما يرسم صورة فنية للعسر ويشخصه في شكل ضيف ثقيل غير مرغوب فيه في عبارة« **يطردُ إعْسَـارِي**» يقول: **[من الطويل]**

فَنِلْنِي بِعَفْوِكَ، أَحْيَا بِقُرْبِـه أَغِثْنِي بِيُسْرٍ مِنْكَ، **يطردُ إعْسَـارِي**[2]

فبث في العسر–الإعسار– حركة وحيوية، فأصبحت إمكانية طرده متاحة.

- ويخلع **أبو الحسين النوري (ت 295هـ)** على السرّ صفة الإنسانية؛ فيجعله في صورة إنسان عاقل يدرك وبالتالي يناجي ويسأل، يقول: **[** من الطويل]

يُنَاجيكَ سرٌ سَائِلٍ عن ثلاثه سرائِرهُم كَتْمٌ وإِعْلاَنهم سَتْرُ

---

[1] –ينظر: منير البعلبكي. **المورد** (قاموس انجليزي عربي). دار العلم للملايين.ط 19/ 1985، ص 677.

• الصَّبابة: في اللغة بمعنى العشق، والصَّبُّ العاشقُ المشتاقُ. وسميت الصبابة بذلك لانصباب القلب إلى المحبوب/ محمد أحمد درنيقة. **معجم شعراء الحب الإلهي**، ص 16.

[2] – أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص ص، 390،391.

▪ في صورة فنية أخرى، يشخص **الشبلي(ت334هـ)** «التوبة» شيئا ماديا قابلا للضياع، يقول: **[من مجزوء الرمل]**

تُبْتُ دهرًا فمُذْ عَرفْـ تُكَ ضَيَّعْتُ تَوْبَتِي

في الصورة تقابل بين معنيين تُبْتُ دهرًا/ و ضَيَّعْتُ تَوْبَتِي، بدت فيه التوبة شيئا ماديا قابلا للضياع، حيث حولت هذه الصورة التشخيصية «التوبة» من حال الجمود إلى حال الحيوية.

2- 2. الاستعارة التجسيمية

ونعني بها "إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره"[1]، نجد بعض الصور القليلة في ثنايا القصيدة الصوفية **للحلاج** حيث:

- يجعل **الحلاج** من الحبّ أداة للكيّ بعد أن وسم الحب قلبه بميسم من الشوق فأعطى للحب مرتبة الانسان في البطش، حيث أصبح الحب مثل الأحياء له القدرة على الكي وترك علامات واضحة للعيان، فيبدو التجسيم شديد الخفاء، يحيل إلى إضفاء صفة الحياة والحركة والمشاعر التي " تتم في عقل الشاعر على نحو لا يخلو من التعقيد الذي يحتاج إلى مزيد من الصفاء في النفس، والأصالة في الوعي والخصب في التجربة، والسعة في الخيال، ذلك لأن التجسيم عالَمٌ خالصٌ يجتمع ويتعانق في مجموعات من الصور المتداخلة المتلاحقة"[2]،يقول: **[من مخلّع البسيط]**

قَدْ وَسمَ• الحُبُّ منهُ قَلْبِي بِمَيْسَمِ الشَّوْقِ أيَّ وسْمِ

لذا اكتسب الحبّ قوة، فوسم قلب الشاعر بميسم الشوق، ليكون علامة فارقة في حب الله

---

[1] - عبد القادر الرباعي. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص 170.

[2] – المرجع نفسه، ص 171.

• (وسم) الشيء، (يسمُهُ) وسْمًا، وسَمَهُ: كَواهُ، فأثَّر فيه بعلامةٍ، ويقالُ: وسمَهُ بالهجاءِ، وهو موسوم بالخير والشر/ مجمع اللغة العربية .**المعجم الوسيط**. ، مادة(وسم)، ص 1032.

– كما يضفي **الحلاج** على النفوس قدرة الإنسان على إفشاء وإذاعة الأسرار المتاحة عندها، وفيها تجسيم، يقصد به إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في اقتداره.

يقول **الحلاج: [من البسيط]**

إذَا النُّفوسُ أذاعتْ سرَّ ما عَلمَتْ فكلُّ مَا حَملَتْ منْ عقلِها حَاشَا

–كما نجد الصورة التجسيمية في قوله:

وخُضْتُ بَحْرًا ولَمْ يرْسِبْ به قَدمِي خَاضتْهُ روحِي وقَلْبِي منه مَرْعُوبُ

ففي عبارة« خَاضتْهُ روحِي » أُكسْبَتِ الروح قدرة رهيبة لخوض غمار البحر، رغم خوف قلبه من ذلك، وهي صورة جميلة تبدّت فيها الروح كيانا عاقلا قويا، وهي صورة توحي بما للتصوف من سيطرة فيها ارتباط بالروح أكثر من الجسد.

2– 3. الاستعارة التجسيدية

المقصود بالتجسيد " نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"[1] بمعنى تقديم المعنى في جسد شيء أو نقل المعنى من إطار المفاهيم إلى إطار المادية الحسية ولكن دون إكسابها الخصائص الإنسانية حيث يتمثل المعنى في جسد محسوس ولكنه ليس صورة شخص(إنسان).

– اقتنص **ذو النون المصري** الصورة التجسيدية جاعلا القلب واعيا ومدركا وقادرا على تحمّل أسرار الصوفية، والتي هي من الأمور التي لا يمكن إذاعتها بين الناس يقول: **[من الطويل]**

تحمَّلَ قلبـــي فيكَ مالاَ أَبُثُـــهُ وإنْ طَالَ سَقْمِي فيكَ أو طَالَ إضْرارِي

[1] – بشرى موسى صالح. **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط1/ 1994، ص125.

حيث بث في عبارة « تحمَّلَ قلبـــِي» الحياة، فجعل عضلة القلب الصغيرة قادرة على تحمل ضغط التجربة الصوفية وما تحويه من مكابدات ومجاهدات لا يمكن بثها ولا التصريح بها.

– وفي صورة تجسيدية ثانية، يستعير **الحلاج** للقلب صورة طائر، من خلال توظيفه الفعل« طار» الذي تختص به الطيور، وإضفائه على جزء من الإنسان«القلب».

يقول: **[من مخلّع البسيط]**

وطَارَ قَلْبِي بريشِ شَوْقٍ أَمرٌ فِيهِ كمرِّ سَهْمِ

لقد بث الحركة والحيوية في «القلب » فغدا طائرا، ليس له ريشا ماديا كبقية الطيور بل ريشه مكون من أشواق يشحنها العشق الإلهي، في تطلع دائم نحو الله عزّ وجلّ

– كما حشد **الحلاج** مجموعة من الصور التجسيدية الأخرى، جعل فيها لقلوب العَاشقينَ عيون وألسنة وأجنحة، وقدرة على الطيران « بغيرِ ريشٍ »، ورؤية مالا يراهُ الآخرين.

يقول: **[من الوافر]**

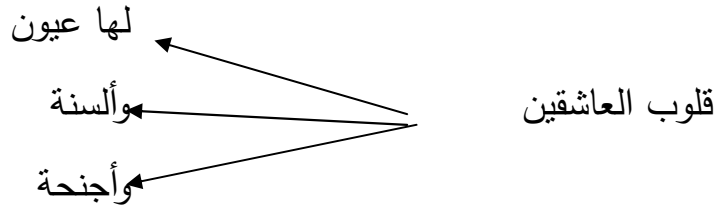
قلوبُ العَاشقينَ لها عيونٌ ترَى مالا يراهُ النَّاظـرونَا

وألسنةٌ بأسرارٍ تُناجـي تَغيبُ عنِ الكِرَامِ الكاتبينَـا

وأجنحةٌ تطيرُ بغيرِ ريشٍ إلَى ملكُوتِ ربِّ العالمينَـا

و**ترتعُ فِي ريَاضِ القُدْسِ** طوراً **وتشربُ من بحارِ العارفينَا**

ويمكن توضيح هذا الحشد للصور التجسيدية فيما يلي:



ثم يختم هذه الصور التجسيدية بمصطلحات صوفية، وهي الشرب من بحار العارفين• لأن العارف بالله أشد الخلق حبًّا لله تعالى.

3- الصورة الكنائية

وردت **الكناية** في كتاب **التعريفات للجرجاني** بأنها" كلام استتر المراد منه بالاستعمال وان كان معناه ظاهرا في اللغة، سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز فيكون تردّدٌ فيما أريد به، وهي عند علماء البيان أن يعبر عن شيء لفظا كان أو معنى بلفظ غير صريح في الدلالة عليه لغرض من الأغراض كالإبهام على السامع أو لنوع فصاحة"[1]

وللصورة الكنائية قيمة بلاغية، من خلال جرِّ المتلقي للبحث على المعنى المقصود أو الحقيقي المتواري خلف المعنى المجازي، وهي من ألطف أساليب البلاغة وأدقها عرفها

• العارف: "من عرف الحقّ سبحانه وتعالى بأسمائه وصفاته، ثمّ صدق الله تعالى في معاملاته، ثمّ تنقى عن أخلاقه الرديئة وآفاته، ثمّ طال بالباب وقوفه ودام بالقلب اعتكافه، فخطى من الله تعالى بجميل إقباله، وصدق الله في جميع أحواله، وانقطع عنه هواجس نفسه، ولم يضع بقلبه خاطر يدعوه إلى غيره، فإذا صار من الخلقِ أجنبيا ومن آفات نفسه بريًا، ومن المساكنات والملاحظات نقيا، ودام في السرِّ مع الله تعالى مناجاته، وحقَّ في كلِّ لحظةٍ إليه رجوعه، وصار محدثا من قبل الحقِّ سبحانه بتعريف أسراره فيما يجريه من تصاريف أقداره، يسمى عند ذلك عارفا"./ القشيري. **الرسالة القشيرية**، ص 342.

[1] – الجرجاني. **التعريفات**، ص 157.

عبد القادر الرباعي بـ"صورية أريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه"[1]

ولا بأس أن نذكر في هذا المقام أن الكناية تنقسم بحسب المعنى الذي تشير إليه إلى ثلاث أقسام:

1- كناية عن صفة. 2- كناية عن موصوف. 3- كناية عن نسبة.

وقد تخللت القصيدة الصوفية صور كنائية عدة، عملت على رفع قيمة المعنى وتأكيده في نفس المتلقي، من ذلك:

- ما جاء في قول **ذي النون المصري:**

أَفْنَى القُرُونَ وأَفْنَى كُلُّ ذِي عُمْرٍ كَعُمْرِ نُوحٍ ولُقْمَانَ أَخِي لُبَدِ[2]

فعبارة « أَفْنَى القُرُونَ وأَفْنَى كُلُّ ذِي عُمْرٍ » صورة كنائية عن موصوف وهو الله عزّ وجل يدعم ذلك ما ورد في البيت الذي يسبقه:

فالمَوْتُ مَيِّتٌ وكُلُّ هَالِكُونَ خَلاَ وَجْهُ الإِلَهِ الكَرِيمِ الحائِمِ الصَّمَدِ[3]

الصَّمَدِ[3]

ذلك أن عبارة « فالمَوْتُ مَيِّتٌ » فيها تأكيد على فناء كل شيء فحتى الموت أيضا ميت وتتضح الدلالة المعنوية للصورة الكنائية اكثر من خلال تأكيد الشاعر أن« كُلُّ هَالِكُونَ خَلاَ وَجْهُ الإِلَهِ.»

- ويضيف **ذو النون المصري** صورة كنائية أخرى في قوله:

يَا رَبِّ إِنَّكَ ذُو عَفْوٍ ومَغْفِرَةٍ فَنَجِّنَا مِنْ عَذَابِ **المَوْقِفِ النَّكِدِ**

تتجلى في عبارة « المَوْقِفِ النَّكِدِ » وهي كناية عن موصوف وهو يوم الحشر، وقد عبر الشاعر عن النكد وما فيه من كراهة تحيل على القلق وعدم الراحة.

---

[1] - عبد القادر الرباعي. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص 162.

[2] – أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 390.

[3] – المصدر نفسه، ج9، 390.

– ويعدِّد **الحلاج** أبجديات التصوف، موضحا تعلقه وفناءه في حب الله/ الحق.

يقول: **[من مجزوء الرجز]**

فاكْفُفْ ملاَمِي، عَاذِلِي، فقد فقدتُ السَّكَـــنَا

وغَاض مَاءُ أَدْمُعِـــي وصَار عَيْشي مِحَــنَا

وغَاب مَنْ عُذْتُ بـــهِ ولَمْ يَزَلْ لِي وَطَنـــا

القصيدة كلها صور كنائية عن التصوف، وما يلحق به من من متاعب وما يتجشمه من مجاهدات ومكابدات، وتبرز أكثر الصورة الكنائية في العبارتين التاليتين: « فقدتُ السَّكَـنَا» و« ولَمْ يَزَلْ لِي وَطَنـا»، وفيهما دلالة نفسية قوية على ما في السكن والوطن من اطمئنان وراحة. اللتان يبدو الشاعر قد فقدهما، ودلالة ذلك استعماله للعبارة «فقد فقدتُ السَّكَـنَا» بإلحاق حرف التحقيق مع الفعل الماضي.

الصورة الشعرية في المقطوعة السابقة، تصور حالة الضياع واللاّ انتماء التي عصفت بالشاعر؛ فجعلته يردد عبارات حزينة على شاكلة: « فاكْفُفْ ملاَمِي عَاذِلِي» «فقد فقدتُ السَّكَـنَا»/« وغَاض مَاءُ أَدْمُعِـي » /« وغَاب مَنْ عُذْتُ بـهِ » /« ولَمْ يَزَلْ لِي وَطَنـا » هي عبارات فيها لمسة حزن وخيبة، يبدو أنها تترجم الحالة النفسية التي يعايشها الحلاج في تصوفه خاصة، والمصاعب التي يلاقيها المتصوف بصورة عامة في اعتناقه لمذهب التصوف.

–ويواصل الحلاج بث صوره الملغزة ، ويستهلها بثنائيات ضدية عمقت الصور المجازية التي ترصدها الشاعر، جاعلا منها أساسا للتعبير عن تجربته الصوفية يقول:

[من البسيط]

للعلمِ أهْلٌ وللإيمَانِ تَرْتِيبُ وللعُلُومِ وأَهْلهَا تَجَارِيبُ

والعِلْمُ عِلْمَان: منبُوذٌ ومُكْتَسَبٌ والبحْرُ بَحْرانِ: مرْكُوبٌ ومَرْهُوبٌ

والدّهْرُ دهْرانِ: مَذْمُومٌ وممتَدَحٌ والنّاسُ إثْنَانِ: ممنوحٌ ومسْلُوبُ[1]

يكتنف الغموض والتعمية حنايا القصيدة ، وكذا موضوع التصوف الذي يرسل عنه الشاعر دلالات وإشارت تحيل عليه، فهي صور متناسلة متتابعة ، تعمل على اعلاء الجانب الدلالي وتعدد القراءات، ولعل ذلك راجع إلى التجربة الصوفية التي تختلف من متصوف إلى آخر.

فقد أسهمت التجربة الصوفية في إثراء اللغة بمصطلحات خاصة، وسعت معجمها اللغوي بتقديم لغة غير مألوفة، لغة خاصة بهم احتكروها بينهم بألفاظ ومصطلحات خاصة، قصدوا بها الكشف عن معانيها لأنفسهم وطائفتهم فقط. ذلك أن المصطلح الصوفي" لفظ معيَّن بين قوم معينين. "[2]، فكان التصوف ومعه الشعر مجالا واسعا لتجسيد أخيلتهم، وآرائهم الصوفية، لتبرز للناس مضمخة بأنفاسهم، ومختومة بطابعهم الخاص.

فكانت الصورة الفنية الفضاء الذي تماهى فيه الشعر والتصوف، و تحقق في تراثنا العربي الإسلامي، من خلال التجارب الصوفية **لابن عربي(ت638هـ) والحلاج (ت309هـ) والبسطامي (ت261هـ) وابن الفارض(ت632هـ)** ..وغيرهم كثيرون.

وعليه فقد ظلَّ الشعرُ دوماً ، مَعيناً يرده الصوفية للارتواء من نبعِ التعبير الصادق وأداةً مناسبة لتصوير أدق حقائق المذهب الصوفي الذي اعتنقوه.

ثالثا: الظواهر الأسلوبية في القصيدة الصوفية

تمثل الموضوعات التي تناولتها القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، الأسس التي قام عليها التصوف، وعند استعراضنا للقصائد الست والعشرين للشعراء الصوفيين وهم على التوالي:

---

[1] - كامل مصطفى الشيبي.**شرح ديوان الحلاج**، ص 171.

[2] – الجرجاني .**كتاب التعريفات** ، ص50.

ذو النون المصري والشبلي، ويحي بن معاذ، أبو الحسين النوري والحسين بن منصور الحلاّج، والقشيري؛ نجد أنَّ أسلوبها يتراوح بين القوة والجزالة أحيانا وبين الضعف والسذاجة أحيانا أخرى. ومردُّ ذلك أنّ بدايات الشعر الصوفي كان يغلب عليها التقليد ورصد مواضيع التصوف، ولكن سرعان ما تطورت هذه المعاني لتغدو رصينة الأسلوب، متسلسلة المعاني ومنسجمة الألفاظ .

1- اللجوء إلى الضرورات الشعرية.

إن الشاعر وهو مستغرق في أتون تجربته الصوفية، لا يعبأ بما يؤاخذ عليه، فحتّى وإن أجاز العروضيون الضرورات الشعرية، باعتبار أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر، فإن النقاد لا يجيزونها، من ذلك ما ورد في قول **الحلاج** من صور مد المقصور في القافية، جاء ذلك في ثلاثة أبيات:

لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا سِرِّ ونَجْــوَائِــي لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا قَصْدِي ومَعْنَائِي

حُبِّي لمولايَ أَضْنَانِي وأَسْقَمَنِي فكيفَ أَشكو إِلَى مولاَي مولاَئِي؟

يَا غَايَةَ السُّؤْلِ والمأمُولِ يَا سَكَنِي يَا عَيْشَ رُوحِي، يَا دِينِي ودُنْيَائِي

– من هذه الأخطاء أو المآخذ على ما قاله **ذو النون المصري:**

الحَمْدُ للَّـــــه حَمْدًا لا نَفَاذَ لَهُ حمدًا يفوتُ مدى الإحصاء و العدَدِ

الفَالِقُ النورُ والظلماءُ وهي عَلَى مَـــــا تقاذَفَ بالأمْوَاجِ والزبـــــــدِ

إذَا مَدّها فَوقَ الرّيحِ مُنْشئـــــــها فسبّحت وهي فوق المـــــاء في مِيدِ

حيث اضطربت القافية بعد الإقواء الذي حصل في البيت الثالث

–فصل الضمير مع إمكان اتصاله كقول **الحلاج:**

أَدْعُوكَ، بَلْ أَنْتَ تَدْعُونِي إِلَيْكَ فهل نَادَيْتُ إِيّاَكَ أَمْ نَاديتَ إِيَّائِي؟

فقال: « نَادَيْتُ إِيّاَكَ أَمْ نَاديتَ إِيَّائِي/ وكان بإمكانه أن يقول ناديتك أم ناديتني »

– تسكين لمَ الاستفهامية فأصبحت لِمْ ، كما جاء في القصيدة السابقة:

قُلْ لي– فَديْتُكَ–: يَا سَمْعِي ويَا بَصري لِمْ ذِي اللّجَاجَةُ فِي بُعْدِي وإِقْصَائي؟! !

– قطع همزة الوصل كقول **الحلاج:**

والدّهْرُ دهْرانِ: مَذْمُومٌ وممتَدَحٌ والنّاسُ إِثنَانِ: ممنوحٌ ومسْلُوبُ

2– ابتكار المصطلحات

يلجأ **الحلاج** إلى ابتداع اصطلاحات غير ذائعة بين الصوفية، ومن البديعي أن المصطلح هو الاسم الذي اتفق عليه الناس، ويكون معروفا لدى طائفة من الناس ولكن إذا غاب هذا الشرط، يغدو التخبط في فهم المدلولات التي يقصدها الشاعر

يقول **الحلاج:**

فَلَيْسَ للأَيْنِ منكَ أَيْنٌ ولَيْسَ أَيْنٌ بحيث أنت

فكلمة « أين» لم يتح لها أن تعبر عن المدلول اللغوي الذي تباشره، ولكنه أعطاها معنى اصطلاحيا مطاطا، غير ذائع في الأوساط الصوفية في ذلك الوقت

وفي قصيدة أخرى يقول:

أَدْنَيْتَنِي منكَ حتّى ظَنَنْتُ أَنّكَ أَنِّي

رَغِبْتُ فِي الوجْدِ حتّى أَفْنَيْتَنِي بِكَ عَنِّي

فكلمة« ظَنَنْتُ أَنّكَ أَنِّي – أَفْنَيْتَنِي بِكَ عَنِّي » عبارات تحتاج لتمعن ولفهم ما وراء الكلمات ومابين السطور.

وكذلك بين لفظتي(بقائي/ لا بقائي) وتكمن المفارقة أيضا في عبارة (سَأَلْتُ عنِّي فقلتُ أنتَ) في قول الحلاج:

ففـــي بقائـــي ولا بقائـــــي وفي فنائي وجدت أنتَ

في مَحو اسمِي ورسمِ جِسمِي سَأَلْتُ عنِّي فقلتُ أنتَ

وظف **الحلاج** مصطلح «لا بقاء» غير المألوف في القرن الثالث والرابع الهجريين وكذلك استعاض بعبارة « سألت نفسي» بعبارة حداثية «سَأَلْتُ عنِّي» ، جاعلا (أناه) منفصلة عن ذاته، وكانت الإجابة عن السؤال:« فقلتُ أنتَ » عوض« فقالت: أنك نفسي».

وهكذا في قمة الفناء الصوفي، يصير الصوفي لا يحس ولا يشعر إلا بالقيمة المطلقة للجمال من خلال الاستغراق في الحب الإلهي وتفجير مكامن اللغة

ويمكن القول، بأن الحلاج بلغته هذه استطاع أن يختصر المسافات ويقف على اعتاب الحداثة وأن يصل إلينا .

3- استعمال الألفاظ الغريبة

– من ذلك استعمال **الحلاج** لفظة «غَرْبِيب»، الدالة على السواد، في قول **الحلاج:**

تَعَرفتْ فِي قَديمِ الذرِّ أَنْفسُهم فَأَشْرقتْ شَمسهم والدَّهْرُ غَرْبِيبُ

جاء في لسان العرب **لابن منظور** أنّ " أسود غرابي وغِرْبيب: شديد السّواد، إذا قلت غرابيب سود، تجعل السود بدلا من غرابيب، لأن توكيد الألوان لا يتقدم، وفي الحديث: إنّ الله يبغض الشيخ الغربيب، وهو الشديد السواد، وجمعه غرابيب، أراد الذي لا يشيب، وقيل: أراد الذي يسوِّد شيبَه"[1]

ويرى **كامل مصطفى الشيبي**• أنّ لفظ «غَرْبِيب» متصلا بالكلمة ما قبل الأخيرة في قوله تعالى:﴿ **أَمْ تَرَ أَنَّ اللّه أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِه ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلوانُهَا ومِنَ الجِبَالِ جُدَدُ بِيضٌ وحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوانُهَا وغَرَابِيبُ• سُودٌ** ﴾*

فكأنّ **الحلاج** أراد أن يقول: إنّ صحبه قد تعارفت أرواحهم في عالم الذرّ يوم جمعها الله ليأخذ عليها الميثاق بوحدانيته كما صرحت الآية الكريمة: ﴿ **وإِذا أَخَذ ربُّكَ مِنْ بنِي آدَمَ مِن ظُهُورهِم ذُريَّتِهِمَ وأَشْهَدهُم علَى أَنْفسهِمُ أَلَستُ بِربِّكم قَالوا بَلى شَهدنَا أنْ تَقُولُوا يَوْمَ القِيامَةِ إنَّا كُنَّا عن هذا غَافِلينَ** ﴾*

فوصف الدهر بالسواد الشديد تشبيها له بالليل، فتشرق عليه الشمس ليطلع بعده النهار، ويتحرك الزمان.

– ابتكار مصطلحات خاصة لم يسبق لأحد استعمالها، مثل:* **اللاَّهوت والنَّاسوت** •

من ذلك ما عبر عنه **الحلاج** في قوله: **[من السريع]**

---

[1] – ابن منظور. **لسان العرب**، مج 1 ، ص 646.

• هو كامل مصطفى الشيبي صاحب كتاب"شرح ديوان الحلاج" ولد ببغداد سنة1927 ،أتم دراساته الأولى هناك والجامعية في الاسكندرية بمصرالتي تخرج منها عام 1950 ونال الماجستير عام1958 من نفس الجامعة والدكتوراه من جامعة كمبريدج بانكلترا سنة 1961 من أشهر مؤلفاته:–الصلة بين التصوف والتشيع–ديوان أبي بكر الشبلي–شرح ديوان الحلاج– الحب العذري، توفي سنة 2006 ببغداد.

• غرابيب، جمع غربيب، و الدّهر غِربيب: أسود

* سورة فاطر، الآية 27.

* سورة الأعراف، الآية 172.

• يعني حلول الطبيعة الإلهية(اللاهوت) في الطبيعة الإنسانية (الناسوت)/ صابر طعيمة. التصوف والتفلسف الوسائل والغايات. مكتبة مدبولي. ط1/ 2005، ص 178. الناسوت: محل اللاهوت، وقيل عالم الشهادة، أي الدنيا/ معجم مصطلحات الصوفية لعبد المنعم حفني. دار المسيرة، بيروت. ط2 /1987 ، ص 255.

سُبحَانَ منْ أظْهرَ ناسُوتُـــه سِرَّ سَنا لاهُوتَـــه الثَّاقِبِ
ثمَّ بَدَا فِي خَلقِـــــه ظَاهِرًا فِي صُورةِ الآكـلِ والشَّاربِ
حَتَّى لقدْ عاينَهُ خَلْقُـــــــه كلحْظَةِ الحَاجِبِ بالحَاجبِ[1]

وهذا في شرحه لمعنى اتِّحاد الخالق بالمخلوق أو فناء المخلوق في الخالق، واستغراقه فيه، حيث يبدو المقصود بلفظتي«اللاَّهوت والنَّاسوت»"الفناء الوجودي واضمحلال انسانية العارف اضمحلالا جوهريا، بل سَمْتُهُ من الحلول نوع من استيلاء الألوهية على الإنسانية حتّى كأنّ الطَّبيعة البشرية تفقد القدرة على التّصرف بذاتها، بل تصبحُ أداة تستعملها الألوهية وتتصرّف بها كما تشاء."[2]

وهي أبيات جلبت **للحلاج** الكثير من المتاعب، ورفضها الفقهاء جملة وتفصيلا واعتبروها حلولا وكفرا.

*** الشعشعان**

حيث وظف **الحلاج** لفظة «شعشعاني»• في مخاطبته الله عزّ وجلّ قائلا:" الناس تبارك ذو النور الشعشعاني" والتي اعتبرت- لغرابتها- دليلا على سوء الأدب، فقد احتدَّ عليه الوزير عليّ بن عيسى قائلا: "كم تكتب- ويلك- إلى الناس تبارك ذو النور الشعشعاني ما أحوجك إلى أدب."[3]

---

[1] – كامل مصطفى الشيبي.**شرح ديوان الحلاج**، ص 165.

[2] – أسماء خوالدية. **صرعى التصوف**، ص 161.

• شعْشع الشّعاع: ضوء الشمس الذي تراه عند ذرورها، كأنه الحبال أو القضبان مقبلة عليك ، إذا نظرت إليها، وقيل: هو الذي تراه ممتدا كالرّماح بعيد الطّلوع، والشّعشاع والشعشعاني: الطّويل الحسن الخفيف اللّحم، شُبِه بالخمر المشعشعة لرقتّها، وقيل: الشعشاع الطويل، وقيل: الحسن./ ابن منظور. لسان العرب، ج 8، ص ص 181، 182.

[3] – شمس الدين الذهبي. سير أعلام النّبلاء، ج14، تح: أكرم البوشي. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان. ط1/ 1983، ص 316.

حيث بدت للوزير كلمة نابية لا يليق توظيفها عند مخاطبة الله تعالى.

4- الجنوح نحو الغموض

من الظواهر الأسلوبية في القصيدة الصوفية الجنوح نحو الغموض فالشاعر خارج التجربة الصوفية يسعى للإفصاح عن تجربته الشعرية وعما يجول في وجدانه من مواجع وتطلعات، بينما في المقابل نجد الشاعر الصوفي داخل التجربة الشعرية الصوفية لا يعمل على الإفصاح والإبانة، بل يعمل على التعمية ويوجه ألفاظه للخاصة. نلمس هذا الغموض عند **الحلاج، في قصيدة** متّشحة بالغموض.

يقول:**[من مجزوء الرمل]**

اقْتُلُونِي يَا ثِقاتِـــي إنَّ فِي قَتْلِي حَيَاتِي
ومَمَاتِي فـــي حَياتِي وحَيَاتِي فِي مَمَاتِي
أنَا عِندِي مَحْوُ ذَاتِي منْ أَجْلِ المُكْرَمَاتِ
وبقائِي فِي صِفَاتِي منْ قَبيـحِ السِّيئاتِ
سَئِمَتْ روحِي حَياتِي فِي الرُّسومِ البَالياتِ
فاقتلُونِي واحرقُونِي بعِظَامِي الفانِيـــاتِ
ثمَّ مُروا برفَاتِـــي فِي القُبُورِ الدَّارِسَاتِ
تَجدُوا سِرَّ حَبيبـــي فِي طَوَايا البَاقِيـاتِ[1]

فلا يكاد المتلقي يجد ثغرة ينفذ منها إلى معانيها رغم كثرة أبياتها، يضيف قائلا:

إنَّنِي شَيْـــتخٌ كَبيرٌ فِي عُلُوِّ الدارجَـــاتِ
ثُمّ إنّي صِرْتُ طِفْلاً فِي حُجُورِ المُرْضعَاتِ
سَاكِنًا فِي لَحْـدِ قَبْرٍ فِي أَرَاضٍ سَبْخَـــاتِ
ولدَتْ أُمّـــي أَبَاهَا! إنّ ذَا مِنْ عَجَبَاتِـــي

[1] - كامل مصطفى الشيبي.**شرح ديوان الحلاج**، ص ص 179، 180.

فبنَاتِي–بعد أن كنْـ نَ بناتِي– أَخواتِـــي–
ليْسَ من فِعْلِ زمانٍ لا، ولا فعلُ الزُنَـــاةِ
من هواءٍ ثم نـــارٍ ثمّ من مـــاءِ فراتِ[1]

وقد علّق **الأمير عبد القادر على** البيتين

ولدَتْ أُمّي أَبَاهَا! إنّ ذَا مِنْ عَجَبَاتِي
فبنَاتِي–بعد أن كنْـ نَ بناتِي– أَخواتِي–

قائلا:" فكلٌ من له عليك ولادة من أيِّ نوعٍ أو صورة كان من ظاهر وباطن واسم إلهي ومخلوق فهو ابنك... وكلٌ من له عليك ولادة من أي نوع وفي أيِّ صورة كان، من ظاهر وباطن واسم إلهي ومخلوق، فهو أبوك.. "[2]

وبلغت شهرة هذه القصيدة الآفاق في عالم التصوف، فألم بها كبار المتصوفة من أصحاب وحدة الوجود إلماما يكاد يكون حرفيا، وبخاصة فيما يتصل بمضمون البيتين الأوليين من قصيدة **الحلاج** هذه.

من ذلك ما قاله **ابن الفارض**(ت 632هـ):

فالموتُ فِيهِ حياتِي وفي حَياتي قَتْلِي

وكذلك قول **ابن عربي**(ت 638هـ):

اقْتُلُونِي يَا عِدَاتِـــي بوفائِي بعِداتِـــــي
إنِّـــــي أَحْيَا بهـذا فحيَاتِي فِـــي مَمَاتِي
أنَـــا أبْصَرْتُ عُلُومًا كالبحَارِ الزَّاخِـــراتِ
كمَّل الله وجـــودِي بأبٍ ثـــــــمَّ بنَاتِ
فأنا ابنٌ وأنـــا أيْـ ضا أبٌ في المُحدثاتِ

[1] – المرجع نفسه، ص ص 179، 180

[2] – الأمير عبد القادر. **المواقف**، ص ص 1107،1108 نقلا عن كامل مصطفى الشيبي. شرح ديوان الحلاج، ص182.

ليتَ شِعْري كيفَ هذا وبقائِي فِـــــي وفَاتِي

نخلص إلى اتصال هذا المعنى الحلاجي في القصيدة بوحدة الوجود ودورانه حول إلغاء عوامل الزمان والمكان والتسلسل والتجزؤ والرجوع إلى الحقيقة الكبرى الإلهية[1]، وهي وهي مواضيع، فصل فيها المتصوفة في القرون الموالية.

رابعا: الدلالات الخاصة في القصيدة الصوفية

1- دلالات من التراث الغزلي

غدا الحب الإلهي موضوعا أساسيا من مواضيع الشعر في القرنين الثالث والرابع الهجريين، نظم فيه معظم الشعراء بعد أن تعلقت قلوبهم بمحبة الله وبجماله وجلاله "والصوفية يحبون الله -سبحانه -لأنهم عرفوه"[2]

في الحب الإلهي يقول **ذو النون المصري: [من الطويل]**

أمُوتُ ومَا مَاتَتْ إليكَ صَبَابَتِـــــي ولا قَضَيْتُ منْ صدقِ حُبِّكَ أوطـاري

مُنَايَ، المُنَى كُلُّ المُنَى، أنتَ لي مُنَى وَأنتَ الغِنَي، كُلُّ الغِنَى،عِنْدَ إِقْتـَارِي

وأَنْتَ مَدَى سُؤْلِي وغَايَةُ رَغْبَتِـــــي وموضع آمالي ومكنون إضمـــتاري

تحمل قلبـــــي فيك مالا أبثـــــه وإن طال سقمي فيك أو طال إضراري

وبَيِن ضُلُوعِي مِنْكَ مالك قد بَـــــدَا وَلَمِ يَبِدُ بَادِيَـــــــه لأهِلٍ ولا جَـــارِ

وَبِي مِنْكَ، في الأحْشَاءِ، دَاءٌ مُخَامِـرٌ فَقَدْ هَدَّ مِنِّي الرُّكْنَ و انْبَثَّ إسْـــرارِي

ألستَ دَلِيلَ الرَّكْبِ، إنْ هُـــمُ تَحيَّرُوا وَ مُنْقِذَ مَنْ أشْفَى على جُرُفٍ هَـــارِ

أَنَرْتَ الهُدَى للمهتَدينَ، ولَمْ يَكُـــنْ مِنَ النُّورِ في أيديهمُ عُشْرُ مِعْشَـــارِ

فَنِلْنِي بِعَفْوِكَ، أَحْيَا بِقُرْبِـــــــه أَغِثْنِي بِيُسْرٍ مِنْكَ، يطردُ إعْسَـــارِي [3]

3

[1] – ينظر: كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 184.

[2] – عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي**، ص 295.

[3] – أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص ص، 390،391.

في هذه القصيدة استعان **ذو النون المصري** بالتراث الغزلي، واختار الغزل العذري منه لأن معانيه تلتقي مع مضمون أشعار الحب الإلهي، فكانت الألفاظ الغزلية صريحة كقوله « صبابتي– حبّك– مناي– أنت لي » وهي ألفاظ رقيقة تصور مدى عمق تجربة العشق وتغلغلها في نفسية الشاعر.

هذه الألفاظ الغزلية المباشرة تعقبها ألفاظ صريحة دالة على الغزل الإلهي الصريح وتحيل إلى كون المحبوب هو الله سبحانه وتعالى؛ من ذلك« دليل الركب– الهدى– المهتدين».

– **وللشبلي** قصيدتين في الحب الإلهي يناجي فيهما الله سبحانه وتعالى، جاعلا إياه أحب من ذاته وكيانه، في لغة رقيقة شفافة، يقول: **[من السريع]**

يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري ويَا مكان السرِّ من خَاطِري

يَا جُمْلَةَ الكلّ التي كُلُّها أَحَبُّ من بَعْضِي ومِنْ سَائِري

ويضيف قائلا:

أَنتَ سُؤلِي ومَنيّتِي دُلّنِي كيفَ حِيلَتِي

قد تَعشّقْتُ وافتضحـ ـت وقامتْ قِيامَتِي

مِحْنتِي فِيكَ أَنّنِي لاَ أُبَالِي بِمحْنَتِي

يَا شِفَائِي من السّقَا مِ، وإِنْ كُنْتَ عِلّتِي

تشي الألفاظ والعبارات بموضوع الحب الإلهي الذي ملك على الشاعر حياته فعبّر بألفاظ وعبارات، مثل« يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري – أَنتَ سُؤلِي ومَنيّتِي – أَحَبُّ من بَعْضِي ومِنْ سَائِري– تَعشّقْتُ » فيها شوق وإخلاص وتعلق بالذات الإلهية.

2– الدلالات الدينية

توشحت القصيدة الصوفية عند **ذي النون المصري** بدلالات دينية حيث توشحت ببعض التعابير الدينيــة مثل « الهدى للمهتدين–نلني بعفوك– فَنِلْنِي بِعَفْوِكَ– أغثني»

كلها دالة عل الإيمان والتعلق بحب الله، وهي ألفاظ وتعابير رقيقة تسمو بهذه القصيدة إلى الشعر الروحي لتخاطب القلوب قبل العقول.

أما القصيدة الثانية، فتميزت بطولها، فبلغ عدد أبياتها واحد وخمسون بيتا **لذي النون المصري**، فيستهلها بالحمدله اللامحدودة واللامنتهية، تبدو فيها اللغة المستعملة أقرب منها إلى الدعاء ، اتسمت بالتقريرية والمباشرة في كثير من المواضيع.

يقول **ذو النون المصري**:

الحَمْدُ للَّه حَمْدًا لا نَفَاذَ لَـــهُ حمدا يفوت مدا الأحصاء و العدد

ويعْجزُ اللّفْظُ والأوهامُ مبلغَهُ حَمدًا كثيرًا كإحْصَاءِ الواحدِ الصَّمدِ

شُكْرًا لمَا خَصَّنا منْ فَضلِ نِعمَتهِ مِنَ الهدى ولُطفِ الصُّنعِ والرَّفَدِ

ربِّ تَعالَى فلاَ شَيءٌ يُحيطُ بهِ وهُوَ المُحيطُ بنَا فِي كلِّ مُرتَصِدِ

ويختمها بأسلوب ينأى عن أسلوب الشعر وكأنه كلام عاديٌّ، فيقول:

سُبْحَانَ ربِّكَ رَبِّ العِزِّ مِنْ مَلِكِ مَنْ اهتَدَى، يَهْدِي رَبُّ العَالمِينَ هَدِي[1]

هَدِي[1]

جعل الشاعر من هذه القصيدة المطولة مناجاة لله، فحشد فيها ألفاظا كثيرة من القاموس الديني نحو« الحمد- السموات- أنعمه-رب تعالى»، إلى جانب توظيفه لأسماء الله الحسنى مثل« الأوّل- الآخر- المهيمن».

لعلّ الضعف المسجل في هذه القصيدة جاء نتيجة اهتمام الشاعر بالفكرة أكثر من الشكل، إضافة إلى استغراقه في الدعاء وحشد النعوت وبالتالي انفلات المعاني وتسربها بفعل هذا الطول، وربما يعود ذلك إلى كون الشاعر نظمها في بداياته، قبل أن تتضج تجربته الشعرية.

[1] - أبو نعيم الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص 388 -390.

وتضم القصيدة الثالثة وصفا للمحبين، تضمنت غزلا وحديثا عن الحب، دون التصريح بالمحبوب، وظف فيها الشاعر لغة رقيقة، تنم عن اللوعة والخوف والحرمان والشوق إلى اللقاء، يستهلها الشاعر بإظهار المواجع والأشواق التي ألمت بالإنسان في رحلته الحياتية مع لعبارات صوفية:« طِيبِ الصَّفَا- أُنْسَ المُحِبِّ» وهي عبارات متداولة في مجالسهم.

يقول: **[من الطويل]**

تَوَجعْ بأَمْرَاضٍ وخَوفِ مَطَالِبِ وإِشْفَـاقِ مَخْزُونٍ وحُزْنٍ كَئِيبِ
ولَوْعَةِ مُشْتَاقٍ وزَفْرَةِ أَلَـــــمٍ وسَقْطَـــــةِ مِسقَامٍ بِغَيْرِ طَبِيبِ
وفِطنَةِ جـــوالٍ وبُطْأَةِ غَائصٍ ليأخُذَ من طِيبِ الصَّفَا بنَصِيبِ
ألمّتْ بِقَلْبٍ حيَّرتْهُ طَـــــوارِقٌ مِنَ الشَّوقِ حتَّى ذُلَّ ذلِّ غَرِيبِ
يُكَاتِمُ لِي وَجْدًا ويَخْفِي حَميـةً ثَوتْ فاستكَنتْ فِـــي قَرارِ لَبيبِ
خَلاَ فَهْمُهُ عَنْ فَهمِهِ لِحُضُورِهِ فمـــــن فَهْمِهِ فهَمَّ عَليهِ رَقيبُ
يَقُولُ إذا مَا شفَهُ الشَّوْقُ وأَجْدَى بِكَ العَيْشُ يَا أُنْسَ المُحِبِّ يَطِيبُ
فهذا لَعَمري عَبْدُ صِدْقٍ مُهَذَّبِ صفَى فاصطفَى فالربُّ منه قَرِيبُ[1]
قَرِيبُ[1]

وفي النثر إلى جانب الشعر يصف **ذو النون المصري** المحبين قائلا ".. يتلذذون بكلام الرّحمنِ، ينوحُونَ بهِ علَى أنفْسِهم نوحَ الحَمامِ، فَرحينَ في خلواتهم، لا تفترُ لهم جارحة في الخلوات، ولا تستريح لهم قدم تحتَ ستور الظلمات، فيا لها نفوس طاشت بهممها.. لما أملت من اتصال النظر إلى ربِّها، فنظرتْ فأنستْ فأوصلتْ، وعرفتْ ما أراد بها فركبتْ النُّجبَ، وفتقت الحجب حتّى كشفت عن همّها الكرب، فنظرت بهمم محبتها إلى وجه الله الواحد القهار" [2] وهو عرض لحال المتصوفين العاشقين.

[1] – المصدر السابق، ج 9، ص347.

[2] – المصدر نفسه، ج9 ، ص ص385 ، 386.

شكلت القصيدة الرابعة، رسما لمعالم طريق التصوف، جمع فيها **ذو النون المصري** صفات المتصوفة، بأنهم شهود أهل الحبّ بدل شهود أهل الحق وفي هذه العبارة انزياح دلالي وفق الشاعر فيه، كل بيت في القصيدة، ينم عن الحب الإلهي الذي يسيطر على الشاعر، فغدا مشغولا به دون سواه.

في البيت الثاني من القصيدة يبين علامات الصدق والمحبة لدى الصوفية والظاهرة في نحول أجسامهم، يقول **ذو النون المصري:** **[من الطويل]**

شَواهِدُ أَهْلِ الحبِّ بَادٍ دَلِيلُـــــهَا بِأَعْلاَمِ صِدْقٍ مَا يَضِلُّ سَبِيلُهَا
جُسُمُ أُولِي صِدْقِ المحبَّةِ والرضَى تُبِينُ عَنْ صِدْقِ الوداد نُحُولِهَا
وضجّت نُفُوسُ المُسْتهَامِينَ واشتكت جَوًى كَان عَنْ أَجْسَامِهَا شرٌّ بِهَا
وسَاروا عَلَى حُبِّ الرشادِ إِلَى العُلَى نَوْمٌ بهم تَقْوَاهُ وهو دليلُـــــــهَا
فَحَطوا بدار القدسِ فِـي خَيْرِ مَنْزِلٍ وفَازَ بزُلْفَى ذِي الجَلاَلِ حُلُولَهَا[1]

ومن الدلالات اللغوية قوله: « وسَاروا عَلَى حُبِّ الرشادِ إِلَى العُلَى »، في إشارة إلى طريق التصوف، الذي كَنَّى عنه الشاعر بالرشاد، وهو الاستقامة والصلاح، وهـــي من صفات الصوفية، التي يتزودون بها إلى جانب بالتقوى والشوق، في رحلة روحية، ليحطوا في خير منزل.

أمّا القصيدة الخامسة **لذي النون المصري**، فحبلى بالألفاظ الدينية الموحية بالحب الإلهي مثل« قُلوبِ العَارِفِينَ- لِذي العَرْشِ- المَحْبُوبِ- القُرْبِ- الحَبيبِ » في وصف لمقام المتصوفة الذين سماهم «العارفين »، فهم في شوق للقاء الحبيب والتقرب من مقامه الجليل، يدفعهم إلى ذلك مجاهداتهم ومكابداتهم التي أوصلتهم إلى مقام الرضى« رَضِيَها فارضَاهَا فحَازتْ مَدى الرضَى».

يقول: **[من الطويل]**

[1] – أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص378.

مَجَالُ قُلوبِ العَارِفِينَ بِرَوضَـــةٍ سَمَـــاويةٍ مِنْ دُونِهَا حُجْبِ الربِّ
تَكَنَّفَها مِنْ عَالَمِ السِّرِ قُرْبَـــــهُ فلو قَدّر الآجَـالَ ذابتْ من الحُبِّ
فيا لِقُلـــــــــــــــوبٍ قرّبتْ فتقرَّبت لِذي العَرْشِ ممّا زيّنَ المُلْكُ بالقُرْبِ
لهَا مِنْ لَطِيفِ العَزْمِ عَزْمٌ سَرت بِـهِ وتَهْتِكُ بالأفْكَارِ مَـــا دَاخِلَ الحُجْبِ
سَرى سِرُّهَـــا بينَ الحَبيبِ وبينَهَا فأضحَى مَصُونًا عَنْ سِوَى القُرْبِ بالقُرْبِ[1]
بالقُرْبِ[1]

إنّ أكثر الشعر لا يسمو ولا يحقق كينونته إلا إذا كان نابعا من تجربة خالصة نابعة من ذوق صادق وعاطفة صادقة.

3- الدلالات اللغوية

وتتجلى في الاهتمام بالفكرة على حساب الشكل، الأمر الذي جعل قصيدة **يحيى بن معاذ** تقترب من النثر، من خلال رصد الدلائل الملازمة للصوفي في حلّه وترحاله ويبدو الجانب الفني والتصويري مغيب في شعر **يحيى بمن معاذ**، ولا غرو فهو ورع وزاهد وغير آبه بسوط النقاد والأرجح أن منظور الصوفية لنظم الشعر لم يكن أدبيا محضا، ولم تكن غايته إبداعية بل كان وسيلة لتزكية مقولاتهم الروحية والوجدانية المتعلقة ببلوغ أرقى وأسمى درجات الصفاء"[2].

حشد **يحي بن معاذ** من المقامات الصوفية : مقام المجاهدة، والزهد، والتوكل والرضا والخوف، والرجاء. ومن الأحوال الحزن والقبض.

يقول:**[من الكامل]**

وَمِنَ الدَّلاَئِلِ أنْ تَرَاهُ مُشَمِّرًا فِي خِرقَتَينِ عَلَى شُطُوطِ السّاحِلِ
وَمِنَ الدَّلاَئِلِ حُزنُهُ ونحيبُهُ جَوْفَ الظَّلامِ فمَا لهُ مِنْ عَادِلِ

[1] – المصدر السابق، ج 9، ص391.

[2] – ينظر: جابر عصفور.**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.ط3/ 1992، ص 99 .

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُسَافِراً نَحْوَ الجِهَـــادِ وَكُلِّ فِعْلٍ فَاضِلِ
وَمِنَ الدَّلاَئلِ زُهْدهُ فيمَا يَرى مِنْ دَارِ ذُلٍّ والنّعِيمِ الزَّائِـــــلِ
وَمِنَ الدَّلاَئلِ أَنْ تَراهُ بَاكيًا أنْ قَدْ رآهُ عَلَى قَبيحِ فَاعِـــــلِ
وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُسلِّماً كلَّ الأمُورِ إلَى المليكِ العَادِلِ
وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تراهُ راضِياً بِمَليكِهِ فِي كلِّ حكـــــمٍ نَازِلِ
وَمِنَ الدَّلاَئلِ ضَحْكُهُ بين الورَى والقَلْبُ مَحْـزُونٌ كَقَلْبِ الثَّاكِلِ[1]

وبنفس اللغة التقريرية البسيطة، يقول **يحي بن معاذ** في هذه القصيدة التي يشكل فيه التصريع ظاهرة حيث نجده من بداية القصيدة إلى نهايتها: **[من مجزوء الوافر]**

أنَا إنْ ثُبْتُ منَّانِي وإنْ أَذْنَبْتُ رَجَانِي
وإنْ أَدْبَرْتُ نَادَانِي وإنْ أَقْبَلْتُ أدْنَانِي
وإنْ أحْبَبْتُ والاَنِي وإنْ أخْلصْتُ نَاجَّانِي
وإنْ قصّرْتُ عَافانِي وإنْ أحْسَنْتُ جَازَانِي
حَبِيبِي أَنْتَ رحْمَانِي اصْرِفْ عَنِّي أحْزَانِي
إلَيْكَ الشَّوْقُ من قَلْبِي عَلَى سِرِّي وإعْلانِي

في الأبيات وصف لحال المتصوف وعلاقته بالله، وعرض للأعمال التي يقوم بها العابد والجزاء الذي ينتظره من الله تعالى، ويمكن اعتبارها من فن المناجاة الصوفية مثل: « وإنْ قصّرْتُ عَافانِي »/« وإنْ أحْسَنْتُ جَازَانِي» وهكذا.. إلى نهاية القصيدة.

من الدلالات اللغوية الميل إلى التعمية والغموض، فهذا **أبو الحسين النوري** يميل إلى الإلغاز، وهي سمة أشعار المتصوفة عموما لأنهم يخاطبون فئة معينة، في قصيدته الرائية لا نكاد نجد لها ثغرة نصل بها إلى بعض معانيها، لولا التوطئة التي أسعفنا بها صاحب الحلية- أبو نعيم الأصفهاني- في كتابه "حلية الأولياء وطبقات الأصفياء" عندما

[1] – محمد أحمد درنيقة. **معجم شعراء الحب الإلهي**، ص304.

قال: " كتب النوري إلى الجنيد يسأله عن السرِّ ووصفه في شعره ثلاثة أوصافٍ"[1]، يقول **أبو الحسين النوري: [من الطويل]**

يُنَاجيكَ سرٌ سَائِلٍ عن ثلاثـــــه سرائِرهُم كَتْمٌ وإِعْلاَنهـــــم سَتْرُ
فتًى ضَاعَ كَتْمُ السّر بينَ ضلوعِهِ عن إدْراكِهِ حتّى كَان لم يكن سِرُّ
فأَسْبَلَ أَسْتَارَ التخَفُّـــــرِ صَائِنًا لِكلِّ حديثٍ أنْ يَكُونَ هـــو السِرُّ
فَكِتَامُ سِر مُدركُ الكَتْـــمِ لم يَنَلْ سِوى حدِّ كَتْمِ السِّر من ظَنَّهُ ذِكْرُ
فكاتَمَهُ المكنـــــــونُ ثمَّ تكاتمت جوانِحُهُ فالكـــــلُّ من بَثِّهِ صِفْرُ
ضَنينٌ بِمَا يهولهُ مَـــــا لاَحَ لاَئِحٌ يُقَارِبُهُ إلاَّ احْتَمَـــى صَوبَها الفِكْرُ
ومُكْتَتِمٍ وافَـــــى الضمائِرَ وامتطَى لمودعِهِ جَحْدًا وليسَ بـــــه غَدْرُ
لاَ مهمٌ تَاجُ الفخار ذِكْرتُـــــــــهُ ومن شُرْبِهِ في حالة المنهل الغمرِ[2]
الغمرِ[2]

– أمّا **الحلاج** فيزخر ديوانه بشعر صوفي ينشد فيه الشاعر عالم الروحانية ويخاطب به الأرواح قبل القلوب والعقول.

وقد اعتمدنا القصائد المختارة من الأشعار الصحيحة **للحلاج** من كتاب" شرح ديوان الحلاج" لكامل مصطفى الشيبي، وكانت في مجملها خمسة عشر قصيدة، مرتبة حسب الحروف الأبجدية، نبدأها بقصيدة همزية غريبة، وتكمن غرابتها في طولها وهي ظاهرة تنفرد بها ولا تجد لها أختا في الديوان.

وقد جمعت هذه القصيدة المكونة من أربعة وثلاثين بيتا الأفكار العامة للتصوف بلغة بسيطة سهلة تؤدي المعنى من أقرب طريق، من ذلك الدلالات على التصوف، مثل: «أَتْلَفْتُ– الحقُّ – شَوْقِي– حَقِّ الأُمَنَا » ووصف لحال المتصوف الذي هو على حال دائمة من «السقام– النحول– بُكَاءٍ دَائِمٍ– جُفونٍ أَرِقَتْ .»

[1] – أبو نعيم الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج10، ص 245.
[2] – المصدر نفسه، ص 245.

يقول **الحلاج:** **[من مجزوء الرّجز]**

إنّ كِتَابِـــي –يَا أَنَا– عَنْ فَرطِ سُقْمٍ وضَنَى
وعَنْ فُؤَادٍ هَائِـــــمٍ عَنْ **سَقَـــــامٍ** وعَنَا
وعَنْ **بُكَاءٍ دَائِـــــمٍ** جَرَى فأَجْرَى السُّفُنَا
وعَنْ **جُفونٍ أَرِقَـــتْ** فمَـــا تَذوقُ الوَسَنَا
وعَنْ **نُحُولٍ** سَاقَنِـــي طَوْعًا إِلَى فَنَا الفَنَا
فاكْفُفْ ملاَمِي، عَاذِلِي، فقد فقدتُ السَّكَـــنَا
وغَاض مَاءُ أَدْمُعِـــي وصَار عَيْشِ مِحَنَا
وغَاب مَـــنْ عُذْتُ به ولَمْ يَزَلْ لِـــي وَطَنَا
أَتْلَفْتُ فِيه مُهْجَتِـــي وصَارَ **شَوْقِي** دَيْدَنَا
وصَار، إذْ سِرتُ بِه، نِضْوي لِغَيْرِي مُرْسَنَا
يَا أَيُّهَا **الحـــقُّ** الذَّي يَدْنُو إِلَيْهِ مَنْ دَنَـــا
مَا لِي رُمِيتُ بالضَّنَى وبالصُّدُودِ والونَـــا
مَا لِـــي جَفَا مُعَذِّبِي ومَـــا جَفَوْتُ المَعْدِنَا؟
فَلِم جَرى ذَا، يَـــا أنَا، بِحَقّ **حَقِّ الأُمَـــنَا**[1]

يظهر **الحلاج** في دائرة الحب الإلهي مناجيا ربه تلميحا تارة وتصريحا أحيانا أخرى فردد في القصيدة الثانية كلمة العشق أكثر من ثلاث مرات بشكل صريح:«العشق– صفة» وبعيدا عن مظلة السياسة، كان الحب الإلهي موضوع الشعر في القرن الثالث الهجري.

يقول: **[من البسيط]**

العِشْـــق مِنْ أَزَلِ الآزَالِ مِنْ قِدَمِ فِيهِ بِهِ مِنْـــــهُ يَبْدُو فِيهِ إِبْدَاءُ

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 151.

العِشْق لاَ حَدَثٌ، إذْ كَانَ هو صِفَةً من الصّفات لمن قَتْلاَهُ أَحْيَاءُ
صِفَاتُه مِنْهُ فِيه غَيْرُ مُحْدَثَـــــةٍ ومُحْدَثُ الشَّيْءِ مَا مُبْداهُ أَشْيَاءُ
لمَّا بَدَا البَدْءُ أَبْدَى **عِشْقُهُ** صِفَـــةً فِيمَ بَدَا فتلألأ فيـــــــــه لألأُ[1]

والحلاج في عشقه متفان ومتفرد، فقد أحب **الحلاج** حبّا إلهيا، لكنه كان لونا مختلفا عن بقية الصوفية- مثله تماما-وأسبغ عليه من نفسه المتوثبة وآرائه الجريئة الشيء الكثير.

- يقول **الحلاج** في قصيدته الهمزية: **[من البسيط]**

لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا سِرِّ ونَجْوَائِـــــــي لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا قَصْدِي ومَعْنَائِي
أَدْعُوكَ، بَلْ أَنْتَ تَدْعُونِي إِلَيْكَ فهل نَادَيْتُ إِيّاكَ أَمْ نَاديتَ إِيَّائِـــي؟
يَاعَيْنَ عَيْنِ وُجُودِي يَا مَدى هِمَمِي يَا مَنْطِقِي وعِبَارَاتِي وإِيمَائِـــــي
يَا كُلَّ كُلِّي ويَا سَمْعِـــي ويَا بَصرِي يَا جُمْلَتِي وتبَاعِيضِي وأَجْزَائِـــي
يَا كُلَّ كُلِّي، وكلُّ الكـــــلِّ مُلْتَبِسٌ وكلُّ كُلِّكَ مَلْبُوسٌ بِمَعْنَائِـــــــي
حُبِّـــــي لمولايَ أَضْنَانِي وأَسْقَمَنِي، فكيفَ أَشكو إِلَى مولاَي مولاَئي؟
ذَلك العَلِيمُ بمَا لاقيتُ من دَنَـــــفٍ وفِي مَشيئته موتَي وإِحْيَائـــــــي[2]
وإِحْيَائـــــــي[2]

وهي قصيدة صنعت الجدل بما حوته يبدأها بلفظ التلبية «لَبيّكَ، لبيّكَ،» مكررا مرتين ليعلن انصياعه وخضوعه التام في طريق الله، وتشي لفظة «مولايَ» بالتقديس والتواضع أمام هيبة الله وجلاله، إلى جانب « العَلِيم- مَشيئته » اللّتان تدلاّن على الله تعالى.

4- التنـــــاص

[1] - المرجع نفسه ، ص155.

[2] - المرجع نفسه، ص ص 160، 161.

من المسلَّم به أن **(جوليا كريستيفا)** هي أول من استعمل مصطلح التناص في كتابتها، فغدا بعد فترة وجيزة مصطلحا هاما من مصطلحات النقد الحديث في فرنسا والولايات المتحدة على حد سواء حيث ترى أن كل نص"عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1]

ومن هنا فالتناص يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من التراث، فتندمج هذه الأفكار مع النص الأصلي.

وقد تعرض النقاد القدامى إلى التناص، في قضية السرقات الشعرية، كما استثمر الشعر الحديث التناص، فاستفاد من الموروث الأدبي والديني باستدعاء شخصيات أدبية وتاريخية وموسقتها حسب الغرض المنشود.

من التناص في **القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين**، قصيدة **الحلاج (ت309هـ)** التي يبدو فيها متأثرا **بأبي نواس(ت 199هـ)** في معانيه الرقيقة

يقول **الحلاج: [من البسيط]**

للعلمِ أهْلٌ وللإيمَـــــانِ تَرْتِيبُ ... وللعُلُومِ وأَهْلهـــــــــا تَجَارِيبُ

والعِلْمُ عِلْمَــان: منبُوذٌ ومُكْتَسَبٌ ... والبحْرُ بَحْرانِ: مرْكُوبٌ ومَرْهُوبٌ

والدّهْرُ دهْرانِ: مَذْمُومٌ وممتَدَحٌ ... والنّاسُ اثنَانِ: ممنـــوحٌ ومسْلُوبُ

فاسمعْ بِقَلْبِكَ مَا يَأْتِيكَ عَنْ ثِقةٍ ... وانظر بِفَهمك، فالتّمييزُ موهُوبُ[2]

ويقول **أبو نواس** في إحدى قصائده:**[من البسيط]**

صلَّيْتُ مِنْ حُبِّها نارِيـــن: واحدةً ... جَوْفَ الفُؤَادِ وأخرَى بينَ أحشَائِي

وقد مَنَعْتُ لِسَانِي أنْ يَبُوحَ بِـــــهِ ... جَوْفَ الفُؤَادِ وأُخْرى بينَ أَحشَائِي

يَا وَيْحَ أَهْلِي، أَبْلَى بين أَعينهـــم ... عَلى الفِراشِ ولا يدرونَ مَا دَائِي

[1] – أحمد الزعبي. **التناص نظريا وتطبيقيا**. مكتبة الكتاني، إربد، الأردن. ط1/ 1993، ص 2.

[2] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص 171.

لَو كَان زُهْدُكَ في الدّنْيَا كزُهدكَ فِي وَصْلِي مَشيْتُ بلا شكٍّ عَلَى المَاءِ[1]

المَاءِ[1]

ويظهر هذا التأثر واضحا حين ضمت القصيدة ثنائيات في البيتين الثاني والثالث «العِلْمُ عِلْمَان/ والبحْرُ بَحْرانِ/ والدّهْرُ دهْرانِ/ والنّاسُ اثنَانِ»، وحتّ في البحر الشعري(البسيط) الذي نظمت عليه القصيدتان.

ذكر **كامل مصطفى الشيبي**، أن قطعة شعرية على شاكلة هذه الأبيات منقوشة على حجر بطبرستان• وهي:

العَيشُ لونَانِ: فحلـــو ومرٌّ والدّهْرُ نصفانِ: فزِيفٌ وضرٌّ

والنُطْـــقُ جُزْآن: فَبَعْرٌ ودُرٌّ والنَّاسُ اثْنَانِ: فنَذْلٌ وحُـــــرٌّ

ويَوْمُكَ يَوْمَانِ: فخَيْرٌ وشَرٌّ نَهَارٌ يَزُولُ ولَيْلٌ يَكِـــــــــرٌّ

كَذَلكَ الزَّمَانُ عَلَى مَا مَضَى وكُلُّ السِّنِينَ عَلَـــــى ذَا تَمُرُّ[2]

هي أبيات من الحكمة خطَّها الإنسان، في مكان يتّسمُ بالصعوبة، لتذكر من يطّلع عليها بمآله، وعجزه أمام الوجود.

– وظف **الحلاج** ألفاظًا من القرآن الكريم، منها لفظ **غربيب**، في قوله:

تَعَرفتْ فِي قَديمِ الذرِّ أَنْفسُهم فَأَشْرقتْ شَمسهم والدَّهْرُ غَرْبِيبُ

جاء في لسان العرب **لابن منظور** أنّ " أسود غرابي وغِرْبيب: شديد السّواد، إذا قلت غرابيب سود، تجعل السود بدلا من غرابيب، لأن توكيد الألوان لا يتقدم، وفي الحديث: إنّ

[1] – أبو نواس. **الديوان**، ص 18.

• طبرستان: طبر: الرجل : إذا قفز. استان: الموضع أو الناحية، وسميت طبرستان بمعنى ناحية الطير أو المكان الذي يختبيء فيه الطير، وهي بلاد منيعة، كثيرة الأشجار والجبال، ناحية الفرس مجاورة لخراسان، والنسبة إلى هذا الموضع الطبري، فتحت زمن المنصور، ووليَها عمرو بن العلاء. / ياقوت الحموي. معجم البلدان، مج 4. دار صادر، بيروت لبنان. ط1/ 1977، ص ص 13، 14.

[2] – المرجع نفسه، ص 173.

الله يبغض الشيخ الغربيب، وهو الشديد السواد، وجمعه غرابيب، أراد الذي لا يشيب، وقيل: أراد الذي يسوِّد شيبَه"[1]

ويتصل معنى لفظ «غَرْبِيب» في قصيدة **الحلاج**، بالقرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿ **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللّه أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فأَخْرَجْنَا بِه ثَمَراتٍ مُخْتَلِفًا أَلوانُهَا ومِنَ الجِبَالِ جُدَدُ بِيضٌ وحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوانُهَا وغَرَابِيبُ سُودٌ** ﴾* **إذًا الدّهرُ غِربيبٌ يعني أسود.** فكأنّ **الحلاج** أراد أن يقول: إنّ صحبه قد تعارفت أرواحهم في عالم الذرّ يوم جمعها الله ليأخذ عليها الميثاق بوحدانيته كما جاء في الآية الكريمة: ﴿ **وإذا أَخَذ ربُّكَ مِنْ بنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِم ذُريَّتِهِمَ وأَشْهَدهُم علَى أَنْفسهِمُ أَلَستُ بِربِّكم قَالوا بَلى شَهدنَا أنْ تَقُولُوا يَوْمَ القِيامَةِ إنَّا كُنَّا عن هذا غَافِلينَ** ﴾ *

فوصف الدهر بالسّواد الشديد تشبيها له بالليل، فتشرق عليه الشمس ليطلع بعده النهار، ويتحرك الزمان.

ومن التناص عند **الحلاج** أيضا قوله:

عَقْدُ النبوّةِ مِصبـاحٌ مِن النّورِ مُعَلّقَ الوحْيِ فِـــي مشْكَاةِ• تَامُـورِ•

وردت لفظة« تامور» في شعر **الأعشى** بمعنى وعاء الشراب في قوله:

فَدخَلْتُ، إذْ نامَ الرقيـ ـبُ، فبِتُّ دونَ ثِيَابَها

وإذَا لنا تَامُـــــــورةٌ مرفوعَةٌ لشَرابِهـــــا[2]

---

[1] – ابن منظور. **لسان العرب**، مج 1 ، ص 646.

* سورة فاطر، الآية 27.

* سورة الأعراف، الآية 172.

• المشكاة: وهي الكوة التي ليست بنافذة، كما في مختار الصحاح وتقابل"الروزنة" في الفارسي المعرب، التي يوضع فيها المصباح/ كامل مصطفى الشيبي .شرح ديوان الحلاج، ص206.

• تامور بالهمزة ودونه، تعني موضع السر/ كامل مصطفى الشيبي .شرح ديوان الحلاج، ص206.

[2] – الأعشى الكبير، **الديوان**، ج2، تح: محمود إبراهيم محمد الرضواني. وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر.ط1 / 2010، ص 121.

ويتناص **الحلاج** مع القرآن الكريم في البيت التالي:

إذَا تَجلّى لِطُوري أنْ يُكَلِّمَنِـي رَأَيْتُ فِي غَيْبَتِي مُوسَى عَلَى الطُّور

من خلال لفظة «الطور» التي تعني الجبل في عموم المعاجم، يوظف **الحلاّج** لفظة الطور مرتين، مرة في كلّ شطر ن على النحو التالي: «طوري» و « الطُّور».

وفيها يشير إلى معنى الجبل في طور سيناء، الذي تجلّى فيه الله تعالى، لمّا دعاه موسى أن ينظر إليه، وذلك في قوله تعالى: ﴿ **ولَمَّا جَاء موسَى لِمِيقَاتِنَا وكلّمَهُ ربّهُ، قَالَ: ربِّ، أَرنِي أَنظر إلَيك ! قَالَ: لن تَرانِي، ولكن انظر إلى الجبل، فَإن استقرَّ مَكَانَهُ فسوفَ تَرَانِي. فلمّا تَجلَّى ربّهُ للجَبَلِ جَعَلَهُ دكًّا وخرَّ موسَ صَعِقًا. فلمّا أَفَاق قَال: سُبحَانَكَ، تُبْتُ إليكَ، وأنَا أوّلُ المُؤْمِنِينَ**﴾*

ويبدو أنّه المعنى الذي أراده **الحلاج** ثمرة لما تضمنته الآية الكريمة، ويعني بالطور الأول المضاف إلى ياء النسبة «طوري» القلب، في مقابل «الطور» الثانية المتصلة بقصة موسى –عليه السلام–.[1]

وعند **ذي النون المصري**، يتقاطع معنى البيت التالي مع الآية الكريمة التي تليه:

ويَعْلمُ السِّر منْ نجوَى القُلوبِ ومَا يُخفَي عليهْ خلفَ جالٍ فِي خَلدِ

يقول الله تعالى: ﴿ **وَعِنْدَهُ مَفَاتِيحُ الغَيْبِ لاَ يَعْلَمُهَا إلاَّ هُوَ ويَعْلَمُ مَا فِي البَرِّ والبحْرِ ومَا تَسْقُطُ من ورقَةٍ إلاّ يَعْلَمُهَا ولاَ حَبَّةٍ فِ ظُلُمَات الأرضِ ولاَ رَطْبٍ ولاَ يَابِسٍ إلاّ فِي كِتَابٍ مُبِينٍ** ﴾* فالله يعلم كل ما في السموات وما في الأرض وما تخفيه الصدور وما في ظلمات الأرض.

كما أورد **الحلاّج** في مقطوعة له شعرا ساخرا، فيه سلاسة وحسن تصرف في التضمين يبدو أنه اقتبسه من مؤدب المأمون، **يحي بن المدارك العدوي(ت202هـ)** يقول فيها:

---

* سورة الأعراف، الآية 143.

[1] – ينظر: كامل مصطفى الشيبي .**شرح ديوان الحلاج**، ص 208.

* سورة الأنعام، الآية 59.

حَبيبِـــــي لاَيَزُورُ ولاَ يُزَارُ وفِيهِ عَنْ مُواصَلَتِي نِفَـــارُ
وعَيْنِي لاَ تَجِفُّ لها دُمُـوعٌ مُعَاقَبَـــــــةٌ سَوَاكِبُهَا غِزَارُ
عَلَى وَجْهٍ تُطِيفُ بِهِ صِفَاتٌ فَتَغْرِقُ فِي المَحَاسِنِ أو تُحَارُ
كَأَنَّ الخَمْرَ تَغْـــدُو وَجْنَتَيْهِ وحَسْبُكَ مَا تُزَيِّنُـــــهُ العُقَارُ
كَلِيلُ الطَّرْفِ يَجْرَحُهُ- إذَا مَا تَحيّر فوق وجْنَتِهِ- احْمِـــرَارُ
قَضِيبُ البَانِ قَامتُهُ، ويَخْطُو بِدِعْصٍ نقاً يَغَصُّ بِـــهِ الإزَارُ

فيقول **الحلاّج** بعد أن ألّم بمعنى الأبيات: **[من الوافر]**

دَلاَلٌ، يَا محمدُ، مُسْتَعَـــــارٌ دَلاَلٌ بعدَ أَنْ شَـابَ العِذَارُ؟ !
مَلَكْتَ- وحرمَة الخلوات- قَلْبًا لَعِبْتَ بهِ وقرَّ بِـــــهِ القَرَارُ
فلاَ عَيْنٌ يُوَرِّقُهَـــــا اشْتِيَاقٌ ولاَ قَلْبٌ يُقَلْقِلُـــــــــهُ ادِّكَارُ
نَزَلْتَ بمَنْزِلِ الأَعْدَاءِ مِنِّـــــي وبِنْتَ، فلاَ تَزُورُ ولاَ تُـــــزَارُ
« كمَا ذهبَ الحِمَارُ بأمِّ عمرو فلاَ رجَعَتْ ولاَ رجعَ الحِمَـــارُ» !

يرجع التضمين الوارد في البيت الأخير، من مقطوعة **الحلاج** إلى ما ذكره **الأبشيهي** في « المستطرف في كل فنٍّ مستظرف » أنه حُكِي عن **الجاحظ (ت255هـ)** أنه قال: "أَلَّفْتُ كتابًا في نوادر المعلِّمين وما هم عليه من التغفُّلِ، ثمّ رجعتُ عن ذلك وعزمت على تقطيعِ ذلك. فدخلْتُ، يوما، فوجدتُ معلّمًا في هيئة حسنة، فسلّمتُ عليه، فردّ أحسن ردّ ورحّب بي.. (واتّضح أنّه كان حزينًا كاسف البالِ لموتِ معشوقة خيالية لم يرها)، فلمّا سأله **الجاحظ:** كيف عشِقْتَ من لم ترهُ.

فقال: اعلم أنّي كنتُ جالسًا في هذا المكان- وأنا أنظر من الطاقِ، إذْ رأيْتُ رجلاً عليهِ بُرْدٌ وهو يقولُ:

يا أمّ عمرو، جزاكِ اللهُ مُكْرمَةً رُدِّ عليَّ فُؤَدِي كالّذي كانَا

فقلْتُ في نَفْسِي: لولا أنّ أمّ عمرو هذه، مَا في الدنيا أحسنُ منها، ما قيلَ فيها هذا الشِّعر، فعشقْتُها.

فلمّا كان بعد يومين، مرَّ ذلك الرجل وهو يقول:

لقَدْ ذَهبَ الحِمَارُ بأمِّ عَمْرو فلاَ رجَعَتْ ولاَ رجعَ الحِمَــارُ

فعلمتُ أنها ماتت فحزنتُ عليها وأغلقتُ المكتبَ وجلسْتُ في الدار، فقلت: يا هذا إنّي كنت ألَّفت في نوادركم معشر المعلمين، وكنت حين صاحبتك، عزمْتُ على تقطيعه والآن قويت عزيمتي على إبقائه وأوّل ما أبدأ بك إن شاء الله تعالى".[1]

5- خصوصية اللغة الصوفية

عمل شعراء الصوفية في **القرنين الثالث والرابع الهجريين**، على اصطناع أفق رحب يسع تجربتهم ويغطي مداركهم عبر التوسل باللغة كوسيلة للبوح بهذه المكنونات في " تجربة فريدة تقع داخل اللغة وخارج اللغة في آن واحد، وعلاقة الذات الصوفية بالغيب علاقة مفارقة لا تخضع لسطوة اللغة ومواضعاتها، بل تتجاوز اللغة وتدقُّ عن التعبير"[2]

[1] – الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. **المستطرف في كل فنٍّ مستظرف**، تح: محمد خير طعمه الحلبي. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط5 / 2008، ص ص 691، 692.

[2] – عباس يوسف الحداد.**العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ص ص277، 278.

وهنا يطفو الإشكال اللغوي في الشعر الصوفي بين محدودية اللغة كملكية عمومية في استيعاب التجربة الصوفية، وبين خصوصيتها في تماهيها في اللامحدود والغوص في الأسرار، فقد " أدرك الشاعر الصوفي أن تجربته هي تجربة مفارقة تتطلب لغة مفارقة تقوم على كسر قوانين مستحدثة من اللغة نفسها"[1]، ورغم ذلك يكون اللفظ عاجزا عن استيعاب الأفكار الصوفية.

إنّ اختيار الشعراء المتصوفة للغة خاصة، هي لغة الكشف بعيدا عن لغة الوصف التي تكتفي بالمرئي والمحسوس والمعقول حيث تبسط هذه اللغة سلطتها على النص الصوفي باعتماد طريقة معينة لتحقيق الكشف وذلك بالتمييز على المستوى المعرفي بين العقل والقلب، حيث يكتفي العقل بالتواصل والتعرف على العالم الخارجي عالم الظواهر بينما يغوص القلب في الباطن ليستكنهه و يذوب فيه، فيتحدد بالتالي لكل منهما منهج خاص يتخذ فيه العقل وسائل التحليل والبرهان أدوات إجرائية لفهم الأشياء بينما يتوسل القلب بالحدس والإشراق و الذوق[2]، فالنص الشعري الصوفي يحتكم للمعرفة والذوق بوصفهما مؤشران، يشحنان التجربة الصوفية ويحيلانها إلى دلالات كشفية لا يمكن فهمها إلاَّ من الصوفية ذاتهم فالصوفية: "أهل الإشارة وغيرهم أهل العبارة هم أهل التلميح والإيحاء وغيرهم أهل التصريح والإبانة. "[3]

اذن مسألة اكتشاف المقروء(النص الشعري الصوفي)، يتأتى عبر التواصل بين القارئ والمقروء في تناغم روحي يُعلي من عملية تحسس هذه المعاني الآتية من وراء الغيب والتي تشكل في جوهرها عملية مثيرة تستقطب القارئ/ المتلقي، فيقبل على اكتشاف تلافيف مقاصدها وفك رموزها ومصطلحاتها، بل أكثر من ذلك قراءة مابين السطور والاقتراب أكثر من تخوم المقصدية في النص الشعري الصوفي المحمّل بالإيحاءات

[1] – المرجع نفسه، ص 277.

[2] – أدو نيس. **الصوفية والسوريالية**، ص 141 .

[3] – محمد زايد. **أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني**، ص12.

والمثقل بالدلالات. يتمثل الشعر في هذا النص الشعري الصوفي إطارا توصيليا يشحن التجربة الصوفية وينقلها من موقع الإحساس إلى موقع التدوين " فاللغة عند هؤلاء ليست ألفاظا وجملا وأصواتا مسموعة، وإذا توقف استعمالها عند هذا الحد، فإنها آنئذ ستكون لغة ميتة عاجزة خرساء. ولا يمكن أن تتجاوز اللغة موتها إلاّ إذا أحيتها القلوب الولهانة ونفخت فيها روح العشق والهيام"[1].

يصدر عن القلوب الولهانة كثيرا، من الأقوال والأفعال الخارجة عن السيطرة هي نتيجة الاستغراق في المعارف الذوقية التي تتكشف للصوفي، وتبدو عصيّة على الفهم،لا سبيل لمن لم يعايشها أن يفهم كنهها ويستوعب فحواها.

ويبدو ذلك جليا للمتلقي، حين تتملص الكلمات والحروف من مملكة الشاعر، وتغدو ملكا مشاعا للتجربة الإبداعية، التي يرتهنها الفناء الذي تتعطل في فضاءاته الحواس وتتراجع سلطة العقل على اللغة بل على كل الملفوظات، فيصبح القلب خاويا إلا من الله منغلقا دون سواه، مفرغا من كلِّ الأهواء والنوازع صافيا من كلِّ الشوائب الدنيوية.

كما تستأثر التجربة الصوفية بالشاعر الصوفي وتأخذه من ذاته، فتبدو تجربة متعالية تعجز اللغة الاعتيادية التواصلية عن الإحاطة بها واحتوائها، لأن الرؤيا متسعة، والعبارة محدودة ضيقة – على حد تعبير **النفري**– ممّا يغري المتلقي إلى الاندفاع الى ما وراء اللغــة "إلى لغة اللغة، هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة–ويغالب سلطته، وهيمنته بتعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبر مفرغ من اللون، وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة في النص، فالقصيدة اذن مستمرة، والفيض لم يتوقف عن الدفق، والسلاسل النصية المفقودة تغيب ولا تتلاشى، غموض ما بعده غموض، وسلطة من نوع جديد تتخلق في النص لترفع راية التحدي، هل من قارئ جرئ يبحث عن عناصر الغياب ليعيد للكلمات اللامرئية لونها وسوادها"[2].

---

[1] –محمد بنعمارة. **الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، ص145.

[2] – أميمة درويش. **مسار التحولات. قراءة في شعر أدونيس**. دار الآداب، بيروت، لبنان ط1، 1992، ص 208.

فقد حبلت التجربة الصوفية بلغة جديدة، عمادها مجموع الإشارات والرموز الموحية تتصدرها ألفاظ وعبارات رمزية غامضة، تنأى عن اللغة العادية المعتمدة على الوصف.

أمّا اللغة الصوفية فهي لغة الكشف والتقصي والتوغل في جوهر الوجود والتسلل إلى الباطن، وهذا لا يتأتى إلا بالتوسع للملمة المعاني الهاربة من سلطة اللغة القاموسية.

من هذا المنظور تمكنت اللغة الصوفية من الانفلات والانزياح عن معناها الحقيقي، وعليه لا يمكن تلقيها بحرفيتها ومباشريتها.

تدفع ثيمة العشق، الشاعر الصوفي إلى الإبحار في مملكة الحب بما تبثه في نفوس العشاق الذين يعانون نفس التجربة ويكتوون بنار الغرام، فتتواشج العلاقة بين الشاعر الصوفي والمتلقي اللذين يوحد بينهما العشق، ويغريهما ألق التجربة العاطفيـــة "الأول يُحرِّك ما ترسب في وجدان الثاني ليلتقيا معا في ديمومة العشق"[1]

وهو الأمر الذي يجرنا إلى الحديث عن نوعية المتلقي الذي يقع تحت وطأة إغراء هذه النفثات الروحية الصادرة من قلب الشاعر الصوفي المكتوي بالحب والألم والاضطراب (أليس الإبداع وليد الألم)، فحين يعي المتلقي كثافة المعاني المتدفقة من أتون التجربة الصوفية التي تجتاح وتعتصر كيان الشاعر الصوفي وتحتويه، يكون بإمكانه معايشة نفس التجربة والسير في الطريق التي اختارها الصوفي فيكون سالكا، ليرفع صوته مناديا: " أيّها السالك، لا تنظر إلى كتابي على أنه شعر أو أنّه يتسم بالتقدير، ولكن انظر في دفتري من باب الآلام والاضطراب، فلعلك تصدق ألما واحدا من آلامي العديدة".[2]

اذن على المتلقي أن يتجاوز النظرة التقليدية، التي ينظر فيها إلى إبداعات الشعراء بل عليه أن ينظر إلى هذه الأشعار الصوفية من باب الآلام التي تعتصر قلب قائلها ليتم التلقي بشكل صحيح دون أحكام جاهزة مسبقا، فهي تجربة شعرية وشعورية معا.

---

[1] – المرجع نفسه، ص144.

[2] – المرجع نفسه ، ص 145.

إنّ التجربة الصوفية الروحية تجربة فوقية لا يدركها العامة، فهي عصية الفهم، مستغلقة العبارة، لغتها مُستَفِزةٌ تفتح الباب نحو التأويل والتنقيب في ما وراء النص الشعري الصوفي لأن الحمولة التي يرزح بها هذا النص في اصطناعه الرمز، يحيله إلى لغة أخرى لا عهد للمتلقي بها.

هذا الاغتراب في اللغة هو الذي جعل **أدونيس** يصف الشعر بأنه ليس إلاّ " محاولة الإنسان أن يقول، مجازا ورمزا، ما لا يقال. وهو، بوصفه كذلك، لا يحدّه العقل أو المنطق. لا يمكن القصيدة، إن كانت شعرا حقاّ، أن تندرج في إطار المعقولية المنطقية. فالقصيدة كمثل الشيء الذي تقوله، لا تفهم ولا تشرح بشكل يستنفذها نهائيا. ما يفهم منها يضيئها، ولا يستنفذ ما تنطوي عليه"[1].

لذا تبقى علاقة الشعر بالتصوف علاقة تواشج تعتمد على الاتصال بجوهر الوجود وباطنه الذي تعكسه اللغة المشحونة بالإيحاء المثقلة بهموم الذات وهواجسها وهي تسرّ أحيانا و تبوح أحيانا أخرى بموضوعات الحب والروح والموت ومخاطبة الخالق ..الخ وهي كلها موضوعات ترتبط بالذات وتلتصق بها التصاقا عكس اللغة الواصفة التي تنقل العالم المنفصل عن الذات نقلا تقريريا بعيدا عن الحميمية التي تثيرها التجربة الصوفية في نفوس أصحابها.

فالتباين بين مرحلتي(الوصف) و(الايحاء) أوجد علاقة مغايرة بين الشاعر والمتلقين لأنه لا يمكن للقصيدة الشعرية إن كانت فعلا شعرا أن تخضع للمعقولية المنطقية بل هي وليدة " اللحظة العاطفية المأزومة التي تفجر الإبداع، وتثير مداليل الصورة.. وفانتازيا المشاهد المستعصية التي تباغت المتلقي بتشكيلاتها الجدلية المثيرة/ وقفلاتها المقطعية

[1]- أدونيس. **الصوفية والسوريالية**، ص 24.

الجوهرية، التي تختزل رؤى القصيدة، وتنحو بها الخلاصة النصية/ وبؤرة الرؤيا المفصلية المفاجئة؛ التي تباغت المتلقي، وتسعى إلـــى تغيير منظوره إلى الحياة. "[1]

وفي الحقيقة إنّ الوثبة التي تمت بين مرحلة (الوصف) ومرحلة(الايحاء) أوجدت علاقة مغايرة بين الشاعر والمتلقي.

فبعد أن كان من صميم مهمة الشاعر، مخاطبة الجماعة بما تنتظره منه، وفق نمط مألوف، غدا الشاعر فردا "يخاطب أفرادا بوحي من تجربته الفردية، وباللغة المنبثقة من تلك التجربة. أي باللغة التي لا تصف، ولا تتخذ من الوضوح سبيلا وغاية...(اللغة) التي تجعلهم يستوحون بإحساسهم الفردي، ظلال المعنى الموحى به، لا المعنى الكامل التام كما هو الشأن في قصائد الوصف".[2] ذلك أن اللغة التي يستخدمها الشاعر الصوفي هي لغة موحية فيها رمز والتعبير الرمزي" يحقق للقصيدة الصوفية بعدا جماليا يتمثل في مشاركة المستمع أو القارئ الوجدانية، وهو يتلقى القصيدة، وفي مشاركته من جهة أخرى في تحديد القراءة الصوفية العميقة للقصيدة التي يحصل عنها استلذاذُ اكتشافِ المعنى الإيحائي"[3].

نخلص إلى أنّ استخدام الرمز يحرر القصيدة ويجعلها منفتحة نحو آفاق جديدة ثرة في دنيا الإبداع ويحفظ لها جمالياتها التي قد تفقدها بالمباشرة.

ومن الواضح أن الثلاثية المتمثلة في: ‹أناقة اللغة وعمق المعاني والرمزية › جعلت من الأدب الصوفي وبالأخص الشعر أدبا راقيا ومتميزا، له جمهوره الخاص رغم العلاقة المغايرة التي ابتدعها الشاعر الصوفي في علاقته بالمتلقي.

---

[1] عصام، شرتح. **الشعرية ومقامرة اللغة، مقامرة الكشف والاستدلال**–دراسات تحليلية–.دار الينابيع، دمشق، سوريا. ط1/ 2010، ص 63.

[2] – محمد بنعمارة. **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر**، ص 50.

[3] – المرجع نفسه، ص 140.

تبدأ علاقته به باللّامبالاة بأفق الانتظار، التي يظهرها تجاه متلقيه الذي يُسْتَفَزُّ و يُدْفَعُ دفعا إلى محاولة اكتشاف المقروء/المحاط بالأسرار من خلال النبش بين سطور وحروف الشعر الصوفي وبياضاته، سعيا لاختراق معانيه المستغلقة المسيّجة بالرموز.

خاتمـــــــــة

الخاتمـــــة

أتحف شعراء الصوفية التراث الشعري العربي، بالعديد من الأشعار المضمّخة بالمشاعر والأحاسيس الجميلة، وهاموا فيها في عوالم النفس وتدرجوا مدارج الصفاء والسمو الروحي، وكانت أشعارهم عبارة عن بوح خفي، لما يخالج النفس ويساور الروح ويدور في خلدها من إحساس ووحشة تعتريها في الخلوات والجلوات.

وعلاقة الشعر بالتصوف علاقة تواشج تعتمد على الاتصال بجوهر الوجود وباطنه الذي تعكسه اللغة المشحونة بالإيحاء المثقلة بهموم الذات وهواجسها وهي تسرّ أحيانا و تبوح أحيانا أخرى بموضوعات الحب والروح والموت ومخاطبة الخالق ..

وهي موضوعات ترتبط بالذات وتلتصق بها التصاقا عكس اللغة الواصفة التي تنقل العالم المنفصل عن الذات نقلا تقريريا بعيدا عن الحميمية التي تثيرها التجربة الصوفية في نفوس أصحابها.

وقد درج هذا البحث الممتد عبر فصول ثلاث، بدءا بإعطاء لمحة موجزة عن التلقي والمعايير النقدية المعتمدة في النقد الأدبي القديم، وصولا إلى تسليط الضوء في **الفصل الأول** على المصطلحات والقيم التي تتخلل أجزاء الدراسة، والقيم والنزعات الروحية في العصر الجاهلي، وتمظهرها عند الشعراء القدماء، والتطرق إلى الشعر الديني في القرنين الأول والثاني الهجريين، لإحكام التواشج بين أجزاء الأطروحة، بالتعرض خاصة إلى شعر كلّ من الفقهاء والمحدثين، ومجانين الشعراء ومجان الشعراء الذين مثلت أشعارهم بحق مرحلة هامة، أسهمت في ظهور المذاهب الصوفية في القرن الثالث الهجري، والتي وجدت في أشعار هذه المرحلة- خاصة أشعار أبي العتاهية على وجه الخصوص- مرتكزا لها، لأن فيها حمولة ملفتة من المعاني الصوفية، تكفلت بها الفرق الصوفية -فيما بعد-

أما **الفصل الثاني** فكان جامعا لروافد القصيدة الصوفية، من خلال رصد الأشعار التي أسهمت في ظهور القصيدة الصوفية، في القرنين الثالث والرابع الهجريين ممثلة في: الشعر الديني والزهدي والشعر الخلقي، إلى جانب فن المناجاة، مع استغلال المقام للحديث عن الطرق والتيارات الصوفية ، إلى جانب الحديث عن الحب الإلهي في أجزائه

الثلاث، ثمّ كان الحديث عن كيفية تلقي هذه القصيدة الصوفية ومظاهر تلقيها والأسباب وراء تسييجها بالصمت والتغيِّيب.

ليأتي **الفصل التطبيقي** الذي سعى إلى مقاربتها من ناحية الموضوع والشكل، في سعي للإلمام بخصوصيتها كفن قائم بذاته بين فنون الأدب العربي.

فكان الشق الأول عرضا لمراحل تشكل القصيدة الصوفية الثلاث، بتحديد خصوصية كل مرحلة، حيث كانت المرحلة الأولى تأسيسية، قريبة في مواضيعها من الأشعار الزهدية والدينية، واقتصرت المرحلة الاتباعية الثانية على توسل أساليب القدماء في التعبير مستعينة بالأشعار الغزلية وشعر الخمرة، أما المرحلة الابتداعية فكانت تجديدية بالموضوعات الجديدة التي خللت بها النمطية السائدة، مثل الحقيقة المحمدية ووحدة الأديان والاتحاد والحلول، حيث تأرجح فيها الشعر الصوفي عند الحلاّج بين التجربة الإبداعية والتجربة الصوفية الذوقية.

أما الشق الثاني من **الفصل الثالث** فكان لتمظهر القصيدة الصوفية من حيث الشكل، تم تناول فيه الأوزان والبحور ومجالس السماع عند الصوفية ثمّ كان للصورة الفنية حضور لافت في القصيدة الصوفية، كما تم رصد بعض الظواهر الأسلوبية في القصيدة الصوفية والدلالات الخاصة التي تحيل إليها.

ومن هنا سعى العمل إلى محاولة رصد **تلقي القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين**، من خلال تتبع الشعر الصوفي منذ مرحلته الجنينية إلى غاية اكتمال واعتداد القصيدة الصوفية بنفسها.

وأهم ما يمكن أن نستنتجه من هذا العمل ما يلي:

- ظهور القصيدة الصوفية، بأبياتها الطويلة ووحدتها الموضوعية.
- ابتكار الحلاّج لأفكار جديدة في الشعر الصوفي، على نحو: الحقيقة المحمدية ووحدة الوجود والحلول والاتحاد، والتي طوِّرت –فيما بعد–
- إسهام الشعر الديني والزهدي في التأسيس للشعر الصوفي ومن ثمّة القصيدة الصوفية.

- التلقي السلبي بمجابهة نصوص الشعر الصوفي في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وما بعدهما بالصمت والتجاهل.
- الاعتقاد الجازم بأن النص الشعري الصوفي هو نص شعري ديني، وليس نصا أدبيا إبداعيا خالصا.
- انصراف النقاد عن مقاربة النص الصوفي، هو تواطؤ منهم وإرضاء للسلطة الفقهية التي ترى في أقوال المتصوفة الشعرية والنثرية انحرافا ومروقا وتمردا.
- وجود أسباب موضوعية كانت وراء إهمال أو تجاهل الثقافة النقدية –بحمولتها البلاغية –النص الشعري الصوفي، والمتمثلة فيما يلي:
- النمطية التي طبعت التراث العربي، وإغلاقها المجال أمام نصوص إبداعية أخرى تكسر هذه النمطية .
- اختلاف النص الشعري الصوفي عن النمط الشعري الذي تعاضده القاعدة اللغوية، وقواعد البلاغة والعروض، وتجعل منه نصا يُرضي السلطة الثقافية التقويمية من جهة، والسلطة الذوقية التي تطلب من النص الشعري أن يوفر في بنائه ومضمونه.. ما ترتضيه الذائقة النقدية السائدة من جهة أخرى.
- التناقض في اللغة بين النص الصوفي والنص النمطي، فلغة النص الصوفي غامضة وجمالها وتفردها يكمن في غموضها، ولغة النص النمطي واضحة وجماليتها–كما عبر عن ذلك النقد القديم– في وضوحها ووضوح مجازها.
- تناقض الشعر الصوفي مع النص النمطي أيضا في الجوهر، ذلك أن الشاعر البلاغي مجرد شاعر مقتف لآثار سابقيه من الشعراء لا يخرج عن عمود الشعر، يكرر ما قيل ، يسعى لإقناع ذائقة المتلقي والنقاد معا، بينما الشاعر الصوفي هو شاعر مهووس بذاتيته، شعره مرادف لهواجسه، وهواجمه وأشواقه وأذواقه، تجربته هي موضوعه الشعري، ولغته نابعة من رؤيته، و"قصيدته هي ذاته أو بعض من ذاته، وهي روحه أو بعض روحه، وليس قصده برهانيا لأنه لا يرجو إقناع الذائقة أو أحكام النقد المادحة".
- وعليه يحيلنا هذا التناقض في المنطلق إلى وجود انفصال واضح بين الذات الشاعرة والنص الشعري؛ بينما في المقابل يطفو التوحد والوصل بارزين في علاقة الشاعر الصوفي بنصه.

- أن أشعار الصوفية هي صورة حقيقية، ومثلى للحياة التي عاشها هؤلاء، فهم لم يتقصدوا أن يقولوا شعرا لينالوا به مكانة سامية في المجتمع، بل مثّل لهم معبرا توصيليا لتجربتهم.
- إن المحققين لدواوين أعلام التصوف، جمعوها من بين أخبار أصحابها ومن سير حياتهم والتي تمثل في جوهرها صورة لحياة الشاعر الروحية، وهو ما لم يحدث في تحقيق دواوين الشعراء البلاغيين، لأن شعرهم لا يمثل تجاربهم الروحية وليس صورة من حياتهم، فهم مع مقولة(أعذب الشعر أكذبه) بمعنى أن حياتهم لا تسير سير تشابه وتناظر مع مضامين أشعارهم وقصائدهم.
- تعمد الشعر الصوفي الغموض والتعمية بتسيِّيج تجربته الشعرية بالستر والكتمان كآلية تعتمد الإشارة لا العبارة وتفتعل الرمز لا الإيضاح.
- عدم تحديد المصطلحات وضبط المفاهيم والدلالات، بسبب تعدد التجارب الصوفية، والميل إلى الغموض والإلْغاز، والتعتيم والتغييب عكس الفلاسفة والنقاد وغيرهم.. فهم يعمدون في إنجاز أي مقاربة، على ضبط المفاهيم وتحديد المصطلحات.
- محافظة الثقافة العربية على التراث العربي المنسجم مع روح الحضارة العربية الاسلامية، وعلى اللغة العربية التي هي لغة القرآن الكريم ورفضها لأي جديد.
- تعمد الشعراء الصوفيون حجب الحقائق وإعاقة فتح النصوص على الآخرين، فقد اصطلحت هذه الطائفة على "ألفاظ في علومها تعارفوها بينهم، ورمزوا بها". فالنصوص الصوفية تراهن على التلميح والتكتم وإخفاء المعاني.
- اعتماد التجربة الصوفية على الذوق وعليه، فإنّ الكلمة في المعجم الصوفي لا تكتسب دلالتها إلا داخل حال أو مقام يبلغه الصوفي، في سفره نحو المطلق وإلى محاولة الاتصال بالذات العليا.

قائمـــة المصـــادر والمراجـــع

قائمة المصادر والمراجع

***- القرآن الكريم برواية ورش.**

أولا- المصادر:

1.ابن الأثير، ضياء الدين. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج2، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه. دار نهضة مص للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة،

2.ابن الجوزي، أبو الفرج جمال الدين. **صفة الصفوة**، حققه وعلّق عليه محمود فاخوري وخرّج أحاديثه محمد رواس قلعه جي، ج4. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط3/ 1985.

3.ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج. **تلبيس ابليس**، تحقيق احمد جاد. دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر.د.ط. 2010.

4.ابن الرومي. **الديوان**، شرح احمد حسن بسحَن ج1. منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط3/.2002.

5.ابن المعتز. **الديوان**. دار صادر، بيروت، لبنان. د.ط ود.ت.

6.ابن خلدون. **شفاء السّائل وتهذيب المسائل**، تح: محمد مطيع الحافظ. دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان. ط1 /1995.

7.ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق شرح وفهرسة سعيد محمود عقيل. دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1/ 2005.

8.ابن دقيق العيد. **شرح الأربعون النووية**. دار الهدى، عين مليلة، الجزائر. د.ط/2002.

9.ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تح عبد الحميد هنداوي، ج1. المكتبة العصرية، صيدا، لبنان. ط1/2004.

10. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصلّه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، ج1. دار الجيل، بيروت،لبنان. ط5/ 1981.

11. ابن سلام الجمحي، محمد. **طبقات الشعراء** مع مقدمة تحليلية للكتاب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلى عصر ابن سلام، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.د.ط ود.ت.

12. ابن سنان الخفاجي. **سر الفصاحة**. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ 1982.

13. ابن سنان الخفاجي. **سر الفصاحة**. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1 /1982.

14. ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي. **عيار الشعر**، شرح وتح: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط2/2005.

15. ابن عبد ربه الأندلسي، احمد بن محمد. **العقد الفريد**، تح عبد المجيد الترحيني ج3. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ 1983.

16. ابن عربي، أبو بكر محي الدين بن عربي . **ديوان ترجمان الأشواق**. شرحه وضبط نصوصه وقدّم له عمر فاروق الطبّاع. شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1 /1997.

17. ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**، تحقيق احمد محمد شاكر. دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط2 ،ج1.

18. ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله محمد بن لأبي بكر بن أيوب. **مدارج السالكين** بين منازل "إيّاك نعبد وإيّاك نستعين"، راجع النسخة وضبط أعلامها لجنة من العلماء، ج3. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ د. ت.

19. ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله محمد بن لأبي بكر بن أيوب. **مدارج السالكين بين منازل "إيّاك نعبد وإيّاك نستعين"**، راجع النسخة وضبط أعلامها لجنة من العلماء، ج3. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ د. ت.

20. أبو الأسود الدوؤلي. **الديوان**، صنعه أبي سعيد الحسن السُّكري، تح محمد حسن آل ياسبن. دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط2 /1998 .

21. أبو العتاهية. **الديوان**، قدَّم له وشرحه ووضع فهارسه: صلاح الدين الهواري. دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان. ط1/2004.

22. أبو بكر محي الدين بن عربي. **ديوان ترجمان الأشواق**، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له عمر فاروق الطبّاع. شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1 /1997

23. أبو نعيم أحمد بن عبد الله الإصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج7. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. د .ط / 1996.

24. أبو نواس. **الديوان**. دار صادر، بيروت، لبنان. د.ط ود.ت، ص361.

25. أبو نواس، الحسن بن هانيء. **الديوان**، شرح وتحقيق مجيد طراد.دار الفكر العربي، بيروت، لبنان.ط2003/1.

26. الأصفهاني، أبو الفرج. **الأغاني** بتصحيح الشيخ احمد الشنقيطي. مطبعة التقدم، القاهرة، مصر. د.ط ود.ت.

27. الأصمعي، عبد الملك بن قريب. **كتاب فحولة الشعراء**، تحقيق: ش. تورّى، تقديم صلاح الدين المنجد. دار الكتاب الجديد، لبنان. ط2/ 1980، ص30.

28. أمية بن أبي الصلت. **الديوان**، شرحه وقدّم له وعلّق حواشيه: سيف الدين الكاتب واحمد عصام الكاتب. دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.د.ط، د.ت.

29. الجاحظ ابو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين** ج1، تحقيق درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت ، لبنان، ط1 / 2001.

30. الجاحظ. **البيان والتبيين**،ج3، قدم له وبوبه وشرحه علي بوملحم. دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، د.ط/ 2002.

31. الجاحظ. الحيوان. ج1، شرح وتحقيق يحيى الشامي. دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.دط. دت

32. الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد السيد الشريف. **معجم التعريفات**، تح محمد صديق المنشاوي. دار الفضيلة، القاهرة، مصر. د.ط ود.ت.

33. الجرجاني، عبد القاهر. **أسرار البلاغة**، تح: محمد الفاضلي. المكتبة العصرية، صيدا، لبنان. ط3/ 2001.

34. جرير. **الديوان**. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.د.ط/ 1986 ، ص71.

35. الجمحي، محمد ابن سلام. **طبقات الشعراء.** منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. د.ط /2001.

36. حاتم الطائي. **الديوان.** دار صادر، بيروت، لبنان.د .ط / 1981.

37. حسان بن ثابت. **الديوان،** شرحه وكتب هوامشه وقدم له عبد.أ. مهنا. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.ط2/ 1994.

38. الحلاج، **ديوانه، ومعه أخبار الحلاج وذكر مقتل الحلاج وكتاب الطواسين،** وضع حواشيه وعلّق عليه محمد باسل عيون السّود. دار الكتب العلمية.، بيروت، لبنان. ط 2/ 2013.

39. الحلاج، **ديوانه، ومعه أخبار الحلاج وذكر مقتل الحلاج وكتاب الطواسين،** وضع حواشيه وعلّق عليه محمد باسل عيون السّود. دار الكتب العلمية.، بيروت، لبنان. ط 2/ 2013.

40. الخطيب البغدادي. **تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها ووارديها،** حققه وضبط نصه، وعلّق عليه بشار عواد معروف، مج 10. دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. ط1/ 2001

41. دريد بن الصمّة. **الديوان،** تحقيق عمر عبد الرّسول. ، دار المعارف، القاهرة،ج. م. ع. ط1/ 1985. .

42. ذو الرمة. **الديوان،** شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد. دار الكتاب العربي بيروت، لبنان. ط2 / 1996.

43. ذو النون المصري. **الديوان.** د.ط ود.ت.

44. رضوان السّح. **السيرة الشعبية للحلاج.** تح رضوان السح. دار صادر، بيروت، لبنان. ط1 / 1998.

45. زهير بن أبي سلمى. **الديوان،** شرحه وقدّم له علي حسن فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط 1/1988.

46. الساعي، علي بن أنجب. **كتاب أخبار الحلاج.** تح وتعليق موفق فوزب الجبر، تقديم هادي علوي وأكرم أنطاكي وفائق حويجة. ط2 /1997. دار الطليعة الجديدة، سوريا.

47. السّراج، أبو نصر الطُّوسي. **اللمع**، حققه وقدّم له، وخرّج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور. دار الكتب الحديثة بمصر ومكتبة المثنى ببغداد. د.ط / 1960.

48. السلمي، أبو عبد الرحمن. **طبقات الصوفية**، تح احمد الشرباصي. مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، مصر. ط2/ 1998.

49. الشافعي، محمد بن ادريس. **الديوان**، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي. دار المعرفة، بيروت، لبنان. ط3 / 2005.

50. الشبلي، أبو بكر. **الديوان**، جمعه وحققه وعلّق حواشيه وقدّم له كامل مصطفى الشيبي. المجمع العلمي العراقي، بغداد، د.ط/ 1967.

51. شمس الدين الذهبي. **سير أعلام النّبلاء**، ج14، تح: أكرم البوشي. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان. ط1/ 1983.

52. طرفة بن العبد. **الديوان**، شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين. منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط 3/ 2002.

53. عبد الرحمن بدوي. **شخصيات قلقة في الإسلام**. دار النهضة العربية، القاهرة. ط2/ 1964.

54. عبد القاهر الجرجاني. **أسرار البلاغة**، تحقيق عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط2/ 2012، ص93.

55. عبد الكريم القشيري. **أربع رسائل في التصوف، تقديم قاسم السمرائي**. مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد / 1969.

56. عبد الله بن المبارك. **الديوان**، جمع وتح ودراسة: مجاهد مصطفى بهجت. مكتبة الملك فهد للنشر، السعودية. د.ط /2011.

57. علي بن محمد الجرجاني. **التعريفات**. ج1، تحقيق ابراهيم الأعيادي.ط1، دار الكتاب العربي، بيروت 1405هـ.

58. الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. **إحياء علوم الدين**، مع مقدمة في التصوف لبدوي طبانة، ج4 . مكتبة ومطبعة كرياطة فوترا، سماراغ، أندونيسيا. د.ط ود.ت،

59. الفرزدق. **الديوان**، شرحه وضبطه وقدَّم له علي فاعور. دار الكتب العلمية،

بيروت. لبنان. ط1/ 1987.

60. القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن. **الرسالة القشيرية**، وضع حواشيه خليل المنصور. منشورات محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. د.ط/ 2001.

61. كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**. منشورات الجمل ، بغداد- بيروت . ط 2/ 2012.

62. كعب بن زهير، **الديوان**. حققّه وشرحه وقدّم له علي فاعور. منشورات محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.د/ط 1997.

63. الكلاباذي. **التعرف على مذهب أهل التصوف**. تحقيق محمود النواري. ، القاهرة: الكليات الأزهرية. ط2، 1980.

64. لبيد بن ربيعة. **الديوان**. دار صادر، بيروت، لبنان. د.ط ود. ت، .

65. محمد إبراهيم الجيوشي. **بين التصوف والأدب**. مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة. د. ط ود. ت.

66. محمد غنيمي هلال. **النقد الأدبي الحديث**. دار الثقافة، بيروت، لبنان. ط1 / 1973.

67. محمود الوراق. **الديوان**، جمع ودراسة وتحقيق : وليد قصاب. ط1/1991 . مؤسسة الفنون، عجمان، الإمارات العربية المتحدة.

68. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى. **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.د.ط / د. ت.

69. المسعودي، أبو الحسن بن علي. **مروج الذهب ومعادن الجوهر**. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، اعتنى به وراجعه كمال حسن مرعي/ ج4. ط1/ 2005.

70. نزار قباني. **الأعمال النثرية الكاملة**، " **إضاءة** ".ج 7 . منشورات نزار قباني، بيروت لبنان.ط2/جانفي 1999.

71. النفري.**المواقف والمخاطبات**، تحقيق آرثر يوحنا أربري.مكتبة المثنى، القاهرة. ط1، د.ت.

72. النيسابوري ابن حبيب، أبو القاسم الحسن ين محمد. **عقلاء المجانين**، تح عمر الأسعد. دار النفائس، بيروت، لبنان. ط1/ 1987.

73. الهجويري. **كشف المحجوب**، دراسة وترجمة وتعليق إسعاد عبد الهادي قنديل، ج1. دار الكتب، القاهرة، مصر.د.ط / 1974.

74. يحيى بن شرف النووي. **رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين**، تصحيح وتعليق أنور الباز، مصر. ط7/ 2007.

ثانيا– المراجع:

1."الكتاب الإلهي" لفريد الدين العطار.كلية الآداب جامعة عين شمس. ط1998/2.

2.إبراهيم أنيس. **موسيقى الشعر**. مطبعة لجنة البيان العربي ومكتبة الأنجلو المصرية. ط1952/2.

3.أبو الوفا الغنيمي التفتازاني. **مدخل إلى التصوف الاسلامي**. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة. ط3/ د.ت.

4.إحسان عباس. **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**. دار الثقافة، لبنان. ط1983/4.

5.إحسان عباس. **فن الشعر**. دار بيروت، بيروت. ط1/ 1955.

6.أحمد أحمد بدوي. **أسس النقد الأدبي عند العرب**. مكتبة نهضة مصر بالفجالة. ط1960/2.

7.أحمد الزعبي. **التناص نظريا وتطبيقيا**. مكتبة الكتاني، إربد، الأردن. ط1/ 1993، ص 2.

8.أحمد الزعبي. **التناص نظريا وتطبيقيا**. مكتبة الكتاني، إربد، الأردن. ط1/ 1993

9.أحمد الشايب. **أصول النقد الأدبي**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر

10. أحمد أمين. **ضحى الإسلام**، ج 1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط / 1997

11. أدونيس. **الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)**. دار العودة، بيروت، لبنان. ط4/ 1983.

12. أدونيس. **الثابت والمتحول،** الكتاب الثاني. دار العودة، بيروت، لبنان. ط2/ 1979.

13. أدونيس. **الشعرية العربية.** دار الآداب، شركة النشر والتوزيع المدارس، بيروت، لبنان. ط 6/ 2011.

14. أدونيس. **الصوفية والسوريالية.** ذار الساقي، بيروت، لبنان.ط4 /2010.

15. أسماء خوالدية. **صرعى التصوف، الحلاج وعين القضاة الهمذاني والسهروردي نماذج- دراسة تحليلية نقدية مقارنة تستلهم مفاهيم نظرية التقبّل.** دار الأمان الرباط، المغرب. ط1/2014.

16. أماني سليمان داوود. **الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا. ط1 /2011.**

17. آمنة بلعلى. **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة.** دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر.د.ط ود.ت

18. أميمة درويش. **مسار التحولات. قراءة في شعر أدونيس.** دار الآداب، بيروت، لبنان ط1/ 1992.

19. أمين يوسف عودة. **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية.** عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن. ط 1/ 2008.

20. بشرى موسى صالح. **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.** المركز الثقافي العربي. ط1/ 1994.

21. بشرى موسى صالح. **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.** المركز الثقافي العربي. ط1/ 1994، ص 43.

22. بشرى موسى صالح. **نظرية التلقي أصول وتطبيقات.** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.ط1، 2001.

23. جابر عصفور. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.** المركز الثقافي العربي. ط3/ 1992.

24. جرجس داود داود.**الزندقة والزنادقة في الأدب العربي من الجاهلية وحتى القرن الثالث الهجري.** مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.ط1/

.2004

25. جميل حمداوي. **مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر**. مكتبى المعارف، الرباط، المغرب. ط1/ 2010.

26. حافيظ علوي اسماعيلي. **مدخل إلى نظرية التلقي**، سلسلة علامات في النقد. النادي الأدبي الثقافي. جدة، مج34، 1999.

27. حبيب مونسي. **القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط1/ 2000.

28. حسني عبد الجليل يوسف. **موسيقى الشعر العربي(دراسة فنية وعروضية)**، ج1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر. د.ط/ 1989،

29. حسين الحاج حسين. **النقد الأدبي في آثار أعلامه**. المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1/1996.

30. حسين عطوان **الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول**. دار الجيل، بيروت، لبنان. ط1/2003.

31. رجب عبد الجواد إبراهيم. **موسيقى اللغة**. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر. ط1/ 2003.

32. رغداء الحمصي. **نساء في محراب الحب الإلهي**. دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا. ط1/2004.

33. زكي مبارك. **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**/ ج1. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ج. م.ع. د. ط / 2012.

34. زكية خليفة مسعود. **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**. منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا. ط1/ 1999.

35. زهير بن أبي سلمى. **الديوان**، شرحه وقدّم له علي حسن فاعور. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط 1/1988.

36. الزوزني، أبو عبد الله حسين بن أحمد بن حسين. **شرح المعلقات السبع**. بيت الحكمة، العلمة، الجزائر. ط2 / 2013.

37. سالم عبد الرزاق، سليمان المصري. **شعر التصوف في الأندلس**. دار المعرفة

الجامعية. ط1/ 2007.

38. سحر سامي. **شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر. ط1 / 2005.

39. سراج الدين محمد.**الزهد والتصوف في الشعر العربي.** ضمن سلسلة المبدعون. دار الراتب الجامعية. بيروت، لبنان. **د.ط** . د.ت.

40. سمير أبو حمدان. **الإبلاغية في البلاغة العربية.** منشورات عويدات الدولية، بيروت، لبنان. د.ط / 1991.

41. شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي**.دار المعارف، القاهرة، مصر.ط 26/ 2007

42. شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول،** دار المعارف، القاهرة، مصر.ط17/ 2007.

43. شوقي ضيف. **تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني.** دار المعارف، القاهرة، مصر. ط 2006/13،

44. صابر طعيمة. **التصوف والتفلسف الوسائل والغايات.** مكتبة مدبولي. ط1/ 2005.

45. صلاح فضل. **أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد.** الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة. ط1/ 1966.

46. صلاح فضل. **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.** دار الشروق، القاهرة. ط1 /1998.

47. عاطف جودة نصر. **الرمز الشعري عند الصوفية.** المكتب المصري لتوزيع المطبوعات. د.ط/ 1998.

48. عباس ارحيلة. **الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري.** منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، سلسلة: رسائل وأطروحات ، رقم40 . ط1 / 1999.

49. عباس يوسف الحداد. **الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجا.** دارالحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا. ط1 /2005.

50. عباس يوسف الحدّاد. **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي.** دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا. ط1، 2005

51. عبد الحكيم حسان. **التصوف في الشعر العربي الإسلامي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري.** دار العرب، دار نور للدراسات والنشر والترجمة. د.ط.2010

52. عبد الرحمن بدوي. **شخصيات قلقة في الإسلام.** دار النهضة العربية، القاهرة، مصر. ط2/ 1964.

53. عبد الرحمن بدوي. **شطحات الصوفية،** ج1. وكالة المطبوعات، الكويت.د.ط ود.ت.

54. عبد الرحمن بدوي. **شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية.** مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر. ط 2/ 1962.

55. عبد الرحمن بدوي. شهيدة العشق الالهي رابعة العدوية. وكالة المطبوعات، الكويت.ط4/ 1978،

56. عبد الرحمن بدوي. **من تاريخ الإلحاد في الاسلام.** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.ط2/ 1980.

57. عبد الرحمن بدوي. **من تاريخ الإلحاد في الإسلام.** سينا للنشر، القاهرة، مصر.ط2/1993

58. عبد الستار سيد متولي. **أدب الزهد في العصر العباسي، نشأته و تطوره و أشهر رجاله.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. د/ ط 1984.

59. عبد القادر الرباعي. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام.** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن. ط1 / 1999.

60. عبد القادر عبد الجليل. **هندسة المقاطع الصوتية(موسيقى الشعر العربي).** دار الصفاء، عمان. ط1/ 2010

61. عبد القادر محمود. **الفلسفة الصوفية في الإسلام.** مطبعة المعرفة ، القاهرة، د.ط/ 1966.

62. عبد الله العشي. **أسئلة الشعرية.** منشورات الاختلاف. ط1، الجزائر،2000.

63. عبد الله الغذامي. **الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)** التشريحية(Deconstruction) قراءة نقدية، لنموذج معاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط4/ 1998.

64. عثمان موافى. **التيارات الأجنبية في الشعر العربي**. دار المعرفة الجامعية، ط1/ د.ت.

65. عزيز السيد جاسم. **متصوفة بغداد**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط2 / 1997.

66. عصام، شرتح. **الشعرية ومقامرة اللغة، مقامرة الكشف والاستدلال**–دراسات تحليلية–.دار الينابيع، دمشق، سوريا. ط1/ 2010.

67. علي أحمد الخطيب. **في رياض الأدب الصوفي**. دار نهضة الشرق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. د.ط/ 2001.

68. علي البطل. **الصّورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها**. دار الأندلس، بيروت، لبنان. ط3/ 1983.

69. عمر فروخ. **التصوف في الإسلام**. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. ط1/1981.

70. الغذامي، عبد الله، محمد. **القصيدة والنص المضاد**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط1 /1994.

71. الغذّامي، عبد الله، محمد. **الكتابة ضد الكتابة** . دار الآداب، بيروت، لبنان. ط1 / 1991.

72. فاطمة البريكي. **قضية التلقي في النقد العربي القديم**. العالم العربي للنشر والتوزيع. ط1/2006.

73. قاسم السمرائي. **أربع رسائل في التصوف لأبي القاسم القشيري**. مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد. د. ط/ 1969

74. كامل حسن البصير. **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**. مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق. د.ط / 1987.

75. كامل فرحان صالح. **الشعر والدين،** فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي. دار الحداثة للطباعة والنشر. ط1/ 2004.

76. كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج.** منشورات الجمل ، بغداد- بيروت . ط 2/ 2012.

77. كامل مصطفى الشيبي. شرح ديوان الحلاج. منشورات الجمل، بيروت، لبنان. ط2، 2012.

78. كمال أبو ديب. **جدلية الخفاء والتجلي.** دار العلم للملايين، بيروت. ط3/ 1984.

79. لطفي فكري محمد الجودي.**النص الشعري بوصفه افقأ تأويليا، -قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي ديوان:"ترجمان الأشواق" نموذجا**.القاهرة، مصر: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ط1 ،2011،

80. الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري. **أدب الدنيا والدين.** دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ 1987.

81. مجدي كامل. **أحلى قصائد الصوفية.** دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر. ط 1 / 1997.

82. مجدي وهبة وكامل المهندس. **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.** مكتبة لبنان، بيروت. ط2/ 1984.

83. محسن السقا. **دراسات في المقامة والأقصوصة.** مكتبة قرطاج للنشر، تونس. ط1/ 2008.

84. محمد بن عبد المطلب. **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم.** الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر. ط1 / 1995.

85. محمد بن عبد المطلب. **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني.** الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة. ط1/ 1995.

86. محمد بنعمارة. **الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر.** شركة النشر والتوزيع- المدارس، الدار البيضاء.ط1، 2001.

87. محمد بنعمارة. **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات).** شركة النشر والتوزيع – المدارس–، الدار البيضاء. ط1/2000.

88. محمد حسين عبد الله. **الصورة والبناء الشعري.** دار المعارف، القاهرة. ط1/ 1981.

89. محمد زايد. **أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني.** إربد، الأردن:عالم الكتب الحديث. د.ط،2011.

90. محمد سعيد القطاري. **غريب القرآن والشعر الجاهلي.** عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن. ط 1 /2011.

91. محمد صالح الضالع. **الأسلوبية الصوتية.** دار غريب، القاهرة. ط1/ 2002.

92. محمد عباس عبد الواحد. **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي –دراسة مقارنة.** دار الفكر العربي، مصر. ط1 / 1996.

93. محمد عبد المنعم خفاجي .**الأدب في التراث الصوفي.** مكتبة غريب، القاهرة، مصر د.ت، .د/ط.

94. محمد علي أبو ريان. **الحركة الصوفية في الإسلام.** دار المعرفة الجامعية ، مصر. د. ط /2007.

95. محمد كعوان. **التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر**.دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر.ط1 /2009.

96. محمد لمبارك. **استقبال النص عند العرب.** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. ط1/1999.

97. محمد مصطفى أبوشوارب. **شعرية التفاوت (مدخل لقراءة الشعر العباسي).** دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية. ط1/2007.

98. محمد مصطفى حلمي. **ابن الفارض والحب الإلهي.** دار المعارف بمصر. ط1/ 1971.

99. محمود سليم هياجنة. **الخطاب الديني في الشعر العباسي، على نهاية القرن الرابع الهجري.** عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن. ط1 / 2009.

100. محمود عسران. **البنية الإيقاعية في شعر شوقي.** مكتبة بستان المعرفة،

القاهرة. ط1/ 2006.

101. محمود فاخوري. **موسيقا الشعر العربي**. منشورات جامعة حلب.د.ط/ 1996.

102. مصطفى عبد الرحمن ابراهيم. **في النقد الأدبي القديم عند العرب**. مكة للطباعة، القاهرة.

103. ملكة على التركى. **مدخل إلى الأدب الصوفي** الفارسي مع دراسة وترجمة للمنظومة الصوفية الهى نامه

104. ميجان الرويلي، سعد البازغي. **دليل الناقد الأدبي**، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت.ط 3 /2002.

105. نادر كاظم. **المقامات والتلقي**–بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث–.المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان.ط1، 2003

106. ناظم عودة. **البنيوية والتاريخ**، صراع البنية والإنسان، ضمن كتاب:أفاق النظرية الأدبية المعاصرة.المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،لبنان. دت، دت، ص53.

107. نور الهدى الكتاني. **الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين**. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ 2008.

108. هزاع شريف.**المعنى والتأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج**.(على الخط) تمت الزيارة يوم 2016/07/25، متوفر على العنوان: موقع محمد أسليم **http://aslimnet.free.fr/ress/charif_h/ch7.htm**

109. وفيق سليطن. **الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد**. دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا. ط1 /2007.

110. يوسف زيدان. **شعراء الصوفية المجهولون**. دار الجيل، بيروت، لبنان. ط2/ 1996.

111. يوسف وغليسي. **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**. منشورات الاختلاف، الجزائر.ط 1 /2008.

ب- المترجمة:

1. انريك اندرسوننن إمبرت. **مناهج النقد الأدبي**. ترجمة الطاهر أحمد مكي.مكتبة الآداب، القاهرة1991

2. تزفيطان طودوروف. **الشعرية**. تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب. ط2/ 1990.

3.رومان ياكبسون. **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال. المغرب. ط1/1988، ص108.

4.رومان ياكبسون. **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال. المغرب. ط1/1988.

5. سبَنسر تزِّمنجهَام. **الفرق الصوفية في الإسلام**، ترجمة ودراسة وتعليق عبد القادر البحراوي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط1 / 1997

6. لويس ماسينيون.**آلام الحلاج: شهيد التصوف الإسلامي** ترجمة: الحسين مصطفى حلاّج. شركة قرمس للنشر والتوزيع بيروت، لبنان. ط1/ 2004.

7. ماسينيون ومصطفى عبد الرازق. **التصوف**، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية. دار الكتاب اللبناني. ط1/ 1984.

8. هانس روبيرت ياوس. **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**. تقديم وترجمة رشيد بنحدو. ط1/ 2003.

- المجلات والدوريات:

1.أحمد الطريسي. **التجربة الشعرية بين الشعر الصوفي والشعر السلوكي**. مجلة عوارف، مجلة فكرية تعنى بالخطاب الصوفي. ع2 / 2007. مطبعة ألطوبريس، طنجة، المغرب.

2.عبد الإله، الصائغ. **النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير** ؛ (على الخط): تمت الزيارة يوم:2014/10/25، متوفر على العنوان:

http://www.ao-academy.org/viewarticle.php?id=library

3.عبد الخالق محمد العف. **تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم.**

مجلة الجامعة الإسلامية. غزة، فلسطين، ع 2/ 2001.

4.عبد الرحمن تيبرماسين. **التوازنات الصوتية(التوازي، البديع، التكرار)**. مجلة المخبر، جامعة بسكرة ، الجزائر، ع 01/ 2004.

5.علي آيت أوشان. **الكتابة الصوفية احتجاب المعنى** نموذج"مجمع الأهواء" مجلة كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية. ع 54. امج 14 تشرين 1. تشرين2 /2004. شركة حوار للصحافة والنشر، يبيروت، لبنان.

6.علي آيت أوشان. **الكتابة الصوفية احتجاب المعنى نموذج"مجمع الأهواء"** مجلة كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية. ع 54. مج 14 تشرين 1. تشرين2 /2004. شركة حوار للصحافة والنشر، بيروت، لبنان.

7.الغريبي خالد."**الشعر ومستويات التلقي**" سلسلة علامات في النقد. النادي الادبي الثقافي .جدة، السعودية،ج34،مج 9(1999-1425هـ).

8.فالح الحجية. **التجريدية والتعبيرية الشعرية المعاصرة** . مجلة سطور مجلة اليكترونية شاملة. (على الخط):. متوفر على العنوان: http://www.sutuur.com/Literature1/3212-falh.htm

9.محمد ابنيان وسهيل خصاونة وفرحان القضاة. **أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد**. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية. مج8، ع 1، 2011.

10. محمد عباسة. **نشأة الشعر الديني عند العرب وأثره في الآداب الأوروبية**. مجلة حوليات التراث.ع 2004/1. جامعة مستغانم، الجزائر، ص5. متوفر على موقع المجلة: http://annales.univ-mosta.dz

11. منى بونعامة. **جماليات الشعر الصوفي** متوفر على الموقع http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page نشر بتاريخ11 /2014/02 تاريخ الزيارة 2017/01/17 .

- **المعاجم والموسوعات :**

1 - Paul Robert. Le Petit Robert. Paris. 1987

2 - ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم. **لسان العرب.** ، مج 11. دار صادر، بيروت، لبنان. د.ط، د.ت.

3 - البستاني، بطرس. **دائرة المعارف** (قاموس عام لكل فن ومطلب) مج 9، مادة زهد . دائرة المعارف مطبعة الأدبية، بيروت، لبنان. د.ط /1887،

4 - حسن الشرقاوي. **معجم ألفاظ الصوفية.** مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة. ط1/ 1987.

5 - روحي البعلبكي ومنير البعلبكي. **المورد.** دار العلم للملايين، بيروت. ط2/ 1977.

6 - سعاد الحكيم.**المعجم الصوفي،** الحكمة في حدود الكلمة. دندرة للطباعة والنشر. ط1 /1981.

7 - عبد الرحمن بدوي. **موسوعة الفلسفة/** ج2 .المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. ط1/ 1984،

8 - عبد المنعم الحفني. **معجم مصطلحات الصوفية.** دار المسيرة، بيروت، لبنان. ط2/ 1987

9 - مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط** . مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية. ط4/ 2004، .

10 - محمد أحمد درنيقة. **معجم شعراء الحب الإلهي.** دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.ط 1/ 2000.

11 - منير البعلبكي. **المورد** (قاموس انجليزي عربي). دار العلم للملايين.ط 19/ 1985.

12 - الموسوعة الصوفية، (مادة محو). مكتبة مدبولي. القاهرة، ط1/ 2003.

13 - ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله. **معجم البلدان** مج 1، مادة بغداد. دار صادر، بيروت لبنان.د. ط/ 1977.

- **الرسائل الجامعية:**

1. جمعة مصاص. **جماليات الأنا في شعر عنترة بن شدّاد.** مخطوط أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم، إشراف الدكتور المكي العلمي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عباس لغرور خنشلة 2010- 2011.

2. الطاهر بونابي. **الحركة الصوفية في المغرب الأوسط خلال القرنين ، الثامن والتاسع الهجريين.** مخطوط أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في التاريخ الإسلامي الوسيط(القسم الثاني)، إشراف الدكتور عبد العزيز فيلالي، قسم التاريخ، جامعة الجزائر/ 2008- 2009.

3. عبد الحميد جريوي. **شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية في القرن الرابع الهجري.** أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، إشراف الدكتور عبد القادر دامخي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012/ 2013.

4. عبد الحميد هيمة. **الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر.** أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب العربي، إشراف الدكتور العربي دحو، قسم اللغة والأدب العربي جامعة الحاج لخضر، باتنة 2004/2005.

الملحــق الأول

أعلام القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين

ملحق: 01

1. ذو النون المصري(ت 245هـ)

هو ثوبان بن إبراهيم أبو الفيض ولد سنة (155هـ/ 771م)في أسرة نوبية، في أخميم على النيل الشرقي. ولما زهد في الحياة المادية وتنسّك، وأخذ يحث الناس على الفقر والتواضع، وهاجم أهل عصره المقبلين على الفقر والتواضع، وهاجم أهل عصره المقبلين على الدنيا وشهواتها، وانتقد العلماء المرائين الذين يطلبون الجاه والمال عن طريق العلم.

وقد تأثر به كثير من زهاد عصره، وأحبّه الناس وأجلّوه كثيرا، مما أغاظ الحساد، ودفعهم إلى اتهامه بالزندقة، وسعوا إلى الخليفة المتوكل الذي استدعاه إلى "**سُرَّ من رأى**" وأدخله السجن.

وبعد فترة وجيزة استحضره إلى مجلسه.

ولما وعظه **ذو النون** بكى الخليفة من فرط التأثر وعفا عنه، وردّه إلى مصر معززا مكرما.

ومن ورعه " ما ذكر أنه قُدِّمَ إليه طعام ، وهو في سجن المتوكل فأتاه رسول السجان فحمله إليه فامتنع من أكله فقيل له لِمَ لا تأكل الطعام . فقال : طعام آتاني على مائدة ظلم فلا آكلهُ ، ويعني بمائدة الظالم"[1].

فقال **ذو النون** : " فلما دخلتُ على المتوكل سلمت عليه بالخلافة فقال لي : ما تقول فيما قيل فيكَ من الكفر والزندقة ؟ فسكت . فقال وزير الخليفة : هو حقيقٌ عندَهُ بما قيل فيه ، ثم قال لي : لِمَ لا تتكلم ؟ فقلتُ يا أمير المؤمنين : إن قلت لا ، كذبت المسلمين وإن قلت : نعم ، أكذب على نفسي بشيءٍ يعلمه الله تعالى عني ، فافعل أنتَ ما ترى فإني غير منتصرٌ لنفسي . فقال المتوكل : هو رجلٌ بريءٌ مما قيل فيه"[2].

"وقع ذو النون في نفس المتوكل هذا الموقع الحسن ، يقول يوسف بن الحسين : حضرت مع ذي النون مجلس المتوكل مولعاً به يفضلُهُ على العباد والزهاد فقال له المتوكل : يا أبا الفيض صف لنا أولياء الله ، فقال ذو النون : يا أمير المؤمنين هؤلاء قومٌ ألبسهمُ الله النور الساطع من محبتهِ وجللهم بالسماء من أردية كرامتهِ ووضع على رقيهم تيجان مسرتهِ. ونشر لهم المحبة في قلوب خليقتهِ ثم أخرجهم، وقد أودع القلوب ذخائر الغيوب، فهي معلقة بمواصلة المحبوب فقلوبهم إليه سائرة وأعينهم إلى عظيم جلاله ناظره"[3].

---

[1] – أبو نعيم الأصفهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج9 ، ص 335– 370.

[2] – المصدر نفسه، ص 380.

[3] – المصدر نفسه، ص 394 .

كان ذو النون أوحد زمانه علمًا وورعًا، وحالا وأدبا، ترك العديد من المؤلفات، لكن ما بقي منها: الركن الأكبر والثقة المجرّبات ويحتوي على إرشادات طبية وتجارب كيمياوية، ويوجد في مكتبة باريس، أشعاره في حجر الحكماء، مناظرة بينه وبين تلميذه يعقوب.

وذو النون معدود في جملة من روى الموطأ عن الإمام مالك.

من أقواله:

- إياك أن تكون بالمعرفة مدّعيًا، أو تكون بالزهد محترفا، أو تكون بالعبارة متعلِّقًا.
- إنّ العارف لا يلزمه حالة واحدة، إنما يلزم ربّه في الحالات كلّها.[1]

[1] – السلمي. الطبقات الصوفية، ص ص 12 و15.

2. يحي بن معاذ الرازي(ت 258هـ)

هو يحي بن معاذ جعفر الرازي، الواعظ، تكلم في علم الرجاء، وأحسن الكلام فيه، وكانوا ثلاثة إخوة: يحي وإسماعيل وإبراهيم وكلهم كانوا زهادا. روى الحديث.

كان يتنقل بين شيراز وبلخ، يعظ ويدّرس. توفي بنيسابور عام 258هـ/871م. كان يعتبر أن صبر المحبين أشد من صبر الزاهدين، وأن المحبة الحقيقية لا تنقص بالجفاء، ولا تزيد بالبرّ والإحسان.

من كلامه:

- الصبر على الخلوة من علامات الإخلاص.
- طلب العاقل للدنيا أحسن من ترك الجاهل لها.
- قال : لو أن مؤمنا مات من حب ملك أو نبي لم يكن عجبا منه، فكيف من حب الله
- وقال أيضا: العيش في حبه، أعجب من الموت في حبه.
- ونظم في صفات المحب:

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَـراهُ مُشَمِّرا ... فِي خِرقَتَينِ عَلَى شُطُوطِ السّاحِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ حُزنُهُ ونحيبُـهُ ... جَوْفَ الظَّلامِ فمَا لـــهُ مِنْ عَادِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَـراهُ مُسَافِـراً ... نَحْوَ الجِهَادِ وَكُلِّ فِعْلٍ فَاضِــلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ زُهْدهُ فيمَا يَـرى ... مِنْ دَارِ ذُلٍّ والنّعِيمِ الزَّائِـــلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أَنْ تَــراهُ بَاكيًـا ... أنْ قَدْ رآهُ عَلَى قَبيحِ فَاعِـــلِ

وَمِنَ الدَّلاَئــلِ أنْ تَراهُ مُسلِّماً ... كلَّ الأمُورِ إلَــى المليكِ العَادِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تراهُ راضِيــاً ... بِمَليكِهِ فِي كلِّ حكـــمٍ نَازِلِ

وَمِنَ الدَّلاَئلِ ضَحْكُهُ بين الورَى ... والقَلْبُ مَحْزُونٌ كَقَلْبِ الثَّاكــلِ[1]

[1] – ينظر: محمد أحمد درنيقة. **معجم شعراء الحب الإلهي**، ص304. والسلمي. **طبقات الصوفية**، ص 35، 36.

3.أبو الحسين النوري (ت 258هـ)

هو أحمد بن محمد، وقيل محمد بن محمد وأحمد أصح، بغدادي المولد والمنشأ، خراساني الأصل. كان من أجلّ مشايخ القوم وعلمائهم، لم يكن في وقته أحسن طريقة منه، ولا ألطف مكانا، صحب سريًّا السقطي، توفي سنة **295هـ**.

من كلام **النوري:**

- o التصوف ترك كلّ حظ النفس.
- o من وصل إلى وده أنس بقربه ومن توسل بالوداد اصطفاه من بين العباد.
- o أعزّ الأشياء في زماننا شيئان: عالم يعمل بعلمه، وعارف ينطق عن حقيقته.
- o ليس التصوف رسوما ولا علوما ولكنها أخلاق.[1]
- o له قصيدة واحدة تضمنها كتاب "حلية الأولياء وطبقات الأصفياء" يقول فيها:

يُنَاجيكَ سرٌ سَائِلٍ عن ثلاثه ... سرائِرهُم كَتْمٌ وإِعْلاَنهم سَتْرُ

فتًى ضَاعَ كَتْمُ السّر بينَ ضلوعِهِ ... عن إدْراكِهِ حتّى كَان لم يكن سِرُّ

فأَسْبَلَ أَسْتَارَ التخَفُّرِ صَائِنًا ... لِكلِّ حديثٍ أنْ يَكُونَ هو السِرُّ

فَكِتَامُ سِر مُدركُ الكَتْمِ لم يَنَلْ ... سِوى حدِّ كَتْمِ السِّر من ظَنَّهُ ذِكْرُ

فكاتَمَهُ المكنونُ ثمَّ تكاتمت ... جوانِحُهُ فالكلُّ من بَثِّهِ صِفْرُ

ضَنينٌ بِمَا يهولهُ مَا لاَحَ لاَئِحٌ ... يُقَارِبُهُ إلاَّ احْتَمَى صَوبَهَا الفِكْرُ

ومُكْتَتِمٍ وافَى الضمائِرَ وامتطَى ... لمودعِهِ جَحْدًا وليسَ بهِ غَدْرُ

لاَ مهمٌ تَاجُ الفخار ذِكْرتُهُ ... ومن شُرْبِهِ في حالة المنهل الغمرِ[2]

---

[1] – السلمي. طبقات الصوفية، ص ص51، 52.

[2] – أبو نعيم الأصبهاني. حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج 10، ص245.

4.الحسين بن منصور الحلاج (ت 309هـ)

هو الحسين بن منصور، يكنّى أبا عبد الله وقيل: أبا مغيث، ولد سنة أربع وأربعين ومائتين(244هـ). وذكرت المصادر أن جدّه كان مجوسيا يدعى محمّى من أهل بيضاء فارس. نشأ الحلاج بواسط، وقيل بتستر، روي في سبب تسميته أن أباه كان حلاجا، وقيل إنه مرّ على حلاج فبعثه في شغل، ولما عاد وجده قد حلج كل القطن في الدكان، كما روي أنه تكلم على الناس وكثيرا ما كان يخبر عن ضمائرهم فسميّ حلاج الأسرار[1]

تتلمذ على يدي عدد من شيوخ الصوفية الذين صحبهم في ذلك الوقت، أمثال: سهل بن عبد الله التستري، والجنيد، وعمرو بن عثمان المكي، وأبي الحسين النوري. ثم استقل عنهم، وأخذ بممارسة الرياضات والمجاهدات الشاقة، مصابرا متحملا، وكان يدرك-إلى جانب ذلك- طبيعة الحياة من حوله في جوانبها الاجتماعية والسياسية، متملسا الدور الذي ينبغي أن يقوم به في ظل الواقع المتردي الذي يحيط به، فهو وإن كان متوجها بكليته إلى النهوض بمطالب التجربة الصوفية من الالتزام الروحي، والانفصال عن الدنيوي، فقد توقف عند جوانب إنسانية وواقعية، لابد من الأخذ بها وعدم إغفالها.[2]

وفي مراحل مختلفة من حياته، كان يلقب بألقاب عديدة، فكان ناس يكاتبونه من الهند بالمغيث، ومن بلاد الصين وتركستان بالمقيت، ومن خراسان بالمميّز، ومن فارس، بأبي عبد الله الزاهد، ومن خوزستان بالشيخ حلاج الأسرار، وكان ببغداد قوم يسمونّه المصطلم، وبالبصرة قوم يسمونه المحير.

كان كثير الترحال فزار بلدانا عديدة، وخاصة الهند، وما وراء النهر وتركستان وخراسان وقد سار إلى مكة حاجا عدة مرات.

كان حريصا على تأدية الشعائر الدينية يرافق إيمانه بأن الحقيقة الإلهية هي الأصل وكل طرق الوصول إليها مشروعة وواجبة، فكان فكره ينطوي على سعة روحانية واحتضان لظواهر الإيمان، بتعدد مذاهبه، وقد أولته هذه السعة مزية احترام الأديان والمذاهب اللاهوتية، والتعالي على الطائفية، فقد شغلت وحدة المعتقدات الدينية حيزا هاما من تفكيره وسلوكه.[3]

---

[1] – ينظر: السلمي، طبقات الصوفية، ص 102.

[2] – أماني سليمان داوود. الأسلوبية الصوفية، ص14.

[3] – ينظر: عزيز السيد جاسم. متصوفة بغداد، ص ص 173، 174.

وكان مكثرا من الصلاة عند القبور، كثير الاستغراق في النوافل مستهلكا نفسه في الصلاة، حتى يبلغ مقام الفناء، وفي هذا المقام تطغى عليه حالة الانتماء الروحي فيتلاشى الحضور الواعي لجسده، الذي يتحول إلى شبه جثة، لا تنبيء عن الحياة فيها إلا ظواهر النفس المتحشرج.

وقد أكثر من الرياضات والمجاهدات وإذلال وإنهاك جسده وإفراغ ساحته إلا من صوت التوحيد، فكان صومه الشديد إلغاءً لجذر الشهوات ومصدر تغذّيها، تنحني أمامه حاجات الجسد المادية ورغباته، فيظل الصوت الآسر صوت الإيمان.

يروى عن مجاهداته، في أثناء ذهابه إلى مكة حاجّا أنه أقام بمكة " فجلس في صحن المسجد سنة، لا يبرح من موضعه إلا للطهارة أو للطواف، ولا يبالي بالشمس ولا بالمطر، وكان يُحمل إليه كلّ عشية كوز ماء للشرب وقرصا ، فيأخذ القرص ويعضُّ أربع عضات من جوانبه، وشرب شربتين من الماء ، يشربه قبل الطعام، وشربة بعده ثم يضع باقي القرص على رأس الكوز فيُحْمَلُ من عنده" [1]ولا [1]ولا يأكل شيئا إلى آخر النهار.

كما كان **الحلاج** رمزا للصوفية الثائرة، شخصيته قوية متميزة، تمكن من الجمع بين الفقه والسياسة، خلافا لما اعتاد عليه الفقهاء والقضاة في فصل الفقه عن السياسة وحين آثر بعض الصوفية السلامة خاض الحلاج غمار الصراع السياسي بقاموس مفرداته الحق، والعدل، والتساوي، والحب، والعشق، والأنس.

كان مضي **الحلاج** إلى نهايته الأسوية هو الفصل الأخير الذي حسم الكثير من الأسئلة، والآراء المتضاربة حول صوفيته وإيمانه.

ففي شهر ذي القعدة 309 هـ، أخرج **الحلاج** إلى رحبة المجلس، ليقتل ولم يكن موت *الحلاج* موتا اعتياديا، بل كان عملية قتل رهيبة وكانت" آخر كلمة تكلّم بها الحسين بن منصور عند قتله وصلبه، أن قال: حَسْبُ الواجِدِ إفرادُ الواحد له. فما سمع بهذه الكلمة أحد من المشايخ إلا رقّ له واستحسن هذا الكلام منه. "[2]

ثم أضاف قائلا: **[من الهزج]**

نَديمِي غَيْرُ مَنْسُوبٍ إِلَـى شَيءٍ مِـنَ الحَيْف
سَقَانِـــي مِثْلَمَا يشَّرَ بُ، فِعْلِ الضيْفِ بالضَيْفِ

[1] – الخطيب البغدادي. تاريخ بغداد، ج 8، ص 696.

[2] – المرجع السابق، ص711.

فَلمّا دَارتِ الكَـــأْ سُ دَعَا بالنّطْـعِ• والسَّيْفِ

كَذَا مَنْ يَشْرَبُ الرّا حَ مَعَ التّنينِ فِي الصّيْفِ[1]

وبدأت عملية القتل أمام جموع كثيرة شهدت عملية القتل،" فضرب بالسياط نحوا من ألف سوط، وقطعت يداه ورجلاه، وضربت عنقه، وأحرقت جثته بالنار، ونصِبَ رأسه للناس على سور السجن الجديد، وعلقت يداه ورجلاه إلى جانب رأسه"[2]

وقصارى القول أنّ **الحلاج** لم يصمت فيسلم، ولم يوفق في التعبير عما يجول في نفسه، فكانت نهايته مأسوية مؤلمة، كان القاضي فيها محقا بإقامة الحد على ما

ظهر وتسامى الحلاج شهيدا للحق على ما بطن، والاثنان مأجوران.

• النطع: بساط من الجلد يستعمل في القتل.

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاج** ، ص ص408،407.

[2] – المرجع نفسه، ج 8، ص ص705، 706.

5.أبو بكر الشبلي(ت 334هـ)

هو أبو بكر دُلَف بن جَحْدَر وقيل جعفر، كنا يقال: اسمه جعفر بن يونس[1]، ولد سنة 247هـ تقريبا وهو خراساني الأصل، بغدادي المولد والمنشأ ويُقال: إنَّ مولده في سامرّاء. كان من أسرة ذات مركز مرموق في الهيئة الحكومية العليا، فكان خاله أمير الأمراء بالاسكندرية، أما والده فكان صاحب الحجاب، وكان الشبلي نفسه حاجب الموفق، والوالي على(دماوند)، فنفض يده من ذلك كلّه في مجلس خير النسّاج، صحب أبا القاسم الجنيد شيخ الطريقة الصوفية، ومن عاصره من الصلحاء[2].

قال عنه الجنيد: لكل قوم تاج، وتاج هؤلاء القوم(الصوفية) الشبلي.

ورد ذكره في حلية الأولياء : "المجتذب الولهان، المستلب السكران، الوارد العطشان، اجْتُذب عن الكدور والأغيار، واستلب إلى الحضور والأنوار، وسقى بالدنان، وارتُهِن ممتلئًا ريان، أبو بكر الشهير بالشبلي"[3]

قام تصوف **الشبلي** على أسس الشريعة وقواعدها، فكان متفانيا في ذلك..

كانت إقامته في حال السكر قوية، معلومة، فكانت مناجاته لله-تعالى- تستولي على فكره وجوارحه، وتبعده على الانتباه إلى حاجات نفسه، فعدّ السكر حالا له ومقاما، وأصبح جوهر طريقته الصوفية ومصدر كل شطحاته وتواجده في حلقات الذكر، وقول الشعر.

وكان يحث الناس على السكرة(الروحية) التي رأى فيها الخلاص من ربقة الدنيا، والصعود إلى سماوات الانتماء.[4]

"كان احترام الحدود بين الناس يشير إلى التوازن، فيما كان منطق الحب الإلهي برفع الحدود، في المسيرة اللا مألوفة، فكان لا بدَّ من اهتزاز الصورة في نظر الرائين، الذين عن المألوف، شذوذ، وكل إسراف في الشذوذ- في عرف المتعارفين- جنون"[5]

إنّ الجنون نفسه يقف ضئيلا أمام عجائبية التجربة، فهو سلوك من انفراط عقله، وتبدد اتزانه، لكن الصوفية تصعد إلى ما فوق العقل، ولكن بقوة الروح وبنداء القلب، فتصوغ للعقل صورة أخرى هي صورة العقل القلبي.

---

[1] – ينظر: السلمي. طبقات الصوفية، ص 115

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 115.

[3] – أبو نعيم الأصفهاني. حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج10، ص366، 367.

[4] –عزيز السيد جاسم. متصوفة بغداد، ص201.

[5] – المرجع نفسه، ص 205.

عند الشبلي انعكست قوة الجذبة على سلوكه، فأصابه الخلل، وهو ينظر إلى هول التجربة، أما عند **الحلاج** فقد أخذ للسفرة أهبتها، فامتلك استعداد الحوار مع الآخرين لأنه استكمل التجربة، وظل يكررها بلا تهيّب.

وكان **الشبلي** يردد أنه و**الحلاج** شيء واحد، فأنقذه جنونه، وأهلك الحلاج عقله.

لقد تحكم الحلاج بمداخل ومخارج التجربة، دون ارتعاد، أما الشبلي فقد اختضّ بالتجربة، وأغلق الأبواب المفتحة، ثمّ اضطر إلى أن يعمل على تحطيمها، فلم يغفر له عقله ذلك.[1]

إن من روح الشبلي انطلقت التجربة الصوفية انطلاقة عارمة، لكنه آثر ألا يَمُسَ الجوانب الخطيرة التي مسّها الحلاج، فأورثه الصمت في تلك الجوانب عذابا أشد وجنونا.

ولكن لا يعني ذلك للصوفي أي شيء، لأنه أصلا يمارس قهر الجسد وصولا إلى عتق الروح، حين كان الشبلي يحرق الأطعمة، أو يمزق الثياب، فإن ذلك هو الجنون، في عرف الكثير من (العامة)و(الفقهاء).

وروى **ابن الجوزي**: " سئل جعفر بن نصير الدينوري وكان يخدم **الشبلي**: ما الذي رأيت منه؟ - أي عند وفاته- فقال: قال لي: علي درهم مظلمة تصدقت عن صاحبه بألوف، فما على قلبي شغل أعظم منه. ثم قال: وضئني للصلاة، ففعلت، فنسيت تخليل لحيته وقد أمسك على لسانه، فقبض على يدي وأدخلها في لحيته ثمّ مات. فبكى جعفر وقال: ما تقولون في رجل لم يفته في آخر عمره من آداب الشريعة"[2] ومات في ذي الحجة سنة أربع وثلاثين وثلاثمائة ودفن ببغداد في مقبرة الخيزران، عن عمر يناهز السبع والثمانين سنة[3].

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 205.

[2] – ابن الجوزي. **صفة الصفوة**، ج2.

[3] – ينظر :السلمي. **طبقات الصوفية**، ص 115.

6. القشيري

هو الإمام أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن **القشيري** النيسابوري الشافعي، ولد سنة 376هـ، شخصية صوفية فذّة برزت في تاريخ التصوف الإسلامي، بعد أن تفاقم الخلاف بين المتصوفة والفقهاء قبل ظهور الغزالي.

ويستغرب **قاسم السمرائي** تجاهل **القشيري** من قبل الكثير من الدارسين والمهتمين بالتصوف وأعلامه، يقول: " وإنه لغريب حقا أن تلُّف **القشيري** طوايا النسيان ووجه الغرابة، يأتي من أنه لم يحظ باهتمام دارسي التصوف الإسلامي مثلما حظي الغزالي أو فريد الدين العطار أو الحلاج.

فبالرغم من أنّ **القشيري** كان أستاذَ أبي علي الفارمذي الذي تلمذ الغزالي عليه، وبالرغم من أنّ الغزالي استفاد كثيرا من تصانيف القشيري، وخاصة في (إحياء علوم الدين) فإنّ من عُنِي بالتصوف الإسلامي أغفلوا دراسته"[1]

وطلب العلم مبكرا، وسافر إلى نيسابور طلبا للعلم فاجتمع بأبي علي الدقاق وحضر دروسه، وقرّبه إليه، فانتفع به، وأصبح في زمرة المقربين إليه، وزوّجــه ابنته حبّا له.

وانتهى الأمر **بالقشيري** ليصبح شيخ خراسان في عصره زهدا وعلما بالدين وأحكامه وكان السّلطان يقدّمه ويكرمه، ألّف عددا من الكتب منها:

- التيسير في التفسير.
- لطائف الإشارات.
- حياة الأرواح.
- شكاية أهل السنة.

توفي **القشيري** في السادس عشر من سنة 465 هـ بمدينة نيسابور، ودفن بجوار شيخه أبي علي الدقاق رحمهما الله تعالى.[2]

وقد نبه المستشرقون وعلى رأسهم "آربري" [3] إلى أهمية شخصية **القشيري** في الدراسات الصوفية، فاعتبروا محاولته التوفيق بين التصوف الذي فقد تأثيره الزهدي على الناس وبين

---

[1] – قاسم السمرائي. **أربع رسائل في التصوف لأبي القاسم القشيري**. مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد. د. ط/ 1969، ص ص 3، 4.

[2] – ينظر :ابن خلدون. **شفاء السّائل وتهذيب المسائل**، ص ص 43،44.

[3] – ينظر: .Sufism , london 1956, p71,74 نقلا عن قاسم السمرائي. **أربع رسائل في التصوف لأبي القاسم القشيري، ص4،5.**

المدارس الفقهية التي رأت فيه خروجا على نظام الشريعة، استمرارا لمحاولات **الكلاباذي** والسّراج وأبي طالب المكي والسلمي، والتي انتهت بالنجاح الهائل الذي حققه الغزالي، حيث أحرز التصوف مكانة ثابتة وأكيدة في الإسلام وذلك بتأثير كتاباته التي تركزت على ربط التصوف بالقرآن والسنة[1]

[1] – ينظر: قاسم السمرائي. أربع رسائل في التصوف لأبي القاسم القشيري، ص 4.

الملحــق الثانـي

أعلام القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين

ملحق: 02

ذو النون المصري(ت 241هـ)

- **القصيدة الأولى**

أمُوتُ ومَا مَاتَتْ إليكَ صَبَابَتِي [من الطويل]

1 أمُوتُ ومَا مَاتَتْ إليكَ صَبَابَتِـــي ولا قَضَيْتُ منْ صدقِ حُبّكَ أوطاري
2 مُنَايَ، المُنَى كُلُّ المُنَى، أنتَ لي مُنَى وَأنتَ الغِنَي، كُلُّ الغِنَى،عِنْدَ إِقْتـَارِي
3 وأَنْتَ مَدَى سُؤْلِي وغَايَةُ رَغْبَتِـــي وموضع آمالي ومكنون إضمــاري
4 تحمَّلَ قلبِـــي فيكَ مالاَ أَبُثُّـــهُ وإنْ طَالَ سَقْمِي فيكَ أو طَالَ إضْرارِي
5 وبَين ضُلُوعِي مِنْكَ مالك قد بَـــدَا وَلَمِ يَبِدُ بَادِيَـــــه لأهِلٍ ولا جَـارِ
6 وَبِي مِنْكَ، في الأحْشَاءِ، دَاءٌ مُخَامِرٌ فَقَدْ هَدَّ مِنّي الرُّكْنَ و انْبَثَّ إسْــرارِي
7 ألستَ دَلِيلَ الرَّكْبِ، إنْ هُـــمُ تَحيَّرُوا وَ مُنْقِذَ مَنْ أشْفَى على جُرُفٍ هَـــارِ
8 أَنَرْتَ الهُدَى للمهتَدينَ، ولَمْ يَكُـــنْ مِنَ النُّورِ في أيديهِمُ عُشْرُ مِعْشَـــارِ
9 فَنِلْنِي بِعَفْوِكَ، أَحْيَا بِقُرْبِـــــــه أَغِثْنِي بِيُسْرٍ مِنْكَ، يطردُ إعْسَـــارِي [1]

- **القصيدة الثانية**

الحَمْدُ للَّه حَمْدًا لا نَفَاذَ لَهُ [من البسيط]

1 الحَمْدُ للَّــه حَمْدًا لا نَفَاذَ لَـــهُ حمدا يفوت مدا الأحصاء و العدد
2 ويعجزُ اللفظُ والأوهامُ مبلغَـــهُ حمدًا كثيرا كإحْصاءِ الواحد الصمد
3 ملأَ السمواتِ والأرضينِ مذ خلقتْ ووزنهُم وضُعفَ الضعفِ في العددِ
4 وضعفَ ما كانَ وما قد يكونُ إلى بعد القيامةِ أو يفنـــى مدى الأبدِ
5 وضعفَ ما دَرتِ الشمسُ الشروقَ به وما اختفَى في السماءِ أو ثرى جردِ
6 وضعفُ أنعمهِ في كلِّ جَارحَـــةٍ وكل نفسهِ نفسٌ واكتســـــابُ يدِ
7 شكرا لمَا خصنا من فضلِ نعمتِـه من الهدي ولطفِ الصنعِ والرَّفـــدِ
8 ربِّ تعالَى فلا شيءَ يحيطُ بـــه وهو المحيطُ بنا في كلِّ مرتصـــدِ

[1] – أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 9، ص ص، 390،391.

9 لاَ الأينُ والحيث والكيفُ يدركــهُ ولا يحدُّ بمقـــدارٍ ولا أمـــدِ

10 وكيف يدركُـــهُ أحدٌ ولم تــرهُ عينٌ وليس لهُ في المثلَّم، أحـــدِ

11 أم كيفَ ببلغـــه وهم بلا شبهٍ وقد تَعالَى عن الأشْباحِ و الوالدِ

12 من أنشأ قبلاً لكـــونٍ مبتدعا من غير شئ قديمٍ كان في الأبد

13 ودهرُ الدَّهرِ و الأوقاتِ اختلفـت بما يشاءُ فلم ينقصْ ولـــم يزدِ

14 إذْ لا سناءَ ولا أرضٌ ولا شبـــحٌ في الكونِ سبحانَه من قاهرٍ صمدِ

15 ما ازدادَ بالخلقِ ملكًا حين انشأهُم ولا يريدُ بهم دفعًا لمضطهـــدِ

16 وكيفَ وهو غنيٌّ لافتقارٍ بـــه والخلق تضطهر بالتصريف ولأود

17 ولم يدعُ خلقٌ مالم يبدُ خلقتَـــه عجزا عليَّ سرعـــةً منهُ ولا تؤد

18 إحاطةً بجميـــعِ الغيبِ عن قدرٍ أحصَى بها كلَّ موجـــودٍ ومفتقَدِ

19 وكلُّهم باضطـــرارِ الفقرِ معترفٍ إلى فواضلـــه فـــي كلِّ معتمِدِ

20 العالِمُ الشئ فـي تصريف حالتِه ماعادَ منهُ وما يمضي فلـــم يعُدِ

21 ويَعْلمُ السِّر منْ نجوَى القُلوبِ ومَا يُخفَـــي عليهْ خلفَ جالٍ فِي خَلدِ

22 ويسمع الحسُّ مِن كُلِّ الورَى ويرَى مدارج الذَّرِ في صفواته الجلَـــدِ

23 ومَـــا تَوارَى مِـــنَ الأبصـــارِ ظلمٌ تَحتَ الثري و قرارُ الغمِّ و الثَّمـــدِ

24 الأوّلُ الآخِـــرُ الفَـــرْدُ المُهَيْمِـــنُ لَـــمْ يَعْزَبْ ولَمْ يَذْكُر قُرْبٌ ولاَ بُعْـــدُ

25 عَـــالٍ عَلِـــيٌّ عَلِيـــمٌ لاَ زُولَ لَـــهُ ولَمْ يَـــزَلْ أَزَلِيّـــاً غَيْـــرَ ذِي فَقْـــدِ

26 وجَلّ فِي الوصفِ عَنْ كُنْهِ الصِفَاتِ وعَنْ مَقَالِ ذِي الشَكِ والإلْحَادِ والعَنَـــدِ

27 مَنْ لاَ يُجَازِي بِنِعْمِي من فَواضِلِـــهِ ولَمْ يَنَلْهُ بمَدْحِ وصـــــفِ مُجْتَهِدِ

28 وكلُّ فِكْرَةِ مَخْلُـــوقٍ إذا اجتَهَدت بِمَدْحِه لَمْ تنَلْ إلاّ إلـــى الأَبَدِ

29 مُسَبِّحٌ بِلغَاتِ العَارِفاتِ بـــــه لم تَدْرِ مَا غَيْرَهُ ربًّا ولـــــمْ تَجدِ

30 الفَالِقُ النورُ والظلماءُ وهي عَلَـــى مَا تقاذَفَ بالأمْـــوَاجِ والزبـــدِ

31 إذَا مَدّها فَوقَ الرّيحِ مُنْشئهـــــا فسبّحت وهي فوق المـــاءِ في مِيدِ

32 وشدّها بالجبَالِ الصُّمِ فاضطأدت أَرْكَانُها بشِدَادِ الصخْرِ والجلَـــــدِ

33 بَرا السّمواتِ سَقْفا ثمّ أنشأهـــــا سَبعًا طباقا بلاَ عونٍ ولا عمَـــــدِ

34 تقلّهن معَ الأرضَينِ قدرتُـــــه وكلُّ ذلك لمْ يثقلْ ولـــــــم يُؤدِ

35 وبثَّ فيها، صُنُوفًا منْ بَدائعِـــهِ من الخَلائقِ منْ مثنَى ومنْ وهـــدِ

36 مِنْ كُلِّ جِنْسٍ بَرَا أَصْنَافَـــهُ وذَرَا أَشْبَاحَهُ بينَ مَكْسُـــــــورٍ ومُنْجَرِدِ
37 فِيهَا المَلاَئِكُ بالتَّسْبيحِ خَاضِعَةً لاَ يَسْأَمُونَ لِطُولِ الدَّهْرِ والأمَدِ
38 فمنهم تَحْتَ سُوقِ العَرْشِ أَرْبَعَةٌ كالثَّورِ والنَّسْرِ والإنْسانِ والأَسَدِ
39 فكلُّ ذِي خَلْقَةٍ يَدعو لِمَشْبَهِـــهِ فِ الخلْقِ بالعِيشَةِ المرضيَةِ الرَّغِدِ
40 بَرَا السماء بُروجً من كَواكِبِهـــا تَجْرِيْنَ من فَلَكِ الأفلاكِ فِي كَبِـــدِ
41 منها جِوارٌ ومنها راكِدٌ أبـــــدَا والقُطْبُ فِي مَرْكَزٍ منهن كالوتـــَدِ
42 والشُّهْبُ تَحْرِقُ فيها يبنين إلَـــى قَذْفِ الشَّيَاطينِ من جناتِهـــا المُرْدِ
43 وكُلُّ مُسْتَرِقٍ لِلسَّمْعِ يَتْبَعُـــــهُ منهَا شِهَابُ نُجُومٍ دَائِمُ الرَّصْـــدِ
44 ويَرْفَعُ الغَيْمَ إعْصارها فتـــرَى فيها الصواهق بين المـَاء والبردِ
45 عَلَى هَوَاءٍ رقيقٍ فِي لطافتِـــهِ يُحْيِي بِهِ كُلُّ ذِي رُوحٍ وذِي جَسَدِ
46 وصيّر المَوْتُ فوق الخَلْقِ لا لَجأَ منه ولا هَربَ إلَـــــــى سَنَدِ
47 فالمَوْتُ مَيّتٌ وكُلُّ هَالِكُونَ خَـلاَ وَجْهُ الإلَهِ الكَرِيمِ الحائمـِ الصَّمَدِ
48 أَفْنَى القُرُونَ وأَفْنَى كُلُّ ذِي عُمْرٍ كَعُمْرِ نُوحٍ ولُقْمَانَ أَخِـــي لُبَدِ
49 يَا رَبِّ إنَّـــكَ ذُو عَفْوٍ ومَغْفِرَةٍ فَنَجِّنَا مِنْ عَذَابِ المَوْقِفِ النَّكِـــدِ
50 واجْعَلْ إِلَـــى الفَرْدُوسِ مَوْئِلُنَا مَعَ النَّبِيينَ والأبْرَارِ فِـــي الخُلْدِ
51 سُبْحَانَ ربّكَ رَبِّ العِزِّ مِنْ مَلِـكٍ مَنْ اهتَدَى، يَهْدِي رَبُّ العَالمِينَ هَدِي[1]

- **القصيدة الثالثة**

تَوَجعْ بأَمْرَاضٍ وخَوفِ مَطَالِبِ [من الطويل]

1 توَجعْ بأَمْرَاضٍ وخَوفِ مَطَالِبِ وإِشْفَاقِ مَخْزُونٍ وحُزْنٍ كَئِيبِ
2 ولَوْعَةِ مُشْتَاقٍ وزَفْرَةِ أَلَـــتمٍ وسَقْطَةِ مِسقَـــامٍ بِغَيْرِ طَبِيبِ
3 وفِطنَةِ جوالٍ وبُطْأَةِ غَائـــصٍ ليأخُذَ من طِيبِ الصَّفَا بنَصِيبِ
4 ألمّتْ بِقَلْبٍ حيَّرتْهُ طَـــوارِقٌ مِنَ الشَّوقِ حتَّى ذُلَّ ذلّ غَرِيبِ
5 يُكَاتِمُ لِي وَجْدًا ويَخْفِي حَميةً ثَوتْ فاستكَنتْ فِـي قَرارِ لَبيبِ
6 خَلاَ فَهْمُهُ عَنْ فَهمِهِ لِحُضُورِهِ فمن فَهْمِهِ فهَمَّ عَليـــــهِ رَقيبُ
7 يَقُولُ إذا مَا شفَهُ الشَّوْقُ وأَجْدَى بِكَ العَيْشُ يَا أُنْسَ المُحِبِّ يَطِيبُ[2]

---

[1] – أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، مصدر سابق، ج 9، ص 388 –390.

[2] – المصدر نفسه، ج 9، ص347.

8 فهذا لَعَمري عَبْدُ صِدْقٍ مُهَذَّبِ صفَى فاصطفَى فالربُّ منه قَريبُ

- **القصيدة الرابعة**

شَواهِدُ أَهْلِ الحبِّ بَادٍ دَلِيلُهَا [من الطويل]

1 شَواهِدُ أَهْلِ الحبِّ بَادٍ دَلِيلُهَـــا بِأَعْلاَمِ صِدْقٍ مَا يَضِلُّ سَبِيلُهَـا

2 جُسُمُ أُولِي صِدْقِ المحبَّةِ والرضَى تُبِينُ عَنْ صِـدْقِ الوداد نُحُولِهَا

3 إِذا نَاجَتِ الإِفْهَامَ أُنْسُ نُفوسِهـــم بالسنةِ تُخْفِي عَلَى النّاسِ قَبْلَهـا

4 وضجّت نُفُوسُ المُسْتَهَامِينَ واشتكت جَوًى كَان عَنْ أَجْسَامِهَا شرٌّ بِهَا

5 يَحنُون حُزْنًا ضَعْفَ الخَوْفِ شَجْوَهُ ونِيرَانُ شَوْقٍ كالسَّعِيرِ عَلَيهـــا

6 وسَاروا عَلَى حُبِّ الرشادِ إِلَى العُلَى نَوْمٌ بهم تَقْوَاهُ وهـــــو دليلُهَا

7 فَحَطوا بدار القدسِ فِي خَيْرِ مَنْزِلٍ وفَازَ بزُلْفَى ذِي الجَلاَلِ حُلُولَهَا[1]

- **القصيدة الخامسة**

مَجَالُ قُلوبُ العَارِفِينَ بِرَوضَةٍ [من الطويل]

1 مَجَالُ قُلوبِ العَارِفِينَ بِرَوضَـــةٍ سَمَاويةٍ مِنْ دُونِهَا حُجُبِ الـــربِّ

2 تَكَنَّفَهَا مِنْ عَالَمِ السِّرِ قُرْبـــــهُ فلو قَدّر الآجَالَ ذابتْ مـن الحُبِّ

3 وأروى صَدَاهـــا كأسَ صَرْفِ بحُبِّهِ وبَرْدُ نَسيمٍ جَلّ عن منتهَى الخَطْبِ

4 فيا لِقُلُـــــوبٍ قرّبـــتْ فتقرَّبت لِذي العَرْشِ ممّا زيّنَ المُلْكُ بالقُرْبِ

5 رَضِيَهَا فأرضَاهَا فحَازتْ مَدى الرضَى وحلّتْ مِنَ المَحْبُوبِ بالمنزِلِ الرَّحْبِ

6 لهَا مِنْ لَطِيفِ العَزْمِ عَزْمٌ سَرت بِـهِ وتَهْتِكُ بالأفْكَارِ مَـــا دَاخِلَ الحُجْبِ

7 سَرى سِرُّهَا بينَ الحَبيبِ وبينَهَـــــا فاضحَى مَصُونًا عَنْ سِوَى القُرْبِ بالقُرْبِ[2]

---

[1] – المصدر السابق، ج 9، ص378.

[2] – المصدر نفسه ج 9، ص391. روي الأبيات الثلاثة الأخيرة مضموم، فلعلّها من قصيدة أخرى على البحر نفسه– الطويل– وألحقت بما قبلها إلحاقا.

يحيى بن معاذ (ت 258هـ)

- **القصيدة الأولى**

مِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُشَمّرا [من الكامل]

1 وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُشَمّرا فِي خِرقَتَينِ عَلَى شُطُوطِ السّاحِلِ
2 وَمِنَ الدَّلاَئلِ حُزنُهُ ونحيبُـهُ جَوْفَ الظَّلامِ فمَا لهُ مِنْ عَادِلِ
3 وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُسَافِراً نَحْوَ الجِهَادِ وَكُلّ فِعْلٍ فَاضِـلِ
4 وَمِنَ الدَّلاَئلِ زُهْدهُ فيمَا يَـرى مِنْ دَارِ ذُلٍّ والنّعِيمِ الزَّائِـلِ
5 وَمِنَ الدَّلاَئلِ أَنْ تَراهُ بَاكيـاً أنْ قَدْ رآهُ عَلَى قَبيحِ فَاعِـلِ
6 وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تَراهُ مُسلِّمـاً كلَّ الأمُورِ إلَـى المليكِ العَادِلِ
7 وَمِنَ الدَّلاَئلِ أنْ تـراهُ راضِياً بِمَليكِهِ فِي كلّ حكمٍ نَـازِلِ
8 وَمِنَ الدَّلاَئلِ ضَحْكُهُ بين الورَى والقَلْبُ مَحْزُونٌ كَقَلْبِ الثَّاكِـلِ[1]

- **القصيدة الثانية**

أنَا إنْ تُبْتُ منَّانِي [من مجزوء الوافر]

1 أنَا إنْ تُبْتُ منَّانِي وإنْ أَذْنَبْتُ رَجَانِي
2 وإنْ أَدْبَرْتُ نَادَانِي وإنْ أَقْبَلْتُ أدْنَانِـي
3 وإنْ أحْبَبْتُ والاَنِي وإنْ أخْلصْتُ نَاجَانِي
4 وإنْ قصّرْتُ عَافانِي وإنْ أحْسَنْتُ جَازَانِي
5 حَبِيبِي أَنْتَ رحْمَانِي اصْرِفْ عَنّي أحْزَانِي
6 إلَيْكَ الشَّوْقُ من قَلْبِي عَلَى سِرّي وإعْلانِـي
7 فيَا أَكْرَمَ من يُرْجَـى ويَا قَدِيمَ إحْسَانِـي
8 مَا كُنْتُ عَلى هـذا إله النّاس تنسَانِـي
9 لديَّ الدُّنْيَا وفِي العُقْبَى عَلَى مَا كَانَ من شَانِي[2]

[1] – السلمي، أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين. **تسعة كتب في أصول التصوف والزهد**، ص ص 372–337.

[2] – أبو نعيم الأصبهاني. حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج 10، ص62.

أبو الحسين النوري (ت 295هـ)

- **قصيدة واحدة**

يُنَاجيكَ سرٌ سَائِلٍ عن ثلاثه [من الطويل]

يُنَاجيكَ سرٌ سَائِلٍ عن ثلاثـــه سرائِرهُم كَتْمٌ وإِعْلاَنهـــم سَتْرُ
فتًى ضَاعَ كَتْمُ السّر بينَ ضُلوعِهِ عن إدْراكِهِ حتّى كَان لم يكن سِرُّ
فأَسْبَلَ أَسْتَـــارَ التخَفُّرِ صَائِنًا لِكلِّ حديثٍ أنْ يَكُونَ هـــو السِرُّ
فَكِتَامُ سِر مُدركُ الكَتْمِ لـــم يَنَلْ سِوى حدِّ كَتْمِ السِّر من ظَنَّهُ ذِكْرُ
فكاتَمَهُ المكنـــونُ ثمَّ تكاتمت جوانِحُهُ فالكلُّ مـــن بَثِّهِ صِفْرُ
ضَنينٌ بِمَا يهولُـــهُ مَا لاَحَ لاَئِحٌ يُقَارِبُهُ إلاَّ احْتَمَى صَوبَهـا الفِكْرُ
ومُكْتَتِمٍ وافَى الضمائِرَ وامتطَـى لمودعِهِ جَحْدًا وليسَ بـــه غَدْرُ
لاَ مهمٌ تَاجُ الفخَـــار ذِكْرتُهُ ومن شُرْبِهِ في حَالةِ المنهلِ الغمرِ[1]

[1] – أبو نعيم الأصبهاني. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ج 10، ص245.

الحسين بن منصور الحلاّج (ت 309هـ)

- **القصيدة الأولى**

إنّ كِتَابِـي [من مجزوء الرّجز]

1 إنّ كِتَابِي -يَا أَنَا- عَنْ فَرطِ سُقْمٍ وضَنَى
2 وعَــنْ فُؤَادٍ هَائِمٍ عَنْ سَقَامٍ وعَنـــاَ
3 وعَنْ بُكَـاءٍ دَائِمٍ جَرَى فأَجْرَى السُّفُنَا
4 وعَنْ جُفونٍ أَرِقَتْ فمَا تَذوقُ الوَسَنَـا
5 وعَنْ نُحُولٍ سَاقَنِي طَوْعًا إِلَى فَنَا الفَنَا
6 وعَنْ حَشـــــا .....
7 فاكْفُفْ ملاَمِي، عَاذِلِي، فقــد فقدتُ السَّكَنَا
8 وغَاض مَاءُ أَدْمُعِي وصَار عَيْشِ مِحَنَا
9 وغَاب مَنْ عُذْتُ به ولَمْ يَزَلْ لِـي وَطَنَا
10 أَتْلَفْتُ فِيه مُهْجَتِي وصَارَ شَـوْقِي دَيْدَنَا
11 وصَار، إذْ سِرتُ بِه، نِضْوي لِغَيْرِي مُرْسَنَا
12 يَا أَيُّهَا الحقُّ الَّـذي يَدْنُو إِلَيْهِ مَنْ دَنَـا
13 مَا لِي رُمِيتُ بالضَّنَى وبالصُّدُودِ والونَـا
14 مَا لِي جَفَا مُعَذِّبِي ومَا جَفَوْتُ المَعْدِنَا؟
15 فَلِم جَرى ذَا، يَا أَنَا، بِحَقّ حَقِّ الأُمَنَا
16 أُرِدّدُ جَوابَ وَالِهٍ خَاصَمَ فِيكَ الحَزَنَا
17 فأَوْصِلُوا الوَصْلَ لَهُ بِهَجْرِ هَجْرِ القُرَنَا
18 وراقِبُوا العهْدَ الَّذي أَمْطَرَ فِينَا المُنَنَا
19 فَمِثلُكُم، يَا سَادتِي أَجْمَلَ ثُمّ أَحْسَنَـا
20 يَا وَاهِبِي السُّؤَال أَمَا تَرونَ شَـوْقِي مُعْلَنَا
21 شُهُودُهُ ضَــرورَةٌ حَقَائِقِي قَدْ بَيَّنَا
22 مِنْكَ دَعَانِي مَا دَعَا فَجِئْتُهُ بِلاَ أنــاَ
23 جِئْتُ إِلَيكم بِكُـمُ فَصِرتُم لِي وَطَنَا

24 إلَى متى أبقَى أَنَا كعَـــابِدٍ تَرَهْبَنَا
25 فَمَا أَلُومُ لاَئِمِي ولَيْسَ فِ اللَّوْمِ ونَا
26 فَفِي النَّوى عَهْدُ الهَوى وطِيبُ عَيْشٍ وَهَنَا
27 أَظنُّه البَحْرَ ومِنْ مُرِّ الجَفا قدْ أَمِنَا
28 فكُنْ هواءً فِي الهَوى مِنَ الهوَى قدْ كَمِنَا
29 وانظرْ ترَى عجَائبًا تحارُ فِيها الفُطَنَا
30 إنَّ الّذي هي التي حَشَتْ حَشَانَا شَجَنَا
31 يَنْقُضُهَا عَقْدُ الهوى ومَـا من المهَيْمِنَا
32 رعَى لَها حُقُوقهـــا تَواصُلاً والدِّمَنَـا !
33 لكنَّها عنـــهُ وَنَتْ ولَيْسَ فِي الحُبِّ وَنَا
34 أَنَا أُرَاعِـــي فَاتِنًا جَميلَ فِعْلٍ وتَنَـــا[1]

- **القصيدة الثانية**

العِشْقُ مِنْ أَزَلِ الآزَالِ [من البسيط]

1 العِشْقُ مِنْ أَزَلِ الآزَالِ مِنْ قِدَمِ فِيهِ بِهِ مِنْـــهُ يَبْدُو فِيهِ إِبْدَاءُ
2 العِشْقُ لاَ حَدَثٌ، إِذْ كَانَ هو صِفَةً من الصّفات لمن قَتْلاَهُ أَحْيَاءُ
3 صِفَاتُه مِنْهُ فِيه غَيْرُ مُحْدَثَـــةٍ ومُحْدَثُ الشَّيْءِ مَا مُبْداهُ أَشْيَاءُ
4 لمَّا بَدَا البَدْءُ أَبْدَى عِشْقُهُ صِفَـةً فِيمَ بَدَا فتلألأ فيـــــه لألأُ
5 واللاَّمُ بالأَلِفِ المعطُوفِ مُؤْتَلِفٌ كِلاهمَا وَاحِدٌ فِي السَّبْقِ مَعْنَاهُ
6 وفِي التَّفَرُّقِ اثنَـــانِ إِذَا اجْتمعَا بالافتراق همـــاَ عَبْدٌ ومَولاهُ
7 كَذَا الحقائقُ: نَارُ الشَّوقِ مُلْتَهِبٌ عَنِ الحقيقةِ إِنْ بَاتُوا وإِنْ نَاؤوا
8 ذَلُّوا بِغَيْرِ اقتِدَارٍ عِنْدَما وَلِهُوا إِنَّ الأَعِزَّا إِذَا اشتَاقُـــوا أَذِلاَّءُ[2]

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص ص 151، 152.
[2] – المرجع نفسه، ص155.

- **القصيدة الثالثة**

لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا سِرّ ونَجْوَائِي [من البسيط]

1 لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا سِرّ ونَجْوَائِـــي لَبيّكَ، لبيّكَ، يَا قَصْدِي ومَعْنَائِي
2 أَدْعُوكَ، بَلْ أَنْتَ تَدْعُونِي إِلَيْكَ فهل نَادَيْتُ إِيّاَكَ أَمْ نَاديتَ إِيَّائِـــي؟
3 يَاعَيْنَ عَيْنِ وُجُودِي يَا مَدى هِمَمِي يَا مَنْطِقِي وعِبَارَاتِي وإِيمَائِـــي
4 يَا كُلَّ كُلِّي ويَا سَمْعِي ويَا بَصرِي يَا جُمْلَتِـي وتبَاعِيضِي وأجْزَائِي
5 يَا كُلَّ كُلِّي، وكلُّ الكـــلِّ مُلْتَبِسٌ وكلُّ كُلِّكَ مَلْبُوسٌ بِمَعْنَائِـــي
6 يَا مَنْ عَلِقَتْ رُوحِي، فقـــد تَلِفْتُ وَجْدًا فَصِرْتُ رَهِينًا تَحت أَهوائِي
7 أَبكِي عَلَى شَجَنِي من فُرقَتِي وطَنِي طَوْعًا، ويُسْعدنِي بالنَّوحِ أَعْدائِي
8 أَدْنُو فيُبعدُنِي خَوْفِي، فيقلِقُنِـــي شَوقٌ تمكَّن فِي مَكْنُونِ أَحْشَائِي
9 فَكَيْفَ أَصْنَعُ فِي رحبٍ كَلفتُ به؟ مولايَ، قَد ملَّ من سُقْمِي أَطِبائي
10 قَالوا: تَداوَ بهِ مِنْهُ، فقلِتُ لهم: يَا قَومُ، هل يتداوى الدّاءُ بالداءِ
11 حُبّي لمولايَ أَضْنَانِي وأَسْقَمَنِي، فكيفَ أَشكو إِلَى مولاَي مولاَئي؟
12 إِنّي لأَرْمُقُه والقَلبُ يعرِفـــــه فمَا يُترجِمُ عَنْهُ غيرَ إيمَائـــي
13 يَا ويحَ روحِي من روحِي، فوا أسفِي عليَّ مِنّي فإِنّي أَصِلُ بَلْوائـي
14 كَأَنّنِي غَرقٌ تَبْدو أَنَاملُـــــــهُ تَغوُّثًا وهو في بَحْرٍ من المَـاءِ
15 ولَيس يَعلَمُ مَا لقَيْتُ مـــــن أحَدٍ إلاّ الذي حَلَّ مِنّي فِي سويدَائي
16 ذَلك العَلِيمُ بمَا لاقيتُ مـــن دَنَفٍ وفِي مَشيئته موتَي وإِحْيَائـــي
17 يَا غَايَةَ السُّؤْلِ والمأمُولِ يَا سَكَنِي يَا عَيْشَ رُوحِي، يَا دِينِي ودُنْيَائي
18 قُلْ لِي– فَديْتُكَ-: يَا سَمْعِي ويَا بَصري لِمْ ذِي اللّجَاجَةُ فِي بُعْدِي وإِقْصَائي؟! !
19 إِنْ كُنْتَ بالغَيْبِ عن عينِـي مُحْتجِبًا فالقلْبُ يرعَاكَ فِي الإبْعَادِ والنَّائي[1]

[1] –المرجع السابق، ص ص 160، 161.

- **القصيدة الرابعة**

للعلمِ أهْلٌ وللإيمَانِ تَرْتِيبُ **[من البسيط]**

1 للعلمِ أهْلٌ وللإيمَـــانِ تَرْتِيبُ وللعُلُـــــومِ وأَهْلهَا تَجَارِيبُ
2 والعِلْمُ عِلْمَان: منبُوذٌ ومُكْتَسَبٌ والبحْرُ بَحْرانِ: مرْكُوبٌ ومَرْهُوبٌ
3 والدّهْرُ دهْرانِ: مَذْمُومٌ وممتَدَحٌ والنّاسُ إِثنَانِ: ممنوحٌ ومسْلُوبُ
4 فاسمعْ بِقَلْبِكَ مَا يَأْتِيكَ عَنْ ثِقةٍ وانظر بِفَهمك، فالتّمييزُ موهُوبُ
5 إِنّ ارتَقَيْتُ إِلَى طَوْدٍ بلاَ قَـــدمٍ له مُرَاقٍ عَلَى غَيْرِي مصَاعِيبُ
6 وخُضْتُ بَحْرًا ولَمْ يرْسِبْ به قَدمِي خَاضتْهُ روحِي وقَلْبِي منه مَرْعُوبُ
7 حصْباؤه جَوهرٌ لَمْ تَدْنُ منــه يدٌ لكنَّهُ بيدِ الأفهامِ منهُـــــــوبُ
8 شَرِبْتُ من مَائِه ريًّا بغَيْرِ فَـــمٍ والمَاءُ قد كَانَ بالأفواهِ مَشـــروبُ
9 لأنّ رُوحِي قَديمًا فيه قَدْ عَطِشَتْ والجِسْمُ مَا مسَّهُ مـــن قَبْلُ تَرْكِيبُ
10 إِنّي يَتِيمٌ ولِي آبٌ أَلُوذُ بـــــه قَلْبِي لغَيْبتِهِ مـــاَ عِشْتُ مكْروبُ
11 أعمَى بصيرٌ، وإِنّي أَبْلَهٌ فَطِنٌ ولِي كلاَمٌ، -إذا مَا شئتُ-مقْلُـــوبُ
12 وفِتْيَةٍ عَرفُوا مَا قَدْ عرفْتُ، فَهُمْ صَحْبِي ومن يحظَ بالخيراتِ مصحوبُ
13 تَعَرفتْ فِي قَديمِ الذرّ أَنْفسُهـم فَأَشْرقتْ شَمسهم والدَّهْرُ غَرِيبُ[1]

- **القصيدة الخامسة**

اقْتُلُونِي يَا ثِقاتِي **[من مجزوء الرمل]**

1 اقْتُلُونِي يَا ثِقاتِي إنَّ فِي قَتْلِي حَيَاتِي
2 ومَمَاتِي فِي حَياتِي وحَيَاتِي فِي مَمَاتِي
3 أنَا عِندِي مَحْوُ ذَاتِي منْ أَجْلِ المُكْرَمَاتِ
4 وبقائِي فِي صِفَاتِي منْ قَبيحِ السّيئاتِ
5 سَئِمَتْ روحِي حَياتِي فِي الرُّسومِ البَالياتِ
6 فاقتلُونِي واحرقُونِي بعِظَامِي الفانِياتِ
7 ثمَّ مُروا برفَاتِي فِي القُبُورِ الدَّارِسَاتِ
8 تَجدُوا سِرَّ حَبيبي فِي طَوايا البَاقِياتِ

[1] – المصدر السابق، ص171.

9 إنَّني شَيْخٌ كَبيرٌ فِي عُلُوِّ الدارجَاتِ
10 ثُمّ إنّي صِرْتُ طِفْلاً فِي حُجُورِ المُرْضعَاتِ
11 سَاكِنًا فِي لَحْدِ قَبْرٍ فِي أَرَاضٍ سَبْخَاتِ
12 ولدَتْ أُمّي أَبَاهَا! إنّ ذَا مِنْ عَجَبَاتِي
13 فبنَاتِي-بعد أن كنْـ نَ بناتِي- أَخواتِي-
14 ليْسَ من فِعْلِ زمانٍ لا، ولا فعلُ الزُنَاةِ
15 فاجمعِ الأجزاءَ جَمْعًا من جُسُومٍ نيّراتِ
16 من هواءٍ ثم نارٍ ثمّ من ماء فراتِ
17 فازرعْ الكلَّ بأرضٍ تُرْبُهَا تُرْبَ مواتِ
18 وتعاهدنا بسقْيٍ من كؤوسٍ دَائِراتِ
19 من جِوارٍ ساقِيات وسواقٍ جاريَاتِ
20 فَإذا أَتْمَمْتَ سَبْعًا أَنبتَتْ كلَّ نباتِ[1]

- **القصيدة السادسة**

رَأَيْتُ ربي بعَيْنِ قَلْبِي [من مخلّع البسيط]

1 رَأَيْتُ ربي بعَيْنِ قَلْبِي فقلتُ: لاشَك أنتَ، أنتَ
2 فَلَيْسَ للأَيْنِ منكَ أَيْنٌ ولَيْسَ أَيْنٌ بحيث أنت
3 أنتَ الذي حزتَ كلّ أينٍ فحيْثُ لا أيْنَ ثمَّ أنتَ
4 وليْسَ للوهْمِ منكَ وَهْمٌ فَيَعْلَمُ الوهمُ أيْنَ أنتَ
5 وحُزْتَ حد الدنُوِّ حتى لم يعلم الأيْنُ أيْنَ أنت
6 ففي بقائي ولا بقائي وفي فنائي وجدت أنتَ
7 في مَحو اسمِي ورسمِ جِسمِي سَألْتُ عنِّي فقلتُ أنتَ
8 أَشَارَ سرّي إليك حتّى فَنيتُ عنّي ودمتَ أنت
9 وغابَ عَنّي حَفيظُ قَلْبي عَرفتُ سرّي فأنت أنتَ
10 أنت حياتِي وسرُّ قَلْبِي فحيثمَا كنتُ كنتَ أنتَ
11 أَحطْتُ عِلْمًا بكلِّ شيءٍ فكلُّ شيءٍ أراهُ أنتَ
12 فمُنَّ بالعفوِ، يَا إِلَهِي، فليسَ أرجُو سِواكَ أنتَ[1]

[1] – كامل مصطفى الشيبي. **شرح ديوان الحلاّج**، ص ص 179، 180

- **القصيدة السابعة**

يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري• **[من السريع]**

1 يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري	ويَا مكان السرّ من خَاطِري
2 يَا جُمْلَةَ الكلّ التي كُلُّها	أَحَبُّ من بَعْضِي ومِنْ سَائِري
3 تُرَاكَ تَرْثِي للّذي قلبه	مُعَلّقٌ في مِخْلَبَيْ طَائِرِ
4 مُدلّهٍ حيْرانَ مُسْتَوْحِشٍ	يَهْرُبُ مِنْ قَفْرٍ إلَى آخَرِ
5 يَسْرِي وَمَا يَدْرِي وَأسْرَارُه	تَسْرِي كَلَمْحِ البَارِقِ النّائِرِ
6 كسُرْعَةِ الوَهْمِ لمن وَهَمَهُ	عَلَى دَقِيق الغَامِضِ الغَائِرِ
7 فِي لُجّ بَحْرِ الفِكْرِ تَجْرِي بِه	لَطَائِفٌ مِنْ قُدْرَةِ القَادِرِ[2]

- **القصيدة الثامنة**

سكوتٌ ثمَّ صَمْتٌ ثمَّ خَرْسُ **[من الوافر]**

1 سكوتٌ ثمَّ صَمْتٌ ثمَّ خَرْسُ	وعِلْمٌ ثمَّ وَجْدٌ ثمّ رَمْسُ
2 وطِينٌ ثمَّ نَارٌ ثمّ نورٌ	وبَردٌ ثمّ ظِلٌ ثمَّ شمْسُ
3 وحَزْنٌ ثم سَهْلٌ ثمّ قَفْرٌ	ونَهْرٌ ثمَّ بَحْرٌ ثمّ يُبْسُ
4 وسُكْرٌ ثم صحْوٌ ثم شَوقٌ	وقُرْبٌ ثم جَمْعٌ ثم طَمْسُ
5 وقَبضٌ ثم بَسطٌ ثمَّ مَحْوٌ	وفَرْقٌ ثمَّ جَمْعٌ ثمَّ طَمْسُ
6 عِباراتٌ لأَقوامٍ تساوتْ	لديهم هذه الدُّنيا وفَلْسُ
7 وأصواتٌ وراءَ البابِ، لكنْ	عباراتُ الورى فِي القربِ هَمْسُ
8 وآخرُ ما يؤولُ إليهِ عبدٌ،	إذَا بلغَ المَدى ، حظٌّ ونفسُ
9 لأَنَّ الخلقَ خُدَّامُ الأَمَانِي	وحقُّ الحقِّ في التَّقديسِ قُدْسُ[3]

---

[1] – المصدر السابق، ص 189.

• قصيدة تنازع فيها مع الشبلي/ ينظر ديوان الشبلي، ص. وشرح ديوان الحلاج لكمال مصطفى الشيبي، ص

[2] – المصدر نفسه، ص 213.

[3] – المصدر السابق، ص 179

- **القصيدة التاسعة**

منْ سارروُهُ فأبدَى كلَّ مَا سَتروُا [من البسيط]

1 منْ سارروُهُ فأبدَى كلَّ مَا سَتروُا ولمْ يراعِ اتِّصَالاً، كانَ غشَّاشا
2 إذَا النُّفوسُ أذاعتْ سرَّ ما عَلمَتْ فكلُّ مَا حَملَتْ منْ عقلِها حَاشَا
3 مَنْ لمْ يَصُنْ سرَّ مَولاَهُ وسيِّدَهُ لمْ يَأمَنُوهُ عَلَى الأسْرارِ مَا عَاشَا
4 وعَاقبوهُ علَى مَا كَانَ منْ زَللٍ وأبدَلوهُ مَكانَ الأُنْسِ إيحَاشَا
5 وجَانَبُوهُ فلمْ يَصْلُحْ لقرْبِهِمُ لمَّا رأوهُ علَى الأَسْرارِ نبَّاشَا
6 منْ أطلعُوهُ علَى سرٍّ فنمَّ بهِ فذلِكَ مِثلِي بينَ النَّاسِ قدْ طَاشَا
7 همْ أَهْلُ سرٍّ وللأَسْرارِ قدْ خُلقُوا لاَ يَصْبرُونَ علَى منْ كَانَ فَحَّاشَا
8 لا يَقْبلُونَ مُذيعًا بَعْضَ سرِّهم ولا يُحبُّونَ سِتْرًا كانَ وشْواشَا
9 لاَ يَصطفونَ مذيعًا بعضَ سرِّهم حاشَا جَلالُهُم ، من ذلِكُمْ حَاشَا
10 فَكُنْ لَهُم وبِهم فِي كُلِّ نَائبَةٍ إليهمُ ما بَقيْتَ الدَّهْرَ هَشَّاشَا[1]

- **القصيدة العاشرة**

كَتَبتُ إليكَ بفَهْمِ الإشارة [من المتقارب]

1 كَتَبتُ إليكَ بفَهْمِ الإشارة وفِي الأنْسِ فَتَّشْتُ نُطْقَ العِبَارهْ
2 كِتَابًا منهُ عَنْهُ إِلَيْـــهِ يُتَرْجِمُ عَنْ غَيْبِ عِلْمِ الستارهْ
3 بواوِ الوصَالِ ودالِ الدلالِ وحَاء الحياءِ وطــاءِ الطهارهْ
4 وفاءِ الوفَاءِ وصَادِ الصّفَاءِ ولامِ وهَاءٍ لِعُمْـــــرِ مُدَارهْ
5 عَلَى سِرِّ مكنونِ وَجْدِ الفُؤَادِ وخَاءِ الخفاءِ وشِينِ الإِشَـــارهْ
6 وللحقِّ في الخَلْقِ حقٌّ حقيقُ بحقٍّ إذا حُقَّ حَـــقَّ الزِّيَارهْ
7 بهم لا بِهِمْ، إذْ هُمُ لا هُـــمُ ولا غَيْرُهُمْ إِذَا حُقَّ حَقَّ الزيَارهْ
8 فكلٌّ بكُلِّ، جميـــعُ الجَمِيعِ منَ الكلِّ بالكُلِّ حــرفُ نهارهْ
9 هو الطِّينُ والنَّارُ والنُّورُ إذْ يَعُودُ الجَوابُ بعقب العِبـــاره
10 ويبْقَى الذي كَانَ قَبلَ المكانِ مُحيطًا علَى الكُلِّ بالعِلْمِ دَارهْ
11 ويَحْشُرُ أَعْدَاءهُ جَاعِـــلاً مِنَ الجِنِّ والإنسِ في حرِّ نَارهْ

[1] – المصدر نفسه، ص 248.

12 ويُسْكِنُ أَحْبَابهُ قربَـــــهُ بكيبِ النَّعيمِ وحُسْنِ النضــاره

13 وهو هُو بدءُ البدءِ البدايا تِ وهُو هُوَ دَهْرُ الدهـــاره [1]

- **القصيدة11**

أَشَارَ لَحْظِي بعيْنِ عِلْمِ [من مخلّع البسيط]

1 أَشَارَ لَحْظِي بعيْنِ عِلْمِ بخَالِصٍ من خَفيّ وَهْمِ

2 ولاَئِحٍ لاحَ فِي ضَميرِي أَدقَّ من فَهْمِ وهمِ وَهْمِي

3 فَخضتُ في لُجِّ بَحْري فِي مَركبٍ في رِيَاحِ عَزْمِي

4 وطَارَ قَلْبِي بريشِ شَوْقٍ أَمَرُّ فِيهِ كمرِّ سَهْـــــمِ

5 إِلَى الذي-إِنْ سُئِلْتُ عَنْهُ- رمَزْتُ رمْزًا ولــمْ أُسَمِ

6 حتَّى إِذا جُزْتُ كُلَّ حد فِي فلواتٍ الدنوِّ أُهْمِي

7 نَظَرْتُ إِذْ ذَاكَ فِي سِجِلٍّ فَمَا تَجَاوزْتُ حَدَّ رَسْمِي

8 فَجِئْتُ مُسْتَسْلِمًا إِلَيْهِ حَبْلُ قِيَادِي بِكَفِّ سَلْمِي

9 قَدْ وَسمَ الحُبُّ منهُ قَلْبِي بِمَيْسَمِ الشَّوْقِ أيَّ وسْمِ

10 وغَابَ عَنِّي شُهُودُ ذَاتِي بالقُرْبِ، حتّى نَسِيتُ اسمِي[2]

- **القصيدة 12**

عجبت منك ومني [من المجتث]

1 عجِبْتُ منكَ ومنِّي يَا مُنْيَةَ المتمنِّي

2 أَدْنَيْتَنِي منكَ حتّى ظَنَنْتُ أَنّكَ أَنِّي

3 رَغِبْتُ فِي الوجْدِ حتّى أَفْنَيْتَنِي بِكَ عَنِّي

4 يَا نِعْمَتِي فِي حَيَاتِي وراحتِي بعدَ دَفْنِي

5 مَالِـــي بِغَيْرِكَ أُنْسٌ إِذْ كُنْتَ خَوْفِي وأَمْنِي

6 يَا منْ رِيَاضُ معَانِيـ ـهِ قَدْ حَوَتْ كلَّ فَنِّ

7 وإِنْ تَمَنّيْتُ شَيْئًا فأَنْتَ كُلُّ التمنِّي[3]

---

[1] – المصدر السابق، ص241

[2] – المصدر السابق، ص 291.

[3] – المصدر السابق، ص 303

- **القصيدة 13**

لم يبق بيني وبين الحقّ تبياني [من البسيط]

1 لَمْ يَبْقَ بَيْنِي وبَيْنَ الحقِّ تِبْيَانِي ولاَ دَلِيلٌ بآيَاتِ وبُرْهَـــانِ
2 هذا تَجَلِّي طلُوعُ الحقِّ: نَائِرُةٌ قَدْ أَزْهَرتْ فِي تَلاَلِيهَا بِسُلْطَانِ
3 لاَ يَعْرِفُ الحقَّ إلاَّ من يُعَرِّفُهُ لاَ يَعْرِفُ القِدَمِّي المُحْدَثُ الفانِي
4 لاَ يُسْتَدلُّ عَلَى الباري بِصَنْعَتِه: رَأَيْتُمْ حدثًا يُنْبِي عن أَزْمـــَانِ؟
5 كَانَ الدليلُ له منه إليهِ بـــه مِنْ شَاهد الحقِّ في تَنْزِيلِ فُرْقَانِ
6 كَانَ الدليلُ له منه به ولَـــه حقًّا وجدْنَا بـــــه عِلْمًا بتِبيَانِ
7 هذا وجُودي وتَصريحي ومعتقدي هذا توحّد توحيدي وإِيمَانِـي
8 هَذي عِبَارة أهلُ الانفرادِ بـــه ذوي المعارفِ في سرّ وإِعلانِ
9 هذا وجُود وجود الواجدينَ لـه بَنِي التجانسِ: أَصْحَابِي وخلاَّنِي[1]

- **القصيدة 14**

مواصلي بالوصال صلني [من مخلع البسيط]

1 مُوَاصِلِي بالوِصَالِ صِلْنِي وصِلْ وصَـالاً بلاَ تَجَنّ
2 زَعِمْتُ أَنّي فنَيْتُ عنّـي فكيفَ لِـــي بالدنوّ منّي
3 إِذَا دَنَا منكَ لِـي فُؤَادِي فلاَ تَسَلْنِي وسَلْـــهُ عَنّي
4 سُؤالُ مستَيْقِـــظٍ حفيظٍ الحقُّ أَعْنِي وأَنْتَ تَعْنِـــي
5 مُوَاصِلِي بالصُّدُودِ لمَّـا بحقّ حقِّ الصُّدُودِ صِلْنِـي
6 ولاَ تُمتنِي بكَرْبِ صـــدٍّ فبَعْضُ ضَرْبِ الصُّدُودِ يُضْنِي
7 عَجِبْتُ أَنّي أَموتُ شَوْقًا وأَنْتَ- يَا سيّدي- تعدنِـــي[2]

- **القصيدة 15**

قلوب العاشقين لها عيون [من الوافر]

1 قلوبُ العَاشقينَ لهـا عيونٌ ترَى مالا يراهُ النَّاظرونَا
2 وألسنـــةٌ بأسرارٍ تُناجـــي تَغيبُ عنِ الكِرَامِ الكاتبينَا

[1] – المصدر نفسه، ص 305.

[2] – المصدر نفسه، 326.

3 وأجنحة تطيرُ بغيـــرِ ريشٍ إلَى ملكُوتِ ربِّ العالمينَا

4 وترتعُ فِي ريَاضِ القُدْسِ طوراً وتشربُ من بحارِ العارفينَا

5 فأورثنَا الشَّرابُ علـــومَ غيبٍ تشِفُّ علَى علُومِ الأقدمينَا

6 شواهدُنَا عليهـــــا ناطقاتٌ تُبطِّل كُلَّ دعوى المُدَّعينا

7 عبادٌ اخلَصُوا فِي السِّرِّ حتَّى دَنَوْا مِنهُ وصَاروا وَاصلينا[1]

[1] – المصدر نفسه، ص 329.

الشبلـــي (ت 334هـ)

- **القصيدة الأولى**

يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري• **[من السريع]**

1 يَا مَوْضِعَ النّاظِرِ من نَاظِري ويَا مكان السرّ من خَاطِري
2 يَا جُمْلَةَ الكلّ التي كُلُّهـــا أَحَبُّ من بَعْضِي ومِنْ سَائِري
3 تُرَاكَ تَرْثِي للّذي قلبـــــهُ مُعَلّقٌ فـــــي مِخْلَبِيْ طَائِرُ
4 مُدلّـــــهٍ حيْرانَ مُسْتَوْحِشٍ يَهْرُبُ مِنْ قَفْرٍ إلَـــــى آخَرِ
5 يَسْـــــرِي وَمَا يَدْرِي وَأسْرَارُه تَسْرِي كَلَمْـــــحِ البَارِقِ النّائِرِ
6 كسُرْعَةِ الوَهْمِ لمن وَهَمَـــــهُ عَلَى دَقِيق الغَامِضِ الغَائِـــــرِ
7 فِي لُجّ بَحْرِ الفِكْرِ تَجْرِي بـِه لَطَائِفٌ مِنْ قُدْرَةِ القَـــــادِرِ[1]

- **القصيدة الثانية**

أَنتَ سُؤلِي ومَنيّتِي **[من مجزوء الرمل]**

1 أَنتَ سُؤلِي ومَنيّتِي دُلّنِي كيفَ حِيلَتِي
2 قد تَعشّقْتُ وافتضحـ ـت وقامتْ قِيامَتِي
3 مِحْنتِي فِيكَ أَنّنِـــي لاَ أُبَالِي بِمحْنَتِي
4 يَا شِفَائِي من السّقَا مِ، وإنْ كُنْتَ عِلّتِي
5 تَعَبيذِي فِيكَ دَائِـمٌ فمتى وقْتُ راحَتِي
6 تُبْتُ دهرًا فمُذْ عَرفْـ ـتُكَ ضَيَّعْتُ تَوْبَتِي
7 قُرْبكم مِثْلُ بُعْدكـــم فمتَى وَقْتُ رَاحَتِي[2]

• قصيدة تتازع فيها مع الشبلي ووردت في ديوان كلّ منهما.

[1] – الشبلي. **الديوان** ، ص 101. الشبلي، أبو بكر. الديوان، جمعه وحققه وعلق حواشيه، وقدّم له كامل مصطفى الشيبي. المجمع العلمي العراقي. ط1/ 1967، ص 91.

[2] – المصدر نفسه ، ص 91.

القشيري (ت 465هـ)

▪ القصيدة الصوفية [من الوافر]

للقشيري

1 بِحَمْدِ الله افتتحُ المقَـــالاَ وقد جَلَّت أَيَادِيهِ تعالَــى

2 واعقُبْ بالصّلاةِ علَى المُعلّى على كلِّ الورى شرفًا وحَالاَ

3 وقَفتُ علَى معَانِي مَا سألتم من التّوْحِدِ اذكرُهُ ارتجَــلاَ

4 بنَظْمٍ لا مُخِلٍّ بالمعَانِــي ولاَ بسْطٍ فيُورثُكم مِــلاَلاَ

5 سَأُسْعِفكم برِبّــي مستَعِينًا أُؤْمِلُ أَنْ يُجَنِّبَنِي الضلاَلاَ

6 حكمْنَا بالحُدوثِ لكلِّ شَيءٍ وجدنَاهُ تَغيَّر واستحــالاَ

7 تَدُلُّ المُحْدثاتُ عَلى قَديمٍ يُحَصِّلُها ولــم يَقْبَلْ زَوالاَ

8 قَديرٌ عَالِمٌ حَيٌّ فَرِيـــــدُ سَمِيعٌ مُبْصِرٌ لَبِسَ الجَمالاَ

9 ولاستحقَاقِهِ هَذي الأَسَامِي صِفَاتُ يَستحِقُّ بها الكَمَالاَ

10 فلا يَحْوِيهِ قُطْرٌ أو مَكَــانٌ ولاَ حَــدٌّ فيستَدْعِي مِثَالاَ

11 وراءٌ أو مقابلـــــةٌ وفَوْقًا وتَحْتًا أو يَمينًا أو شِمَــالاَ

12 تقدّس أن يَكُونَ لــهُ شَبيهٌ تعالَــى أن يَظُنَّ وأنْ يُقَالاَ

13 ولاَ جِسْـــمٌ يُمَاثِلُ مُحْدثَاتٍ مؤلَّفَةٌ قِصَاراً أو طِــوالاَ

14 يَراهُ المُؤْمِنُـــونَ بغَيْرِ شَكٍّ ولَمْ يُوجِبْ لَهُ وَصْفًا مُحَالاَ

15 ومَا القُرآنُ مَخْلُــوقًا حَديثًا وفِي انْزَالِهِ بـــــاد وقالا

16 ولو في مُلْكِهِ مَالـــم يُرِدْهُ لكَــانَ لِنَعْتِ عِزّتِهِ انتقَالا

17 ويَخْلُـــقُ فِعْلُنَا خَيْرًا وشَرًا سدادًا أو فسادًا أو خِبـَالاَ

18 وقُدْرَتُنَا لئِنْ صَلُحَتْ بِخَلْـقٍ وحَا ولنا الجَواهر فاستحالا

19 بَل الأفْعَــال والأكْسَابُ مِنَّا امَاراتٌ فَدعْ عنكَ المُحَالاَ

20 وليْسَ الكَسْبُ مُوجِبٌ مَا يُلاَقِي ولاَ لِجَزاءِ مَوْلاَنَا اعتــلالاَ

21 فَلاَ قَدرٌ ولاَ فِــي الدّينِ جَبْرٌ بَلَى كَسْبٌ شَرَحْتُ بِهِ المَقَالاَ

22 ولم يَخْرُجْ عَنِ الإيمَانِ عَبْدٌ بِدونِ الكُفْرِ لَمْ يُحْسِن فِعَالاَ

23 وللّهِ العَزِيزُ يَحِقُّ مَلِـــكٌ بَعِيدٌ من تَكَلُّفـــــه الفِعَالاَ

24 وارسِلْ بالهُدَى رسُــلاً كِرامًا لهم برهَانُ صِدْقٍ قَـدْ تَوالَى

25 وخَصَّ مُحَمّدًا بِعُلُّوِ قَدْرٍ وعِزٍّ قَدْ كَسَاهُ بِهِ جَــلاَلاَ

26 وأعطاهُ من أفْضَالٍ ومَجْدٍ وأَوْصَافٍ حَميدَاتِ خِـلاَلاَ

27 شَفَاعَةُ أمَّةٍ وكَمضلُ دِينٍ ومِعْراجًا ومَا فِي ذَاكَ نَالاَ

28 إذَا رَامَ الخَطِيبُ لَهُ بَيَانًا أَصَابَ لِبَسْطٍ قَالتْهُ مَجَالاَ

29 فَكَانَ الشَّمْسُ والبَاقُونَ بَدْرًا وكَانَ البَدْرُ والبَاقِي هلاَلاَ

30 فمهَّدَ للوَرى شَرفًا قَوِيمًا ولَمْ يَتْرُك لإلهـــامٍ مَقَالاَ

31 وبيَّن أَنَّ أَفْعَالاً حَرامًا وأَفْعَالاً مُبَاحًا أو حَــلاَلاَ

32 وللخيراتِ قَدْ وعَد العَطَايَا ومن يَعْصِ الإلَهَ يَذُق وبَالاَ

33 فلمّا أنْ مَضى تَركَ البَرايَا علَى بيضاءَ من درٍر تِلاَلاَ

34 وبعدَ وفاتِهِ الصِّديقُ ثَانِي وفَارُوقَ تَعقّبـــــهُ ولاَلاَ

35 وذو النُّورَيْنِ بَعْدهم عَلّيَّ هُـــمُ الخُلفَاءُ والبَاقُونَ لاَلاَ

36 فلاَ تَذْكُر صَاحبتَهُ بسُوءٍ ودَع مَا قَدْ جَرى ودَعِ السُّؤَالاَ

37 وخالَف كُلّ مُبْتَدِعٍ تَصدَّى لِتَشْبيهٍ وتَعْطِيلٍ وقَـــــالاَ

38 وجَانِبْ كُلَّ مُنْتَحِلٍ ضِلاَلاَ ومــن يَخْتَارُ رفْضًا واعْتِزَالاَ

39 وقُلْ أنَا مُؤْمِنٌ وبِفَضْلِ رَبِّي أَرَى مِنْــهُ التَّجاوُزَ والنّوالا[1]

[1] – قاسم السمرائي. **أربع رسائل في التصوف لأبي القاسم القشيري**. مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد. د. ط/ 1969، ص 81– 83.

فهرس الموضوعات

الفهرس

مقدِّمــة	أ
مدخل: التلقي لغة واصطلاحا ومعايير النقد الأدبي القديم	
أولا: مفهوم التلقي في التراث والحداثة	14
1- التلقي في التراث العربي القديم	14
أ- التلقي لغة في المعاجم القديمة والحديثة	14
ب- التلقي في النقد العربي القديم	15
2- التلقي في الخطاب النقدي الغربي الحديث	24
أ- المناهج النقدية السياقية والنسقية	24
أ-1- المناهج السياقية	24
أ-2- المناهج النسقية	26
ب- نظرية التلقي في المفهومين الغربي والعربي	28
ثانيا – تلقي النقد الأدبي ومعاييره في القرنين الثالث والرابع الهجريين	32
1- المعيار الزمني	35
2- المعيار الكمي	41
3- المعيار الفني في ضوء مفهوم الفحولة	43
4- المعيار النوعي	45
الفصل الأول: التلقـــي والنزعـــات الروحيـــة في الشعر العربـي القديـم	
أولا / مفهوم القيم في التراث الشعري	51
1- الأخلاق	51
2- التدين	54
3- الزهد	57
4- التصوف	64
5- الزندقة	74
ثانيـــا/النزعات الروحية في الشعر الجاهلـــي وأعلامها	87
ثالثـــا/ الشعر الديني في القرنين الأول والثاني الهجريين	97
1- الشعر الديني في القرن الأول الهجري	97

2- الشعر الديني في القرن الثاني الهجري 109
أ- شعر الفقهاء والمحدِّثين 109
ب- مجانين الشعراء 113
ج- التائبون من مجان الشعراء 119
1- آدم بن عبد العزيز بن مروان 120
2- أبو نواس 121
3- أبو العتاهية 125
4- محمد بن يسير الرياشي 130
الفصل الثاني: القصيدة الصوفية في القرنين 3 و4 هـ ، روافدها وأهم مذاهبها في ضوء التلقي
أولا: روافد القصيدة الصوفية. 133
1- الشعر الديني و الزهدي 135
2- الشعر الخلقي 141
3- شعر المناجاة 145
4- الزهد والتصوف: تداخل أم تقاطع 153
5- حلقات الذكر 156
أ- الحضور الصوفي 158
1- ظهور الطرق الصوفية 158
2- حركة التدوين للصوفية وأعلامها 163
ب- التيارات الصوفية 166
1- التيار الصوفي السني وأعلامه 166
2- تيار الشطحيات ورموزه 169
ثانيـا: مذاهب القصيدة الصوفية 171
1- البدايات الأولى لشعر التصوف 171
2- الحب الإلهي والصوفية 174
أ- مفهومه 175
ب- أقسامه 177

1- الحب الإلهي الصريح 177
2- الحب الإلهي الإنساني أو المحايد 182
3- الحب الإلهي المرموز أو المجرد 187
ثالثـا: تلقي القصيدة الصوفية 194
1- حالة التلقي 194
2- مظاهر التلقي وأنواعه 201
أ- تلقي النقد العربي القديم 201
أ-1- في المؤلفات بأنواعها 208
أ-2- تلقي الشاهد الصوفي 211
أ-3- تلقي الشعراء 214
أ-4- تهميش التلقي للشعر الصوفي 215
ب- تلقي الفقهاء 218
جـ- تلقي السلطة للشعر والشاعر 228
د- تلقي القارئ الخبير 234
الفصل الثالث: تشكل القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، مراحلها وأعلامه افـــي ضوء نظريـــة التلقـــي.
أوّلا/ مراحل تشكل القصيدة الصوفية من حيث الاتجاه والموضوع 238
مراحل القصيدة الصوفية 239
1- المرحلة التأسيسية 239
2- المرحلة الاتِّباعيـة 244
أ- شعر الغزل 245
ب- شعر الخمرة 249
3- المرحلة الابتداعية 256
أ- الحقيقة المحمدية 262
ب- وحدة الأديان 265
جـ- الاتحاد والحلول 269
ثانيـا/ تمظهر القصيدة الصوفيـة من حيث الشكـــل 279

أوّلا : البحور والأوزان في القصيدة الصوفية 279
1- الوزن 279
2- القافية 292
3- التوازنات الصوتية 295
4- مجالس السماع للشعر الصوفي 305
ثانيا: الصورة الفنية 307
1- الصورة الفنية بين القديم والحديث 308
أ- الصورة الفنية في النقد العربي القديم 308
ب- الصورة الفنية في النقد الحديث 310
2- أنماط الصورة الفنية 313
أ- الصورة الحسية 313
1- الصورة البصرية 314
2- الصورة السمعية 316
3- الصورة الذوقية 318
ب- الصورة الذهنية 319
1- الصور اللفظية 320
2- الصور التجريدية 321
جـ- الصورة البلاغية 323
1- الصورة التشبيهية 323
2- الصورة الاستعارية 328
2-1- الاستعارة التشخيصية 329
2-2- الاستعارة التجسيمية 330
2-3- الاستعارة التجسيدية 331
3- الصورة الكنائية 333
ثالثا : الظواهر الأسلوبية في القصيدة الصوفية 336
1- اللجوء إلى الضرورات الشعرية 336
2- ابتكار المصطلحات 337

3- استعمال الألفاظ الغريبة 338
4- الجنوح نحو الغموض 340
رابعا : الدلالات الخاصة في القصيدة الصوفية 342
1- دلالات من التراث الغزلي 342
2- الدلالات الدينية 344
3- الدلالات اللغوية 347
4- التناص 352
5- خصوصية اللغة الصوفية 357
خاتمة 364
قائمة المصادر والمراجع 369
الملحق الأول: أعلام القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين 388
الملحق الثاني: القصيدة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين 400
فهرس الموضوعات
ملخص بالعربية
ملخص بالفرنسية

الملخص

انطلق هذا البحث الموسوم" **تلقي النقد العربي القديم للقصيدة الصوفية في العصر العباسي؛ القرنين الثالث والرابع الهجريّين**" في دراسته من محورين هامين تتبع الأول منهما تلقي النقد العربي القديم للقصيدة الصوفية، من خلال تسليط الضوء على تلقي النقد ومعاييره في القرنين الثالث والرابع الهجريّين، والدور التأسيسي الذي لعبه الشعر الديني في تشييد القصيدة الصوفية.

في المقابل اهتم المحور الثاني بتمفصلات القصيدة الصوفية من خلال رصد مذاهبها وتشكلها في ضوء نظرية التلقي.

وبناء على ما سبق ذكره، سعى البحث إلى الاستفادة من المناهج النقدية المعاصرة، وأهمها المنهج الوصفي التحليلي إلى جانب نظرية التلقي؛ لذا قام هيكل البحث على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، عمل البحث فيها على توضيح فاعلية التلقي وعلاقته بالشعر الديني في القرنين الأول والثاني الهجريّين في الفصل الأول، ثم تتبع في الفصل الثاني نواة القصيدة الصوفية من خلال الروافد التي استقت منها مادتها، وأهم مذاهبها وأعلامها، ليصل في الفصل الثالث والأخير إلى تشكل القصيدة الصوفية من حيث الشكل والمضمون؛ خلص من خلالها إلى جملة من النتائج كانت سببا مباشرا في تغييب القصيدة الصوفية من المشهد الإبداعي العربي.

Résumé

La présente recherche intitulée **« La réception de l’ancienne critique arabe de la poésie soufiste dans la période abbasside, troisième et quatrième siècles Hégire »,** a été effectuée suivant deux axes importants. Le premier a tracé la réception de l’ancienne critique arabe de la poésie soufi en mettant en lumière la réception critique et ses normes dans le troisième et quatrième siècles Hégire, ainsi que le rôle constitutive joué par la poésie religieuse dans la construction du poème soufiste.

Le deuxième axe en revanche s’est intéressé à l’articula du poème soufi à travers le recensement de ses doctrines et ses différentes formes selon la théorie de la réception.

Ceci étant, cette recherche a tenté d’exploiter les approches critiques contemporaines, notamment l'approche descriptive et analytique en plus de la théorie de la réception. Par conséquent, le plan de cette thèse comporte une introduction, trois chapitres et une conclusion. Dans le premier chapitre nous avons recherché à éclaircir l'efficacité de la réception et sa relation avec la poésie religieuse au premier et au deuxième siècle Hégire. Dans le deuxième chapitre, nous avons pu suivre au plus près le poème soufi à travers ses influences et ses doctrines, mais aussi ses plus illustres représentants. Dans le troisième et dernier chapitre nous avons étudié la construction du poème soufi en termes de forme et de contenu. On a pu conclure par un certain nombre de résultats à savoir la cause directe de l'absence du poème Soufi sur la scène créative arabe.

الملخص:

انطلق هذا البحث الموسوم" **تلقي النقد العربي القديم للقصيدة الصوفية في العصر العباسي؛ القرنين الثالث والرابع الهجريّين**" في دراسته من محورين هامين تتبع الأول منهما تلقي النقد العربي القديم للقصيدة الصوفية، من خلال تسليط الضوء على تلقي النقد ومعاييره في القرنين الثالث والرابع الهجريّين، والدور التأسيسي الذي لعبه الشعر الديني في تشييد القصيدة الصوفية.

في المقابل اهتم المحور الثاني بتمفصلات القصيدة الصوفية من خلال رصد مذاهبها وتشكلها في ضوء نظرية التلقي.

وبناء على ما سبق ذكره، سعى البحث إلى الاستفادة من المناهج النقدية المعاصرة، وأهمها المنهج الوصفي التحليلي إلى جانب نظرية التلقي؛ لذا قام هيكل البحث على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، عمل البحث فيها على توضيح فاعلية التلقي وعلاقته بالشعر الديني في القرنين الأول والثاني الهجريّين في الفصل الأول، ثم تتبع في الفصل الثاني نواة القصيدة الصوفية من خلال الروافد التي استقت منها مادتها، وأهم مذاهبها وأعلامها، ليصل في الفصل الثالث والأخير إلى تشكل القصيدة الصوفية من حيث الشكل والمضمون؛ خلص من خلالها إلى جملة من النتائج كانت سببا مباشرا في تغييب القصيدة الصوفية من المشهد الإبداعي العربي.

Résumé:

La présente recherche intitulée **« La réception de l'ancienne critique arabe de la poésie soufiste dans la période abbasside, troisième et quatrième siècles Hégire »,** a été effectuée suivant deux axes importants. Le premier a tracé la réception de l'ancienne critique arabe de la poésie soufi en mettant en lumière la réception critique et ses normes dans le troisième et quatrième siècles Hégire, ainsi que le rôle constitutive joué par la poésie religieuse dans la construction du poème soufiste.

Le deuxième axe en revanche s'est intéressé à l'articula du poème soufi à travers le recensement de ses doctrines et ses différentes formes selon la théorie de la réception.

Ceci étant, cette recherche a tenté d'exploiter les approches critiques contemporaines, notamment l'approche descriptive et analytique en plus de la théorie de la réception. Par conséquent, le plan de cette thèse comporte une introduction, trois chapitres et une conclusion. Dans le premier chapitre nous avons recherché à éclaircir l'efficacité de la réception et sa relation avec la poésie religieuse au premier et au deuxième siècle Hégire. Dans le deuxième chapitre, nous avons pu suivre au plus près le poème soufi à travers ses influences et ses doctrines, mais aussi ses plus illustres représentants. Dans le troisième et dernier chapitre nous avons étudié la construction du poème soufi en termes de forme et de contenu. On a pu conclure par un certain nombre de résultats à savoir la cause directe de l'absence du poème Soufi sur la scène créative arabe.