

## بناء الصورة عند ابن عربي وجلال الدين الرومي

نور محمد القضاة \*

### ملخص

كثيرة هي الدراسات التي تناولت شعراء التصوف الكبار على الساحة العربية والفارسية، ومنهم ابن عربي وجلال الدين الرومي، ولقد انصبحت جهود الباحثين والدارسين لهذين الشاعرين في دراسة موقفهما الفكري استجابة منهم لعمق الأثر الفكري لهما في التصوف، لكنني سلكت في هذه الدراسة الطريق الفني، باعتبار أن أشعارهم أثر فني شعري لا روحي، أخذاً بعين الاعتبار العناصر العامة للصورة الفنية كالتشبيه والانتزاح والرمز، ومدى تلبيتها للحاجة الفنية ومدى توازن هذه العناصر أو طغيان عنصر على آخر وتفاعلها بجو النص والموقف الروحي والغرض الشعري، فأهمية دراسة الصورة عند شاعرنا خاصة وشعراء التصوف عامة، تكمن في أنها تسلط الضوء - بشكل ما - على المعنى المراد عرضه، فالمعاني كامنة وراء الصورة، ومن الصورة يستمد الشعر قوته، وهي تمكننا من استكشاف تلك التجربة التي مرّ بها الشاعران، وتدّل على المقدرة الأدبية لديهما على توظيف مصادر الصورة لتأدية المعنى المطلوب.

الكلمات الدالة: شعر، صورة فنية، تشبيه، انتزاح، رمز، تصوّف.

### المقدمة

كان في مرتبة تتيح له أن يعكس ذوقه الخاصة وآراءه حول القضايا التي يعتني بالتصوّف بها، والتي لا شكّ تتمحور حول حقيقة الإحسان باعتباره مراعاة مقتضى الإيمان في الأعمال الظاهرة.<sup>(1)</sup>

وقد كان الشعر الصوفي أهم حاضن لهذه المقولات، وأجلى عاكس لتجارب المتصوّفة وأفكارهم ووجدانياتهم، على اختلاف رؤاهم وتجاربهم الروحية، وإذا كانت هناك خصائص مشتركة تُوّشر على ما عُرف في تاريخ الأدب بالشعر الصوفي، فإن النظر في طرائق التعبير وقوالب البيان وأنماط البناء من السبك ووحدة الموضوع والوحدة الفنية والصورة والرمز وغيرها هو الغاية النقدية الأدبية الخالصة، التي لا تتوقف عند محاكمته الأفكار بل ترصد مستوى التحويل الفني لهذه الأفكار والتجارب إلى لغة أدبية شعرية منظورة.

ومن بين مئات الشعراء الصوفيين بين مطيل ومقصر، يبرز شاعران لهما أهميتهما الكبرى سواءً من حيث إمامتهما الروحية في الوسط الصوفي ذاته أو من حيث منزلتهما الأدبية بوصفهما شعراء تصوّف، هما: الشيخ محيي الدين بن عربي ومولانا جلال الدين الرومي<sup>(2)</sup>. يحظى هذان العلمان الصوفيان باهتمام الباحثين في الفكر والأدب الصوفيين على حدّ سواء، غير أن جهود النقد الأدبي المتوجهة إلى هذين الشاعرين لم تخرج من إطار الموقف الفكري المتضمن في شعرهما وربما تعرضت لتجاربهما الروحية التي أودعها آثارهما الشعرية،

ينطلق التعبير الوجداني الصوفي عموماً من التجربة الروحية للصوفيين، متأثراً بتراكم المفاهيم والاصطلاحات الصوفية الخاصة، التي تشكلت مع حركة التصوّف، وطبعت الشخصية الصوفية والفكر الصوفي كذلك بطابعها المميز. ولأن الصوفيين لم يشكّلوا مجتمعاً مغلقاً عبر تاريخهم فإن تلمس مواقفهم من قضايا التأمل والوجدان حول الأسئلة الكبرى كوجود الله والإنسان والكون وغاية الوجود وحقيقته وعلاقة كل منهما بالآخر وغير ذلك، يبني رؤيته على طرق التعبير مفردات وتراكيب ومعاني، لا سيّما وأن رجالات التصوّف الكبار كانوا مشاركين فاعلين في علوم الشريعة الأخرى كالأصول والتوحيد والفقه والحديث، بل مشاركين في وجوه الحياة السياسية والاجتماعية كذلك، مما يعني أنهم كانوا حملة فكر استهدافي يتوجه إلى الجميع ولا ينحصر في إطار ذاته.

وهذا التفاعل بين الفكرة وواقعها أنتج بلا شك تفاوتاً في مستويات التجربة الروحية والوجدانية التي يعلي التصوف من شأنها عموماً، ولا يقيد الفرد الصوفي بمستوى واحد منها، بل لا يضرب سياجاً من المقولات الملزمة للفرد الصوفي، لاسيّما إن

\* قسم اللغات السامية والشرقية، اللغة الفارسية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك. تاريخ استلام البحث 2014/1/23، وتاريخ قبوله 2014/4/14.

**عناصر التصوير الفني عند ابن عربي وجلال الدين الرومي**  
 هنا نتطرق إلى العناصر العامة للصورة الفنية، ونرصد أولاً وجود هذه العناصر ثم كيفية حضور الصورة ومدى تليبيتها للحاجة الفنية من جهة وللغرض الشعري من جهة ثانية، ونرى كذلك مدى التوازن بين هذه العناصر أو طغيان عنصر على آخر أو أداة على أخرى، واتصال ذلك بجو النص والموقف الفكري والروحي للشاعر والغرض الشعري عموماً.

#### أولاً: التشبيه

التشبيه بأنواعه أداة تصويرية أساسية يعكس بها الشاعر علاقة بين المشبه الذي هو مدار الصورة والمشبه به الذي يكون غالباً المثال الأكبر الذي يتجلى فيه وجه الشبه المراد إبرازه في التشبيه، وحين ننظر إلى كلا الشاعرين نجد التشبيه حاضراً بوصفه عنصراً تصويرياً بدرجة متفاوتة في مختلف نصوصهما الشعرية، بل نجد المخرج الأساسي لإبراز الغرض الشعري في نماذج تقريبية تجعلنا ننظر إلى التشبيه في نصوصهما بوصفه نافذة يطل ضوءها على رموز كثيفة تخفي أو تومي إلى أغراض صوفية روحية خالصة، ننظر مثلاً في قول ابن عربي:

يا بدر بادر إلى المنادي

كفيت فاشكر ضرّ الأعادي

قد جاءك النور فاقتبسه

ولا تعزج على السواد

فمن أتاه النضار يوماً

يزهد بالخط بالماداد<sup>(3)</sup>

فهو هنا يأتي بالتشبيه الضمني برهاناً على غرضه الذي هو الإعراب عن أنه يأخذ مباشرة عن فيض رباني، ولا يعتمد إلى الأدوات الحسية من البحث والكتابة وقراءة ما يقوله الآخرون، لأن من رأى النضار -وهو الذهب والفضة- يزهد في الكتابة بالحبر. وفي المعننفسه يقول جلال الدين الرومي:

اكسرو الأقداح ومزقوا القرب

ومهدوا الطريق فأنا ذاهب إلى البحر<sup>(4)</sup>

فهو ينظر إلى التلقي عن الحق والانغماس في بحره، ولا يكتفي بأقداح وقرب يقدمها العقل وأدواته، فالقدح عنه هو العقل، كما أن ابن عربي رمز لعلم العقل بأدواته وهي الحبر والكتابة، وكلاهما اتخذ التشبيه هنا جسماً لصورته الفنية، غير أننا نقف على ملامح مميزة تجعل لكل من الشاعرين موقفاً شعرياً من التشخيص، فهو يظهر عند ابن عربي ضمن حركة توصيفية لا تكاد تكون ملمحاً أساسياً في بنائه التصويري حين نشاهد طغيان الفكرة على الصورة في نصوص متعددة، ففي شعره المشهور السابق نجد ابن عربي يتخذ من التشبيه تمهيداً،

استجابة من الباحثين الناقدون لعمق الأثر الفكري الروحي لهما في مسار التصوف، وهذا المسار النقدي هو مسار هام جداً يربط الأثر الأدبي بالأديب ومحيطه والمؤثرات الموقفية - فكرياً وروحياً- على هذا الأثر الأدبي.

غير أن اتجاهي النقدي في هذه الدراسة الموجزة - وإن كان لا يمكنه إغفال هذه الملاحظ - سينصب على الأغراض النقدية الأدبية، وسيدخل عالم هذين الشاعرين بالأدوات النقدية، ليلحظ المستوى الفني والعناصر الفنية في شعرهما بتطبيق معايير نقدية خالصة على النص باعتباره أثراً فنياً شعرياً أكثر من اعتباره أثراً فكرياً روحياً. وقد اخترت الصورة الفنية الأدبية معياراً للمقارنة الفنية بين هذين الشاعرين، اللذين كتب كل منهما بلغته الأم، فكتب ابن عربي باللغة العربية، وكتب جلال الدين باللغة الفارسية، وهنا نرى أن الصورة الفنية هي المعيار الأجدر بالملاحظة عند المقارنة، لأن المقارنة الأسلوبية اللغوية ستصطدم باختلاف اللغة، كما سيصطدم بهذه العقبة أيضاً معايير أخرى ترتبط باللغة ارتباطاً وثيقاً كالوزن والجرس والجزالة والسلامة، وكلها مصطلحات متعلقة باللفظ، أما معيار المعنى وحده فيخرج بنا إلى مقارنة فكرية تتوجه إلى فحوى الشعر ومرادياته بعيداً عن خصائصه الفنية.

لذلك يأتي التصوير الفني جامعاً بين ملاحظة الأسلوب التعبيري الفني بما لا يصطدم مع عقبة اللغة، حيث تُبقي ترجمة الأثر غالباً على عناصر التشبيه وإشارة الرمز والمستوى التركيبي أو المبسط للصورة وعلاقتها بجو النص وغرضه، كما تُشبع النقد المتعلق بالمعاني في ملاحظة الترابط بين الصورة وعناصرها ورموزها وبين الموقف الذي يتبناه الشاعر دون اللجوء إلى نوع فلسفي من المقارنة يدفعنا خارج أسوار النص بوصفه بناءً فنياً جمالياً هو غاية النقد الأهم.

يساعدنا في ذلك أن الشعراء الصوفيين اعتنوا بآثارهم الشعرية، ولم يجعلوا منها أوعية تحوي أفكارهم ومشاعرهم ووجدانياتهم حسب، بل أنشأوا نمطاً أو أنماطاً فنية استجابت لغاياتهم في التورية، واحتضنت أغراضهم الشعرية التي لم يسبقوا إليها والمشتقة من التصوف، واستوعبت الفروق الدلالية لهذه الأغراض فأدخلت من خلال كم هائل من التراكيب والتنوع الوزني، ولم تقطع أبداً وشائج القربى مع الشعر عربياً وفارسياً، فتضمنت القصيدة الصوفية أحياناً المقدمات التقليدية للقصيدة، واستخدمت رموزاً خالدة في الشعر كالمحبوبة والطلل والخمر والمطايا والرحلة وغيرها، ثم عكست عليها الغرض الصوفي الخاص فولدت منها نمطاً فنياً استحق أن يُدرس بوصفه ظاهرة من الظواهر الأدبية الفارقة والمؤثرة في مسيرة الأدب العربي والفارسي.

شعر يشبه كثيراً المنحى التعليمي، مع احتفاظه باللغة العالية والصورة الفنية والتعبير الشعري، فمن المستوى الأول نستعرض قوله:

اكسر الزجاج والأقداح يا أمير الأرواح  
حتى تتفتح كالكاسات أمامك الأفواه  
اصفنا على صفحات الوجه  
يا من حارت فيك النهى والعقول  
كي تخلص هذا العقل بالحيرة، من المحن والآفات  
كسرت من الجسم ناقوسه، فحطم من العقل ناموسه  
ولا تدع ذلك المزور يظهر الأدلة. (10)

تتحد هنا الغاية الروحية والغرض الذي يعلي من قيمة تجلي الإله على الروح على حساب قيمة إدراكه بالعقل الذي يصفه بالمزور، فلا نجد في هذه الصورة أثراً للتشبيه المفرد إلا (تفتح كالكاسات)، وهو هنا يبدو عرضياً غير مقصود لذاته في إبراز الصورة بحيث لو استغنى عنه فلن يندخس نظام الصورة أو فنيته، فجاء استجابة للبناء الوزني. وكذلك ننظر في قوله:

أيها الحبيب اجعل هذا البحث منا متقبلاً  
نحن عبيد العشق ومريدوه فخذ بناصيتنا  
ناولنا خمراً أحمر كالعقيق  
دون كأس وإبريق

كي يسجد الورد لسيماء في وجوهنا (11)

هذه الصورة المركبة الرائقة تخلو إلا من تشبيه واحد (أحمر كالعقيق)، ولا يوجد سواه في غزليته المكونة من عشرة أبيات، فعلى هذا المستوى من شعر الجلال المبكر نسبياً نجد الصورة خالية من التشبيه المباشر، كما هو حال شعر ابن عربي، غير أن مرجع ذلك - غرضياً - يختلف باختلاف مرادات الشعراء، فابن عربي يريد أن يذهب بالصورة إلى نمط غير تقليدي يُقي فيه التعقيد والاحتمالات المفتوحة ملمحاً بارزاً، فهو كما لاحظ بعض المتخصصين في اتجاهاته الفلسفية يحرص على تعدد مستويات المعنى داخل النص. (12) أما جلال الدين فهو يريد أن يعيش المتلقي حالة وجدانية جديدة تستلزم أدوات غير تقليدية في الغالب ليشعر بعلو ما يحياه من وجدان، فكأنه اكتفى بالشرح النظري لفكره الصوفي في كتبه النثرية مثل: (المجالس السبعة) و(الرسائل) و(فيه ما فيه)، وهو الآن يقطف ثمار هذه الروحانية ويعيشها ويتغنى بها بلغة يراها جديدة بها، ولذلك لم يكن للتشبيه المباشر كبير دور في شعره، بل يميل إلى الصورة المغلقة بالرموز ويبعد عن التشبيه في هذا المستوى المبكر.

ولكن إن نظرنا في المستوى الثاني الذي يظهر في ديوانه (المثنوي) على بُعد عشرين عاماً من (شمس تبريزي) حيث

حيث نقف على ما يزيد على ثمانية مظاهر من التشبيه المفرد في نص تقارب أبياته الخمسين بيتاً، ومنها:  
والبس لمولك ثوب فقر

كي تحظ بالواهب الجواد (5)

وهو هنا يستعمل هذا التشبيه في مطلع النص تمهيداً للولوج إلى أطروحته العميقة المركبة التي لا يبدو معها منكناً على التشبيه المفرد وكأنه لا يجد فيه ما يؤدي الغاية من عرض أغراضه الروحية والفلسفية، فإذا رأينا مدى الإبحار في تعقيد الموقف الشعري بناءً على خصوصية الغرض وتعقيد مسنا إقلاعه عن هذا النوع من التشبيه:

وانظر إلى واهب المعاني

وقارن العين بالفؤاد

وأسد الأمر في التلقي

له تكن صاحب استناد

ولا يغرنك قول عبدي

فالحق في الجمع لا ينادي

وإن هذا المقام أخفى

من عدم المثل للجواد

وكنه نعتاً ولا تكنه

ذاتاً فعين المحال باد (6)

وبالعودة إلى مواقع التشبيه المفرد نجد مظاهره تتوقع في الأبيات الأولى من النص، مثل: ثوب فقر، فكن له القوت، جمره البعاد، وكلها ضمن الأبيات العشرة الأولى، وهذا ملمح يشير إلى وعي بأغراض النص.

وعند جلال الدين الرومي نجد ملحظاً مهماً، وهو أنه كان يعيش الحالة الروحية مشغولاً بثمارها على نفسه وروحه غير معني كثيراً بإثبات حقيقة الفلسفة، بل هو يحاول في مختلف نصوصه أن يبرز أثر وجدانياته على حياته وعلى واقع الحياة، فهو يعيش التصوف شعراً ولا يعيشه فلسفةً شعرية. ومع ذلك كان التشخيص بأداة التشبيه عنده متفاوت الحضور على مستويين:

الأول: مستوى ديوان (شمس تبريزي) (7) الذي بدأ بكتابته عام 642هـ. وهو سابق بعشرين عاماً تقريباً على ديوانه الشهير (المثنوي). (8) هنا في ديوان (شمس تبريزي) نجد الشاعر ينسج على منوال ابن عربي من حيث تعقيد المشهد الشعري، بحيث قلت الأدوات التقليدية للصورة وعلى رأسها التشبيه، لاسيما وأنه في هذا الديوان - كما يقول الدكتور عبد السلام كفاي -: "بدا منطلقاً من معراج يتحدث فيه مع نفسه فارغاً تماماً من الآخرين" (9). والثاني: مستوى (المثنوي)، وفيه تبرز آثار النضوج الروحي بحيث فاض الشاعر على الناس في

ذلك أن رصد الانزياحات يكون في ساحة الاستعارات التي يميل بها المتحدث عن المعهود من التعبير الظاهر للغة بالتركيب العادية إلى صورة بيانية أخرى تعطي فيها الألفاظ دلالات على غير ظاهرها لاقتضاء القرائن والسياقات ذلك. ولكن الفرق يظهر بين الحاليين حين نتلمس في الشعر مقاصد الشاعر من العدول عن السياقات والدلالات المعهودة إلى غير المعهودة ضمن بنائه للصور الفنية مستخدماً رموزه الخاصة، فيحدث انزياحاً مدروساً عن ظاهر الدلالات بما يخدم اتجاه رمزه من جهة ويعزز التصوير الفني من جهة أخرى. ومثل هذا يقال في التركيبي من الانزياح، حيث تكمن وراء الحذف والتقديم والتأخير غايات تتجلى في الشعر الصوفي أكثر من غيرها، وعند النظر في شعر الشعارين نرصد كثيراً من الانزياحات الدلالية والتركيبية، فمن الانزياح الدلالي عند ابن عربي قوله:

نهاني ودادي أن أبث سرائي

إلى أحد غيري فمتّ بكتماني (19)

فهو يصور الوداد بصورة رجل صاحب سلطان وأمر، وهو انزياح دلالي يخدم هذا المعنى لسلطان الحب الذي يكثر الصوفية من ترديده بل هو شعار لهم، ويقول في نفس النص كذلك:

نروم أموراً من زمان محكم

بتضعيف آرائي وتحليل أركاني (20)

هنا يعمد الشاعر إلى الانزياح في تصويره الزمان بصاحب السلطان الجائر الذي يحكم عليه بإبطال آرائه، وهذا الانزياح الذي يخدم إشارته المقصودة إلى أهل الزمان من مخالفه وما لهم من قدرة مادية على ملاحقته ومحاكمة فكره. وفي هذا النص نحصي انزياحات دلالية في عشرة أبيات هي عدد أبياته، فإذا قارنا نوع هذا الانزياح وحضوره بالانزياح التركيبي لاحظنا أنه هنا أهمل الانزياح التركيبي بالتقديم والتأخير إلا ما اقتضته ضرورة الوزن وهو ليس مما يعول عليه فنياً، ولكنه أكثر من الانزياح التركيبي بالحذف وهو لاشك يخدم الفكرة التي يريد أن يسيجها بسياح صور مفتوحة على الاحتمال، الذي يخدمه الحذف، ليترك للمتلقي فرصة التفاعل معه من جهة - بتقدير المحذوف - ويترك له مجالاً كذلك للتأويل وفق حال السائل وهو يصرح أن أعداءه يقفون له بالمرصاد، لتتقق الانزياحات مع الغرض ومع الوضع النفسي الذي رافق الشاعر في تلك اللحظة الشعريّة. ننظر مثلاً في قوله:

نبا بي زمان عزّ عندي وجوده

وقد كان مشهودي لمشهد إحصاني (21)

هنا يحذف اسم (كان) ويترك ما يعود عليه الضمير

استوت الفكرة ونضجت التجربة الروحية وأراد الشاعر أن يفيض بها على الناس لا أن يعيشها هو، نرى تنزلاً كبيراً في استعمال الأدوات - دون أن تتأثر القيمة الفنية - فهو يكثر من التشبيه بأنواعه الأولية - المفرد والتمثيلي والضمني - ويتجاوز الحالة الوجدانية المغلقة التصويرية العالية إلى أدوات أكثر قرباً من المتلقي، ولهذا كان التشبيه حاضراً في نصوص هذا الديوان. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن جلال الدين كان فقيهاً معدوداً وقد ترجم له في طبقات الحنفية (13) وأنه كان واعظاً مؤثراً في الوعظ والإرشاد (14) فإنه يمكن لنا تلمس استواء شخصيته وميله بعد نضجه إلى جعل لغته أكثر خطابية للناس حين تكاملت في ذاته شخصية الشاعر الواعظ الفقيه. ومن الأمثلة على حضور التشبيه في شعره في المثنوي النص الذي يشرح فيه أهمية الشيخ المرشد وضرورة إطاعته:

مع أنّ جسمك ليس بذّي قوة، فإننا لا نور لنا بدون شمس

روحك...

إن الشيخ مثل الصيف، الناس مثل الخريف، الشيخ مثل القمر، والناس مثل الليل (15)

غير أن ملمح التشبيه الأهم الذي يمتلئ به هذا النص هو كثافة التشبيه الضمني، ذلك أنه يريد أن يبرهن على أهمية المرشد فيأتي بما يشبه النظرية والبرهان وهي الصورة الأقرب لوضع التشبيه الضمني، نلاحظ مثلاً قوله:

إنه شيخ إلى حدّ أنه لا قرين له، وهل هناك قرين للدر

اليتيم (16)

في هذا النص الذي يزيد على عشرين بيتاً نحصي من أنماط التشبيه المباشر بأنواعه ما يزيد على ثمانية تشبيهات، وهي زيادة ملحوظة مقارنة مع استعمالات التشبيه في (شمس تبريزي).

نخلص من ذلك إلى تشابه الشعارين في قلة استعمال التشبيه المباشر، عند ابن عربي عموماً وعند جلال الدين في ديوانه شمس تبريزي وهو في بداية تجربته الروحية وميله إلى تجريد الفكرة في النص وتركيزها بما يوحي بتأثره بمدرسة ابن عربي في هذه المرحلة ويقوي آراء القائلين بذلك (17)، مع اختلاف الدافع إلى هذا الإقلال وفق الغرض الشعري. ونرى إكثار جلال الدين من التشبيه في المثنوي انسجاماً مع توجهه بهذا الكتاب إلى المتلقي ككتاب إرشاد وتلقين قيم التصوف وليس كتاباً وجدانياً محضاً.

#### ثانياً: الانزياح، الدلالي والتركيبي

هناك تقارب ظاهري بين ما عرف في النظام الدلالي العربي بالاستعارات وما يسميه النقاد المحدثون بالانزياح (18)،

وفي الليل، لا يشعر بالسجن نزلؤه  
كما لا يحس أهل السلطان بسطوتهم  
وليس عند النوم هم  
ولا تفكير في الخسارة ولا الريح  
وليس فيه خيال هذا الإنسان أو ذلك  
وتلك حال العارفين دون نوم

وقد قال تعالى: "تحسبهم أيقاظاً وهم رقود" فلا تكن منكرًا<sup>(24)</sup>  
في هذه الصورة يصور الليل سجنًا، وهو انزياح دلالي،  
ويستخدم الانزياح التركيبي بالحذف في قوله: (ولا تفكير في  
الخسارة والريح) أي: وفي الليل لا تفكير في الخسارة والريح،  
ونلاحظ هنا أنه يريد تسليط الضوء تمامًا على الليل وروحانيته  
وما يجده العارفون فيه من لذة، فيقدمه أياً كان موقعه في  
المعنى، وبعد أن يقتنع بنجاح هذا التأكيد على المعنى بهذه  
الانزياحات يذهب بالليل من دائرة الضوء إلى دائرة التقدير  
ليبحث معه المتلقي عن المراد في قوله: (و لا تفكير في  
الخسارة والريح) ليقدر هو -أي المتلقي- المحذوف وهو (الليل)  
بنفسه، فيكون المراد تأكيده قد طرّق بالانزياح من جميع أنواعه  
مما يرمي إلى رغبة الشاعر الواعية بلفت نظر القارئ.

وهذا ما يدعو إلى ملاحظة موقف كل من الشاعرين  
باعتبار الغرض الشعري، فكلاهما من شعراء التصوف غير أن  
تنوع الأدوات الفنية في شعر الرومي وتوازنها يبدو أكثر  
حضوراً منه عند ابن عربي، على أن لابن عربي مهارة خاصة  
في استعمال الانزياح، ففرى الدلالي منه حاضراً عند المنحى  
الروحاني منه، وهو المنحى الذي يتخذ الشاعر لنفسه فيه  
مستجماً من عناء الغرض المبطن، فيفطن إلى عرض المهارة  
الفنية بتغلب الروح التصويرية الوصفية السائدة في عصره، وهو  
عصر غلبة الصنعة التحسينية والمفارقات اللفظية واستباق  
الاستعارات والمجازات، ويكثر هذا عند ابن عربي في القصائد  
ذات المستوى الأقرب إلى السطحي من الأفكار، مما يمكن  
تداوله دون قلق من الخصوم، ننظر مثلاً في قوله:

إن اللسان رسول القلب للبشر  
بما قد أودعه الرحمن من دُر  
فيرتدي الصدق أحياناً على حذر  
ويرتدي المين أحياناً على خطر  
كلاهما علم في رأسه لهب  
لا يعقل الحكم فيه غير معتبر  
وانظر إلى صادق طابت موارده  
وكاذب رائج غاد إلى سفر  
مع اتحادهما والكيف مجهلة

من سائل كيف حكم الحق في البشر<sup>(25)</sup>

المستتر معوماً، فهو قابل أن يعود على الزمان فيكون هو  
مشهوده وبذلك ينجح في تمرير رؤيته في وحدة الوجود عند من  
يثبتها عليه، ويجوز أن يعود على الضمير المتصل ب (وجود)،  
وهو ضمير محير كذلك، فهو قد يعود على الزمان وقد يعود  
على (وداد) في البيت السابق المذكور ليكون المعنى قابلاً  
للتأويل على أن وداده وعشقه الإلهي هو مشهوده، أي هو ما  
يلاحظه في حال حضوره مع الله. ومثل هذا الحذف هو ما دفع  
كثيرين إلى نفي القول بوحدة الوجود عن الشاعر بمعناها  
الظاهر، إلى إثبات نوع من العشق الإلهي كما ذهب إلى ذلك  
الدكتور زكي سالم، الذي اعتبر أن التعبير الأدق عن فلسفة  
ابن عربي هو "العشق الإلهي" الذي يتسع فيها أفقه إلى احتواء  
كل شيء ونقيضه<sup>(22)</sup>.

ولكن جلال الدين الرومي - وهو يكثر من الانزياحات -  
نجده يوظف الانزياح لغايات مضادة تماماً لغايات ابن  
عربي في بناء الصورة الفنية خصوصاً، فهو يدرك بحس  
الشاعر صاحب الفكر والتجربة أن لغة شعر التصوف لغة  
خاصة عالية، ولذلك تأتي انزياحاته وكأنها حركة إيمانية  
لافتة لمعنى يريد أن يحصل المتلقي منه على فهم أو شيء  
من الإدراك لمراميه الرمزية في الصورة، ولذلك نرى ترافق  
الانزياح مع المعنى الذي يريد لفت النظر إليه تماماً، ننظر  
مثلاً في قوله:

ذلك المظلوم الذي أنصفته  
وذلك المغتم الذي أعطيته كأس السرور  
أنسياء خمرة الأولين  
فإذا لم تعطه فلم تذكره بذلك<sup>(23)</sup>

هنا نرصد الانزياح الدلالي في (كأس السرور) وفي (أنسياء  
خمرة الأولين) ليكون كل بيت في ربايته هذه مشتملاً على  
انزياح دلالي جعل في الأول منها (السرور) كأساً يشرب وهو  
يلمح إلى تشابهه مع نشوة الخمر، ويجعل الثاني -عالم الظاهر  
قبل أن يلج العالم الروحي الجديد- خمرًا منسية. وهو هنا يقدم  
الرمز الخمري ولكنه يضعه في مقابلة أو مفارقة فنية ليلمح  
القارئ المنتبِع لشعره ملمحاً تقاضياً بين الحالين، فجاء  
الانزياح ليعطيا هذه الصورة رونق الإيمان الناجح إلى المراد  
دون الهبوط إلى المباشرة التعبيرية.

وعلى النقيض من ابن عربي نجد الرومي أكثر من  
الانزياح التركيبي بالتقديم والتأخير، وهذا -بتقديري- يعطيه  
فرصة لمفاعلة المتلقي معه في لمح ما يريد أن يؤكد من  
معنى مع الحفاظ على لغته الشعرية العالية ودون الإخلال  
بشروط الصورة وعناصرها في أعلى مستوياتها، فنرى مثلاً  
صورته في قوله:

في هذا المقطع -الذي يتضمن حكمة تعلي قدر الصدق وتندم الكذب- نرصد انزياحات متعددة مثل: يرتدي الصدق، يرتدي المين، رسول القلب،...، ولا أثر للانزياح بالحذف، فهو هنا يعرض غرضاً ظاهرياً حسنت فيه الاستعارة بما توحي به من انزياح دلالي قريب المدرك واضح الأطراف والقرينة.

ولكن ما أثر مراعاة الغرض في الانزياح على تكامل عناصر الصورة الشعرية لدى كل من الشعارين؟ وهل كان التفاوت في استخدام أنماط الانزياح خادماً لمخرجات الصورة فضلاً عن بنائها؟ لا بد هنا من تحليل بعض الصور الفنية وملاحظة دور الانزياح فيها فنياً.

### الانزياح، عاملاً تصويرياً (أثر الغرض في تصريفه داخل الصورة)

بتحليلنا فنياً بعض الصور الفنية عند الشعارين نلاحظ إلحاح الغرض الشعري أو الموقف الفكري والروحي والفلسفي - التي نرصدها كأغراض شعرية هنا- على ورود الانزياح عند ابن عربي، وهو وإن أبدى مهارة عالية في استعمال الانزياح بما يخدم الغرض، غير أن الصورة الفنية كانت تتعرض أحياناً كثيرة لاختلال بنائي، فمن الممكن ملاحظة انسيابية التصوير ضمن عدد من الصور الفنية، في نص يتعرض لغرض صوفي عام، هو الافتقار إلى الله، وعجز العقل والأدوات المعرفية العادية عن إدراكه أو الإحاطة به، مع حكم تتعلق بالعمل والإخلاص والتوفيق الرباني، وهو قصيدته (الرائية) في المبايع، التي يظهر الانزياح فيها خادماً للصورة لا للغرض - حيث هو غرض غير مغرق في الفلسفة الخاصة- ننظر مثلاً في قوله في رأيته:

وبدا هلال التّم يسطع نوره

لنناظرين وزال عنه سراره

فأنار روض القلب في ملكوته

وأنت بكلّ حقيقة أشجاره (26)

صورة بسيطة وبليغة تعكس أثر حضور القلب مع الله وسطوح الحقائق عليه، أتى الانزياح فيها عنصراً بناءً في الصورة: هلال التّم، روض القلب، أنت بكلّ حقيقة أشجاره، وفي الانزياح الأخير جعل الحقائق ثمرًا لأشجار تملأ الملكوت يرتع القلب في رياضها. وهذا الانزياح كان المركب الذي استقله الخيال في هذه الصورة البديعة بانسيابية أضفت على الصورة رشاقة وأناقة، ويستمر تصويره ليقول عن العقل:

تهوي به الهوج الشداد فيرتمي

نحو الطباق وشهبهّن شِفاره

مازال ينزل كلّ نور لائح

من جانبه فما يقرّ قراره

حتى بدت شمس الوجود لقلبه

وبدا لعين فؤاده إضمّاره (27)

فقد جاء الانزياح رائعاً خادماً لتركيبية الصورة، فالعقل تهوي به الشكوك التي جعلها بالانزياح الدلالي ريحاً تهوي، وهنا يرتمي العقل إلى السماء، فصور لجوءه إلى الله ليكشف الحقائق بالارتقاء إلى السماء، وفيه انزياح دلالي ساعد الصورة على عرض خطورة الموقف في ظلّ هذه الشكوك العاتية، ثمّ يجعل الانزياح للعقل قلباً وقلبه عيناً تتكشف بها الحقائق المضمرّة، صورة باهرة تعرض موقف العقل بين عواصف الشكوك وشمس معرفة الفيض الرباني.

ولكن حين يأخذ الغرض الشعري -وهو هنا الموقف الفلسفي الخاص الجدلي- نجد الشاعر يجري على تأسيس الصوفية لكتابة تملّيح التجربة الذاتية داخل ثقافة تملّيح معرفة دينية مؤسسية كما يرى أدونيس (28)، وهو هنا يعني محاولة المتحدّث إبراز تجربته الخاصة بما ينسجم مع المقولات والثقافة المؤسسية للتصوّف، فهو صاحب فكر ثابت ولكنه صاحب تجربة خاصة، فحين يعبر عنها شعراً تأخذ الأدوات الفنية أدواراً غرضية أكثر مما هي أدوار فنية خالصة، وهو ما سلّم منه الرومي كما سنرى. نلاحظ نموذجاً على ذلك موقع الانزياح في قوله في شعر (النور الكوكبي):

كوكبٌ قال بتنزيه نفسه

فرماه العجب في سجن رسمه

طلعت حكمة مولاه ليلاً

لمحياه فأودت بنفسه

فشكا الكوكب وجداً وشوقاً

لسناها عند أبناء جنسه

قيل يا حكمة هذا محبٌ

جاءكم يرغب وصلّاً بخمسه

قبضتها وأنت في حلالها

نحو باريتها وحطّت بقدسه

ودعته فأتاها مجيباً

يا محباً يشتهيها لنفسه

أشكر الله على كلّ حال

ابتني ليلك هذا بعرضه (29)

الانزياح بدأ بكوكب، وهو يعني نفسه على أقرب تصوّر، وهنا لا نلاحظ علاقة تشابهية في الانزياح بين ذاته والكوكب إلا جامع الجريمة وهو أولاً غير منطبق وثانياً غير لازم، بمعنى إمكان ملاحظة هذه العلاقة بين أي جرمين، ولكنه

قوله:

لما اغتسلت الروح من كدر الطين

عرج ذلك القلب إلى أعلى

فلما استقرّ هناك، طاب له المكان<sup>(31)</sup>

في هذه العبارة الشعرية نتلمس انسيابية الانزياح وتلقائيته المنسجمة مع الصورة الفنية، فهناك انزياح دلالي (اغتسلت الروح، كدر الطين، عرج القلب)، ثلاثة انزياحات استعارية دلالية في صورة من سطرين فيها إلى جانب الانزياحات إيقاع حركي يمثل الصعود إلى الأعلى وخيال يسبح مع القلب وهو يستمتع في إقامته بعد رحلته في مكان هناك بما تومئ به كلمة (هناك) من خيال واتساع، فجاء الانزياح الأول - اغتسلت الروح - بدلا من تخلّصت أو صفت لتناسب الانزياح الثاني الذي صور غرائز الجسد بكدر الطين لتستمر سلاسة الخيال تعرض كيف عرج القلب في مدارج علوية حتى وصل هناك. هكذا ببساطة وانسجام بين العناصر يلعب الانزياح دور المهيب والموطئ لانطلاقة الصورة في إيقاع حركي هادئ. وبذلك نرى أن الانزياح في شعر الرومي له غاية تصويرية شعرية مدركة للحاجة التصويرية، بقدر ما للانزياح في شعر ابن عربي من غاية غرضية مدركة لحاجة الفيلسوف الشاعر من ضرورات تتفاوت بين الإبهام والوضوح في الفكرة ذاتها.

### ثالثاً: الرمز

حين نستعرض المواقف النقدية من قضية الرمز وأنماطه بين رمز أسطوري ورمز تاريخي وطبيعي وتقليدي وغير ذلك، نرى بوضوح أن الرمز عند هذين الشعارين تعدى الصورة التقليدية للعلاقة بين الرمز ومرموزه من جهة، وبين إيحائية الرمز وتفاعله مع عناصر الصورة الأخرى وأطرافها وبين موقع الرمز من الغرض الشعري العام في النص، فثمة رموز معروفة في الشعر العربي والفارسي تقف على مسافة إيحائية أو دلالية منصبة من رموزاتها، هذه النمطية في الترميز كانت نابعة من الغرض الشعري ذاته، فالفخر له رموزه والحب ولوعة الفراق لهما رموزهما، والرتاء وتعداد المناقب والمدح لها رموزها كذلك، ودلالة كل ذلك على الرموز تدور في حالة من الرمز الجزئي التقليدي، بل إن هذه الرموز - بتقديري - لم تكن أكثر من استدعاءات التشبيه في الصورة، بحيث لا يخرج الرمز غالباً عن حالة استعارية متقدمة فحسب.

غير أن غايات الترميز في الشعر الصوفي عموماً تضرب في اتجاهات كثيرة تقرضها الأغراض الروحية والفلسفية، والشاعر الصوفي أمام الرمز يكون إزاء غايتين منه، الأولى: إعمال الرمز الصوفي المشتق من مبادئ مقولات الفنّ نفسه،

اختر الكوكب غرضياً لا حاجة تصويرية، وبعد ذلك تدور الصورة حول الكوكب الذي نزه نفسه فرماه عجبه في سجن رسمه، وهنا جعل عاقبة العجب في انزياحين يُعني كل منها عن الآخر (السجن والرمس) وبإضافة بعضهما إلى بعض يدخل الصورة في تركيبية غير لازمة فنياً ولكنها مجدية غرضياً حين يريد التأكيد على أن هذا الكوكب لم ينفعه عجبه بل حكمة الله التي خلعت عليه، ليظهر القصد التصويري من جعل نفسه كوكباً يستمد نوره من شمس الحكمة متى طلعت في تكلف واضح، زاده تعقيداً وتكلفاً أن هذه الشمس أودت بنفسه، فلم تزد على ما فعله العجب حين رماه في سجن رسمه - أي قبره - ولكنه يستمر في إيراد انزياحات بدت كأنها سعي لترميم الصورة حين يحبل المشهد إلى نوع سرد قصصي، فالكوكب يشكو إلى الكواكب الأخرى، وهو انزياح دلالي كذلك قصد به أبناء جنسه من العارفين الذين نادوا الحكمة أن هذا محبّ يريد الوصول، وهو انزياح آخر عبر فيه عن الحكمة بالفتاة المرغوب بها عند الكوكب إلى أن دعتة وحازها. هنا نرى أن الانزياح خدم الغرض، وهو عرض تجربة ذاتية ضمن ثقافته الصوفية تُظهر أنه حاز الحكمة الربانية بعد عناء، ولكن العلاقة بين الحكمة والكوكب وانقلاب الحكمة من شمس إلى فتاة مرغوبة ثم إعلان الفصل في انزياح آخر جعلها صورة ملينة بالرموز والانزياحات لا يلمح في تبعثها خيط يشد عناصر التصوير بعضها إلى بعض. ويمكن هنا التعجّل بالقول إن طغيان الغرضية في النصوص عند ابن عربي على الحاجة الفنية التصويرية هو ملمح غير خفي في عديد من نصوصه الشعرية، وهذا يفسر لنا خلوّ قصائد كاملة له- وإن كانت قصيرة - من الصورة الفنية بشكل كامل.

غير أننا عند استعراض شعر جلال الدين الرومي في مستوييه اللذين أشرتُ إليهما، أعني مستوى ديوان (شمس تبريزي) ومستوى ديوان (المنثوي)، نلاحظ أن الحاجة الشعرية الفنية هي الحافز على إيراد الانزياح، ولذلك تراه طبيعياً غير متكلف من ناحية وعملاً بنائياً في الصورة الكلية من ناحية أخرى، وهو هنا منسجم مع حالة الاستغراق في الثمرة الروحية التي قطفها من حياته الصوفية، لاسيما أن عدداً من الباحثين لاحظوا أن الرومي يعلي دائماً من قيمة العلم الذي ينصب على الجواهر، ويسمو فوق أوعية المعاني ليكون اهتمامه بلب المعنى<sup>(30)</sup>، وهذا يفيدنا في معرفة سبب عدم تكلفه في مجال التصوير الفني، فهو يعيش التصوّف وجداناً وشعراً ولا يهتم بإثبات فلسفة خاصة تطغى غرضياً على الصورة، ولذلك أتت الانزياحات في نصوصه عاملاً في جمال الصورة وتكاملها ومُذكيةً للخيال الخصب في هذه النصوص. ننظر مثلاً في

الوسيلة في التصوف الإسلامي عموماً، بل إن التصوف بعمومه ما هو إلا أداة سير إلى الإحسان الذي هو أحد أركان الدين الثلاثة: الإيمان والإسلام والإحسان، ولم يتجاوز الصوفيون هذه الحقيقة ولم يخلطوا بين الأدوات والغايات، فيما ابتُئيت السريالية على الإلحاد كأساس ابتنت عليه نظرياتها حول التوافق بين الإنسان والطبيعة وغير ذلك<sup>(38)</sup>.

وعودة إلى الرمز أداة تصويرية ذات خصوصية، نخلص إلى أن ما حدا بكثيرين إلى المبالغة في ربط الأدب الصوفي بمعايير لم تطبق على الأدب العربي قبل نشوء أدب التصوف هو ملمح التجديد في مكونات الصورة الفنية وعلى رأسها الرمز. من هذا الواقع ندخل إلى تلمس طبيعة الرمز ودوره وعلاقاته عند شاعرنا.

### الرمز بين الكلية والجزئية والإبهام عند الشعارين

لنقف هنا أمام نص لابن عربي يقول فيه:

ما نظرت عيني إلى شيء تراه فأرى  
إلا الذي قال لنا بأنه الخلق برى  
قلت فمن قيل لنا من المياه والثرى  
فليس في الكون الذي تراه من غير يرى  
سواه فانظر عجباً يدري به من قد درى<sup>(39)</sup>

نحن هنا أمام رمز كلي مطبق غير مفسر أعملت فيه ألفاظ رامزة مثل: عيني، المياه، الثرى، من غير يرى...، ويكون من الصعب استكشاف إحياءات الرمز من غير الوقوف على الغرض، فمن المعروف في تفسير الرمز نقدياً أن الرمز هو شيء مادي يومي إلى ما وراءه من معنويات ومرادات، ومن هنا نتلمس الرمز بقدر ما يتيح لنا المحور العام للنص الذي يدور فيه غرض روحي فلسفي أجلاه خطاب جديد على الساحة الشعرية، وفي محاولة التحليل يبدو الشاعر متحدثاً عن الذات الإلهية التي لا يرى في الوجود غيرها، وهي مقولة صوفية عبر عنها بوحدانية الشهود، وعبر عنها الغزالي بقوله: " حتى لا يرى في الوجود إلا الله"<sup>(40)</sup>، ولكن النص ذاته لم يكشف عن إحياءات الرمز ولم يفسره كذلك مما أدخلنا في رمز كلي، ولولا إضاءة من خارجه تمثّلت بالغرض الشعري العام لكان رمزاً مبهماً تماماً.

والقارئ في شعر ابن عربي يلمس أنه يعرف تماماً قيمة الرمز ويتعمده إلى درجة تجعل أحياناً من عناصر التصوير الأخرى أوعية تحمل هذا الرمز أو وسائط تنتقل بينها الرموز، ومن ذلك قوله:

سُج العلم أُسرجت في الهواء

لمــــراد بليلة الإسراء

ذلك أن المصطلح الخاص عند المتصوفة هو نفسه إشارات رمزية ذات دلالات روحية خاصة كذلك، وقد عنيبت كتبهم<sup>(32)</sup> في تحرير هذه المصطلحات وتعريفها وعرض العلاقات بينها، كمصطلحات: الخمر والنار والخمار والحان والسّاقى والسكر والحال وغيرها، فالشاعر الصوفي يجد نفسه متشعباً برموزه يسعى لتعميقها شعراً. والثانية: الرمز باعتباره باباً للخروج من سيف الملاحقة الفكرية والمحاكمة على أساس الفكرة والمعنى، فهو يورث برمز كثيفة تتيح له عرض الفكرة المتبناة عرضاً غير مباشر، وهو هنا لا يكتفي بالتشبيه والاستعارات العادية بل يعتمد على الرمز بنوعيه الجزئي والكلي ليأخذ من كثافته حاجزاً دون ملاحقة الخصوم.

والرمز بطبيعته ليس تفسيراً بل هو إشارة تقتضي التفسير أو تتجاوز ما يتيح للشاعر تبرير ذاته ورمزه الذي يحاول دائماً جعله مفتوحاً على احتمالات ظاهرة مقبولة أو مسلمة عند حاجة التبرير بالمسلم، ومثال هذا التأويل الشهير لابن عربي - الذي ينقله الدكتور زكي مبارك - لقوله:

يا من يراني ولا أراه كم ذا أراه ولا يراني

فقد طولب ببيان معناه، إذ المتبادر منه القول بوحدانية الحال بينه وبين الخالق، ولكنه فسّر رمزيته هذه بمسلم لا جدل فيه بقوله:

يا من يراني مجرماً ولا أراه آخداً

كم ذا أراه منعماً ولا يراني لاثداً<sup>(33)</sup>

فتخلص بذكر متعلقات الرمز، وهذا تخلص حسن أسعفه فيه إتيانه بالرمز (يرى) على صيغة فعلية يمكن إيراد متعلقات كثيرة لها<sup>(34)</sup>.

إن الغرض الفلسفي الروحي الكامن وراء الرمز الصوفي هو ما دعا البعض إلى إدراجه في نوع من السريالية الأدبية، مشابهة مع أوضاع بدت لهم مشتركة كالتهدف إلى الاستتارة بنور الروح غير المرئي وهي مدار حركة السريالية<sup>(35)</sup> وإحدى المقولات الصوفية ومرتكزات الذوق العرفاني عموماً، وأصحاب هذه المقاربة - ومنهم عربياً أدونيس - استرعاها هذا الحشد الرمزي في الشعر الصوفي، كما حدا بهم إلى هذا القول تلك الاشتقاقات الوجدانية الروحية التي ماجت بها سطور التراث الصوفي نثراً وأدباً كمصطلح الكرامات الذي شابه في حدسه النقدي الأشباح في الممارسة السريالية<sup>(36)</sup>، وفي الجانب الشعري توصيفات ابن عربي للخيال الذي يراه نوراً لا يشبه الأنوار تترك به التجليات<sup>(37)</sup>.

غير أن هذه الالتقاطات والمقاربات تُغفل عموماً منطلقات غير مشتركة مطلقاً بين السريالية والصوفية، وتلغي ملاحظة دور الرمز والخيال في النص الصوفي وهو لا يتجاوز حدود



هنا صورة مكتظة بالرموز القريبة، وهو يحدث معشوقه بلغة شفافة، وقد يكون الخطاب معكوساً كما يرى الدكتور جمال الدين في تعليقه على البيت فهو يبدو وكأنه خطاب من الحق تعالى للإنسان الذي يحبه مصداقاً لقوله: "يحبهم ويحبونه"<sup>(43)</sup>، وهذا التوجيه للرمز من الدكتور جمال الدين يؤيده مذهب الرومي نفسه في أن قلب الإنسان هو محل تجلي الذات الإلهية ومحل معرفتها ومحبتها<sup>(44)</sup>، وأياً كانت جهة الخطاب فهو خطاب حب ومودة جاءت رموزه مناسبة لهذه الحالة الوجدانية، فكانت رموز: ربيعاً، شجر الورد، الدار، دعاء العشاق، السماوات وغيرها.

وفي حين نرى الرمز عند ابن عربي واقفاً عند حد الاستعمال الخاص ضمن قالب شعري واحد لا يتغير، نرى الرومي قد تفنن في استعمال الرمز بأنماط متعددة، كالرمز الديني في قوله:

يوسف يا أجمل أسمائنا

يا من يتبختر جذاً فوق سطحنا

"إنا فتحنا" فهلم، ودع السطح واعبر الباب، عد لنا<sup>(45)</sup>

في هذه الصورة التي نرى الشاعر فيها يصور موقفاً جمالياً يستمع فيه إلى خطاب مبشر بالقرب والاذن بالدخول، يختار الشاعر (يوسف) رمزاً لجمالية اللحظة في افتتاحية ندائية نرى الرمز فيها منادى ثم موصوفاً بحركة تتم على جماله وعن فرح الشاعر بهذه البشرية "يتبختر جذاً فوق سطحنا"، الإيماء الرمزي والنوؤم بينه وبين جمال اللحظة مناسب تماماً لاعتبار يوسف رمزاً خالداً للجمال، فجاء الرمز خادماً لجمال الصورة ومفتتحاً مناسباً جداً لها.

ونجد هذا الرمز - أي الديني - حاضراً عند ابن عربي، لكنه رمز فلسفي الاتجاه غايته إثبات فلسفة والإشارة إليها وليس تنمية ناحية دينية قيمة في كثير منه، نجد مصداق ذلك في استعماله رمز الشخص كالأنبياء عليهم السلام، ومنها قوله:

قرعوا سماء الروح لما أنسوا

جسماً ترابياً بلا أركان

فبدا لهم لاهوت عيسى المجتبي

روحاً بلا جسم ولا جثمان

كمل الجمال بيوسف فظلعوا

لمقام إدريس العلي الشان

ورثوا الخلافة إذ رأوا هارون قد

أريت منازلته على كيوان<sup>(46)</sup>

هو يتكلم هنا عن أقطاب التصوف وكبار الأولياء - كما تشير مقدمة قصيدته (الله در عصابة) - ويثبت لهم هذه المقامات والمشاهدات، فكانت رموز الشخص الدينية من

أسرجتها عند المساء لديه

طالعات كواكب الجوزاء

فاهتدى كل مالك بسناها

من مقام الثرى إلى الإستواء

ثم لما توحدوا واستقلوا

رد أعلاهم إلى الإبتداء

هكذا حكمة المهيمين فينا

بين دان وبين وانٍ ونائي<sup>(41)</sup>

هنا نحن أمام نص مغلق تمام الإغلاق، لا أثر فيه من الصور الفنية - باستثناء سرج العلم - إلا الرمز، ففي قوله: "فاهتدى كل مالك بسناها" // من مقام الثرى إلى الاستواء يعيد الضمير إلى الكواكب التي هي رمز متصل برمز السرج المثقلة بالعلم الذي لا يفسر ماهيته، ثم يتصل رمز الكواكب برمز متتالية: "من مقام الثرى إلى الاستواء"، المقام رمز صوفي ولكن لا جزم أنه استعمله هنا بدلالاته الاصطلاحية الصوفية، لأن المقامات عندهم ليس فيها مقام (الثرى)، والثرى كذلك رمز هو بداية لرحلة رمزية تنتهي بالاستواء، وهو هنا لا يحتفي بما يوضح إيحاءه وإن كان رمز الاستواء موحياً بذاته إلى معنى الاستقرار والوصول للمرام الذي نعلمه من النص.

هنا لا يمكننا القول أننا أمام رمز كلي إلا من حيث الدلالة المفهومة من كلية الرمز وهي أنه غير مفسر في النص، ولكن دائماً ما تكون عناصر الصورة والمساحات التي تتخلل الرمز من الجمل الشعرية مومنة إلى بعض المداخل للتعامل نقدياً مع الرمز، أما في هذا النص - وهو نموذج لنصوص كثيرة مشابهة - فالرمز لبنة في بناء من الرموز كل منها يقترن برمز قبله وآخر بعده. ومن الحق أن هذا ليس ملمحاً ثابتاً في شعر ابن عربي، ولكنه ملمح غالب، فهناك القليل من القصائد التي تدور أغراضها حول أعراض عامة من الحب الإلهي وشيء من الحكمة والحث على التواضع لله وغير ذلك.

فإذا انتقلنا إلى شعر جلال الدين وجدنا الرمز فيه على مستويين تبعاً للأثرين الكبيرين له، ففي المستوى الأول - ديوان شمس - كثيراً ما يذهب بالرمز إلى المنحى الكلي غير المفسر، ولكنه مع ذلك يترك من خلال صورته أثراً تدل على إيماء الرمز وهي دلالة سياقية في الصورة تلمح أحياناً من مجموع إيماءات الرمز نفسه في عدد من قصائده، ننظر مثلاً في قوله:

جئتك ربيعاً طلقاً يا شجر الورد

كي أخذك في أحضانني بود

وأضمك إليّ ضمماً

جئت كي أظهرك للعيان في هذه الدار

وأبلغ بك -كدعاء العشاق- السماوات السبع العلاء<sup>(42)</sup>

في تجربته الأولى المتمثلة بديوان (شمس تبريزي) في الإقلال من التشبيه المباشر، ولكنه أكثر منه في المثنوي الذي كان يقطاً فيه، منتبهاً لأثره في المتلقي، فجاء يحمل أثر الوعظ والحكمة الروحية.

3. أعمل الشاعران الانزياح الدلالي والتركيبي بكثرة، ولكن ابن عربي كان يميل إلى التركيبي بالحذف، رغبة في فتح مجالات التأويل فيما يخشاه من ملاحقة الخصوم وكذلك لطغيان الغرض الشعري عنده على الحاجة الفنية، فيما راعى الرومي سائر أوجه الانزياح، فجاءت صورته الفنية أكثر تكاملاً في عناصر بنائها الفني.

4. الرمز عند ابن عربي كان هو الهدف والملح الأبرز في الصورة الفنية بحيث بدت عناصر الصورة الأخرى وكأنها موطئة لرموزه أو محرّكة لها، وقد نحا في رمزه إلى الإبهام فكان رمزاً كلياً مغلقاً في معظم قصائده التي ضمنها رؤيته الفلسفية الخاصة، في حين جاءت الرموز عند الرومي مستجيبة للحاجة الفنية متضافرة مع الانزياح والتشبيه لإبراز الصورة الفنية غير مغفلة لوحدة البناء الفنية للنص، مما يمكننا معه القول أن ابن عربي كان صوفيّاً شاعراً أما جلال الدين الرومي فكان شاعراً صوفيّاً.

الأنباء المذكورين كلّها محشودة لبيان عظم ورفعة مقام أهل التصوف، وهو يبدو هنا حشداً رمزياً بلا غاية خاصة من إيراد كل رمز إلا بهر الأسماع بهذه الأسماء الكبيرة ليصل إلى غايته من نفس المتكلم وهي تعظيم قدر أهل التصوف، إذن فالغاية الغرضية طغت على الغاية الفنية الشعرية في استعمال الرمز.

### نتائج البحث

من تجوالنا النقدي السابق في شعر شاعرين كبيرين من شعراء التصوف، هما محيي الدين ابن عربي وجلال الدين الرومي، توصلنا بنا التجوال إلى النتائج التالية:

1. كان للصورة الفنية حضور مهم في بناء النص الشعري عند كلا الشاعرين، وقد أعملا فيها شتى العناصر التصويرية التي ركزناها في: التشبيه والانزياح بنوعيه الدلالي والتركيبي، والرمز.
2. أقلّ ابن عربي من التشبيه تصاعدياً بحسب تعقيد الغرض الشعري، بحيث ظهر التشبيه المباشر بمنزلة الممهّد والموطئ لأنماط أكثر رمزية في عمق النص، في حين جاء شعر الرومي متنوعاً في أنماط التشبيه، وقد شابه ابن عربي

### الهوامش

- (4) ديوان غزليات شمس، ص364. وهو بالفارسية: درشكند كوزه را، پاره كنيد مشك را جانب بحر می روم، پاك كنيد راه من ديوان ابن عربي، ص12.
- (5) المصدر السابق، ص12.
- (6) ديوان "شمس تبريزي": نظم مولانا تخليداً لذكرى شيخه (شمس الدين التبريزي)، حيث إن أغلب قصائد هذا الديوان يشتمل على ذكر اسم (شمس الدين)، وهو شخص كما وصفه رينولد نيكلسون: "غامض بلبس السواد، يضيء للحظة في مسرح الحياة ثم يختفي بسرعة".
- (7) (R.A. Nicholson, Selected Poems From The Diwan-i-Shams -i- Tabriz, Cambridge, 1898, p. 18.) حياته غامضة كلّ الغموض، ولا نستطيع أن نقف عليها إلا من خلال لمحات سريعة مذكورة في كتابه (مقالات). (انظر: تبريزي، شمس الدين محمد، مقالات شمس، نشر مركز، تهران، 1384 هـ ش).
- (8) ديوان المثنوي: منظومة شعرية مطوّلة موضوعها هو الوجود كله عامة والإنسان والحياة خاصة، وقد استخدم فيها الرومي علوم عصره التي اكتسبها، وسائر المعارف التي وعها، ووظفها لخدمة فنّه وإرساء تعاليمه العرفانية، فكان المثنوي

- (1) القضاة، المختصر المفيد في شرح جوهرة التوحيد، ص7.
- (2) جلال الدين الرومي: هو جلال الدين بن بهاء الدين المعروف بـ(مولانا)، شاعر فارسي من أعظم شعراء الصوفية ومؤسس الطريقة المولوية، ولد ببلخ (خراسان) في ربيع الأول من عام 604هـ. وتوفي بقونية (في جنوب الأناضول) على حافة سلسلة جبال طوروس) في جمادى الآخرة من عام 672هـ اضطر والده إلى مغادرة (بلخ) خوفاً من هجمات المغول. سافر مولانا إلى حلب ودمشق طلباً للعلم، وكان يقيم فيها (ابن عربي) ولكن لم يُشر أي من المصادر إلى التقاء الشيخين. في عام 642هـ قدم الدرويش السائح (شمس الدين التبريزي) إلى قونية) فكان له تأثير غير مجرى حياة مولانا. تنوّعت مؤلفات مولانا، فنطرق فيها إلى شتى الموضوعات الوجدانية التي تتصل بالإنسان وحياته ومصيره ووضعه في العالم وعلاقته بالله، ومنها: المجالس السبعة (نثر)، فيه مافيه (نثر)، مجموعة مكثوبات مولانا (نثر)، الديوان الكبير (أو ديوان شمس تبريزي)، ديوان المثنوي. (ينظر: مقدمة ديوان المثنوي، ص25-38).
- (3) ديوان ابن عربي، ص12.

الزناد، وقد سبقهم في ذلك عدد من المشتغلين بالبلاغة العربية قديماً من أمثال العلامة ابن سينا، الذي وصل إلى اعتبار أن الألفاظ متى استعملت على وضعها الأول كانت دلالاتها مناسبة ومعتادة وهذا ما يلخصه بعد التحليل في قوله: (الدلالة الناصبة) مقابلة بينها وبين (الدلالة المخترعة) التي هي (المستعارة) و(المجازية)، ويعرج في موطن آخر على القضية من منظور إبداعي يتحسس فيه القيمة الشعرية في تصريف مواضع اللغة عبر التحولات الطارئة على المعنى فيقيم توازناً بين دلالة الوضع الأول، ودلالة الوضع الطارئ انطلاقاً من مفهوم دقيق هو (مجازي) الكلام. (انظر: المسدي، عبد السلام، قضايا العلم اللغوي، ص117) وقد اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم (الانزياح-العدول) باختلاف المذاهب والتيارات، بل واختلفت باختلاف تصوراتهم، وهذا ما يولد ضبابية في تحديد مفهوم دقيق محدد للانزياح. فجان كوهين يرى: "أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، وكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها". (كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، ص6) هذا يعني أنه يرى أن الانزياح هو الشرط الأساسي والضروري لكل شعر. وأما عالم الأسلوبيات (ريفاتير) فقد حصر مفهوم الانزياح في كونه خرقة للمعروف، حيث يقول: "يدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقة للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر". (المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص82) فالانزياح انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، وحدث لغوي يتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المؤلف خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي تجعل للدال عدّة دلالات، من هنا يخترق القانون ويصبح للدلالة الأولى إمكانية تعدد المدلولات، فتصبح به اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل، وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية. (انظر، السدّ، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص24) فالانزياح أو العدول عن الخطاب العادي يكون بمثابة الصدمة أو المفاجأة لدى المتلقي إذ يتجاوز الكاتب أو الشاعر حاجز التوقع لدى القارئ أو المتلقي.

(19) ديوان ابن عربي، ص217.

(20) المصدر نفسه.

(21) المصدر نفسه.

(22) سالم، مرجع سابق، ص9.

(23) العاكوب، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، ص444. وهو بالفارسية:

آن ظلم رسیده‌ای که دادش دادی

و آن غم‌زده‌ای که جام شادش دادی

آن باده اولین فراموشش شد

گر باز نمی‌دهی چه یادش دادی

(24) كفاي، مثنوي جلال الدين الرومي (شاعر الصوفية الأكبر)، ص109. وهو بالفارسية:

أثراً فنياً ومصدراً للقيم الإنسانية والخلقية. (كفاي، عبد السلام، مقدمة ترجمة المثنوي، ص30). وقد نظمه مولانا في حوالي (42) ألف بيت من الشعر، والفرس يعظمون هذا الديوان إلى أبعد الحدود حتى وصل بهم الأمر إلى تسميته بـ (قرآن الفارسية). (انظر: شفيق، حسين، مختصر كتاب المثنوي، ص22).

(9) كفاي، جلال الدين الرومي حياته وشعره، ص55.

(10) جمال الدين، قصائد مختارة من ديوان شمس تبريزي، ص142. وهو بالفارسية:

بشکن سبو وکوزه ای میر آب جانها

تا واشود چو کاسه در پیش تو دهانها

بر گيجگاه ما زن ای گيجی خردها

تا وارهد به گيجی این عقل ز امتحانها

ناقوس تن شکستی ناموس عقل بشکن

مگذار کان مزور پیدا کند نشانها

(11) المرجع السابق، ص143. وهو بالفارسية:

جانا قبول گردان این جست وجوی ما را

بندہ ومريد عشقيم، برگير موی ما را

بی ساغر وبياله درده میي چو لاله

تا گل سجود آرد سيمای روی ما را

(12) سالم، الاتجاه النقدي عند ابن عربي، ص6.

(13) جمال الدين، مرجع سابق، ص12.

(14) الأفغاني، جلال الدين الرومي بين الصوفية وعلماء الكلام، ص98.

(15) كفاي، مثنوي جلال الدين الرومي (شاعر الصوفية الأكبر)، ص349. وهو بالفارسية:

گرچه جسم نازکت را زور نیست

لیک بی خورشید ما را نور نیست

پیر تابستان وخلقان تیرماه

خلق مانند شبنم وپیر ماه

(16) المرجع السابق، ص350. وهو بالفارسية:

او چنان پیر است کش آغاز نیست

با چنان در بیتیم انباز نیست

(17) انظر: ميرزايي، فرامرز، التصوف أداة التواصل بين اللغتين الفارسية والعربية. مقال على موقع:

([www.philadelphia.edu.jo/arts](http://www.philadelphia.edu.jo/arts))

(18) يقول الدكتور المسدي في معرض حديثه عن الانزياح: "إنه ترجمة حرفية للفظ (LAECART) - على أن هذا المفهوم ذاته قد يمكن أن نصلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحبي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة (العدول) وعن طريق التوليد المعنوي قد نصلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية" (المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص106). وقد راج هذا المصطلح (العدول) على يد كثير من الدارسين المحدثين، كتمام حسان وحماي صمود ومصطفى السعدني وعبد الله صولة والطبيب البكوش والأزهر

- شب، ز زندان بی‌خبر زندانیان  
شب، ز دولت بی‌خبر سلطانیان  
نه غم وانديشه سود وزيان  
نه خیال این فلان وأن فلان  
حال عارف این بود بی‌خواب هم  
گفت ایزد هم رقود زین مَرَم
- (25) دیوان ابن عربي، ص 18.  
(26) المصدر نفسه.  
(27) نفسه، ص 16.  
(28) أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 115.  
(29) ديوان ابن عربي، ص 16.  
(30) الحسن، الله والإنسان عند جلال الدين الرومي، ص 161.  
(31) ديوان شمس تبریزی، ص 399.  
(32) من هذه الكتب يمكن الإشارة إلى: ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي، وكشف المحجوب لعلی بن عثمان الهجویری، ومعجم اصطلاحات الصوفية لعبد الرزاق بن أحمد الكاشاني، و(باب في شرح الألفاظ الجارية في كلام الصوفية) وهو فصل في كتاب (اللمع) لسراج الدين الطوسي. ومن كتب المعاصرين انظر: الرمز الشعري عند الصوفية للدكتور عاطف جودة نصر.
- (33) ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 2، ص 491.  
(34) مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 63.  
(35) أدونيس، مرجع سابق، ص 11.  
(36) المرجع السابق، ص 46.  
(37) المرجع السابق، ص 80.  
(38) أدونيس، مرجع سابق، ص 9.  
(39) ديوان ابن عربي، ص 322.  
(40) الغزالي، إحياء علوم الدين، ج 3، ص 52.  
(41) ديوان ابن عربي، ص 17.  
(42) جمال الدين، مرجع سابق، ص 153. وهو بالفارسية: أمدهام بهار خوش پیش تو ای درخت گل  
تا که کنار گیرمت خوش خوش ومی‌فشانمت  
آمدهام تا تو را جلوه دهم در این سرا  
همچو دعای عاشقان فوق فلک رسانمت  
(43) المرجع نفسه.  
(44) الحسن، مرجع سابق، ص 308.  
(45) جمال الدين، مرجع سابق، ص 73. وهو بالفارسية: ای یوسف خوشنام ما خوش می‌روی بر بام ما  
إنا فتحنا الصلا بازاً ز بام از در درآ  
(46) ديوان ابن عربي، ص 11..

## المصادر والمراجع

- سالم، زكي، 2005، الاتجاه النقدي عند ابن عربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة.  
السد، نور الدين، 1997، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر.  
شفيق، حسين، 2009، مختصر كتاب المثنوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
العاكوب، عيسى علي، 2004، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، دار الفكر، دمشق.  
الغزالي، أبو حامد، 2001، إحياء علوم الدين، دار مكتبة الهلال، ط 4، بيروت.  
القضاة، نوح علي سلمان، 1999، المختصر المفيد في شرح جوهرة التوحيد، دار الرازي، عمان.  
كفاي، عبد السلام، 1966، مثنوي جلال الدين الرومي (شاعر الصوفية الأكبر)، المكتبة العصرية، بيروت.  
كوهين، جون، 1986، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 2، المغرب.  
اللبناني، رشيد بن غالب، 2003، ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت.  
مبارك، زكي، بدون تا، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الجيل، بيروت.  
المسدي، عبد السلام، 1982، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية
- ابن عربي، محيي الدين، ديوان ابن عربي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.  
ابن عربي، محيي الدين، الفتوحات المكية، دار صادر، 1900، بيروت.  
أدونيس، 1992، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت.  
الأفغاني، عناية الله إيلاغ، 1987، جلال الدين الرومي بين الصوفية وعلماء الكلام، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة.  
بلخي، جلال الدين محمد، 1379 هـ ش، كزيده غزليات شمس، انتشارات امير كبير، تهران.  
بلخي، جلال الدين محمدش، مثنوى معنوى (تحقيق نيكلسون)، 1378 هـ، انتشارات بزوهش، تهران.  
تبريزي، شمس الدين محمد، 1384 هـ ش، مقالات شمس، نشر مركز، تهران.  
جمال الدين، محمد السعيد، 2005، قصائد مختارة من ديوان شمس تبريزي، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة.  
حسن، هاشم أبو الحسن علي، 2009، الله والإنسان عند جلال الدين الرومي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة.  
زغير، شحادة خليل، 1989، الرمز الخمري بين أبي مدين الغوث وابن الفارض، مكتبة المعرفة، العين.

الدين الرومي وعلم النفس الحديث، دار الهادي، بيروت.  
Nicholson, R.A. 1898. Selected Poems From The Diwan -i-  
Shams -i- Tabriz, Cambridge

للكتاب، ط2، تونس.  
المسدي، عبدالسلام، 1994، قضايا العلم اللغوي، الدار التونسية  
للنشر، ط1 تونس.  
الهاشمي، السيد جمال، 2005، رسالة الإلهام بين مدرسة جلال

## The Image Construction in the Case of IbnArabi and Jala-u-ddin Al-Roumi

*Noor M. Qudah\**

### ABSTRACT

Numerous studies tackled the works of the greatest Sufi poets in Arab and Persian countries. Two of these Sufi poets are Ibnarabi and Jala-u-ddin Al-roumi. Research on these two poets and their works focused on the thought of their poets as it played a remarkable effect on that of the SufiSchool. However, this paper focuses on the artistic aspects of the works of these two Sufi poets since their poetry played a poetic and artistic rather than a spiritual effect. The study has taken into consideration the general elements of the artistic image, and the extent it meets the artistic needs, balance among the general elements or if one element overshadows another, their interaction with the text, the spiritual occasion and poetic objectives. The importance of artistic images in the case of these two poets, in particular, and Sophist poets, in general, lies in that they shed light, to some extent, on the intended meanings which are revealed by such images. Such artistic images stand as a source of energy in poetry and enable readers to explore the experience that the two poets experienced. Furthermore, they also reveal the artistic potentials of the poets in employing them to express the intended meaning.

**Keywords:** Poetry, Artistic Images, Defamiliarization, Simile, Symbol, Sophism.

\* Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan. Received on 23/1/2013 and Accepted for Publication on 14/4/2014.