شِعْرِيّةُ المُصطلحَاتِ الصُّوفيّةِ – مُحيي الدّين بن عربيّ أنموذجًا

د. علي أحمد المومني

alimomani@yahoo.com

جامعة جرش– الأردن

تاريخ الاستلام :2023/08/29 تاريخ القبول : 2023/11/26

***الملخص:** يحفل الشعر الصوفي بالكثير من المصطلحات، مثل: العشق، والحب، والهيام، وما يتعلق بالذات الإلهية: كالاتصال والجلوس والوله, وألفاظ أخرى قد تحمل نوعًا من الغرابة, فحين تستخدم تلك المصطلحات في الشعر تكون ضمن عمليات تخييل مصطنعة في معظمها, وبالذات تلك التي توغل في الغموض والترميز. فكما هو معلوم، فإن لكل علم إصطلاحاته, وعادةً ما تكون تلك الإصطلاتحات مضبوطة الدلالة, محددّة الاستعمال, في شروط ذلك العلم, سواء في العلوم الإنسانية أو التجريبية, لكن الإصطلاحات الصوفية لها وضعية مختلفة نوعًا ما عن هذا المفهوم, إذ إن مصطلحات التصّوف الدالّة على الأحوال، أو المقامات، أو بقيّة مفاهيم علم التصّوف ذات طبيعة شعرية رامزة, وتتغير دلالتها من متصوّف إلى آخر, وهذا ما يجعل معانيها ذاتيّة ,ذوقيّة, منفتحةً على التأويل, ويجعلها في الوقت نفسه محلّ غموض من طرف غير المتصوّفة. فاصطلاحات الصوفية ذات طبيعة تخييلية، واستعارية أحيانًا, وخاصةً تلك التي لها علاقة بالعروج، والمشاهدات التي تصف عالم الملكوت, وأغلبها ذات تركيب إضافي استعاري لا يحّدد مفاهيم، جامعة مانعة, بل يتحرك في فضاء أخيلة وانطباعات ذاتية خاصة.

الكمات المفتاحية: الشِعْرِيّةُ, المصطلحات الصوفية, الشعر الصوفي, ابن عربي, الرمز عند الصوفيين.

Poetic Sufi terminology – Muhyiddin Ibn Arabi as a Model

Abstract: Sufi poetry is full of terms such as adoration, love, infatuation, and what is related to the divine essence, such as communication, sitting, and devotion, and other terms that may carry a kind of strangeness as it is well known, each science has its own conventions, and usually those conventions have exact meanings, specific use, in the conditions of that science, whether in the human or experimental sciences, but Sufi conventions have a somewhat different position on this concept, as the Sufism terms that denote states or stations or the rest of the concepts of the science of Sufism are of a symbolic poetic nature, and their significance changes from one Sufi to another, and this is what makes their meanings. It is subjective, authentic, and open to interpretation, and at the same time makes it a subject of ambiguity on the part of non-Sufis. Sufism’s conventions are of an imaginary and metaphorical nature sometimes, especially those related to the ascents and the observations that describe the realm of the kingdom, and most of them have an additional, allegorical composition that does not define inclusive and prohibitive concepts, but rather moves in the space of private fantasies and impressions.

Keywords: Sufi terminology, Sufi poetry, Ibn Arabi, symbol of the Sufis.

مقدمة

تُعدّ الشعريّة من أهم المباحث النقدية الأدبية التي تسهم في الكشف عن أديبة النصوص، بما لها من خصائص تخييلية، ورمزية تجعل النص الشعري الأدبي واسع الدلالات، وتمنحه ديمومة بما تخلقه من آثار جمالية في المتلقي. تتقاطع الصوفية في جوهرها الرمزي، والباطني مع الشعرية، بتعبيرها عن تجارب خيالية خاصة، في حالة من الوجد، والهيام المغرق في الذاتية.

يتفرد ابن عربي بلغة شعرية خاصة ميزته عن سواه من المتصوفة؛ إذ بلغت الصوفية معه مرحلة الاكتمال في التعبير عن ذاتها ضمن دلالات خاصة بتجربته، وأبدع بقدرته التخييلية، ومزاوجاته الاستعارية بين المصطلحات، شعرية خاصة، بل جعل من الاصطلاحات المتعارفة الدالة في المخيال الإنساني على معانيها، مصطلحات صوفية خاصة بتجربته الصوفية الشعرية.

يتناول هذا البحث أبرز الملامح في شعرية ابن عربي، ومرحلة اكتمال المصطلح الصوفي وآليات الشعرية فيه، مع نماذج مختارة من شعر ابن عربي, ولتحقيق الهدف من البحث اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي للوصول إلى نتائج دقيقة.

الشعرية

تعد قضيّة الشعريّة من أهمّ، وأخصب القضايا التي اهتمّ بها الدرسُ النقديّ، ومن الإشكالات الأساسية التي تم السعي من خلالها لاستنباط قوانين النص الأدبي؛ حيث اهتم النقاد بتحديد الفروق الجوهرية بين الشعر، والنثر، والوقوف على مدى انزياح لغة النصوص الأدبية عن باقي التشكلات اللغوية. إن مصطلح الشعرية قديم حديث في الوقت ذاته؛ إذ يعود أصل المصطلح في بدايات انبثاقه إلى أرسطو، أما مفاهيمه فقد تنوعت على الرغم من أنها تنحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، ولاسيما الإبداع الشعري (ناظم، 1994، 11). وترجع أهمية مباحث أرسطو في الشعر، إلى اسبقيته في محاولة تحديد ماهية الشعر، والبحث في خصائصه الجمالية، والتأثيرية؛ إذ ربط أرسطو الشعر بالنفس الإنسانية، ونزوعها نحو اللذة، والجمال؛ فالشعر عنده ينشأ عن ميول ونزعات راسخة في الطبيعة البشرية؛ إذ

جعل من اللذة هدفا للشعر، بل هدف لجميع الفنون الجميلة، والإبداع، واللذة السامية التي تمنح متعة جمالية مصدرها الشعور الناجم عن تغير إلى هيئة تحدث بغتة عن إحساس طبيعي للشيء الذي نحسه(ابن رشد، 1971، 13).

وعلى هذا أرسى أرسطو نظريته الجمالية في الشعر، وفق مفاهيم اللذة، والإحساس، التواصلية بين مبدع النص ومتلقيه، وفق قوة مبدع النص الشعورية. وإن كان أرسطو يتفق مع أفلاطون في أن الشعر ينشأ بسبب الميل إلى الانسجام، والإيقاع، إلا أن الشعرية عنده لا تتحقق بالتقيد بالوزن، بل جعل الخيال مركز ومحور الأقاويل الشعرية؛ حيث ينفي عن كثير من الأقاويل صفة الشعرية رغم أنها أقاويل موزونة؛ لأنها تفتقد للخيال، فيقول: "إن كثيراً مما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارًا ما ليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميرش، فإنه يوجد فيها الأمران جميعًا(ابن رشد، 1971، 63).

فشعرية النصوص لا تتأتى من إيقاعها، ووزنها فحسب، بل ينبغي أن تصدر عن دفقات شعورية تخييلية، ناهيك عن المبادىء الأرسطية المعروفة حول الإبداع بوجه عام من محاكاتها للطبيعة، وقدرتها التأثيرية في تطهير النفس الإنسانية

الشعرية في الدرس النقدي العربي

نالت قضية الشعرية أهمية بالغة في الدراسات النقدية العربية، وإن تأخر ظهور المصطلح؛ إذ لم يرد صراحة إلا مع حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري. ارتبطت المحاولات الناضجة في مفهمة الشعر بنقاد عرب كانوا على صلة بالثقافة الفلسفية، وكلما ازدادت المحاولات التأصيلية النظرية للشعر قربًا من مجالات الفكر والفلسفة، كلما ازدادت عمقا وأصالة (عصفور، 1982، 98).

ومن أهم الكتب التي ألفت في هذا الباب عيار الشعر لابن طباطبا؛ الذي جاء استجابة لرغبة الشاعر المحدث في تجاوز محنته، فقد سُئل ابن طباطبا عن علم الشعر وكيف يتوصل إلى نظمه، فأجاب السائل بهذا الكتاب، الذي يعد من أوائل الكتب التي حاول صاحبها من خلاله تأسيس نظرية شعرية معتمدا في ذلك على خبرته كشاعر وثقافته كناقد(الربيع، 2020، 31). فيقول في تعريفه للشعر: "إنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد

على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به"(ابن طباطبا، 1982، 9).

خطا قدامة بن جعفر خطوة منهجية في تحديد مفهومه للشعر، فجعل الوزن والقافية خصيصتين قائمتين فيه، بتعريفه الشعر على أنه، "قول موزون مقفى يدل على معنى" (ابن جعفر، 1978، 37).

وعلى الرغم من هذا التقييد للشعر بالقافية، والوزن، إلا أنه يربط الشعر بالشعور، وقدرة المبدع على الوصف بما يشعر، "فالشاعر من شعر يشعر شعرًا وهو شاعر، والشعر المصدر ونظيره الكافل،... وإنما سمي شاعرًا؛ لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"(ابن جعفر، 1978، 77).

وقد أراد قدامة بهذا التحديد والتقييد لمفهوم الشعر تخليص معاصريه من فوضى الأحكام النقدية الانطباعية، فحدد معيارًا يهدي عملية التذوق، والحكم على السواء، ويشد العملية النقدية إلى عنصر محدد للقيمة الشعرية (عصفور، 1983، 118).

عرف الدرس النقدي العربي تطورا ملحوظا في فهم الشعرية على يد عبد القاهر الجرجاني فحاول "أن يقيم بناء نظريًا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه وجودها النصي،... وتركيزه على تطوير العملية التحليلية؛ للوصول بها إلى أقصى درجات الدقة والصرامة، والابتعاد عن التعميمات النظرية الكسلى" (أبو ديب، 1988، 8-9).

فخلص النقد العربي من نظرية الوزن، والقافية التي ظل أسيرها ردحًا من الزمن بقوله: "ليس بالوزن ما كان الكلام كلامًا، ولا به كان كلام خيرًا من كلام" (الجرجاني، 2005).

وأقام بحثه في أدبية النصوص وشعريتها على التخييل المتأتي مما يقع للمبدع في قلبه، دون الالتفات إلى صدق القول من كذبه، فالمعاني عنده تقسم إلى قسمين: عقلية، وتخييلية، "أما القسم التخييلي منها، فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبًا، ولا يحاط به تقسيمًا وتبويبًا، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات" (الجرجاني، 1988، 3).

فينفي تقسيمات شاعرية الكلام من جهة اللفظ، أو المعنى، مزاوجًا بين اللفظ، والمعنى على أساس قدرة المبدع التخييلية. بلغت النظرية الشعرية أوجها مع حازم القرطاجني الذي راح يبحث عن قوانين أخرى ومعايير تحقق شعرية النص إضافة إلى الوزن والقافية، فبحث عن أصول علم الشعر، ودراسة الأفكار والمعاني والمشاعر المولدة للإبداع الشعري (الربيع، 2020، 34). فخلص إلى "أن الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب على النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه؛ لتحمل بعد ذلك على طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك بما يقترن من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها، وتأثرها" (القرطاجني، 1986، 21).

فكانت محاولة حازم القرطاجني بهذا الفهم متميزة بتكاملها في التراث النقدي العربي، وتمثل بحسب بعض الدارسين "الحلقة الأخيرة من حلقات الدفاع عن الشعر" (الإبراهيم، 1985، 16)

لقد درس القرطاجني أطراف العملية الشعرية جميعها، من مبدع النص، وحالته النفسية إلى المتلقي وحالته، ومن جهة الألفاظ، والمعاني، والأوزان، والقوافي، وفهم أهمية التخييل في العملية الإبداعية؛ حيث وجد أنه قوام أطرافها جميعا؛ "فالتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم، والوزن، وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلًا للضروري، وعونًا له على ما يراد من إنهاض النفس على طلب الشيء، أو الهرب منه. والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة، والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان، والنظم، وأكد ذلك تخييل الأسلوب" (القرطاجني، 1986، 27).

إن فكرة الخلق الشعري، أو الإبداع الشعري، لا يمكن فصلها عن مفهوم الخيال، والتخييل. والتخييل في التراث النقدي العربي كان وشيج الصلة بالتصور الفلسفي؛ ذاك أن الفلاسفة المسلمين بحسب أحد الدارسين وتصورهم للتخييل، لاسيما تصور الفارابي قد أثرى الدراسات النقدية عند العرب بوجه عام، وعمق الوعي بالصورة الفنية، وعلاقتها بالتخييل بوجه خاص، ومن ثم بدأت كلمة التخييل، ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي، والبلاغي الخاص بالشعر (عصفور، 1992، 26)، إلى أن أكتمل مفهمة الشعرية مع القرطاجني، وبذا غدا التخييل قوام العملية الشعرية ككل، ومحددًا رئيسيًا لكل أطرافها

الشعرية في النقد الحديث

اتخذ النقاد الغربيون من أمثال الشكلانيين الروس، وكذا تودروف، وباختين، وجاكبسون، اتخذوا من التنظير الأرسطي للشعرية منطلقًا لدراساتهم؛ إذ استمد تودروف أهم أعلام الشعرية الحديثة نظريته الأدبية من المباحث الأرسطية. وينطلق تودروف***Tzvetan Todorov*** في مفهمة الشعرية من كونها "مقاربة للأدب مجردة، وباطنية في الآن نفسه"؛إذ إنها "تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، لكنها بخلاف هذه العلوم...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية كونها مقاربة للأدب"لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها الخطاب إلا ممكنًا من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى"(***Tzvetan Todorov, 1990, 23***).

وقد أفادت الشعرية من النظريات النقدية الحديثة خاصة نظرية التلقي، بالتفاتها إلى المتلقي، والأثر الجمالي الذي يخلقه النص؛ فإذا كان للنص وظيفة فنية يؤديها، فإن للقراءة دور اكتشاف الوظيفة الجمالية التي تكمن وراءها، فالقارىء هو موجود بحدود قراءته، مستقرىء شعرية النص، ومظهرها من المكمون إلى التحقيق (الصكر، 1998، 25).

فقد ذهب تودروف(***Tzvetan Todorov***) في تحديد موضوع الشعرية من خلال الفرق الدقيق الذي أقامه بارث (BARTH) بين الأثر الأدبي، والنص، باعتباره إنتاج القارئ، ومن ثم نكون أمام نصين: نص للمؤلف (الأثر) ونص للقارىء (النص)، وموضوع الشعرية هو هذا الأخير باعتباره عملا محتملا لا موجودا(***Tzvetan Todorov, 1990, 56***). وبذا يغدو القارىء لا مجرد متلق سلبي، وخاضع لسلطة النص، بل بوصفه خالقًا للنص؛ لأن القارىء بحسب بعض الدارسين "يتلقى النص من خلال خبرته النفسية، والاجتماعية، وهذا ما يمنح القراءة فاعلية إبداعية متميزة"(ثامر، 1994، 45-47) لهذا تتعدد القراءات، ويتعدد الأثر الجمالي بتعدد المتلقين، والقارىء العارف هو القادر على كشف الإيحاءات، والرموز المتفاعلة في بناء النص الشعري. من هنا تميزت أسلوبية ريفاتير بمساهمة المتلقي في إنتاج الدلالة، أو الدلالات الممكنة، بحيث لم يعد القارئ طرفًا مستهلكًا للنص الإبداعي بل عنصر منتج وحيوي في كل مراحل الخلق، والإبداع" (الربيع، 2020، 147).

وتجسد هذا أكثر عند جاكبسون الذي عرف الأسلوب "بأنه الانتظار الخائب" (مونان، 1981، 135). فالإبداع وفق هذا قلق، وتوتر دائم من العلاقة الناشئة بين النص، والمتلقي، واستعداداته، ودرجة خيبة الانتظار لديه. إن هذا التوتر ناجم عن الانزياحات، والخروقات للقوانين، والأنظمة اللغوية بحسب جون كوهن الذي عرف الشعرية وفق هذا بقوله: "إن الواقعة الشعرية تبتدىء انطلاقًا من لحظة خرق قانون اللغة أي انزياح لغوي، يمكن أن تدعوه البلاغة القديمة صورًا بلاغية، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي" (COHEN, 1986, 42).

نجد أن الشعرية في العصر الحديث قد انفتحت أكثر على النظريات النقدية فأمست "اللغة مقياسًا أساسيًا مباشرًا في التمييز بين الشعر، والنثر، فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير، والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة، والمفاجأة، والدهشة، يكون ما نكتبه شعرًا، وتكون الصورة من أهم العناصر في هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة، وغير عادية من استخدام اللغة. والإبداع الشعري يرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر، وتخضع القصيدة لبنية العقل، لحدوده، وقواعده، والتزاماته المنطقية...، الطريق التي يرسمها الإبداع حدسية إشراقية رؤياوية، وهي تبحث عن الحلول في فيض الحياة، وغناها في تفجير ممكناتها، وتنوعها"(أدونيس، 1979، 45). فالشعرية تتحقق بالتخييلات القائمة على الانزياحات، والخروقات للمألوف؛ لإحداث الخيبة، والتوتر، والانتظار، والإرجاء للدلالات.

الرمز الشعري

إلى جانب الخيال، والصور التخييلية القائمة على الانزياحات، والخروقات اللغوية، يلعب الرمز دورًا مهمًا في الشعرية؛ إذ يعد الرمز من التقنيات المهمة في الشعر، يعمد الشاعر فيه إلى التلميح عوضًا عن التصريح، وقد يكون أنجع الوسائل الفنية المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد. شاب مصطلحَ الرمزِ كثيرٌ من التضارب، والاضطراب في محاولة تحديده؛ لاختلاف زوايا النظر فيه، فيرى كاسريه (cassire) أن الإنسان حيوان رمزي في لغاته، وأساطيره، ودياناته، وعلومه، وفنونه. وقد عرفت، ووعت مختلف الثقافات الرمز منذ القدم، فحاول أرسطو تحديده على المستوى اللغوي بقوله: "إن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة". وذهب فرويد في المفهوم النفسي للرمز إلى أنه "نتاج الخيال اللاشعوري أولي يشبه صور التراث، والأساطير". في حين عرفه كارل يونغ على نحو جيد

يقارب الرمز الأدبي مفرقًا إياه عن الإشارة التي تعبر عن شيء معلوم محدد في وضوح، بخلاف الرمز الذي هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض، والإيحاء، بل والتناقض كذلك"(أحمد، 1984، 35).

وجاء في التنزيل الحكيم في قوله تعالى:"**قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً ۖ قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ۗ وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ**" (آل عمران، آية، 41)؛ أي "إيحاء، أو إشارة" (بن منظور، د. ت، 356).

يشير الرمز في الحقل الأدبي إلى الحركة الشعرية التي ظهرت في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر، وقد جاءت ثورة على البرناسيّة التي أخضعت الأدب للحقائق العلمية الواضحة، وصيحة أيضًا بوجه الطبيعية الجامدة، والرومانطيقية المائعة. "فأخذ اسم الرمزية يلمع، وصدرت مجلة باسم الرمزية، تحدثت عن الرمز وقيمته، وأثر (مالارميه)(Stéphane Mallarmé) فيه، وقالت: إن ما يجمع الرمزيين عدا حبهم للفن هو الثورة على العرف الذي كان سائدًا من قبل، فقد رفضوا استعمال الشعر للخبر، وأبوا الكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولًا على جهل القارئ، وسخطوا الابتذال الذي تردّت فيه الطبيعية، والانحباس المغلق الذي انحصرت فيه "البرناسية", والمقصود بها المذهب البرناسي الذي يدعو إلى اعتبار الأدب غاية في حدّ ذاته, والامتناع عن استعماله وسيلة لعلاج القضايا الاجتماعية. وقد هاجم مالارميه(Stéphane Mallarmé) (1842-1898) البرناسيين؛ لأنه يرى أنّهم ينقصهم الغموض، والغرابة، فهم يسمون الأشياء، وتسمية الشيء في نظره تذهب بثلاثة أرباع المتعة التي تتولد من الإيحاء، والحدس. لذلك كان من أهداف الرمزية أن تلوّح بالشيء لا أن تسميه (عباس، 1992، 60).

فالرمز إذن إيحائي بجوهره، لا يكتفي بتصوير الأشياء المادية، بل يسعى إلى نقل تأثيرها في النفس بعد أن يلتقطها الحس، كما أنه يهتم بالتعبير عن الأجواء المبهمة التي تتسرب إلى أعماق الذات؛ ذاك أن غاية الشاعر الرمزي الوصول إلى خلق حالة نفسية معينة في جو القصيدة، ولمّا كانت اللغة العادية التي لا تتعدى الشيء المحسوس عاجزة عن نقل الحالات النفسية المبهمة لجأ الشاعر إلى الرمز لما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالم اللاوعي (كرم، 1994، 12).

الشعرية واللغة الصوفية/ الخيال الرمز عند ابن عربي

إن الشعر الصوفي في زمنه الإبداعي هو امتداد للشعر المحدث؛ حتى إن هناك من يعتبر أبرز أعلامه من أمثال أبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي من أتباع المذاهب الباطنية المتوافقة إلى حد كبير في أفكارها مع الأفكار الصوفية, وإذا كان الشعر المحدث يماثل في فنيته مرتبة البرزخ على أساس أن صوره غالبا ما تقوم على بنية تجمع بين الحسي, والمعنوي، فإن ما ينبغي ملاحظته أن الشعر المحدث حتى في صوره المتخيلة هو في مجمله من هذا العالم, وغالبًا ما يعود بدلالاته إليه، بينما الشعر الصوفي حتى في اتكائه على الشعر المحسوس هو متعال ما دام يصدر عن مرتبة أعلى من مرتبة العالم المحسوس الذي يعيشه البشر والطبيعة, وهذا التعالي ربما كان افتراضيًا، لكن الشعراء الصوفيين استطاعوا من خلاله أن يشكلوا ما يشبه المنظومة الفنية داخل الشعر المحدث ذاته, وذلك على الرغم من تأثرهم به، وتقليدهم له. لعل السر في حميمية العلاقة بين لغة الشعر ولغة التصوف، يكمن في أنهما مجاهدة باطنية، وتعبير عن التطلع إلى الوعي الداخلي للإنسان؛ طمعًا في التطلع إلى الغائب غير المدرك، ثم هما معًا ينزعان إلى توظيف لغة مرفعة عن الخطاب العادي، من خلال إبداع أنماط تعبيرية غير مألوفة، وغير محصورة الدلالات(الربيع، 2020، 10).

فالتجربة الصوفية، والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند الغاية نفسها، وهي العودة بالكون إلى صفائه، وانسجامه (عبد الصبور، 1969، 119).

يجنح المتصوفة عادة إلى اللغة الرمزية، والإيحائية؛ لأن اللغة المألوفة غير قادرة على التعبير عن معاناتهم الروحية؛ لأنها سر بينهم وبين الله، ولا يرمون أن يطلع أحد عليها غير جدير بذلك. فالغائص في كلام ابن عربي، سيقف لا محالة على زئبقية مفاهيمه ومصطلحاته؛ ففي حديثه مثلا عن الإشارة، تراه تارة يتحدث عنها باعتبارها علامة، وتارة يتحدث عنها باعتبارها رمزًا غير محدود الدلالات(الربيع، 2020، 10): "إن الكلام عبارات وألفاظ، وقد تنوب إشارات، وإيماء"(ابن عربي، 1985، 181)، فهو يطابق هنا بين الإشارة، والإيماء، ويتضح من قوله: "ألا ترى الإشارة تكون مع القرب من المشير، والمشار إليه، إذا كان معهما ثالث لا يريد المخبِر، أو المخبَر، أو هما معًا أن يعلم الثالث الحاضر ما يريد المخبِر أن يلقيه إلى صاحبه، فيشير إليه من حيث لا يعلم الثالث"(ابن عربي، 1985، 278). ناهيك عن أن بعضهم كما سيأتي يعد لغته الصوفية الشعرية إلهامًا وكشفًا ومشاهدة خارجية، ألهمه إياها الإله. ولعلّ وقوفنا على أهم عناصر الشعرية عند ابن عربي يخدم بحثنا ويغني عن تفصيل هذا. الخيال، والرمز عند ابن عربي: يحتل الخيال بوجه عام، وعند الصوفية بوجه خاص المقام الأول في عملية الإبداع الفني، بقدرته على ارتياد آفاق جديدة وتخليق

عوالم جديدة؛ "لأنه أي الخيال امتداد للقدرة الإلهية، فهو يشبه أن يكون أثرًا إلهيًا في الروح الإنسانية التي يقول الرومانسيون أيضًا إنها مخلوقة على الصورة الإلهية" (قاسم، 1971، 23).

الخيال عند ابن عربي

إن المركزية التي يحتلها مفهوم الخيال عند ابن عربي، تجعل من الصعب فصل تصوره للشعر عن تصوره للخيال، ووظائفه، وتكمن كفاية الخيال في جمعه بين قدرتي الحس، والعقل، أي في برزخيته. وقد استمد لفظ البرزخ من القرآن الكريم، حيث وردة في ثلاثة مواضع تدل على الإعجاز الإلهي، المتمثل في إقامة حاجز غير مرئي بين بحرين متماسين في المكان، متقابلين في المذاق، يقول تعالى: ﴿**مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ (19) بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ (20)**﴾ (سورة الرحمن، الآيتان، 19–20). ومعنى آخر يشير إلى اللحظة التي يعيشها الإنسان بين الموت، والقيامة؛ حيث يكون البرزخ حائلًا يمنع رجوع الميت إلى الحياة الدنيا طمعًا في المغفرة والثواب(الربيع، 2020 ،140).

وقوله تعالى: ﴿**لَعَلِّي أَعْمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكْتُ كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ (100)**﴾ (سورة المؤمنون، الآيه، 100). التقط ابن عربي لفظ البرزخ؛ ليدل على عالم الصور الخيالية الذي يمتد إليه نظر كل من تخيل ليرى الصورة التي تخيلها، والبرزخ منطقة يتحد فيها المحسوس، واللامحسوس، فالكون لدى الصوفية على ثلاث مراتب: "علوية وهي المعقولات وهي مرتبة للمعاني المجردة عن المواد التي من شأنها أن تدرك بالعقول، وسفلية، وهي المحسوسات من شأنها أن تدرك بالحواس، وبرزخية من شأنها أن تدرك بالعقل، والحواس، وهي المتخيلات، وهي تشكل المعاني في الصور المحسوسة" (ابن عربي، 2003، 9).

فعلى الصوفي الذي يتوق إلى المكاشفة، والسمو بروحه إلى العالم المعنوي أن يتطلع إلى البرزخ الذي هو تركيب من العالمين الحسي، والمعنوي، فهو الجسر الذي لا مناص من المرور منه للوصول إلى العالم المعنوي، وهذا لا يتأتى إلا بالرياضة، والمجاهدة الروحية(الربيع، 2020، 141).

والخيال و/أو علم البرزخ عند ابن عربي ركن من أركان المعرفة؛ حيث قوله: "النوع السادس من علوم المعرفة، هو علم الخيال، وعالمه ، والمنفصل، وهذا ركن من أركان المعرفة، وهذا هو علم البرزخ، وعلم عالم الأجساد التي تظهر فيها الروحانيات، وهو علم سوق الجنة، وهو علم التجلي الإلهي في القيامة في صور التبدل، وهو علم ظهور المعاني التي لا تقوم بنفسها مجسدة مثل الموت في صورة كبش، وهو علم ما يراه الناس في النوم، وعلم المواطن الذي يكون فيه الخلق بعد الموت وقبل البعث، وهو علم الصور، وفيه تظهر الصور المرئيات في الأجسام الصقيلة كالمرآة"(ابن عربي، 1993، 309).

إن ربط الصوفي اللغة بالوجود، واعتباره كتابة كونية ينبغي اكتشاف أسرارها يشكل مظهرًا من مظاهر هذا الفكر المعرفي تجاه اللغة؛ فلم تعد اللغة عند الصوفي مجرد لغة التواصل، ولا نسقًا من العلامات؛ لأن حضور العلامة يغيب الشيء، لكنها أصبحت لغة الكينونة التي تناديه، وتستدعيه، وتأمره بالإنصات لها، والصور الرمزية للوجود هي مكان هذا الانصات (منصف، 2007، 27).

فلغة ابن عربي في صدورها عن مرتبة المعقولات سوف ترتقي بالشعر، وبالصورة الشعرية عن برزخ المعقولات الكونية إلى برزخ المعقولات الإلهية, وهي لم تكتف بالنقل، وإنما جعلت هذا البرزخ خالصًا بين اللغة، ودلالاتها , بما يشكل نقلة نوعية عن الشعر المحدث في أرقى أشكاله الصوفية. فلا عجب إذن أن نرى ابن عربي يقول في كتابه (فصوص الحكم) إنه أعطاه إياه الرسول .ص. وأمره بإخراجه للناس، وإن كتابه (الإسراء إلى المقام الأسرى) عبارة عن رؤيا منامية، وإنها درجة أخرى من رمزية الكتابة، ومستوى آخر يضاف إلى تأويلية العبارة الصوفية، والمصطلح. فأن ينسب الصوفي كلامه إلى حالة إلهامية، أو منامية، فنحن أمام وضعية جديدة لا يكون من شأننا فهم الكلام، وإنما تعبيره، كما تجري تعبير، وتفسير الأحلام وتأويلها، إننا نقوم بتأويل مضاعف في هذه الحالة. فعالم الشهود الذي يراه ابن عربي هو الذي أعطاه هذه اللغة الصوفية الجديدة؛ حيث يخرج اللفظ المفرد على دلالته الأولى، وتتعدد مدلولاته بحسب الحال التي يكون عليها المتصوف، أو بحسب ما رأى في حال شهوده؛ إذ بدل أن يبقى المفرد واحدًا يتعدد بتعدد الحقائق، وقيامها في الذوات المختلفة(الحكيم، 1991، 76-77).

فالخيال إذن هو الطريق إلى المعرفة، وهو حلقة الوصل بين العالم الحسي، والعالم المعنوي، بين التجربة الشعرية، والتجربة الصوفية. فالشعرية لدى ابن عربي وفق هذه التصورات، وفي هذه الممارسات الخيالية تشي بأن الشعر لا يكون صوفيًا إلا حين صدوره عن مرتبتي البرزخ، والمعاني المجردة؛ حيث يخلق التي تخلق العالم، حيث يتلاقى الحقيقي، والمجازي، ويتوحدان في الأشكال الخيالية التي تفصح عن الأحداث الداخلية. وتتبع شعرية الكتابة الصوفية من هذه الوجدانية الصوفية، وتصبح هي نفسها اللغة الإيروسية المحولة (أدونيس، 1992، 164).

وقد تكون نصوصه متكاملة؛ كبنية شكلية، وهو كفعل، ودلالة يمثل انقطاعًا عن المعقول في الذهنية العربية, غير أنه لا يستطيع مع ذلك أن يبدع فسحة شعرية إلا من خلال مستوى الصدق، والكذب الذي تحققه التراكيب المحدثة، وهذا المستوى ضيق جدًا بحيث لا يعتد به في شعرية القول، وفنيته. غير أن القول لا

ينبغي أن يذهب بعيدًا جدًا, ولا ينبغي له, في الوقت نفسه، أن يقلل من أهمية الريادة الصوفية بل إن هذه الريادة هي ما يدعو للتريث وحسب. فالنقد مطمئن لإنجاز لا يدعو للشك في شعريته النثرية. إن مواقف ابن عربي كافية وحدها لمثل ذلك.

وبهذا يكون ابن عربي قد خرج في زمانه عن الفقهاء، والفلاسفة، والعلماء الذين رفضوا الخيال، إلا أنه عند ابن عربي "باب واسع المجال (الخيال)، وهو عند علماء الرسوم (الفقهاء) غير معتبر، ولا عند الحكماء (الفلاسفة) الذين يزعمون أنهم قد علموا الحكمة، وقد نقصهم علم شموخ هذه المرتبة على سائر المراتب"(ابن عربي، 1993، 508).

يقول في قصيدة إن الحبي هو الوجود المجمل.

إنَّ الحبيبَ هو الوجودُ المجملُ ... وشخوصُ أعيانِ الكيانِ تفصلُ

ما منهمُ أحدٌ يحبُّ حبيبه ... إلا وللمحبوبِ عينٌ تعقلُ

في عينِ من هو ذاتنا وصفاتنا ... ووجودنا وهو الحبيبُ الأكمل

وقف للهوى بي حيث كان وجودُه ... في موقفٍ عنه الطواغيت تسفلُ

ويقول في قصيدة ألا يا بانة الوادي

أَلا يا بانَةَ الوادي بِشاطي نَهرِ بَغدادِ

شَجاني فيكِ مَيّادٌ طَروبٌ فَوقَ مَيّادِ

يُذَكِّرُني تَرَنُّمُهُ تَرَنُّمَ رَبَّةِ النادي

إذا اِستَوَت مَثالِثُها فَلا تَذكُر أَخا الهادي

وَإن جادَت بِنَغمَتِها فَمِن أَنجِشَةِ الحادي

بِذي الخَصَماتِ مِن سَلمى يَميناً ثُمَّ سِندادِ

ويقول في قصيدة واحرباه من كبدي..

واحَربا من كبدي واحربا وأطرب من خلدي وأطربا

في كبدي نارٌ جوى محرقة في خلدي بدُر دجى قد غَربا

يا مسكُ يا بدر ويا غصنُ نقا ما أروقا ما أنورا ما أطيبا

يا مبسما حببتُ منه الحببا ويا رضاباً ذُقْتُ منه الضربا

تفيد هذه المتتاليات المنطقية لسير الدلالات في إبراز تقابلاتها الايقاعية, بالإضافة إلى التكرارات الثانوية التي تحققها كل وحدة لتشكّل في مجموعها وحدة ايقاعية على علاقة جدلية بدلالاتها, بل إن شعرية هذه القصيدة تقوم على رؤية كلية للوجود تولدت عنها مجموعة من الوحدات الايقاعية الدلالية التي أفضت إليها, ونتيجة لهذه العلاقة التي تحققت في قصائد عديدة, أبدع إبن عربي لغة شعرية تجريدية, تكاد تضاهي أرقى ما أبدعه الشعر الحديث في هذا المجال.

الرمز عند ابن عربي:

أما الرمز عند ابن عربي، فهو أساس اشتغاله على اللغة، وأساس اصطلاحاته، وقدم غير تعريف للرمز لعلّ أشهرها وأهمها ذاك الذي ساوى فيه بين الرمز، واللغز؛ حيث قوله: "الرمز، واللغز هو الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله"(ابن عربي، 1993، 147).

فلغة ابن عربي معقدة غامضة على العامة، قائمة على الإلغاز ظاهرها لا يدل على باطنها، فابن عربي يستخدم جميع أشكال الرمزية من الشاعرية إلى الهندسية إلى الرياضية... وللرمز عند ابن عربي وإلى غيره من المتصوفين أهمية حيوية ما دام الكون كله يخاطبهم بلغة الرموز (الحكيم، 1991، 18). فقد ربط المتصوفة اللغة بالوجود في صورته الكلية المركزية، ونظروا إلى الموجودات على أنها رموز دالة عليه، فاللغة ليست كلمات تصف الموجودات معزولة عن مركزها الأول، إنما هي رموز لها، أي الموجودات رامزة إلى أصل وجودها، وهذه عملية معقدة جدًا لم تكن عند المتصوفة الاوائل، بل ظهرت عند اكتمال التجربة الصوفية مع ابن عربي (شنيني، 2018، 624)؛ فابن عربي يعد الوجود بأكمله رمزًا، "إنما أوجدنا له، لا حاجة منه إليّ فأنا لغز ربي، ورمزه". والرموز والألغاز ليست مرادة لأنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت له، ولما أُلغز فيها، ومواضعها من القرآن آيات الاعتبار كلها، والتنبيه على ذلك قوله تعالى: "وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون "(سورة العنكبوت: الآية: 43) فالأمثال ما جاءت مطلوبة لنفسها، وإنما جاءت ليعلم منها ما ضربت له وما نصبت من أجله.58 "ألا إن الرموز دليل صدق على المعنى المغيب في الفؤاد وإن العالمين له رموز، وألغاز ليدعى بالعباد"(ابن عربي، 1993، 147- 189-196).

المصطلح الصوفي

بدأ التصوف يشق طريقه إلى المعرفة الإنسانية، والعقلية العربية الاسلامية تحديدًا من حركة الزهد التي ظهرت في القرن الثاني الهجري، وبلغت أوجها في القرنين الثالث والرابع الهجريين نتج عنها معاجم إشارية في أحوال النفس، والقلب، ومقاماته.

إن لكل علم اصطلاحاته وعادة ما تكون تلك الاصطلاحات مضبوطة الدلالة محددة في الاستعمال في شروط ذلك العلم، سواء في العلوم الإنسانية، أو التجريبية، لكن الاصطلاحات الصوفية لها وضعية مختلفة نوعًا ما عن هذا المفهوم؛ إذ إن مصطلحات التصوف الدالة على الأحوال، أو المقامات، أو بقية مفاهيم علم التصوف ذات طبيعة شعرية رامزة تتغير دلالاتها من متصوف إلى آخر، وهذا ما يجعل معانيها ذاتية ذوقية منفتحة على التأويل، ويجعلها في الوقت نفسه محل غموض من طرف غير المتصوف، فاصطلاحات الصوفية ذات طبيعة تخيلية، واستعارية، خاصة تلك التي لها علاقة بالعروج الروحي الصوفي، والمشاهدات التي تصف عالم الملكوت، وأغلبها ذات تركيب إضافي استعاري لا يحدد مفاهيم جامعة مانعة بل يتحرك في فضاء أخيلة، وانطباعات ذاتية خاصة. لقد نمت تجربة التصوف ضمن اصطلاحات أقرب إلى لغة الشعر منها إلى لغة العلم، وبدا واضحا أن هذه اللغة صيغت في مخيال شاعري يجسد معاناة روحية وعاطفية، ووجدانية، ومن المعلوم أن الشعر الصوفي كله يندرج تحت هذا المصطلح، لكن اللافت للانتباه هو أن اللغة التي صاغت قواعد هذا العلم نفسه هي من نفس المخيال الشعري، بدءًا بأسماء الأحوال، والمقامات، وصولًا إلى أصناف المتصوفة، والأقطاب(شنيني، 2018، 620-621).

اشتكى الصوفية من ضيق العبارة في مواجهة اتساع المعنى؛ ذاك "أنهم حاولوا التعبير عن تجربة خاصة ذات طبيعة فردية بلغة عامة لم تختلقها تجربتهم، والأهم من ذلك أن محاولة التعبير هذه كانت من داخل التجربة نفسها يدل على ذلك عبارات قيلت تحت وطأة الشطح، والسكر، والفناء، والبهللة إلى آخر أنواع الغيبيات السلوكية" (الحكيم، 1981، 15).

لقد كان لهذه التعبيرات في مفهوم واصطلاح غيرهم دلالات واضحة، ومحسوسة، إلا أن المتصوفة لم يكونوا يريدون تلك الدلالات. إن للمتصوفة العرب لغتهم الاصطلاحية التي نضجت، وازدهرت خلال الحضارة العربية، وتمثل نصوصهم انجازًا في المصطلح الصوفي يبرز نشأته، وتحديده، وانتشاره وأخيرا استقراره.

فقد تناول أبو نصر السراج (ت378) مصطلحًا صوفيًا في كتابه (اللمع في التصوف) وهو أول معجم صوفي للمصطلحات وصل إلينا يعين على فهم الفكر الصوفي في العصر الذي كتب فيه، وأول موسوعة تؤرخ لأعلام الصوفية، وأقوالهم، وذلك لأن السراج لم يعرف هذا المصطلح، أو ذاك إلا بعد ذكره لأقوال الصوفية فيه(صوفية عصره). ويرد نص المصطلح الصوفي في(الرسالة القشيرية) لعبد الكريم القشيري تناول فيها (28) مصطلحًا صوفيًا، ثم عند السهروردي في كتابه(عوارف المعارف) أفرد فيه فصلا في شرح كلمات مشيرة إلى بعض الأحوال في اصطلاح الصوفية، فيه ثبت لـ(16) مصطلحًا صوفيًا. وفي تسمية الفصل أول إشارة صريحة إلى لفظ اصطلاح، ثم ظل الصوفية من بعده يعتمدون على اللفظ الصريح في نصوصهم(الجبوري، 1998، 5–8).

أفرد الشيخ محيي الدين بن عربي رسالة في نص المصطلح الصوفي صراحة هي(اصطلاح الصوفية) وجملة الألفاظ الواردة فيه (198) مصطلحًا صوفيًا، مما تتضح جهود ابن عربي في تسيير المصطلح الصوفي وفق ألفاظ ثابتة دقيقة في تعريفها، ومضمونها، فهو يقدم لنا مجموعة اصطلاحات صوفية هي بمثابة ألفاظ أساسية في استعمال الصوفية، ويكشف عن منظومة متكاملة للمصطلح الصوفي، ويضعنا أمام حقيقة تكوين المصطلحات الصوفية، ودقته في تحديدها، وتثبيتها في معجمية صوفية منسقة وشاملة.

وفي الوقت نفسه يمثل نصه قاموسًا للغة ابن عربي الموصوفة بالدقة في تحديد الألفاظ، ومعانيها. فكان ابن عربي أول من عنون نصه بصريح لفظ (اصطلاح) في رسالة خاصة، وهو أول من أسهم في استقرار المصطلح الصوفي في عصره في لغة صوفية واضحة موجزة، ودقيقة، وأول من مزج مصطلحات الصوفية بمصطلحات الفلاسفة كالمصطلحات الطبيعية: المكان، والزمان، والنور، والظل. وموضوعات الفلسفة: الحق، والوجود، والجمال...، إن التجربة الصوفية لم تصل إلى التعبير عن نفسها بلغتها الأصلية النابعة من مضمونها إلا مع ابن عربين وهذا التطابق بين التجربة، واللغة لا يتحقق إلا عند بلوغ التجربة مرحلة الاكتمال، فيتحول نشاطها إلى الخارج للتعبير عن نفسها، وهذا ما نلمسه عند ابن عربي(الحكيم، 1981، 16). لذلك تبدو الفروق واضحة بين مستوى اللغة التي كان عليها الصوفية الأوائل الذين اشتكوا من ضيق العبارة، وبين اللغة الجديدة التي يقترحها ابن عربي .فكلمة (نهر) مثلا كما هي في القاموس الصوفي قبل ابن عربي، أو على أكثر تعديل يستخدمها الصوفي، أو المفكر استخدامًا رمزيًا، في حين نراها تتعدد، وتتكاثر عند ابن عربي؛ لأنه يطلقها على كل أمر كوني يمكن للإنسان أن يتذوقه؛ لأن النهر صفته الأساسية

أنه قابل للشرب بخلاف البحر المالح، فكل ما يخضع لذوق الإنسان من أمور الحياة، والآخرة يطلق عليه اسم نهر: نهر البلوى، ونهر الحياة، ونهر الخمر، ونهر القرآن، ونهر العسل، ونهر الماء. في مقابل البحر يستغرق الانسان: بحر الأرواح، وبحر الخطاب، وبحر الزمان، وبحر الحب، والبحر اللدنيّ....(الحكيم، 1981، 79-77).

إن أغلب كتب اصطلاحات الصوفية تبدو كأنها معاجم لخيال شعري، ومفردات موغلة في رمزية، وشعرية بالغة، رامزة إلى معان لا يدركها إلا أهل هذا العلم، فينحو بمعجمه الصوفي إلى التخييل الشعري؛ حيث يصبح شرح المصطلح في حد ذاته جنوحًا آخر إلى لغة الرموز، والتأمل، والتأويل(شنيني، 2018، 624).

ومن أمثلة ما ورد فيه أقواله:

البرق: أول ما يبدو للعبد من اللامع، فيدعوه إلى الدخول في حضرة التقرب من الرب للسير في الله.

البقرة: كناية عن النفس اذ استدعت للرياضة، وبدت فيها صلاحية قمع الهواء.

الزيتونة: هي النفس المستعدة للاشتغال بنور القدس بقوة الفكر.

الهباء: هو المادة التي فتح فيها صور العالم، وهي النقاء المسماة الهيولى (الكاشاني، 1991، 15). والأمر ذاته نجده في اصطلاحات ابن عربي بلغة خيالية رامزة إلى تجربة كاشفة خاصة، ومن أمثلة ذلك:

السالك: هو الذي مشى على المقامات بحاله، لا بعلمه فكان العلم له عينًا.

المسافر: هو الذي سافر بفكره في المعقولات، وهو الاعتبار، فعبر من العدوة الدنيا إلى العدوة القصوى.

السفر: عبارة عن القلب إذا أخذ في التوجه إلى الحق تعالى بالذكر.

الطريق: عبارة عن مراسم الحق تعالى المشروعة التي لا رخصة فيها(الكاشاني، 1991، 81).

الوقت: عبارة عن حالك في زمان الحال لا تعلق له بالماضي، ولا بالمستقبل (الجبوري، 1998).

يبدو من الاصطلاحات السابقة، و المفاهيم والاستعارات الشارحة لها أنها موغلة في الغموض في كثير من الأحيان:" فإذا كانت الاستعارة لا تتعلق بالمرجع الواقعي، ولا بالكون المعياري للعوالم الممكنة، فلا أحد يتحفظ في الحديث عن المضمون، دون اهتمام بالتمثيلات الذهنية والمقاصد. فإن هناك أطروحة تقول إن للاستعارة علاقة بتجربتنا الداخلية الخاصة بالعالم، ولها علاقة أيضًا بصيرورة انفعالاتنا" (ايكو، 2004، 158).

ففي مثال ابن عربي السابق (النهر، والبحر) تقول سعاد الحكيم: "في أكثر الأحيان قد يكون اللفظ المفرد موروثا لم يبدعه شهود ابن عربي، ولكن الشهود حوله من اسم ذات إلى اسم صفة، أو إلى اسم مرتبة، أو إلى اسم لوظيفة، أو إلى اسم علاقة، أو إلى اسم لدور. فمثلًا كل مؤثِّر هو قلم، أو، أب، أو رجل، وكل متأثَر، فهو، لوح، أو، أنثى، أو أم...، وهكذا أخرجت هذه الكلمة من دلالتها على القلم واللوح، أو ذات الأب والأم، أو ذات الرجل، والمرأة إلى دلالتها على صفة التأثر، والتأثير في عالم علائقي (الحكيم، 1991، 77-78). وبذلك يصبح من العسير تأويل هذه الدلالات؛ لأنها فاقدة للمرجع اللغوي، ومبنية على تجربة صوفية خاصة، يتوقف فهمها على التجربة، والمعاينة الحسية المباشرة بعيدًا عن التجسد اللغوي.

لقد كان شكوى المتصوفة بسبب عدم فهم اصطلاحاتهم من طرف الفقهاء ملازمة لعموم التجارب الصوفية، بل تعرضوا لكثير من الاتهامات بالزندقة، والبدعة، والتجديف، وتعرض بعضهم للتكفير، ولعل هذا ما جعل ابن عربي في مقدمة كتابه(اصطلاحات الصوفية) يوضح سبب تأليفه هذا الكتاب؛ حيث قوله:" أما بعد فإنك أشرت إلينا بشرح الألفاظ التي تداولها الصوفية المحققون من الله بينهم، لما رأيت كثيرا من علماء الرسوم قد سألونا في مطالبة مصنفاتنا، ومصنفات أهل طريقتنا من عدم معرفتهم بما تواطأنا عليه من الألفاظ التي بها نفهم بعضنا عن بعض، كما جرت عادة كل فن من العلوم، ولم أستوعب الألفاظ كلها" (بن عربي، 2004، 158).

شعرية المصطلح الصوفي عند ابن عربي

ارتبطت التجربة الشعرية الصوفية عند ابن عربي بالوجود، فتحدث عن مظاهره، وأغلب أشيائه بلغة شعرية تخييلية باطنية موحية، ورامزة، عمادها الخيال، والصور التخييلية الناجمة عن الحالات الروحية، والوجدانية التي كانت تختلجه، فلا عجب أن نراه يتحدث في جل الأشياء، والموضوعات، فالموجودات لا تنفصل عن الذات،فيقول (ابن عربي، 2003، 43):

"لقد صارُ قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمرْعى لغزلانٍ وديرٍ لرهبانِ

وبيتُ لأوثانٍ وكعبةَ طائفٍ وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآنِ

أدينُ بدينِ الحبِّ أنّى توجَّهت ... ركائِبُهُ فالحبُّ ديني وإيماني"

فقلبه صار قابلا كل صورة كما قال الآخر: ما سمي القلب إلا من تقلبه، فهو يتنوع بتنوع الواردات بتنوع أحواله، وتنوع أحواله لتنوع التجليات الإلهية لسره، وهو الذي كنى عنه الشرع بالتحول والتبدل في الصور، فجعل قلبه ديرا وهو موضع الرهبان، ثم تحول إلى بيت الأوثان؛ لما كانت الحقائق المطلوبة للبشر قائمة به، يعبدون الله من أجلها، ثم جعله كعبة لطواف الأرواح العلوية به، ولما حصل من العلوم الموسوية العبرانية جعل قلبه ألواحًا، وفي النهاية جعله قرآنًا؛ لما ورث من المعارف الكمالية المحمدية (الربيع، 2020، 290).

وقوله(ابن عربي، 1954، 329):

"لقد نظرَت عيني إليه وإنَّه ليَلقى الذي قد قيل لي إنَّه لقى
ألا ليتَ شعري هلْ أرى اليومَ من فتى صحيح الدعاوى بالصوابِ منطق
يناضل عن أصل الوجود بنفسه يباري رياح الجود جودا ويتقي"

إن الوجود قائم على التناقضات، وقد اتخذ شعراء الصوفية من هذه التناقضات موضوعة لشعريتهم، فالأشياء تفصح عن ذاتها في متناقضاتها، لكن ابن عربي تفرد عن الصوفيين في تجربته الصوفية التخيلية، وفي تهيامه مع أشياء الوجود، واتحاده بها، بل جعل أكثر هذه المتناقضات أقرب إلى المنطقية (ابن عربي، 1954، 144).

"وقد تردّدت الألبابُ حائرةً في موجدٍ بين مشروطٍ ومعلول
وانظر إلى خلقِه في كلِّ آونَةٍ تجده ما بينَ منصورٍ ومخذول
قد جاءك القولُ يا موسى على قدرٍ والقولُ ما بينَ متروكٍ ومقبول
ولْتّنظر الأمرَ فيما قد تشاهدُه فالأمر من حاملٍ يبدو ومحمولُ
قد أفصح الشأن فيما قد أتاك به فإنَّه بينٍ موصول ومفصولِ

إن هذه الحالة الوجدانية، والوجودية التي تسكن الخيال الشعري عند ابن عربي، جعلت لغته غامضة، بل مبهمة عند أكثر الدارسين، ذلك أن القارىء لابن عربي عليه أن يعي تجربته الصوفية الخاصة أولًا، ويعي تفرد ابن عربي في اصطلاحاته الاستعارية التخييلية التي أبدعها. وقد تعرض الصوفيون إلى اتهامات كثيرة، وصلت أحيانًا إلى اتهامهم بالزندقة، بل والتكفير أحيانًا أخرى؛ مما دفعهم إلى شرح أشعارهم بلغة ثانية شارحة، وإن كانت تأويلية، وعادة ما احتاج المتصوفة على شرح لغتهم، واصطلاحاتهم، وآرائهم إلى لغة ثانية واصفة،

وإن كانت تأويلية، ولعل كتاب ابن عربي (ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق) أدل مثال على ذلك بعد كل ما تعرض له ابن عربي من اتهامات إبان تأليفه الترجمان.

تفرّد ابن عربيّ عن غيره من الصوفيين لا في تخييل المصطلحات الصوفية فحسب، بل إنّه جعل من المصطلحات الوجدانية، والفلسفية والطبيعية، والطبيعة... مصطلحات ذات دلالات صوفيّة، ولعلّ ديوانه (ترجمان الأشواق) يبرز هذا التفرّد، لكنّه احتاج إلى شرحها في كتاب آخر؛ لأنّها لم تُفْهَم كما أراد لها ابن عربيّ، وكما عبّر بها عن تجربته الصوفيّة الخاصّة، ومن هذه المصطلحات:

الحمام "ألا يا حمامات الأراكة والبان ترفقن لا تضعفن بالشجو أشجاني"(ابن عربي، 2003، 40)، فالحمام جنس من الطير، لكنه في اصطلاح ابن عربي يدل على واردات التقديس، والرضا. والنور، والتنزيه" وهي الواردات التي ترد على قلوب العارفين(ابن عربي، 1312هـ، 40).

المطوقة والحزين

"ناحت مطوقةُ لحنٍ حزينٍ وشجاه ترجيعٌ لها وحنين"(ابن عربي، 2003، 48)

فالمطوقة، أو المطوق من الحمائم النائح، التي لها طوق في عنقها، في حين اصطلح عليها ابن عربي " باللطيفة الانسانية، والتطويق المنسب إليها، هو ما أخذه عليها من الميثاق الذي طوقت به"(ابن عربي، 1312هـ، 48) أما (الحزين) المغتم فهو في مصطلح ابن عربي "الروح الجزئي الإنساني"(ابن عربي، 2003، 48) وهو ما يعتري المحب المشتاق إلى حبيبه، من هذا الحزن الدائم الذي يعتري روح العارف بسبب ابتعادها عن خالقها؛ إذ يحول الحجاب الكثيف–المتمثل في الجسد– بينها وبين عودتها إلى الأصل، ولا يحدث هذا إلا بعد انطلاقها من العالم المتميز إلى العالم الروحي الخالد"(عبدالله، د. ت، 47).

الأبرق

"لست أنسى إذ حدا الحادي بهم يطلبُ البينَ ويبغي الأبرقا"(ابن عربي، 1312هـ، 60)

والأبرق في اللغة: "الجبل يعارضك يوما وليلة، أملس لا يرتقى، والأبرق في الأرض أعالم لها حجارة، وأسافلها رحل يحل بها الناس" (ابن فارس، د. ت، 120)، والأبرق في اصطلاح ابن عربي "المكان الذي يقع لهم فيه شهود الحق تعالى، وسمّاه الأبرق؛ كناية عن المكان والحضرة التي يقع فيها بعد الشهود"(ابن عربي، 2003، 60)، واستخدام مصطلح الأبرق الدال على ما علا من الأرض، ووعر؛ ليصبح في معناه الصوفي مكاناً لمشاهدة أنوار الحق، أو كلاهما يصعب الوصول إليه إلا بمشتقه"(عبدالله، د. ت، 128).

البرق

"رأى البرق شرقيا فحن إلى الشرق ولو لاح غربيا لحن إلى الغرب"(ابن عربي، 2003، 54)، والبرق هو الضوء اللامع في السماء بسبب بعض الظواهر الكونية، لكنه في مصطلح ابن عربي "رؤية الحق في الخلقوالتجلي في الصور، فأراه ذلك إلى التعلق بالأكوان لما ظهر التجلي فيها"(ابن عربي، 1312هـ، 60).

الروضة

"**في روضة غناء صاح ذئابها فأجابه طربا هناك مغرد**"(ابن عربي، 1312هـ، 113)

"الروضة هي البستان، والأرض ذات الخضرة، في حين يصطلح عليها ابن عربي" ويكنى بها عن الحضرة الإلهية بما تحتويه من الأسماء المقدسة، والنعوت"(ابن عربي، 2003، 113).

الطلول أو الأطلال

"**قف بالطلول الدارسات بلعلع واندب اجتنا بذاك البلقع**"(ابن عربي، 1312هـ، 101)

والأطلال كما في الشعر الجاهلي هي الديار الدارسة وبقايا آثارها، ولكنها في اصطلاح ابن عربي "أثر منازل الأسماء الإلهية بقلوب العارفين(ابن عربي، 2003، 101)، وشبه الأسماء الإلهية بالأحباب الذين يقيمون في منازلهم ثم يرتحلون تاركين المنازل أثرًا بعد عين، مع اختلاف في ذلك الأثر بالنسبة للأسماء الإلهية التي تتنزل على قلوب العارفين؛ إذ إن هذا الأثر باق لا يزول"(عبدالله، د. ت، 207) إن الصوفية لا تتحقق من خلال هذا العالم المحسوس، أو وفقًا لقوانينه الطبيعية, وإنما يبدأ وجودها مع عاتم البرزخ الخيالي وصولا إلى العالم المعنوي. وهي بتبنيها لمبدأ الرياضة، والمجاهدة, غير متماثله عند جميع الصوفيين, بل إنها حين تؤكد وجود موضوعي للعالم الخيالي، وللعالم المعنوي, فإنها تؤكد من جهة أخرى ذاتية مريديها في رؤيتهم للكون، وعلى تمايز طرائقهم في ذلك.

ثم إن القول بتماهي الشعرية الصوفية، ورؤيتها، لا يعني بالضرورة أن كل من تبنى هذه الرؤية هو شاعر لذلك, فليس كل الصوفيين شاعر, فليس كل الشعراء الصوفيين شعراء، وليس كل الشعراء الصوفيين على مستوى متماثل في الإبداع، والموهبة, وما دامت غاية هذا البحث هي شعرية في كافة المعايير المطروحة فيه, فإن ما يهمه منها سوف يتعلق بمدى الإبداع الذي حققه الشعراء بكونهم صوفيين, وليس بكونهم شعراء وحسب, وفي واقع الحال أنه كلما كان الشاعر مبدعًا وصاحب موهبة, استطاع أن يتمثل الرؤية الصوفية إبداعيًا, مع

ملاحظة أن عكس ذلك ليس صحيحًا دائمًا. فهذا الحلاج مثلًا هو أحد أعلام الصوفية الكبار على مر العصور, لكن نتاجه الشعري إضافة إلى قلته, لا يشكل قيمة إبداعية توازي تجربته الوجودية، والفكرية. بينما للنفري شان إبداعي اخر لا يقل عن منزلته الصوفية عند مريديه, لكن هذا الرأي المسبق قد لا توضحه تمامًا إلا دراسة عن جمالية للشعر الصوفي كله.

خاتمة

الشعرية من أهم المباحث النقدية الأدبية التي شغلت النقاد ودراساتهم، منذ أرسطو وصولا إلى النظريات النقدية الحديثة؛ لما لهذا المبحث من أهمية في الكشف عن أدبية النصوص وشعريتها التي تسهم في تحقيق الجمالية واللذة والأثر الفني، ناهيك عن الإسهام في ديمومتها؛ وذاك بقدرة الشعرية على إمداد النصوص بطاقات، وشحنات لغوية، تضفي عليها الحيوية، وتجعلها مفتوحة على التأويلات، والدلالات عبر الأزمان، وتجعلها تواكب القراءات وتعددها.

تتلاقى الشعرية مع الصوفية في قدرتهما على شحن النصوص، ولغتها بالصور، والاصطلاحات التخييلية، والرمزية، التي تحقق لها تلك الحيوية، والديمومة. تفرد ابن عربي بتجربته الصوفية الذاتية؛ إذ نقل المصطلحات الصوفية من الحقل الديني، إلى حقول أخرى تعبر عن الوجدانية تارة وعن الوجودية تارة أخرى، وعن حقول جديدة تارات أخرى. بل ونقل كذلك مصطلحات الحقول الوجدانية والوجودية، والفلسفية، والكونية، والطبيعة... إلى الحقل الصوفي؛ بقدرته التخييلية على الإضافة بين المصطلحات، وكانت الشعرية أهم طريق له على تحقيق ذلك.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، القاهرة، مصر 1971.
2. ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1982.
3. ابن عربي: الخيال عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود الغراب، مطبعة نضر، ط2، 1993.
4. ابن عربي: الديوان الكبير، مكتبة المثنى، ط1، بغداد، 1954.
5. ابن عربي: الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم عثمان يحيى، مراجعة إبراهيم مدكور، المكتبة العربية الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، ج2، مصر، 1985.
6. ابن عربي: الفتوحات المكية، مج1، تصحيح وضبط أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 2003.
7. ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر،ط5، بيروت، لبنان، 2003.
8. ابن عربي: ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، المطبعة الأنسية، ط1، بيروت، لبنان، 1312هـ.
9. إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط5، عمان، الأردن، 1992.
10. أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1992.
11. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1979.
12. إمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2004.
13. انطون كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، لبنان 1994
14. تودروف تزيتيفان: الشعرية، ترجمة تركي المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب1990.
15. جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان1992.

16. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان1982.
17. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، ط3، 1983.
18. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب1986.
19. جورج مونان: مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب لبكوش، منشورات الجديد، ط1، تونس1981.
20. حاتم الصكر: ترويض النص، تحليل النص الشعري في النقد العربي المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب ط1، القاهرة، مصر1998.
21. حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتعليق الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي للنشر، بيروت، ط3، 1986.
22. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،ط١، 1994.
23. سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دندرة للطباعة والنشر، ط1، لبنان1991.
24. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1981.
25. سعيد بن كراد ,السيميائية والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء2004.
26. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان1969.
27. عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب، الإنصات الحكاية، إفريقيا للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2007.
28. عبد الرزاق الكاشاني: اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العالي شاهين، دار المنار، ط1، 1991.
29. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، صححها محمد عبده، وعلق عليها محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان1988.

30. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق وتعليق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2005.
31. عبدالله شنيني: المصطلح الصوفي بين الشعرية والتأويل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد الخامس عشر، الجزائر2018.
32. فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج، النظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان1994.
33. فاطمة الزهراء الربيع: الرمز الصوفي عند ابن عربي، من شعرية الخطاب إلى تأويلية الباطن، عالم الكتب الحديث للنشر، ط1، إربد، الأردن2020.
34. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي،ط3 ،القاهرة، مصر1978.
35. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، لبنان1988.
36. محمد أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط2، مصر، 1984.
37. محمد بن منظور: لسان العرب، دار صادر،ج5، بيروت، د. ت،
38. محمود قاسم: مقال أصول الرومانسية عند محيي الدين بن عربي، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، مجلد16، 1971.
39. محيي الدين بن عربي: رسائل ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان، د،ت.
40. نظلة الجبوري: نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، السلسلة الفلسفية1، بيت الحكمة، ط1، بغداد، 1998.
41. نوال الإبراهيم: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة النقد الأدبي فصول، عدد1، مجلد6، 1985.