تحليل فني لقصيدة صوفية أندلسية من ديوان ترجمان الأشواق للشيخ محيي الدين بن عربي

الدكتور عبد المنعم عزيز النصر
جامعة بغداد/ كلية الآداب

١ – المقدمة:

انه من الضروري الإشارة إلى أن كل نص شعري له معطياته الخاصة في عملية التحليل، فليس كل النصوص الشعرية واحدة في معطياتها الإبداعية، فمنها ما يقتضي قراءة واحدة لفهم ما فيها من كلمات غامضة ومعاني مبهمة، وربما قد يفاد من الشراح خاصة بالنسبة للنصوص القديمة في العصر الجاهلي لمعرفة أسماء المواضع التي يتحدث عنها الشعراء أو أسماء أيام العرب ومواقعهم التي ترد في موضوع الفخر والافتخار بانتصارات القبيلة في حروبها التي تخوضها مع القبائل الأخرى.وإذا تمت هذه القراءة من حيث الفهم والكشف عن كل الصعوبات التي تعترض المتلقي في عملية التحليل لابد من أن تكون هناك خطوة أخرى في الكشف عن الأساليب البلاغية من استعارة وكناية وتشبيه أو الوقوف عند المجازات التي وردت في النص الشعري، كأن تكون من المجاز العقلي أو المجاز المرسل، لان مثل هذه الأساليب هي جزء من عملية الإبداع الشعري ولاسيما ما تتضمنه من صور فنية لها أهميتها في بناء العمل الشعري، الذي أساسه الصورة أو كما عبر عنها الجاحظ بقوله: "الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير".

-واعني بمصطلح القراءة هنا هو فك الغموض عن الألفاظ والمعاني والأساليب البلاغية والرموز والشطحات الخيالية التي تغوص في عالم الإبداع والتعمية والطلاسم- ويبدو أن الكثير من الشعر العربي لا يقتضي إلاّ هاتين القراءتين لان أكثره شعر وجداني لا يغوص في عالم الفكر ولا الفلسفة ولا عالم الأسطورة والخيال المجنح، إلا انه بعد التقدم الحضاري، وبعد أن ولج الشعراء عالم الفلسفة، وجدنا بعض الشعراء كأبي تمام يميل إلى ابتكار بعض الصور غير المألوفة كما في قوله [1]:

لا تســـــقني مـــــاء المـــــلام فـــــانني

حـــبٌ قـــد اســـتعذبت مـــاء بكـــائي

ج

فعبارة ماء الملام من مبتكرات أبي تمام وربما أكثرَ في شعره من مثل هذه الصور المبتكرة حتى قيل له: "لماذا لا تقول ما يفهم" وإذا كانت مثل هذه الصور معقدة في عصرها، لأنها قد خالفت المألوف، فإنها أصبحت فيما بعد من الصور التقليدية ولاسيما انها لا تبتعد في قواعدها الذوقية عن أسس البلاغة وأساليبها المختلفة، بينما ظهرت صور جديدة تغوص في عالم الفكر والفلسفة والتصوف، وهذا ما نلاحظه لدى شعراء التصوف، كرابعة العدوية، والحلاج والشبلي وابن

(١) ينظر: الهاشمي، جواهر البلاغية، ص٢٦٧.

الفارض وابن عربي، وعبد الحق بن سبعين فرابعة العدوية ابتكر ت مفهوم الحب الإلهي، كما في قولها [1]:

أحبـــــك حـــــب حـــــبَّ الهـــــوى

وحبـــــاً لأنـــــك أهـــــل لـــــذاكا

فامـــــا الـــــذي هـــــو حـــــب الهـــــوى

فشـــــغلي بـــــذكرك عمـــــن ســـــواكا

وامـــــا الـــــذي انـــــت أهـــــل لـــــه

فكشـــــفك للحجـــــب حتـــــى اراكـــــا

واما الحلاج فانه ابتكر مفهوم الاتحاد كما في قوله [2]:

انـــا مـــن اهـــوى ومـــن اهـــوى انـــا

نحـــــن روحـــــان حللنـــــا بـــــدنا

فـــــإذا أبصـــــرتني أبصـــــرته

وإذا أبصـــــــــرته أبصـــــــــرتنا

ويبدو انه لابد لمثل هذه المعاني من قراءة ثالثة لغرض تفكيك مثل هذه الرموز وهذه الإشارات الرمزية، ولابد عندئذ من ثقافة صوفية أو فلسفية لغرض الوصول إلى عملية الفهم ومن ثم توضح مثل هذه الرموز وهذه المعاني

(١) الكلاباذي، التعرف، ص١١٠.

(٢) الحلاج، شرح ديوان، ص٢٥١؛ وتنظر: ص٢٢٥، ص١٩٢، ص٢٠٩.

الغامضة، ولا شك في أن مثل هذه القراءة تخص بعض النصوص الشعرية التي تستلهم مثل هذه المعاني، وليس للمحلل حاجة لمثل هذه القراءة خاصة بالنسبة للنصوص الشعرية التي تستلهم معانيها من المشاعر الوجدانية العامة التي يتساوى في تناولها الكثير من الشعراء، أو تلك التي تمتلك رؤى جديدة إلا إنها انبثقت من خلال مقطوعة كالمقطوعتين السابقتين إلا انه لابد من التنبيه على أن عملية تحليل القصيدة الشعرية ذات المحتوى الإبداعي ليست عملية جزئية تقف عند حدود شرح المفردة أو تناول الجملة النحوية أو التعريف بالأساليب البلاغية، ولاسيما انها عملية تكاملية تقتضي التصور الكلي للنص الشعري، وهذا التصور الكلي للنص هو الذي يؤدي إلى فهم البنية العميقة له فبعض النصوص لا تكتفي عند نهايات محدودة من المعاني، وإنما لها عمق خاص يتحدد من خلال بنيتها المعرفية (العميقة)، وعندئذ لابد من قراءة رابعة تحقق مثل هذا التصور الكلي، وهذا ما يلاحظ من خلال تحليل هذه القصيدة.

٢- بين ابن عربي وطبيعة الشعر الأندلسي:

من المعروف أن ابن عربي هو شاعر أندلسي (٥٦٠- ٦٣٨هـ) قد تشبع بالثقافة العربية الإسلامية، وتأثر بطبيعة بيئة الأندلسية، ولهذا نجده في قصيدته

هذه هائما في عالم الطبيعة وهذا الهيام هو اهم سمات الشعر الاندلسي، وهذا ما يلاحظ في شعر ابن خفاجة الاندلسي (٤٥١- ٥٣٣هـ) ولهذا قال [١]:

يـــا اهـــل انـــدلس لله دركـــم

مـــاء وظـــل وانهـــار وأشـــجارُ

مـــا جنـــة الخلـــد الا فـــي ديـــاركم

ولـــو تخيـــرت هـــذا كنـــت اختـــارُ

لا تخشـــوا بعـــدها أن تـــدخلوا ســـقراً

فلـــيس تـــدخل بعـــد الجنـــة النـــارُ

وهذا الهيام يؤكده ابن حصن الاشبيلي بقوله [٢]:

(١) ابن خفاجة، الديوان، ص٣٦٤؛ وتنظر: الصفحات ٤٨-٥١، ٨٠، ٨٢، ١٠٦-١١٠، ٢٥٤، ٣٥٤، ٣٥٦.

(٢) ابن سعيد الأندلسي، رايات أبو المبرزين، ص١١.

ومـــا هـــاجني الا ابـــن ورقـــاء هـــاتف

علـــى فـــنن بـــين الجزيـــرة والنهـــر

أدار علـــى اليـــاقوت أجفـــان لؤلـــؤ

وصـاغ مـن العقيـان طوقـا علـى الثغـر

حديـــد شـــبا المنقـــار داج كأنـــه

شـــباقلم مـــن فضـــة مـــدّ فـــي حبـــر

توســـد مـــن فـــرع الاراك اريكـــة

ومـــال علـــى طـــيّ الجنـــاح مـــع النحـــر

ولمـــا رأى دمعـــي مراقـــا أرابـــه

بكـائي فاسـتولى علـى الغصـن النضـر

وحـــث جناحيـــه وصـــفق طـــائرا

وطـار بقلبـي حيـث طـار ولا ادري

ج

وكذلك ما ورد في شعر ابن مروان بن رزين حين قال [1]:

وروض كســـاه الطـــل وشـــيا مجـــددا

ج

فاضـــحى مقيمـــا للنفـــوس ومقعـــدا

إذا صـــافحته الـــريح خلـــت غصـــونه

رواقـص فـي خصـر مـن القصـب ميـدا

إذا مـــا انســـكاب المـــاء عانيـــتْ خلتـــه

وقـــد كســـرته راحـــة الـــريح مبـــردا

(١) المصدر السابق، ص١٦، وتنظر: الصفحات ٤٢٠، ٢٤، ٣٠، ٣٦، ٤٤.

وانْ سكنت عنه حسبت صفاءه

حساما صقيلا صافي المتن جَّردا

وغنت به ورق الحمائم حولنا

غناء ينسيك الغريض ومعبدا

فلا تحقرن الدهر ما دام مسعدا

وقدّ إلى ما قد حباك به يدا

ويلاحظ كيف تمكن ابن حصن الاشبيلي من الربط بين صور الطبيعة وطبيعة مشاعر الحب التي تعتمل في دواخله، بينما حاول الشاعر ابو مروان بن رزين من التأثر، بالصور السعيدة التي تلوح من خلال مظاهر الطبيعة وما فيها من غناء الحمائم وجمال ازهار الرياض التي تتمايل غصونها طربا ونشوة مما فيها من سعادة وصفاء ليحاول أن يعكس ذلك على ذاته المثقلة بالمشاعر المضطربة، يبدو أن مثل هذا الربط بين صور الطبيعة وطبيعة النفس الانسانية هو ما أجاد ابن عربي في تمثله خلال هذه القصيدة ليعكس اثر الطبيعة

الاندلسية في نفس الشاعر الاندلسي، وهذا ما يلوح من خلال مطلع هذه القصيدة، حيث قال:

ألا يـــا حمامـــات الآراكـــة والبـــان

تــرفقن لا تضــعفن بالشــجو أشــجاني

تـــرفقن لا تظهـــرن بـــالنوح والبكـــا

خفـــيَّ صـــباباتي ومكنـــون أحزانـــي

أطارحهـــا عنـــد الاصـــيل وبالضـــحى

بحنّـــــة مشـــــتاق وأنـــــة هيمـــــان

فابن عربي وهو ابن البيئة الأندلسية، لم يبتعد في شعره عن اثر تلك البيئة، وإنما ظل أثرها في نفسه، كما هو حال غيره من شعراء الأندلس، ولهذا ابتدأ قصيدته هذه بمخاطبة الطبيعة المتحركة التي تتمثل بالحمامات والطبيعة الجامدة التي تتمثل بشجر الاراك والبان، إلا انه لم يكن مقلدا لغيره في مثل هذا الخطاب، لأنه انطلق من طبيعة افكاره ومشاعره، التي ربما تتطابق مع مشاعر العاشق والمحب في مجال الحب الإنساني، الا أن شاعرنا قد وظف مثل هذه

المعاني ليعبر من خلالها عن طبيعة معانيه التي تدور في إطارها العرفاني، وهذا ما يتوضح من خلال التحليل.

٣- القصيدة (تناوحت الأرواح):

ألا يـــا حمامـــات الأراكـــة والبـــان

تـــرفقن لا تضـــعفن بالشـــجو اشـــجاني

تـــرفقن لا تظهـــرن بـــالنوح والبكـــا

خفـــيَّ صـــباباتي ومكنـــونَ أحزانـــي

أطارحهـــا عنـــد الاصـــيل وبالضـــحى

بحنّـــةِ مشـــتاق وأنـــةِ هيمـــان

ناوحـــتِ الأرواحُ فـــي غيضـــة الغَضـــا

فمالـــت بأفنـــان علـــيّ فافنـــاني

وجـاءت مــن الشــوق المبــرح والجــوى

مــن طُــرَفِ البلــوى إلــيّ بأفنــان

فمــن لــي بجمــع والمحصَّــب مــن منــىً

مَـنْ لــي بـذات الأثـل مَـنْ لــي بنعمــان

تطــوفُ بقلبــي ســاعةً بعــد ســاعةٍ

لوجــد وتبــريحٍ وتلــثُمُ أركــاني

ـا طـافَ خيـرُ الرسْـلِ بالكعبـة التـي

نــول دليــلُ العقــلِ فيهــا بنقصــانِ

وقبَّــل أحجــارا بهــا، وهــو نــاطق

وايــن مقــام البيــت مــن قــدر انســان

ـــم عهِـــدتْ أنْ لا تحـــول واقســـمت

ولـــيس لمخضـــوب وفـــاءٌ بأيمـــان

ـون عَجَـــبِ الأشـــياءِ ظبْـــيٌ مبرقَـــعٌ

بشـــير بعُنّـــابِ ويـــومي بأجفـــان

ومرعـــاهُ مـــا بـــين الترائـــب والحشـــا

ويـــا عجبـــا مـــن روضـــة وســـط نيـــران

لقـــد صـــار قلبـــي قـــابلا كـــلَّ صـــورةٍ

مرعـــى لغـــزلانٍ وديـــرٌ لرهبـــان

يـــتٌ لأوثـــانٍ وكعبـــةُ طـــائفٍ

ألـــواح تـــوراة ومُصْـــحفُ قُـــرآن

أديــن بـــدين الحـــب أنَّـــى توجهـــتْ

ركائبـــــه فالحـــــب دينـــــي وايمـــــاني

لنـــا اســـوة فـــي بشـــر هنـــد واختهـــا

وقـــيسٍ وليلـــى ثـــم مـــيٍّ وغـــيلان

٤- التحليل الفني للقصيدة الصوفية:

لا شك في انه من الضروري أن تتناول الدراسة الفنية تحليلا لقصيدة، وفضلت أن تكون موضوعاتها من تلك التي وقع الباحثون فيها بالتباس، وهذه القصيدة من قصائد ترجمان الأشواق، إلا أن الباحثين قد اقتطعوا أبياتا منها، واستشهدوا بها على انها تمثل نظرة الشاعر في وحدة الأديان، فكان هذا الموضوع اقرب إلى الموضوعات الصوفية، والذي يثير الغرابة أن احدهم قد علق على هذه الأبيات بقوله: "وهو لا يعول كثيرا على تفرقة بين يهودية ونصرانية ووثنية وإسلام:

لقـــد صـــار قلبـــي قـــابلا كـــل صـــورة

فمـــــرع لغـــــزلان وديـــــر لرهبـــــان

وبيـــــت لأوثـــــان وكعبـــــة طـــــائف

والـــــواح تـــــوراة ومصـــــحف قـــــرآن

أديـــن بـــدين الحـــب انـــي توجهـــت

ركائبـــه فالحـــب دينـــي وإيمـــاني [1]

ولا اريد أن اعلق على مثل هذا القول، الذي كرره كثير من الباحثين[2]، وكأنَّ الثقافة النقدية التي تكونت لدى النقد العربي لم تبرح وحدة البيت، أو كأنَّ القصيدة عبارة عن اجزاء يقتطع الباحث منها ما يشاء ليؤكد فكرة مسبقة على حساب السياق العام للقصيدة، وكأن القصيدة لم تكن جسدا حيا نابضا بالحياة من اولها إلى آخرها، وهذا ما اكده النقاد القدامى، فقد ذهب الحاتمي إلى أن "القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض"[3]، فهل يجوز بعدئذ، أن نفصل عضوا منها أو جزءا لنستدل به على معنى مخالف للسياق العام لها، فلو عمدنا إلى تجزئة القصيدة إلى اجزاء لا نبثقت منها معان مختلفة، والصحيح

(١) المعاملي، السيرة الذاتية، ص١١٨.

(٢)عفيفي، التصوف، ص٢٤٠؛ نصر، الرمز الشعري، ص٤٩٥؛ البلداوي، الشعر الصوفي، ص٢١١.

(٣) الحاتمي، حلية المحاضرة، ج١، ص٢١٥.

هو أن ينظر إلى القصيدة بكونها كلا متكاملا، وقد عمد هؤلاء الذين استشهدوا بالابيات السابقة إلى تجاهل البيت الاخير من القصيدة، وهو:

لنـــا اســـوة فـــي بشـــر هنـــد واختهـــا

وقـــيس وليلـــى ثـــم مـــي وغـــيلان

فهذا البيت له دلالة ترتبط بمقدمة القصيدة، وهو بلا شك يعكر صفو الصورة التي يريدون أن يرسموها عن ابن عربي من خلال الأفكار والمعاني المسبقة التي استوحاها من أقوال الطاعنين عليه فظنوا أن هذه الأبيات تنسجم مع تلك المعاني، بينما هذا البيت يذكرنا بأسماء عشاق، وهي أسماء تراثية تناولتها المخيلة الصوفية، فنسجت حولها جملة من الأساطير والأقوال، فالشاعر يقول "لنا أسوة فهو، اذن، يتأسى باولئك العشاق، لانه عاشق مثلهم، فموضوع القصيدة، اذن لا يبارح موضوع الحب سواء أكان إنسانيا ام إلهيا، وينبغي، عندئذ ربط مؤخرة القصيدة بمقدمتها لكي تتوضح الصورة، انطلاقا من وحدة القصيدة، لأنها كيان واحد لا يقبل التقسيم – أي لابد من استثمار جميع القراءات التي اشرنا اليها في مقدمة هذا البحث من اجل الخروج بنتائج سديدة – فاذا سلمنا بما فعل بعضهم من اجتزاء ابيات معينة منها، فلماذا لا يحق لاخرين أن يجتزئوا أبياتا اخرى ليستدلوا بها على ما يشاؤون من المعاني؟ والحق أن النص الشعري له قدسية، فلا يجوز أن نلوي عنقه نحو افكار لا تتلاءم مع طبيعة النص، ولا سيما أن هناك ابياتا في هذه القصيدة تتفق مع معاني الغزل الانساني واخرى تتفق مع

معاني الحب الالهي، بينما للقصيدة غاية خاصة من وراء هذه المعاني، وهذا ما سنجده من خلال تحليل هذه القصيدة التي من الممكن أن نقسمها خمس مراحل بحسب نمو المعاني داخل القصيدة، ونبتدئ بالمرحلة الأولى التي تضم الأبيات الثلاثة الأولى، منها:

ألا يـــا حمامـــات الأ راكـــة والبـــان

تـــرفقن لا تضـــعفن بالشـــجو اشـــجاني

تـــرفقن لا تظهـــرن بـــالنوح والبكـــا

خفـــي صـــباباتي ومكنـــون احزانـــي

أطارحهـــا عنـــد الاصـــيل وبالضـــحى

بحنـــــة مشـــــتاق وأنـــــة هيمـــــان

وهنا لابد من الإشارة إلى أن النص الشعري في ترجمان الأشواق يسير ضمن رؤيتين: الأولى شعرية تستمد معانيها من الشعر ذاته، والأخرى صوفية تنبثق من خلال النص، ومن خلال الشرح أيضاً، وربما يفيد الشرح أحيانا في فتح بعض مغاليق النص الشعري، الا انه ليس الأساس في هذا التحليل، لانه ربما

يخرج عن حدود النص ليستمد رؤاه من عوالم مغرقة في الخيال، فهو عالم مفتوح، اذن، لا يتقيد بحدود النص الشعري، والذي أمامنا هو أن الشاعر يخاطب "حمامات" بـ(يا) النداء ويضيفها إلى نوع من الشجر معروف في الديار النجدية والحجازية وهو شجرة الاراك، وشجرة البان، فهذه الصورة، اذن، مقيدة بحدود معينة من الرقعة المكانية التي تشكل عالم الشاعر الخارجي، وهو العالم المنظور المحيط به، ثم يمر عبر هذا العالم المنظور إلى عالم داخلي غير منظور يتمثل بدخيلة الشاعر التي تتفجر بالاشجان لدى سماعها هديل الحمامات، ولا شك في أن الصورة التي تتجسد من خلال قوله: "الا يا حمامات الاراكة والبان" هي صورة متحركة تجمع بين الطبيعة المتحركة المتمثلة بالحمامات التي وردت بصيغة جمع المؤنث السالم ليعبر من خلال ذلك عن كثرتها، وبهذا تتعدد صور هيئاتها بين الطيران أو الوقوف على اغصان الاشجار، فضلا عما تثيره شجرة الاراكة في الذاكرة من رائحة اعوادها التي تستخدم سواكا لتنظيف الاسنان قبل كل صلاة، وبهذا اكتملت الصورة في العالم الخارجي من خلال الابعاد البصرية والسمعية والشمية، بينما كان لصوت الحمامات اثره الواضح في هذه الصورة وهو اثر يتسلل إلى داخل اعماق الشاعر خلال السماع، الذي لا يقتصر على سماع الشعر وانما يشمل أيضاً، سماع اصوات الطيور وغيرها من اصوات الطبيعة [1]، فانفعال الشاعر هنا، قد تجسد من خلال سماعه لاصوات الطيور، التي اثارت اشجانه، وطالما انه لا يستطيع أن يصور دواخله كما فعل في تصويره للعالم

(١) ابن طلحة القشيري، الرسالة القشيرية، ج٢، ص٤٤٦.

الخارجي، لذلك اثر أن يستخدم عنصر الصوت لوصف ذلك العالم غير المنظور الذي يضطرم في داخله فكان أن شاركت الكلمات صوتيا في المعنى من خلال موسيقى حزينة تتمثل بتكرار النون في هذه الابيات، فضلا عن استئثار القافية بهذا الحرف الذي يحمل هذه المسحة الحزينة إلى جانب تكرار حرف الحاء في "حمامات" والنوح، واحزاني، واطارحها، بحنة"، وتكرار الهاء والتاء في كلمات اخرى. وتكاد تحمل هذه الأصوات حقيقة هذا النواح المتولد عن حالة الوجد التي يعانيها الشاعر، وهي التي تتمثل –أيضاً– بلفظة الحمامات التي وردت بصيغة جمع المؤنث السالم لكي يتمكن الشاعر من خلالها أن يعبر صوتيا عن معاناته، ولا سيما أن هذه اللفظة تتكون من مقطعين، هما: "حما+ مات" التي تؤكدها لفظة "صبابات" التي تنسجم مع موسيقى اللفظة الاولى، ومن حصيلة هذه الموسيقى اللفظية نحس أن الشاعر يشعر بالضعف المتولد عن الحزن بسبب فقدانه لحبيبته، هذا الشعور الذي ينتابه كل يوم عند الاصيل وعند الضحى، أي طيلة النهار الذي تنشط فيه هذه الحمامات فيبادلها الشعور ذاته، وقد عبر عنه بقوله: "بحنة مشتاق وانه هيمان" وبهذا ظهر أن الشاعر عاشق، وقد انفعل لاصوات هذه الحمامات، فكان أن اثارت لواعج الاشتياق والهيام في نفسه، فجعل الحنة للاشتياق، والانة للهيمان، والهيام حالة متقدمة من حالات الحب، والاشتياق اقل منه لذلك خص الاشتياق بالحنة، والهيام بالأنة لان صوت الهمزة اقوى من صوت الحاء، كما هو معروف لدى علماء اللغة، فبوساطته تمكن من استخراج ما في نفسه من نفثات ظلت تعتمل في دواخله، بينما صوت الحاء اخف لذلك خص به الاشتياق في لفظة "حنة" وبهذا شاركت الكلمات صوتيا في المعنى،

وهذا الامر ليس غريبا على شاعر ذي احساس مرهف، له قدرة فائقة في التشكيل الموسيقي للالفاظ، والتي تستمد عنفوانها من وحي مشاعره المضطرمة التي انفعلت لاصوات الحمامات، حتى تشكلت في مخليته بصور اخرى غير منظورة والتي تتوضح من خلال المرحلة الثانية من نمو القصيدة، المتمثلة بقوله [1]:

تناوحت الأرواح في غيضة الغضا

فمالت بافنان عليّ فافناني

وجاءت من الشوق المبرح والجوى

ومن طُرف البلوى إلى بافنان

فمن لي بجمع والمحصب من منى

ومن لي بذات الأ ثل من لي بنعمان

ومن الملاحظ أن الارواح غير المنظورة هي التي بدأت تنوح في فضاء الشاعر الخارجي، فاختفى صوت الحمامات، فالشاعر انتقل من صورة عيانية إلى صور متخيلة، وبهذا بدأ مرحلة الاتحاد بهذا العالم الخارجي غير المنظور

(١) ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص٤١.

الـذي نستشـف ابعـاده مـن خـلال احساسـاته ويبـدو انـه عـالم روحـي ذو رؤى مصحوبة بالتجريد قد استوحاه من ايحاء صورة الحمامات الظاهرة للعيان، فكما أن صـورة الحمامـات قـد ارتبطـت بصـورة شـجرة الاراكـة والبـان، فكـذلك تكاملـت صورة هذه الارواح مع صورة "غيضة الغضا" فكان أن استبدل بعالم عالماً اخر ينسجم مع حقيقة تجربته التي تعنى بالحب بكونه حبا الهيا يستمد رؤاه من وحي الاراضي المقدسة التي بها تتم مناسك الحج، وقد صور الشاعر من خلاله قوله "تناوحت الارواح" الكثرة التي ظهرت بها هذه الارواح، وكأنها تقابلت في صفوف وهي تتناوح، فاعطى لها سمة المشاركة في النوح حتى اختلطت اصواتها في "غيضة الغضا" وغيضة الغضا تعبير مبتكر للشاعر، لانه كنى بالغضا عن نيران الحب، والغيضة شجرة [1]، فهذه صورة متخيلة عن ارواح تتناوح في شجرة النار التي امالت عليه اغصانا من أغصانها فالهبته بالنار، أو افنته عن نفسه، ومن الملاحظ أن هذا البيت قد اتسمت الفاظه بالمجانسة بين لفظة "تناوحت" و"الارواح" وبين لفظة "غيضة" والغضا وبين لفظة "افنان" و"افناني" وهذا الجناس بعيد عن التكلف الذي شاع في شعر المغرمين به وبانواع البديع، لانه يحقق التناغم بين الحروف من جهة وبين ما يوحي به هذا التناغم من ذبذبات وخواطر تتردد في داخل النفس لتصبح موسيقى داخلية لا تظهر اصواتها على اللسان، وانما هي تموجات ايقاعية غامضة تتجاوب وتتجاذب في اعماق النفس التي يستحيل تحديدها في حيز منظور أو مسموع، ليعبر من خلال ذلك عن الانسجام

(١) المصدر السابق.

بين العالم الخارجي المتمثل بالارواح المتناوحة في غيضة الغضا وبين عالمه الداخلي وما يشعر به من مواجد الحب ولواعجه التي أسلمته إلى الفناء عن نفسه في هذا الحب الذي القى عليه من الشوق المبرح والجوى، واصابه من طُرف البلوى بما يلهب هذه المشاعر التي افصح عنها بقوله:

فمن لي بجمع والمحصب من منى

ومن لي بذات الا ثل من لي بنعمان

فهذا الحب، إذن، من وحي الديار المقدسة، التي فيها تؤدى شعائر الحج، وقد يتبادر إلى الاذهان انه نوع من الغزل العمري الذي استهوته محاسن الحاجات فاخذ يشبب بهن، الا انه سرعان ما يتبدد هذا الوهم حينما تبدأ مرحلة جديدة من النمو داخل القصيدة، التي يقول فيها [1]:

تطوف بقلبي ساعة بعد ساعة

لوجد وتبريح وتلثم أركاني

كما طاف خير الرسل بالكعبة التي

يقول دليل العقل فيها بنقصان

(١) ترجمان الاشواق، ص٤٢.

وقبَّـــل أحجـــارا بهـــا، وهـــو نـــاطق

وأيــن مقــام البيــت مــن قــدر إنســان

فقولـه "تطـوف" تعـود لمعشـوقة واحـدة ولـيس لعـدة معشـوقات كمـا هـو عنـد عمر بن ابي ربيعة، بيد أن الطواف الذي يعنيه الشاعر، قد حدث بقلبه لا حول الكعبة كما يتبادر إلى الذهن في اول وهلة، والطواف بقلبه متتابع غير منقطع "ساعة بعد ساعة" وهو طواف قد تم كما في صورة الحج الحقيقي، فنحن، اذن، امام حجين، الاول الحج المعروف بمناسكه الذي أشار إليه بقوله: "فمن لي بجمع والمحصب من منى" والحج الاخر حدث بقلبه، استعار له صورة الحج الحقيقي وما فيه من مناسك ولثم اركان، وبذلك مثل قلبه بالطائفتين حول الكعبة [1]، وهذه الواردات الإلهية التي تطوف بقلبه هي افضل من قلبه لذلك ضرب لها مثلا بالرسول (ρ) الذي كان يطوف بالكعبة وبذلك عمق صورة المشبه به الذي هو الكعبة، فوصف طواف الرسول (ρ) بها، والذي هو أعظم قدرا عند الله (تعالى) منها، كما زعم بقوله: "واين مقام البيت من قدر الإنسان"، وبهذا وضح صورة الطواف بالقلب من خلال صورة الطواف بالكعبة، فغايته، اذن، هي الكلام على حقيقة القلب وما ترد عليه من واردات إلهية أو نفسية، فضلا عن أن غايته من تصوير مناسك الحج لتوضيح الصورة المعنوية التي يريد أن يصورها عن القلب

(١) المصدر السابق.

الذي هو موضع الأنوار الإلهية، كما هو موضع التقلبات النفسية التي قد تأخذ به إلى الضلال، وهذا نوع من التشبيه، وهو تشبيه شيء معنوي بآخر مادي، ويبدو انه أمر اعتيادي من وجهة نظر المتصوفة لانه يصدر عن حقيقة عرفانية، بينما هو في التصور الشعري نوع من التقريب بين تصورين متباعدين كل التباعد، فهذا يعطي للصورة كل قيمتها وكل حيويتها، وهو ما عول عليه الأسلوبيون[١]، وحينما يحقق الشاعر هذا الربط بين المادي والمعنوي، يبدأ بتعميق الصور المعنوية التي يستوحيها من وحي هذا القلب، الذي اهتم بتوضيح حقيقته، فعلينا، إذن، أن نتناسى أية صورة توحي بصورة من صور المحبة الإنسانية، لان الشاعر قد غادر عالمه المادي إلى عالم روحي، يستوحي من خلاله معانيه ورموزه، لان المعاني الدينية المستوحاة تلقي بظلالها على القصيدة، مما يلغي وجود أي اثر لأي حب إنساني، ولا سيما انه ليست هناك علاقة بين رموز المحبة الإنسانية وبين معاني الطواف حول الكعبة التي أشار الشاعر إليها في هذه القصيدة، ويبدو انه قد وظف هذه المعاني لكي يوضح من خلالها أمورا معنوية لا يستطيع الإفصاح عنها بشكل مباشر، فآثر هذه اللغة الشعرية التي تنسجم مع واقع تجربته الصوفية، وبهذا بدأت بعض الرموز تتوضح عنده، فالمرأة التي حسبنا انه هام بها، قد ظهرت بصورة اللطيفة الالهية التي تطوف بقلب العارف، وهذه الفكرة توضحها المرحلة الرابعة من القصيدة التي يقول فيها [٢]:

(١) شريم، دليل الدراسات الاسلوبية، ص٧٣.

(٢) ترجمان الاشواق، ص٤٢.

فكـــم عهـــدت أن لا تحـــول واقســـمت

ولـــيس لمخضـــوب وفـــاء بايمـــان

ومـــن عجـــب الاشـــياء ظبـــي مبرقـــع

يشـــير بعنـــاب ويـــومي باجفـــان

ومرعـــاه مـــا بـــين الترائـــب والحشـــا

ويـــا عجبـــا مـــن روضـــة وســـط نيـــران

فالمرأة التي تصورناها من خلال قوله: "تطوف" لم تكن الا اللطيفة الإلهية، وهذا ما وضحه بقوله: "من أعجب الأشياء ظبي، يريد اللطيفة الإلهية، مبرقع، يقول: محجوب بحالة نفسية وهي أحوال العارفين المجهولة، فان العامة تظهر بما تظهر بـه الطائفـة المحققـة مـن الصـور بخـلاف أصـحاب الأحـوال ولا يـتمكن التصريح من اهل هذا المقام باحوالهم فانهم يكذبون لعدم الشاهد، ولكن يعرفون بالإشارة والايماء عند بعض الذائقين لاوائل احوالهم..."[1]، وبهذا وضح الشاعر

(١) ترجمان الأشواق، ص٤٢.

حقيقة الطواف بقلبه، فهو طواف الواردات الإلهية التي يشوبها بعض من الواردات النفسية التي لا يسلم منها أي انسان، بيد أن اصحاب التحقيق يميزون بين ما هو الهي وبين ما هو نفسي وهو ما يتعذر على غيرهم من اصحاب الضلال الذين وقعوا في احابيل الواردات النفسية فصورت لهم الشرك على انه حقيقة" يقول: هذه الواردات قد يكون منها ما فيه امتزاج بالمزاج، فكنى عما فيها منها بالمخضوب ولهذا وصفها بعدم الوفاء، وتسمى هذه واردات نفسية وهي التي وردت على النفس حين خاطبها الحق: ألست بربكم) واخذ عليها العهد والميثاق، ثم بعد ذلك لم تثق بمقام التوحيد له بل اشركت على طبقاتها"[1]، فتلون اللطيفة الالهية بهذه الواردات النفسية في نظره يؤدي إلى مثل هذا الشرك، وقد وضح الشرح حقيقة هذه المعاني التي لم يفصح عنها النص الشعري، وبهذا توضح بان الشاعر لم يقصد في معانيه الغزلية الإشارة إلى فتاة أو معشوقة معينة، وقد ظهر أيضاً، أن هذه الأشواق التي أشار إليها لم تكن الا مظهرا من مظاهر الحب الإلهي التي تشرق في قلب المتصوف، وتصبح أنشودته وموضع هيامه، فليس من الغرابة، عندئذ أن يشبهها بالمرأة لأنها معشوقة مطلوبة، وحينما تتوارى عنه، فانه يهيم على وجهه طالبا وصلها، وبهذا فانه يشبه استتار اللطيفة الإلهية وتواريها عن قلب العارف بالحبيبة الهاجرة التي تحاول من وراء ذلك أن تذكي مشاعر المحبة والهيام في نفس عاشقها، وهذا ما عبر عنه بالظبي المبرقع الذي يشير بعناب

(١) المصدر السابق. وتنظر: سورة الأعراف/ ١٧٢ ﴿وَإِذ أَخَذ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتَ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾

ويـومي باجفـان، فالقصـيدة اذن، وان هـي تسـتلهم مفـردات الشـعر الغزلـي فهـي عرفانية، لأنها تحاول من خلال هذه المفردات أن تصور معاني الحب الإلهي، وتفصح عن حقيقة دين الحب الذي يؤمن به الشاعر، وربما كان قوله:

ومرعـــاه مـــا بـــين الترائـــب والحشـــا

ويـــا عجبـــا مـــن روضـــة وســـط نيـــران

يصـور بعض جوانـب تلك التجربـة، فنحن، أمـام صـورتين، صـورة الظبـي الذي لا يرعى كغيره من الظباء التي ترعى في رياض ومرابع وانما مرعاه بين الترائب والحشا، وصورة الترائب والحشا التي يرعى فيها الظبي، فهي روضة وسط نيران، فكيف من الممكن أن نتصور هذه الصورة التي جمعت بين مظهر من مظاهر العذاب واخر من مظاهر النعيم؟

وهل يجوز أن نتصور ذلك حقيقة؟ انه نوع من التوليف بين الصور التي يستمدها الشاعر من وحي خياله، لتثير جملة من الدلالات، فعلى المستوى الشعري هي اقرب إلى صور شعراء الرمزية التي تجمع في الغالب بين عالمين متعارضين، وتبدو كالوجه الذي يضم ملامح متباينة [1]، فكيف يجوز أن نتصور مثل هذه الروضة التي تحيط بها النيران؟ فهما مظهران متناقضان، وأما على المستوى الصوفي، فانه أما أراد بالروضة القلب المشرق بالأنوار وحوله الطوق

(١) مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص٣١.

الجسدي الذي يحجب عنه هذه الأنوار، واما اراد بالروضة اللطيفة الإلهية التي تحيط بها الواردات النفسية، ولا شك في أن هذه الصورة لها دلالات أخرى من المعاني الا أن الذي يعنينا منها انها اقرب إلى روحية الشعر، لأنها عدلت عن الصور التقليدية إلى صورة تتسم بالغرابة والبعد عن الواقع من خلال الجمع بين متناقضات، ويبدو انّ الشاعر قد ذهب في الشرح إلى معنى اخر فقال: "ثم اخذ يتعجب من محب احرق بنيران المحبة والاشتياق كيف لم تحرق ما يحمله من الحكم والعلوم التي بين ترائبه وفي حشاه، ووصفه بالروضة لاختلاف ازهارها واثمارها، فان فنون العلم كثيرة متنوعة ومن شأن النار إذا تعلقت بالأشجار أن تحرقها، وهذه علوم محمولة في هذا الشخص ونار الحب متأججة في ذاته فكيف لم تذهب بهذه العلوم فلا يبقى لديه علم اصلا"(١)، ويبدو أن الشاعر في شرحه قد أفسد هذه الصورة التي رسمها شعرا فقد جردها من كل سمات الايحاء ولو تركها من دون شرح لكانت اقرب إلى روح الشعر، وربما المح الشاعر بقوله: "ما بين الترائب والحشا" إلى القلب الذي هو الغاية التي تسعى القصيدة إلى كشف حقيقتها، من خلال المرحلة الخامسة من نموها وهي التي تشكل في حقيقتها بؤرة القصيدة التي يقول فيها:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة

فمرع لغزلان ودير لرهبان

(١) ترجمان الأشواق، ص٤٣.

وبيـــــت لاوثـــــان وكعبـــــة طـــــائف

والـــــواح تـــــوراة ومصـــــحف قـــــران

اديـــن بـــدين الحـــب انـــى توجههـــت

ركائبـــــه فالحـــــب دينـــــي وايمـــــاني

فالقلب في نظر الشاعر هو مكان التبدل والتحول "ما سمي القلب الا من تقلبه، فهو يتنوع بتنوع الواردات عليه، وتنوع الواردات بتنوع احواله وتنوع أحواله لتنوع التجليات الإلهية لسره..."[١]، وهو لا يشير إلى قلبه بكونه موضعا لمشاعر الحب ولواعجه وانما بكونه ممثلاً الموضع الذي تتجلى فيه التجليات الإلهية إلى جانب الواردات النفسية التي ترين على القلب فتحجب عنه تلك التجليات، فضلا عن انه اشار بقوله "قلبي" بكونه لكل قلب إنساني فهو، إذن، لا يتكلم بلسان قلبه، وانما يتكلم بلسان كل قلب بشري، هذا القلب الذي صار قابلا كل صورة بحسب الواردات التي ترد عليه، منذ اول مظهر للعبادة حتى ظهور الرسالة الخاتمة للرسالات فذكر الشاعر حالة الإنسان القديم الذي كان يمثل مرحلة مبكرة من

(١) المصدر السابق.

حياة الإنسان، وهي مرحلة البساطة التي تتمثل بالمرحلة الرعوية، حيث مرعى الغزلان والانفتاح نحو عالم الطبيعة الذي يستمد الإنسان طقوسه الدينية منه، فنشأت عبادة المطر والبرق... والشمس والقمر، أما الصورة الاخرى التي قبلها قلب الإنسان، فهي صورة الدير، ويبدو أن الشاعر يقفز من صورة في مرحلة بدائية إلى صورة في مرحلة متأخرة، وربما أراد أن يوائم بين الاجواء الداخلية لصوره، فصورة دير الرهبان هي بخلاف صورة مرحلة الرعي، التي تنفتح الطقوس الدينية فيها نحو عالم الطبيعة فتقابلها صورة الرهبان المنغلقين داخل عالم محدود الذي هو عالم الدير، فالحالة الأولى تعبر عن بساطة في الرؤية الدينية بينما الحالة الثانية تعبر عن حالة متقدمة في اقامة الشعائر الدينية حيث المساحة المحدودة بـ(الدير) والانغلاق ضمن عالمه المحدود، حيث الطقوس الدينية التي تشد أصحابها إلى داخل الدير، بينما مكان الطقوس في الحالة الأولى هو الأفق باتساعه والأرض بامتدادها وعندئذ لا ترتبط بمكان ولا زمان معين، فالمقابلة اذن، كانت لإثبات الحالات المتضادة التي تنسخ احداها الاخرى، فتلغيها وتأخذ موقعها، فالحرية في إقامة الطقوس الدينية نسخت بحالة الالتزام بطقوس معينة داخل حدود مكانية داخل الدير، فبعد أن كانت الأرض بامتدادها، والافق باتساعه يمثل بيت العبادة للإنسان، أصبح للإنسان –بعد ذلك– بيت يضم طقوسه التعبدية، فكان الدير يمثل اخر مرحلة من مراحل رقي العقل الديني للإنسان وهذه المقابلة بين هذين المظهرين من مظاهر التعبد، قد صحبتها مظاهر اخرى، اشار اليها بقوله:

وبيـــــت لاوثـــــان وكعبـــــة طـــــائف

والـــــواح تـــــوراة ومصـــــحف قـــــران

وفـي هذا البيـت يقابـل الشـاعر بـين حـالتين اخـريين، الأولـى تمثـل عبـادة الأوثان، وتأليهها التي هي بخلاف عبادة التوحيد التي الغت هذه الأوثان وتوجهت إلى عبادة اله واحد لا شريك له، لاتحده الحدود، ولا يسعه مكان ولا زمان، فلذلك أصبح البيت الذي كان موضعا للأصنام والأوثان منغلقا على مساحة فارغة لا تضم اشكالا من المنحوتات أو من المصورات، لانها نقلت الناس من الضيق إلى السعة ومن التقييد إلى المطلق، فنسخت تصورات العقول الضالة التي انشدت في عبادتها إلى منحوتات تصنعها بايديها، فالمقابلة هنا لا تأخذ ابعادا كالتي وردت فـي البيـت الأول بـين المكـان واللامكـان، بـين الامتـداد فـي افـق الأرض وبـين الانغلاق والانشداد إلى عالم محدود ضمن حدود الدير، ولكنها أخذت بعدا اعم من ذلك، لان الحالة الأخيرة هي التي يريد أن يثبتها الشاعر على حسب طريقته في اثبات حالة ونسخ اخرى، فهو كما نسخ حالة الامتداد في الافق واثبت حالة الانشداد إلى مكان محدود، كذلك فقد نسخ حالة التشرذم في العبادة والتوجه إلى أصنام وأوثان لا جدوى منها بمبدأ دين التوحيد، ونسخ حالة بيت الأوثان الذي يضم في داخله كتلا صماء بحالة الكعبة التي لا تضم في داخلها شيئا فهي خاليـة مـن جهـة ومعمـورة بالإيمـان مـن جهـة اخـرى لان مـن أسـمائها "البيـت المعمور" وهو بيت الله الحرام الذي يرمز شكله المكعب إلى قلب الإنسان المؤمن

[1]، وبالنتيجة فان البيت معمور بإيمان المؤمنين وان كان في ظاهره منغلقا على مساحة فارغة، بينما يمتلئ بيت الأوثان بالكتل الصماء، فعالمها، إذن، جامد في حين تمتلئ الكعبة بمشاعر القلوب التي تطوف حولها، وبالقلوب التي تتوجه إليها في الصلاة، فهي عالم ينفتح لكل الأبعاد الأرضية، غير مقصور على بقعة ثابتة كما في بيت الأوثان، وطالما أن الكعبة تشبه القلب وموقعها وسط من الأرض كما هو موقع قلب الإنسان من الجسد، وحينما تحين الصلاة فيقف المصلون تتشكل حولها مجموعة من الهالات الدائرية تتسع لكل أنحاء الأرض، بينما تضيق في حال الحج فتصبح هذه الهالات على شكل طواف حولها بالروح وبالجسد، وبهذا فقد وحدت الكعبة القلوب، وان كان التوجه ليس لذاتها، وإنما هي رمز المحبة ولاسيما أن شكلها يشبه القلب، بينما عمل بيت الأوثان على تشتيت القلوب، لان كل وثني يتجه نحو وثنه الخاص به، فبيت الأوثان، إذن، يمثل حالة التشرذم وحالة الموت الشعائري، لأنها شعائر لا حياة فيها مثلها مثل الأوثان التي يتوجهون إليها بينما الكعبة قلب العالم النابض الذي وحد القلوب، والذي منه انبثقت الرسالة التي نسخت كل الأديان السابقة، فهي، إذن، تتصف بالحياة كما أن الطواف بها والحج إليها ينقي الإنسان من الذنوب ومثلها في ذلك، مثل القلب الذي يضخ الدماء الفاسدة إلى الرئتين لكي ينقيها ثم يعيد ضخها من جديد إلى سائر الجسد، أضف إلى هذا فالعبادة في بيت الأوثان تفتقد النظام لأنها نتاج عقلية جاهلة تفتقد التوقيت والتنظيم، بينما العبادة في حالة الكعبة قد قيدت

(١) ترجمان الأشواق، ص١٨٣، ١٧٠، ٤٢.

شعائرها بأبعاد زمنية منتظمة سواء في الصلاة، وهي فريضة فرضها الله (تعالى) بقوله: ((أن الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا))[1]، أو في الحج والحج فريضة فرضها الله (تعالى) بقوله: ((الحج اشهر معلومات))[2]، وبهذا انتقضت حالة الفوضى في بيت الأوثان بحالة الانتظام والتنظيم التي تتمثل في عبادة التوحيد، فالانتقالة في حقيقتها، اذن، كانت من حالة الفوضى إلى حالة النظام، ومن حالة الانشداد للجماد إلى الانشداد إلى المطلق الذي رمز إليه هذا الانغلاق في الكعبة على مساحة فارغة، فدين التوحيد الذي رمز إليه الشاعر بـ(كعبة طائف) اذن، هو دين الحب والحياة، أما الديانات الوثنية التي رمز إليها الشاعر بـ(بيت الأوثان) فهي دين الفوضى والتشرذم والأحقاد إلى جانب ما يمثله الانشداد إلى الوثن والى الكتل الصماء من موت ديني وموت شعائري، ولا شك في أن عبادة التوحيد هي التي عول عليها الشاعر جريا على طريقته في البيت الأول في نفي حالة واثبات اخرى، فهو كما اثبت العبادة في حالة "الدير" ونسخ عبادة مظاهر الطبيعة في المرحلة الرعوية، فانه في البيت الثاني قد اثبت ديانة التوحيد ونسخ الديانات الوثنية التي رمز إليها بـ"وبيت لأوثان" وهذا الأمر ينطبق أيضاً على قوله: "الواح توراة ومصحف قران"، فالواح التوراة تمثل حالة التعدد، فهي ليست لوحا واحدا، وانما تتضمن الواحا عديدة، وربما كان لا يعني حقيقة الالواح وإنما ما حدث فيها من تحريف وتغيير، بينما القرآن الكريم لم تكن فيه ثمة

(١) النساء، الآية ١٠٣.
(٢) البقرة، الآية ١٩٧.

الواح، وإنما هو مصحف واحد، فهناك انتقالة من حالة الشتات إلى حالة الوحدة في المصحف الواحد، الذي هو (قرآن كريم) فهو مصحف واحد أو لوح محفوظ واحد، وليس الواحا متفرقة، فضلا عن انه موصوف بالقراءة، والقراءة جهر وإعلان بينما تفتقد التوراة إلى مثل هذه السمة، لما فيها من أقوال محرفة لذلك اثر أصحابها أن يقرأوا بعض الواحها سرا، ولهذا خص الشاعر المصحف بالإضافة إلى القران تعبيرا عن سلامة هذه العقيدة التي يجهر كتابها بآياته، من دون إخفاء أو استسرار كما في الديانة اليهودية وهذا ما المح إليه الشاعر من خلال هذه الإضافة، إذا استثنينا أن يكون هذا لضرورة الوزن لأنه من الجائز أن يقول الشاعر مصحف فرقان[1]، وبالنتيجة فالمعادلة التي نتجت عن طريق نفي حالة واثبات اخرى، فان محصلتها هي نفي عبادة مظاهر الطبيعة واثبات العبادة في حالة الدير، ثم نفي هاتين الحالتين اللتين وردتا في البيت الأول بما ورد في البيت الثاني من المقابلة بين بيت الأوثان وبين الكعبة، وقد اخر الشاعر الحديث عن مرحلة عبادة الأوثان مع أن العبادة في هذه الحالة هي اسبق من العبادة في حالة الدير، لان العبادة في حالة الدير قد شابها شيء من الاهتمام بالدمى والأشكال المصورة التي رفضتها عبادة التوحيد، والمحصلة أن الشاعر قد اثبت الحالة

(١) ومن الجدير بالذكر أن القران عند الصوفية هو الجمعية الكبرى للعلم الإلهي الاقدس، وهو كلامه القديم الذي لا نعلم له كنها، ولا صفة ولا كيفية، وكان لابد أن ينز ل هذا الكلام القديم –القران– إلى الناس من احديته إلى تفرقته وتفصيله، فكان فرقانا تنزل على سيدنا محمد (ρ). ينظر: التفسير الصوفي للقران، ص١٢، ١٣؛ وينضر: أصول التفسير وقواعده، ص٢٠٥–٢١٤ وينظر: التفسير والمفسرون، ج٢، ص٣٣٨– ٣٩٨.

الأخيـرة، وهـي ديانـة التوحيـد ونفـى مـا عـداها، ثـم نفـى "الـواح التوراة" واثبت "مصحف قران" وبذلك التقت ديانة التوحيد بـ"مصحف القران" لان كلا منهما مكمل للاخر، وبذلك لم تكن إشارة الشاعر قاصرة على الديانات من دون الإشارة إلى كتبها، فالتوراة التي هي العهد القديم يدين بها اليهودي والمسيحي –قد نسخت بالقران الذي هو الكتاب السماوي لأهل عقيدة التوحيد، فهذه هي بؤرة القصيدة– أو بيت القصيد فيها– التي تضافرت عناصر القصيدة للوصول إليها، وهي التي أراد الشاعر أن يعبر من خلالها عن حقيقة دين المحبة، الذي هو دين الإسلام أو عقيدة التوحيد، فقال:

أديـن بـدين الحـب أنـى توجههـت

ركائبـه فالحـب دينـي وا يمـاني

وهذا ما أفصح عنه في شرحه: يشير إلى قوله (تعالى): فاتبعوني يحببكم الله" فلهذا سماه دين الحب، ودان به ليتلقى تكليفات محبوبه بالقبول والرضى والمحبة ورفع المشقة والكلفة فيها بأي وجه كانت، ولذا قال "انى توجهت أي أية سلكت مما يرضي ولا يرضي فهي كلها مرضية عندنا. وقوله: فالحب ديني وا يماني، أي ما ثمَّ دين اعلى من دين قام على المحبة والشوق له به وأمر به على غيب. وهذا مخصوص بالمحمديين، فان محمداً (ρ)، له من بين سائر الأنبياء، مقام المحبة بكمالها مع انه صفي ونجي وخليل وغير ذلك من معاني مقامات الأنبياء وزاد عليهم أن الله اتخذه حبيبا أي محبا محبوًبوو َر َثتَه على

منهاجه [1]، وبهذا ثبت أن دين الحب الذي يقصده الشاعر هو دين الإسلام وليس غيره، وبهذا اتضح بانه لم تكن هناك إشارة إلى وحدة الأديان، وبالنتيجة، فليس من الصحيح الادعاء بانه لم يفرق بين يهودية ونصرانية ووثنية وإسلام، كما ذهب بعضهم، فدين المحبة هو الإسلام، وقد وظف الشاعر كل معاني الحب الإنساني والحب الإلهي لغرض الوصول إلى هذه الحقيقة، فضلاً عما يراه من انه لا يختلف هذا الحب عن غيره عند أصحاب الحب الإنساني فلذلك تأسى بهم فقال:

لنـــا أســـوة فـــي بشـــر هنـــد وأختهـــا

وقـــيس وليلـــى ثـــم مـــيّ وغـــيلان

فحبه الإلهي الذي صدع به من وحي دين المحبة لا يختلف في نظره عن حب أولئك المحبين، بيد أن الاختلاف يكمن في جوهر هذا الحب الذي دان به الشاعر فـ "الحب من حيث ما هو حب لنا ولهم حقيقة واحدة غير أن المحبين مختلفون لكونهم تعشقوا بكون، وانا تعشقنا بعين، والشروط واللوازم والأسباب واحدة فلنا أسوة بهم، فان الله تعالى ما هيم هؤلاء وابتلاهم بحب أمثالهم إلا ليقيم بهم الحجج على من ادعى محبته ولم يهم في حبه هيمان هؤلاء حين ذهب الحب بعقولهم وافناهم عنهم لمشاهدات شواهد محبوبهم في خيالهم، فأحرى من يزعم انه

(١) ترجمان الأشواق، ص٤٤.

يحب من هو سمعه وبصره ومن يتقرب إليه اكثر من تقربه ضعفا"[1]. فالحب الإلهي يقتدي بأولئك العشاق لما سنوه من طرق في الهيام والمحبة الا أن لهم سلوكهم الخاص بهم لأنهم يسيرون بحسب أهواء دنيوية وليس كمثل الالهيين الذي يسيرون بحسب ما يمليه عليهم دينهم الذي هو دين المحبة، وبهذا ربط البيت الأخير القصيدة باولها، فكما ابتدأت بالحب والبوح عن لواعجه في هذه الشكوى التي خص الشاعر بها حمامات الاراكة والبان، فانها انتهت بالحب أيضاً، ليؤكد الشاعر هذه المحبة التي ملكت عليه نفسه في ظل دين المحبة أو الحب الإلهي، وبذلك توضح أن القصيدة تسير ضمن وحدة موضوعية تربط بين أولها وآخرها، وتضم اجزاءها وتوجهها نحو غاية واحدة وقد تنقل الشاعر خلالها بين الحب الإنساني وبين الحب الإلهي، وهذا يتوضح من خلال بعض الاشارات الدينية التي تتجلى في تكرار لفظة "تطوف" كما في قوله: "تطوف بقلبي، كما طاف، وكعبة طائف"، وبهذا تضافرت بنية القصيدة للوصول إلى بيت القصيد أو بؤرة القصيدة، فكان أن توافرت القصيدة على وحدة موضوعية لا سبيل بعدئذ إلى تجزئتها، أو تقطيع اوصالها كما فعل بعضهم في ابيات منها ليدللوا من خلالها على أن الشاعر قال بوحدة الاديان، فالقصيدة، اذن، في ضوء هذا التحليل كل لا يقبل التجزئة، وهذا بخلاف ما ذهب اليه بعضهم في اقتطاع بعض ابياتها أو في توجيه معانيها بحسب اهوائهم وآرائهم، ومن الجدير بالذكر أن هناك بعض السمات الاسلوبية في القصيدة، قد بينت الفرق بين دين المحبة وبين الديانات

(١) ترجمان الأشواق، ص٤٤.

الاخرى، فقد اشارت إلى الاديان الاخرى بصيغة تتضمن الجمع كما في "مرعى لغزلان، دير لرهبان، بيت لأوثان، الواح توراه" بينما ورد دين المحبة أو دين التوحيد في القصيدة بصيغة المفرد "كعبة طائف، مصحف قران" فالتعدد الذي كانت عليه الديانات تقابله الوحدانية أو التوحيد الذي في دين المحبة، وطالما انه دين محبة فانه يتسع للخلق جميعا، لذلك قال:

اديـــن بـــدين الحـــب انـــى توجهـــت

ركائبـــــه فالحـــــب دينـــــي وايمـــــاني

فأنى توجهت ركائبه، واني توجهت ركائبهم، فثم وجه الله، فليس هناك من حدود يقف عندها دين المحبة، فهو يتسع ليشمل كل الناس، لان المحبة اصبحت في عرفه ديناً واصبح الدين دين محبة وما الغاية من اقامة شعائره في الصلاة أو في الحج الا لاشاعة المحبة بين الناس، وهكذا كانت نظرة الشاعر إلى دين المحبة، فالرحمة والمحبة هما اساس هذا الدين الذي تكلم عليه بمثل هذه اللغة الرقيقة التي تفيض بمشاعر الحب والالفة، التي بدأت القصيدة بها ثم انتهت اليها، وبهذا توافرت القصيدة على صور مختلفة استعرضت مشاهد الحب الانساني ثم انتهت إلى تصوير مشاهد اخرى تعبر عن حقيقة الحب الالهي الذي استطاع أن يميز بين التجليات الالهية والواردات النفسية التي تتجلى في قلبه حتى وصل عن قناعة إلى دين المحبة أو إلى المحبة التي هي اساس هذا الحب الالهي، فكانت القصيدة بحق عبارة عن لوحة تضم مشاهد تصويرية متعددة

ومترابطة، فمنها المنظور مثل صور الحمامات، ومنها غير المنظور مثل صور الأرواح النائحة في شجرة النار، إلى جانب الصور التي يستقيها الشاعر من وحي مناسك الحج التي تقابلها صور اخرى غير منظورة وهي صورة الطواف حول القلب، ولا شك في أن الشاعر ينتقل في رؤاه بين هذا العالم المنظور الذي يرصده بحواسه، فتتضافر هذه الحواس لرصد ابعاد صوره المختلفة، التي تجمع بين مظهر الطبيعة المتحركة والطبيعة الجامدة في صورة "حمامات الاراكة والبان" التي يتكامل مشهدها الخارجي مع الصوت المنبعث من شجو هذه الحمامات فضلاً عن العبق الذي تذكيه رائحة شجرة الاراك، فهذه صورة متجسدة في العالم الخارجي تحيل إلى صور اخرى غير منظورة يستوحيها الشاعر من وحي تلك الصور الظاهرة للعيان، وبالنتيجة فهي صور مبتكرة، تعيد تشكيل الصور المعنوية بقدرة فائقة من خلال استلهام ابعاد الصور المنظورة، ويبدو أن ما فيها من غموض هو نوع من الغموض الفني الذي يثير المتعة في القارئ ولا سيما حينما يكتشف العالم الداخلي للشاعر من خلال صوره المعنوية التي تقتبس حيويتها من رؤى متخيلة تنبض بالحياة وهي التي تتمثل بهذا القلب الذي اصبح مرآة تتجلى فيها الصور فضلاً عما تتصف به من بعد زمني مفتوح يمتد من بواكير النشأة الانسانية حتى زمن دين المحبة، ولاشك في انه يرافق هذا الامتداد الزمني اختلاف مظاهر الناس وعاداتهم وطقوسهم الدينية، فصورة مرعى الغزلان غير صورة دير الرهبان، وصورة دير الرهبان غير صورة بيت الاوثان، وصورة بيت الاوثان غير صورة الطائفين حول الكعبة، وهذا التلون بالصور في العالم الخارجي الذي يمثل تأريخ الانسان في هذا العالم يقابله تلون لصور اخرى داخل

القلب الذي اصبح النسخة الاخرى لهذه الحياة، فالصيرورة الظاهرة لتأريخ البشرية اصبحت لها صيرورة اخرى كاملة في حقيقة هذا القلب الذي اختصر تاريخ البشرية من خلال الصور التي تجلت فيه، ثم اختار منها صورة دين المحبة التي لاحت رموزها من خلال "كعبة طائف ومصحف قرآن" وبهذا توضحت فلسفة الشاعر من خلال المعادلة: "القلب= الحياة = دين المحبة" وهي معادلة شعرية لا فلسفية مجردة قد تضافرت الصور الشعرية في اظهارها، فضلاً عما اتسمت به الالفاظ من قدرة موسيقية جسدت معاناة الشاعر، وبذلك اشترك في القصيدة عنصر الصوت مع العنصر الدلالي للتعبير عن المعاني الكامنة في باطن الشاعر وهذه سمة من سمات الشعر الكامل(١)، وبهذا كانت هذه القصيدة عبارة عن لوحة متناغمة من الاصوات والصور، اتحدت مع بعضها لتنقلنا إلى مشهد من مشاهد الشعراء الرمزيين، فقد تجلت فيها ظاهرة التكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها، فقد جمعت بين عناصر متباعدة في المكان والزمان، بيد انها انتظمت في اطار شعري واحد مما يقربها من عالم الاحلام "ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الاشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المضطربة في نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذي تمليه الرغبة"(٢)، بيد أن الرغبة التي عبر عنها الشاعر خلال هذه القصيدة هي رغبة سامية في معانقة دين الحب، فانبثقت معانيها، وهي تحمل

(١) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٢.

(٢) اسماعيل، التفسير النفسي للادب، ص١٠٨.

تياراً من الصور استقرت في آخر امرها عند مشهد الكعبة والطائفين حولها، وبذلك كان ابن عربي موفقاً في البناء الفني لهذه القصيدة التي اتسمت بوحدة الموضوع، مما لايجعل مجالاً للفصل بين اجزائها، فكانت بحق عبارة عن لوحة شعرية متكاملة من حيث الصوت والصورة، ومن حيث الرؤية الفنية لانها لم تخضع لاعتبارات تقليدية وانما خضعت طبقا للواقع النفسي للشاعر، وهذه احدى سمات القصيدة عند الرمزيين [1].

٥- الخاتمة والنتائج التي توصل اليها الباحث:

لاشك في أن التحليل السابق لهذه القصيدة انتهى إلى النتائج الاتية:

١- أن اقتطاع جزءاً أو اجزاء منها لا يؤدي إلى فهم الرموز الصوفية، ولاسيما أن فيها قدرات رمزية وظفها الشاعر توظيفا فنيا للتعبير من خلالها عن معانيه العرفانية.

٢- انه لابد من النظر إلى القصيدة نظرة كلية شاملة تتفحص الاجزاء وتربط فيما بينها بعيدا عن نظرة القدامى في اعتماد وحدة البيت أو في نظرة بعض نقادنا القدامى والمحدثين في اقتطاع الجزء المناسب من القصيدة لموضوع من موضوعات بحوثهم، كما هو الحال لدى من اجتزأ الأبيات الآتية من هذه القصيدة.

لقد صار قلبي قابلا كل صورة

(١) المصدر السابق، ص٩٥-٩٦.

فمـــــرع لغـــــزلان وديـــــر لرهبـــــان

وبيـــــت لأوثـــــان وكعبـــــة طـــــائف

والـــــواح تـــــوراة ومصـــــحف قـــــران

أديـــن بـــدين الحـــب انـــى توجههـــت

ركائبـــــه فالحـــــب دينـــــي وا يمـــــاني

لإثبات اتهام ابن عربي بأنه قد اعتنق مبدأ وحدة الأديان، بينما اثبت البحث بطلان مثل هذا الاتهام.

٣- لابد من إتباع الشروط العلمية في عملية تحليل النص الشعري، بعيدا عن كل الأقوال التي تحيط بالنص الشعري، انطلاقا من المبدأ الذي انطلق منه الباحث في تحليله لهذه القصيدة، والذي يرى أن كل قصيدة هي التي تبوح عن حقيقتها من خلال طبيعة المعطيات المتوافرة فيها، ولا سيما حين يتمكن الباحث من اختراق البنية العميقة لها، التي لا تقف عند حدود اللغة والأساليب البلاغية والمجازات المختلفة، وا نما هناك بعض الرموز المنبثة في دواخلها، والتي تحمل شعلة الإبداع الخاص بها، وهذا ما يلاحظ من خلال هذه القصيدة التي تستمد معانيها من عرفانية صوفية، زد على ذلك ما فيها من أفكار فلسفية وصور جديدة تتفوق على الصور التقليدية المعروفة في الشعر العربي.

٤- يعد هذا البحث أول محاولة جادة في فك مغاليق الشعر الصوفي من خلال الشعر أو من خلال القصيدة ذاتها، وبهذا تمكن من الكشف عن طبيعة الأفكار والاتجاهات الفلسفية من خلال الإبداع الشعري بخلاف ما عليه بعض الباحثين الذي يتبنون الأفكار التي تحيط بالشاعر ومن ثم يحاولون تطبيقها على النصوص الخاضعة لتحليلاتهم، بعيدا عن التزام الموضوعية والحيادية التي ينبغي أن تتوافر في كل عملية تحليل للنصوص الشعرية، وهذا ما سعى هذا البحث إلى محاولة الالتزام به خدمة للبحث العلمي السليم، القائم على أسس الموضوعية والحيادية بل والتسلح بالثقافة العلمية الدقيقة، التي لا يمكن الوصول إلى الحقيقة إلا من خلالها وهذا هو أهم أهداف هذا البحث، لأنه حاول أن يستنطق القصيدة بل أن يغوص في كل دواخلها العميقة ليستخرج مكنوناتها الداخلية بعيدا عن كل الظروف المحيطة بالنص الشعري، والتي ربما أضاعت الحقيقة بين مؤيد ومعارض أو بين محب ومبغض، على انه ينبغي الأخذ بكل ما هو يخدم أسس تحليل النص الشعري، سواء ما يتعلق بالظروف التي تحيط بالنص كحياة الشاعر وطبيعة بيئته التي عاش فيها أو طبيعة الاتجاهات السياسية والفلسفية التي سادت في عصره بشكل لا يبعد عملية التحليل عن مسارها الفني الذي هو الأساس في عملية تحليل النص الشعري.

٦- المصادر والمراجع:

١- القران الكريم.
٢- أصول التفسير وقواعده، تأليف: الشيخ خالد عبد الرحمن العك، دار النفائس، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
٣- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، ١٩٨٦، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
٤- ترجمان الأشواق، ابن عربي (ت ٦٣٨هـ)، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٦١.
٥- التصوف الثورة الروحية في الإسلام- ابو العلا عفيفي، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٣.
٦- التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، مصر، ١٩٦٠.
٧- التفسير والمفسرون، تأليف الدكتور محمد حسين الذهبي، مكتبة وهيبة، القاهرة، ط٥، ١٩٩٣.
٨- التفسير النفسي للأدب، تأليف الدكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
٩- ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، تأليف الدكتور عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
١٠- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تأليف السيد احمد الهاشمي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٤.

١١- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (ت ٣٨٨هـ)، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
١٢- دليل الدراسات الأسلوبية، تأليف جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤.
١٣- ديوان ابن خفاجة، تحقيق الدكتور سيد غازي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط٢.
١٤- رايات المبرزين وغايات المميزين، ابن سعيد الأندلسي (ت ٦٨٥هـ)، تحقيق د. النعمان عبد المتعال القاضي، طبعة ١، المجلس الأعلى للشؤون الإعلامية، القاهرة، ١٩٧٣.
١٥- الرسالة القشيرية، ابو القاسم عبد الكريم بن طلحة القشيري (٣٧٦-٤٦٠هـ)، تحقيق عبد الحليم محمود، مطبعة السعادة، بمصر، ١٩٦٦.
١٦- السيرة الذاتية، تأليف شوقي محمد المعاملي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٩.
١٧- شرح ديوان الحلاج، د. مصطفى كامل الشيبي، بغداد، ١٩٧٤.
١٨- شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، د. عبد الرحمن بدوي، مصر، ١٩٦٢.

Technical Analysis of a Sufi's Poem from "Turjuman Al-Ashwaq" Collection for

Muhyi Al-Dien Ibin Arabi

A. AI-Nasr*

Abstract

Some researchers were interested in taking some lines of this poem that I had studied for purposes of citation as it represents the poet's viewpoint of religions unity. Upon analysis, the research refuses the idea of religions unity in this poem, as it is organized with a subject unity all through its lines, which makes splitting difficult, and this is what the research has approved. In addition, the poem is filled with symbolism that the poet has employed to express meanings of good.

And so, this research can be said to be the first one of its kind that aims to solve the ambiguity of mystical poetry through poems and through Sufis` sayings and their illustrations, especially that of Ibin Arabi.