الرمز الصوفي : دراسة تأويلية

Samihah Nesraoui

Universitas Baskarah, Al-Jazair
samihanesraoui@yahoo.com

Abstract

The mystic adapted a way of expressing what is inside him, for this , his sense become deep with eloquent purposes and emotional experience stemming from the spirit world and the subconscious in which his spirit wander . what made the expressions characterized by ambiguity and hiding behind the symbol, this is what demand the using of reader's minds to try uncovering the facts that lie behind this mystical language which contains a lot of shapes indicative of semiotics that require interpretation , thus field remains open to other readings and extract a new mystical truth . From symbols used by poets mysticism, feminine symbol, symbol of wine and a symbol of nature , in which the poet expresses about a Godly love .therefore we tried through this article stand on the connotations of these symbols in the poetry of some poets mysticism the Mamluk era, and try to pur interpretations to it, and devise meanings of their mystical love.

Keywords: mysticism, interpretable, feminume symbole, godly love, divine wine.

مفهوم التصوف:

ينسب الكلمة إلى الصوف –كما رأينا– أي أن "كلمة تصوف مصدر الفعل (تصوف) للدلالة على لبس الصوف "[i] ، وهذا ما يؤكد الصلة بين التصوف والزهد في معناها العام ، فقد كان الصوف رمزا لحياة الزهد ، ومظهر للتقشف .

هناك معنى ثان يربط لفظ التصوف في اللغة العربية بالصفاء ، وذلك عندما ينقطع الصوفي عن الدنيا، ويطهر نفسه وأفعاله من جميع الشهوات والنزوات حتى يصل إلى درجة الصفاء، يقول الكلاباذي في باب (قولهم في الصوفية لما سميت الصوفية صوفية): "إنما سميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها ونقاء آثارها، وقال بشر بن الحارث: "الصوفي من صفا قلبه لله، وقال بعضهم: الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عز وجل كرامته"[ii].

يرى بعض المستشرقين ، وكذا بعض الباحثين العرب أن كلمة الصوفي يرجع اشتقاقها اللغوي إلى اللفظ الإغريقي الأصل (سوفيا)، وهي (الحكمة)، وأما الصوفية فهم (الحكماء)، وإلى هذا المعنى يذهب

البيروني حيث يرى أن الصوفية مأخوذة من الكلمة اليونانية (فيلاسوفيا) أي (محب الحكمة)، وفي ذلك يقول: "ولما ذهب في الإسلام قوم إلى قريب من رأيهم سموا باسمهم"[iii]

1- اصطلاحا:

ورد في الموسوعة الفلسفية العربية في تعريف التصوف أنه "فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا، وتتحقق بواسطة رياضيات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية"[iv].

كما ورد في معجم المصطلحات العربية أن التصوف:"هو التجرد تماما من مباهج الدنيا ومفاتنها، ومحاولة التخلص من الجسد، ذلك الحجاب الكثيف الذي يحول دون التمتع بالنور الإلهي الفياض على الكون، والفناء في الذات العليا، فناءا يقترن بالعشق الإلهي"[v].

من خلال هذين التعريفين يتبين لنا أن للتصوف عدة أبعاد، نجملها في ثلاثة معان رئيسية وهي:

- المعنى الأول: هي أن التصوف ترق، وسمو خلقي للنفس البشرية بغية الوصول إلى تحقيق الفضائل الإنسانية ،والخلقية النبيلة.

-المعنى الثاني: الفناء في الذات الإلهية، وهي تجربة ذاتية، وحالة نفسية خاصة لا يعود فيها الصوفي يشعر بذاتيته، لأنها فنيت في الذات الإلهية، فيصبح لايشعر بوجوده، ولا بالعالم من حوله، لإنه في غنى عن ذاته، وعن الوجود.

-المعنى الثالث: وهي المعرفة الذوقية المباشرة، فالصوفية تؤسس طريقة جديدة في المعرفة قوامها الذوق[vi]، و الحدس، لا العقل والمنطق، وهذا لا يتحقق إلا بتصفية القلب "عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد صفات البشرية، ومجانبة الدعاوي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية ، والتعلق بالعلوم الحقيقية "[vii].

الرمز في الأدب عامة والصوفي خاصة:

أطلق النقاد العرب القدماء الرمز على الإشارة التي عرفها قدامة بن جعفر "أن يكون القليل من اللفظ مشتملاً على معان كثيرة بإيحاء إليها أو لمحة تدل عليها "[viii]، كما عرفها ابن رشيق القيرواني

بقوله:"وهى لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[ix]. فمن خلال هذين التعريفين فاللغة تتجاوز ظاهرا للفظ إلى المعنى الذي يحمل الكثير من الدلالات .

يميز يونج بين الرمز و العلامة من حيث تصور كل منهما، إذ يفترض الرمز دائما أن التعبير الذي نختاره يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي، حقيقة ندركها و نسلم بوجودها، و التصور الرمزي هو الذي يصور الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبيا فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا أو يقدم على نحو مميز.[x]

فالرمز هنا لا يناظر أو يلخص شيئا معلوما إنما يحيل على شيئا معلوما، إنما يحيل على شيئ مجهول نسبيا، فهو لا يشابه المجهول النسبي أو يلخصه، و إنما يضع أفضل صياغة ممكنة له.

و الرموز كما يرى بول ريكور "تنتمي إلى حقول بحث متعددة جدا و مشعبة جدا... يهتم التحليل النفسي بالأحلام و أعراض أخرى... و من ناحية أخرى تفهم في الشعرية..... و تفهم أيضا الرمز على أنها الصورة الفنية الأثيرة في قصيدة معينة".[xi]

ومنه فالرمز مصطلح اختلفت الدراسات في تحديد مفهومه، من حيث أنه تداخل مع عدة معارف إنسانية علمية و فنية ما أدى إلى تشعب مفاهيمه.

و هو عند غاستون باشلار "الجسر الذي يصل المتلقي بالقصيدة و الجناح الذي يحمله و يرتفع للالتحام بعوالمها."[xii]

و مع استخدام الرمز لم تعد اللغة الشعرية لغة تعبيرية بسيطة، بل أصبحت لغة إيحائية معقدة و محكمة، كما يرى بودلير فإن الشعر يحتاج "مقدارا من التنسيق و التأليف و مقدارا من الروح الإيحائي أو الغموض... والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى، بدلا من عرضه بصورة مبرقعة."[xiii]

و لما كان التأويل أداة لقراءة الشعر الصوفي، و تفسير الرموز الموجودة فيه، فهو بذلك ضرورة ملحة لإيجاد معنى ثاني يختبئ وراء الترميز عن طريق إهمال الظاهر و الاتجاه الباطن لفهم النصوص الصوفية و ارجاعها إلى أصلها و استخلاص الغية منها، و منه "التأويل حركة بالشيء أو الظاهر، إما باتجاه (الأصل) أو اتجاه (الغاية) بالرعاية السياسية، لكن هذه الحركة ليست مادية بل هي حركة ذهنية عقلية في ادراك الظواهر."[xiv]

فالتأويل إذن فعل شامل يستعين بمختلف المعطيات للكشف عن دلالة النص الباطنية.

وعندما تأملنا أدب الصوفية شعرا ونثرا وجدنا رمزا غريبا و عجيبا، وبعدا عن التصريح ، واعتمادا للتلميح و الإشارة، ، و فاصلا كبيرا بين المعاني الحقيقية و المعاني الخفية، لا تكاد تفهم، و لا يستطيع القارئ السطحي استخلاص الغاية منها، كل هذا عن طريق توظيف الرموز المختلفة، و منه لزم علينا أن نتناول بالتفصيل أهم الرموز التي تميز الشعر الصوفي: رمز المرأة، رمز الخمر، رمز الطبيعة.

1- أنواع الرمز الصوفي:

أ – رمز المرأة:

المحبة هي غاية المتصوف، عندما يدركها المريد يصل إلى مقامات أخرى لا يبلغها المتصوف إلا إذا مر بدرجات الشوق و الأنس و الرضا، هذه المحبة التي يعرفها القشيري فيقول:" أما محبة العبد لله فحالة يجدها من قلبه، تلطف عن العبارة، و قد تحمله تلك الحالة عن تعظيمه، و إيثار رضاه، و قلة الصب عنه، و الاهتياج إليه، و عدم القرار من دونه، ووجود الاستئناس بدوام ذكره له بقلبه."[xv]

ومن هنا تعارف الصوفية على التمثل بأشعار الحب الإنساني، من ذلك قول ابن عربي متغزلا:[xvi]

قف بالمنازل واندب الأطلال	وسل الربوع الدارسات سؤالا
أين الأحبة، أين سارت عيسهم	الآل يعظم في العيون ألالا
ساروا يريدون العذيب ليشربوا	ماء به مثل الحياة زلالا
فقفوت أسأل عنهم ريح الصبا	هل خيموا أم استظلوا الضالا
قالت تركت على ردود قبابهم	والعيش تشكو من سراها كلالا
قد أسدلوا فوق القباب مضاربا	سيرن من حر الهجير جمالا
فانهض إليهم طالبا آثارهم	وارفل بعيسك نحوهم إرفالا
فإذا وقفت على معالم حاجر	وقطعت أغوارا بها وجبالا
قربت منازلهم، ولا حلت نارهم	نارا قد أشعلت الهوى إشعالا
فانح بها لا يرهبن أسدها	الاشتياق يركبها أشبالا

فهو يفسر المنازل هنا بالمقامات التي ينزلها العارفون بالله في سيرهم إلى ما يتناهى من علمهم بمعبودهم، وندب الأطلال هو البكاء على ما سلف من آثارهم، والربوع تعني هنا المنازل، وسؤالها يكون

على حال ساكنيها من الآداب والمعرفة التي كانوا عليها، والأحبة هم العارفون بالله، أما الجواب فقد تضمن كناية عن سيرهم في مقام التجريد، وقطعهم للدلائل في القفار إلى مطلوبهم، فإنها مرتبطة بوجود المطلوب عندهم، كما في قول الله عز وجل "ووجد الله عنده"[xvii].

لكن الرمز في الشعر الصوفي يتجاوز إطلاق أسماء كسعدى و ليلى على مسمياتها الحقيقية إلى مسميات لا يراد التصريح بها ، يقول ابن الفارض:[xviii]

و صرح بإطلاق الجمال و لا تقل	بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسه من جمالها	معار له بل حسن كل جميلة
بها قيس لبنى هام، بل كل عاشق	كمجنون ليلى أو كثير عزة
فكل صبا منهم إلى وصف لبسها	فظنوا سواها، و هي فيهم تجلت

فكل جميل يستعير جماله و ملامحه من جمال محبوبه، كقيس لبنى، و مجنون ليلى، و كثير عزة، الذين هاموا بمحبوباتهم و بجمالهن و حسنهن.

وقد ألمح ابن عربي في هذا الشعر إلى منهجه الإصلاحي فيما يخص الاستعمال الرمزي للألفاظ، فكل ما يذكره من صور وتعيينات مختلة في ديوانه الشعري في رياض أو جبال أو تلال أو نساء حسناوات إنما يقصد بها الحقيقة الإلهية.

ومن شعره حول هذه الحقيقة جاء به في بحر الكامل:[xix]

عج الركاب نحو برقة تهمد	حيث القضيب الرطب والروض
حيث البروق بها تريك وميضها	حيث السحاب بها يروح ويغتدي
وارفع صويتك بالسحير مناديا	بالبيض والغيد الحسان الخرد
من كل قاتلة بطرف أحور	من كل ثانية بجيد أغيد
تهوى فتقصد كل قلب هائم	يهوى الحسان براشف ومهند

إلى أن يقول:[xx]

سحبت غديرتها شجاعا أسودا لتخيف من يقفوا بذاك الأسود
والله ما خفت المنون، وإنما خوفي أموت، فلا أراها في غد

ومع وضوح المعاني الحسية في هذه الأبيات إلا أن ابن عربي لا يبالي بتفسيرها تفسيرا رمزيا، لنأخذ شرحه للبيتين الأخيرين اللذين تظهر فيهما هذه الجارية الموصوفة مرسلة لضفيرة شعرها خلفها مثل الحية لتخيف يذلك من يقفوا أثرها، ثم ينفي الشاعر في البيت الأخير خوفه من الموت، وإنما خوفه من فراقها قبل رؤيتها، إذ يقول في مراده فيها:"إن هذه المعرفة أرسلت غديرتها، يعني الدلائل والبراهين، وشبهها بالضفائر لتداخل المقدمات بعضها في بعض كتداخل الضفيرة، وجعلها سوداء، إشارة إلى عالم الجلال والهيبة، فيخف السالك أن تحرقه سطوات أنوار الهيبة فيتوقف، ثم نبه في البيت الثاني بقوله: وما أخاف الموت وإنما خوفي أن يفوتني ما بعده من المشاهد المتعلقة بهذه النكتة المتغزل فيها فتوقفت حتى أحصل من القوى الإلهية والبواعث الربانية ما أقابل به هذا التجلي الجلالي.

و نجد ذكر ليلى العامرية عند العفيف التلمساني في قوله (طويل)[xxi]:

إذا برزت ليلى من الخدر أبرزت لنا مبسما تثنى عليه ثناياه
وخد إذا ما قابل الدمع صفرة جلاه،كما تجلى الحبب الحمياه
ولما أنارت من تبسمها الدجى عشى نورها إنسان عيني فعساه
فأصبحت لا برق الحمى يستفزني فكيف، ومني كان نحوي مسراه

يقصد الشاعر اسم ليلى الأسطوري بمعناها الظاهر، بل يقصد بها مفهوما خاصا به وبالعارفين من أمثاله، ممن لهم صفة التعمق الصوفي، باعتبار أن الصوفية المسلمين، أسقطوا رمزية الجوهر الأنثوي على بعض الحقائق اللغوية، فيلجأ إلى ذكر ألفاظ التشبيب في الغزل، ليجذب السامع ويستولي على لبه وعاطفته، ويقرب مشاهد التجلي الإلهي إلى النفس

وفي قوله[xxii]:

عصابة وجد ليلى شعارها وسقم الغرام الحاجري دثارها
سرى البرق من نجد فلاح فبرق الحمى النجدي فيه افتداها
إذا أعذلت في صبوة حاجرية بدا البرق من نجد فلاح اعتذارها

ومنه فالشاعر استطاع أن يتخذ ليلى رمزا لغاية فنية فيها شيء كثير من الأصالة، فليلى رمز للجمال والحب والخير والحقيقة، ولعلها اتخذت هذا الشكل الخرافي منذ أن وظفت في الشعر العربي في تاريخه المبكر.

ب- رمز الخمر:

كما تحول الغزل العذري إلى رمز صوفي كذلك تحولت الخمر إلى رمز عرفاني، يوظفه الصوفية للتعبير عن مواجدهم الباطنية، و هو ما ظهر منذ القرن الثاني هجري ، حيث تنسب بدايات الرمز الخمري إلى ذي النون المصري . فالمتمعن في الشعر الصوفي يجده يعج بمصطلحات السكر و الصحو، و النديم و الشراب و الساقي ، و ما إلى غير ذلك من أحوال الشرب و الخمر، و معظم هذه الألفاظ مستقاة من خمريات العصر العباسي ، يشيرون بها إلى أذواقهم و أحوالهم و مقاماتهم.

و هذه الخمر في طابعها الحسي المباشر تتجاوز المعطيات المادية إلى معطيات روحية، و بالتالي نجد هذا التجريد المثالي في وصف الخمرة العرفانية يتجاوز وصفها الحسي إلى صفات تميزها عن الخمر العادية فهي صافية، لطيفة نورانية، بها قامت الأشياء، و إليها اشتاقت الأرواح، أصلها ليس من الكرم، و إنما هي أزلية صافية، أصلها من الطيبات، تصل بالعارف و إلى حالات الغيبوبة و الفناء. " وهم في بحر الفناء الزاخر لا يحسون بشيء من الموجودات لان الإحساس قد فني بالنسبة هذه الموجودات ، واتجه بكليته لمطالعة جمل المحبوب، والصوفية يقولون أن الفاني لا يحس بما حوله، بل لا يحس بنفسه حتى لو احرق بالنار لما أحس لأنه فني عما سوى الله"[xxiii]، يصفها أبو الحسن الششتري :[xxiv]

خمره تركها علينا حرام ليس فيها إثم ولا شبهات
عتقت في الدنان من قبل آدم أصلها طيب من الطيبات

وقال أيضا :[xxv]

سلافا قد صفت قدما وراقت أدرها بالصغار وبالكبار
فما عصرت وما جعلت بدنٍّ وما سكبت زجاجتها بنار

وقوله:[xxvi]

فقلت له ما هذه الراح مقصدي ولا أبتغي من راحكم هذه نيلا

ولكنها راح تقادم عهدها فما وصفت بعد ولا عفت قبلا

وفي قصيدة أخرى نجد التلمساني يرسم لنا صورة حية ناطقة عن الخمرة الصوفية، فنجده يقول [xxvii]:

إلى الراح هبوا حين تدعوا المثالث فما الراح للأرواح إلا بواعث
هي الجوهر الصرف القديم فإن بدا لها حبب نيطت به فهو حادث
تعصرتها صرفا، فلما تصرفت تحكم سكر بالترائب عابث
وفاح شدا أنفاسها، فتضررت نفوس عليها الجهل عان وعابث
حلفت لهم ما كأسها غير ذاتها فقالوا :إئتد فيها فإنك حانث
وما غير أضواء الأشعة أوهمت فقالوا :لها في الحسن ثان و ثالث
أقم ريثما تفنيك عنها بوصفها وتذهب عما منك فيها تباحث

تقترب الخمرة هنا في الصفات من الخمرة المادية، والتي يعرفها بلغة مشحونة بزاد معرفي كبير وتجربة عميقة بالخمرة الصوفية باعتبار أنها مجلى همومه ومبعث نشوته، فالواجب تجاهها هو الإخلاص والتسليم التام لها، فنراه يقرنها بالقدم في المنشأ (هي الصرف القديم)، إلى جانب الصفاء والنقاء بالأصل (أضواء الأشعة، الحسن) ولها رائحة زكية مميزة تشد النفوس التي تعرفها وتنكرها الجاهلات عنها، فالصورة التي يصف بها الشاعر خمرته يفتش عنها في خياله المثالي، مما أكسبها صفات بديلة عن حقيقتها المادية التي أصلها العنب المخمر بالبكتيريا، فنراه ينتزعها نزعا من كنهها ليلقيها في درجات السمو والترقي في القيمة الروحية، من خلال الاستشهاد عليها لتعليل نشوته والاستشهاد عليها، ومن خلال من عرفها بقرينة (فقالوا) وهم الشاهدون على الحسن الثاني والثالث لها، فالصورة الفارقة في خمرته أنها تدل على مقام الفناء أمام الجمال الإلهي، وهو مقام عال لا يتأتى إلا لمن عرفها حق المعرفة، لذلك يتعمد تفادي ذكر اسمها علانية لعلو مقامها، ويستعيض عن ذلك بالضمير الغائب "هي" .

ويقول في موضع آخر [xxviii]:

إنما يشرب التي تسلب العقل ندامى هم لها أكفاء

أسكروها بهم كما أسكرتهم في ابتداها فتم الوفاء
قد تسمت بهم وليسوا سواها فالمسمى أولئك الأسماء

السكر الوارد هنا هو سكر الأرواح بخمرة الوفاء ، وهو وفاء بالعهد والميثاق التوحيدي الذي شهدت به الأرواح، في عالم البذر ثم يشير التلمساني في البيت الأخير إلى ما يعرف عند الصوفية بتجلي الأسماء الإلهية، وهي حالة من الترقي الصوفي، يكون بعد الفناء التام.

وعموما فقد ظلت المر رمزا للحب الإلهي وفق الحالات المختلفة التي تنتاب الصوفي في طريقه إلى الفناء ، فكثرة استعمال الصوفية كلمة (سكر) جعلوها من مصطلحات الصوفية الفنية الخاصة بالتصوف، ولقد أثبتها ضمن هذه المصطلحات وشرحوا حقيقتها وبينوا الفرق بينها وبين الغيبة، فقالوا:الفرق بين السك والغيبة تكون بوادر في ذكر عقاب أو ثواب ينشآن من شدة الخوف أو قوة الرجاء ، أما السكر فلا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بنعوت الجمال حصل له السكر وطربت الروح، أي أن الغيبة دال على أولئك الذين ينظرون إلى الآخرة فيعبدون الله لأنهم يرجون رحمته ويخشون عذابه، أما السكر فحال خاص بأهل المحبة الذين تعلقت أرواحهم بالحق سبحانه فوجدوا في مشاهدة جماله جنتهم ، وفي حجبهم عنه عذابهم" .[xxix]

رمز الطبيعة:

إن للعرب في باب الطبيعة وما يتصل بها من البروج والمنازل والكواكب والنجوم المعاني المستفيضة التي استخدموها من المشاهدة والتأمل في الكون ومظاهره، فكان لهم من ذلك ما يعرف عند علماء الأنتروبولوجيا الثقافية العالية التي يتجاوز فيها أصحابها الحاجات الأرضية العاجلة إلى ما يقع وراء المحسوس، يجرهم إلى ذلك التعرف إلى الآفاق النائية التي تتألف بالضوء الأدبي وتتوازى فيها ظلمات الخوف من الفناء.

ولا جرم أن يحتفي صوفية المغرب العربي في أشعارهم بالطبيعة احتفاءهم بالخمر والمرأة في ترميزهم، فقد ولعوا بها ولعا منقطع النظير لما تحمله من صور ومشاهدة بديعة الجمال، كما أنهم يستعينون في كثير من الأحيان لرسم لوحاتهم الرمزية بالجمع بين المرأة والطبيعة فيبلغ الجمال ذروته، وعلى هذه الفسيفساء الرائعة جاء شعر ابن عربي:[xxx]

أيا روضة الوادي أجب ربة الحمى وذات الثنايا الغر، يا روضة الوادي
وطلل عليها من ظلالك ساعة قليلا إلى أن يستقر بها النادي
وتنصب بالأجواء منك خيامها فما شئت من ظل غذاء لمناد

وما شئت من ظل ظليل، ومن جنى شهي لدى الجاني يميس بمياد
ومن ناشد فيها زرود ورملها ومنشد حاد ومنشد هاد

فالطبيعة " قد غدت شفرة او شفرت يقرا الصوفي فيها بضرب من الكشف لغة ذات حدين،احدهما حسي فيزيائي والآخر روحي الإلهي"[xxxi]، فالأول تمثله تلك التجليات المتنوعة للذات الإلهية في مظاهر الطبيعة من جمادات وأحياء ، والثاني تمثله تلك الترجمة الدقيقة لهذه المظاهر والتي تجعل منها روحا علوية أو حكمة الإلهية مشرقة.

ونجد العفيف التلمساني يوظف رمز الغزال لما له من إيحاء للجمال فيقول:[xxxii]

غزال الحي من أثلاث نجد لوجهك وجهتي وهواك قصدي
ودينك في مداومة التصابي علي ولي وفي قلبي وعندي
أحن إذا تبسمت النعامى معطرة بمسحب زيل هند

إذا كان الغزال هنا ملمح جمال ورمز للذات الإلهية التي يوجه إليها وجهه ويدين بهواها، منذ أخذ عليه العهد وهو في عالم الأرواح قبل خلق الأجساد.

ومن أشعار ابن عربي في استعمال رمز الطبيعة هذه المقطوعة التي يظهر فيها أنه يصور روضة غناء يزيد في سحرها احتساء الخمر و مغازلة الغواني، يقول:[xxxiii]

بالجزع بين الأبرقين الموعد فأنخ ركابنا،فهذا المورد
لا تطلبن ولا تنادي بعده وارتع كما ارتعت ظباء شرد
في روضة غناء صاح ذئابها فأجابه طربا هناك معرد
والودق ينزل من خلال سحابة كدموع صبر للفراق تبدد
واشرب سلافة خمرها بخمارها واطرب على غرد هناك ينشد
و سلافة من عهد آدم أخبرت عن جنة المأوى حديثا ينشد

فالجزع منعطف الوادي يشير به إلى العواطف الإلهية، والبرق مشهد ذاتي يعبر سناه عما حصل به عند الرؤية، و المعرد هي جنة (عدن)، والمورد هو ما ينزلون عليه من النعيم الدائم الملذوذ للنفوس، أما الروضة فهي الحضرة الإلهية بما تحويه من الأسماء المقدسة والنعوت ، فكل شيء من مكونات الطبيعة هنا دلالة خاصة غير أنها لا تطرد، فلكل صوفي معجمه الشخصي، بحسب مواجيده الذوقية، وهنا تتدخل

التجربة الصوفية لتحدث هذا الانقلاب في الألفاظ والمباني، فتتحول إلى ساحة رومانسية تضرب فيها المواعيد ويروي فيها الظمأ من المورد العذب، وتقام فيها حلبة لعب تشبه لعب الأوانس النهد لأنها لم تعد تلك الخرائب المخزنة بل هي روضة غناء تعزف فيها الطبيعة بأشكالها المتعددة ألحانا روحانية متناسقة يجول فيها الصوفي إلى مالا نهاية له من المشاهد الربانية والمعاني القدسية.

---

i دائرة المعارف الإسلامية، مادة (تصوف).

ii الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تح: عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، 1998، ص24.

iii البيروني، تحقيق ما للهند من مقولة، ص24-25.

iv الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي اللبناني، بيروت، مج1، ط1، 1986،ص258-259.

v كامل المهندس، ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص228.

vi الذوق: "عبارة عن نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه...".

- ينظر: الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الفكر، بيروت، 1978، ص78.

vii المرجع نفسه، ص44.

viii قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت،،ط1، د.ت، ص 9.

[ix] ابن رشيق، العمدة 184.1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

[x] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1996، ص 153.

[xi] بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص94-95.

[xii] غاستون بشلار، جماليات جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1984م، ص20.

[xiii] مُحَمَّد فتوح، الرمزية و الرمز، دار المعرف، مصر، ط2، 1978، ص119.

[xiv] نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990م، ص230.

[xv] القشيري، الرسالة القشيرية، ص319.

[xvi] ابن عربي، مصدر سابق ،ص71-72.

[xvii] النور،39.

[xviii] ابن الفارض، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص70.

[xix] ابن عربي، المرجع السابق، ص10-11.

[xx] المصدر نفسه، ص 12.13.

[xxi] عفيف الدين التلمساني، الديوان،260

[xxii] المصدر نفسه، ص28.

[xxiii] مصطفى عبد الواحد، دراسة في الحب في الأدب العربي، دار المعارف، مصر،ط1،1972،ص404.

[xxiv] أبو الحسن الششتري، الديوان، سامي النشار، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1،1960،ص36.

[xxv] المرجع نفسه،ص40.

[xxvi] المرجع نفسه،ص62.

[xxvii] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص70.

[xxviii] المصدر نفسه، ص32.

[xxix] عبد الحكيم حسان،التصوف في الشعر العربي،ص323.

[xxx] ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص 87-88-89.

[xxxi] عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس،بيروت، ط1،1978،ص290.

[xxxii] العفيف التلمساني، الديوان، ص 214.

[xxxiii] ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص110-111.

المراجع :

اللغة العربية:

القرآن الكريم، رواية ورش.

ابن الفارض، دت، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان.

ابن رشيق الحسن بن علي، 1982 م، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، نشر دار الجيل، بيروت، لبنان.

أبو الفرج قدامة بن جعفر،دت، نقد الشعر، محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت.

أبو زيد نصر حامد ، 1990م، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت .

البيروني أبو الريحان محمد بن أحمد ، 2003م، تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرزولة، تق محمود علي مكي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر.

التلمساني عفيف الدين ،1994م، الديوان، الديوان،تح: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

الجرجاني الشريف ، 1978م، التعريفات، دار الفكر، بيروت.

جودت نصرعاطف ،1978م، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس،بيروت.

حسان عبد الحكيم، 1953م، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث هجري، طبعة الأنجلومصرية.

دائرة المعارف الإسلامية، مادة (تصوف)، 1994م، مركز الشارقة للإبداع الفكري.

الششتري أبو الحسن،1960م، الديوان، سامي النشار، منشأة المعارف، الإسكندرية.

فتوح محمد ، الرمزية و الرمز،1978م، دار المعرف، مصر.

القشيري عبد الكريم بن هوازن ،2001م، الرسالة القشيرية في علم التصوف تحقيق معروف مصطفى زريتي المكتبة العصرية .

الكلاباذي محمد بن اسحاق ،1998م، التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، مصر.

مصطفى عبد الواحد،1972م، دراسة في الحب في الأدب العربي، دار المعارف، مصر.

مصطفى ناصف، 1996م، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت.

المهندس كامل ، وهبة ومجدي ، 1984م، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت.

الموسوعة الفلسفية العربية، 1986م، المجلد الأول، معهد الإنماء العربي اللبناني، بيروت.

المترجمة:

غاستون بشلار، جماليات جماليات المكان، ترجمه: غالب هلسا،1984م، المؤسسة الجامعية للطباعة و النشر، بيروت.

بول ريكور، نظرية التأويل، ترجمه: سعيد الغانمي،2003م، المركز الثقافي العربي، المغرب.