التناغم الرمزي والدلالي
في الشعر الصوفي

موازنة سيميائية في ثلاثة نصوص من الأدب العربي والفارسي والكردي

د. شاهو سعيد فتح الله/ كلية العلوم الإنسانية/ جامعة السليمانية

ملخص البحث:

تقدم هذه الورقة دراسة سيميائية في ثلاثة نصوص شعرية، اختيرت من الأدب العربي والفارسي والكردي، بهدف رصد التناغم بين مستويات الرؤية والتعبير في النصوص التي تجمع في بنيتها بين الرموز الصوفية والدلالات الشعرية. تتكون الدراسة من تمهيد وأربعة مباحث، يتناول المبحث التمهيدي، بإيجاز، الجانب النظري والمنهجي، من خلال تحديد المنهج السيميائي الذي يعتمده الباحث لمقاربة الرموز الشعرية، وهو منهج يجمع بين الدلالة الثقافية والتاريخية للنصوص والقدرة التأويلية لاستنطاقها. وتقدم المباحث الثلاثة الأخرى ثلاث قراءات، ضمن الجانب التطبيقي للدراسة، في ثلاثة نصوص لشعراء كبار، هم: ابن عربي، وحافظ الشيرازي، ومحوي. أما المبحث الرابع والأخير فيتضمن موازنة (مقارنة) بين هذه النصوص لتلمّس أهم نقاط الاختلاف والائتلاف فيما بينها، ورصد رؤى أصحابها التي تتباين من حيث مستويات المعاناة ولغات التعبير، لكنها تتشابه من حيث التناغم الرمزي والدلالي بين أبنيتها ومكوناتها.

مقدمة:

يحتل هاجس الوحدة والتناغم مساحة واسعة في الأدب الصوفي، وهو هاجس ينبع أصلاً من فكرة وحدة الوجود التي تقوم على مبدأ الكمون المتبادل بين الموجودات والأكوان. فالوجود من هذا المنظور ما هو إلاّ سلسلة انعكاسات متناغمة للمطلق الإلهي. وتتجلى هذه الرؤية في الأدب الصوفي، وفي أشعار المتصوفة وكتاباتهم، لا من حيث الرؤية والفلسفة العامة فحسب، بل من حيث الأسلوب وأبنية التعبير والصور ودلالاتها أيضاً. ويُلاحَظ عند قراءة الآداب الصوفية الشرقية أن نصوص معظم الشعراء الصوفيين، الذين يجمعهم الانتماء الى المنظومة الثقافية الإسلامية، تتميّز بمستويات عالية من الترميز والدلالات المكثفة التي تتعاضد مع مستويات تعبيرية وبنائية لتأسيس وحدة متكاملة ومتناغمة فيما بينها. ولإثبات هذه الفرضية يقارب الباحث في هذه الدراسة ثلاثة نصوص شعرية في الأدب العربي والفارسي والكردي، ثم يوازن فيما بينها ليتلمّس التناغم الرمزي والدلالي بين أبنيتها ومكوِّناتها.

وبما أن الرؤية الصوفية تستند الى الترميز والغموض للتعبير عمّا يمرّ به العارف من مدارج

ومقامات وأحوال، فإن هذه الرؤية تتكثف بصورة أعمق حين تُطعّم باللغة الشعرية، لأن الشعر يسلك مدارج مشابهة في توظيف الرموز وتعميق التخييل، بوصفه نظاماً جمالياً يقوم أساساً على كسر الرتابة واللامألوفية ورفض ما هو قائم في الحياة العادية. وعند تطعيم الرؤية الصوفية باللغة الشعرية تتعدد مستويات الترميز والتناغم من الناحية الجمالية الى درجة لا يمكن مقاربتها من منظور صوفي بحت، أو من منظور نقدي مجرّد بمعزل عن المرجعية الثقافية والدينية التي شاركت في توليد الرؤية الشعرية. وفي ضوء هذه الإشكالية تقوم فرضية هذا البحث على ضرورة اعتماد المناهج النقدية الحديثة، وخصوصاً المنهج السيميائي المزدوج الذي يربط المرجعية الثقافية للعلامة الأدبية بالقراءة التأويلية لهذه العلامة التي تتعدد مدلولاتها بتعدّد القرّاء وتعدد السياقات، ذلك أن المرجعيات حتى وإن كانت دينية فإنها ليست قطعية الدلالة، لأن عدم التناهي الدلالي هو صفة كل لغة رمزية. ولإثبات هذه الفرضية يقوم الباحث بتطبيق هذا المدخل النظري والمنهجي على نصوص أدبية لثلاثة شعراء، وهم: الشاعر والمفكر العربي الكبير (ابن عربي)، والشاعر الفارسي الملقب بلسان الغيب (حافظ الشيرازي)، والشاعر المعروف بنغمته الحزينة في الشعر الكردي (محوي). وتهدف هذه المقاربة الى تلمّس التناغم الرمزي والدلالي الذي تقوم عليه هذه النصوص من خلال قراءة سيميائية لكل نص على حدة، ثم تلمّس الهاجس المشترك ونقاط الائتلاف لرؤى هؤلاء الشعراء ونقاط الاختلاف في أساليبهم الشعرية من خلال قراءة موازنة جامعة للنصوص معاً.

مبحث تمهيدي
في سيميائية الشعر الصوفي بين الترميز والتأويل

تستند الرؤية الميتافيزيقية في التجربة الصوفية الى الخيال والغموض والترميز، وعند ترجمة هذه الرؤية الى الشعر فإن عناصرها الجمالية تتكثف وتتآلف بصورة أكثر تلاحماً وتناغماً. فالتصوف، من الناحية الدينية، محاولة لسلك مدارج التأمل والمعرفة الباطنية والمجاهدة الروحية التي ترمي الوصول الى حالة من التحرّر الميتافيزيقي ومجاوزة قيود الوجود الواقعي. وفي المقابل فإن الشعر يسلك مدارج مشابهة في التأمل والتخييل والترميز، بوصفه نظاماً جمالياً يقوم أساساً على الانزياح في اللغة والرؤية أو "المجاوزة" حسب تعبير (جون كوهن)[1]. وثمة محطة من محطات المجاهدة الروحية عند المتصوفة تُسمى في معجمهم "الفناء"، وهي حالة يفنى فيها الإنسان العارف، حسب قناعته، في دنيا الزوال والنسبية لينبعث رمزياً بجوار المطلق الإلهي، وهو العالم الحقيقي وفق الرؤية الصوفية وقد خسره الإنسان من خلال ابتعاده عن فطرته وحدسه النافذ الى الأشياء. تتجسد هذه الحالة في معادلة ميتافيزيقية تخلص منطقياً الى البقاء، لأنها تقوم على (نفي النفي)، أي نفي البقاء المزيف وإثبات البقاء في الحق[2]. ويسوق (جون كوهن) في كتابه "اللغة العليا"عبارات مشابهة لهذه المعادلة في تعريف الشعر، مؤكداً أن الشعر ليس نفياً محضاً ولا تفكيكاً لبناء اللغة، بل نفي للمألوفية التي تنزع من اللغة شعريتها، وهو بناء جديد للّغة تنبني من أنقاض

اللغة المفكَّكة، وبهذا المعنى يتّبع الشعر استراتيجية انعطافية "مثل استراتيجية نفي النفي، تعيد اللغة الى إيجابيتها المطلقة"[٣].

لكن هذه الإيجابية المطلقة لا تفرضها أحكام دينية بحتة في التجربة الصوفية، كما لا تستوجبها قواعد جمالية ونقدية ملزمة في التجربة الشعرية..، بل وليدة تأملات فردية حرّة في التجربتين معاً. بعبارة أخرى هي إيجابية مطلقة في قبول التأويل وتعدد المعاني، وتقوم على الترميز بدل التحديد. فليست لغة التعبير عن هذه الحالة لغة مباشرة، بل إيحائية وقابلة لأكثر من قراءة. وإذا كان شيوخ المتصوفة، من غير الشعراء، قد تحدثوا عن هاتف غيبي يناديهم عبر "كلمات لا يمكن أن تُقال، ولا هو مشروع أن يتفوّه بها بشر"[٤]..، فإنّ هذه الكلمات تُترجم، عند الشعراء المتصوفة، الى عبارات شعرية، شريطة أن تكون عبارات غامضة وملتبسة ومشحونة بالرموز وغير قابلة للفكّ النهائي أو القراءة السطحية الأحادية البعد.

تتيح استراتيجية الترميز والإيحاء الصوفي تناغماً بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة، أو بين العمق الفكري المكتسب من خلال التفكير العقلي والجدل المنطقي من جهة، والحدس الفطري المباشر الذي يمتلكه الإنسان دون أن يعرف مصدره الحقيقي من جهة أخرى. والعالم الصوفي بمثابة عالم المشاهدة عبر الباصرة الداخلية أو عين القلب، الذي تتآلف فيه "الأضداد في وحدة وتناغم وانسجام، لأن الكون كلٌّ واحد يقوم على الانسجام في وحدة تغلّف الأشياء"[٥]. وهي الوجه الآخر للوحدة بين الروح والطبيعة، أو بين العقل والحدس، ولا يمكن التعبير عنها إلا عبر لغة غامضة ومشحونة بالرموز لدى الشعراء المتصوفة، لأن نزع الغموض والرمزية من التجربة الصوفية يُفقدها جوهرها القائم على (تجاوز الفهم). ويقوم التفسير المعتاد لهذه المشكلة، كما يشير اليه (ولتر ستيس) في كتابه "التصوف والفلسفة"، على عجز التجربة الصوفية من أن تكون تجربة تصورية، لأن العارف يمر بها على نحو مباشر ولا يمكن تجريدها في تصورات، "من هنا فإن التجارب الصوفية بما أنها لا يمكن وضعها في تصورات ممكنة فإنه لا يمكن وضعها في ألفاظ"[٦]. على هذا، تبقى اللغة الصوفية لغة رمزية ومجازية الى حد كبير، بحيث لا يمكن اتباع نظام معين لفكّ شفراتها، لأن الرموز لا تشير الى مرموزات في عالم الطبيعة، بل تشير الى تصورات هي بدورها رموز لحالات وجدانية لا يمكن تبسيطها لغوياً. وإذا حاولنا أن نقارب هذه الإشكالية بصورة سيميائية أوضح، فنقول: إن الدوال التي يستخدمها المتصوفة لا تقابل مدلولات محددة، وأن النظام المشفّر للُغتهم لا يخضع لنسق من العلامات المتفق عليها لإنتاج رسالة يتحدد مدلولها بالعودة الى النظام نفسه..، بل إن هذه الدوال تبقى إيحائية ومجازية، وخصوصاً إذا طُعِّمت بالمجاز الشعري الذي يجدِّد انتماء الكائن الى الكون بكل ثرائه الذي لا يوصف، بدل الانتماء الى الكلمات والمعاني التي تحاول تجسيد الأشياء في دائرة اللغة. فما هي، إذن، المنهجية النقدية السيميائية التي تسعف الباحث في مقاربة النصوص المزدوجة التي تجمع بين الشعرية والصوفية؟!

للإجابة عن هذا السؤال ننوه بأن الشعر الصوفي لا يقوم على المجاز البحت ولا يرمي الى تجسيد الجمال ضمن علامات أدبية مفتوحة، على هذا فإن ذلك الاتجاه السيميائي الذي يهتم بالمرجعية

الثقافية للعلامة الأدبية يُعدّ من أكثر الاتجاهات تلاؤماً لمقاربة النصوص الصوفية. ومن أبرز منظري هذا الاتجاه (يوري لوتمان، ف. إيفانوف، اوسبنسكي، ولاندي وغيرهم...) الذين يرون "أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول، والمرجع"[٧]. من هنا فإن للأدب علاقة بمرجعياته المتمثلة في بنى ثقافية مجاورة له، ويحتاج الخوض في النظام المشفّر للغة الأدب الى الرجوع لتلك البنى، ومن ضمنها البنية الدينية.. لأن اللغة –كما يرى إيفانوف– هي "النظام الأوّلي بالنسبة للأنظمة المشتقة منها، ومنها الأساطير، والأديان، والفنون... الخ"[٨]. لكن إحالة هذا النظام في اللغة الشعرية الصوفية على مرجعياته لا تكون مباشرة، بل رمزية الى حد كبير، حيث إنها لا تمرّ عبر نسق من الإشارات بل نسق من الرموز، ولا تأتي في سياقات لغوية واضحة أو دلالات معجمية للكلمات بل من خلال الأسلوب الرمزي والمجازي الذي تنبني منه هذه اللغة دائماً. على هذا فإن المرجعيات حتى وإن كانت دينية فإنها ليست قطعية الدلالة، لأن عدم التناهي الدلالي هو صفة كل لغة رمزية، وأن كل مرموز –كما يقول تودوروف– يمكن "أن يصبح بدوره رامزاً، فيفتح بذلك سلسلة من المعاني لا يمكن إيقاف جريانها"[٩].

وقد أكد ناقد سيميائي آخر وهو (شارل سندرس بورس) على استراتيجية التأويل اللامتناهي للرموز في قراءة النصوص، وفي ذلك أضفى إيحاءً باطنياً صوفياً وبعداً أسطورياً على كل علامة من العلامات التي تفيد معرفتُها معرفةَ أشياء أخرى الى حيث حرية التأويل والقراءة. ويستخدم هذا الناقد كلمة (السيموزيس semiosis) التي تعني لديه سيرورة المعنى وتعدّده في أكثر من حقل معرفي، وعنده أن مفهوم السيموزيس هو ما يضمن توافر العلامة وإدامتها في الوجود من خلال وسيط تأويلي يربط الدوال بمدلولاتها الى ما لا نهاية، لكن هذا الوسيط التأويلي يبقى فاعلاً ولا تؤطّره أية أحكام نقدية أو منطقية، "لأن العلامة شيء يحدِّد شيئاً آخر –وهذا الشيء الآخر هو شيء مؤوَّل– لكي يحيل على موضوع ما. ويقوم (المؤوَّل) من جهته بالإحالة على الموضوع بنفس طريقة الإحالة الأولى. وهكذا سيصبح المؤوَّل علامة الى ما لا نهاية"[١٠]. ويؤكد بورس أن كل معرفة ينتجها الإنسان مرتبطة بمعرفة سابقة، لأن الإتيان بها لا يتم إلاّ من خلال طاقتها التأويلية التي تربط خلالها العلامات الجديدة بالعلامات القديمة في كون تغزوه العلامات من كافة الجهات وفي كل الأزمان الى ما لا نهاية. وهذه السيميائية التأويلية عند بورس تتخطّى العقلانية المنطقية التي تؤمن بمبدأ السببية الواضحة، لذلك تستعير بعض الاصطلاحات من الأدب التاويلي الباطني القديم، والأساطير اليونانية القديمة، حيث ينتسب (السيموزيس) الى (هيرمس Hermes) وهو الإله الذي نسب اليه اليونانيون القدماء المعرفة اللامتناهية، وهو رمز التأويل الكلي المتعدد الشامل، وهو أيضاً رمز للكلمة التي تنفذ الى أعماق الفكر والمعرفة الكونية المنبثقة من كل الأصقاع[١١]. ويشرح (أمبرتو إيكو) هذه الرؤية بقوله: "مادام مدلول كل كلمة أو شيء ليس سوى كلمة أخرى أو وشيء آخر، فإن أي شيء ليس سوى إحالة مبهمة على شيء آخر. ولهذا السبب، فإن مدلول نص ما قضية لا اهمية لها، والمدلول النهائي سر يستعصي على الإدراك"[١٢].

وفي ختام هذا التمهيد النظري يمكننا القول بأن اعتماد المنهج السيميائي لمقاربة النصوص الصوفية، وخصوصاً الشعرية، التي تطفح بالرموز والاستعارات والإحالات، يضع المقارب أمام

مهمتين: الأولى، هي الوقوف عند المرجعية الثقافية التي تتولد منها إشارات النص ورموزه ..، أما الثانية فهي الخوض في السيرورة التأويلية التي تصنع من المرموزات رموزاً جديدة الى حيث إمكانية القراءة والتأويل.

المبحث الأول:
شغف الفناء والسريان في الحب عند "ابن عربي"[١٣]

النص[١٤]:

١- ألا هل الى الزَّهر الحِسانِ سبيـــــلُ
٢- وهل لي على آثارهنَّ دليـــــــــلُ؟!
٣- وهل لي بخيماتِ اللِّوى من مُعرَسٍ
٤- وهل لي في ظلِّ الأراكِ مَقيـــــــلُ؟!
٥- فقال لسانُ الحالِ يُخبِرُ أنّهـــــا
٦- تقولُ: تَمَنّ ما إليه سبيـــــــلُ
٧- ووادي صحيحٌ فيك يا غايةَ المُنى
٨- وقلبي من ذاكَ الوادِ عليـــــلُ
٩- تعاليت من بدرٍ على القُطبِ طالِـعٌ
١٠- وليس له بعد الطلوعِ أفـــــولُ
١١- فديتُك يا من عزَّ حُسناً ونخـــوةً
١٢- فليس له بين الحِسانِ عديـــــلُ
١٣- فَروضُك مطلولٌ ووَردُك يانـــعٌ
١٤- وحُسنُك معشوقٌ عليك قَبـــولُ
١٥- وزَهرُك بسّامٌ وغُصنُك ناعِـــمٌ
١٦- تميلُ له الأرواحُ حيثُ تميـــلُ
١٧- وظرفُك بسّامٌ وطرفُك صـــــارمٌ
١٨- به فارسُ البلوى عليَّ يصـــولُ.

مقاربة النص:

يمثل الحُبّ وهاجس التلهُّف الى المحبوب البؤرة الدلالية لهذا النص، لكنّ هذه اللهفة تبقى على حالها من أول النص الى آخره دون أن يهدأ لها بال المُحبّ، ودون أن يتحقّق الوصال بينه وبين المحبوب. تتضمن الأشطر الأربعة الأولى تساؤلاً، في صيغة استفهامية، عن مدى إمكانية تحقيق الحبِّ والتلاقي مع المحبوب، لكن هذا التساؤل يتضمّن خوفاً وتوجُّساً يطغى على أبيات النص كلها دون أن تنفكّ إشكاليته، لأن المُحبّ لا ينتقل من موقع (المتسائل) الى موقع (المجيب)، بل من موقع المتسائل المُتمنِّي الى موقع الواصف المنبهر، وهو لا يكفّ عن وصف محبوبه الحاضر من حيث

تواجده في قلبه والغائب من حيث لهفته اليه. على هذا، تصطبغ دلالة الاستفهام في النص بمدلول إنكاري، وكأن المحبوب بمثابة الضالّة التي لا يمكن إيجادها فتُقلق المُحبّ المتسائل الكائن في حالة برزخية بين الحضور والغياب. ويعبِّر الشاعر نفسه عن هذا القلق في الشطرين الخامس والسادس اللذين يتضمّنان اعترافاً ذاتياً مفاده أن هاتفاً ناداه (أي نادى المُحبّ)، وهذا الهاتف هو لسان حاله من الداخل، فيُطلعه على أمر المحبوب (المشار اليه بضمير المؤنث)، ليخبره على لسان الذات بأن لهفته تبقى مجرّد تَمَنٍّ لا سبيل الى تحقيقه.

إن هذا التماهي بين لسان حال المُحبّ ولسان المحبوب المتعالي يُجسِّد صورة من صور التناغم بين البُعد الرمزي الصوفي للنص الذي يُفهم من خلال شفرات المتصوفة أنفسهم، وبين البعد السيميائي الذي يمكن استنطاقه وتأويله عبر شعرية النص. فمن الناحية الأولى يؤكد المتصوفة، وعلى رأسهم ابن عربي نفسه، أن الإنسان يفتقر بفطرته الى موجود خارجي يستند اليه، فلا يحس بكيانه الذاتي إلا ممزوجاً ومتماهياً مع هذا الموجود الخارجي، "فبه يسمع وله يسمع..، وبه يبصر وله يبصر..، وبه يتكلم وله يتكلم"[١٥]. يوسِّع ابن عربي في كتابه (الفتوحات المكية) هذا المفهوم، فينقله من الدائرة المادية لهاجس الحب البشري الى الدائرة الميتافيزيقية للحب بين الإنسان والذات الإلهية، مؤكداً أن الإنسان لا يحب إلاّ خالقه، لكن الخالق يحتجب عنه بحب المحبوب البشري، ولا يتحقّق التماهي الحقيقي بين المُحبّ والمحبوب إلاّ في هذه الدائرة القدسية الثانية، لأن الإنسان يبدأ بحب موجود جزئي وينتهي بحبّ الكلّي المطلق الذي لا يُحدّ، وهو الله، وإذا كان محبوبه الله "فيفنى في حبه في الحقّ أشدّ من فنائه في حبّ أشكاله، فإنّه في حب أشكاله فاقد في غيبته ظاهر المحبوب، وإذا كان الحق هو المحبوب فهو دائم المشاهدة، ..فكلما زاد مشاهدة زاد حباً"[١٦]. من هنا فإن الاختلاف بين الحب البشري والحب الإلهي يكمن في أن الحب الأول يتحقق وينتهي لحظة اللقاء، لكن النوع الثاني من الحب لا يتحقق ولا ينتهي ولا يُحدّ فيبقى المحبّ في حالة شغف متواصل ولهفة دائمة للمحبوب حتى وإن كان حاضراً ومتماهياً معه روحياً.

أما من الناحية الثانية، السيميائية، فإن هذا التماهي بين لسان حال المُحبّ ولسان المحبوب المتعالي يتجسّد في الصورة الشعرية التي يعرضها الشاعر لمقام المحبوب، وهو مقام قدسي، يأبى الاجتماع بما هو نسبي وزائل من موجودات أرضية فيتعالى في السماء. وينوِّه النصّ بهذه الصورة للمحبوب في البيت الخامس (الشطرين التاسع والعاشر) عندما يتجلّى متعالياً من بدر وطالعاً على القطب. وبهذا تبقى مسافة فاصلة بين المحبّ الساكن على الأرض والمحبوب المتعالي في السماء، وهي مسافة برزخية تُبقي المحبّ في حالة شغف دائمة، ويتجلّى فيها المحبوب في حالة طلوع لا تعرف الأفول.

وثمة تناغم رمزي ودلالي آخر يمكن تلمّسه في النص من خلال التلميح الى المحبوب بصيغة الجمع (الزهر الحسان) بدل صيغة المفرد (الزهرة الحسناء)، في حين أن الحب عند المتصوفة يتصف بالوحدة، وخصوصاً عند ابن عربي الذي يُعدُّ الشيخ الأبرز لمذهب وحدة الوجود والتأليه الكوني[١٧]. والدلالة المستخلصة من هذه الصفة التعددية للمحبوب تحيلنا على الانشطار الروحي والجسدي الذي يعانيه المُحبّ الصوفي بين انعكاسين مختلفين لذات المحبوب: أولهما مجازي

ويتجلى في صورة المرأة، أما الثاني فحقيقي ويتجلّى في الذات الإلهية. وعلى الرغم من أن الوحدة هي الأصل في فلسفة الصوفية، لكن هذه الوحدة لا تتجسّد في اللغة الشعرية إلاّ عبر لغة الكمّ والعدد، ذلك أن لغة التعبير تستعير من الموجودات الكمية الظاهرة تشبيهات للإحالة على الموجود الواحد. من هنا رفعت الفلسفة الصوفية التضاد بين الوحدة والكثرة من خلال ردّ الكثير الظاهر الى الواحد الباطن، ولعلنا نستخلص من الرمزية العرفانية "أن الواحد رمز على الإله، كما أن العدد رمز على العالم باعتبار الكثرة والتبعيض والتركيب، وفي أن العالم المرموز اليه بالأعداد هو محل التفصيل وظهور الواحد في المراتب المختلفة . والعالم بهذا المعنى الرمزي مجمل في الواحد والمبدأ الخالق. وتومئ هذه الرموز كلها الى تماثل متناسب..، فالعلاقة التلازمية بين المبدأ الخالق والمخلوقات تبدو على نحو العلاقة التلازمية بين الواحد والعدد"[١٨].

ينتقل النص، من بيته السادس (الشطر الحادي عشر) الى ختامه، من حالة شغف وتلهُّف الى حالة انبهار أمام جمال المحبوب الذي يتجلّى مصدراً للحبّ والجمال دون أن ينضب، فيصفه المُحبّ بعبارات تطغى عليها الجمل الاسمية، وخصوصاً في الشطر الثالث عشر والأشطر التي تليه. وبذلك تنتقل أسلوبية التعبير من الجمل الاستفهامية والفعلية التي تدلّ على الحركة والقلق والتساؤل الى الجمل الاسمية التي تدلّ على السكون والاتصاف الثابت للمبتدأ الموصوف بصفات الخبر الواصف. ويتعاضد هذا الانتقال الدلالي لأسلوبية التعبير مع الانتقال الصوفي الرمزي من مقام التلهُّف والتمني، أو ما يصطلح عليه المتصوفة بمقام (الخوف والرجاء)، الى مقام (الفناء والبقاء). فالمقام الأول هو مقام قلق وشغف يتمثل بخوف المُحبّ الذي ينجذب نحو المحبوب ويترجى لقاءه، لكنه يجهل أن هذا اللقاء لا يتحقّق على نحو مباشر بل على نحو رمزي وينتهي باتحاده الروحي به، وذلك في حالة من التقوى واليقين وفي كشف نوع قدسي من الحب. واستعار سهل بن عبدالله تشبيهاً من الحب البشري لوصف هذا المقام قائلاً: "إن الخوف والرجاء كالذكر والأنثى لا يُثمران إلاّ بالتقائهما، فإن التقيا كانت التقوى، والتقوى تُثمر اليقين"[١٩]. ويُولِّد هذا التماهي الرمزي بين المحب والمحبوب نوعاً من الوحدة والسكينة الروحية، ينتقل خلالها المحبّ الى مقام الفناء، فيفنى عن نفسه "ببقائه في صفات الحق"[٢٠].

وفي تأويله لثنائية الحركة والسكون، التي تصاحب الحالة الروحية للمحب في هذا النص، يلمح ابن عربي في كتابه (ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق) الى حالة من الميلان والثبات تعتري كيان المُحبّ، ومصدرها المحبوب الذي ينتمي اليه المُحبّ كانتماء الظل للشجر. وتتجلى هذه الصورة المزدوجة في الشطرين الخامس عشر والسادس عشر: "وزَهرُك بسّامٌ وغُصنُك ناعِمٌ/ تميلُ له الأرواحُ حيثُ تميلُ"، فالشطر الأول إشارة الى جمال المحبوب المتجلي في هيئة شجرة باسمة الزهور وناعمة الأغصان، أما الشطر الآخر فإشارة الى روح المُحبّ، وترتبط هذه الروح المستسلمة بمحبوبها كارتباط الظل بالشخص، فـ"يسكن بسكونه ويتحرك بحركته"[٢١]. على هذا، يبدأ العاشق الصوفي رحلة بحثه عن المطلق الإلهي بإرادة حرّة في الأحوال والمقامات الأولى، لكنه ينقاد لإرادة مطلقة عليا في المراحل المتقدمة لتلك الأحوال والمقامات، وهي إرادة كونية تنصهر في بودقتها

الإرادات الفرعية، فيستسلم العاشق أمام وحدة وجودية كونية.

ويفقد المسافر في هذه الرحلة العرفانية وعيه الظاهر الذي يدرك به العالم المادي، ليمتلك وعياً بديلاً لإدراك ما هو خفي ومحتجب عن البشر العاديين. لكنها رحلة شاقة تعترضها عوائق كثيرة تتمثل في المغريات الزائلة التي ينجذب نحوها الإنسان في دنياه الزائلة. ومن خلال اجتياز هذه المغريات يجتاز العارف الاختبار الصارم الذي يُمتحن به من لدن الحقّ. وهذه المرحلة من الاختبار هي آخر مرحلة من مراحل التناغم بين إرادة الحقّ وإرادة العارف، أو بعبارة رمزية بين المحبّ المستسلم ومحبوبه الذي يمتحنه بإرادة صارمة. من هنا وجدنا أن البيت الذي يُسدِل الستار على هذا المشهد هو البيت الأخير من النص "... وطرفُك صارم/ به فارس البلوى عليّ يصول". وتتراءى في هذا المشهد صورة أخرى لثنائية الحركة والسكون المتمثلة بطرفي المعادلة: المُمتحِن (بكسر الحاء) والمُمتحَن (بفتح الحاء)، وهي ثنائية تمنح الإرادة والقوة للطرف الأول والاستسلام والانقياد للطرف الثاني.

المبحث الثاني:

الضياع في متاهات طريق العشق عند "حافظ الشيرازي"[٢٢]

النص باللغة الفارسية[٢٣]:

راهيست راه عشق كه هيچش كناره نيست
وآنجا جز آنكه جان بسپارند چاره نيست
هر گه كه دل بعشق دهي خوش دمى بود
در كار خير حاجت هيچ استخاره نيست
مارا ز منع عقل مترسان ومى بيار
كان شحنه در ولايت ما هيچ كاره نيست
از چشم خود بپرس كه مارا ميكشد
جانا گناه طالع وجُرم ستاره نيست
او را بچشم پاك توان ديد چون هلال
هر ديده جاى جلوه آن ماه پاره نيست
فرصت شمر طريقه رندي كه اين نشان
چون راه گنج بر همه كس آشكاره نيست
نگرفت در تو گريه حافظ بهيچ رو
حيران آن دلم كه كم از سنگ خاره نيست.

ترجمة النص[٢٤]:

١- إنّ الطريق الى العشق طريقٌ لا تَحدُّه النهاية
٢- ولا يصل فيه العابر الى ضالّةٍ سوى الموت والفناء

٣- حين تضحى عاشـــــقاً فإنّك تعتنق لحظة خير وســـــــــرور
٤- وهي لحظة لا تحتاج فيها الى طلب خير، لأنّك مالك الخير سلفاً
٥- فلا تُرهبنـــا برقابة العقل -أيها الرقيب- بل هاتنا كأس خمـــــر
٦- لأن العقل ليـــس له نفوذ أو سلطان في مملكة العشـــــــــــق
٧- واسألـــــي عينيكِ -أيّتها الروح- عن هوية قاتلنـــــــــــــــا
٨- فالذنب ليس ذنب الطالع، والجرم ليس من شأن الكواكب والأبراج
٩- إن المعشوقة تتجلى في المآقي الطاهرة وهي شبيهة بالهـــــلال
١٠- ولا تلمحها العيون العادية حين تتجلّى في هيئتها القمـــــــرية
١١- اغتنم الفرصة كي لا تفوتك حيـــــاة الحرية والعربـــــــــدة
١٢- ولا يفوتك الوصول الى كنزٍ فَقَدَ أغلبُ الناس خارطة الطريق اليه
١٣- إن بكائي، بـــكاءَ "حافظ"، لا يؤثر فيك شيئـــــــــــــاً
١٤- وما يحيِّرني فيكِ هو قلبٌ لا يقلّ قساوةً عن الحجر الصلد

مقاربة النص:

يُصوِّر هذا النص حالة من اللذة المصاحبة لتوتر عميق، يستشعرها الإنسان الطامح لاستكشاف جوهر العشق، وهو مقام يفوق في لذته وتوتره مجرد الوصول الى المعشوق أو اكتشاف جماله. لأن العشق بمعناه العرفاني العريض هو الانتقال من طلب المحبوب المتجسد في هيئة إنسانية، أو في صورة موجود جزئي واحد، الى طلب الحب كغاية في ذاته، وكقوة تنفذ كل جزء من أجزاء الوجود. إنه انتقال من حالة الحب أو المحبة الى حالة العشق، فالعشق في لغة المتصوفة "هو إفراط المحبة أو المحبة المفرطة"[٢٥].. وهو بالنسبة للعاشق مقام لذة وتوتر في وقت واحد: مقام لذة لأن صورة المعشوق وحقيقته تسري في جميع كيانه، ومقام توتر لأن هذه الصورة تُعميه أمام كل شيء، فلا يرى سواها.

تأسيساً على هذه الثنائية بين اللذة والتوتر ينبني هذا النص الذي يجمع بين ثنائيات رمزية وعرفانية تتناغم مع ثنائيات شعرية ودلالية. ففي البيت الأول ثمة جمع بين "العشق" الذي يُعدّ باعث الحياة بكل المعايير الجمالية و"الموت" الذي يُعدّ نهاية المطاف لكل ما يتصل بحياة الإنسان من بواعث، وهو جمع رمزي بين البعد المادي للكائن البشري الذي يجد ضالّته المادية في الأشياء الزائلة، وبين بعده الروحي الذي لا يجد ضالّته إلاّ في المطلق.. فتنتهي الغاية من المبتغى المادي بمجرد الوصول اليه، أما المبتغى الروحي فيتمثل في المطلق الذي لا يمكن الوصول اليه، لأن من يبحث عنه يفنى في جلاله وهيبته دون أن يتمكن من القبض عليه. إن المقصود بالطريق الذي لا حدود لنهايته (في الشطر الأول من النص) هو طريق العشق الصوفي، طريقٌ لا يُحدّ من حيث صورته ونتائجه، لأنه ليس في حالة سكون وثبات، ولا يمكن تعيينه وتحديده، بل يخلق لعابره حالة من الغبطة الممزوجة بالقلق من أجل دوام لقائه بالمعشوق. ويتيه الإنسان في متاهات الدوام والاستمرار، لأنهما "يُخلقان باستمرار، ولا تتناهى مدتهما... فكأنّ الحب هو اللهفة التي تتواصل

لمحبوب غير موجود"[٢٦]. ودلالياً نجد أن الشاعر استعار صورة "الطريق" لتصوير حالة الألم والمشقة التي تصاحب العاشق العابر وهو يقاسي طريقاً وعراً ومتعرجاً من أجل الوصول الى هدف معين، لكن محنته هي أن هذا الطريق لامتناه، ولا يمكن للعابر أن يجد فيه ضالّته. وتُشيع هذه الصورة الشعرية جواً نفسياً يجمع بين الأمل واليأس، فلئن كان الطريق يدلّ في معظم الصور الشعرية المألوفة على "البداية"، وخصوصاً بداية طريق يأمل عابره أن يصل الى هدف منشود، فإن حافظ الشيرازي قد حطّم هذه المألوفية الملازمة لصورة الطريق، وأسبغ عليه صورة أخرى تُصيب المتلقي بنوع من التيه وخيبة التوقع. إذ لا يمكن لعابر هذا الطريق أن يبلغ هدفه، مثلما لا يمكن للعاشق الصوفي أن يقبض على معشوقه.. على هذا يتصف الطريق باللاتناهي الذي يُغيِّب العابر في دهاليز العدم، تماماً كما تتصف مقامات العشق العرفاني بتعرّجات تؤدي بالعاشق الى الاتحاد بالذات المعشوقة والفناء في بهائها.

من هنا، يختلف منظور العاشق العرفاني إزاء المعشوق عن منظور العابد الديني إزاء المعبود، لأن الطرف الأول في العشق يحاول الفناء في كيان معشوقه المتماهي مع الكون وموجوداته عبر أحوال صاعدة، يمرّ خلالها بمقامات الوجد والفناء والتجريد وغيرها، وهي مقامات رمزية تقوم على التأمل والمجاهدة الروحية. أما الطرف الأول في معادلة العبادة فيلجأ الى جملة شعائر وفروض دينية بغية الخضوع لمعبوده. لذلك نجد أن العاشق في البيت الثاني (الشطرين الثالث والرابع) لا يرى حاجة الى الاستخارة، أي طلب الخير عبر الشعائر المعروفة، بل يدعو الى الامتلاك المسبق لما هو محايث وملازم للخير، ويقصد به العشق الذي يُطهِّر المرء من كل شائبة تشوب روحه.

إن رسالة العشق عند حافظ الشيرازي هي رسالة كونية تسري بفيضها القدسي في جميع الموجودات، وإيصال هذه الرسالة لا يتم فقط عبر التواصل بين كائنين بشريين، بل من خلال إعادة التلاحم الصميمي الى كيانات وموجودات كونية فقدت فيما بينها أواصر التلاقي والتناغم. وينوه ناقد أدبي إيراني بارز، وهو الدكتور عبد الحسين زرين كوب، بهذه النقطة في تجربة الشيرازي عموماً، مؤكداً أن رؤيته الى العالم تنبني على العشق وإيصال رسالته، لأن العشق هو الجوهر الذي يختزل الجانب القدسي للإنسان، ومن دونه لا يبقى للبشرية ما يُشرِّفها[٢٧]. وقد يصطدم هذا الطموح نحو إسباغ الصورة الكونية على العشق بالواقع الرتيب الذي يعيشه الإنسان، وقد يُنتقد العشاق المتصوفة بأنهم مُغرقون في مثاليتهم، حيث يُعيدون كل حقيقة يؤمنون بها الى إشراق باطني، ولا تُقاس أفكارهم بمعايير المنطق والعقلانية. لكن حافظ الشيرازي يستبق هذا الانتقاد ويردّ في البيت الثالث (الشطرين الخامس والسادس) على كل انتقاص موجّه الى تجربة العشق من منظور عقلي بحت، إذ يُشبّه "العقل" برقيب يمنع انطلاق التأمل الجمالي للإنسان العاشق في الكون وموجوداته، وهو رقيب يُرهب المراقَب (بفتح القاف) بقوانين عقلية صارمة لا تتلاءم مع الأحوال الروحية التي تُلازم العشق، لأن للعشق لغته الحدسية الخاصة التي لا يفهمها الإنسان عندما يُفرط في استخدام عقله.

إن الالتجاء الى لغة الشعر يكفل ترجمة هذه الأحوال الروحية الى لغة بشرية، لكنها لغة غير قائمة على الاستنتاجات المنطقية أو الأدوات الاصطلاحية المباشرة، بل قائمة على الاستبطان الذاتي

المستند الى الرموز واللغة الغامضة. وهنا تلتقي التجربتان الشعرية والصوفية في الاستبطان الذاتي واللجوء الى المدارك الحدسية، لأن "الشعر تجربة باطنية في أساسه، وما يهدف اليه هو الوصول الى مستويات غير عقلانية"[٢٨]..، وفي المقابل تُعدّ الصوفية محاولة لاستبصار العلائق المستورة التي تربط الإنسان بعوالم غير مرئية عبر وشائج غير ظاهرة للعيان. وهنا يُصاب العاشق بحالة من الاندهاش إزاء تجربة حقيقية لا يمكن الجهار بها بلغة العقل، فيلجأ الى لغة الترميز، وهي لغة تجعل من الخمر (في الشطر الخامس) إكسير التعبير الصادق بوجه الرقابة التي يفرضها العقل على الإنسان وعلى جهازه المنطقي للجهار بما يستشعره. وفي تفسيره لهذا الترميز الذي يطغى على تجربته ككل، يلمح الدكتور عبد الحسين زرين كوب الى أن حافظ الشيرازي هو الصوفي العارف الذي يرفع قلبه بيده كما يرفع شارب الخمر كأسه، دون أن يحاول إخفاء ما يستبطنه من تجربة ذاتية[٢٩].

تتشابه الرؤيتان الصوفية والشعرية في إراءة الحقيقة وفهمها، فالحقيقة عند الصوفي هي هاجس يلازم الصور الحدسية التي تولد تلقائياً من خلال الوجد والإشراق، أما عند الشاعر فهي محايثة لاستبطان ذاتي وإضاءة داخلية توفّرها اللغة الشعرية من خلال المجازات والاستعارات. ومن خلال المزج بين هاتين الرؤيتين يسبغ الشاعر لوناً آخر من الخطاب الشعري/ الصوفي على التعبيرات التي يستنطق عبرها ما يدور في خلد الإنسان العاشق/ العارف، وخصوصاً في المرحلة التي يصل عبرها الى مقام الفناء في الوجود، وهو مقام يعقب الفناء في المعشوق. من هنا تحتل المرأة وصورتها الرمزية موقعاً محورياً في هذه التجربة، لأنها ترمز الى مستويين من الجمال: الجمال الجسدي حين تكون بؤرة إغراء غريزي مؤقت وزائل.. والجمال الروحي حين تضحى باعث حب عذري يجعل من الحب قيمة أبدية وأزلية سارية في الأكوان والأزمان. وفي كلتا الحالتين تُعدّ المرأة المعشوقة باعثة إفناء الرجل المُحب.. فإذا أحبّ الرجل المرأة لمجرد جسدها، أصبح نفسه مجرد جسد وهلك روحياً.. أما إذا أحبّها عذرياً ومن أجل الحبِّ كغاية في ذاته، حينذاك أصبح مجرد روح وهلك جسدياً. لذلك نجد الشاعر في البيتين الرابع والسابع (الأشطر السابع، الثامن، الثالث عشر، والرابع عشر) يوجه خطاباً مغايراً للمعشوقة التي يُشبِّهها بالروح لقربها الروحي منه، لكنه يصفها في الوقت ذاته بالقاتلة القاسية القلب.. وهي في قدرتها على إفناء المحبّ تضاهي، بل تفوق ما يدعيه العرّافون والمنجمون من قوة كونية يسري أثرُها في الإنسان حسب حركة الكواكب والأبراج. وفي هذه الاستعارة تتماثل صورة الاتحاد الروحي بالمعشوقة التي يستسلم العاشق بشكل طوعي لإرادتها مع صورة الاتحاد بالكون، بكواكبه وأبراجه، وعظمته التي لا يمكن للإنسان، روحياً أو جسدياً، أن يستوعبها إلاّ إذا استسلم للفناء. لكن هذا التماثل بين الصورتين يبقى خافياً على البشر العاديين و"لا تلمحها العيون العادية" كما نصّ عليه الشطر العاشر، بل يتجلى في حالة الوجد والتأمل عند أصحاب "المآقي الطاهرة"، تماماً كما يخبرنا به الشطر الذي يسبقه.

يبقى هاجس التحرّر هاجساً مسيطراً على الإنسان العارف، الذي يطمح الى تجاوز العالم المادي وتجاوز ما يُقيِّد قدرة تأمله الخارقة صوب عوالم بديلة تطفح بالإشراق والأنوار الماورائية. إن مقاربة الوجود الحقيقي، بهذا المعنى، لا تتم عبر الأدوات التجريبية أو الحسية المألوفة التي تفصل بين

العارف والشيء المعروف، أو بين الذات والموضوع، بل عبر التحرّر من تلك الأدوات والثنائيات وإعادة اللحمة بين الإنسان والعالم. إنها صورة من الحرية والعربدة التي يلمح اليها البيت السادس (الشطران الحادي عشر والثاني عشر)، وتحمل نبرة رفض وهدم للمؤسسات التقليدية التي تحصر الإنسان في دائرة انتماءاته الضيقة. وهذه العربدة لا تعني الإباحية الجسدية، بل تعني تحرّر الإرادة من قيود الجسد وأحكام المجتمع، وتحرّر الباطن من الظاهر، ولهذا "فإن من صفات التجربة الصوفية الغرابة والتخييل واللامعقولية، وهي تبعاً لذلك شنيعة بحسب الظاهر، لكنها صحيحة بحسب الباطن"[٣٠].

وعند التداخل بين الرؤيتين الشعرية والصوفية الى الذات والموضوع تتلاشى الفوارق بين الهويات والماهيات الثابتة للأشياء، ولا يبقى فاصل معلوم بين الظاهر والباطن. يُصبح، بالتالي، الخطاب الاهتيامي الموجّه الى (المعشوق الظاهر) وجهاً آخر للخطاب الإشراقي الموجّه الى الذات الباطنة. ويتجلّى هذا التداخل بين الذات والآخر بشكل واضح في البيت الأخير، حيث تتماهى صورة العاشق بصورة المعشوقة، فيتماثل العتاب الموجّه الى المعشوقة، المنعوتة بقاسية القلب، باعتراف مسبق للعاشق الذي يُقرّ بأنها تُماثل روحه، وبذلك يكون أي عتاب لها وجهاً آخر لعتاب موجه الى الذات.

المبحث الثالث:

التساؤل والاغتراب في مفترق الثنائيات عند "محوي"[٣١]

النص باللغة الكردية[٣٢]:

به نوری بادە کەشفی زوڵمەتی تەقوا نەکەم، چبکـــــەم!
بە شەمعێکی وەها چاری شەوێکی وا نەکەم، چبکـــــەم!
لە خەزنەی دڵمدا هەرچی هەیە، هەر داغی سەودایـــــــە
دەسا ئەم نەقدە دەردی عیشقی پێ سەودا نەکەم، چبکەم!
لەگەڵ دەستی مەلا ڕێ ناکەوێ زوننارى زوڵفی یـــــار
وەکو (شێخ) ئیختیاری مەزهەبی تەرسا نەکەم، چبکـــەم!
لە ڕێی ئەو شۆخەدا خۆم کردە خاک و پێی نەنا پێمـــــا
دەسا خاکی هەموو عالەم بەسەر خۆما نەکەم، چبکـــــەم!
دەمێکە شاری پڕ شۆری مەحەببەت مات و خامۆشـــــــە
بە قانونی تەجەننون شۆڕشێ ئینشا نەکەم، چبکـــــەم!
لە چاوا نم نەما بۆ گریە، نۆبەی سەجدە بەردەیـــــــــە
سیاسالّم نەبارە، نوێژی ئیستیسقا نەکەم، چبکـــــــەم!
لەسەر تۆم دوشمنە دنیا، قەزییەم (مانع الجمـــــــــع)ە
کە تەرکی تۆ نەکەم، تەرکی هەموو دنیا نەکەم، چبکـــەم!

بەجێماوم لە یاران، نابەجێ ماوم، ئەجەل! زوو بـــــــە
بە مردن لەم قوصوری ژینە ئیستیعفا نەکەم، چبکـــــەم!
ئەوا لەیلا بە رۆژی حەشر ئەدا وادەی لیقا (مەحـــــوی)
هەتا قامی قیامەت، ئاه و واوەیلا نەکەم، چبکـــــــەم!

ترجمة النص[٣٣]:

١- ماذا عساي أن أفعل، إن لم أُنِر ظلمة التقوى بنور الخمـــــــــر؟!
٢- ماذا عساي أن أفعل، إن لم أُزِح الستار عن الدجى بهذه الشمعة؟!
٣- إن ما أملكه في خزانة القلب ليس سوى عذاب الحـــــــــــبّ
٤- فمـــــا عليَّ إلاّ أن أبتاع مزيداً من العذاب لقاء هـــــذا المُلك!
٥- هي محرّمة عليَّ، كما تُحرّم ضفائر امرأة مسيحية على رجل دين مسلم
٦- فماذا عساي أن أفعل، إن لم أرتدَّ الى دينها كما فعل الشيخ الصنعاني؟!
٧- لقد استحلتُ تراباً في طريق تلك الفاتنة، لكنها أبت أن تطأني
٨- فماذا عساي أن أفعل، إن لم أتمرّغ في أتربة العالـــــم كلِّها؟!
٩- إن مدينة الحبّ الهائجة قد خمدت جذوتها منذ أمد بعيـــــد
١٠- فلم يبق إلاّ اعتماد قانون التجنُّن كي أشعل ثورة حب فيها!
١١- إن دموعي قد جفّت في مدامعي، فوجبت عليَّ فريضة السجود
١٢- ولابدّ أن أقيم صلاة الاستسقاء في سنة الجفاف القاتمــة هذه!
١٣- بسبب عشقكِ أصبح الناس جميعاً أعدائي وأصبحتْ قضيتي (مانعة الجمع)
١٤- فماذا عساي أن أفعل إن لم أخسر الناس جميعاً كي لا أخســـــــــــــركِ!
١٥- إنني أُعاني الوحدة بعد أن هجرني الأحبة، فليأت الأجل مســرعاً
١٦- ولا سبيل أمامي إلاّ أن أستقيل من هذه الحياة القاصـــــــــــرة
١٧- يا (محوي)! إنّ (ليلى) لا تعِدكَ بالوصـــال إلاّ في الآخـــــرة
١٨- فماذا عساي أن أفعل، إن لم أواصل التأوّه والبكاء حتى قيام القيامة!

مقاربة النص:

يطغى الشعور بالعزلة والاغتراب على الخارطة الرمزية والدلالية لهذا النص، فتسود أجواء من التوجس والخوف إزاء الوحدة التي يعانيها الإنسان عندما يفقد أواصر العلاقة مع العالم إثر فقدانه أواصر العلاقة مع المحبوب. وتطغى أسلوبية الاستفهام على مجل النص ضمن تساؤل متكرِّر ترجمه الباحث من الكردية الى عبارة "ماذا عساي أن أفعل؟!". وبذلك يبقى المتسائل قلقاً في حالة برزخية بين مرارة ما يقاسيه من غياب المحبوب ونشوة ما يعتريه من أماني الحضور. وهذه الحالة البرزخية تخلق طباقات متضادة تطغى على الصور الذهنية في النص عبر ثنائيات رمزية موازية لثنائية نفسية داخلية، وتتجسّد هذه الثنائية الأخيرة في تلهّف الذات للقاء المحبوب من جهة، والعجز الذي يستبدّ بها فيما يتعلق بتحقيق هذه الأمنية من جهة أخرى.

إن الشعور بالغربة هو شعور باطني متجذر في نفسية كل صوفي عارف، فما يبتغيه الصوفي بالدرجة الأساس هو تجريب الأوجه غير المألوفة من العالم، لأن الوجد الذي يعتريه يدفعه الى الاختبار الرمزي والمعنوي لما لا يمكن اختباره في العالم المادي، ويدفعه الى اجتياز السكون الرتيب في العالم المألوف نحو السكون في الفيض والمطلق الكوني. على هذا، أكد أحد الكتاب الغربيين الذين قاربوا بين الشعر والصوفية بأن السكون "يمكن أن يكون جوهر المعاناة الصوفية"[٣٤]. وإذا كانت المفارقة المقامة بين العالم النسبي المألوف والعالم المطلق الذي يُغري العارف في حالة جذب وحلول كونية قد تشكل بؤرة الاغتراب في التجربة الصوفية..، فإن المفارقة paradox، بمعناها في نقد الشعر، بين أطراف الثنائيات المتضادة هي جوهر الوظيفة المجازية للشعر. وفي كلتا الحالتين تكون إقامة العلاقات الغريبة بين الأشياء المتناقضة وظيفة رمزية بالدرجة الأساس[٣٥].

يبدأ الشطر الأول من النص بأولى هذه الثنائيات التي تجمع بين الظلام والنور، لكن المفارقة تكمن في أن الظلام يُصبح قرين التقوى في هذا الشطر، ويصبح النور الصفة الملازمة للخمر. يتسم توظيف هذه المفارقة بجرأة تدميريّة خلاّقة يعيد الشاعر خلالها الدلالات المجازية المغايرة للحقيقة لكلمات ومفاهيم فقدت بريقها بفعل الرتابة والتكرار اللّذين يَحولان دون ممارسة الإنسان للتجربة الروحية من جهة، وبفعل المألوفية التي تفرغ رؤية الإنسان من الشعرية من جهة أخرى. وبذلك يتضاعف التناقض الرمزي بين ثنائيتين:

– الثنائية اللونية (الظلام/ النور): إذ يرى العارف نفسه غارقاً في عالم مظلم، يحاول جاهداً إيجاد مصدر ضوء، حتى وإن كان ضئيلاً، ليسترشد به في نهاية النفق الذي يحيط به. لكنه يسكتشف أخيراً بأن هذا النور كامن في ذاته بقدر ما هو كامن في العالم الخارجي، فيبدأ رحلة معاكسة نحو الذات لرفع الحجاب عن الذات والعالم. وثمة شحنة رمزية في هذه الثنائية اللونية (الظلام/ النور) لأن قانون اللون، كجزء من قانون العلامة، يقوم على فرضية أن الأبيض والأسود هما أساس اللعبة اللونية بأكملها[٣٦].

– الثنائية الإجرائية (ممارسة التقوى/ معاقرة الخمر): حيث توجد في الشطر نفسه مفارقة أخرى تتعلق بالتوظيف الرمزي المعاكس للّون، بحيث جرى تلوين التقوى بلون الظلام، في حين يُفترض أن يكون التقوى مصدر النور عند كل عابد عارف..، وفي مقابل ذلك تم تلوين الخمر بلون النور. وفي هذه المفارقة الغريبة نجد أن الترميز عند (محوي) يصل الى درجة يكاد ينطق معه شطحاً حسب وصف المتصوفة لمواقف مشابهة، فالشطح عندهم كلمات يلفظ بها الصوفي في حال سُكر وحلول مع الكون، فيسمع في داخل نفسه هاتفاً غيبياً يدعوه الى الاتحاد، "فينطلق مترجماً عمّا طاف به، متخذاً صيغة المتكلّم، كأنّ الحقّ هو الذي يتحدّث بلسانه"[٣٧]. أما عند أبي نصر السرّاج فإن الشطح هو "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوّته، وهاج بشدّة غليانه وغلبته"[٣٨].

إن السكر عند المتصوفة حالة مصاحبة للوجد في الحب الإلهي الذي يفيض بقوة عند المُحب فيُغيِّب وعيه الظاهر ويزرع فيه الإشراق الداخلي والاستبطان الذاتي نحو حب مفارق للحب العادي، حيث إن المحبوب ذات نورانية لا يمكن تصويرها والتعبير عنها عبر المجازات والصور المستعارة من العالم الطبيعي، ويصاحبه نور مطلق قد يُصيب الرائي بالعمى لوهجه الشديد، مثله مثل من

يمعن النظر في بؤرة الشمس فلا يبصر سوى ظلام دامس. وهذه الظلمة هي حالة من الغيبة تتوسط بين يقظتين: اليقظة التي تسبق الحب وهو يقظة مزيّفة ولا يبصر من خلالها الإنسان سوى ظلال الأنوار، واليقظة الحقيقية التي تعقب الغيبة حيث يستبطن المُحب نوراً لا يمكن لباصرته أن تستدركه. وفي ذلك ميّز المتصوفة المسلمون بين صحوين: "صحو قبل السكر وصحو بعده، أما الذي قبل السكر فإنه تفرقة محضة ليس من أحوال الصوفية، وأما الذي بعده فيُسمّى الصحو الثاني وصحو الجمع والصحو بعد المحو"[٣٩].

وللخمر تحولات رمزية تخترق حدود الزمان والمكان النسبيين، وبواسطتها تظهر الأشياء وتتجلى الحقائق والأكوان. ولئن كانت الخمر الأزلية هي التي تشربها الأرواح في رؤية متصوف كابن الفارض[٤٠]، فإنها تأخذ طابعاً أبدياً في نص محوي، وخصوصاً في البيت الأخير (الشطرين السابع عشر والثامن عشر)، لأن المحبوب لا يعِد المُحب بالوصال إلا في يوم الآخرة. وتبقى حالة السكر، وما يصاحبها من شدة الوجد والاغتراب والتوتر، كما هي عند المُحب الذي قُدِّر له أن ينتظر حتى يوم القيامة لتحقيق تجلي المحبوب في الأعيان.

إن المحبوب الذي يتجلّى في صورة المرأة في هذا النص يتراءى كمن يفتح آفاقاً رحبة نحو الحرية والخلود والحلول في الكون. فالاتحاد الجسدي الذي يربط طرفي الحبّ الإنساني هو الطريق نحو الحلول الروحي بين الكون والكائن، أو بين الخالق والمخلوق حسب مذهب وحدة الوجود. لكن المشكلة الحقيقية هي أن هذا الحلول لا يتحقق إلاّ مع فناء المُحب، حيث إن المحبوب– المرأة يضحى صورة سرابية تجذب الطرف الآخر دون أن تُنال، حينذاك يتضاعف التوتر الروحي والاغتراب في مجمل النص، غير أن استشعار هذا الاغتراب يصل ذروته في البيتين الثاني والثالث (الأشطر الثالث الى السادس)، حين يُشبِّه المُحبّ قلبه بخزانة لا توفِّر الأمان والطمأنينة الروحية بل تزيد الألم واليأس والقلق الوجودي. وفي البيت الثالث يجد المُحب نفسه بين خيارين لا ثالث لهما، وكلا الخيارين مؤلم ويكون على حساب التضحية بالآخر.. فعليه إما أن يختار الحب الجسدي مع المحبوب، أي اللذة الجسدية المؤقتة، وعندها يخسر الحب العذري أو اللذة الروحية الخالدة.. أو أن يختار الاتحاد الميتافيزيقي بالمحبوب في لذة روحية، وعندها يفقد بعده الإنساني واللذة الجسدية التي يستعير منها لذّة الروح. إن صعوبة اتخاذ القرار بين أحد هذين الخيارين تشبه ما ألمّت بالشيخ الصنعاني في حكايته الشهيرة[٤١] عندما كان في حيرة قاتلة بين أن يختار الاقتران بحبيبته النصرانية مقابل الارتداد عن دينه، أو أن يبقى على دينه مقابل التضحية بحبيبته التي نفذت كيانه الى درجة كانت مفارقة العيش أهون عنده من مفارقته إياها.

وفي المنطق لا يمكن الجمع بين نقيضين ينفى أحدهما الآخر، كعدم إمكانية الجمع بين الظلام والنور، أو استحالة الجمع بين رضا المحبوب ورضا جميع الناس في وقت واحد، إلاّ بالتضحية بكليهما أو بأحدهما على الأقل لصالح الآخر. وفي اصطلاح المناطقة تُسمّى قضية مقلقة كهذه بالقضية (المانعة الجمع)[٤٢]، وهي التي استدركها الشاعر في النص وسمّاها باسمها المنطقي في البيت السابع: "بسبب عشقك.. أصبحت قضيتي مانعة الجمع". في هذه الحالة على المُحب أن يتخذ

قراره الصعب، عليه إما اختيار المحبوب– المرأة مقابل خسارة العالم، وإما اختيار العالم المجرّد من الحب مقابل خسارة المحبوب. وفي التفسير الدلالي لرمزية الحب العرفاني، على المحب أن يختار إما الحب العذري الخالد مقابل خسارة الحب الجسدي ولذته المؤقتة، أو يختار اللذة الجسدية مقابل فقدان الخلود والحلول الكوني مع المحبوب الروحي. وبين هذين الخيارين اللذين لا ثالث لهما يكمن جوهر المعاناة الصوفية التي يجهد العارف من خلالها عبثاً الربط بين البعدين الروحي والجسدي للّذة الإنسانية.

وثمة تناغم آخر في الشعر الصوفي يعمِّق الإحساس بالضياع والتيه داخل الذات. أي أن التناغم لا يُشترط أن يكون تناغماً بين الصور التي تفتح آفاق الحلول في الكون فحسب، بل قد يكون تناغماً بين النغمات الحزينة التي تنبع من الذات العاشقة، ما يزيد حالة التقوقع في الذات التي لا تجد من يشاطرها الحب العرفاني أو يشاطرها استشعار الحب بطريقتها الخاصة على الأقل. من هنا يجد المُحب نفسه غريباً بين الآخرين، ويجد مدينة الحب خامدة وخالية من ساكنيها، فيعزف البيت الخامس (الشطران التاسع والعاشر) على وتر هذه النغمة الحزينة في تناغم مع نغمة البيت الثالث عن عدم إمكانية الجمع بين خيارين ينفيان البعض. وفي البيت الخامس ثمة قضية جديدة هي الأخرى مانعة الجمع من الناحية المنطقية، لأن طرفيها لا يجتمعان إلاّ بالجنون، فإشعال الثورة في مدينة الحب الخامدة لا يتم إلاّ باعتماد قانون التجنن، وبذلك لا يستفيق ساكنو هذه المدينة الرمزية من سباتهم إلا بعد إصابة العشاق بالجنون. وبين السبات المُميت للآخر والجنون الهالك للذات العاشقة لا يجد العاشق خياراً سوى الانتظار والترجي.

لكن هذه الرؤية لا تبقى ذاتية محضة ولا تنعزل عن الموضوعات الخارجية، بل تنتقل الى العالم بمجمله فيصطبغ العالم بصبغة الذات. من هنا، تتناغم صورة الذات الرامزة مع صورة الموضوع المرموز اليه، ويصبح الجفاف والقحط الذي يضرب الأرض وخيراتها وجهاً آخر للجفاف الذي يضرب باصرة الإنسان المُحب حين تجفّ مدامعه ويفقد قدرة التعبير عمّا يقاسيه عبر الدموع. يُفصح البيت السادس (الشطران الحادي عشر والثاني عشر) عن هذا الجفاف المزدوج الذي يصيب الذات والموضوع (الإنسان والعالم)، فيستوجب على العاشق أن يقيم صلاة الاستسقاء لا من أجل هطول المطر من السماء بل من أجل سقوط الدموع عبر العيون.

يستشعر الإنسان المُحب وحدة خانقة في انتظار محبوب لا يأتي إلاّ إذا كان الفناء بمعيته. إنها وحدة لا تُطاق الى درجة تدفع المُحب نحو تمنّي الموت والفناء من أجل البقاء الروحي في كنف الأبدية، فالفناء في العشق هو ما يضمن البقاء والوصال مع المحبوب الحقيقي بمعناه العرفاني الرمزي[٤٣]. إنه المحبوب الكوني الذي نشأ منه الإنسان واليه يعود في تلاحم كامل ووحدة وجود شاملة. وضمن هذا الترميز يبلغ النص في بيته الثامن (الشطرين الخامس عشر والسادس عشر) ختام رحلة الحب الحزينة في دروب مدينة رمزية لا تحترم الحب ولا توفِّر الألفة لساكنيها بقدر ما تزيد احساسهم بالاغتراب وانعدام الأمان الروحي. وبين خيارين، أولهما: العيش القاصر الذي يُشعر الإنسان بالوحدة ويعزله عن الآخرين.. والموت الذي يُعيده الى النسيج الكوني المتلاحم مع الآخرين، يختار هذا الإنسان المغترب الخيار الثاني ويقرِّر الاستقالة من الأول.

المبحث الرابع:

هاجس الحب بين الاختلاف والائتلاف في النصوص الثلاثة

بعد رصد مظاهر التناغم على المستويين الرمزي والدلالي في كل من النصوص الثلاثة على حدة، ننتقل في هذا المبحث الى مقاربة موازِنة لمظاهر التناغم على مستوى النصوص معاً، بهدف تلمّس المشكلة والرؤية اللتين ترفدان التجربة الشعرية الصوفية للشعراء الثلاثة (ابن عربي، وحافظ، ومحوي) بالشحنات الرمزية والدلالية. بمعنى أن هذه التجارب تتآلف من حيث المشكلة والرؤية العامة، على الرغم من اختلافها من حيث اللغة والسياق الثقافي. وثمة توجس مشترك يحرك باعث الرؤية والتفكير وأسلوبية التعبير في التجارب الثلاثة بدرجات متفاوتة، الى جانب خصوصيات أسلوبية يتميّز بها كل نص على حدة. وبإمكاننا تلخيص مستويات التناغم وتجلياته في هذه النصوص على ثلاثة مستويات رئيسة:

المستوى الأول (الاختلاف والتجاذب): يقوم منطق التناغم، سواء أكان في الموسيقى أو الشعر، على التداخل والتوليف بين المتضادات، حيث لا يقوم التناغم بين مكونات البناء الرمزي والدلالي للفن إلاّ من خلال تحويل ما هو مختلف على مستوى الأجزاء الى مؤتلف على مستوى الكل(٤٤). ويقوم التناغم الشعري في النصوص الثلاثة على جدلية الاختلاف والتجاذب أيضاً، لأن استشعار الغياب وخصوصاً غياب الترابط بين الأشياء وغياب الوحدة والتراتب بين الموجودات والأكوان هو التوجس الذي نشأت منه رحلات رمزية نحو المطلق. وقد رصدنا هذه الميزة عند ابن عربي الذي وظّف الاختلاف بين طرفي الحب من خلال منح المحبوب مقاماً قدسياً متعالياً مقابل المُحب الساكن على الأرض، وبذلك رسم حدوداً فاصلة بين شغف المُحب وتعالي المحبوب، لكن هذا الاختلاف لم يُشكل حالة من الانفصام بين الطرفين بقدر ما شكل حالة من التجاذب بينهما. أما عند حافظ الشيرازي، فقد وجدنا أن مصدر هذا الصراع بين طرفي الحب ليس خارجياً بالضرورة، بل قد يكون في ذات الإنسان الواحد، كالصراع الذاتي بين الوعي الظاهر والوعي الباطن، أو بين العقل والحدس، اللذين يُكمِّلان البعض بقدر ما يخالفان البعض. هذا الصراع هو الباعث المحرِّك لمبدأ الاختلاف والتجاذب، حيث إن مبدأ الحياة العام يخلق بين عناصر الوجود ومكوناته المتضادة مناسبات التقاء وتصالح وحالات جذب ودفع فيما بينها. من هنا أكدت فلسفة ابن عربي على "أن الله تعالى جعل بين الأشياء مناسبات ليربط العالم بعضه ببعض، ولولا ذلك لم يلتئم ولم يظهر له وجود أصلاً"(٤٥). وهناك من النقاد الإيرانيين من يرى أن لفلسفة ابن عربي، بشأن التجاذب بين الكائنات وخصوصاً بين العشاق، تأثيراً على الرؤية الشعرية لحافظ الشيرازي، فالتجاذب عند هذا الأخير تجاذب أزلي قد استشعره آدم في وقته، وتجاذبٌ أبدي كما نوّه به في مستهل نصه، ويبقى يُغرى العشاق في طريق العشق الذي يطول ولا ينتهي إلاّ بفنائهم الجسدي(٤٦). من جانب ثالث، ولئن كان مبدأ التجاذب لا يقوم إلا بالوجود المسبق لنِدّه المتمثل بمبدأ الاختلاف، فإن الثنائيات اللونية والنفسية والدينية وغيرها التي اكتسحت الخارطة الدلالية والرمزية لنص (محوي) قد عكست

جدلية الاختلاف والتجاذب في رؤيته التي طغى عليها شعور عميق بالاغتراب والتساؤل.

وبما أن النصوص الثلاثة تجمع بين الصوفية في الرؤيا والشعرية في الأسلوب، فإن الاختلاف والتجاذب لا يأخذان بعداً فكرياً فحسب، بل يجري توظيفهما من الناحية الفنية أيضاً، ويجسِّد المجاز الشعري والخيال الخلاّق هذه الحالة عبر كسر الرتابة والمألوفية وخلق علاقات جديدة بين الأطراف المتضادة. وقد نوّه عبد القاهر الجرجاني في باب المجاز، في عبارات شبيهة بعبارات المتصوفة، بهذه القدرة التدميرية والبنائية للشعر في آن معاً، حيث قال: إن المجاز "يختصر البعد بين المشرق والمغرب، ويرينا الأضداد ملتئمة، ويأتينا بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[٤٧]. لكننا إذا قاربنا بين النصوص الثلاثة من خلال تلمّس القلق الذي تخلقه ثنائية الاختلاف والتجاذب، فإننا نجد اختلافاً بين النصوص الثلاثة فيما يتعلق بدرجة توظيف طرفي الثنائية، حيث يلعب التجاذب بين طرفي الحب دوراً مهماً في نص ابن عربي من خلال تصوير المحبوب في مقام متعال وقدسي شبه ثابت، وهو المقام الذي جرى التعبير عنه ضمن عبارات طغت عليها أسلوبية الجمل الإسمية وخصوصاً في الأبيات الثلاثة الأخيرة. أما في نص حافظ الشيرازي فإن الاختلاف بين طرفي العشق قد غلب على التجاذب، وخصوصاً في مستهله الذي صوّر طريق العشق بالطريق الذي يضيع فيه العاشق ويتيه، حيث يُغري المعشوق عاشقه باستمرار دون يكون التجاذب بينهما إيجابياً ودون أن ينتهي بالتلاحم والوصال. وقد تغيّرت معادلة الاختلاف والتجاذب في نص (محوي) بشكل أوضح، حيث طغت أجواء من التشاؤم والريبة على رؤية العاشق، وتوسّعت مسافة الفصل والاختلاف بين طرفي العشق على حساب التجاذب الدنيوي الجسدي لصالح التجاذب الأخروي الروحي. ولكن مهما تباينت جدلية الاختلاف والتجاذب في النصوص الثلاثة، ومهما كانت درجاتها، فإنها تبقى محرِّكة أساسية لتجسيد الرؤية الصوفية وبلورة الأسلوبية الشعرية في هذه النصوص.

المستوى الثاني (الشوق والرجاء/ السكر والشطح): بما أن الحب الحقيقي في نظر الصوفية هو الحب الذي لا يُنال في الدنيا، فإن الشغف للقاء المحبوب هو الحالة النفسية والوجودية التي تجتاح كيان العاشق على الدوام، فيصبح الشوق الى منشود معدوم باعث بحث دائم ينتهي بمقامات متعددة كالرجاء والسكر والشطح. وعند ابن عربي فإن "الشوق لا يصح أن يتعلق بحاضر، وإنما متعلقُه غائب غير مشهود له في الحال، ولذا كان الشوق من أوصاف المحبة"[٤٨]. والرجاء الناتج عن هذا الاشتياق الدائم للقاء المحبوب الغائب هو المقام الذي يصل اليه ابن عربي في نصه الشعري، وأسلوبياً يعبّر عن هذا الرجاء في صيغة تساؤلات يستهل به النص (في الأشطر الأربعة الأولى). ولا شك أن كل تساؤل يحتمل جواباً سلبياً بقدر ما يحتمل رداً إيجابياً، وأن انتظار الجواب الذي يجهل السائل مضمونه، سواء أكان إيجابياً أم سلبياً، يُبقيه في حالة شغف واشتياق ولهفة دائمة الى المحبوب الغائب. لذلك وجدنا في البيتين الثالث والرابع (الشطر الخامس الى الشطر الثامن) حواراً داخلياً في ذات المحب نفسه، بينه وبين المحبوب الذي يتماهى معه ويستعير لسانه، فينشأ صراع داخلي بين طرفي الحب في ذات الإنسان الواحد.

ويستبد الشوق بالعاشق عند (حافظ الشيرازي) أيضاً، لكنه شوق لا ينتهي بالرجاء فحسب بل

يتجاوز ذلك نحو حالة من النشوة تُسمّى في معجم المتصوفة بمقام السُكر. وتتمثل هذه الحالة في نص الشيرازي في (التيه) الذي يُضيِّع العاشق في متاهات طريق العشق، وسبب هذا التيه هو أن العاشق يبدأ رحلة نحو المعرفة، لكنها معرفة لا يمكن القبض عليها، بل تزيد من اشتياق العاشق وشوقه الى حد السكر. لذلك نجد من المتصوفة من يقول: "إن السكر مقام شريف من مقامات الأولياء، لا يعقبه الفناء ولا يصله العلم"[٤٩]. أي أن هذا المقام يخلق حالة توتر بين الفناء والعلم، ويُصيب العاشق السكران بغيبة تُضعف سيطرة عقله على وعيه الباطن، وتضاعف هذه الحالة مستويات التناغم بين البواعث اللاشعورية للعاشق، مما حدى بحافظ أن يقول في الشطر السادس وعلى لسان العاشق: "إن العقل ليس له نفوذ أو سلطان في مملكة العشق". وقد يؤدي الإفراط في السكر إما الى عودة الصحو الى العاشق، أو على العكس من ذلك يؤدي الى غيبة كاملة تنتهي بالشطح. لكن الشطح وإن كان مذموماً في علم التصوف البحت، فإنه يتناغم شعرياً في بعض السياقات مع حالات القلق والاغتراب الذي يستشعرها المحب. ووجدنا في نص (محوي) حالة اغتراب عميقة كانت باعث عبارات غير مألوفة، بل ومذمومة شرعياً، كالأوصاف المعكوسة التي أُطلقت على الخمر والتقوى، والاقتداء بالشيخ الصنعاني من أجل الوصال والحب، وإشعال ثورة الجنون والتمرد على البنى الاجتماعية التقليدية التي تحاول إخماد نار العشق. لكن هذه العبارات الغريبة تناغمت شعرياً وجمالياً مع سلسة تساؤلات مكرّرة، من الناحيتين المعنوية والإيقاعية، عكست الشوق العميق ثم السُكر المُغيِّب للوعي الذي ولّد شكوكاً وتساؤلات مريبة اصطبغت بها الخارطة الرمزية والدلالية للنص بمجمله.

المستوى الثالث (الفناء والسريان في المطلق): يستند الحب بوصفه قوة جذب والتئام بين الأطراف المختلفة الى مبدأ أعم هو السريان، والحب عند الصوفي سارٍ في جميع أجزاء الكون، وهو الدافع الذي يحثّ المحب دوماً نحو تمني الحلول في المطلق. لكن المطلق هو صفة الذات الإلهية التي لا تُنال بل تسري في جميع أجزاء الوجود، وعلى المحبّ كمخلوق نسبي أن يعود الى حالته السديمية وأن يسري كذرّات منتشرة في الأكوان كي يحقق ما يبتغيه ويتمناه. ويجسد قلق المحب ولهفته وتساؤله هذا التمني الذي ينطبع به نص ابن عربي في مستهله، وهو تمنٍّ بعيد المنال (كما يفصح عنه الشطر السادس)، لأنه لا يتحقق إلاّ في حالة الفناء والسريان والتناغم مع النفس الكلية، وهي النفس التي تسري –حسب فلسفة ابن عربي– في كل شي: "سارية في جميع أجزاء العالم وأشخاصه بالتدبير والصنعة والإحكام"[٥٠].

ويعود سبب القلق الذي يعتري المحب في تمنّي هذا الفناء الى أن الفناء لا ينتهي دوماً بالسريان في المطلق، بل ينتهي في بعض الأحيان بحالات من الضياع والسكر والجنون، وغيرها من الحالات والمقامات التي يعانيها العاشق، كما وجدناها في أسفار العشق غير المنتهية في نصَّي حافظ ومحوي. وقد لازمت التجربة الصوفية، بمقاماتها وأحوالها وانفعالاتها، التجارب الشعرية للشعراء الثلاثة عبر مجازات وصور شعرية مكثفة وترجمة الرؤيا الفلسفية التي يقوم عليها مبدأ الفناء والسريان في الحب.

لا شك أن ابن عربي، بوصفه فيلسوفاً إشراقياً قبل أن يكون شاعراً اهتيامياً، قد يسبق قارئه في تأويل ما يقوله شعراً، وبذلك يحجب قدراً كبيراً من القدرة التأويلية للمتلقي الذي يجد معاني مسبقة لشعره كما هي واردة في مؤلّفه الفلسفي "الفتوحات المكية" وكتابه التأويلي في شرح ترجمان الأسرار "ذخائر الأعلاق"، وهما كتابان قد نوّهنا بهما في المباحث السابقة. لكن الأمر يختلف مع حافظ ومحوي، اللذين يُعبّران عن لهفتهما ورؤيتهما عبر الشعر دون تأويل فلسفي مسبق، وبذلك رأينا أن نصّيهما يزخران بصور شعرية مكثفة وتساؤلات عميقة مفتوحة تُغذّي قدرة التأويل عند المتلقي الى أبعد حدوده. بل إن فلسفة ابن عربي في المحبة والفناء، وما يتوسّطهما من مقامات وأحوال، قد جرى التعبير عنها في نصّي حافظ ومحوي برمزية أعمق مقارنة بنصّه. ولعل السبب في ذلك يعود الى أن قوّة التعليل والتفكير الفلسفي عند ابن عربي، وهو من يعرض أفكاره من خلال مفاهيم وتسميات اصطلاحية، تغلب على لغته الشعرية..، في حين أن لغة الشعر هي الغالبة عند حافظ ومحوي اللذين وظّفا المجاز والغموض الشعري للتعبير عن رؤية تتناغم مع الرموز الغامضة والمعاني الواضحة في آن معاً.

الخاتمة والنتائج:

في ختام هذه الرحلة السيميائية الموازنة، توصّل الباحث الى طائفة من النتائج، ننوِّه هنا بأبرزها:

– إن تطعيم المنهج الدلالي المستند الى المرجعية الثقافية بالمنهج الدلالي التأويلي يفيد المقاربات النقدية في النصوص التي تجمع في بنيتها بين الرموز الدينية ذات الدلالات المسبقة والرموز الجمالية التي تتعدد دلالاتها وتتجدد بتجدد القراء وسياقات القراءة، كالنصوص الشعرية التي تجمع بين الرؤية الصوفية وجمالية الصورة الشعرية.

– إن هاجس الحب والتلاقي بين طرفي العشق هو الهاجس المسيطر والمشترك في أغلب النصوص الشعرية الصوفية وغاية رسالتها التي تقوم، سيميائياً، على التناغم الرمزي والدلالي بين مكوِّناتها.. إذ تتعاضد استراتيجية الترميز في هذه النصوص مع دلالاتها لا من حيث المعاني الظاهرة فحسب، بل من حيث جماليات التعبير التي تثري إمكانية التأويل لدى المتلقي أيضاً.

– على الرغم من أن التناغم مع المطلق الإلهي هو الهاجس المهيمن والأخير الذي يختزل جوهر الرسالة الصوفية في الشعر، غير أن هذا الهاجس لا يمكن التعبير عنه مباشرة، ذلك للحيلولة دون الوقوع في الشطح من جهة وللإبقاء على مسافة جمالية تعتمد على الترميز والغموض من جهة أخرى، وفي هذه الحالة تتناغم الرؤية الصوفية باللغة الشعرية في أبهى صورهما.

– يبقى التوجس المتمثل بالخوف من عدم تحقيق التناغم بين الإنسان العاشق ومعشوقه الكوني توجساً مصاحباً للهاجس الذي ذكرناه، على هذا لا يفارق القلق والخوف من الضياع والتيه نغمة العاشق الصوفي الذي يخاف من الفناء السلبي والضياع في سديم الكون وغباره بقدر ما يطمح الى الفناء الإيجابي والسريان في المطلق بجوار الذات الإلهية.

– إن المقاربة الموازنة للنصوص الشعرية التي اختارها الباحث في الأدب العربي

والفارسي والكردي أظهرت أن هذه النصوص، وعلى ما تتميّز به من خصوصيات في رؤاها الفرعية ولغاتها وطرائق تعبيرها، فإنها تشارك في بلورة أسلوبية متميّزة ورؤية شعرية قائمة على التناغم الرمزي والدلالي.

– إن الترجمة الصوفية لطموحات الإنسان ومعاناته الى اللغة الشعرية، قد تُفقد جانباً من الشحنة الدلالية والرمزية للشعر، وهي الحالة التي وجدناها عند ابن عربي، لأنه فيلسوف قبل أن يكون شاعراً ويسبق قارئه في تأويل رموزه الشعرية. لكن هذه المعادلة تغيرت مع حافظ الشيرازي ومحوي، اللذين عبّرا عن لهفتهما ورؤيتهما عن طريق صور شعرية مكثفة وتساؤلات أتاحت إمكانيات واسعة للتأويل.

الهوامش:

(١) يُنظر: جون كوهن، اللغة العليا: النظرية الشعرية، ت: د. أحمد درويش. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٥، ص٧٩.

(٢) يُنظر: الرسالة القشيرية في علم التصوف. بغداد: مطبعة منير، ص٦١–٦٣. ويتلخص مفهوم الفناء في نظر الصوفية في ذهاب الحسّ والوعي وانعدام الشعور بالنفس وبالعالم الخارجي، وانمحاء العبد في جلال الرب، فيفنى العبد في شخصه، ويبقى في ربّه بعد مجاهدة ومجالدة وتصفية للنفس. ينظر: المعجم الفلسفي. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٩، مادة "الفناء"، ص١٤١.

(٣) جون كوهن، اللغة العليا: النظرية الشعرية، ص٧٩.

(٤) ولتر ستيس، التصوف والفلسفة، ت: د. إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: مكتبة مدبولي، ص٦٩.

(٥) عبد العزيز الدسوقي، عن: د. ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ص٤٩.

(٦) ولتر ستيس، التصوف والفلسفة، ص٣٤٦.

(٧) عبدالله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل الى المناهج النقدية الحديثة. الدار البيضاء– بيروت: المركز الثقافي العربي، ص١٠٦.

(٨) المصدر نفسه، ص١٠٧.

(٩) تزيفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ت: د. محمد منذر عياش. حمص: دار الذاكرة، ١٩٩١، ص٩٨.

(١٠) عن: أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت: سعيد بنكراد. الدار البيضاء– بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص١٢٨.

(١١) يُنظر: المصدر السابق، هوامش المترجم، ص١٣٨.

(١٢) المصدر نفسه، ص١١٩.

(١٣) هو الفيلسوف والشاعر وشيخ المتصوفة الكبير أبو بكر محيي الدين محمد بن علي المعروف بابن عربي (١١٦٥–١٢٤٠م)، ألّف حوالي أربعمائة كتاب ورسالة منها: الفتوحات المكية، فصوص الحكم، مفاتيح الغيب. ويحوي ديوانه "ترجمان الأشواق" أشهر أعماله الشعرية في الحب الصوفي. يُنظر: ترجمة المؤلف في "ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: محمد عبد الرحمن الكردي. مصر: مطبعة السعادة، ١٩٦٨".

(١٤) من ديوان "ترجمان الأشواق" نقلاً عن: المصدر السابق، ص٢٥٣–٢٥٤.

(١٥) محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق: أحمد شمس الدين، ج٣. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩، ص٤٨٧.

(١٦) المرجع نفسه، ص٤٨٨.

(١٧) يُنظر: المرجع السابق، ص٤٨٩. وكذلك: جان شوفليي، التصوف والمتصوفة، ت: عبد القادر قنيني. الدار البيضاء– بيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩، ص٦٥.

(١٨) د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية. بيروت: دار الأندلس– دار الكندي، ١٩٧٨، ص٣٩٩–٤٠٠.

(١٩) أمين علاء الدين النقشبندي، ماهو التصوف، ت: د. محمد شريف أحمد. بغداد: الدار العربية، ١٩٨٨،

ص١٠٤.

(٢٠) الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص٦٣.

(٢١) محيي الدين ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ص٢٥٥.

(٢٢) هو الشاعر الفارسي الكبير شمس الدين محمّد المعروف بحافظ الشيرازي (١٣٢٠-١٣٨٩)، يُعدّ من أشهر شعراء الغزل والعرفان على مستوى إيران والعالم، لُقّب بلسان الغيب وترجمان الأسرار. يُنظر: مقدمة كتاب محمد سودي بسنوي (باللغة الفارسية) بعنوان "شرح سودى بر حافظ، ج١. تهران: انتشارات زرين- انتشارات نكاه، ١٣٦٦".

(٢٣) ديوان حافظ شيرازي (باللغة الفارسية). ايران: انتشارات باقر العلوم، ١٣٧٤، ص٥٧.

(٢٤) قام الباحث شخصياً بترجمة هذا النص من الفارسية الى العربية دون الإغراق في التعريب الحرفي لكلماته، بغية الحفاظ على شعريته وشحناته الرمزية والدلالية للإيفاء بالغرض النقدي في مقاربته الرمزية والسيميائية. وقد اعتمدنا في هذه الترجمة على شرح "سودي" لديوان حافظ باللغة الفارسية، مصدر سابق، ج١، ص٤٥٨-٤٦١.

(٢٥) ابن عربي، الفتوحات المكية، ص٥٠٤.

(٢٦) أدونيس، الصوفية والسوريالية. ط٢، بيروت: دار الساقي، ١٩٩٥، ص٩٦.

(٢٧) يُنظر: د. عبد الحسين زرين كوب، از كوجه رندان درباره زندكىو انديشه حافظ (باللغة الفارسية). ج٦، تهران: جابخانه سبهر، ١٣٦٩، ١٧٦-٢٠٢.

(٢٨)

Dana wilde, On Sufism and Poetry. Poetry and Sufism: a Few Generalities, third paragraph.
http://www.unc.edu/depts/sufilit/Wilde.htm

(٢٩) د. عبد الحسين زرين كوب، جستجو در تصوف ايران. تهران: مؤسسه انتشارات امير كبير، ١٣٦٩، ص٢٣٤.

(٣٠) على أحمد سعيد- أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب. الكتاب الثاني: تأصيل الأصول. ط٣، بيروت: دار العودة، ١٩٨٢، ص٩٦.

(٣١) هو الشاعر الكردي الكبير الملا محمد بن الملا عثمان البالخي المعروف بمحوي (١٨٣٠-١٩٠٦)، كتب أشعاره باللغتين الفارسية والعربية الى جانب ديوانه باللغة الكردية، يُعدّ من الشعراء المتصوفة البارزين في الأدب الكردي. يُنظر مقدمة ديوانه باللغة الكردية: "ديوانى مەحوى، لێكدانەوەو لێكۆڵنەوەى: مەلا عبدالكريمى مدرسو محمدى مەلا كريم. بەغدا: چاپخانەى كۆرى زانيارى كورد- بەغدا، ١٩٧٧".

(٣٢) المصدر السابق، ص٢٣٠-٢٣٣.

(٣٣) قام الباحث شخصياً بترجمة هذا النص من الكردية الى العربية محاولاً الحفاظ على شعريته وشحناته الرمزية والدلالية كي يكون ملائماً لمقاربته من منظور سيميائي ورمزي. وقد اعتُمد في الترجمة على شرح "ديوان محوي" باللغة الكردية، المصدر السابق، ص٢٣٠-٢٣٣.

(٣٤) كولن ولسن، الشعر والصوفية. ت: عمر الديراوي أبو حجلة. بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩، ص٢٩٠.

(٣٥) حول العلاقات غير المألوفة والغريبة التي تقيمها الرمزية في النص الأدبي، يُنظر:
William York Tindall, The Literary Symbol. Bloomington: University Press, 1955, p. 191.

(٣٦) د.علوي الهاشمي، ايقاع اللون. بغداد: منشورات مهرجان المربد الشعري التاسع، ص٧.

(٣٧) عن: أدونيس، الصوفية والسريالية، ص١١٧.

(٣٨) د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص٣٤٨.

(٣٩) المصدر السابق، ص٣٤٧.

(٤٠) يعبِّر ابن الفارض في ميميته الشهيرة عن هذه الرؤية، ومطلعها:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا قبل أن يخلق الكرم

للمزيد عن هذه الرؤية يُنظر: المصدر السابق، ص٣٦٦-٣٦٧.

(٤١) تتلخص هذه الحكاية في أن شيخاً مسلماً زاهداً، كان يدعى الشيخ الصنعاني، أحبّ فتاة مسيحية بشغف الى درجة لبّى شرطها بالارتداد عن دين الإسلام واعتناق المسيحية لقاء قبولها إياه. يُنظر: هامش الملا عبد الكريم المدرس ومحمد الملا كريم في شرح النص، ديوان محوي، ص٢٣١.

(٤٢) يُنظر: بسام مرتضى، دروس في المنطق. بيروت: مؤسسة النعمان، ١٩٩٤، ص٨٩.

(٤٣) نجد هذا الترميز عند شاعر كردي آخر وهو الملا أحمد الجزيري الذي يؤكد في إحدى قصائده العرفانية ما معناه: "على

العاشق أن يفنى في العشق كي يبقى مع المعشوق/ فالعاشق الباقي في الوصال هو من يفنى". يُنظر شرح علاء الدين السجادي (باللغة الكردية) لهذه القصيدة في كتابه: (دەقەکانی ئەدەبی کوردی، بەغدا: کۆڕی زانیاری کوردی، ١٩٧٨، ل٦٦-٧١)، وهذا نص البيت باللغة الكردية:

ئەو دێ عشقێدا فەنابوو دا ببێت باقی بدوست عاشقی فانی نەبوو واصل حەتا باقی نەبوو

(٤٤) يُنظر بهذا الشأن: د. محمد مفتاح، رؤيا التماثل. الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥، ص١٧٣ و١٩١.

(٤٥) المصدر السابق، ص١٨.

(٤٦) حول هذه الرابطة بين فلسفة ابن عربي والرؤية الشعرية لحافظ الشيرازي يُنظر: د. عبد الحسين زرين كوب، از كوجه رندان (باللغة الفارسية)، ص١٨٨-١٩٠.

(٤٧) عبد القاهر الجرجاني، عن: محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: تلازم التراث والمعاصرة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣، ص١٦٦.

(٤٨) ابن عربي، الفتوحات المكية، ج٣، ص٥٤٥.

(٤٩) النقشبندي، مصدر سبق ذكره، ص١٣٨.

(٥٠) ابن عربي، عن: محمد مفتاح، مصدر سبق ذكره، ص١٧.

المصادر والمراجع:

أولاً: باللغة العربية:

- إبراهيم، عبدالله وآخرون، معرفة الآخر: مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، بدون تاريخ.
- ابن عربي، محي الدين، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: محمد عبد الرحمن الكردي، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٦٨.
- ابن عربي، محيي الدين، الفتوحات المكية، تحقيق: أحمد شمس الدين، ٥ج، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.
- أدونيس، على أحمد سعيد، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب: تأصيل الأصول، ٢ج، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، الصوفية والسوريالية، ط٢، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٥.
- إيكو، أومبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ٢٠٠٠.
- تودوروف، تزيفيتان، مفهوم الأدب، ت: د. محمد منذر عياش، دار الذاكرة، حمص، ١٩٩١.
- ستيس، ولتر، التصوف والفلسفة، ت: د. إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، بدون تاريخ.
- شوفيلي، جان، التصوف والمتصوفة، ت: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٩.
- عساف، ساسين (د.)، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
- القشيري، أبو القاسم، الرسالة القشيرية في علم التصوف، مطبعة منير، بغداد، بدون تاريخ.
- كوهن، جون، اللغة العليا: النظرية الشعرية، ت: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.
- مبارك، محمد رضا، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: تلازم التراث والمعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٩.
- مرتضى، بسام، دروس في المنطق، مؤسسة النعمان، بيروت، ١٩٩٤.
- مفتاح، محمد (د.)، رؤيا التماثل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ٢٠٠٥.
- نصر، عاطف جودة (د.)، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس- دار الكندي، بيروت، ١٩٧٨.
- النقشبندي، أمين علاء الدين، ماهو التصوف، ت: د. محمد شريف أحمد. بغداد: الدار العربية، ١٩٨٨.
- الهاشمي، علوي (د.)، ايقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، مهرجان المربد الشعري التاسع، بغداد، ١٩٩٨.
- ولسن، كولن، الشعر والصوفية. ت: عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩.

ثانياً: باللغة الإنكليزية:

- Dana wilde, On Sufism and Poetry. Poetry and Sufism: a Few Generalities, third paragraph. http://www.unc.edu/depts/sufilit/Wilde.htm
- William York Tindall, The Literary Symbol. Bloomington: University Press, 1955.

ثالثاً: باللغة الفارسية:

- بسنوي، محمد سودي، شرح سودی بر حافظ، ت: د. عصمت ستارزاده، ٤ مجلد، انتشارات زرين- انتشارات نكاه، تهران، ١٣٦٦.
- زرين كوب، عبد الحسين (د.)، از كوجه رندان درباره زندكيو انديشه حافظ، جابخانه سبهر، تهران، ١٣٦٩.
- زرين كوب، عبد الحسين (د.)، جستجو در تصوف ايران، مؤسسه انتشارات امير كبير، تهران، ١٣٦٩.
- شيرازي، حافظ (ديوان)، انتشارات باقر العلوم، تهران، ١٣٧٤.

رابعاً: باللغة الكردية:

- سەجادی، عەلادین، دەقەکانی ئەدەبی کوردی، کۆڕی زانیاری کوردی، بەغدا، ١٩٧٨.
- مەحوی (دیوان)، لێکدانەوەو لێکۆڵنەوەی: مەلا عبدالکریمی مدرسو محمدی مەلا کریم، چاپخانەی کۆڕی زانیاری کورد، بەغدا، ١٩٧٧.

پوختەی لێکۆڵینەوەکە

ئەم لێکۆڵینەوەیە هەوڵێکە بۆ خوێندنەوەی هارمۆنیکای نێوان هێماو واتا شاراوەکانی شیعری سۆفیگەری لە روانگەی میتۆدی سیمانتیکی بەراوردکارەوە، کە تیایدا سێ دەق لە ئەدەبیاتی عەرەبیو فارسیو کوردییەوە بە نمونە وەرگیردراون. پێکهاتەی لێکۆڵینەوەکە لە باسێکی بەرایيو چوار باسی دیکە پێکدێ. لە باسە بەراییەکەدا لایەنی تیۆریيو میتۆدۆلۆجیی لێکۆڵینەوەکە ڕوون کراوەتەوە. لە باسەکانی یەکەمو دووەمو سێیەمدا نزیککاریی ڕەخنەیی بۆ دەقەکانی سێ شاعیری ناسراو ئەنجام دراوە، ئەو سێ شاعیرەش بریتین لە: ئیبن عەرەبی، حافیزی شیرازیو مەحوی. پاشان لە باسی چوارەمو کۆتاییدا بەراوردێکی سیمانتیکی هێرمیۆنۆتیکی لەنێوان جیهانبینیو شێوازی شیعریی هەر سێ شاعیرەکەدا سازدراوە بۆ دیاریکردنی ئاستە هاوبەشو جیاوازەکان سەبارت بە هارمۆنیکای نێوان هێماو واتا شاراوەکان.

Abstract

This research, entitled: "The symbolical and significant Coherence of the Sufist Poetry: A Semiotic Comparison of Three Poems in Arabic, Persian and Kurdish Literature", is an attempt to study sufist poetry from two aspects: first is the theoretical aspect about the semiotic and symbolical method, and the second is the practical and comparative study in three texts of three outstanding poets: Ibn Arabi, Hafiz Al-Shirazi and Mahwi. The paper comprises the following: A theoretical introduction chapter deals with the problem and critical method of the research. The first, second and third chapters are practical approaches and touch upon the texts. The fourth chapter compares the three texts to one another.