

## الصورة الفنية في الخطاب الأدبي عند الحلاج من سياق العبارة إلى آفاق التأويل

د. محمد الوردى(\*)

مقدمة:

يثير الخطاب الصوفي إشكالات عديدة في التلقي، معظمها يتعلق بالانزياح الشامل الذي تحدثه التجربة الصوفية في مختلف أشكال التعبير، سواء أعلق الأمر ببنية الجنس التعبيري، أم بالانزياح الذي يُكسر أنساق الدلالة المتعارف عليها معجميا ودلاليا وتركيبيا ومعرفيا، من خلال إفراغ اللغة من حمولاتها المألوفة، وإعادة توظيفها للدلالة على تجارب خاصة وغير مألوفة.

وتأسيسا على ذلك، يتجدد باستمرار سؤال شامل في تلقي الخطابات الصوفية عموما، والأدبية منها على وجه الخصوص، وهو: لماذا يكتب الصوفي؟ ولمن يكتب؟ وما هي مقاصد كتابته؟

تنخرط هذه الأسئلة في صلب اهتمامات البلاغة، بوصفها تصورات نظرية متعددة تبتغي دراسة الخطاب باستحضار العلاقة بين مضامينه ومقاصده التواصلية، مستحضرة دائما أثر الخطاب في المتلقي. ومؤكدة دور هذا المتلقي في تشكيل الخطاب، بما أن الكاتب حين يقرر التأليف ومشاركة مؤلفاته، فهو يتوقع ضمنا، تفاعل القراء، ويستوعب حضورهم ويتخيل حدود تلقيهم. وهذا الأمر يبدو أكثر تعقيدا عندما يتعلق الأمر بالأدب الصوفي، الذي يوظف كل أشكال التعبير المألوفة في الأدب العربي، مثل الشعر والرسالة والرحلة والسيرة الذاتية، مع احترام تام لقوانين كل جنس أدبي وتقاليد الكتابة فيه، لكن مع ذلك تختلف إنتاجات الصوفي تبعا لاختلاف التجربة وتوغلها في وصف حالات خاصة وغريبة، باللغة العامة المشتركة. مما يجعل الكتابة الصوفية تميل إلى التعقيد والالتباس، وتجعل الصوفي معرضا لسوء الفهم باستمرار.

(\*)

وقد زادت مشكلات تلقي الأدب الصوفي، مع بروز التصوف الفلسفي الذي أفرز شكلا خاصا من التعبير الرمزي الذي شمل انزياحات دلالية وشطحات غريبة عن المعرفة المألوفة في علاقة الإنسان بالله تعالى وبباقي الموجودات، حيث يُعتبر الحلاج من رواد هذا المذهب في التعبير الذي يعيد توظيف اللغة وفق استعمالات جديدة مخالفة للمألوف في التركيب والدلالة.

وسنحاول أن نرصد بعض مستويات التلقي في الخطاب الأدبي عند الحلاج، من خلال دراسة الآفاق الممكنة لتأويل الصور والرموز التي قدم من خلالها تجربته وفق سياقات محددة، تتعلق بالحالة الصوفية الخاصة، وبالمتلقي الذي يتمثله الحلاج في أدبه. حيث يمثل الخطاب عند الحلاج مستويات متعددة، منها ما هو مألوف يتصل بصورة الحلاج الشيخ العالم المربي والمرشد، وخطاب آخر موغل في التجريد والتعقيد، يتعلق بصورة الحلاج العاشق الفاني في مقامات مختلفة يكون فيها خاضعا لوارداته وكشوفاته الغريبة والممتبسة.

وسنركز في قراءتنا على الصور الفنية التي وظفها الحلاج في كتاباته، مع إبراز الطاقة الأدبية والتواصلية في هذه الصور، وقدرته الخاصة على ابتداء المعاني وتحميلها خصوصيات التجربة الصوفية.

#### ١. التمثيل و الأثر:

يُقدم الحلاج في شعره تشخيصا متكاملًا للتجربة الصوفية في مختلف تجلياتها، ابتداء من مقام الإرادة، حيث البحث عن الطريق إلى مرحلة الوصول، والتي يعلن فيه فناء الذات عن الوجود واتصالها بالمطلق الإلهي.

ووفق هذا التوجه، يختلف الخطاب حسب كل

حالة، وحسب طبيعة المتلقي المقصود، وهنا، يكمن البحث عن صورة الحلاج في شعره، انطلاقا من تحديد المضامين وأسلوب الكتابة، فالحلاج بالرغم مما عُرف عنه من تعمق في شطحاته، إلا أنه كان منتبها لدوره التوجيهي، حيث أجاب في شعره عن طريقة التحقق والالتحاق بركب الواصلين، في أبيات مؤسسة لمفهومه عن التصوف الحقيقي، القائم على الحب والتذلل للمحبوب من أجل كسب رضاه والتقرب منه. وهو الذي أسس تصورهِ للعلاقة بين العبد والله تعالى في الحب، يقول: "حدثنا بالرؤيا الصادقة عن الملك الحكيم، قال: حدثنا الكروب الكبير عن اللوح المحفوظ عن العلم، قال: ما تعبد الله خلقه بشيء أعز من المحبة له وفيه (١)" وقد مثل طرق تحقق العبد من هذه المحبة، في صورة فنية بديعة، فشبه علاقة العبد بالله تعالى بالعاشق والمعشوق، ثم ضاعف هذا التمثيل حين صور مكابدات العاشق ومعيقات وصاله بالجندي في المعركة، وصاغ ذلك في قالب توجيهي تربوي. يقول:

إذا دهمتك حُيول البعادِ

ونادى الإياس بقطع الرجا

فخذ من شمالك تُرس الخضوع

وشدّ اليمين بسيف البُكا

ونفسك، نفسك، كن خائفا

على حذر من كمين الجفا

فإن جاءك الهجر في ظُلمة

فسر في مشاعل نور الصفا

وقل للحبيب: ترى ذلتي؟

فجد لي بعفوك قبل اللقا

(١) الحلاج، الأعمال الكاملة. ص: ٢٦٩.

## فو الحبِّ لا تنثنى راجعا

### عن الحب إلا بعوض المني<sup>(٢)</sup>

يتضمن هذا المقطع الشعري، تشخيصا لمشكلة صوفية وتقديما لجلها، فالمرید الذي تضعف صلته بالله تعالى، يحتاج إلى خطة سلوك تنعش قلبه وتعيده إلى الطريق، وهنا يُقدم الحلاج حلا في وصف تمثيلي يتوافق مع مفهوم المشقة الذي يروج له الصوفية في رياضاتهم النفسية، لذلك يمثل الخطة في مشهد جهادي، فالبعد وانقطاع الرجا هي معيقات مخيفة تُهدد تجربة الصوفي، لذلك صورها كأنها خيول تُداهم المحارب في أرض المعركة، حيث ينبغي على هذا المحارب (المرید) أن يتسلح بعدة خاصة، تؤهله للتغلب على هذه المعوقات، ففي الشمال ينبغي التسلح بالخضوع، وفي اليمين سلاح البكاء، مع اتصاف النفس بالخوف؛ وهنا تكمن المفارقة الشعرية، وهي أن قوة المحارب في معركته الروحية تكمن في إظهار الضعف والتذلل والبكاء. وهنا يبرز التقابل بوصفه تقنية مؤسسة للمعنى المقصود، من التمثيل الذي قدّمه في الصورة الشعرية؛

حيث يقوم النص على تقديم تشبيه تمثيلي، يُقابل فيه بين صورة الصوفي السالك إلى الله تعالى، والذي تعترضه معيقات تبعده عن الطريق وتقطع صلته بمحبوبه، وبين صورة الجندي في المعركة الذي يحارب من أجل قضيته. غير أن وجه الشبه معكوس، فالصوفي والجندي، كلاهما يتسم بالشراسة والقوة والإصرار على الانتصار، لكنهما يختلفان في الوسائل والأدوات، فسلح الجندي سيفه، وسيف الصوفي ضعفه وبكاؤه. وهذه هي المفارقة البديعة التي يقصد من خلالها تأكيد (٢) الحلاج، الأعمال الكاملة. ص: ٢٨٧.

سمة حاسمة في صورة المرید المثالي، وهو إصراره على إظهار الضعف والانكسار أمام الله تعالى، من أجل التقرب منه.

إن الحلاج في سياق التوجيه والإرشاد، يُؤسس أخلاق السلوك، ويرسم صورة للصوفي في علاقته بنفسه وبالله تعالى، وتتأسس هذه العلاقة على مؤثرات عاطفية خاصة، فسبيل الصوفي في النجاح هو التذلل، الذي مثله الحلاج باستفهام بلاغي يستثير الشفقة، وهو الشعور الذي يمكن أن يتأسس عليه الغفران والصفح ويكون مدخلا للقرب والوصول، فبعد البكاء والرجاء والخوف وإظهار الضعف، يأتي السؤال للحبيب: هل ترى نلتي؟ إنه سؤال بلاغي، يفيد التقرير، ويقصد إظهار الضعف الذي يستدعي الرحمة، ويقوي الصلة ويعيد ربطها.

ولقد أسس الحلاج خطابه التربوي في نسق تمثيلي متكامل، يؤسس صورة المرید في مقابل صورة الله تعالى، تارة في علاقة الحبيب والمحبوب، وتارة أخرى في علاقة المذنب والرحيم، وكلها علاقات، تورط المرید في مشاعر خاصة، تشكل داخله شعورا بالذنب والتقصير، وهي المشاعر التي تؤدي وظيفة إقناعية مضمرة، وهي دفع المرید إلى بذل جهد أكبر، بما أنه يشعر باستمرار أن عمله غير كاف حين يُقابل بقيمة الله تعالى وعلو شأنه. وهو الأمر الذي استدعي من الحلاج اعتماد تقنية المقارنة التقابلية؛ فالله يُكرم وينعم، والعبد يقابل كرم الله بالخطايا والعصيان، وهذه الصورة تثير الخجل وجلد الذات وتأنيبها، بما هي صفات مساعدة على إدراك حقيقة الذات في علاقتها بالله تعالى. وهو المدخل المناسب لإصلاح المخاطب وإعادة توجيهه. يقول:

إلى كم أنت في بحر الخطايا

تُبارز من يراك ولا تراه؟

وسمّتك سمّتُ ذي ورع ودين،

وفعلك فعل مُتَّبِع هواه

فيا من بات يخلو بالمعاصي،

وعين الله شاهدة تراه:

أتطمع أن تنال العفو ممن

عصيت، وأنت لم تطلب رضاه؟

أتفرح بالذنوب وبالخطايا

وتنساه ولا أحد سواه؟

فتب قبل الممات وقبل يوم

يُلاقِي العبد ما كسبت يده<sup>(٣)</sup>

لا يُحدد الحلاج المخاطب، فقد يقصد نفسه بهذا

الخطاب، وقد يكون ذلك ذريعة لوعظ الآخرين،

لكنه يؤسس الأمر الوعظي "فتب قبل الممات"

على تمهيدات عاطفية عديدة، تورط المخاطب في

مشاعر التقصير والخيبة والتناقض، وتُخوفه من

سوء المصير، بما أن طمعه في الرحمة والمغفرة لا

يتوافق مع تقصيره وإصراره على المعاصي. لذلك

تقوم بلاغة الخطاب هنا على تصوير المخاطب

وتشويه سلوكه وفق ما يثير لديه الشعور بالذنب

والتقصير، وقد وظف في ذلك الاستفهام البلاغي

الدال على الاستنكار. "أتطمع أن تنال العفو وأنت

لم تطلب رضاه؟"

وهو استفهام يدين هذا الطلب، بما أن رفضه

بديهى، أو على الأقل لا يليق بالإنسان الصادق

الذي لا يطلب شيئاً يعرف بأنه لا يستحقه.

وعلى العموم، يتسم الخطاب الإرشادي في شعر

الحلاج، باعتماد أسلوب الأمر والنهي، الذي يصدر

من ذات متعالية عارفة وموجهة، مع ما يقتضيه

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٨٧.

هذا التوجيه من تقديم تشخيص بلاغي يُقرب

الفكرة ويدعمها بمؤثرات عاطفية تتوافق مع

التوجه العام للخطاب الوعظي القائم على الترغيب

والترهيب. ولأجل ذلك قدم الحلاج صورة مثيرة

عن نفسه، تؤهله لوظيفة المشيخة، فهو ينصح

الناس بالخوض في طريق خاضه وخبره، لذلك

يُتبع مقدماته الوعظية بصور عن نفسه تخلق

التوافق بين ما يدعو إليه وما عاشه فعلا، يقول:

فاسمع بقلبك ما يأتيك عن ثقة

وانظر بفهمك، فالتمييز موهوب

إني ارتقيت إلى طود بلا قدم

له مراق على غيري مصاعيب

وخضت بحرا ولم ترسب به قدمي

خاضته روعي وقلبي منه مرعوب

٢. الرمز والمعرفة:

يمثل الرمز واحداً من أبرز أساليب الصوفية،

وتقنياتهم في إخفاء المعنى وحجبه عن العامة،

مرسخين بذلك مستويات التلقي، بين خطاب

العامة وخطاب الخاصة وخطاب خاصة الخاصة،

وهم بذلك يؤسسون حقلاً تداولياً خاصاً يُحدد

آفاق التأويل من خلال إثارة توافقات صوفية

حول دلالات جديدة لمصطلحات العامة، مثل

المرأة والخمر والدنيا والنور وغير ذلك. ويُعرف

الرمز بأنه: "الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن

النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها

اللغة في دلالتها الوضعية<sup>(٤)</sup>" وهو الإشارة إلى

الشيء على سبيل الخفية<sup>(٥)</sup>، وقد اختار الصوفية

(٤) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن. دار العودة.

بيروت. ١٩٨٣. ص: ٣٩٨.

(٥) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر

وأدابه ونقده. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد. دار

الجيل. بيروت. ١٩٨١. ص: ٣٠٢.

الرمز للتعبير عن تجاربهم الروحية الغريبة والمختلفة عن المؤلف الإنساني، فكان الرمز معيناً على تأسيس حقل معرفي خاص، يتضمن البعد التمثيلي، بما للرمز من وظيفة تواصلية في تقريب المعاني الصوفية الغائبة عن الإدراك الحسي، كما يتضمن أيضاً بعداً بلاغياً آخر، يتمثل في إخفاء المعنى، بما أن الصوفي يتواصل مع قارئاً مخصوصاً، هو المرید الباحث عن الحقيقة، والمؤمن بالسبيل الصوفي بوصفه موصلاً إلى الحقيقة والكمال الموعود والمنشود. ولذلك يشكل الرمز حدوداً مغلقة لتداول المعرفة الصوفية بين أهل الطريق وخاصة القوم. والذين يتعاقدون على استعمال اللغة وفق انزياحات وصور خاصة بهم، وهو ما يفهم من قول الحلاج: "من لم يقف على إشاراتنا لم تُرشده عباراتنا"<sup>(٦)</sup>. وفهم الإشارات خاص بأهل الطريق، أو مریدوه، وغالباً ما يذكر الصوفية بأن عرفانهم ذوقي لا يصله الإنسان إلا بالتجربة أو صحبة الشيخ، يقول ابن عربي عن المعاني الصوفية: "لا يدركها سوى صاحب الذوق ومن ألف التصوف ونزعاته"<sup>(٧)</sup>. لذلك يمكن أن نقول بأن الخطاب الرمزي عند الصوفية محدود ومقنن ومخصوص بفئة خاصة من الجمهور المتلقي.

وقد استعمل الحلاج الرمز في مستويات متعددة، وفي كل مرة، يزيد من تعميق ترميز أفكاره ورؤيته وتجربته، حيث تشير العبارات الرمزية إلى مقامات السلوك المختلفة، وبما

(٦) الحلاج، كتاب أخبار الحلاج أو مناقبات الحلاج. نشر وتصحيح وتعليق: لويس ماسنيون وبول كراوس. دار الجمل. كولونيا. ألمانيا. ١٩٩٩. ص: ٧٤.

(٧) ابن عربي، فصوص الحكم. تعليق: أبو العلا عفيفي. دار إحياء الكتب العربية. مصر. ١٩٤٦. ج ١/١٥.

أن التجربة الصوفية مغلقة في الخصوصية والاختلاف والروحانية، فقد احتاجت إلى التصوير لتحويل المعرفة من طابعها المجرد إلى تمثيل محسوس قابل للفهم والإدراك. لذلك تتراوح وظائف التصوير الرمزي بين توضيح المعنى للخاصة، كما قد يدل أيضاً على رغبة الصوفي في حجب خطابه عن العامة. يقول الحلاج في صورة فنية تُكثف خلاصة التجربة الصوفية، وطموحها ووظيفة الولي ومسؤوليته أمام المریدين:

"الفرش يطير حول المصباح إلى الصباح، ويعود إلى الأشكال، فيخبرهم عن الحال، بألطف مقال، ثم يمرح بالدلال، طمعا في الوصول إلى الكمال. ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارته حقيقة الحقيقة، والوصول إليه حق الحقيقة"<sup>(٨)</sup>.

يتحدد فهم التجربة الصوفية، في تحديد وظيفة الولي وطموحه، فهو يطمح إلى وصول الكمال، لكنه أيضاً يؤدي وظيفة الوسيط بين الحقيقة والمریدين الباحثين عنها، لذلك قدم تشبيهاً تمثيلاً متكاملًا يصور التجربة، فالصوفي هو الفرش، والمصباح هو رمز لعلم الحقيقة، والنهار إشعار بتوقف الوصال والعودة إلى عالم الشهادة، حيث يعود الصوفي إلى وظيفته التوجيهية، وهي إرشاد المبتدئين والباحثين عن الحقيقة، وهم الأشكال، ليخبرهم عن الحال. وينبغي إعادة تشكيل هذه الرموز داخل نسق تأويلي يعيد ربط العلاقات بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي المقصود، ذلك أن الصباح يحجب ضوء المصباح، والحجب عموماً هو مفهوم مؤسس لدور الولي، بوصفه إنساناً مختاراً لخرق الحجب، عكس الأشكال التي

(٨) الطواسين، طاسين الفهم، ضمن الأعمال الكاملة. ص: ١٦٧.

تنتظر الصباح لتعرف. كما أن الاقتراب من علم الحقيقة، يحتاج الصبر على حرارة المصباح، لأنه كلما اقترب الولي زادت الحرارة، وهو ما يؤسس صفات السالك الطامح للكمال في عمق سمة المشقة والتضحية بوصفها ثمنا لمعرفة الحقيقة، وبوصفها أيضا ثمرة صبر ومكابدة ومشقة لا تليق إلا بأهل الله وخاصته، وهو ما يشكل طموح المريد والإغراء الذي يتشكل منه الخطاب التربوي الصوفي، بما أن توجيهات الشيخ هي إرشادات توصل المريد إلى هذه المنزلة المنشودة.

وينبغي أن نشير هنا إلى الدور البلاغي الذي تؤديه هذه الصورة في تقريب المعنى، من خلال تحويل التجربة من صورتها المجردة إلى صورة محسوسة قابلة للتمثل العقلي، والتصوير المادي، فانجذاب الفراش إلى ضوء المصباح هو محاكاة تصويرية لتعلق الصوفي بالحقيقة، وغير خفي وجه التشابه بين النور والعلم، بما هي من العلاقات المجازية المألوفة في الاستعمال البلاغي. وهي من الاستعارات القرآنية التي أسست للتلازم الدلالي بين العلم والنور، والجهل والظلام. في قوله تعالى: "كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور".

وتبعاً لما سبق، تنخرط الصورة الفنية عند العلاج، في تأسيس وعي شامل للتجربة التربوية، كما تسعى أيضا إلى صناعة تأثير خاص يتناسب مع الطموح التربوي الذي يربط العلاقة بين الشيخ الصوفي صاحب المعرفة الكاملة، والمريد الباحث عن الطريق. غير أن الصورة تتوسل الخيال، بوصفه مقوما أدبيا، وبوصفه أيضا مقوما بلاغيا، ذلك أن الخيال، بمفهومه الشائع، هو القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول

الحس<sup>(٩)</sup>، وهو بذلك صناعة بلاغية، تجمع بين الإبداع الأدبي الذي يتمثل في الربط بين أشياء متباعدة وإنشاء علاقة جديدة بينها: (الفراش / الصوفي، المصباح / الحقيقة، النور / العلم...) حيث تجتمع الأشياء المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التناظر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة، حتى اقترن الخيال، في سياق الكفاءة الأدبية، بالقدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة<sup>(١٠)</sup>.

كما أن الخيال يُستثمر أيضا في التواصل، بما أن هذه الصورة، إضافة إلى أثرها الجمالي، تسعى إلى تقريب التجربة الصوفية تقريبا حسيا، وتحويل هذه المعرفة من طابعها المجرد إلى تمثيل محسوس ومألوف في الأذهان. وهو ما يجعل من الصورة وسيلة بلاغية توضح المعنى في سياق التلقي الصوفي، بالرغم من أن العلاقة بين التمثيل الاستعاري، والمعنى المقصود، قد لا تكون مألوفة ومفهومة لدى المتلقي العادي البعيد عن الثقافة الصوفية.

وهنا يمكن أن تتحدد الوظيفة المزدوجة للصورة الصوفية، فهي من جهة توضح المعنى وتقربه من أفهام المريدين، لكنها أيضا تحجب الآخرين عن العرفان الصوفي، من خلال خلق التباس في الاستعمال اللغوي، أو من خلال الانزياح الدلالي والتركيبية، الذي يستعمل فيه الصوفي معجما تعبيرا مألوفاً، لكنه يغير دلالاته، حتى يختلط الأمر على القارئ، ويتيه في التأويل وفهم المقصود. ويمكن في هذا السياق أن نشير إلى استعمال معجم الخمریات في سياق وصف الحالة الصوفية، وهو

(٩) جابر عصفور، الصورة الفنية: ١٣.

(١٠) المصدر نفسه.

من الرموز الشهيرة والمتداولة في العرف البلاغي الصوفي، بالرغم مما تثيره من ارتياب لدى القارئ العادي، الذي يربط باستمرار بين صورة الولي الصالح، بوصفه إنسانا نقيًا وتقيا وزاهداً، وبين السكر بوصفه فعلاً محرماً وغير لائق. حيث تبدو العلاقة الرمزية بعيدة، ما دام الشراب حسياً، لا يتوافق مع الطابع المعنوي الذي يُقدمه الصوفي، الذي يسكر بدون شراب، بل بالحب والعشق الإلهي، كما يقول ابن الفارض:

**شربنا على ذكر الحبيب مُدامة**

**سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكرمُ**

وهنا، تصير الخمرة رمزا لحالة صوفية، ولدرجة من مقامات التجربة الصوفية الثابتة في سلوكهم إلى الله تعالى. يقول الحلاج:

**وسكر ثم صحو ثم شوق**

**وقرب ثم بعد<sup>(١١)</sup> ثم أنس<sup>(١٢)</sup>**

حيث تدل حالة السكر هنا على مرحلة من مراحل تجربة الصوفي العاشق، وقد قررنا سابقاً أن العشق هو أساس التجربة الصوفية، حيث إن الوصال بوصفه منتهى السلوك الصوفي، يتعلق بشرط أساس هو العشق الإلهي والتضحية بكل مغريات النفس من أجل التقرب من المحبوب. وبذلك يحضر السكر بوصفه تمثلاً لحالة مفارقة الصوفي لذاته الفانية ولواقعه السفلي الذي يُبعده عن الترقى نحو المطلق الإلهي. وبذلك يكون السكر، هو مرحلة من مراحل السلوك الصوفي، وهو حالة يغيب فيها الصوفي عن واقعه الدنيوي

(١١) ربما عبارة "وصل" أكثر توافقاً مع معنى التدرج في المقامات الصوفية من عبارة "بعد"، كما في طبعة الشيببي. انظر: الأعمال الكاملة: ٣٣٧.  
(١٢) الأعمال الكاملة: ٣٠٩.

في سياق سعيه إلى الله تعالى، وهنا يشترك الخمر الصوفي مع الخمر المألوف في السكر، بينما تختلف صورة هذا السكر وشروط تحققه ومقاصده أيضاً.

وكثيراً ما استعمل الشراب أو السكر في وصف قوة هذا العشق، أو تصوير حالة الصوفي المحب والمفتون بمحبوبه حتى لا يرى ولا يرغب في شيء سواه. وبذلك يوظف الحلاج السكر في وصف محنة الصوفي السالك الذي يكابد مشقة الطريق وعثراته من أجل أن يصل إلى مراده، يقول:

**كفكك بأن الصحو أوجد كربتي**

**فكيف بحال السكر، والسكر أجدر**

**فحالاك لي حالان: صحو وسكرة**

**فلا زلت في حالي أصحو وأسكر<sup>(١٣)</sup>**

وإذا كان للسكر تجليات وآثار تظهر على الشارب، فإن لخمرة الصوفي تجليات أيضاً مشابهة، وهي الطرب؛ فالصوفي يطرب بعشقه، فطره مثل شرابه كلاهما رمزي ومعنوي، وكلاهما مصدره التعلق بالله تعالى والسعي إلى التقرب منه. لذلك يصور الحلاج هذه الحالة العشقية قائلاً:

**ما لاح نورك لي يوماً لأثبته**

**إلا تنكرت منه أي إنكار**

**ولا نكرتك إلا تُهت من طرب**

**حتى أمزق أحشائي وأطماري<sup>(١٤)</sup>**

وبذلك يكون المعجم الخمري عند الحلاج، من قبيل الخمر والسكر والكأس والصحو والطرب، كلها دلالات رمزية عن تجليات العشق الإلهي في الذات الصوفية، وما يعقبها من ثمرات التجلي ونتائج الكشوفات والواردات، "وأول ذلك الذوق

(١٣) المصدر نفسه: ٣٠٠.

(١٤) الأعمال الكاملة: ٣٠٢.

ثم الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم أدق المعاني، ووفاء منازلهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري. فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح<sup>(١٥)</sup>.

### ٣. الانزياح والشطح:

يُعرّف الشطح الصوفي، بأنه حالة من الفناء الذاتي الذي يعيشه الصوفي في مرحلة من مراحل سلوكه، وهي المرحلة التي يصل فيها إلى درجة عالية في القرب من الله تعالى، فتفيض مشاعره وتختلف رؤيته عن المألوف والمتعارف عليه، "فالشطح كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض من معدنه، مقرون بالدعوى<sup>(١٦)</sup>" وهو "عبارة مستغرّبة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته<sup>(١٧)</sup>" وعموما تتجه كل تحديدات الشطح إلى تصنيفه ضمن التعبير المرتبك الذي يعبر فيه الصوفي عن حالة غريبة هي منتهى سلوكه ووصاله، حتى تتحد ذاته بالله تعالى. فحين يعبر الصوفي عن هذه الحالة، يكون كلامه غريبا وأساس غرابته، هو الانزياح الشامل في استعمال اللغة، سواء أعلق الأمر بالاستعمال المعجمي، أم بالاستعمال الاصطلاحي والتركيبى، أم الانزياح المعرفي، حين يعبر الصوفي عن مواقف وأفعال وخطابات تُخالف المشروع في المنطق والدين والتعاقدات المعرفية.

وقد وقف التلقي العربي وقفه ارتياب أمام الشطح

الصوفي، فاختلقت الأحكام حوله، وتعددت الآراء، بين من يرى فيه انزياحا أدبيا يعبر عن اختلال روحي في الذات الصوفية أثناء انغماسها في تجربتها العشقية الخاصة، ومن يعتبر الشطح انحرافا عن الدين والمنطق والمألوف، وهو بذلك خطاب مرفوض يشكل خطرا على معرفة المتلقي وعقيدته كما شاع في أغلب الأحكام التي قيدت التلقي العربي للشطحات. لذلك حاول الكثيرون التماس الأعذار للصوفي، وتفسير شطحاته بأنها تعبيرات لا تصدر عن وعي، ولا يمكن للصوفي أن يمنع نفسه عن البوح بها<sup>(١٨)</sup>. كما أن ابن خلدون أشار رأيا مختلفا حين ألح على ضرورة الربط بين محتوى الشطح وحالة الصوفي أثناء التعبير، مشيرا إلى ضرورة ربط الكلام بسياق إنتاجه، وهو في ذلك يسعى سعيا مضمرا إلى الدفاع عن الصوفي والتماس أعذار لانزياحاته، يقول: "اعلم أن الانصاف في شأن القوم أنهم أهل غيبة عن الحس والواردات تملكهم، حتى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب والمجبور معذور، فمن علم منهم فضله واقتضاؤه حُمل على القصد الجميل من هذا، وأن العبارة عن المواجد صعبة لفقدان الوضع لها... ومن لم يعلم فضله ولا اشتهر فمؤاخذ بما صدر عنه، من ذلك إذا لم يتبين لنا ما يحملنا على تأويل كلامه، وأما من تكلم بمثلها وهو حاضر في حسّه ولم يملكه حال فمؤاخذ أيضا<sup>(١٩)</sup>".

ويتجه كلام ابن خلدون إلى ربط كلام الصوفي بحالته الروحية، حيث يتحول التعبير إلى اضطراب

(١٨) الشطحات الصوفية: ١٠.

(١٩) ابن خلدون، المقدمة، دار العودة، بيروت، الفصل

السابع عشر: في علم التصوف.

(١٥) أسماء خوالدية. الرمز الصوفي: بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا. منشورات ضفاف (بيروت) ودار الأمان (الرباط) والاختلاف (الجزائر). ٢٠١٤. ص: ٦٢.

(١٦) السراج، نقلًا عن عبد الرحمن بدوي، الشطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، الكويت، ج ١/ ٩.

(١٧) الشطحات الصوفية: ١٠.

ذاتي يتعالى عن أي تواصل خارجي، ليرتبط فقط بالرغبة الخاصة في تخفيف ثقل الحالة الصوفية، التي تتمثل في تراكم الواردات<sup>(٢٠)</sup>.

وانطلاقاً من ذلك، يمكننا أن نبحث في شعر الحلاج عن صورته الشخصية، لنصل بين التعبير وبين تصوير لحظات خاصة في التجربة العرفانية، والتي تكون أحياناً قابلة للتأويل للتواصل المقبول، وتكون أحياناً خاضعة للغة الشطح، التي تدخل في سياق العشق الإلهي وتحقير الذات والتلاعب بالمعرفة المتعارف عليها. وسنركز في هذا التوجه، على الانزياح اللغوي الذي استعمله الحلاج في تصوير تجربته، وتحديدًا في كلمة "الكفر" بوصفها عبارة فارقة في تحديد صورة الإنسان ومعياري صلاحه، وقد استعملها الحلاج مرات عديدة في أشعاره، استعمالاً مثيراً، بما أنه يستوعب المعنى المباشر الذي يُخرج صاحبه من سياق الدين، لكنه أيضاً يفتح المجال أمام تأويل خاص ينتج عن انزياح لغوي.

**يقول الحلاج:**

**كفرت بدين الله والكُفر واجب \* \***

**عليّ، وعند المسلمين قبيح<sup>(٢١)</sup>**

يثير هذا القول الكثير من الارتياح لدى المتلقي، ذلك أن الحلاج يُقدم دائماً تصوراً مختلفاً عن الدين وعن علاقة الإنسان بالله تعالى، حيث يرى، بأن هناك ديناً ظاهراً وديناً باطناً، الظاهر تحرسه الشريعة، والباطن روعي خالص وفردِي يختص

(٢٠) يذكر الشيخ أحمد ابن عليوة، أن شيخه حثه على تدوين كشوفاته ليخفف من عبئها على نفسه، ولينفلت من ثقلها على فؤاده. انظر: مفتاح الشهود في مظاهر الوجود، ترجمة وتحقيق عاصم الكيالبي. دار الكتب العلمية. لبنان. ٢٠٠٧. ص: ١٤-١٥.

(٢١) الأعمال الكاملة: ٢٩٧.

به الصوفية، لكنه هنا يُعلن عن الكفر، ويؤكد أيضاً بأن هذا الكفر واجب عليه، بوصفه إنساناً مختلفاً ومميزاً، لكنه قبّح عند المسلمين، وتبعاً لذلك، استعمل الحلاج هنا الانزياح اللغوي، حين أفرغ "الكفر" من كل دلالاته السلبية، بوصفه مصطلحاً مألوفاً ومخيفاً في التداول الإسلامي، ثم أعاد توظيفه بدلالاته اللغوية الأولى، بمعنى الستر والتغطية والإخفاء، وهنا يختلف المعنى تماماً، بين المقصود اللغوي من كلمة "كفرت" والمعنى "الاصطلاحي" الأشهر. ووفق هذا التأويل، يقصد الحلاج بأنه يُخفي فهمه الخاص للدين، ويحجبه عن الناس، في الوقت الذي يُقبل فيه المسلمون على إعلان دينهم. وهنا أثمر الانزياح تحويلاً مضمراً للمعنى، بالرغم من إصرار الحلاج على إظهار المعنى الخاطئ للقارئ العادي، بما أن التأويل المباشر هو المعنى الاصطلاحي للكفر لأنه مألوف وشائع ومتردد، بينما الاستعمال اللغوي لهذه الكلمة غير متداول خصوصاً أمام شهرة المعنى الاصطلاحي.

وهو الأمر الذي أعاد التعبير عنه في مقام آخر، حين صور تجربته في العشق الإلهي، قائلاً:

**إذا بلغ الصب الكمال من الهوى**

**وغاب عن المذكور في سطوة الذكر**

**يشاهد حقا حين يشهده الهوى**

**بأن كمال العاشقين من الكفر<sup>(٢٢)</sup>**

وهو المعنى المنسجم مع الرؤية الصوفية للعشق الإلهي، الذي ينمو ويكبر ويتوهج بالستر والحجب، لذلك دلت كلمة الكفر هنا على المعنى اللغوي، الذي يبدو أكثر توافقاً مع المعنى العام الذي يؤسس الحلاج عليه تجربته، يقول هذا

(٢٢) الأعمال الكاملة: ٣٠٤.

المعنى في موضع آخر:

**الحب ما دام مكتوما على**

**وغاية الأمن أن تدنو من الحذر<sup>(٢٣)</sup>**

**خاتمة**

حاولنا في هذه المقال، أن نقدم قراءة وصفية لنماذج من الصور البلاغية التي وظفها الحلاج في كتاباته، والتي مثلت رؤية جمالية خاصة، التي تتسم بالقدرة على اختلاق علاقات جديدة بين أشياء متباعدة، ومثلت أيضا قدرة على احتواء التجربة الصوفية وتقديمها، تارة بالتوضيح والتمثيل وأحيانا بإخفاء المعنى والإشارة إليه. وقد اعتمدنا على نماذج لأشكال متنوعة من الصور، منها ما يتعلق بالتمثيل الذي يتأسس على محاكاة تشبيهية للتجربة الصوفية في نماذج حسية مألوفة، كتصوير حالة المريد العاشق الطامح إلى التقرب من الله تعالى، بالجندي المحارب الذي يحتاج إلى العدة وإلى الصبر والتضحية والمقاومة. ومنها ما يتعلق بالرمز، بوصفه تعبيرا خفيا يشير إلى المعنى تلميحاً لا تصريحاً، وقد ظهر لنا بأن الحلاج يؤسس خطابه عامة، والأدبي منه خصوصا، على رموز خاصة تشير إلى تجربته المختلفة والغريبة عن التجربة الإنسانية العادية، وقد مثلنا لذلك باستعمال الحلاج للمعجم الخمري، في سياق وصف تجربته الروحية ومكابداته في العشق الإلهي. وهو استعمال مختلف عن المؤلف، لكنه شائع في الشعر الصوفي. وفي الأخير، لاحظنا بأن الشطحات الصوفية، تقوم أيضا على الانزياح، بوصفه خرقا للاستعمال اللغوي المؤلف، بغض النظر عن حقيقة مضامين الشطحات وصوابها، إلا أنها تمثل في عمومها انزياحا عن المؤلف في التعبير، سواء تعلق الأمر بالانزياح اللغوي، كما ظهر في استعمال الحلاج لعبارة "الكفر"

حيث أعادها إلى دلالتها اللغوية، بدل الدلالة الاصطلاحية المؤلف، بينما هناك انزياحات أخرى هي الأشهر، تتعلق بالانزياح المعرفي والمنطق، وتتمثل في مرحلة الاتحاد الكامل، التي يشعر فيها الحلاج باندماج روحه مع الله تعالى، فيبدل ضمير المخاطب بضمير المتكلم، كما في قوله:

**أنا من أهوى ومن أهوى أنا**

**نحن روحان حللنا بدنا<sup>(٢٤)</sup>**

**المراجع والمصادر.**

- الأدب المقارن. لمحمد غنيمي هلال. دار العودة. بيروت. ١٩٨٣.
- الأعمال الكاملة، للحلاج، قاسم محمد عباس، رياض الريس للكتب والنشر. ٢٠٠٢.
- الرمز الصوفي: بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا. لأسماء خوالدية. منشورات ضفاف (بيروت) ودار الأمان (الرباط) والاختلاف (الجزائر). ٢٠١٤.
- الشطحات الصوفية، لعبد الرحمن بدوي. وكالة المطبوعات، الكويت.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، لجابر عصفور، المركز الثقافي العربي. بيروت. ١٩٩٢.
- العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده. لابن رشيق القيرواني. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت. ١٩٨١.
- فصوص الحكم. لابن عربي. تعليق: أبو العلا عفيفي. دار إحياء الكتب العربية. مصر. ١٩٤٦.
- كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج. للحلاج. نشر وتصحيح وتعليق: لويس ماسنيون وبول كراوس. دار الجمل. كولونيا. ألمانيا. ١٩٩٩.
- مفتاح الشهود في مظاهر الوجود، للشـيخ أحمد ابن عليوة، ترجمة وتحقيق عاصم الكيالي. دار الكتب العلمية. لبنان. ٢٠٠٧.
- المقدمة، لابن خلدون. دار العودة، بيروت، الفصل السابع عشر: في علم التصوف.

(٢٣) المصدر نفسه.

(٢٤) الأعمال الكاملة: ٣٣٠.