جامعة آل البيت

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

التناص والرمز الصوفي في ديوان أبي بكر الشبلي

Intertextuality and Mystic Symbolism in the Diwan of Abu Baker Al-Shibli

إعداد

زينب كنعان رؤوف

المشرف

الأستاذ الدكتور أمين يوسف عودة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

عمادة الدراسات العليا

جامعة آل البيت

٢٠١٥ - ٢٠١٦

تفـــويض

أنـا الطالبـة زينـب كنعـان رؤوف، أفـوض جامعـة آل البيـت بتزويـد نسـخ مـن رسـالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:

التاريخ: / /٢٠١٦

إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها

أنا الطالبة: زينب كنعان رؤوف الرقم الجامعي: ١٣٢٠٣٠١٠١٧

التخصص: اللغة العربية وآدابها الكلية: الآداب والعلوم الإنسانية

أعلن بأنني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها السارية المفعول المتعلقة بإعداد رسائل الماجستير والدكتوراه عندما قمت شخصيا بإعداد رسالتي بعنوان:

التناص والرمز الصوفي في ديوان أبي بكر الشبلي

وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل والأطاريح العلمية. كما إنني أعلن بأن رسالتي هذه غير منقولة أو مستلة من رسائل أو أطاريح أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية، وتأسيساً على ما تقدم فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك بما فيه حق مجلس العمداء في جامعة آل البيت بإلغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها وسحب شهادة التخرج مني بعد صدورها دون أن يكون لي أي حق في التظلم أو الاعتراض أو الطعن بأي صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالب: ..... التاريخ: / /٢٠١٦م

عمادة الدراسات العليا

جامعة آل البيت

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة:

التناص والرمز الصوفي في ديوان أبي بكر الشبلي

Intertextuality and Mystic Symbolism in the Diwan of Abu Baker Al-Shibli

وأجيزت بتاريخ: ٢٦/ ٥/ ٢٠١٦

إعداد

زينب كنعان رؤوف

إشراف

الأستاذ الدكتور أمين يوسف عودة

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
١ – أ.د.أمين يوسف عودة (مشرفاً ورئيساً)	.....
٢ – أ.د.محمد محمود الدروبي (عضواً ومناقشاً داخلياً)	.....
٣ – أ.د.عبد الباسط احمد مراشدة (عضواً ومناقشاً داخلياً)	.....
٤ – أ.د.ثناء نجاتي عياش (عضواً ومناقشاً خارجياً)	.....

بسم الله الرحمن الرحيم

(وفوق كل ذي علم عليم)

صدق الله العظيم

سورة يوسف آية (٧٦)

الإهداء

أهدي هذا الجهد إلى معلم الأُمة ونور الهدى الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) . . .

وإلى بلدي العزيز وبغداد الجريحة . . .

وإلى والدي وإلى من سهرت الليالي وتعبت من أجلي أمي العزيزة . . . وإلى إخوتي وأختي . . .

وإلى زوجي الغالي وأولادي . . .

وأهديه إلى أساتذتي وكل من علمني حرفا . . .

الباحثة: زينب كنعان رؤوف

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل شكري وفائق تقديري للأستاذ الدكتور أمين يوسف عودة لتفضله بالإشراف على إعداد هذه الرسالة، ولما بذله من جهود، وما قدمه من توجيهات كانت لها الأثر البالغ في ظهور الرسالة بهذه الصورة ،أدعو الله عز وجل أن يوفقه ويحفظه.

وأتقدم بشكري وتقديري لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل.

كما أتقدم ببالغ شكري وتقديري لأساتذتي في قسم اللغة العربية وآدابها للجهود التي بذلوها خلال مدة الدراسة.

ولا أنسى شكري وتقديري لكافة المكتبات العلمية التي ساعدتني وأمدتني بمصادر هذه الرسالة.

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
تفويض	ب
إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وانظمتها وتعليماتها	ج
قرار لجنة المناقشة	د
الآية القرآنية	هـ
الإهداء	و
الشكر والتقدير	ز
قائمة المحتويات	ح
الملخص باللغة العربية	ك
الإطار العام للدراسة	
المقدمة	١
مشكلة الدراسة وأهميتها	٢
مسوغات الدراسة	٢
فرضيات الدراسة	٣
منهج الدراسة	٣
الدراسات الموازية	٣
التمهيد: حياة أبي بكر الشبلي	
نبذة عن حياة أبي بكر الشبلي	٦
سيرته وتكوينه الصوفي	٦
التصوف والتوحيد في فكر الشبلي	٨
حقيقة شطحات الشبلي	١٠
شعره	١٢
الفصل الأول: ظاهرة التصوف في القرنين الثالث والرابع الهجريين	
تمهيد	١٧
مفهوم التصوف في الإسلام	١٨
مصدر كلمة التصوف	١٩
معنى التصوف في الاصطلاح	٢٠

مراحل التصوف	٢٣
أوليات الشعر الصوفي وتطوره	٢٥
الحب الإلهي وأثره في نشأة الشعر الصوفي	٢٨
أبرز شعراء التصوف	٣٢
رابعة العدوية	٣٢
ذو النون المصري	٣٦
الحسين بن منصور الحلاج	٣٧
الفصل الثاني: التناص والرمز نظريا	
تمهيد	٤١
معنى التناص لغة	٤٢
معنى التناص في الاصطلاح	٤٢
مفهوم الرمز والرمز الصوفي	٤٥
أنماط الرمز الصوفي	٤٨
رمز المراة	٤٨
رمز الخمرة	٤٩
الفصل الثالث: مظاهر التناص وأساليبه في شعر أبي بكر الشبلي	
مظاهر التناص وأساليبه في الشعر أبي بكر الشبلي	**٥٢**
التناص الديني	**٥٢**
أولا: القرآن الكريم	**٥٢**
ثانيا: الحديث النبوي الشريف	**٥٥**
التناص التاريخي:	**٥٦**
أولا: التناص مع الوقائع والشخصيات	**٥٧**
ثانيا: التناص مع الأماكن	**٥٩**
التناص الأدبي	**٥٩**
الفصل الرابع: الرموز الصوفية في شعر أبي بكر الشبلي	
الرموز الصوفية في شعر ابي بكر الشبلي	**٦٣**
الرمز الصوفي	**٦٣**
رمز المراة	**٦٤**

رمز الخمرة	٦٧
رموز لغوية اصطلاحية	٦٩
الخاتمة	٧٨
المصادر والمراجع	٨٠
الملخص باللغة الإنكليزية	٨٥

الملخص

التناص والرمز الصوفي في ديوان أبي بكر الشبلي

إعداد الطالبة

زينب كنعان رؤوف

إشراف الأستاذ الدكتور

أمين يوسف عودة

جاءت أهمية هذه الدراسة مستمدة من طبيعة الإشكاليات التي تفاعلت معها طردا وعكسا، وأبرز هذه الإشكاليات التي واجهتها في هذه الدراسة:

أولا: إشكالية التعبير أو غموضه، فأغلب النصوص الشعرية الصوفية نصوص رمزية أو إشارية.

ثانيا: إشكالية اللغة، فلغة الشعر الصوفي لغة ذات مداليلخاصة،مستقاة من التجربة الصوفية الذوقية.

ثالثا: إشكالية الغرض والمعنى، حيث إن أغراض الشعر الصوفي ومعانيه غير سائدة وغير مألوفة.

رابعا: إشكالية الشطح ومتاهات المعنى.

فالرهان على استكشاف دلالات الرموز وكيفية تشكلها، والوقوف على لغة شعرية جديدة، وفهم المعنى، وتأويل الشطح وإدراك منابعه، رهان يكسب هذه الدراسة أهمية.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على منهج التحليل النصي من منظور ظاهرة التناص وتحليل الرموز الصوفية، مستدعية لذلك مجموعة من الفرضيات وهي:

أولا: أشكال التناص في شعر أبي بكر الشبلي غير قليلة نسبيًّا من حيث الكم والنوع.

ثانيا: التناص الأدبي هو الشكل الأكثر بروزا في شعره.

ثالثا: لغة الشعر لغة إشارية ورمزية، وذات مستويين دلاليين، مستوى ظاهر وآخر باطن.

رابعا: أغراض الشعر ذات صلة بالتجربة الصوفية الذوقية، ولاسيما تجربة الحب الإلهي.

وقد قمت بإثبات هذه الفرضيات جميعا بعد الدراسة والبحث في الخاتمة.

ومما استدعاني إلى القيام بهذا العمل هو أن ديوان الشبلي لم يدرس ولم يخصص بدراسة مستقلة من منظور التناص والرمز الصوفي، إضافة إلى أن هناك عددا غير قليل من الشعراء الصوفية قد نالوا حظا لابأس به من الدراسة والبحث، كابن الفارض ، وابن عربي ، والنابلسي، وغيرهم، وغدا هؤلاء ممثلين لجماليات الشعر الصوفي ومعانيه ، أما أمثال أبي بكر الشبلي فلم ينالوا مثل هذا، ولعل هذه الدراسة أو سواها تسهم في الكشف عن أوليات الشعر الصوفي ومدى تأثيره في الشعر اللاحق.

الكلمات المفتاحية: الشبلي، التصوف، الحال، المقام، الرمز الصوفي، التناص.

المقدمة:

تقوم فكرة التناص على تفاعل إبداعي بين نص راهن ونصوص سابقة عليه أو معاصرة له، حيث تتعالق النصوص وتتقاطع في مساحة النص الراهن، وتشكل مجموعة من البؤر الإحالية ذات العلاقة المباشرة أو غير المباشرة بأصولها المنحدرة منها.

ويُنظر إلى التناص على كونه آلية إنتاج إبداعي؛ ذلك أن المبدع مؤطَّر بمرجعياته الثقافية والمعرفية المخزونة في وعيه ولا وعيه، ومرتهن إلى تشريطاته التراثية والثقافية والزمانية والمكانية، ومع ذلك فالمبدع لديه المقدرة اللازمة، والحرية الكافية، لكي يتحرر من التشريطات، ويبدع نصوصًا جديدة تنماز بالاتصال بالسابق والمجاور، وفي الوقت نفسه تنفصل عنهما برؤية جديدة، قد تكون مضادة، أو متهكمة، أو رامزة، أو ناقدة، أو محاكية، وذلك وفق علاقات التناص وكيفية توظيفها واشتغال آلياتها في النص.

وليست الرموز الشعرية – في وجه من وجوه إبداعها- سوى مظهر تناصي يتم إنجازه عبر علاقة استدعاء وتحويل، فقد تُستدخل شخصية، أو موقف، أو أسطورة، أو حكاية، أو نصٌّ، أو أي عنصر من عناصر الثقافة، ويتمُّ امتصاصها وتحويلها في سياقها الجديد إلى علامة رامزة.

وقد وجدت في ديوان أبي بكر الشبلي، الشاعر الصوفي الذي عاش في ظل العصر العباسي الذهبي، مساحة جيدة لممارسة التحليل النصي من منظور التناص؛ وذلك لاشتمال شعره على تعالقات نصية متنوعة، تتمثل في المتناصات الشعرية، والدينية، والتاريخية. وهذا فضلا عن قراءة الرموز الشعرية وتحليلها من المنظور نفسه.

ولعل طبيعة الدارسة تقتضي أن تُنَسَّق مفرداتها العامة في فصول أربعة، يكون أولها معنيًّا بإلقاء الضوء على ظاهرة التصوف، والحب الصوفي، وتشكُّل مسار الشعر الصوفي. ويُعنى ثانيها بمبحثي التناص والرمز نظريًّا. وينهض ثالثهما بتحليل الرموز الصوفية في الديوان. وأما مظاهر التناص وأساليبه في الديوان فستكون من نصيب الفصل الرابع. ثم تأتي نتائج الدراسة ملخصة في الخاتمة.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على جملة من أُمّات كتب الصوفية، وأهمها كتاب طبقات الصوفية للسلمي، وكتاب اللمع في التصوف للطوسي، وكتاب التعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي، وطبقات الأولياء لابن الملقن،وحلية الأولياء لأبي نعيم الأصفهاني وغيرها من كتب التصوف القديمة، وكذلك اعتمدت على جملة من كتب التصوف الحديثة مثل: كتاب التصوف في الشعر العربي الإسلامي لعبد الحكيم حسان، وكتاب تجليات الشعر الصوفي للدكتور أمين عودة، وكتاب في لغة القصيدة الصوفية لمحمد كندي وغيرها الكثير، إضافة إلى مجموعة من الرسائل والأطاريح الجامعية والمجلات والدوريات التي كان لها الأثر البالغ في إتمام الدراسة وظهورها على هذا الشكل.

مشكلة الدراسة وأهميتها:

تمثل النصوص الصوفية بعامة، والشعرية بخاصة، تحدِّيًا معرفيًّا حقيقيًّا لمن يرغب في قراءتها ومحاورتها وتحليلها. ولعل من أبرز هذه التحديات التي هي بمنزلة إشكاليات يواجهها الدارس ما يأتي:

أولا: إشكالية التعبير أو غموضه: أغلب النصوص الشعرية الصوفية نصوص رمزية أو إشارية.

ثانيا: إشكالية اللغة: لغة الشعر الصوفي لغة ذات مداليل خاصة، مستقاة من التجربة الصوفية الذوقية.

ثالثا: إشكالية الغرض والمعنى: أغراض الشعر الصوفي ومعانيه غير سائدة وغير مألوفة.

رابعا: إشكالية الشطح ومتاهات المعنى.

ولا شك في أن أهمية هذهالرسالة، ستكون مستمدَّةً من طبيعة الإشكاليات الآنفِ ذكرُها، وهي تتفاعل معها طردًا وعكسًا، فكلما تعددت الإشكاليات واتسعت الرؤى وتعمقت، ازدادت أهمية البحث فيها وبذل الجهد في دراستها وتحليلها، والعكس صحيح. فالرهان على استكشاف دلالات الرموز وكيفية تشكلها، والوقوف على لغة شعرية جديدة، وفهم المعنى، وتأويل الشطح وإدراك منابعه، رهان -لا شك- يكسب هذه الرسالة أهميتها.

مسوغات الدراسة:

تتمثل مسوغات الدراسة بما يأتي:

أولا: وهو مسوغ رئيس، ويمكن أن ينهض وحده لتسويغ العمل على هذه الدراسة، وهو أن ديوان أبي بكر الشبلي لم يدرس دراسة مستقلة من قبل، من منظور التناص والرمز الصوفي.

ثانيا: نال عدد غير قليل من الشعراء الصوفية المعروفين حظا جيدا من الدراسة والبحث، كابن الفارض، وابن عربي، والنابلسي، وسواهم. وغدا هؤلاء ممثلين لجماليات الشعر الصوفي ومعانيه، وأما أبو بكر الشبلي، فلم ينل مثل هذا الحظ. ولعل هذه الدراسة أو سواها، تسهم في الكشف عن أوليات الشعر الصوفي ومدى تأثيره في الشعر اللاحق.

فرضيات الدراسة:

استدعت الدراسة مجموعة من الفرضيات التي يمكن إثباتها كلها أو إثبات أبعاضها، أو نفيها كلها أو أو نفي أبعاضها، وهي على النحو الآتي:

أولا: أشكال التناص في شعر أبي بكر الشبلي، غير قليلة نسبيًّا من حيث الكم والنوع.

ثانيا: التناص الشعري والتناص الديني هما الشكلان الأكثر بروزا في شعره.

ثالثا: لغة الشعر لغة إشارية ورمزية، وذات مستويين دلالين، مستوى ظاهر وآخر باطن.

رابعا: أغراض الشعر ذات صلة بالتجربة الصوفية الذوقية، ولا سيما تجربة الحب الإلهي.

منهج الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة على منهج التحليل النصي من منظور ظاهرة التناص، بالإضافة إلى تحليل الرموز الصوفية في إطار مرجعياتها المعرفية. وسيعنى منهج التحليل النصي بتصنيف أشكال التناص وأنواع الرموز.

الدراسات الموازية:

إن الدراسات في موضوع التناص والرمز الصوفي غير قليله ، وسأذكر عددا منها على سبيل المثال لا الحصر :

أ- الكتب

١- دراسة رضوان،ياسر، بعنوان:**التناص عند شعراء صنعة البديع العباسيين**، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠١٠م.

تتبعت هذه الدراسة سيرة مصطلح التناص، ووجدَت أنه يمر بمرحلتين: الأولى مرتبطة بالصنعة بما هي حرفه أو مهنة امتهنها الشعراء،أما الثانية، فقد كانت مرحلة التطور الذي لم يقف عند حد المهنة وما ارتبط بها من التزيين والتجويد،وإنما ارتبط بمرحلة البديع وإسهامه في تشكيل بنية القصيدة الإبداعية .

٢ – دراسة الدهون ، إبراهيم ، بعنوان:**التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ط١، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١م.

كشفت هذه الدراسة أن تجربة المعري تجربة غنيةبالتناص، بصرف النظر عن أشكاله وآلياته، فإعادة الماضي والتقاطع معه دلالة أكيدة على براعة الشاعر أولا،وثانيا يعكس ثراء ذلك الماضي ، وامتلاءه بالدلالة الجمالية والثقافية .

ب- المجلات والدوريات:

١ – دراسة حلبي ، أحمد ، بعنوان:**التناص الصوفي في شعر البياتي**، الموقف الأدبي، العدد٣٩٣، ٢٠٠٤م، ص١١-١٨.

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التناص الصوفي في أشعار البياتي، وكيف استطاع البياتي أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية ودلالتها، وأن يستخلص السمات الدالة والفاعلة في هذه التجربة ويتمثلها جيدا في شعره، محمِّلا إياها بعض جوانب تجربته الشعرية الخاصة، وكان التناص الصوفي انعكاسا لاستمرارية الغربة والنفي وهربا من الواقع .

٢– دراسة شعث، أحمد، بعنوان:**جماليات التناص في شعر محمد عفيفي مطر**، مجلة جامعة الأقصى، غزة، العدد ١، ٢٠٠٤م، ص٤١-٩٩.

حاولت هذه الدراسة أن تكشف عن النظام الجمالي للتعبير الشعري ووسائله في شعر محمد عفيفي مطر من خلال البحث عن تداخل النصوص، وبؤر تفاعلها في النص الشعري باستخدام تقنيات ظاهرة التناص .

٣- زاده، عباس طالب، رسول، بلاوي، التناص القرآني في شعر يحيى السماوي، **مجلة الدراسات الأدبية**، العدد٩، ٢٠١١م.

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التناص القرآني في شعر السماوي الذي ظهر واضحا في شعره مما يدل على التزامه الديني، حيث تضمن شعره حشدا كبيرا من المفردات ذات البعد الديني.

٤ – دراسة العتوم، مها، بعنوان:**مصادر التناص وأشكاله في شعر ناصر شبانة**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، ٨(١)، ٢٠١١م، ص٦٣-٨٣.

تعاملت هذه الدراسة مع مصطلح التناص بوصفه ملائما لقراءة الشاعر ناصر شبانة. وتناولت الدراسة الجانب النظري والتطبيقي، ووجدت عند شبانه أشكالا متعددة من التناص، وبينت القيمة الفكرية والفنية للتناص ودورهما في تشكيل ملامح رؤيا الشاعر للعالم والحياة .

تمهيد

نبذة عن حياة أبي بكر الشبلي

اتسمت الحضارة الإسلامية بأصالة التكوين والتطور، وتشكل ظاهرة التصوف بعدا حيويا في ذلك التكوين الحضاري، ومن هنا تظهر أهمية دراسة تراجم الصوفية بوصفهم الأعمدةالإيمانية في نشوء التصوف الإسلامي، ولعل الصوفي أبا بكر الشبلي يعد أحد تلك الأعمدة في ذلك البناء الإيماني، وفيما يلي نبذة عن حياته وسيرته الصوفية.

سيرته وتكوينه الصوفي:

هو أبو بكر دلف بن جحدر، وقيل دلف بن جعفر، وقيل اسمه جعفر بن يونس، ولد في بغداد سنة (٢٤٧هـ - ٨٦١م)[١]، اكتسب علوم اللغة العربية في مراحل نشأته الأولى، كونها الأساس الحيوي لعلوم القران الكريم والسنة النبوية الشريفة، واستطاع من خلال ذلك فهم علوم الفقه والحديث النبوي الشريف، وفي الوقت نفسه كان يشغل منصب الوالي في مدينة (دنباوند) الواقعة في الحدود الشرقية للدولة الإسلامية[٢]. بعدها غادر هذه الوظيفة وتوجه الى بغداد، فتفتحت أمامه آفاق المعرفة والعلم على نحوواسع،وركز على دراسة الفقه الإسلامي على مذهب الإمام مالك، وذكر مدى سعيه في اكتساب علوم الفقه والحديث بقوله: "كتبت الحديث عشرين سنة، وجالست الفقهاء عشرين سنة". نستلهم من مقولته هذه حرصه الواضح على استيعاب العلوم الشرعية لبناء ذاته الصوفية[٣].

وقد بلغ الشبلي منزلة مرموقة في الفقه،وكانت بدايات نزوع الشبلي الصوفية على يد الصوفي الجنيد البغدادي، ومن هنا عزف عن الدنيا وملذاتها ،فأصبح محبا لله تعالى، وعبر عن ذلك شيخه الجنيد بقوله: "لكل قوم تاج، وتاج هؤلاء القوم (الصوفية) الشبلي"[٤].

---

[١] انظر: السلمي، محمد بن الحسين، **طبقات الصوفية**، تحقيق: نور الدين شريبة، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٣٣٧، جاسم، خليل و نوري، موفق، أبو بكر الشبلي: دراسة في أصول تصوفه، **مجلة آداب الرافدين**، (٥٣)، ٢٠٠٩م، ص٢٥٨.

[٢] السلمي، **طبقات الصوفية**، ص٣٣٧.

[٣] المصدر السابق، ص٣٣٧.

[٤] انظر:جاسم وموفق، أبو بكر الشبلي: دراسة في أصول تصوفه ، ص٢٥٩.

وتنقسم حياة الشبلي الصوفية إلى مرحلتين[١]:

المرحلة الأولى:ماقبل مصرع الحلاج، حيث كان الشبلي جريئا يطلق الكلمات الغريبة من غير حرج، والى هذه المدة يرجع ما رُوِي عن الشبلي من الشطحات.

المرحلة الثانية: ما بعد مصرع الحلاج، وهي المرحلة التي هدأ فيها الشبلي، و أعلن فيها ما يشبه التوبة عن الشطحات.

"لقد مرت بالشبلي أحداث جسام زعزعت - فيما يبدو- ثباته النفسي، وحملته شيئا فشيئا على الزهد في الدنيا وسلوك طريق الروح. ورجل في جاه الشبلي وغناه ومركزه الرسمي ومجاورته لحاشية الخلفاء وإمارته للأقاليم، يطلع على نماذج من الظلم والتعسف والتحول من الضد إلى الضد، تحمله على إحدى خصلتين: فإما أن يغض النظر عنها ويستزيد من المال والجاه، وإما أن يهجر هذه الحياة ويزهد في المال والجاه"[٢].

فكان الطريق الثاني هو الحل الأنسب لرجل كالشبلي الذي صحب الجنيد وطبقته وتأثر به.

ولشدة تمسك الشبلي بالشريعة، كان بعض الصالحين يراه في الرؤيا، ولسانه يلهج بالتمسك بالشريعة. ومن ذلك أن محمد بن الحسين بن الخشاب يقول: "سمعت بعض أصحاب الشبلي يقول: رأيت الشبلي في المنام، فقلت له: يا أبا بكر: من أسعد أصحابك بصحبتك؟ فقال: "أعظمهم لحرمات الله، وألهجهم بذكر الله، وأقومهم بحق الله، وأسرعهم مبادرة في مرضاة الله، وأعرفهم بنقصانه وأكثرهم تعظيما لما عظم الله من حرمة عباده"[٣].

"وتتضح معالم الرؤية الصوفية في فهمه للقرآن الكريم إلى النقطة التي تقرب الذات الإنسانية من خالقها تعالى، إذ سأل أحدهم الشبلي قائلا: "ربما يطرق سمعي آية من كتاب الله -عز وجل- فتحدوني على ترك الأشياء والإعراض عن الدنيا ثم أرجع إلى أحوالي وإلى الناس، فقال الشبلي: ماجتذبك إليه عطف منه عليك ولطف، وما رددت إلى نفسك فهو شفقة منه عليك، لأنه لم يصح لك التحري من الحول والقوى في التوجه إليه"[٤].

---

[١]الفاعوري، داود علي الفاضل، **فلسفة التصوف من خلال النشأة والتطور**، دار زهران، عمان، ٢٠١١م، ص١٦٨.

[٢]انظر: الشبلي، دلف بن جعفر، **الديوان**، جمعه وحققه وعلق حواشيه: كامل مصطفى الشيبي، ط١، مطابع دار التضامن، بغداد، ١٩٦٧م، ص٤٠.

[٣]السلمي، **طبقات الصوفية**، ص٣٤١.

[٤]جاسم وموفق، أبو بكر الشبلي:دراسة في أصول تصوفه، ص٢٦٠.

"وأخذت رؤية الصوفي دورها في طور جديد تجسد في طرح أفكاره للكيفية التي ينطق بها عقله مخاطبا ذاته الصوفية في المعنى، ومنها ماسُئِل فيه الشبلي في قوله تعالى: ﴿إِلَّامَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ﴾[1]. قال: هو قلب إبراهيم عليه السلام، لأنه كان سالما من خيانة العهد ومن السخط على المقدور كائنا ما كان. وكذلك اعتمد الشبلي الاستنباط الصوفي في فهم معاني الأحاديث النبوية الشريفة، إذ سئل الشبلي عن معنى ما روي في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: (جعل رزقي تحت ظل سيفي)، فقال الشبلي: كان سيفه صلى الله عليه وسلم التوكل على الله تعالى"[2].

ولعل استقراء النص يقودنا إلى تصور وصول الشبلي نقطة الانتقال من العالم الحسي إلى عالم الفناء في حب الله تعالى، وفي الوقت نفسه يلجأ الشبلي نحو التوحد مع ذاته ليقترب من معالم الشطحات التي ربما ظهرت في هذا النص.

توفي أبو بكر الشبلي في سنة (٣٣٤ هـ - ٩٥٤م) في ذي الحجة، ودفن في مقبرة الخيزران في بغداد عن عمر ناهز سبعا وثمانين عاما[3].

التصوف والتوحيد في فكر الشبلي:

أقام الشبلي تصوفه على أساس امتثاله للشريعة الإسلامية الحنيفة، فقد كان الشبلي يبالغ في تعظيم الشرع المطهر، إذ يتصل هذا النزوع اتصالا دقيقا بالتوحيد وأساسه تنزيه الله تعالى عن صفات المخلوقات، ومما يعطي إمكانية الحكم على أن الشبلي من الصوفية الذين حافظوا على تطبيق الشريعة حتى آخر لحظات حياته[4].

سُئِل جعفر بن نصير، وكان يخدم الشبلي: ما رأيت منه؟ أي عند وفاته، فقال: قال لي: "عليَّ درهم مظلمة تصدقت عن صاحبه بألوف، فما على قلبي شغل أعظم منه، ثم قال: وضئني للصلاة ففعلت، فنسيت تخليل لحيته وقد أمسك على لسانه، فقبض على يدي، وأدخلها في لحيته، ثم مات، فبكى جعفر، وقال: ماتقولون في رجل لم يفته في آخر عمره أدب من آداب الشريعة"[5].

وكان الشبلي يفرق بين العلم والحقيقة، فقد سُئِل عن الفرق بينهما فقال: "لسان العلم ما تأدى إلينا بواسطة، ولسان الحقيقة ما تأدى إلينا بلا واسطة، فقيل له: ولسان الحق ماهو؟ قال: ما

---

[1] سورة الشعراء، الآية ٨٩.
[2] انظر: جاسم وموفق، أبو بكر الشبلي: دراسة في أصول تصوفه، ص٢٦٢-٢٦٣.
[3] السلمي، **طبقات الصوفية**، ص ٣٣٨، وابن الملقن، سراج الدين المصري،**طبقات الاولياء**، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٦م، ص١٦٣.
[4] جاسم وموفق، أبو بكر الشبلي، دراسة في أصول تصوفه، ص٢٦٦.
[5] ابن الملقن، **طبقات الاولياء**، ص١٦٨.

ليس لخلق إليه طريق"، فيقصد الشبلي بذلك أن الحقيقة هي الهدف الذي ترنو إليه النفوس بالمجاهدات والعبادات وصولا إلى التوحيد المطلق لله تعالى، والذي يشكل مفهوم الحقيقة التي كان الشبلي يسعى إلى رسمها في ذاته الصوفية، وقدأعطى تصوف الشبلي صورة إشراقية للتوحيد، حينما عرَّف الصوفي بقوله: "الصوفي منقطع عن الخلق متصل بالحق كقوله تعالى:﴿وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي﴾[١]، قطعه عن كل غير، ثم قال تعالى: ﴿لن تَرَانِي﴾[٢]،ومعنى هذا القول إن الصوفي هو الذي يحيا حياته في الله، فيكون في حال وجد متصل أو منقطع"[٣].

ويتسامى الشبلي عن طلب الماديات أو الخوف منها من شدة إحساسه بالتوحيد، وفنائه عما سواه، وصار يتكلم بكلام يكتنفه الغموض والشطح. يقول: "يا قوم أمرٌ إلى ما لا وراء فلا أرى إلا وراء، وأمر يمينا وشمالا إلى ما لا وراء فلا أرى إلا وراء، ثم أرجع فأرى هذا كله في شعرة من خنصري"[٤]. ويدخل في هذا الكلام إشكالية في الفهم، حيث أشكل على جماعة من أصحاب الشبلي إشارته فيما قاله.قال الشيخ أبو النصر: "إشارته فيما قال - والله أعلم – إلى الكون، لأن الكرسي والعرش محدث ...، وليس في الدنيا وراءه وراء، ولا تحته تحت لا نهاية له ،ولا يقدر أحد من الخلق أن يحدَّه أو يصفه إلا بما وصفه الله تعالى به، ولا يحيط بذلك علم الخلق، قد انفرد بعلم ذلك خالقه وصانعه"[٥].

وقد تعددت الأقوال والاحتمالات في هذا القول منها: "احتمال وجه القول إن الكون وجميع ما خلق، وإن كانت مسافته بعيدة، وطوله وعرضه عظيما، في كبرياء خالقه وعظمة صانعه كشعرة من خنصري بل أقل من ذلك"، واحتمال آخر "هو أن قدرة القادر في خلق هذا كله وفي خلق شعرة من خنصري واحدة"[٦].

وقد بلغت قوة الوجد الصوفي عند الشبلي مداها في فهم التوحيد على نحو بدأ يتحدث فيه بلغة الإشارات الصوفية المتضمنة لأسرار معرفته بقوله: "من أجاب عن التوحيد بالعبارة فهو ملحد، ومن أشار إليه فهو ثنوي، ومن أومأ إليه فهو عابد وثن، ومن نطق به فهو غافل، ومن سكت عنه فهو جاهل، ومن توهم أنه واصل فليس له حاصل، ومن رأى أنه قريب فهو بعيد، ومن

---

[١]سورة طه، الآية ٤١.
[٢]سورةالأعراف، الآية ١٤٣.
[٣]انظر: جاسم وموفق، أبو بكر الشبلي، دراسة في أصول تصوفه، ص٢٦٦.
[٤]الطوسي ، عبد الله بن علي السراج ، **اللمع في التصوف** ، ط١، شركة القدس للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨م، ص٤٢٤.
[٥]الطوسي، **اللمع في التصوف**، ص٤٢٤.
[٦] الطوسي، **اللمع**، ص٤٢٤.

تواجد فهو فاقد، وكل ما ميزتموه بأوهامكم ، وأدركتموه بعقولهم في أتم معانيكم فهو مصروف مردود إليكم، محدث مصنوع مثلكم"[١].

ويريد الشبلي بهذا، وصول الصوفي إلى حال وحدة الشهود التي تعني أن ما يتصوره الإنسان هو وهم دنيوي بأبعاده الحسية، والحقيقة التوحيدية تكمن في معرفة الطريق إلى الله تبارك وتعالى بمغادرة هذا الوجود الحسي في لحظات الوجد والفناء، حيث يؤدي ذلك إلى النقاء الذاتي للإنسان في فهمه لقدرة الله تعالى وما يترتب عليها من الحب المطلق[٢].

وفي هذا يقول الشبلي: "سبحان من كان ولا مكان، ولا زمان، ولا أوان، ولا دهر ولا أبد ولا أزل، ولا أول ولا آخر، وهو في حال أحدث الأشياء غير مشغول عنهم، ولا مستعين بهم ، عدل في جميع ما حكم عليهم"، ويظهر من ذلك، بدايات نزوع الشبلي الذاتي إلى الفناء في حب الله تعالى، فانتقل إلى مرحلة صوفية جديدة قوامها الوجد والتسامي وغياب الشعور الحسي الدنيوي أحيانا ، قال الجنيد البغدادي: "الشبلي سكران ولو فاق من سكره لجاء منه علم ينتفع به"[٣].

حقيقة شطحات الشبلي :

الشطح لغة : من شطح النهرإذا فاض على جانبه لضيق مجراه، وشطح في القول أو في السير: تباعد واسترسل[٤].

أما في الاصطلاح فهو : "عبارة عن كلمة عليها رائحة دعوى ، وهو من زلات المحققين، فإنه دعوى بحق يفصح بها العارف من غير إذن إلهي بطريق إلهي يشعر بالنباهة "[٥]، فالصوفي إذا قوي وجده ولم يطق حمل ما يرد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه، فيترجم عنها بعبارة مستغربة مشكلة على فهوم سامعيها، إلا من كان من أهلها ويكون متبحرا في علمها .

"لقد بلغ الوجد بالشبلي إلى أن يحس بتمام الاتحاد فيقول: " أنا الوقت " ، " وليس في الوقت غيري "، و " أنا الحق " ثم صار يقول: " الله فقط " ولا يقول " لا اله إلا الله "، لأنه استحيا أن يوجه إثباتا بعد نفي، وخشي أن يؤخذ في كلمة الجحود. فقيل له لم تقول الله، ولاتقول:

---

[١] القشيري، عبد الكريم بن هوازن، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: د. عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، مطابع مؤسسة الشعب، القاهرة، ص٤٩٦. جاسم وموفق، أبو بكر الشبلي، دارسة في أصول تصوفه، ص٢٧١.
[٢] جاسم وموفق، أبو بكر الشبلي، دراسة في أصول تصوفه، ص٢٧٢.
[٣] المصدر السابق، ص٢٧٣.
[٤] مصطفى، إبراهيم وآخرون، **المعجم الوسيط**، ط٢، مجمع اللغة العربية، ص٥٢٩، مادة شطح.
[٥] الجرجاني، الشريف، **التعريفات**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م، ٢٠٠٣م، ص١٣٠.

لا اله إلا الله؟ فقال: استحي أن أوجه إثباتا بعد نفي ... أخشى أن أؤخذ في كلمة الجحود ولا أصل إلى كلمة القرار "[١].

ومن شطحات الشبلي ماروي عنه " أنه أخذ من يد إنسان كسرة خبز فأكلها، ثم قال: إن نفسي هذه تطلب مني كسرة خبز، ولو التفت سري إلى العرش والكرسي لاحترق "[٢]، وهو يقصد بذلك ، الالتفاف بسره إلى العرش والكرسي أن يجد له في سره أثرًا في الوحدانية والقدم، لأن العرش والكرسي مخلوقان. وقد وصلت شطحاته إلى تفصيلات أثارت أمداء خطيرة في صورتها الظاهرة، ومنها " وقف رجل على الشبلي فسأله عن صورة جبريل (عليه السلام)، فقال الشبلي: سمعت في الرواية إن لجبريل سبعمائة لغة وسبعمائة جناح، ومنها جناحان، إذا نشر واحدا غطى به المشرق ، وإذا نشر الآخر غطى به المغرب ، فأيش تسأل عن ملك تغيب الدنيا بين جناحيه رآه على صورته قد سد الأفق؟ ... ثم قال : أيها السائل ، هذه علوم أظهرَها، فهل تحملها الأجساد، أو تطيقها البنية ، أو تحويها العقول ، أو تحدُّها الأبصار، أو تخرق في الأسماع ؟ يدل بها منه، وعليه إليه، استأثر الحق بملك هو له غيب لا يسع سواه ، لو كشفت منه ذرة ما وقف على الأرض ديار، ولا حملت الأشجار، ولا جرت البحار، ولا أظلم ليل، ولا أشرق نهار، ولكنه حكيم عليم، إنهم لايطيقون هذا [٣].

إن الحالة الصوفية التي عاشها الشبلي تمثل انطلاقة روحية عارمة، فهو يمتلك من العقل آفاقه، ومن الفكر منطقه الصوفي، ومن الكلام إيجازه، ففي شدَّة وجده يحضر العقل في إطار المحبة العظمى لله تعالى، فقد "مات للشبلي ابن كان اسمه غالبا ، فجزت أمه شعرها عليه ، وكان للشبلي لحية كبيرة، فحلقها، فقيل له: ما حملك على هذا؟ فقال: جزت هذه شعرها على مفقود، فكيف لا أحلق لحيتي أنا على موجود! "[٤]، بهذه الرؤية كان الشبلي يرى جدوى الوجود الإنساني في الحياة الدنيا، هذه الحياة التي لا تتجاوز كونها ممرا قصيرا إلى الدار الآخرة التي هي المستقر النهائي لتحقيق معنى الوجود الإنساني في إطار جدلية الخلق، إذ تعود البشرية جمعاء إلى خالقها تبارك وتعالى "[٥].

---

[١] الطوسي، **اللمع**، ص٤٢٦. .
[٢] الطوسي، **اللمع**، ٤١٨.
[٣] المصدر السابق، ص٤٢٠.
[٤] أبو نعيم الأصفهاني، أحمد بن عبد الله، **حلية الأولياء**، ط٥، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٧م، ج١٠، ص٣٧٠.
[٥] المصدر السابق، ص٣٧٠.

شعره:

لم يكن قول الشبلي للشعر بدعا في التصوف، فقد كانت عوالم الحب الإلهي تتطلب تعبيرا عن أحواله ومقاماته على النحو الذي عهده مجتمع الصوفية، ولم يكن أنسب قالبا له كالشعر، ومصداقا لهذا روي عن جعفر الخلدي الصوفي أنه يفخر بحفظه " أكثر من مائة ديوان من دواوين الصوفية "[١]، فلعل أحدها كان ديوان الشبلي، على أن المصادر التي بين أيدينا لم تذكر لهذا الصوفي ديوانا برواية أحد، فلعل الخلدي كان يحفظ مختارات أو روايات منه، ومن الواضح إن الشبلي كان شاعرا مقلًّا، فعلى شدة الجهد الذي بُذِل في جمع أشعاره، فإن عملية الجمع تضمنت العدد القليل من الأشعار في الديوان، وهذا الإقلال يعد من الناحية الفنية في صالح الشبلي؛ لأنه يعني–في الغالب- صدوره عن انفعال وتجربة نفسية صادقة[٢] .

يتمثل شعر الشبلي في مرحلتين: الأولى:ما قبل تصوفه التي ذكر فيها خمسة أبيات فقط من الشعر، والثانية: مرحلة حياته الصوفية التي تضمنت بقية أشعاره التي عبرت عن حبه الإلهي ووجده. وتلك الأبيات الخمسه التي قالها في مرحلة ما قبل تصوفه، عندما كان شابا من أهل الظرف من أبناء الحجاب وحاشية الخلفاء، وهي[٣]:

نزلنـــا الســـنّ نستنـّا وفينا من تـرى حنّا

فلما جنّنا الليـــــــــل بذلنـــا بيننـــا دنـّا

وقوله[٤]:

تَغَنّى العـــودُ فاشتقْنا إلى الأحباب إذ غنّى

وكُنّـا حيثُمـــا كانـــوا وكانـوا حيثُـما كُنـّا

ولعل هذه الأبيات تشكل قطعة واحدة .

---

[١]الشبلي، **الديوان**، ص ٦٥.
[٢] المصدر السابق، ص ٦٥.
[٣]المصدر السابق، ص٦٦.
[٤]المصدر السابق، ص٦٦.

من البين أن الشبلي في هذه الأبيات يبدو لاهيا في صحبة قصدت السنِّ[١]، حيث يصب الزاب الأسفل في دجلة. وفي بيت آخر يبدو فيه الشبلي شاعرا ظريفا يكتب على باب صديق قصده عائدا، فوجده معافًى من مرضه تاركا داره[٢]:

وأعجب شيء سمعنا به مريض يعاد فلا يوجد

وهذا شعر واضح، ومعناه مباشر وقريب،وخال من الصور المعقدة والصناعة [٣].

على أن الشبلي تغير بعد تصوفه، وغدا غاية في رهافة الشعور فيما يتصل بالتوحيد والحب الإلهي والتوجه إلى الله، بحيث كان يقول: " أريد من قال الاسمَ وهو يتحقق ما يقول "، شأن الحسن البصري الذي كان يقول: " إذا ذكرت النار فكأنها لم تخلق إلا له "[٤] .

وقد تمثل الشبلي بأشعار عدد من الشعراء الأمويين والعباسيين ولا سيما العذريون منهم أمثال: ذي الرمَّة، وقيس (مجنون ليلى)، والعباس بن الأحنف، وجميل بثينة، والمتنبي. ولم يهمل أشعار الصوفية كالحلاج. ومن أمثلة الأبيات الشعرية التي تأثر بها الشبلي قول ذي الرمَّة [٥]:

وعينان قال الله : كونا، فكانتا فعولان بالألباب ما تفعل الخمر

وكذلك تمثل بشعر مجنون ليلى في قوله [٦]:

لقد فضلت ليلى على الناس كالتي على ألف شهر فُضِلت ليلةُ القدر

وقوله [٧]:

مضى زمنٌ والناس يستشفعون بي فهل لي إلى ليلى الغداة شفيع

---

[١]السن: موضع بالعراق وهو مصب للزاب الأسفل وإليه ينسب أبو محمد عبد الله بن علي السني الفقيه من أصحاب القاضي أبي الطيب الذي سمع هذا البيت للشبلي، انظر ترجمتها في:**معجم البلدان**، ياقوت الحموي، دار الفكر، بيروت، ج٣، ص٢٦٩.

[٢]الشبلي، **الديوان**، ص ٦٧.

[٣]المصدر السابق، ص٦٧.

[٤]المصدر السابق، ص٦٧.

[٥]المصدرالسابق، ص ٦٨-٧٣. ذكر جامع الديوان في مقدمته أن البيت لزهير بن أبي سلمى، وهو عزوخطأ.

[٦]قيس بن الملوح، **الديوان**، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت، ص٧٠.

[٧]الشبلي، **الديوان**، ص٢٨.

ولم يهمل الشبلي شعر الصوفية من سابقيه وأقرانه، فقد أعجب بأبي الحسن النوري، وتمثل بأبيات له منها هذه القطعة السائرة[١]:

رُبّ ورقاءٍ هتوف في الضحى ذات شجوٍ صدَحَت في فنن

ذكرت إلفــاً ودهراً ســالفــاً فبكت حزناً وهاجت حزني

فبــكائــي ربــمــا أرقــها وبكــاها ربــما أرقنـــي

غيرَ أني بالجــوى أعرِفُـها وهي أيضا بالجوى تعرفني

"أما شعر الشبلي نفسه، فقد كان مرآة لأحواله النفسية وثقافته وإرشاده لمريديه، ومن هنا تنوع في ألفاظه ومعانيه وأغراضه ، فمرة يحشو شعره بالمصطلحات الصوفيه" ، كقوله[٢]:

الوجدُ عندي جحود مالم يكن عن شهودي

وشاهدُ الحق عندي يـنفي شهودَ الوجود

ومرة يصور حاله في مجلس وعظه وتوجيهه النصائح إلى الصوفية في قطعة منها[٣]:

لا تشغل اليـوم بالصبــابـــات فالعشقُ ضربٌ من البليات

قد كان فيما مضى الهوى حسُنا يــبــذله ســادةُ لسـادات

أما أشعار الشبلي في الحب الإلهي، فتبقى من أبلغ ما تفتحت به قريحته. ومن الملاحظ أن بعضا منها خطر في خاطر الشبلي فقاله نثرا، ومثاله المحاورة التي جرت بين الشبلي وصديق له سأله عن قول بعضهم: " لاتغرنكم هذه القبور وهدوءها..."[٤] وقد كان الصديق يظن أن هذه القبور هي للأموات، لكن الشبلي نبهه أن هذه القبور هي للناس: " كل واحد منكم مدفون: فالمعرض عن الله داع بالويل والثبور، والمقبل على الله الفرِحُ المسرور"، ومن ذلك نظم البيت التالي ورده[٥].

قبورُ الورى تحتَ التُراب وللهوى رجالٌ لهم تحتَ الثيابِ قبور

مشيرا بذلك إلى أن الصوفية الصادقين أماتوا نفوسهم وشهواتهم، وأن أجسادهم بمنزلة القبور لهذه النفوس الميتة.

---

[١] الشبلي، **الديوان**، ص ٧٥.
[٢] المصدر السابق، ص٧٧.
[٣] المصدر السابق، ص٧٧.
[٤] الأصبهاني، **حلية الأولياء**، ص٣٧٠.
[٥] الشبلي، **الديوان**، ص٧٩.

ومثال ذلك قول الشبلي[1]:

إنَّ المحـــبينَ أحـــياءٌ وإن دُفِنوا في التُرَب أو غَرِقوا في الماءِ أو حُرِقوا

أو يُقتلوا بسيوف وِســـطَ معركـةٍ أو حتــفِ أنــفٍ وإن أضنــاهم الفــرق

لو يسمعون منادي الحب صاح بهم يــوما للبـّاه مــن بالحــب يحــتــرق

يستثمر الشبلي هنا معنى حياة الشعراء عند الله تعالى، مع أنهم أموات في الدنيا، ويحول هذا المعنى ويجعله فيمن تحقق بحب الذات الإلهية، وذلك بالنظر عن سبب الموت. فالعاشق المحب عند الشبلي يتساوى مع المقتول في سبيل الله.

[1] الشبلي، **الديوان**،ص٨١.

الفصل الأول

ظاهرة التصوف في القرنين الثالث والرابع الهجريين

تمهيد

مفهوم التصوف في الإسلام

مصدركلمة التصوف

معنى التصوف في الاصطلاح

مراحل التصوف

أوليات الشعرالصوفي وتطوره

الحبال إلهي وأثره في نشأة الشعرالصوفي

أبرز شعراء التصوف

رابعة العدوية

ذو النون المصري

الحسين بن منصور الحلاج

الفصل الأول

ظاهرة التصوف في القرنين الثالث والرابع الهجريين

تمهيد

شهد التصوف الذي ظهر في أواخر القرن الهجري الثاني وأوائل القرن الثالث حركة ثرية ونشطة، أنتجت كثيرا من الآراء والمذاهب خلال القرنين الثالث والرابع. حيث تطور التصوف ابتداءً من القرن الثالث الهجري إلى (علم شرعي قائم على الجمع بين الفقه والأحوال الباطنية)[١]، واتجه منذ النصف الأول من هذا القرن اتجاها تربويا ظهرت خلاله طرق صوفية متعددة حملت أسماء مؤسسيها، وعُدَّت هذه الاتجاهاتالصوفية مرتكزات أساسية للطرق الصوفية التي ظهرت فيما بعد[٢].

ويعدُّ الزهد أول أغراض التصوف العملي في الشعر، وأصبح غرضا كسائر أغراض الشعر العربي، يتناوله غير قليل من الشعراء، ولا سيما من عُرف بالزهد منهم. وهذا الأمر بدا واضحا في القرن الثالث الهجري. وكان التصوف العملي يهدف إلى بناء شخصية خُلقية مثالية من وجهة نظر الصوفية. وقد تعددت مسالك الصوفية التربوية، وبدت آثارها واضحة في أشعارهم. ومن هذه المسالكمسلكالخلوة[٣] التي كان لها الأثر الكبير في نفوسهم. ومهمتها الارتقاء بالنفس الإنسانية إلى الملكوت الأعلى. ومما كانوا يرددونه في خلواتهم الأدعية والمناجيات التي لم تخل من مسحة جمالية ذات قيمة أدبية، وذات تأثير بليغ في نفوس من يسمعها أو يقرأها.

ومما ظهر واضحا في هذين القرنين –أيضا- ظاهرة (الحب الإلهي) حيث ارتكز التصوف أساسا على مذهب الحب الإلهي في القرن الثالث؛ لذلك كثر كلام الصوفية فيه كما كثر شعرهم، وعدُّوه أساس الحياة الروحية[٤].

---

[١] انظر: القويدري، الأخضر، **الفكر التربوي الصوفي قراءة في التراث التربوي عند أعلام مشايخ التصوف الإسلامي**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠م، ص ١٣-١٥.

[٢] المصدر السابق، ص١٥.

[٣] وهي أن يتفرد السالك الصوفي لذكر الله تعالى بأية صيغة كانت، أو لتلاوة القرآن الكريم' أو محاسبة نفسه، أو التفكر في خلق الله للكون.

[٤] انظر: حسان، عبد الحكيم، **التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري**، تقديم وتعليق عقبة زيدان، دار العرب، دار نور للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، ٢٠١٠م، ص ٢٣٣.

مفهوم التصوف في الإسلام

من المعلوم أن إطلاق اسم معين على مفهوم ما كالتصوف مثلا، ليس كإطلاق اسم معين على مولود جديد من بني آدم، بل يمر ذلك الإطلاق بتطورات تبعا لتطور المفهوم كما هو الحال في الكثير من المصطلحات كمصطلحات (القراء، والفقهاء، والمحدثين). وكذلك الأمر بالنسبة إلي مصطلح صوفي، فقد أطلق على المرء الذي اعتزل مباهج الحياة وتوجه بقلب خاشع ولسان ذاكر وأدب جم إلى محراب العبادة، قائم بالليل، صائم بالنهار، يبتغي رضوان الله تعالى وحده[١].

يعدُّ التصوف في جوهره سلوكا عمليا ذاتيا، وليس ضربا من العلوم النظرية كسائر العلوم الأخرى. وتعتمد مصطلحاته ومدلولاتها على تجربة أصحابها وأذواقهم، كل حسب منزلته ومقامه. فكل واحد منهم يترجم عن حاله ومنزلته الروحية. والتصوف بحر زاخر ومجال روحي واسع، يقول أحمد الشرباصي: "لانستطيع تحديد مداه، ولا نعرف أدناه وأقصاه، والصوفية في هذا المجال هم الفرسان المتسابقون المتنافسون"[٢].

ويبدو أن مفهوم مصطلح التصوف مرَّ في مراحل ثلاث، كل مرحلة تؤدي إلى الأخرى، وهذه المراحل هي[٣]:

_**المرحلة الأولى**: مرحلة لغوية صرفة، يعتمد فيها الصوفي على الدلالات اللغوية المختلفة، بغيةتأصيل المعنى الصوفي اللاحق.

_**المرحلة الثانية**: مرحلة دينية شرعية، إذ إن أغلب المصطلحات الصوفية تتصل معانيها بالعقائدوالأحكام الدينية الشرعية.

_**المرحلة الثالثة**: وهي مرحلة تشكُّل المفهوم الصوفي الصرف، حيث يستقر معناه، ويكتسب مفهومه الخاص المستمد من التجربة الصوفية، من غير أن يكون منفصلا عن المرحتلين السابقتين.

---

[١]انظر: النقشبندي، أمين، **الإسلام والتصوف مصطلحه – مقاماته – في أقوال كبار مشايخه – الطريقة النقشبندية**، ط١، (تحقيق محمد شريف أحمد)، تقديم الشيخ عبد الكريم المدرس، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠٠٩م، ص ٢٣-٢٤.

[٢]انظر: راضي، إسماعيل، **التصوف بين المدارسة والممارسة**، مركز الإمام الجنيد للدراسات والبحوث الصوفية المتخصصة، المغرب، ٢٠١٢م، ص ٣٧-٣٨.

[٣]انظر: زايد، ، **أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني**، ، ص ٢٤.

مصدر كلمة "التصوف":

اختلف الباحثون قديما وحديثا في كلمة التصوف، هل هي اسم مشتق، أم أنها اسم جامد؟ وتوزعت تلك الاختلافات على النحو الآتي[1]:

أ- القائلون بأنها مشتقة. وقد كثرت أقوالهم في الاشتقاق، وعزوا ذلك إلى خمسة أقوال مشهورة، وهي:

١- قول من قال (من الصوفة) لأن الصوفي مع الله، كما الصوفة المطروحة، لا تدبير لها.

٢- أنه من (صوفة القفا) للينها، فالصوفي هيِّن ليِّن.

٣- أنه من (الصُّفَّه)؛ إذ جملته اتصاف بالمحاسن، وترك الأوصاف المذمومه.

٤- أنه من (الصفاء)، وصحح هذا القول أبوالفتح البستي -رحمه الله- وقال فيه:

تنازَعَ الناسُ في الصوفي واختلفوا وظنَه البــعض مشتقاً من الصوفِ

ولستُ أمنحُ هذا الاسم غـيرَ فتىً صافي وصوفي حتى سُمِيَ الصوفي

٥- أنه منقول من (الصّفة) التي بنيت لأصحاب رسول الله -صلى الله عليه وسلم- في مؤخرة المسجد للعبادة والعلم، وهم الذين قال فيهم تعالى: ﴿يَدْعُونَ رَبَّهُم بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ﴾[2] قال الإمام أحمد زروق (وهذا هو الأصل الذي يرجع إليه كل قول فيه) أي في التصوف.

ب - القائلون أن اسم التصوف جامد منهم: القشيري الذي قال إن هذا الاسم لايشهد له من العربية قياس ولا اشتقاق، والأظهر انه كاللقب.

ج- أنه يوناني الأصل: وإلى هذا الرأي ذهب المؤرخ والجغرافي أبو الريحان البيروني الذي ذكر أن الصوفية هم الحكماء؛ لأن (سوف) باليونانية تعني الحكمة، وبها سمي الفيلسوف "فيلاسوفيا" أي محب الحكمة، ومنها جاءت كلمة صوفي.

لقد اختلف جل من تحدث عن التصوف والصوفية من خلال إيضاح أصل هذه الكلمة واشتقاقها وظهر اختلافهم كذلك في نسبة الصوفية، وأغلب من أيد التصوف أو من عارضه لم يستقر على نسبة التصوف لمعنى معين.

---

[1] انظر: زهرة، علي، **الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة**، ط١، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٤م، ص ٩-١١. الفاعوري، ، **فلسفة التصوف من خلال النشأة والتطور**، ص ٢١-٢٣.

[2] سورة الكهف، الآية ١٨.

وسواء اشتقت هذه الكلمة من لبس الصوف (ميزة المتصوفة)، أو من الصفة(أهل الصفة) أو من الصفاء (صفاء قلب الصوفي ومصافاته لله)، أو من اليونانية (سوفيا)، فإن التصوف يبقى حركة روحية إسلامية، تتبنى نظرة مختلفة للكون وللتعامل مع الدين وشرائعه.

معنى التصوف في الاصطلاح

يشكل التصوف في إطار المعارف الإنسانية اتجاها فكريا ومذهبا اعتقاديا يتميز من غيره لدى كثير من الناس شرقا وغربا. وقد استطاع أن يقدم للبشرية نظاما معرفيا عميقا، فضلا عن كونه نزعة روحانية، مما جعله يظهر بقوة في حركة الصراع الروحي والفكري الديني معا، ولا سيما عند العرب المسلمين[١].

وقد أورد كثير من مشائخ الصوفية تعريفات لمصطلح التصوف أو الصوفي، وتعددت الدلالات في هذا الإطار بتعدد الرؤى الخاضعة لأحوال هؤلاء المشائخ ومقاماتهم المعرفية، وفيما يلي جملة من هذه التعاريف:

وسُئِل ذو النون المصري (ت ٢٤٥هـ) -رحمه الله- عن الصوفي فقال: هو الذي لايتعبه طلب ولايزعجه سلب، وقال أيضا: هم قوم آثروا الله تعالى على كل شيء فآثرهم الله على كل شيء[٢].

وسُئِل الجنيد (ت ٢٩٨هـ) عن التصوف فقال: أن تكون مع الله تعالى بلا علاقة، ويقول: الصوفي كالأرض، يطرح عليها كل قبيح، ولايخرج منها إلا كل مليح، ويقول كذلك في التصوف: تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بالعلوم الحقيقية، واستعمال ماهو أولى على الأبدية، والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله على الحقيقة، واتباع الرسول -صلى الله عليه وسلم- في الشريعة[٣].

---

[١] انظر: جمعة، حسين، جمالية التصوف مفهوما ولغة، **مجلة الموقف الأدبي**، ٣١ (٣٦٤)،٢٠٠١م، ص ١١.
[٢] ابو نصر السراج، **اللمع**، ص٥١.
[٣] انظر: ابو نصر السراج، **اللمع**، ص٤٩، وابن الملقن، **طبقات الأولياء**، ص١٣.

وسُئِل سهل بن عبد الله التستري (ت ٢٨٣هـ) رحمه الله: من الصوفي؟ فقال: "من صفا من الكدر، وامتلأ من الفكر، وانقطع إلى الله عن البشر، واستوى عنده الذهب والمدر"[١].

وسُئِل الشبلي (ت ٣٣٤هـ) رحمه الله: لم سميت الصوفية بهذا الاسم؟ فقال: لبقية بقيت عليهم من نفوسهم، ولولا ذلك لما لاقت بهم الأسماء، ولاتعلقت بهم[٢].

وعرفه أيضا بأنه: العصمة عند رؤية الأكوان[٣].

أما الكلاباذي (ت ٣٨٠هـ) فإنه أراد أن يختصر الكلام في تحديد معنى التصوف، فطوَّف بالقارئ إلى آفاق بعيدة واسعة سعة آفاق التصوف نفسه، وقال: "وجميع المعاني من التخلي عن الدنيا، وعزوف النفس عنها، وترك الأوطان، ولزوم الأسفار، ومنع النفوس حظوظها، وصفاء المعاملات، وصفوة الأسرار، وانشراح الصدور، وصفة السباق".[٤]

فكل تعريف من هذه التعريفات وغيرها يعبر عن جانب أو عن عدة جوانب من التصوف يتفق مع وجهة نظر صاحبه فيه واتجاهه الغالب عليه، كما هو واضح وظاهر.

وترى الباحثة أن التصوف هو: الصفاء من الكدر، واسترسال النفس مع الله تعالى، والتخلي والعزوف عن الدنيا وملذاتها والالتزام بحدود الشريعة وفق إطار خاص ملتزم به.

ورغم كثرة تعريفات مصطلح التصوف في كتب التصوف الإسلامي وسواها من مصادر، فيمكن تعريف التصوف على نحو أشمل وأوسع كما يأتي: هو السير في طريق الزهد، والتجرد عن زينة الحياة وشكلياتها وأخذ النفس بأسلوب من التقشف، والسهر في صلاة أو تلاوة إلى أن يضعف الجانب الجسدي لدى الإنسان ويقوى فيه الجانب النفسي أو الروحي. فهو إذن عملية إخضاع الجسد لسلطانالروح، سعيا إلى تحقيق الكمال الأخلاقي للنفس والتحقق بمعرفة الله تعالى وكمالاته[٥].

---

[١] ابن الملقن، **طبقات الأولياء**، ص١٤.
[٢] الطوسي، **اللمع**، ص٥٣.
[٣] ابن الملقن، **طبقات الأولياء**، ص١٣.
[٤] المصدر السابق، ص١٣.
[٥] انظر: هلال، إبراهيم، **الفلسفة والدين في التصوف الإسلامي**، دار العرب، دار نور للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، ٢٠٠٩م، ص ٢٩.

إن التصوف الحقَّ هو التزام بحدود الشريعة في إطار خاص من خلال التطبيق الجدي لمعانيها ومبانيها في نفس الصوفي وسلوكه، وهو تقيد بجوهر الشريعة وحقيقتها يعيشه الصوفي بوجدانه وروحه قبل جسده[١].

وفي وصف الصوفية وأحوالهم في محبة الله -عز وجل- من خلال الذكر والمناجاة والزهد بما يوافق مفهوم التصوف، يقول أحمد بن عيسى الخراز[٢]:

حنينُ قلوب العارفين إلى الذكر وتذكارُهم وقتَ المُناجـــاة للســـر

أديرَت كؤوس للمنايـــا عليهم فأغفوا عن الدنيا كإغفاء ذي الســـكر

همومُهم جوالـــــــةٌ بمعسـكر به أهل ود الله كـالأنجم الزهـــــــر

فأجسامُهم في الأرض قتلى بحبه وأرواحُهم في الحجب نحو العلى تسري

فمـا عّرسـواإلا بقـرب حبيبـهم ومـا عرجوا عن مس بؤس ولا ضـر

---

[١]انظر: النقشبندي، **الإسلام والتصوف**، ص ٤٠.

[٢]انظر:القشيري، أبو القاسم عبد الكريم، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٧٢م،ص٣٠٤-٣٠٥. عودة، أمين، دراسة في أصل مصطلح التصوف ودلالته، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**' (٦٢)، ٢٠٠٢م، ص ٩١.

مراحل التصوف:

يحاول الصوفية أن يرقوا بأصل طريقتهم إلى الرسول الكريم محمد -صلى الله عليه وسلم- ولا أحد يجادل في أنه -صلى الله عليه وسلم- قدوة في الزهد والورع والتواضع، فالقيم التي يعلنها أعلام المتصوفة المعتدلون هي قيم إسلامية، وأخلاق نبوية، وهي غاية المؤمنين جميعا، لكن غير المعهود هنا هو لفظة الصوفي أو الصوفية، إذ لم تكن متداولة طيلة الصدر الأول من الإسلام وحتى نهاية القرن الأول الهجري، وهناك مزاعم على رأي بعض الباحثين غير مستقيمة، تفيد بأن الإمام علي -كرم الله وجهه- هو من ألبس الحسن البصري الخرقة الصوفية، وأخذ عليه العهد بالتزام الطريقة. والحقيقة أن هذه التسمية أطلقت على سابقي المتصوفة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة أي الثامن الميلادي، أما قبل هذا فكانت لفظة الصحابي والتابعي هي المتداولة والمسمى بها[١].

وهناك أطوار مر بها التصوف الإسلامي، إذ من المعلوم أنه تشكل عبر تاريخه الطويل من عدة اتجاهات وتيارات متداخلة، اجتهد بعض الباحثين فيها فحددوها بمراحل تاريخية، يسهل من خلالها رصد مساره وانتشاره ومعرفة تطوره، ويمكن استعراض هذه المراحل كالتالي:

المرحلة الأولى:

كان التصوف في بدايته زهدا حتى منتصف القرن الثاني الهجري، وقد ذهب العلّامة ابن خلدون إلى أن التصوف ناتج عن التغير الذي شهده المجتمع الإسلامي، والذي تسبب في ابتعاد أغلب المسلمين عن معاني الدين، ومن أشهر متصوفة هذه المرحلة: الإمام الحسن البصري، والسيدة رابعة العدوية (رضي الله عنهما)[٢].

المرحلة الثانية:

تطور التصوف ابتداء من القرن الثالث الهجري إلى علم شرعي قائم على الجمع بين الفقه والأحوال الباطنية، واتجه منذ النصف الأول من هذا القرن اتجاها تربويا وظهرت خلاله طرق صوفية متعددة حملت أسماء مؤسسيها كالمحاسبية نسبة إلى الحارث المحاسبي، والسقطية نسبة إلى سري السقطي، والطيفورية نسبة إلى أبي يزيد البسطامي، وغيرها من المدارس التي كانت مرتكزات أساسية للطرق الصوفية التي ظهرت فيما بعد.

---

[١] انظر: كندي، محمد، **في لغة القصيدة الصوفية**، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٠م، ص ٤٨-٤٩.

[٢] انظر: قويدري، الأخضر، **الفكر التربوي الصوفيقراءة في التراث التربوي عند أعلام مشايخ التصوف الإسلامي**،دارنينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ص١٣.

وقد استكملت التربية الصوفية أغلب مقوماتها الأساسية في القرن الرابع الهجري، الذي شهد ظهور نوعين من التصوف: أحدهما غلب عليه الطابع الأخلاقي، والثاني غلب عليه الطابع الفلسفي، ونزوع أصحابه إلى الشطح، والحديث عن المحبة والفناء والاتحاد بالمحبوب[١].

المرحلة الثالثة:

وبحلول القرن الخامس الهجري ظهرت مجموعة من الصوفية أرادت ضبط قواعد التصوف وحمايته من هجمات بعض الفقهاء المتطرفين، وأهم من قام بهذا الدور الإصلاحي: الإمام عبد الكريم القشيري، والإمام أبو حامد الغزالي، رحمهما الله[٢].

المرحلة الرابعة:

أماالمدة الواقعة مابين القرنين السادس والسابع الهجريين، فقد شهدت استمرار الجانب الأخلاقي العملي من التصوف، وانتشرت طرق صوفية متعددة كالقادرية والرفاعية وغيرهما، وظهور ما يسمى بالتصوف الفلسفي أوالعرفاني، وهو تصوف كتب بلغة فلسفية غامضة تداخلت فيه أذواق الصوفية بأنظارهم العقلية ومن أعلامه: الشيخ محيي الدين ابن عربي، والشيخ عبد الحق ابن سبعين رحمهما الله[٣].

المرحلة الخامسة:

في هذه المرحلة تطور التصوف إلى طرق صوفية كثيرة ومتنوعة، وصفها بعض الدارسين بأنها انتهت إلى رسوم آلية، وطقوس شكلية أهملت المعرفة، كما وصفها آخرون بأنها "أفرغت من مضامينها الأيدلوجية والفلسفية، وانقلبت إلى حركات طفيلية رجعية"[٤] .

ومن المصادر التي استند إليها التصوف في منهجه:[٥]

١_ القران الكريم، وهو المصدر الرئيسي للمصطلحات الصوفية.

٢_ العلوم العربية الإسلامية، كالحديث والفقه وغيرها.

٣_ مصطلحات المتكلمين الأوائل.

---

[١]انظر: قويدري، **الفكر التربوي الصوفي**، ص١٣-١٤.
[٢]المصدر السابق، ص١٥.
[٣]المصدر السابق، ص١٦.
[٤]المصدر السابق، ص١٧.
[٥]انظر: عودة، **دراسة في أصل مصطلح التصوف ودلالته**، ص ١٠٠.

٤_ اللغة العلمية التي تكونت في الشرق في القرون الستة المسيحية الأولى من لغات أخرى، كاليونانية والفارسية وغيرهما، وأصبحت لغة العلم والفلسفة.

"لقد بدأ التصوف الإسلامي منهجا في السلوك، ولم يأخذ دوره كمنهج في العقيدة الصوفية إلا بعد أن توضحت منطلقات الصوفية واتخاذها مبادئها التي بنيت عليها من وحدة الوجود والحلول وطريقة العشق الإلهي والاتحاد بين الذات الإنسانية والذات الإلهية، وأن ذلك لن يتوضح إلا بعد الحلاج وابن عربي والقشيري، ويعتبر ابن عربي بلا شك هو صاحب النظرية الصوفية الإسلامية التي يمكن القول إنها هي من أصل الفلسفة العربية الإسلامية، وإن كان العرب يمكنهم أن يدعوا أن هناك فلسفة عربية ذات أصل عربي، فإن فلسفة التصوف قطعا هي وحدها المعنية بهذا الأمر"[١].

أوليات الشعر الصوفي وتطوره:

ولد الشعر الصوفي يافعا قويا، فقد انبثق من أحضان شعر راسخ في التراث العربي، هو شعر الحب العذري الذي نما وازدهر في العصر الأموي، والمقصود بنما وازدهر هنا، هو الجانب الأسلوبي في اللغة، ورقة الألفاظ، ودقة التعابير، والرمز، والصورة الشعرية، والعروض والقوافي،ومن ثَمَّ قوة المحتوى وسلاسة المعنى وفخامته[٢].

إن نتائج القرآن وثماره الأدبية والشعرية لم تظهر فور نزوله، اذ كان لابد من الانتظار حتى يتم التفاعل مع الثقافة العربية ويتم تغلغل هذا التفاعل مع النفوس العربية ونفوس المستعربين ويدخل إلى أعماقهم بتراكيبه وصوره ورمزيته وخياله وإيماءاته وإشاراته وتلميحاته حتى يظهر بعد ذلك شعر المجنون (مجنون ليلى)، وجميل بثينة، حيث يقول الأخير[٣]:

وإنّي لأرضى من بثينة بالذي لو أبصره الواشي لقَرَّت بلابُله

بـ (لا) وبـ (أن لا أستطيع)وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب آمله

ومن الواضح كذلك أن الحب ومفهومه قد تطورا وارتقيا من لدن شعر الجاهلية وصدر الإسلام، مبتدئا بالصور التي جاء بها كعب بن زهير في (بانت سعاد) ثم الصور التي جاء بها عمر بن أبي ربيعة في بدايات العصر الأموي مع مافيها من انتقالات وتحولات إلى شيء من الرقة والسلاسة وإن غلبت عليها روح المغامرة والبحث عن اللذة القريبة.

---

[١]زهرة، **الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة**، ص ١٨.

[٢]انظر: عزب، محمود، من تاريخ الشعر الصوفي، **مجلة الأزهر**، ٨٧(٩-١٠)، ٢٠١٤م، ص١٨٩٢.

[٣]بثينة، جميل، **الديوان**، تحقيق: الدكتور إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٤٥.

كل هذا إذن كان لابد له من الانتظار، والغوص في قلب العصر الأموي لكي نرى رقة العواطف وسموها ونبلها في مسلك الحب، فنعاصر قيسا مجنون ليلى العامرية، ونشاهد كثير عزة، ونسمع جميل بثينة، جاعلينه عهدا جديدا للحب عند العرب والمسلمين.

ومن هنا يبدأ الترقي بالمشاعر والأحاسيس والوجدان، ومن هنا أيضا يبدأ شعر الغزل العفيف، ومن هنا سوف تُفتح أبواب تؤدي الى دروب شعر الحب الصوفي، والحب الإلهي الذي هو أعلى درجات الحب، وأصل هذا الحب هو الحب الإنساني وشعره، ونقصدبذلك الرقي باللغة وأساليب التعبير الشعرية الرقيقة والرامزة أحيانا. فالحب الإنساني شرط أساسي للحب الصوفي، كما يقول علم النفس، وكما ستؤكده سير المتصوفين؛ ولذا اتفقت لغة هذا ولغة ذاك أو توشك على الاتفاق حتى التوحد.

وينبثق هذا الشعر منذ ولادته مع قصائد رابعة العدوية (ت ١٨٠هـ) حتى يصل إلى قمته الإبداعية والجمالية والأسلوبية مع عمر بن الفارض سلطان العاشقين (ت ٦٣٢هـ)والشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي (ت ٦٣٦هـ)[١].

وقد استطاع هؤلاء أن يأتوا بلغة جمالية توازي المقامات الجسدية ثم الروحية لديهم، فأدب الزهد والتصوف منذ نهاية القرن الثاني الهجري أخذ يكتسب سمات فنية جديدة، فأنغامه تعزف على إيقاع دقات قلب الصوفي، والأدب الصوفي بما صار يحمله من زهد ووعظ وصفاء ورجاء، جعله بحق ينشأ في وسط عربي إسلامي بعيد عن أي نشأة أخرى، وتظل لغة التصوف من أهم الدلائل على نشأته الإسلامية من خلال ما تحمله من جمالية خاصة بها، لأنها مستمدة من لغة الدينوالشعر العربي، فلو رجعنا مثلا إلى شعر رابعة العدوية، ثم إلى أدب الزهد في أواخر القرن الثاني الهجري ومطلع القرن الثالث، لاتضح لنا أن التصوف أخذ يشق طريقه بقوة إلى إبداع لغة شعرية جديدة، يكسبها جمالا ساحرا من خلال الرموز والكنايات والإشارات والمفارقات والألغاز[٢].

وسنقف هنا على بعض شعر رابعة وهي تقول:[٣]

أحبـُك حُبَّين، حبَّ الهوى وحبا لأنك أهلٌلذاكا

فأما الذي هو حبُ الهوى فشغلي بذكرِك عمَّن سواكا

---

[١]انظر: عزب، **من تاريخ الشعر الصوفي**، ص ١٨٩٣.

[٢]انظر:رابعة العدوية، **ديوان رابعة العدوية وأخبارها**، صنعه وشرحه وعلق عليه: موفق فوزي الجبر، ط١، ١٩٩٩م، ص٦٠.

[٣]انظر:رابعة العدوية، **ديوان رابعة العدوية وأخبارها**، ص٦٠، جمعة، **جمالية التصوف مفهوما ولغة**، ص١٥.

وأمــا الذي أنــت أهــلٌ له فكشفُك للحُـجُبِ حتى أراكا

فلا الحمدُ في ذا ولا ذاكَ لي ولكن لكَ الحمدُ في ذا وذاكا

فحب رابعة هذا ليس خوفا من النار وطمعا في الجنة، وإنما هو حب مشاهدة معنوية للحق تعالى في الدنيا، وحسية في الآخرة، فهو حب عين اليقين، والفضل في ذلك كله لرب العالمين.

"والذي تمتاز به رابعة عن كل من سبقها هي أنها كانت أجرأ المتقشفين والمتصوفين وأسبقهم إلى استخدام لفظ الحب صريحا. وتوجيهه إلى الذات العالية ومناجاته بذلك التعبير الرائع الذي تنطق به آثارها المنظومة والمنثورة، وهكذا فتحت رابعة في تاريخ الحياة الروحية الإسلامية فتحا جديدا، فإذا الزهاد والمتصوفون، الذين عاصروها، يقتبسون عنها صراحة التعبير بالحب بجرأتها في مناجاة الله مناجاة عاشق متيم مستهام، ومالبثت كلمة الحب ومترادفاتها ومشتقاتها أن شاعت بين المتصوفين الذين تعاقبوا بعد رائدة العشق الإلهي،يقتدون بها في خوض هذا المجال الروحي الرحب"[١]

ثم تابعها بعد ذلك شعراء عدة من المتصوفة، ظهرت أشعارهم على شكل أبيات قليلة أو مقطعات شعرية وذلك في القرنين الثالث والرابع الهجريين،واقترض بعضهم أبياتا من شعراء عذريين وغيرهم للتعبير عن أحوالهم وأذواقهم، وأخذت القصائد القصيرة بالظهور، كما هي الحال عند الجنيد، وذي النون المصري،والحلاج، ثم تلتها القصائد الطوال في القرنين الخامس والسادس الهجريين عندالغزالي، وعبد القادر الكيلاني، وذلك عند اتساع المعاني الصوفية في الشعر، وهكذا بدأ الشعر بالبيت والبيتين والمقطعة، بعد ذلك شاعت القصائد وتطورت المعاني والصور والأساليب، ووصل الشعر الصوفي بعد ذلك إلى ذروته في القرن السابع الهجري مع ابن الفارض وابن عربي. وفيما يلي أمثلة شعرية لبدايات الشعر الصوفي في هذا المجال، فضلا عن أبيات رابعة السابقة.

يقول ذو النون المصري في وصف محبتهلله وشده تعلق قلبه بربه[٢]:

لَكَ من قَلبي المكان المصون كل لوم عليّ فيكَ يــهون

لـكَ عزم بـــأن أكون قتيلا فالصبر عنك ما لا يكون

ويقول أبو بكر الشبلي[١]:

---

[١]الجراح، رشيد، **الزاهدة التائبة رابعة العدوية شهيدة الحب الإلهي**، دار التربية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٨م،ص ٣١.

[٢]ابن الملقن، **طبقاتالأولياء**، ص١٧٦.

دع الأقمارَ تغربُ أو تنير لنا بدرٌ تذل له البدور

لنا من نوره في كل وقت ضياءٌ ما تغيره الدهور

نلاحظ أنأشعار البدايات مكونة من بيتأوبيتين أو مقطعة شعرية قصيرة، تلبي حاجة الصوفي في إظهار أذواقه وأحواله.

ومن الأشعار الصوفية التي ظهرت في صورة قصائد، ما أنشده ابن الفارض (ت ٦٣٢هـ) في تصوير عشقه وحالته النفسية، وإبراز التعلق الشديد بالمحبوب والتحنن إليه في تائيته الطويلة، ومنها:[٢].

فيا مـــُـــهجتي ذوبـــي جـوىً وصبابةًويا لوعَتي كـــوني كذاكَمُذيبتي

ويا نـــــارَ أحشائي أقـيمي مِنَالجوَى حَنايَا ضُلوعي فَهيَ غَيرُ قَويـــمةٍ

ويا حُـسنَ صَبري في رِضى مَن أُحبُّها تجمَّل وكن للدّهرِ بي غيرَ مُشمتِ

ويا جـَــلَدي فـــــي جنبِ طـاعةِ حُبّها تحـــــمّل عَداكَ الكـــُلُ كُلُ عظيمةٍ

ويا جسـَـدي المُـضنَى تسَلّ عَن الشّفَا ويا كـــبِدي مَن لـــي بأن تَتَـفتّتي

ويا سـقَمي لا تـــُبقِ لـــي رمَـــقا فقد أبـــيتُ لبـــُقيا الـــعزِ ذُلّ البـُقيَةِ

ويا صحّتي ما كان من صُحبتي انقضى ووصلُك في الأحشاء مَيتا كَهـَجرِه

ويـــا كُل ما أبـــقى الضّنى مِني ارتحِل فمـــالَك مأوىً في عظـــامٍ رميمةٍ

ويامـاعـــــسَمنّي أناجـــي تـــوهُّمأَبياءِ الـــنّدا أونِـــستُ مِنك بِوَحشَةٍ

الحب الإلهي وأثره في نشأة الشعر الصوفي:

من أشهرالأحوال التي اهتم بها الصوفية حال المحبة، فقل أن نجد صوفيا ليس له كلام فيه، والمتأمل في مذهب الصوفية في الحب يجد أنهم اتخذوه قاعدة أسندوا إليها أساس كثير من مذهبهم الصوفي الذي ظهر في نهاية القرن الثاني ومطلع القرن الثالث، فقد كان (الحب الإلهي) أساس (الفناء) في الله و(الاتحاد) به، وحب حبيبه محمد -صلى الله عليه وسلم- الذي وجد قبل أن يوجد الوجود[٣].

---

[١]الشبلي، **الديوان**، ص٨١.

[٢]ابن الفارض، **الديوان**، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٥١-٥٢.

[٣]انظر: حسان، عبد الحكيم،**التصوف في الشعر العربي**، تقديم وتعليق: عقبة زيدان، دار العرب،دمشق،ص٢٧٨.

لم يكن الصوفية أول من أسند مادة (حب) إلى الله –تعالى- أو إلى العبد بالنسبة لله – سبحانه- ففي القران الكريم قوله تعالى : ﴿فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ﴾[١]، وقوله تعالى﴿وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾ [٢]، وفي الحديث الشريف قوله صلى الله عليه وسلم [٣]: "فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به"، وكذلك روي عنه صلى الله عليه وسلم قوله[٤]: "اللهم اجعل حبك أحب إلي من نفسي وسمعي وبصري وأهلي ومالي ومن الماء البارد". فنفهم من هذه النصوص أن حب العبد لله معناه طاعة أوامره واجتناب محارمه، لذلك روي عن نبينا محمد -صلى الله عليه وسلم- أنه قال في تعداد علامات المؤمن[٥]: "وأن يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما" وهو حب عقلي لا عاطفي.

وهذا الحب العقلي الذي كان يوصف به المؤمن حب نفعي فهو يحب الله تعالى رغبة في ثواب الجنة وخوفا وإشفاقا من عذاب النار، فالحب بين الله تعالى وعباده كان لايخرج عن إطار الدين الذي يرسم الحدود بين الحلال والحرام[٦].

سُئِل أبو العباس أحمد بن يحيى عن "الحب والعشق" أيهما أحمد؟ قال الحب: لأن في العشق إفراط بالحب، وقد سُمِي العاشق عاشقا لأنه يذبل من شدة الهوى كما تذبل العشقة: شجرة تخضر ثم ترق وتصفر، والعشق يكون بين اثنين من البشر، أي بين كتلتين ماديتين، فلا يكون بين مادة وروح. لذلك دعا النبي -صلى الله عليه وسلم- إلى حب الله لا إلى عشقه. فقال[٧]: "من أحب الله فليحبني، ومن أحبني فليحب أصحابي، ومن أحب أصحابي فليحب القرآن. ومن أحب القرآن فليحب المساجد، فإنها أبنية أذن الله رفعها وتطهيرها، وبارك فيها، فهي ميمونة، ميمون أهلها، فهم في صلاتهم والله في حوائجهم وهم في مساجدهم[٨].

ومن الملاحظ أن فكرة المحبة الإلهية تتغلغل في جميع جوانب التصوف من أخلاق ومعرفة وفلسفة. ومن ذلك يقول الغزالي: "المحبة هي الغاية القصوى من المقامات والذروة العليا

---

[١]سورة المائدة، الآية ٥٤.
[٢]سورة آل عمران، الآية ١٣٤.
[٣]البخاري، محمد بن اسماعيل، **الجامع الصحيح**، ط١، دار الشعب، القاهرة، ١٩٨٧م، كتاب بدء الوحي، ج٨، ص١٣١.
[٤]البيهقي، أحمد بن الحسين، **شعب الإيمان**، ط١، مكتبة الرشيد للنشر والتوزيع، الرياض، ج٢، ص١٦.
[٥]ابن حنبل، أحمد، **المسند**، تحقيق: السيد ابو المعاطي النوري، ط١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٨م، المجلد الرابع، ج٤' ص١١.
[٦]انظر: حسان، **التصوف في الشعر العربي** ،ص٢٧٩.
[٧]السفيري، شمس الدين، **شرح صحيح البخاري**، المجلس العشرون في قوله صلى الله عليه وسلم ، ج٢١، ص١٣.
[٨]انظر: الزاوي، أحمد عمران، **الصوفية بين الوهم والحقيقة**، ط١، مكتبة دار طلاس، دمشق، ٢٠٠٨م، ص٢١٤.

من الدرجات. فما بعد المحبة مقام إلا وهو ثمرة من ثمارها وتابع من توابعها، كالشوق والأنس والرضا. ولا قبل المحبة مقام إلا وهو مقدمة من مقدماتها كالتوبة والصبر والزهد"[١].

لقد ظل مفهوم الحب الإلهي المرتبط بالخوف والطمع سائدا طوال القرن الهجري الأول وشطرا من القرن الثاني، ثم تطورت الحياة الروحيةمن الخوف الذي كان سائدا في القرن الأول إلى التوكل والرضا اللذين طبعا الحياة الروحية في أواخر القرن الثاني بطابعهما، وغدا الحب في هذا القرن يساوي الرضا والتسليم، وبقي الأمر على هذا النحو حتى أواخر القرن الثاني، حيث تطورت الحياة الروحية إلى شيء من الدقة والعمق في البحث عن أسرار النفس، وفي ذلك الوقت ظهرت ألفاظ أخرى تقارب مفهوم لفظة الحب مثل (المعرفة) كما هي واردة في استعمالات معروف الكرخي في أقواله. ثم استجابت لفظة الحب لهذا التطور فأصبحت تطلق على الحب الإلهي بمعناه الاصطلاحي، وهو حب الله –تعالى- حبا لا يقوم على خوف من عقاب أو رغبة في ثواب، بل القصد منه هو مطالعة وجه الله –تعالى- والاستمتاع بجماله الأزلي[٢].

ومنذ القرن الثالث أخذ الصوفية يتكلمون في الحب الإلهي، مستعينين في شرح ماهيته وبيان أحواله بالحب الإنساني الذي عرفه الناس، وقد كثرت ألفاظ القرب، والبعد، والوحشة، والأنس، والانبساط، والهيبة، والغيبة، والحضور، والصحو، والسكر، بمعاني الاصطلاح أو الرمز عند الصوفية[٣].

وقد عبر الغزالي عن أهمية فكرة المحبة وحللها، مبينا أسبابها، وذلك على النحو التالي[٤]:

التالي[٤]:

أولا - محبة الوجود: أي إن العبد يفضل الوجود على العدم، ومن ثم لا بد أن يحب واهب الوجود وهو الله.

ثانيا - أن يحب العبد دوّام الوجود، والله هو الذي يديم الوجود.

ثالثا - أن يحب العبد من يحسن إليه، والله هو الذي يسبغ نعمه على عبيده.

رابعا - أن يحب الإنسان ما هو جميل، والله مصدر كل جميل.

خامسا- أن يحب الإنسان من بينه وبينه صلة أو مناسبة، وليس من صلة كما هي بين العبد والرب، إذ في العبد روح هي من أمر الله، استحق بها الخلافة على الأرض.

---

[١]انظر: الغزالي، محمد جمال الدين، **إحياء علوم الدين**، تحقيق: محمد بن عبد الحكيم القاضي، وسيد بن إبراهيم بن صادق، ط١، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٤٤١.
[٢]انظر: حسان، **التصوف في الشعر العربي**، ص ٢٨٠-٢٨١.
[٣]انظر: حسان، **التصوف في الشعر العربي**، ص٢٨٦.
[٤]انظرالغزالي، **إحياء علوم الدين**، ص٤٤١- ٤٤٣.

لقد شغلت نظرية الحب الإلهي لدى الصوفية كبار الباحثين، فسطّروا فيها آلاف الصفحات، فالحب الإلهي يكاد يكون هو التصوف نفسه. يقول الإمام الجنيد: المحبة ميل القلوب، أي ميل قلب المحب إلى الله بلا تكلف، بينما يعد سهل بن عبد الله التستري أن طيب العيش يكمن في حب الله وحده[١].

والمحبة عند الطوسي على ثلاثة أحوال[٢]:

أولا- محبة عامة: ناتجة عن شعور المحبين بالإحسان الإلهي عليهم.

ثانيا- المحبة المتولدة عن معرفة القلب للغنى الإلهي وعظمته وعلمه وقدرته. وهذا حال الصادقين والمتحققين.

ثالثا- حب العارفين والصديقين. وتتولد من رؤيتهم الحب بقديم الحب الإلهي بلا سبب، فكذلك أحبوه هم أيضا بلا سبب.

وقد ذكر ابن تيمية -رحمه الله تعالى- محبة الله في باب المقامات والأحوال، فعدها من أصول الإيمان، ومن أعمال القلب الواجبة باتفاق أئمة الدين، ومثل لذلك بالآيات القرانيه الكريمة الآنفة الذكر، وأشارإلى ذلك –أيضا- بقوله -صلى الله عليه وسلم- في قصة شارب الخمر الذي أقيم عليه الحد: " ... وكان النبي صلى الله عليه وسلم قد جلده في الشراب، فأتي به يوما، فأمر به، فجلد، فقال رجل من القوم: اللهم العنه، ما كان أكثر ما يؤتى به، فقال صلى الله عليه وسلم: لا تلعنوه، فوالله، ماعلمت إلا إنه يحب الله ورسوله "[٣].

إن الحب الإلهي هو حجر الزاوية في الرؤية الصوفية، وعليه تتأسس نظريتهم في المعرفة بل في الوجود كله، فالحب هو الذي أخرج الكون من العدم[٤]، مثال ذلك عند الحلاج الذي يقول[٥]:

العشقُ فـــي أزلِ الآزالِ من قدم فيه ، به منه ، يبــدو فيه إبداء

العشقُ لا حدث ، إذ كان هو صفة من الصفات لمن قتــلاه أحيـاء

---

[١]انظر: الراشد، محمد ، **نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي من الحب الإلهي إلى دوامات الاتحاد المستحيل**، ط٢، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٦٨.

[٢]انظر: الطوسي، **اللمع**، ص٨٣-٨٥.

[٣]انظر: النجار، احمد، **ابن تيمية والتصوف دراسة موضوعية**، ط١، دار القبس للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٦م، ص٧٠.

[٤]انظر: العوادي، عدنان، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي**، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م، ص١٧٨-١٧٩.

[٥]الحلاج، الحسين بن منصور، **الديوان**، جمعه: عبد الناصر أبو هارون، ط١، الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٨م، ص٢٤.

صفاتــه منه فيــه غيــر مــحدثــة ومحدث الشيء ما مبداه أشياء

لما بــدا البدء أبــدى عشقه صفة فيــما بــدا فتــلالا فيــه لألاء

ويقول الشبلي في المحبة: "تمحو من القلب كل ما سوى المحبوب". ويعبر عن مرتبة من مراتبها، وهي مرتبة الخلة، بقوله شعرا[١]:

قد تخللتَ مسلكَ الروحِ منّي ولذا سُمِيَ الخليلُ خليلا

فإذا ما نطقتُ كنتَ حديثـي وإذا ما سكتُ كنتَ غليلا

أبرز شعراء التصوف :

رابعة العدوية :

"نشأت رابعة العدوية في أسرة فقيرة، توفي والدها وهي صبية، وحدث قحط في البصرة فتفرقت هي وأخواتها الثلاثة على وجوههن، فرآها ظالم أسرها وباعها بستة دراهم لرجل أثقل عليها العمل، ولكنالنفوسالنبيلة التي أرغمتها ظروف الحياة القاسية على العبودية، فإنها تسعى إلى تحرير الروح مستعينة بقوة إلهية عليا"[٢].

وقد ذكرها الجاحظ بلقب "رابعة القيسية"، فيقول في "البيان والتبيين" وقيل لرابعة القيسية: "لو كلمنا رجال عشيرتك فاشتروا لك خادمة تكفيك مؤونة بيتك؟ فقالت: والله إني لأستحي أن أسال الدنيا من يملك الدنيا ، فكيف أسألها من لايملكها".وهي مولاة بني عتيق، وهم بطن من بطون قيس، ومن آل عتيق بنو عدوة، لذلك قيل عنها العدوية ، كما كنيت بـ "أم الخير"[٣].

نشأت رابعة في البصرة مولاة لآل عتيق، ونتيجة الصراعات المتضاربة والحادة في البصرة ذاقت رابعة مرارة الفقر والحرمان، ثم قادتها بعد ذلك إلى هاوية المجون واللهو، ثم أفاقت أخيرا لتجلو عن روحها ماغشيها من إسراف وتأثيم، فاعتزلت الناس وشؤونهم والحياة ومتاعها، وعكفت على نفسها تطهرها بالعبادة المتصلة، من أدران الفجور والضلال، وتنشد الاتصال الروحي بالله،

---

[١]انظر: الشبلي، **الديوان**، ص١٢٠.

[٢]تركي،إبراهيم،**التصوف الإسلامي أصوله وتطوراته**، القاهرة دار الكتب القانونية،٢٠٠٩م، ص١٢٦-١٢٧.

[٣]انظر: الجاحظ، عمرو بن بحرت(٢٥٥)، **البيان والتبيين**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ، ج٣، ص٨٦، قابيل، عبد الحي، **في التصوف الإسلامي نشأته وتطوره**، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٤م، ص ٥٤-٥٥.

فغدت حياتها توبة مستمرة وتكفيرا عما اقترفته في حياتها الأولى، ورفعت عنصر الحب بمعناه الحسي إلى حب الهي[١].

أما عن قصة انتقالها من الحياة الدنيوية الخالصة اللاهية إلى حياة الزهد والعبادة، فنجد فيها العديد من الروايات، يشتمل بعضها على الخيال والاختلاف، والبعض الآخر ينقصه التوثيق والتدليل.

ونُقلت أخبار عن طلب الزواج منها، من خلال دخول جماعة من الزهاد على رأسهم الحسن البصري عليها بعد وفاة زوجها، وطلبوا منها أن تختار واحدا منهم بعلا لها، لكنها طلبت من الحسن البصري، وهو أعلمهم أن يجيبها، عن أربع مسائل، فان فعل فهي له أهل، ولما أعياه ذلك قالت: "إذا كان الأمر كذلك، وأنا في قلق وكرب من هذه الأربعة، فكيف أحتاج إلى الزوج وأتفرغ له؟ ثم أنشدت[٢]:

راحتـــي يا أخوتي في خلوَتـي وحَبـيبي دائـــما في حضرَتـي
لم أجد لي عن هـــَواه عوضـا وهـواه فـــي البرايـا مِحنَتـــي
حيثما كنت (أشـــاهد) حُسنـه فهـو مـــِحرابـي ، إليه قُبلتـــي
إن أمت وجـدا وما ثـــمّ رضا واعنائي في الورى واشقوتـــي
يا طبيبَ القلب يا كلَالمُـــنجد بوصـــلٍ منك يَشفي مُهجتي
ياسروري وحيـــاتي دائـــما نشأتـــي مِـنك وأيـــضا نشوَتي
قد هجرتُ الخلقَ جمعا أرتجي منك وصلاً فهو أقصـــى مُنيتي

ويرى عبد الرحمن بدوي أن هذه القصة غير صحيحة، لأن الحسن البصري توفي (سنة ١١٠) للهجرة، بينما وفاة رابعة كانت بين سني (١٨٠_١٨٥)، إضافة إلى أن رابعة لم تتزوج بتاتا، ويرى أن هذه القصة وضعت لإبراز فكرة الزواج التي كانت رابعه منشغلة عنها بأمور أهم تتصل بأمورالآخرة وشؤون الحياة الروحية، فأنى لها أن تتفرغ للزوج وللحياة الدنيا؟ وحتى الأبيات الآنفة الذكر ربما تكون منحولة أيضا[٣].

---

[١] انظر: العوادي، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي**، ص١٢٣، الزاوي، **الصوفية بين الوهم والحقيقة**، ص١٤٣.

[٢] رابعة العدوية، **الديوان**، ص٧٤.

[٣] انظر:بدوي، عبد الرحمن، **شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية**، الكويت، ١٩٧٨م، ص١٨، العوادي، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي**، ص١٢٦-١٢٧، زهرة، **الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة**، ص٥٠.

أما فكرة الحب الإلهي فقد تدرجت في حياة رابعة وفق أربع مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة الاستغراق في التوبة والاستغفار:

مثلت رابعة في هذه المرحلة عصرها من الناحية الصوفية، فمرحلة الزهد كما هو معروف مرحلة سابقة للتصوف. فكانت تصلي الليل كله، فإذا طلع الفجر هجعت في مصلاها قليلا، ثم تثب وهي فزعة وتقول: "يا نفس كم تنامين ومتى تقومين!؟ يوشك أن تنامي نومة لا قومة لها إلا بصرخة يوم النشور"[١].

ويفسر الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه "شهيدة العشق الإلهي: رابعة العدوية" استغراقها في التوبة بأنها لابد أن تكون قد غرقت في بحر الشهوات إبان اشتغالها على الناي في الحانات، وأن تطرفها في الاستغفار والتوبة ثم في الحب الإلهي، لا بد أن يسبقه تطرف في فجورها وحبها للدنيا. وأن هذا التحول قد تم نتيجة صدمة أو تجربة قاسية في حياتها، وهذا التحول في حياتها كان نتيجة تأثير وعاظ البصرة الذين كانت تغشى مجالسهم، مثل عبد الواحد بن زيد، ورباح بن عمرو القيسي. وكانت رابعة في هذه المرحلة تردد الأبيات التالية[٢]:

وزادي قليـــل ما أراه مبلغي أللزاد أبكي أم لطـــول مسافتي
أتحرقني بالنار ياغايةالمنى فأين رجائي فيك! وأين مخافتي!

فرابعة في هذه المرحلة تابعت معاصريها من الزهاد البكائيين. وكانت إذا سئلت: هل عملت عملا ترين أنه يقبل منك؟ قالت: "إن كان، فمخافتي أن يرد عليّ"[٣].

---

[١] انظر: تركي، **التصوف الإسلامي أصوله وتطوراته**، ص١٢٧.
[٢] رابعة العدوية، **الديوان**، ص٧٥-٧٦.
[٣] المصدر السابق، ص ١٢٨-١٢٩.

المرحلة الثانية: مرحلة إرهاصات الحب الإلهي:

وفي هذه المرحلة شاع عن رابعة أقوال في الحب الإلهي، لكنها كانت ذات طابع حسي في بادئ الأمر، منها قولها[١]:

يا ســـروري ومُنيتي وعِمـــادي	وأنيسي وعُدتـــي ومُـــرادي
أنت روحُ الفؤاد أنت رَجـــائي	أنت لي مؤنس وشَوقك زادي
أنت لـولاك ، يا حيـاتي وأُنسي	ما تشتت في فسيـح البـــلاد
كم بـَدَت منة وكم لـك عنـــدي	من عطاء ونـِعمة وأيـــادي
حُـــبُك الآن بُغيـــتي ونعيـــمي	وجلاء لعيـــن قلبيَ الصادي
ليسلي عنك، ما حييت، براح	أنت منى ممـــكن في السواد
إن تكن راضـيا علـــيَّ فإنـــي	يامـــنى القلب قد بدا إسعادي

المرحلة الثالثة: مرحلة الحب الإلهي الخالص:

كانت رابعة قد بلغت مرحلة لم يصبح في فؤادها مكان لغير الله. ويروى أن رابعة قد رأت رسول الله صلى الله عليه وسلم في منامها، فاعتذرت إليه قائلة: "محبة الله شغلتني عن محبتك" أو في رواية أخرى: "حب الله شغلني عن حب المخلوقين".

ويمكن التأكيد أن رابعة في هذه المرحلة قد اجتازت تماما عواطف الأنوثة ومشاعرها ،حيث لم تكن رابعة متعلقة إلا بالله ومما يؤيد ذلك أنها سُئِلت: كيف بلغتِ هذه المرتبة العالية في الحياة الروحية؟ فأجابت: بقولي دائما: "اللهم إنيأعوذ بك من كل ما يشغلني عنك ومن كل حائل يحول بيني وبينك" [٢]

إن أول شعر لها ورد فيه ذكر صريح للحب الإلهي قد تضمنته تلك الرباعية المشهورة المنسوبة إليها، أو التي يروى أنها تفوهت بها[٣]:

أحبُك حُبيـــن: حب الهـــوى	وحبا لأنـــك أهل لذاكـــــا
فأمـــــا الذي هو حب الهوى	فشُغلي بذكرك عمن سواكـا
وأمـــا الذي أنت أهل لـــــه	فكشفِك للحُجب حتى أراكـا
فلا الحمد في ذا ولاذاك لي	ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

---

[١] رابعة العدوية، **الديوان**، ص٧٦.
[٢] انظر، تركي، **التصوف الإسلامي أصوله وتطوراته**، ص ١٣٠-١٣١.
[٣] رابعة العدوية، **الديوان**، ص٨١.

المرحلة الرابعة: مرحلة الفناء في المحبوب:

في هذه المرحلة بلغت رابعة مقام الفناء عن طريق الحب، لأن من الملاحظ أنه صدرت عنها عبارات تُنَمِ عن شطحات.

"روي أنه في ذات يوم رأى جماعة من الفتيان رابعة وفي إحدى يديها نار وفي الأخرى ماء، وكانت تعدو مسرعة. فسألوها: أيتها السيدة إلى أين أنت ذاهبة وماذا تبتغين؟ فقالت:أنا ذاهبة إلى السماء حتى ألقي بالنار في الجنة وأصب الماء في الجحيم، فلا تبقى الواحدة ولا الأخرى حتى ينظر العباد إلى الله دون رجاء أو خوف، ألو لم تكن ثمة جنة ولا نار، أفما كانوا يعبدون الحق أو يطيعونه؟!"[١].

ذو النون المصري:

اختلف المؤرخون في اسمه، فقيل: أبو الفيض بن أحمد، وقيل: ذو النون بن إبراهيم الإخميمي، مولى لقريش، وكان أبوه نوبيا، وقيل: اسمه الفيض، ويلقب ذو النون، وكنيته أبو الفيض، وقيل: اسمه ثوبان بن إبراهيم، وكان أبوه مولى لإسحاق بن محمد الأنصاري. كان أحد العلماء الورعين في وقته[٢].

وهو أصل من أصول أهل الحقائق، تحقق بالقرآن المجيد والسنة المشرفة، وصنف ضمن صوفية الطبقة الأولى، وهو مصري من أصل نوبي، قضى حياته بالتنقل بين الأماكن المختلفة، كجبل المقطم، وشاطئ النيل، وبيت المقدس، وبغداد، ومكة، ووادي الحجاز، والشام، وجبال لبنان. كان عالما بعلوم الشريعة والفقه، وعلوم الحقيقة والطريقة، وعلوم صنعة الكيمياء، واشتغل بعدة لغات أهمها: السريانية، والمصرية القديمة، ورسوم حروفها الهيروغليفية والهيراطيقية وغيرها، وظل يترجم النقوش حتى وفق في كشف كثير منها، وله معرفة بالحكم القديمة والتعاليم المنقوشة على حوائط المعابد، ويعد ذو النون من أكابر الصوفية، فها هو عبد الرحمن الجامي الشاعر المتصوف، يقرر أن ذا النون رأس طائفة الصوفية، وأن الكل بعده أخذ عنه وانتسب إليه، وأنه أول من فسر إشارات الصوفية، وحدد مفاهيم الاصطلاحات العرفانية، وتكلم في الطريق، فهو أول من تكلم من المصريين في الأحوال ومقامات أهل الولاية[٣].

---

[١]انظر: تركي، **التصوف الإسلامي أصوله وتطوراته**، ص١٣٤.
[٢]انظر: ابن الملقن، **طبقات الأولياء**، ص ١٧٣، الهندي، محمود، **ذو النون المصري التفسير العرفاني للقران الكريم**، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٧م،ص١٩.
[٣]انظر: المصدر السابق، ص ٢٦.

وبلغت اللغة الصوفية عنده أرقى المستويات في الإفصاح عن العواطف الإنسانية، ووصلت إلى أدق ما يمكن الإفصاح عنه، وهي لغة صعبة، لكنها شديدة السطوة والسيطرة والهيمنة على عقل المتلقيومشاعره. وكذلك فإن للمرأة الصوفية مكانة راقية عند ذي النون فهي المعلمة والمرشدة والموهوبة والسباقة[١].

تؤكد أغلب المصادر والروايات القديمة أن وفاة ذي النون كانت سنة ٢٤٥هـ، ويقول ابن عربي نقلا عن أبي الفرج بن الجوزي: إن وفاته كانت في يوم الإثنين.[٢]

ومن أقواله: الصوفي إذا نطق أبان نطقه عن الحقائق، وإن سكت نطقت عنه الجوارح بقطع العلائق.

ولما سُئِل عن السماع قال: هو وارد حق يزعج القلوب إلى الحق، فمن أصغى إليه بحق تحقق، ومن أصغى إليه بنفس تزندق. ويقول: أشد الحجاب رؤية النفس وتدبيرها، لأن متابعتها مخالفة لرضاء الحق، ومخالفة الحق سر جميع الحجب[٣].

وتكمن أهمية ذي النون في أن جل أهل التصوف على مر الزمان ومختلف المكان من بعده أخذوا عنه، وانتسبوا إليه. ويبدو إن المنهج العرفاني الذي فضله قد شق على علماء عصره فأنكروه، رغم تركيزه المستمر على التخلق بأخلاق الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم- لأنه رأى في ذلك معيار محبة الله تعالى. ويقول في ذلك: من علامات المحب لله متابعة حبيب الله في أخلاقه وأفعاله وأوامره وسنته.[٤]

الحسين بن منصور الحلاج:

هو "الحسين بن منصور المكنى أبو المغيث، ولد عام (٢٤٤ هـ) في قرية الطور في الشمال الشرقي من مدينة البيضاء في إيران، وانتقل مع أسرته إلى تستُر على ضفاف نهر كارون وفيها صحب سهل بن عبد الله التستري، وهو من كبار الصوفية، ويقال إنه تتلمذ على يديه"[٥].

وقد تلقى عن سهل بن عبد الله التستري أصول المجاهدات النفسية لمدة سنتين، وخرج من تحت يده مرتديا "خرقة الصوفية". زار البصرة ولم يمكث فيها غير قليل من الوقت، ثم ذهب

---

[١]انظر: ابن الملقن، **طبقات الأولياء**، ص ١٧٣، الهندي، **ذو النون المصري التفسير العرفاني للقران الكريم**، ص٢٦.
[٢]انظر: الهندي، **ذو النون المصري التفسير العرفاني للقران الكريم**، ص٢٨.
[٣]ابن الملقن، **اللمع في التصوف**، ص٣٠١.
[٤]انظر: المصدر السابق، ص ٣٠-٣١.
[٥]انظر: السلمي، **طبقات الصوفية**، ص٣٠٧، زهرة، **الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة** ،ص ٦١، الخطيب، علي، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، دار المعارف، القاهرة، ١٤٠٤هـ، ص١٨٣.

بعدها إلى بغداد، وفيها تعرف إلى "عمرو بن عثمان المكي" و "الجنيد بن محمد" و "أبي الحسين النوري" وصاحبهم[١].

ويلقب بالحلاج أو حلاج الأسرار، وقد ذكر صاحب "العبر" إن كنيته هي "أبو عبد الله"، أما كنيته المشهورة فهي "أبو المغيث" أو "أبو مغيث" وهي مذكورة في معظم المصادر التاريخية الأخرى[٢].

ثم غادر تستر إلى البصرة فصحب فيها عمر بن عثمان المكي، وهو من مشاهير الصوفية في البصرة، وتزوج الحلاج في البصرة من أم الحسين بنت أبي يعقوب البصري، وبعد ذلك قصد بغداد حيث اجتمع مع الشيخ الجنيد الصوفي المشهور، لكنه ما لبث أن عاد إلى البصرة، وكان يتصل بثورة الزنج التي كانت تمثل ثورة العبيد في البصرة والكوفة وحتى بغداد، كما أن الحلاج اتصل بالقرامطة وبزعيمهم أبي سعيد الجنابي على رأي المستشرق ماسينيون[٣].

وقد تعرض لاعتقال قصير الأجل في ناحية الجبل "بين سوس وواسط" جُلِد فيه، وكان ذلك بسبب اتهام خاطئ بأنه عميل سياسي زيدي (للزنج) أو قرمطي، داعية لمهدي علوي[٤].

لم يكن الحلاج صوفيا عاديا يسير على المنهاج الصوفي المقرر في سائر أحواله، بل كانت له أحوال خاصة تحول إليها بسبب تفكره بعمق في صفات الله تعالى وآياته، وكان يرى السعادة في كونه يرى الله تعالى في كل شيء، ولا يرى سواه تعالى في الوجود[٥].

لقد سافر الحلاج الى بيت الله –تعالى- مغادرا موطنه قاصدا الكعبة لآداء مناسك الحج وبعدها عاد إلى بغداد وظل على سيرته الأولى، فبدأ خصومه يهاجمونه ويتهمونه بالسحر والشعوذة، لكنه ظل صامدا زاهدا متعبدا لا يأبه بالخصوم.روى عنه تلميذه إبراهيم بن فاتك أنه قال: "يابني إن بعض الناس يشهدون عليَّ بالكفر، وبعض الناس يشهدون لي بالولاية والذين يشهدون عليَّ بالكفر أحب إلي والى الله من الذين يقرون لي بالولاية، فقلت: ياشيخ، ولم هذا؟ فقال: لأن الذين يشهدون لي بالولاية من حسن ظنهم بي، والذين يشهدون عليَّ بالكفر تعصبا لدينهم، ومن تعصب لدينه أحبإلى الله ممن أحسن الظن بأحد، ثم قال لي: وكيف أنت يا إبراهيم حين تراني

---

[١]انظر: الزاوي، **الصوفية بين الوهم والحقيقة**، ص١٤٧-١٤٨.
[٢]انظر: الخطيب، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، ص١٧٦.
[٣]انظر: زهرة، **الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة**، ص ٦١.
[٤]انظر: ماسينيون، لويس، **الآم الحلاج شهيد التصوف الإسلامي**، ط١، ترجمة: الحسين حلاج، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٤م،ص٦٤.
[٥]انظر: الخطيب، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، ص١٨٥-١٨٦.

وقد صلبت وقتلت وأحرقت، وذلك أسعد يوم من أيام عمري جميعه. ثم قال لي: لاتجلس، واخرج في أمان الله[١].

تنقل الحلاج بين خراسان وفارس والعراق ليلقي عصا الترحال في بغداد، لكنه رحل عنها ثانية ليقصد الحج للمرة الثانية، ولم يعد إليها مباشرة بل قصد إلى الهند والصين في رحلة طويلة جدد فيها أفكار الصوفية، وراضَ نفسه على التصوف الهندي، ثم عاد إلى بغداد ليستقر فيها ابتداء من نحو سنة ٢٩١هـ، وله من العمر ست وأربعون سنة[٢].

كان الحلاج يلفت الانتباه في كل بلد يقيم فيها بما كان يبديه من زهد ومجاهدة، وكان من جراء ذلك أن يوصف بوصف جديد، ففي الهند: لقب بالمغيث، وفي فارس: لقب بأبي عبد الله الزاهد، وفي خراسان: لقب بالمميز، وفي بغداد: لقب بحلاج الأسرار. ولكن هذه الأسماء والأوصاف لم تحجب عنه نقمة الحكام وغيرة المتصوفين، فهرب إلى مكة وجاور الحرم مدة سنتين، مبتعدا عن عيون الناس، بعدها خرج ظنا منه إن هذه المدة كافية لكي ينسى الناس ما نشروا عنه من إشاعات، لكن ما إن ظهر بين الناس حتى قامت في وجهه الإشاعات السابقة، ودخل في محنة بين الناس وبين مجالس الحكام سميت بـ "محنة الحلاج[٣].

وربما كانت دوافع قتل الحلاج سياسية وليس غيرة على الدين أو خشية الفتنة، كما زعم ذوو السلطان في الدولة العباسية، أو ربما كان قتله خوفا من الخطر الذي شكله على الدولة وحكامها وهو اتباع المنهاج الديني الثوري، وهو ما يخشاه كل سلطان يجري وراء تحقيق أطماعه الدنيوية والانغماس في لذائذ الحياة ومتعتها، منصرفا عن الآخرة، غير ملتزم بالمنهاج السوي المستقيم، والدليل على هذا العمل كذلك عدم الاكتفاء بقتله فقط، وإنما أرادوا قتل فكره ومنهجه في الحياة بعد زواله من خلال إحراق كتبه، وأخذ تعهدا من الوراقين بعدم تداولها، وكل ذلك كان من دوافع السيطرة والحفاظ على أمن الدولة ضد الدين وأصحابة[٤].

---

[١] زهرة، **الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة**، ٦٢-٦٣.
[٢] انظر: الخطيب، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، ص١٨٢.
[٣] الزاوي، **الصوفية بين الوهم والحقيقة**، ص١٤٩.
[٤] انظر: الخطيب، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، ص ١٨٩.

الفصل الثاني: التناص والرمز نظريا

تمهيد

معنى التناص لغة

معنى التناص في الاصطلاح

مفهوم الرمز والرمز الصوفي

أنماط الرمز الصوفي

رمز المرأة

رمز الخمرة

الفصل الثاني: التناص والرمز نظريا

تمهيد:

مع انفتاح النقد العربي على الثقافة الغربية، وفدت إليه مناهج نقدية عديدة، وأدوات إجرائية مختلفة، ومصطلحات متباينة، تحاول إضاءة النص الأدبي وتحليله، وكان من المصطلحات التي وفدت إلى ثقافتنا العربية مصطلح التناص. ويكاد النقاد يجمعون على أن صاحبة ابتداع هذا المصطلح هي البلغارية جوليا كرستيفا في دراستها النقدية بين سنتي ١٩٦٥-١٩٦٧، لكنها أشارت إلى أن صاحب الفضل في وجود الظاهرة هو ميخائيل باختين في مجموعة من كتبه، ومع دخول هذا المصطلح إلى الثقافة العربية تلقفه النقاد العرب درسا نظريا وتطبيقيا، فنشأ عندنا تراث ضخم من المؤلفات العربية في التناص.

إن المبدع -أيا كان- يتشرب في وعيه ولاوعيه جزءا من ثقافة الماضي والحاضر، وعندما ينتج نصا إبداعيا، فإن نصه لا يصدر من فراغ، وإنما ترجع عناصره الأولية إلى تلكم الأنماط الثقافية والمعرفية المتراكمة في وعيه ولاوعيه، وهذا يتم من خلال مصادر متباينه، منها ما يأتي عفو الخاطر، ومنها ما يتشكل عبر المعايشة الدائمة للنصوص. ومن هنا، يمكن النظر إلى التناص على أنه مظهر من مظاهر تفسير العملية الإبداعية.

ولقد ظلت الأنواع الأدبية تساير حركة الإنسان وتتطور بتطور رؤاه ، فنتج عن ذلك اختلاف نظراتها وتصوراتها نحو الكون والحياة، وظهور أساليب أدبية كثيرة، وحيّل فنية متنوعة متباينة. ولا شك أن الرمز يشكل واحدا من أهم هذه الأساليب؛ لذا عمدت في هذا الفصل إلى بيان مفاهيم هذين المصطلحين (التناص والرمز).

معنى التناص لغة:

ثمة معان متعددة ترد تحت جذر "نصص" في المعاجم العربية، على أننا سنقف على المعاني التي لها صلة بمفهوم مصطلح التناص، ومنها ما ورد في: معجم لسان العرب من أنه مأخوذ من مادة "نصص" وتعني لغة: منتهى الشيء ومبلغ أقصاه. ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض. ونصصت الحديث رفعته. وتناص القوم أي اجتمعوا[١].

أما صاحب تاج العروس فقد ورد عنده مفهومي الانقباض والازدحام تحت جذر (نصص)، في قوله: انتص الرجل انقبض، وتناص القوم ازدحم [٢].

ولعل المعنى الأخير من التعريف السابق، يتصل بفكرة التناص بدلالته الحديثة، فتشابك النصوص، واتصالها معا، قريب جدا من فكرة التجاور والازدحام.

ويظهر لنا من التعريفين السابقين العلاقة والترابط بينهما بشكل واضح من خلال فكرة الاجتماع من معنيهما.

معنى التناص في الاصطلاح:

إن مصطلح التناص هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Intertextualite). ويتكون في الأصل من كلمتين، كلمة (Inter) التي تفيد معنى: التبادل، بينما تشير كلمة: (text) إلى النص في الثقافة الغربية المنحدرة من أصل لاتيني (Textura) وتعني: النسيج أو (حبك)، ويصبح معنى (Intertext) التبادل النصي، الذي اشتقت منه صيغة (Intertextuality) والتي ترجمها بعض النقاد العرب بمصطلح التناص. والتناص يمثل عملية استيعابية واحتوائية للنصوص السابقة، والنص المتناص يحمل بعض صفات الأصول، لاسيما المؤثرة والفعالة، وهو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أو معارف أخرى سابقة عليه، بحيث تندمج النصوص السابقة مع النص الأصلي مشكلة نصا جديدا موحدا ومتكاملا [٣].

---

[١] انظر: ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، الدارالمصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٧٨م، مادة نصص.

[٢] الزبيدي، محمد مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م، (مادة نصص).

[٣] انظر: الدهون، إبراهيم مصطفى، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ط١، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠١١م، ص١٠-١١.

والتناص صيغة صرفية على وزن "تفاعل" بما تحمله هذه الصيغة الاشتقاقية من معاني المشاركة والتداخل بما يعني تداخل نص في نص آخر سابق عليه ، من خلال علاقة خاصة قد تبدأ بالمس الرفيق وتنتهي بالتمازج الكلي حتى يبدو الفصل بينهما أمرا في غاية الصعوبة. وهو بهذا المعنى أمر قائم، وهو كمصطلح نقدي واسع يندرج فيه كل ما يتعلق باستدعاء النصوص السابقة في النص اللاحق[١].

وترى جوليا كرستيفا- التي نظَّرت لمفهوم التناص- أن التناص فاعلية نصية وعملية تحويل للنصوص في المقام الأول، ولما كان النص تأليفا، فإنه يشكل "مجال تبادل ثابت بين مقاطع تعيد توزيعها الكتابة عندما تبني نصا جديدا، انطلاقا من نصوص سابقة، تمَّ هدمها، وإعادة استخدامها"[٢].

ويتابع رولان بارت جهود كرستيفا، ويحاول أن يضع مفهوما أشمل وأكثر تفصيلا للتناص، وعلى نحو يمثل خلاصة لهذه النظرية النقدية من وجهة نظره. يقول:"كل نص هو مناص [مجال تقاطع للنصوص]، هناك نصوص أخرى حاضرة فيه، في مستويات مختلفة، تحت أشكال، قابليتها لأن يتمّ التعرف إليها تتزايد أو تتناقص: نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة المحيطة. كل نص هو نسيج جديد من الاستشهادات المتنامية، تتخلل النص وتتوزع فيه أمشاجا من السنن والصيغ والنماذج الإيقاعية ومقاطع من اللغات الاجتماعية... والمناص هو حقل شامل من الصيغ المجهولة النسب، حيث الأصل يصعب تعيينه"[٣].

---

[١]انظر: زادة، عباس طالب، رسول، بلاوي، التناص القرآني في شعر يحيى السماوي، **مجلة الدراسات الأدبية**، (٩)،٢٠١١م، ص٨٤.

[٢]انظر: غروس، ناتالي، **مدخل إلى التناص**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢م، ص ١٤.

[٣]المصدر السابق، ص ١٤-١٥.

ويأتي جيرار جينيت ليضيف منظورا جديدا للتناص، ويضع تصنيفا خماسيا لتعالقاته عبر ما سماه بالتعالي النصي أو المتعاليات النصية. ويرى أن النصوص تتقاطع ويتعالق بعضها ببعض، وتتعابر [يعبر بعضها بعضا] من خلال خمسة أشكال من المتعاليات النصية، وهي[١]:

-**التناصية:** وهي التي تقتضي حضور نص في ضمن نص آخر، كالاستشهادات أو الإشارات التلميحية.

-**النصية المتوازية أو العتبات:** وهي كل ما يجاور النص أو يحيط به، كالعنوانات، والإهداء، والرسوم، وكلمة الغلاف...

-**النصية الواصفة:** وهي علاقة تربط نصا بنص آخر عبر التعليق والنقد.

-**النصية الجامعة:** وهي العلاقة التي تحدد انتماء النصوص إلى أجناسها الأدبية وأنواعها النصية.

-**النصية المتفرعة:** وهي العملية التي ينبني من خلالها نص لاحق على نص سابق، عبر التحويل أو المحاكاة... [٢]

إن هذا التصنيف شبه الجامع لمفهوم التناص، يتضمن في ضمن ما يحتويه مجموع أساليب التفاعل النصي التي يمكن الإشارة إليها فيما يأتي:

-**الاستشهاد** يأخذ الاستشهاد مشروعيته كواجهة للتناص، يجعل إدراج نص في آخر واضحا من خلال تجلي الرموز الخطية، وعزل العبارة المستشهد بها، واستخدام الحروف المائلة أو علامات التنصيص. ويبقى الاستشهاد مرتبطا بوظيفته القانونية المتمثلة في السلطة. ويعرَّف الاستشهاد على النحو الآتي: "فقرة مستمدة من مؤلف قد يكون ذا سلطة" وهذه الوظيفة في الواقع أساسية، يسمح الاستشهاد بتقوية وقع حقيقة خطاب ما فيوثقه[٣].

-**الإحالة** الإحالة مثل الاستشهاد، هي شكل صريح للتناص، لكنها لا تعرض النص الآخر الذي تحيل عليه، فهي تقيم علاقة غياب[٤].

-**السر** بقدر ما تكون السرقة بالنسبة للتناص ضمنية يكون الاستشهاد صريحا، وهي أن تستحضر فقرة بدون أن يبين المستخدم للفقرة بأنه ليس مؤلفا لها، ومن التعابير الدالة على

---

[١]انظر: وغليسي، يوسف، **اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ط١، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ٢٠٠٨م، ص٣٩٤-٣٩٥.

[٢]المصدر السابق، ص٣٩٤-٣٩٥.

[٣]انظر: غروس، **مدخل الى التناص**، ص ٥٩-٦٠.

[٤]انظر: غروس، **مدخل الى التناص**، ص ٦٤.

السرقة: السطو والاختلاس. وتكون السرقة أكثر عرضة للاستهجان عندما تكون الفقرة مأخوذة بحرفيتها وطويلة، وتمثل بذلك اعتداء على حق الملكية الأدبية[١].

-التلميح يشبه التلميح عادة من خلال دوره بالاستشهاد، ولكنه ليس حرفيا ولاصريحا، ويمكنه أن يبدو أكثر خفاء ودقة، ويقوم على الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لا نذكره، حيث إن هذه العلاقة نفسها توقظ الفكرة[٢].

إن المتأمل في أساليب التفاعل النصي المشار إليها، ينتهي إلى إقرار أنها تنتمي –غالبًا- إلى نوع من التناص يكون الوعي فيه حاضرًا وفاعلاً في تحقيق متناصاته، أو بمعنى آخر تتحقق فيه القصدية، وهو من هذا المنظور يمكن أن يندرج تحت تسمية: التناص الواعي، أو التناصالشعوري،وهو عملية واعية يقوم المبدع من خلالها باستدعاء النصوص والاقتباسات، واستدخالها في نصه دون تمويه أو تحريف، أو بتوظيف معاكس لها، أو بتحوير متعمد، أو عبر المحاكاة أو المعارضة ... إلخ. ويتم الوقوف على هذا النوع دون كبير جهد.

وثمة نمط آخر من التناص يندرج تحت اسم: التناص اللاوعي، أو التناص اللاشعوري: وهو تناص يتشكل تلقائيا عبر ما يتسرب من لاوعي المبدع، ويتسلل في أثناء الكتابة على نحو خفي وغير قصدي. وهذا النوع من التناص يستنبط استنباطا، أو يستوحى استيحاء. وهو تناص غير واضح، وهو ملازم للنص، ولا فكاك للكاتب من شروطه الزمانية والمكانية ومن تاريخه وذاكرته، وفي هذا النوع يصعب على المتلقي استجلاء مصادر التناص المتخفية في النص، ويحتاج فيه إلى سعة اطلاع، وقدرة كبيرة على الحفر والتفكيك فيما وراء المعاني المباشرة الظاهرة[٣].

مفهوم الرمز والرمز الصوفي

إن عملية دراسة الرمز الشعري في أدب الصوفية تقوم على تحليل مستويات الرمز المتنوعة، وإن الأشكال والتراكيب الرمزية التي اخترعها الإنسان، تبدو في حقيقة الأمر توحيدا بين الوجود المطلق والشعور، فهذه الروح الكلية الحية، تكشف عن ذاتها في الواقع المتطور، بالغة أقصى مراحل تطورها الحي في الوعي الإنساني الرامز، ومن قلب هذه العلاقة الخصبة بين الشعور

---

[١]المصدر السابق، ص٦٦.

[٢]المصدر السابق، ص ٦٩.

[٣]الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص ٢٩.، مسعودي، رمضان،**التناص في شعر محمد بالقاسم خمار**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر،٢٠١١م، ص ٢٦.

الإنساني والوجود المطلق، تتركب الأشكال الرمزية في تراث الثقافة الإنسانية، وتحيل هذه الأشكال إلى رغبة الوعي الإنساني في التعبير عن الحقيقة والواقع[١].

جاء في معاجم اللغة"إن الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس[٢]، والرمز –بالفتح- الإشارة إلى شيء مما يبان بلفظ بأي شيء، أو هو الإيماء بأي شيء أشرت إليه[٣]، وقد جاء في القرآن الكريم قول الله –تعالى- مخاطبا نبيه زكريا، عليه السلام: ﴿قَالَرَبِّاجْعَلْلِّيآيَةًقَالَآيَتُكَأَلاَّتُكَلِّمَالنَّاسَثَلاَثَةَأَيَّامٍإِلاَّرَمْزًاوَاذْكُررَّبَّكَكَثِيرًاوَسَبِّحْبِالْعَشِيِّوَالإِبْكَارِ﴾[٤]، ولم ترد كلمة الرمز في القران الكريم إلا في هذه الآية"[٥].

أما القزويني في الإيضاح، فقد عرّف الرمز بأنه: كناية فيها نوع من الخفاء، وهو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية، فقال [٦]:

رمزَت إليَّ مخافةً من بعلِها من غير أن تُبدي هناكَ كلامَها

ويعدّ الرمز (symbol) أحد الوسائل الإشارية التي يستعملها الإنسان في عملية تشكيل الثقافة وفي فهم عالمه الموضوعي والتواصل معه. ويُوظف الرمز بأساليب متعددة، ودلالات متباينة، كأن يعبر فرد عن طبقة ينتمي إليها، وقد يستعمل للدلالة على إنابة القليل عن الكثير أو الجزء عن الكل. ومن ناحية أخرى، فإن الرمز يمكن أن يتحول إلى دليل، إذا أدى إلى معنى واحد محدد. [٧]

"ويرتبط الرمز بالدلالة ارتباطا وثيقا إذ إن الرمز يتخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي به، ولعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية الجمالية، وإلى إدراك ما لا يمكن إدراكه ولا التعبير عنه بغيره، ولا سيما إذا اتحد مع وسائل أخرى في السياق الشعري، لأن الرمز ابن السياق وهو سمة النص، ومن معاني الرمز أيضاالإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة

---

[١]نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفية** ، ط١ ، دار الأندلس ، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٨م، ص ١٨.

[٢]ابن سيدة، علي بن اسماعيل، **المخصص**، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ج١، ص٣٣٣.

[٣]مصطفى، **المعجم الوسيط**، ج١، ص٣٧٢.

[٤]سورة آل عمران، الآية ٤١.

[٥]الأيوبي، ياسين، **في الرمز والرمزية**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٤م، ص ١٢.

[٦]انظر: الخطيب القزويني،جلال الدين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨م، ص٣٠٩.

[٧]انظر: العاطي، إسماعيل محمد، **الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم**، ط١، الإدارة العامة للنشر، الجيزة ، ٢٠٠٦م، ص ١٦٧.

التي لاتقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح"[1].

ويقسم الرمز الى مستويات عديدة وهي[2]:

-المستوى العام: وهو المعنى العام الذي عرفته دلالة الرمز، وقد قسم بيفان الرموز الى نوعين: الرمز الاصطلاحي: وهو نوع من الإشارات المتواضع عليها كالألفاظ بوصفها رموزا لدلالتها، وهذه الإشارات أساسها الاصطلاح، والثاني الرمز الإنشائي ويُقصد به: نوع من الرموز لم يسبق التواضع عليه، وهذا النوع يستمد نماذجه من مستوى الوقائع اليومية.

-المستوى اللغوي: ويعد أرسطو أقدم من تناول الرمز، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء الحسية، ثم الأشياء التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس. ويرى أن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة.. ولقد نبهت الدراسات السيميولوجية إلى قيمة الرمز اللغوي في الكلام ، فقد قسم علماء اللغة إلى مستويين هما: اللغة باعتبارها نظاما مجردا، والكلام باعتباره تحقيقا للغة.

-المستوى النفسي: ويشير إلى أن قيمة الرمز تكمن في مدى دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية، ويذهب فرويد إلى أن الرمز نتاج الخيال اللاشعوري، ويمكن تعريف الرمز وفق المستوى النفسي بأنه: أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه.

-المستوى الأدبي: ويعرف الرمز في الحقل الأدبي بأنه: الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة .. ووظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف، والرمز الأدبي تركيب أدبي يستلزم مستويين: مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصور الحسية.

---

[1] الوحيشي، ناصر، **الرمز في الشعر العربي**، ط١، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠١١م، ص ١٠.

[2] انظر:شطناوي، لقمان، **الرمز في الشعر الاردني الحديث دراسة نظرية وتطبيقية**، ط١، مطبعة الروزنا، ٢٠٠٦م،ص١٤-١٥.

"لقد اتسع مفهوم الرمز حتى شمل في النهاية كل أشكال الثقافة الإنسانية. والرموز تخدم أغراضا كثيرة، سواء كانت موروثة أو مشارك بها على مر العصور. ووظيفة الرموز الأولية أن تعبر عن طائفة من الأشياء ذات الطابع الكلي، وقد تعبر عن الأشياء الحاضرة أو عن الأشياء الغائبة، ماضية كانت أو في المستقبل، وقد تصور الأشياء اللاموجودة والأشياء المستحيلة الوجود، وقد تستعمل في الكشف عن الأشياء المجهولة، وهكذا تخدم الرموز الإنسان في وظائف التذكر والتوقع والتعرف والإدراك الحاضر للأشياء، ويصبح التوقع نبوءة، إذا تضمن الرمز روابط اتصالية ذات طابع يقيني"[١].

أنماط الرمز الصوفي :

إن الرمز من أهم القضايا النقدية التعبيرية في الأدب الصوفي شعرا ونثرا، اذ يتأسس هذا الأدب على الرمز، وقد تكون رموزهم رموزا للشيء ونقيضه معا، فالموت مثلا قد يرمز للحياة؛ لأن المفهوم الصوفي للموت هو أنه حياة أخرى، ولذلك يجد الصوفي في الحزن فرحا، وفي الشقاء سعادة، وفي التعب راحة[٢].

وثمة رموز أبدعها الشعراء الصوفية، تتسم بكونها تجمع بين الأدب والتصوف؛ لأن منشأها مؤسس على عناصر واقعية أو أرضية من جهة الدال الرمزي، وهذا ما يمثل الجانب الأدبي فيها، وأما من جهة مدلولاتها، فتكون مؤسسة على المعاني الناتجة عن ملابسة التجربة الصوفية وما تكتنزه من معان ذوقية وأحوال روحية، وهذا ما يشكل الوجه الصوفي فيها. ولعل أهم هذه الرموز التي سنقف علي مضامينها بإيجاز هي ما يأتي:

*رمز المرأة:

لم ينشأ التركيب الصوفي لرمز الأنثى في شعر الصوفية من فراغ خالص، لأن جذور هذا الرمز تمتد بعيدا لتصل الى أصول قديمة، وتتصل بإرهاصات الغزل العذري الذي نسجت حوله أخبار وحكايات واشعار تناقلها الرواة، وهناك مقولتان تعرض لنا اتخاذ رمز المرأة في الغزل ذي الطابع الصوفي المحض وهي: الأولى: مقولة الحب التي كان للصوفية فيها مذهب محدد. والثانية: مقولة الأنثى ذات الطابع الإبداعي الخلاق. وتتكشف الأنثى في التجربة

---

[١] المصدر السابق، ص ٨٧.

[٢] انظر: الفلاحي، عبد الله، الرمز والرمزية عند متصوفة الإسلام، **مجلة الباحث الاجتماعي**،(١٧)، ٢٠٠٨م، ص ١٠٩.

الصوفية بوصفها تجسدا للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في صورة فيزيائية محسَّة، ورمز جمالي يوحي بالانسجام الروحي والمادي، والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة[١].

"لقد بدت هذه الرمزية على نحو يسير حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ولكنها لم تلبث أن اندفع تيارها في القرون التالية. وإذا كنا نتحدث عن رمزية الشعر الصوفي، فينبغي أن ننبه إلى أمرين: الأول: أننا لا نقصد بهذه الرمزية في أشكالها المتنوعة، أنها على غرار ما استحدثه الشعراء الغربيون من أساليب شعرية تعول على البناء الرمزي الذي اختلف في طبيعته وبنائه عن الأساليب الكلاسيكية والرومانسية، والثاني: أن رمزية الشعر الصوفي من حيث تعبيره بأساليب موروثة عن أحوال روحية ومعانٍ إلهية، ينبغي أن ينظر إليها من خلال تركيب خاص، يكشف عن الجانب الميتافيزيقي في شعر الصوفية".[٢]

إن رمزية المرأة هي رمزية طالما احتفى بها الصوفية في كتبهم ودواوينهم تعود إلى أصول تاريخية قديمة وديانات أسطورية وأخرى كتابية، المتمثلة في إزيس[٣] بوصفها مثالا رمزيا للحكمة والثقافة، وفي مريم العذراء التي عدت رمز على وعاء التقوى والحكمة المقدسة التي انبثقت منها كلمة الله، وكذلك احتفاء الصوفية في اشعارهم بالناقة التي تحمل الأحباء الظاعنين، على شكل فني ثابت لم يخل في التراث الشعري والثقافي من دلالات[٤].

*رمز الخمرة:

إن الخمريات الصوفية لم تكن لتبدأ من فراغ خالص، لأنها استلهمت من التراث الشعري الخمري صورته وأخيلته، ولم يستلهم ما فيه من المجون والإباحة ، مما يؤكد أن الصوفيين كانوا يلمون في شعرهم بالتقاليد الفنية، مسقطين عليها تجاربهم الذاتية وما لديهم من أحوال وأذواق، وقد تبين من هذا الاستلهام الآتي:

ا- قدم الرمز الخمري في أشعار الصوفية، وتحليل ما يسميه الصوفية السكر أو الوجد، بوصفه حالة عالية، والكشف عن العلاقة بين السكر والشطح، بوصف الشطح تعبيرا عن حركة الباطن.

ب- الخمرة عند الصوفية مثّلت رمزا لتعطيل القوى والمنطق، أي بالسكر الذي يعني خلق جو من الحرية إزاء قوانين الطبيعة وقوانين العقل ، فالخمرة عند الصوفية هي الشراب الأزلي المتصف بالإطلاقية التي ما إن شربها (شاهدها) حتى هامت بها روحه، إلى درجة الاندماج بها (مرحلة

---

[١]انظر: نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية** ، ص١٣٨-١٤٧.
[٢]المصدر السابق، ص ١٦٣.
[٣]إيزيس: الألهة الأم والمبدأ الأنثوي الفعال، الذي عبده المصريون القدماء، وهو رمز قدسي يثير انطباعات وإيحاءات ارتبطت بتعاقب الفصول والحركة الدورية للأفلاك، وبالخصب والنماء وغيرها، انظر: نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص ١٢٦.
[٤]انظر: نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص ١٩٦-١٦٧.

الشهود والفناء بالمحبوب)، وهم يعتقدون أنها ذلك الشراب المسمى في القرآن شراب التسنيم للمقربين أو الرحيق المختوم لأصحاب اليمين في الآخرة. إن الصوفية واكبوا ما ورثوه من المعجم الشعري الخمري، ولكنهم استقلوا بمعان وصور تحمل الطابع الفردي والذوق الشخصي، من خلال تحويل معاني ومدلولات القصائد السابقة لهم إلى القصد الصوفي، بعيدا عن ظاهرها[١].

وتطالعنا لغة شعر أهل الخمر الشعرية بعد أن أشربت بطابع الرمز العرفاني، في أبيات منسوبة لأبي منصور الحلاج وهو من صوفية القرن الثالث الهجري وقد روى هذه الأبيات، أبو الحسين الحلواني إذ قال: حضرت الحلاج يوم وقعته فأتى به مسلسلا مقيدا وهو يتبختر في قيده، وهويضحك ويقول:

نديمي غير منسوب إلى شيء من الحيف
سقاني مثلما يشرب كفعل الضيف بالضيف
فلما دارَت الكاسات دعا بالنطع والسيف
كذا من يشرب الراح مع التنّين في الصيف

نلاحظ في الأبيات السابقة شيوع الألفاظ التي استعارها الحلاج من خمريات العصر العباسي من مثل: النديم ، ودوران الكأس، وتعاطي الراح. وإن خرج بها صاحبها إلىالتعبيرعن محنته الشخصية التي تلخص لنا تلك النهاية المأساوية الفاجعة التي آل إليها بسبب شطحه ونزوعه المتمرد على السلطة[٢].

---

[١]انظر: الفلاحي، الرمز والرمزية عند متصوفة الإسلام، ص ١٠٢-١٠٣.
[٢]انظر: الشعراني، عبد الوهاب، **الطبقات الكبرى**، ط١، القاهرة، ١٩٢٥، ج١، ص٩٣. نهزمي، يوسف هادي، المرأة والخمر رمزان في الشعر الصوفي، **التراثالأدبي**، ٢(٦)، ١٣٨٩هـ، ص١٨٨.

الفصل الثالث: مظاهرالتناص وأساليبه في شعرأبي بكر الشبلي

التناص الديني

أولا: القرآن الكريم

ثانيا: الحديث النبوي الشريف

التناص التاريخي

أولا: التناص مع الوقائع والشخصيات

ثانيا: التناص مع الأماكن

التناص الأدبي

الفصل الثالث

مظاهر التناص وأساليبه في شعر أبي بكر الشبلي

يعدُّ التناص حسبما تم توضيحه في الفصل النظري لمفهوم التناص، مفهوما حداثيا يقوم على دراسة النصوص الأدبية وتداخل بعضها مع بعض، وكل أديب لا ينفصل بحال من الأحوال في تكوينه الثقافي والمعرفي عن التراث الإنساني السابق والمعاصر له بشتى أنواعه، لما في ذلك من أثر في إغناء بنية النص ودلالته اللذين يرميان إلى تحقيق غاية المبدع المنشودة فنِّيًا وموضوعيًّا، وهذا ينطبق على شخصية الشاعر الصوفي أبي بكر الشبلي، حيث اعتمد في أشعاره على نصوص سابقة ومعاصرة له، يمكن استكشافها من خلال الخبرة الواسعة والبحث في هذا المجال. لذا فقد حاولت في هذا الفصل دراسة هذه الظاهرة بأشكالها وأساليبها المختلفة.

١- التناص الديني:

وهو استحضار الشاعر بعض الإشارات الدينية، سواء من القرآن أو الحديث النبوي الشريف أو من غيرهما مما يندرج في حقل المعرفة الدينية، وتوظيفها في سياقات نصوصه الشعرية، ليعمق من خلالها رؤية معاصرة يراها ضرورية وفاعلة في تعزيز موقفه الإبداعي وتجربته الشعورية، وعلى نحو تغدو فيه الفكرة أو المقتبس جزءا بنيويا من النص الشعري الراهن، وتلتحم فيه وتنسجم معه وتعمقه فنيا وفكريا. ومثل هذا المسلك الإبداعي يمثل طرائق فنية ومعرفية ترمي إلى صياغة المعنى الشعري من خلال الاستفادة من المعارف الدينية على مختلف أشكالها[١].

وقد حضر التناص الديني في ديوان الشبلي في عدة مقطوعات تستحق الدراسة. ولا شك أن النص الديني، ولا سيما القرآن الكريم، نص يتسم بالعمق والثراء في شكله ومحتواه، ويلبي طموح الشبلي في صياغة نصه الشعري مبنى ومعنى، كما أنه يعكس ذوقه باعتبار النص الديني مصدرا من مصادر البلاغة والفصاحة، ومنهلا تتغذى منه العقول والأرواح؛ لأن هذه النصوص نصوص خالدة في كل زمان ومكان، وتحمل في طياتها دلالات متعددة، تمس المجتمع الإنساني في الماضي والحاضر، وتبين الغاية من الخلق والأكوان، وتهدي البشرية إلى دروب الخير والفضيلة والنور.

أولا: القرآن الكريم:

من المعروف أن القرآن الكريم بهرَ العرب بأسلوبه الفني المعجز وقيمه الفكرية والتشريعية والأخلاقية، فأكبوا على مدارسته وحفظه والعناية به عناية لم يحظ بها أثر ديني أو

---

[١] انظر: جوخان، إبراهيم، **التناص في ديوان مقام الياسمين**، رسالة ماجستير غير منشورة، مجلة التربية والعلم، ١٨(٣)، ٢٠١١م، ص ٢٥٩.

أدبي على الإطلاق، وصارت الثقافة الإسلامية –عموما- رافدا مهما للأبحاث الأدبية والفقهية والفكرية، فكان حظ الأدب العربي من هذا الكتاب كبيرا بما أمده من روح جديد، من خلال روعة الأساليب البلاغية وموسيقى الألفاظ والمعاني السامية التي يحملها، والتي تؤثر بشكل كبير في روح الأنسان وعقله؛ لذا نرى أن الأدباء في العصور المختلفة كانوا يوظفون الآيات القرآنية بأشكال مختلفة؛ ليؤثروا في مشاعر الناس وعقولهم[١].

لقد شكل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي أعجزت بلغاء العرب نصا مقدسا، أحدث ثورة معرفية وفنية انعكس أثرها في معظم النتاج الأدبي للعرب شعرا ونثرا. وهو يمثل أعلى الخطابات المنتجة للدلالات السامية، وأكثرها ثراء في تنوع أساليبه اللغوية، وهو معين بما يحويه من تشريعات وقصص وأمثال وعبر وأحداث. ومن غير المستغرب أن نرى أغلب الشعراء يتكئون على مفرداته ومعانيه ويقتبسون من آياته، ليعبروا عن مواقفهم وما يشعرون به تجاه أحداث وقضايا إنسانية، دينية، وأخلاقية، وسياسية، واجتماعية.... إلخ.

وسنحاول في هذه الدراسة الكشف عن مدى حضور النص القرآني، سواء بالمعنى أو باللفظ، أو بكليهما في بعض أشعار الشبلي:

يقول الشبلي في مقطوعة بدا فيها التناص القرآني ظاهرا[٢]:

ليتَ شِعري: كيف ذكرِي عندَ من يـعلمُ سِـــرّي؟

أجـــمـــيلٌ أم قبـيـــــحٌأبخـــيـــرٍ أم بـــشـــرٍ

ليتَ شعرِي: كيفَ حالي كيف إحضاري وحشري

أتـــــرى يُقبـــَل قـــولي أم ترى يـُشرَح صدري

ليت شعري : أين أمضي لنعـــيـــمٍ أم لـــــجمـــــرٍ

فدعو مـَدحي ووصـفي فأنا أعـــرفُ قـــــدري

فنلاحظ –هنا- احتشاد هذه القطعة الشعرية بألفاظ عديدة مستمدة من ألفاظ القرآن الكريم من خلال سمة التناص الذي يعتمد على عملية امتصاص وتحويل. وهذا واضح في الألفاظ والتعابير الآتية: (ذكري، يعلم سري، أبخير أم بشر، إحضاري، حشري- يشرح صدري- نعيم) التي تم

---

[١] انظر: بازيار، رسول، التناص القرآني في أشعار محمد مهدي الجواهري، **مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب**، (١٤)، ٢٠١٤م، ص١٣٦-١٣٧.

[٢] الشبلي، **الديوان**، ص ١٠٣.

اقتباسها من آيات قرآنية كريمة، وتم استدخالها في الشعر وتشكيلها على نحو يتناغم مع شعرية المبنى، وإنشاء المعنى.

فلفظة ذكري جاءت من قوله تعالى: ﴿فاذْكُرُونِيأَذْكُرْكُمْ﴾[١]، ولفظة يعلم سري جاءت من قوله تعالى: ﴿يَعْلَمُالسِّرَّوَأَخْفَى﴾ [٢]، ولفظة أبخير أم بشر جاءت من قوله تعالى: ﴿فَمَنيَعْمَلْمِثْقَالَذَرَّةٍخَيْرًايَرَهُوَمَنيَعْمَلْمِثْقَالَذَرَّةٍشَرًّايَرَهُ﴾[٣]، ولفظة إحضاري جاءت من قوله تعالى: ﴿وَأُحْضِرَتِالأَنفُسُالشُّحَّ﴾[٤].

أما لفظة (حشري) فمأخوذة من اسم سورة كاملة في القرآن الكريم وهي سورة الحشر، وهذا فضلا عن بعض السور التي وردت فيها كلمة الحشر، كقوله تعالى: ﴿هوَالَّذِي أَخْرَج َالَّذِينَ كَفَرُوامِن ْأَهْل ِالْكِتَابِ مِن دِيَارِهِم ْلِأَوَّل ِالْحَشْرِ﴾[٥]. ولفظة (يشرح صدري) جاءت مقتبسة من قوله تعالى:﴿أَلَم ْنَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ﴾[٦]،ولفظة (نعيم) صفة الجنة المستمدة من آيات قرآنية عديدة ذكرت هذه المفردة، منها قوله تعالى: ﴿وَلَو ْأَنَّ أَهْلَ الْكِتَابِ آمَنُوا ْوَاتَّقَوْا ْلَكَفَّرْنَا عَنْهُم ْسَيِّئَاتِهِم ْوَلأَدْخَلْنَاهُمْ جَنَّات ِالنَّعِيمِ﴾[٧]، وقوله تعالى:﴿تَجْرِي مِن تَحْتِهِم ُالأَنْهَار ُفِي جَنَّات ِالنَّعِيمِ﴾[٨]، وقوله تعالى:﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ عِند َرَبِّهِمْ جَنَّاتِ النَّعِيمِ﴾[٩]، وغيرها من الآيات القرآنية التي احتوت على لفظة النعيم.

بدا هذا النص الشعري، بأفكاره ومعانيه، مستمدا من مفردات القرآن الكريم وتعابيره، ولكن على نحو محوِّر، يتسق جماليا ودلاليا مع مراد الشاعر. ولعل أبرز سمة جمالية ودلالية تخللت الأبيات تتجلى فيما تستضمره هذه المفردات والتعابير من ذاكرة تثير في مخيلة المتلقي من ظلال المعاني التي توحي بها وهي في سياقاتها القرآنية السابقة من وجه، ومن وجه آخر، فيما يثيره أسلوب تكرار الاستفهام الذي سيطر على بنية الأبيات الأسلوبية، وما يعكسه من قلق وخوف يهيمنان على نفس الشاعر فيما يتصل بمصيره الأخروي.

يقول الشبلي في بيت آخر ظهر التناص القرآني فيه[١٠]:

وتحسبُني حياً وإني لميتٌ وبعضي من الهجران يبكي على بعض

---

[١]سورة البقرة، الآية ١٥٢.
[٢]سورة طه، الآية ٧.
[٣]سورة الزلزلة، الآية ٧-٨.
[٤]سورة النساء، الآية ١٢٨.
[٥]سورة الحشر، الآية ٢.
[٦]سورة الشرح، الآية ١.
[٧]سورة المائدة، الآية ٦٥.
[٨]سورة يونس، الآية ٩.
[٩]سورة القلم، الآية٣٤.
[١٠]الشبلي، **الديوان**، ص١٠٨.

فالتناص هنا يبدو فيما يستدعيه صدر البيت من نص غائب في قوله تعالى:﴿وَلا تَحْسَبَنَّ الَّذِين قُتِلُوا فِي سَبِيل اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاء عِند رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾.[١]وقد عمد الشبلي إلى عكس المعنى، فجعل من نفسه الحيَّة ميَّتة، تعبيرا عن إفناء إرادته بإرادة الله، وهذا الأمر يتصل بمخالفة النفس وأهوائها، فقد عبر الصوفية بالموت عن قمع هوى النفس، وقالوا:" فمن مات عن هواه فقد حيا بهداه"[٢].

وفي موضع آخر يظهر تناص مشابه للسابق، ولكنه يأتي موافقا لمعنى للآية القرآنية المذكورة، وليس معكوسا كما تقدم. يقول الشبلي[٣]:

إنّ المُحبينَ أحياءٌ وإن دُفنـــوا في الترَب أو غَرِقوا في الماءِ أو حُرقوا

أو يُقتلوا بسيوفٍ وسط معركة أو حتف أنـف وإن أضـناهُم الفـــرق

ففي البيت الأول يستثمر الشبلي معنى حياة الشهداء عند الله تعالى، مع أنهم أموات في الدنيا، ويحول هذا المعنى ويجعله فيمن تحقق بحب الذات الإلهية، وذلك بالنظر عن سبب الموت. فالعاشق المحب عند الشبلي يضارع المقتول في سبيل الله.

وفي تناص آخر من تناصات الشبلي مع القرآن الكريم يقول[٤]:

يحبُك قلبي وما حييتُ فإن أمُت يحبُك عظمٌ في الترابِ رميم

فقد استدعى في هذا البيت الشعري مفردتين قرآنيتين (عظم- رميم) وردتا في قوله عز وجل: ﴿قَالَ مَن يُحْيِي الْعِظَام وَهِي رَمِيمٌ﴾.[٥] وقد استدخلهما في السياق الشعري ليعبر بهما عن عدم انفكاك محبته لله تعالى حيًّا وميتًا. وتبدو جمالية الصورة الواردة في عجز البيت ماثلة في سمة التشخيص التي أضفاها على العظم الرميم.

ثانيا: الحديث النبوي الشريف:

الحديث النبوي الشريف هو كل ما صدر عن الرسول صلى الله عليه وسلم من أقوال، وأهميته تأتي بعد القرآن الكريم؛ لأنه مصدر من مصادر التشريع الإسلامي، ومنهل يستمد منه الشعراء والأدباء، لما يتميز به من بلاغة تعبيرية تسعف الشاعر في إغناء ذوقه الشعري، فالتعامل مع مثل

---

[١]سورة آل عمران، الآية ١٦٩.
[٢] الشريف الجرجاني، **كتاب التعريفات**، ص٢٣٥.
[٣]الشبلي، **الديوان**، ص ١١٣.
[٤]الشبلي، **الديوان**، ص١٢٣.
[٥]سورة يس ، الآية ٧٨.

هذه المصادر التراثية يضفي سمات جمالية على النصوص تفوق الكلام العادي لما تتميز به من خصائص لا تضاهيها من حيث البلاغة وقوة التعبير وشرف اللغة وقدسيتها[١].

على أن شعر الشبلي كاد يخلو من تعالقات نصية مع الحديث النبوي الشريف، ولعل تفسير ذلك يرجع إلى قلة ما وصلنا من شعره. ولعل الأثر الوحيد الذي نجد فيه تناصا مع الحديث النبوي الشريف ورد في ضمن بيتين سبق ذكرهما في التناص القرآني، وهو قوله[٢]:

إنّ المُحبينَ أحياءٌ وإن دفِنـــوا في الترَب أو غرِقوا في الماءِ أو حُرقوا

أو يُقتلوا بسيوفٍ وسط معركة أو حتف أنــف وإن أضــناهُم الفـــرق

فعبارة:" حتف أنفه" من بلاغات النبي، صلى الله عليه وسلم- المخترعة. يقول راوي الحديث[٣]: سمعت رسول الله -صلى الله عليه وسلم- يقول: "من مات حتف أنفه ". وإنها لكلمة ما سمعنا من أحد من العرب قبل رسول الله صلى الله عليه وسلم "، فقد وقع أجره على الله عز وجل . " قال البيهقي رحمه الله : وله -صلى الله عليه وسلم- في هذا النوع ألفاظ لم يسبق إليها، صلى الله عليه وسلم.

٢- التناص التاريخي:

يعرّف التناص التاريخي بأنه:" ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، وتبدو مناسبة ومنسجمة مع التجربة الإبداعية للشاعر، وتكسب العمل الأدبي ثراء وارتفاعا"[٤].

واستحضار التاريخ واستلهام معطياته الدلالية في النص الشعري، ينتج تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر، بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، وبهذا يتشكل لدينا تواكب تاريخي يومئ الحاضر فيه إلى الماضي[٥].

---

[١]انظر :جوخان ، التناص في شعر المتنبي، ص ١٧٧.

[٢]الشبلي، **الديوان**، ص١١٣.

[٣]البيهقي، **شعب الإيمان**، فصل غي بيان النبي صلى الله عليه وسلم، ج٣، ص٤٢.

[٤]الزعبي، أحمد، **التناص نظريا وتطبيقيا**، مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" هاشم غرايبة، مكتبة الكناني، إربد، ١٩٩٣م، ص٢٩.

[٥]انظر: عيد، رجاء، **لغة الشعر العربي المعاصر- قراءة في الشعر العربي المعاصر-**، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص٢٠١.

وظهر التناص التاريخي في أشعار الشبلي في أسلوبين وهما:

أولا: التناص مع الوقائع والشخصيات.

ثانيا: التناص مع الأماكن.

أولا: التناص مع الوقائع والشخصيات:

يهدف استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية التي واكبتها إلى قراءة التاريخ من جديد وتوظيفه توظيفا هادفا، فالشخصيات التاريخية لها أبعادها ورموزها. وغالبا ما يتم اختزال الواقعة أو الوقائع من خلال استدعاء الشخصية أو الشخصيات الفاعلة فيها.

كما ويقصد من توظيف الشخصية التراثية استخدامها لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو (يعبر بها) عن رؤياه المعاصرة[١].

يرى "رمضان صباغ" أن الفنان يتعامل مع الواقع وفقا لمنظور خاص، يتكون نتيجة لعملية معقدة من التفاعلات والعلاقات المتشابكة بينه وبين ذلك الواقع، بين وعيه وبيئته وشخصيته، وبين ما يحدث في الواقع ومدى تطور الظروف التاريخية[٢].

وهكذا يوظف الشاعر في نصه الشعري شخصيات مرت بتجربة شبيهة بتجربته، لمد جسر من التواصل بين الماضي وزمن الشاعر، ولينشئ معنى مشتركا بين تجربته الشعرية، والمعنى الذي تلمح إليه الشخصية المستدعاة أو ما ترمز إليه.

ومن الشخصيات الأدبية الشهيرة التي ذكرها الشبلي في أشعاره شخصية المجنون (مجنون بني عامر)، وقد أبان الشبلي عن ذلك بقصة قصها على حضّار مجلسه فقال: " ياقوم هذا مجنون بني عامر، كان إذا سئل عن ليلى يقول: أنا ليلى، فكان يغيب بليلى عن ليلى حتى يبقى بمشهد ليلى، فكيف يدّعي من يدّعي محبته وهو صحيح مميز، يرجع إلى معلوماته ومألوفاته وحظوظه؟ فهيهات هيهات، أنى له ذلك ولم يزهد في ذرة منه، ولازالت عنه صفة من أوصافه، مع أن بذل

---

[١] انظر: النعامي ، ماجد، تجليات التناص في ديوان مختارات من شعر انتفاضة الأقصى- الجزء الأول-، **مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية**، ٢٠(٢)، ٢٠١٢م، ص١٢٤-١٢٥.

[٢] انظر: الصباغ، رمضان، **عناصر العمل الفني، دراسة جمالية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص٧.

المجهود أدنى رتبة عند القوم"[١] وكان من تلبُّس الشبلي بشخصية المجنون وصدوره عن روحه، أنه نافسه في إمارة الحب. يقول الشبلي[٢]:

باحَ مجنونُ عامرٍ بـــِهَواه وكتـــمتُ الهــوى ففــزتُ بوجـدي

فإذا كانَ في القيامة نـــُـودِيَ :" أينَ أهلُ الهوى؟"، تقدمتُ وحدي

يستدعي الشاعر في هذين البيتين شخصية مجنون ليلى، ليسقط عليها بعدا من أبعاد تجربته الشعرية الخاصة، فهو يرى في تجربة حب هذا الشاعر صورة صادقة لعشقه الإلهي النقي والخالص، لكن الفرق بين الاثنين هو أن المجنون قد باح بحبه الإنساني، أما الشبلي فقد كتم حبه الإلهي، وفاز بذلك في نهاية المطاف على حد تعبيره.

وقد حوَّر الشبلي تحويرا طفيفا في بيت من أبيات المجنون قائلا[٣]:

قالوا: جُننتَ على ليلى، فقلتُ لهم الحبُ أيسرُه ما بالمجانين

وأصل البيت:

قالت: جننتَ على رأسي؟ فقلتُ لها: الحبُ أعظمُه ما بالمجانين

فالشبلي هنا يستغل قول قيس بأن أعظم الحب ما يسبب فقد العقل، " ويستهين به ويرى أن الحب الخالص عاطفة عميقة ليس لها حد تقف عنده، وأن القدْرَ الذي جُنَّ به قيس شيء يسير إذا قيس بالأعماق التي يبلغها السالك في تنقّله في عوالم الحب الإلهي"[٤].

وثمة نمط آخر من التناص يقوم على الاقتباس التام، ومنه إنشاده أبيات المجنون الآتية[٥]:

لقد فُضِلت ليلى على الناس كالتي على ألفِ شهرٍ فُضِلت ليلةُ القدر

فيا حُبُها زِدني جوى كل ليـــــلة وياسلوةَ الأيام موعِـدك الحشر

وقوله[٦]:

فمن كانَ في طولِ الهوى ذاقَ سلوةًفإنّي من ليلى لها غيرِ ذائــق

وأكثرُ شـــيءٍ نلتُـــه من وصالِــها أمانيَ لم تصدَق كلمحةِ بارق

---

[١] السراج الطوسي، **اللمع**، ص٤٣٧.
[٢] انظر، الشبلي، **الديوان**، ص٧١.
[٣] المصدر السابق، ص١٧٠.
[٤] الشبلي،**الديوان**، المقدمة، ص٧٩.
[٥] الشبلي، **الديوان**، الملحق الثاني، ص ١٦٢.
[٦] المصدر السابق، ص ١٦٦.

فحالة االتأثر هذه بشخصية المجنون وليلاه كانت معادلا رمزيا لمحبة الشبلي الإلهية ، وإسقاط ذلك الحب الإنساني العذري على حالته بصورة محبة إلهية خالصة .

ثانيا: التناص مع الأماكن:

نال المكان اهتماما ملحوظا عند الشعراء بشكل عام، واستحوذ على مساحات كبيرة في أشعارهم، والسبب في ذلك عائد للعلاقات التي تربط هؤلاء الشعراء بالمكان، وتم توظيفه في أشعارهم بما يتناسب ورؤاهم الشعرية.

ويعدُّ المكان صدى لتصورات الشاعر، يساعده على تطوير الدلالة والصورة، وذلك من خلال صياغة الأمكنة المختارة وفق رؤيا جديدة، تحمل صورا مثالية وإنسانية، وتتجاوز حد كونها مساحة جغرافية مجردة إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا، يزخر بالحركة والحياة، وكذلك تنقل الأماكن ذاكرتها وتاريخها عبر أشعارهم[١].

وقد تمثل الشبلي في هذا المجال بمكان واحد فقط، وهو(بطحاء مكة) في بيت من أشعاره، وهو من أحد أحياء مكة المكرمة، يقع جنوب الحرم الشريف، ويسمى أيضا بطحاء قريش، فيقول الشبلي في ذلك بصورة استفهام وتعجب [٢]:

أبطحاءُ مكةَ هذا الذي أراهُ عياناً وهذا أنا؟!

وكأن الشبلي بهذا الاستفهام التعجبي، يريد أن يعبر عن شهود بطحاء مكة للرسالة السماوية التي أنزلت على محمد -صلى الله عليه وسلم- وها هو ذا الشبلي يحل في هذه البقعة المباركة، ويشهدها بعينيه.

٣- التناص الأدبي:

إن عملية التأليف في الأدب بشعره ونثره تسوق المتأخرين من الأدباء والشعراء إلى التأثر بمعاني ممن سبقهم، مما يعني إن المعاني متداولة ومشتركة بين السابق واللاحق، فهي مطروحة في الطريق على حد قول الجاحظ. وكما روي عن الإمام علي كرم الله وجهه: "لولا أن الكلام يعاد لنفد". وعند احتذاء الشاعر المتأخر لتلك المعاني فإنه يقوم بتجديد ألفاظها وتراكيبها وصورها،

---

[١] انظر: إسماعيل، نداء، **التناص في شعر محمد القيسي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠١٢م، ص١٧٠.

[٢] الشبلي، **الديوان**، ص١٢٥.

وربما ينزاح بدلالاتها، ويبرزها في معارض من تأليفه، ويظهرها بغير حلتها الأولى، ويزيد عليها الجودة والجمالية وكمال الحلية، فبذلك يصبح الشاعر بفعله هذا أحق بها ممن سبق إليها[١].

وظهر هذا النوع أيضا في تعبير الشبلي عن علم التصوف شعرا بما ينسجم وقول علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه) في وصفه العلماء الربانيين بقوله: "..... وصحبوا الدنيا بأبدان أرواحها معلقة بالمحل الأعلى، أولئك خلفاء الله في أرضه...."[٢] يقول الشبلي[٣]:

علمُ التصوفِ علمٌ لا نفاذَ لهُ : علمٌ سنـــيّ سمـــاويّ ربـوبي

فيه الفوائدُ للألبابِ يعرفُـــها أهلُ الجزالةِ والصنعُ الخصوصي

ونلاحظ فيما يلي بعضا من تناصات الشبلي الشعرية مع من سبقه من الشعراء، يقول الشبلي[٤]:

تسربلتُ للحربِ ثوبَ الغرق وجبتُ البلاد لوجدِ القلق

يتناص الشبلي هنا مع الشاعر العباسي أبي نؤاس (ت١٩٩هـ) في قوله:

شمِر شبابَك في قتلي وتعذيبي فقد تسربلتُ ثوبَ الحسنِ والطيب

في البيتين تم التشابه في جملة (تسربلت) المستخدمة بكثرة في أشعار الصوفية، وقد دخلت هذه الجملة في البيتين على الثوب، الذي يحمل معاني الغرق والحسن والطيب؛ لأنه ثوب الموت والشهادة.

وكذلك قول الشبلي التالي [٥] :

الناسُ في العيد قد سرّوا وقد فرِحوا و ما سررتُ به والواحدُ الصمد

لما تيـــقنتُ أنـــّي لا أعايـــــنُكم غمضتُ طرفيَ فلم أنظر إلى أحد

فهذه المعاني تبدو قريبة إلى حد ما مع ما تضمنته قطعة لأبي نؤاس تقول:

يا قريبَ الدارِ من داري، وقد زادَ في البعد على من بعُدا

قد شهدتُ العيدَفاستسمجتُه ذاكَ اذ لم تكُ فيمن شـــهُدا

---

[١]انظر: رضوان، ياسر، **التناص عند شعراء صنعة البديع العباسيين**، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٨٥.
[٢]انظر: عودة، دراسة في أصل مصطلح التصوف ودلالته، ص ١٠١.
[٣]الشبلي، **الديوان**، ص١٣٢.
[٤]الشبلي،**الديوان**، ص١١٤.
[٥]المصدر السابق، ص٩٧.

حوليَ الناسُ كأنّي لا أرى منهم -اذ غبـتَ عنّي- أحدا

فإذا كان أبو نواس لا يفرح بالعيد، ويكاد لا يرى أحدا من الناس فيه على كثرتهم في مثل هذه المناسبة؛ لأن محبوبه غائب عنه وغير مشهود فيه، فإن حال الشبلي تشبه حال أبي نواس مع الفرق الشاسع بين المحبوبين؛ ذلك أن الشبلي محبوبه هو الله، وأن أحواله معه في هذا العيد ليست أحوال اتصال وشهود ومعاينة، بقدر ما هي أحوال صدّ وهجران وغياب.

يقول الشبلي في بيت آخر، بدا فيه التناص واضحا مع قطعة نسبت إلى سمنون المحب(ت ٢٨٩هـ) [١]:

ولو قلتَ: طأ في النار، بادرتُ نحوَها سرورا لأنّي قد خطرتُببالكا

وقد ذكر محقق ديوان الشبلي والشارح لهذا الديوان الدكتور: كامل مصطفى الشيبي، أنه نسب إلى سمنون بيتان فيهما شبه من هذا البيت وهما:

ولو قيلَ طأ في النار أعلمُ أنّه رضى لكَ أو مدنٌ لنا من وصالِك

لقدمتُ رجلي نحوَها فوطئتُها سرورا لأنّي قد خطــرتُببــالكا

والظاهر من البيتين أن فيهما نوعا من التطويل، تم اختصاره في البيت الذي أنشده الشبلي، فأخذ صدره من البيت الأول وعجزه من البيت الثاني [٢].

ومعاني هذه الأبيات تدور حول طاعة الشبلي لخالقه -عز وجل- ومحبته والامتثال لكل ما يأمر به، حتى وإن أمره -سبحانه وتعالى- أن يطأ في النار لنفذ هذا الأمر حالا ، لأنه عبد قد خطر في بال معبوده.

---

[١] الشبلي، **الديوان**، ص١١٦.

[٢] المصدر السابق، ص١١٦.

الفصل الرابع: الرموز الصوفية في شعر أبي بكر الشبلي

الرمز الصوفي

رمز المرأة

رمز الخمرة

رموز لغوية اصطلاحية

الفصل الرابع: الرموز الصوفية في شعر أبي بكر الشبلي:

تناولتُ في الفصل السابق أنماطا من الرمز الصوفي شاع تداولها عند الصوفية وتنبهنا اليها في أقوالهم وأشعارهم، أما في هذا الفصل فسيتم حصر دراستي لهذه الأنماط بصورة تطبيقية في ديوان أبي بكر الشبلي، بغية قراءتها وتحليلها، وما تتضمنه من رموز صوفية أو مقامات الصوفية وأحوالهم، أو الأشعار التي تناولت ظاهرة الحب الإلهي.

ويجدر بنا التنبه –هنا- إلى ظاهرة بارزة في شعر الشبلي، وهي ثنائية الظاهر والباطن التي كانت لها علاقة واضحة بالتعبير الرمزي عنده؛ أي أن الشبلي كان يستشهد بأشعار ليست له، ولكن لا يريد منها المعنى الظاهر، بل يريد منها الإشارة إلى معان صوفية وروحية.

الرمز الصوفي:

اتخذ الصوفية لغة خاصة بهم ومسميات لايعرفها غيرهم؛ لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على غير أهل التصوف، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، فكانت حقائقهم معان أودعها الله في قلوب الصوفية، وباح بعضهم بسر توحيده كما يبوح السكران المسرور، وتكلموا في علم التوحيد بلسان الذوق والإشارة لضيق نطاق العبارة، فاختاروا رموزا متعددة للتعبير، تُحرِّر المتلقي من مقتضيات العالم التجريبي بواسطة الخيال؛ من أجل الكشف عن بعد آخر من أبعاد الحقيقة الإنسانية هو البعد الروحي أو الباطني. ومن أبرز هذه الرموز في الإبداع الصوفي: رمز الأنثى ومن نماذجه الإبداعيةالأكثر شهرة: ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي، وكذلك رمز الخمر: كما وظفه سلطان العاشقين: عمر بن الفارض المصري، ورمز الطبيعة، ورمز الموت، ورموز الشخصيات التراثية كالأنبياء والصحابة والأولياء، ومنها الحلاج مثلا، ورمز الحج، ورمزية الحروف والأعداد، وغيرها[١].

"إن الأدب الصوفي برمزيته المفهومة أحيانا، والغامضة أحيان أخرى، غايته التعبير عما هو كائن خلف الوجود الزائل، واكتشاف الوجود الحق الثابت الذي تتعدد تجلياته، ثم التعبير ليس عن المظاهر الانفعالية، بل عن حقيقتها وسرها الداخلي العميق، كذلك يحاول التعبير عن خبايا الذات للوصول الى السر الحقيقي للوجود الحق الثابت، وهذا هو المغزى العميق للحديث النبوي الشريف الذي يتمسك به المتصوفة: "من عرف نفسه فقد عرف ربه"، ويمكن إجمال أهم أسباب الرمز عند الصوفية المسلمين بالخوف من السلطة ورجال الدين وجمهور العوام، ثم قصور اللغة المتعارف عليها في التعبير عن مشاعرهم وتجربتهم الوجدانية المتفردة"[٢].

---

[١]انظر: زايد، **أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني**، ص ٣١.

[٢]انظر: ديركي، هيفرو محمد، **جمالية الرمز الصوفي " النفري – العطار – التلمساني "**، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق، ٢٠٠٨م، ص ٤٧-٤٨.

ولغة هذا الرمز الشعري لغة مفعمة بالإشارات المجازية التي تبدو غامضة أكثر منها واضحة المعالم، مفككة أكثر منها منسقة، وهي من هذه الناحية لغة تتجاوز الفوارق التصنيفية الدقيقة بين الأشياء، وإشارتها المجازية تساعدنا في الشعر على أن نحيا أثناء التجربة مع ازدياد في الأناة ومراعاة للقصد، الأمر الذي يساعدنا على إدراك لب الموضوع أو الموقف الذي نقوم بتجربته بأسره، كما تتيح لنا هذه الإشارات مشاهدة الموضوع من خلال نظرات متعاقبة متعددة، بدلا من أن نشاهده ثم نستبعده نهائيا، وهكذا يمكننا أن ننظر إلى لغة الرمز الشعري، بأنها تنقلنا من الفيزيائي إلى النفسي والحيوي[١].

إن الشاعر الرمزي يحاول الاقتراب في عمله الفني عبر الكلام، مما يعاني منه الصوفي على مستوى التجربة الفعلية، فإذا كان الشاعر الرمزي يمد عنقه ليشاهد التجربة، ويلمسها عن قرب، فإن الصوفي يعيشها محترقا بحر نارها، فلا يسعه عند ذاك إلا الصمت أو الدهش، أو التعبير بلغة فائقة الخطر، عزيزة المثال. إن من شأن هذا التصور، عند الصوفي والشاعر أن يؤدي بهما إلى البحث عن لغة جديرة بنقل أكبر قدر ممكن مما تولده حالة التأمل والاستبطان والتجريب، واللغة في حالتها العادية قاصرة على حمل هذا العبء، لذلك لجأ الرمزيون إلى خلق حالات لغوية قد نطلق عليها صورا رمزية أو معادلات موضوعية، يحاول الشاعر الاقتراب بها من جوهر الحالة المعيشة أو جوهر الفكرة ذاتها[٢].

١- رمز المرأة:

كثيرا ما انعكست صورة المرأة في الشعر العربي، وكثيرا ما حافظت المرأة على سمو مكانتها ورفعتها في المجتمع العربي منذ العصر الجاهلي حتى عصرنا هذا، فهي في قلب الشعر كما هي في قلب الحياة الإنسانية، اذ تمعن بها الشعراء، وتفننوا بالقول فيها، واختاروا لها أجمل الألفاظ، ولاعجب أن تكون المرأة حاضرة وبقوة في القصيدة الصوفية، فهي الرمز الذي يلوذ به الصوفي، ليعبر من خلاله عن ضعفه ونحوله وشحوبه، وهذا جزء من الاستغراق في الجمال الإلهي المتجلي في صورة المرأة المحبوبة.

---

[١] انظر: نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص ١١٣.
[٢] انظر: عودة، أمين، اللغة والرمز بين الشعر والتصوف،**مجلة أفكار**، (١١٧)، ١٩٩٤م، ص ٣٠-٣١.

"يبدو أن أول نمو طرأ على صورة المرأة الرمزية في الشعر الصوفي تمثل في ذكر أسماء المحبوبات اللواتي اشتهر أمرهن في تاريخ الشعر العربي، فقد بدأ الصوفية يميلون إلى اختيار الأشعار المشتملة على أسماء المحبوبات بأقل التفاصيل"[١].

في دراستنا هذه نلاحظ إن الشبلي كان مفتونا بشخصية مجنون بني عامر وليلاه، وتبدت حالة الحب هذه للشبلي، معادلا رمزيا لمحبته الإلهية، وقد جاءت هذه المعاني في قوله[٢]:

لقد فُضّلت ليلى على الناسِ كالتي على ألفِ شهرٍ فُضّلت ليلةُ القدر

فيا حُبّها زِدنـــي جوىً كلّ لـــيلةٍويا سلوة الأيام موعدك الحشـر

وقوله[٣]:

فمَن كانَ في طولِ الهوى ذاقَ سلوةً فإني من ليلى لها غير ذائق

وأكـــثرُ شـــيء نلتُه من وصـــالِها أماني لم تصدق كلمحة بارق

وقوله[٤]:

أسائل عن ليلى، فهل من مُخبرٍ يكون له علمٌ بها كيف تنزل؟

وقوله[٥]:

قالوا: جننتَ على ليلى، فقلتُلهم:الحبُ أيسرُه ما بالمجانين

فليلى عند الشبلي كانت تمثل الحبل الرابط والواصل للمحبة الإلهية، وتجسد حالة العشق الإلهي من خلال الشخصية الإنسانية المتمثلة بالرمز الانثوي "ليلى"، هذا الرمز الذي يلوح به المتصوفة إلى الذات الإلهية، ويبدو أن هذا الاختيار كان مقصودا، لأن ليلى اسم فيه إيحاءبالليل ومايحتويه من خفاء وستر وغموض وأسرار، وهو شبيه لمعاناة السالك الصوفي في طريقه وسلوكه نحو الذات الإلهية.

أما استعمال أسلوب الغزل في شعر الشبلي، فقد ظهر بشكل صريح متأثرا بشعر رابعة العدوية التي صرحت بالحب الإلهي في أسلوب غزلي مباشر، والتي سبقت الشبلي بقرن من الزمان، رغم أن هناك بعض الحواجز التي أثرت في صراحة أسلوب الغزل، كعلاقة المتصوفة

---

[١] عودة، أمين،**تجلياتالشعرالصوفيقراءة في الأحوال والمقامات**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠١م، ص٣٢٣.
[٢] الشبلي، **الديوان**، ص١٦٢.
[٣] المصدر السابق، ص ١٦٦.
[٤] المصدر السابق، ص١٦٨.
[٥] المصدر السابق، ص١٧٠.

بالبيئات الخارجية لهم، فالشبلي كان ممن اصطنعوا التصريح في غزلهم في صدر حياته ومن ذلك قوله[١]:

على بعدِكَ لا يصـــبُر من عادتــه القرب
ولا يقوى على هجرك مـــن تيـّمه الحب
فمـــهلاً أيّها الســاقي فقد أسكرني الشرب
فـــإن لم تـَرك العين فقد يبـصرُك القلب

وقد يتشكل الرمز في الشعر المنقول عن الغزل الإنساني بتحويل معناه عن وضعه الأصلي الذي كان عليه قبل النقل، فالبيت المشهور:[٢]

وعينان قالَ الله كونا فكانتا فعولانِ بالألبابِ ما تفعلُ الخمر

يصف عيون المحبوبة وفعلها في ألباب المحبين، وقد استشهد به الشبلي يوما وهو يعني به عيون البصيرة التي يهبها الله -سبحانه وتعالى- لمن يشاء من عباده، فيقوون على مشاهدته، فتغيب ألبابهم في روعة الشهود، قال: "لست أعني العيون النجل، ولكني أعني عيون القلوب ذوات الصدور، فطوبى لمن كان له عين في قلبه، وأذن واعية، والفاظ مرضية"[٣]،ومنه ما روي من أن رجلا جاء إلى الشبلي وقال: ادع الله لي. فقال الشبلي[٤]:

مضى زمن والناسُ يستشفعون بي فهل لي إلى ليلى الغداة شفيع

وكثيرا ما يوضح الصوفية معاني رموزهم، إما بالتعقيب على المقطوعة، كقول الشبلي المتقدم "لست أعني العيون النجل"، أو بالتقديم لها بما يوضح ما فيها من رمز، فتأتي المقطوعة وكأنها للاستشهاد، كالذي روي عن الشبلي من أنه كان يقول في حلقته يوما: "الحق يفني بما به يبقي، ويبقي بما به يفني، فإذا أفنى عبدا عن إيّاه، أوصله به وأشرفه على أسراره" وبكى وأنشد[٥]:

لها في طرفِها لحظاتُ سحر تُميت بها وتُحيي مَن تريد
وتُســـبي العالمين بِمقلتيها كأن العــالمين لها عبـــيد
ألاحـــظها فتــعلمُ ما بقلبي وألحـــظها فتعلم ما أريـد

---

[١] الشبلي، **الديوان**، ص٨٧.
[٢] الشبلي، **الديوان**، ص١٦٣.
[٣] الطوسي، **اللمع في التصوف**، ص٢٨٣.
[٤] الشبلي،**الديوان**، ص١٦٣.
[٥] الشبلي،**الديوان**، ص٩٥.

ولحظات السحر هنا ما يمنحه الله عز وجل لمحبيه من أحوال مختلفة من قبض وبسط وأنس ووحشة، فالأنس والبسط يحييان، والقبض والوحشة يميتان، وهذه كلها أحوال المحبة، فالله سبحانه يحيي بأحوال المحبة من يشاء ويميت بها من يشاء.

وسأله سائل: هل يتحقق العارف بما يبدو له؟ فقال: كيف يتحقق بما لا يثبت، وكيف يطمئن إلى مالا يظهر؟ وكيف يأنس بما لا يخفى، فهو الظاهر الباطن الظاهر، ثم أنشأ يقول[١]:

فمَن كانَ في طولِ الهوى ذاقَ سلوةً فإني من ليلى لها غيرَ ذائـق

وأكــثرُ شيءٍ نلتـُـه من وصـــالِها أمانيَ لم تُصدَق كلمحةِ بارق

ومما قاله في التغزل بالخالق جل علاه بأسلوب الغزل الإنساني:

دع الأقمارَ تغربُ أو تنير لنا بدرٌ تُذَلُ له البدور

لنا من نورِه في كلِ وقتٍ ضياءٌ ماتغيرُه الدهور

إن الشعر الصوفي لم يعهد مثل هذا التعبير الرمزي. فلعل البدر هنا يرمز إلى النور الإلهي المتجلي في الوجود والذي لا يغيب أبدا. كما هو معلوم من قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾[٢].

إن رمز المرأة في الشعر الصوفي بعامة، تنتهي محصلته الدلالية في آخر الأمر إلى مثال خيالي يتجلى فيه الحق تعالى، على نحو أمثل وأكمل من أي مجلى آخر، وهي نتيجة متداولة في الدراسات الصوفية القديمة والحديثة[٣]

٢- رمز الخمرة:

يتصل موضوع الإسكار عند الشبلي بالمحبة الإلهية كذلك، وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين، والصوفي في حالة وجده بالمحبة، أو في حال تجلي الحق عليه بالمحبة، يغمره فيض من اللذة الروحية، تطغي على كل كيانه، ويستثير الانتشاء بها، ويظهر هذا المعنى في قول الشبلي[٤]:

إنَّ المحبةَ للرحمنِ تسكرُني وهل رأيتَ مُحباً غيرَ سكران!

---

[١] الشبلي، **الديوان**، ص١٦٦.
[٢] سورة النور، الآية ٣٥.
[٣] انظر: عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص٣١٧.
[٤] انظر: الشبلي، **الديوان**، ص١٢٩، عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص٣٣٨.

والسكر عند الصوفية "غيبة بوارد قوي"[١] إي إن الصوفي يغيب عن الإحساس بنفسه ووجوده في حال الوجد " والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كُشِف العبد بصفة الجمال، حصل السكر وطربت الروح وهام القلب"[٢].

وقوله فيما نسب إليه من شعر[٣]:

لي سكرتانِ وللنُدمانِ واحدة شيء خُصصتُ به من بينهم وحدي

والرمز في المقطوعات التي تناولناها في رمز المرأة والخمرة دار حول معاني الغزل مع تناوله جانب اخر هو جانب الخمريات، فالشبلي يتكلم عن الحب على أنه شراب إلهي يسبب له سكرا روحيا.

ويقول الشبلي في مقطوعة أخرى [٤]:

خليلي، إذا دامَ همُ النفوسِ على ماتراه قليــلاً قتــل

فيا ساقيَ الحي لاتنســنيويارُبَة الخَدر غَني زَجل

لقد كانَ شيءٌ يُسمى السرور سمــعنا بــه: مافَــعــل؟

حيث نلاحظ في هذه الأبيات صراحة استخدام الألفاظ التي تخص الخمر، كساقي الحي وربة الخدر، والغناء، في أسلوب رمزي ، والغاية من ذلك القضاء على هم النفوس ونسيانها أو التخفيف من حدتها وهذا ما تفعله الخمر بصاحبها. وأما خمرة أبي بكر الشبلي المرادة، فهي خمرة رمزية ذات دلالات صوفية تتصل بأحواله مع الله، وهو هنا يطلبها من الساقي، ولعله يريد بالساقي الوارد الإلهي الذي يتجلى على الصوفي في أحوال الفناء والسكر. والشبلي هنا يبدو في حالة انفصال روحي، لا في حالة اتصال؛ لأنه يطلب الخمرة التي ترمز إلى حالة التواصل الروحي مع الواردات المعرفية التي يستقيها من تجليات الحق -سبحانه- عندما يكون فانيا فيه. وأما في حالة الاتصال الروحي فلا يكون بحاجة إلى مثل هذا الطلب.

وقد اعتاد الشبلي أن يقتبس بعض الأشعار الخمرية من شعراء سابقين، إذ يرى في معانيها الظاهرية ما يوازي المعاني الباطنية التي يستشعرها في نفسه عندما تجتاحه أحوال الفناء والغيبة والسكر. والمقصود بالمعاني الباطنية، ما يستشعره روحيا وذوقيا من أحوال القرب والتداني

---

[١] القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص٧١.
[٢] المصدر السابق، ص٧١.
[٣] الشبلي، **الديوان**، ص١٦٠.
[٤] المصدر السابق، ص١٢٠.

والوصال التي تسبب له فرحا وطربا، على النحو الذي تفعله الخمرة المادية في نفوس شاربيها. ومما اقتبسه في هذا السياق قول ابن المعتز[١]:

وأمطر الكأس ماءً من أبارقِها فأنبتَ الدُّرَ في أرضٍ من الذهبِ

وسبَّح القوم لمّا إن رأوْا عجبًا نورا من الماء في نار من العنبِ

ســـلافةٌ ورثَتْها عادُ عن إرَمٍ كانت ذخيرةَ كسرى عن أبٍ فأبِ

وقد اقتبس الشبلي هذه الأبيات في سياق سؤال وجهه رجل إليه. يقول أبو منصور بن عبدالله:"وقف رجل على حلقة الشبلي، فسأله: هل تظهر آثار الوجد على الواجدين؟ فقال: نعم، نور يزهر، مقارناً لنيران الاشتياق، فتلوح على الهياكل آثارها، وهو كما قال ابن المعتز. وذكر الأبيات[٢].

٣- رموز لغوية اصطلاحية:

للقصيدة الصوفية -بشكل عام- ملامح وسمات وأبعاد تميزها عن غيرها من فنون الشعر العربي، منها استعمال الألفاظ والمعاني والمصطلحات الخاصة بمعارف المتصوفة، التي تكون في كثير من الأحيان غامضة لايمكن الكشف عن مدلولاتها إلا بالإلمام بما تدل عليه تلك الألفاظ والمصطلحات من معان، ومنها أن القصيدة الصوفية تُبنى –أحيانا- على معاني الشوق والغزل والوجد الإنسانيين، ولكنها في حقيقة أمرها تشير إلى معاني الهيام والتوله بالذات الإلهية والشوق إليها. وقد تتحدث -كما رأينا- عن المدامة والكأس والساقي، رامزة إلى نشوة الحب، ولذة الفناء بالذات الإلهية.

١. الغيْبة:

الغيبة من المصطلحات الرمزية المتداولة عند الصوفية في مجال الأحوال، وهو مصطلح يتسع لدلالات عدم الإحساس بالنفس والمحيط بصرف النظر عن السبب الروحي الذي أنتج هذه الحال. ويعرفه الصوفية بقولهم:"أن يغيب عن حظوظ نفسه، فلا يراها. وهذه الحظوظ قائمة معه موجودة فيه، غير أنه غائب عنها بشهود ما للحق"[٣]. وهي أيضا: "غيبة القلب عن علم ما يجري

---

[١] ابن المعتز، **الديوان**، دار صادر، بيروت، د. ت، ص٧٥.

[٢] القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص٦٣.

[٣] الكلاباذي،محمد بن إسحاق،**التعرف لمذهب أهل التصوف**، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠١١م، ص١٣٦.

من أحوال الخلق، لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثم قد يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره، بوارد من تذكر ثواب أو تذكر عقاب" [١].

يقول الشبلي[٢]:

إذا تغيبتُ بـــــَـــــدا وإن بـــــَـدا غَيبـــــَـــني

وتبدو العلاقة بين ثنائية الغياب والحضور علاقة جدلية في قول الشبلي هذا، فإذا ما تغيب الشبلي عن كيانه، حضر الحق بتجلياته وارداته عليه، والعكس صحيح، فإذا ما أفاق الشبلي من غيبته وحضر إحساسه بكيانه، فهذا يؤذن بغياب التجليات وشهود الواردات.

٢. **الفناء:**

الفناء هو "تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية حتى يصبح المرء بحيث يكون الحق سمعه وبصره "[٣].

وقد ذكر القشيري ثلاث معان للفناء،**الأول**: فناء عن النفس وصفاتها والبقاء بصفات الحق، **والثاني**: الفناء عن صفات الحق بشهود الحق، **والثالث**: الفناء عن شهود الفناء بالاستهلاك في وجود الحق[٤].

"وليس من شك في أن حالة الفناء تعد من التجارب الروحية المتعالية، حيث ينعدم الإحساس بالزمن التراكمي، بل يتجرد الإحساس من كل شيء له علاقة بالمكان والزمان، إنها حالة من حالات العودة إلى استشعار الكينونة الوجودية الأولى للذات قبل ظهورها على مسرح الموجودات الخاضعة لقوانين النسب والإضافات والكثرة، وبالفناء تتجرد الذات من كل خلع الوجود الإضافي، لتسبح في الوجود السرمدي وتصبح "كلاّ"[٥] من ذلك قول الشبلي[٦]:

تَسَرمدَ وقتي فيكَ فهوَ مُسرمدٌ وأفنيتَني عنّي فعدتُ مُحددا

وكُلي بكُلِ الكل وصلٌ محققٌ حقائقُ حــقٍ في دوام تــخلدا

تغرّب أمري فانفردتُ بغُربتي وأفنيتَني عنّي فصرتُ مجرَدا

---

[١] القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص١٧٣.
[٢] الشبلي،**الديوان**، ص١٢٨.
[٣] النقشبندي ، **الإسلام والتصوف** ، ص ١٣٩ -١٤٠.
[٤] المصدر السابق، ص٦٩.
[٥] عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص٢٨٦.
[٦] الشبلي،**الديوان**، ص٩٤.

ويستحيل الزمن لدى الصوفي إلى وقت "مسرمد" ليست إمارته طلوع الشمس أو غروبها ولانهارها ولا ليلها، بل قربه أو بعده من حبيبه أو هجره ووصله له، لهذا قالوا: "الصوفي ابن وقته" وتبعا لحلاوة الوقت تكون الجنة أو تكون النار، يقول الشبلي[١]:

والهجرُ لو ســكنَ الجنانُ تحوَلت نِعمُ الجنانِ على العبيدِ جحيما

والوصلُ لو سكنَ الجحيمَ تحوَلت نــارُ الجحيمِ على العبيدِ نعيما

***الوجد والشهود:**

ومما ظهر كذلك من الرموز اللغوية الاصطلاحية مصطلح الوجد، ومعناه "ما صادف القلب من فرح أو غم أو خوف أو رؤية معنى من أحوال الآخرة، أو كشف حالة بين العبد وبين الله عز وجل"[٢].

لقد عُرف الشبلي بشدة وجده وغيبوبته المستمرة، قال أبو بكر الرازي: سمعت الشبلي يقول: ما أحوج الناس الى سكرة، فقلت: ياسيدي أي سكرة؟ قال: سكرة تغنيهم عن ملاحظة أنفسهم وأفعالهم وأحوالهم، وأنشأ يقول[٣]:

وتحسبُني حياً وإنّي لميتٌ وبعضي من الهجرانِ يبكي على بعض

وقال بعضهم: "الوجد بشارات الحق بالترقي إلى مقامات مشاهداته". يقول الشبلي[٤]:

الوجدُ عندي جحود مـــا لم يكن عن شُهودي

وشاهدُ الحقِ عندي يُنفـــيشــهودَ الوجــود

---

[١] الشبلي، **الديوان**، ص١٢٣، العوادي، **الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد**، ص١٩١-١٩٢.
[٢] الكلاباذي، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص١٣٢.
[٣] الشبلي، **الديوان**، ص١٠٨، العوادي، **الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد**، ص٩٥.
[٤] الشبلي، **الديوان**، ص١٠٠، الكلاباذي، **التعرف لمذهب اهل التصوف**، ص١٣٣.

وقد قرن الشبلي بين مصطلح الوجد ومصطلح آخر وهو الشهود الذي يعني:" رؤية الحق بالحق. وشهود المفصل في المجمل: رؤية الكثرة في الذات الأحدية. وشهود المجمل في المفصل: رؤية الأحدية في الكثرة"[١]. ولا يكون الشهود مقبولا وصحيحا إلا في حال الغيبة عن النفس من جهة، وفي حال الوجد من جهة أخرى. والشبلي يرى أن شهود الحق من خلال حال الوجد يفضي إلى القول بوحدة الشهود التي عبر عنها بقوله: ينفي شهود الوجود. ووحدة الشهود هذه عند الصوفية يعنون بها أن الصوفي في أحوال الوجد والفناء لا يرى في الوجود سوى الوجود الإلهي فحسب.

٣. **الشوق:**

ومن المصطلحات الصوفية الأخرى عند الشبلي مصطلح الشوق وهو: "هيجان القلب عند ذكر المحبوب. والفرق بينه وبين الاشتياق أن الشوق يسكن باللقاء والاشتياق لا يزول باللقاء بل يزيد ويتضاعف. والشوق عند بعض أعلام التصوف حالة تعقب المحبة[٢].

وقد افتتح القشيري بحثه في باب الشوق بقوله تعالى: ﴿مَن كَانَ يَرْجُو لِقَاء اللَّهِ فَإِنَّ أَجَل َاللَّه ِلَآتٍ وَهُو َالسَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾[٣].

وكانت هذه الآية تعزية للمشتاقين إلى لقائه وتسلية لهم. لأن من كان يرجو لقاء الله فهو مشتاق إليه طبعا. وورد ذلك –أيضا- بصريح لفظه ومعناه في السنة في قوله صلى الله عليه وسلم في حديث طويل: "أسالك لذة النظر إلى وجهك، والشوق إلى لقائك"[٤].

ومن ذلك قول الشبلي فيما ينسب إليه من الشوق وذل المحب[٥]:

قد ذلّلَ الشوق قلبي فهو معترف أنّ التذلل في حكم الهوى شرف

***القرب والبعد:**

ومن المصطلحات التي تناولها الشبلي في أشعاره بصورة إشارية مصطلحا القرب والبعد وهما: "من الأحوال الخاصة للسالكين تتحقق لهم بعد أن يطهروا قلوبهم وأنفسهم من كل خصلة سيئة،

---

[١]القاشاني، عبد الرزاق، **اصطلاحات الصوفية**، تحقيق: موفق فوزي الجبر، دار الحكمة، دمشق، ١٩٩٥م، ص٤٤.
[٢]النقشبندي ، **الإسلام والتصوف** ، ص١٦١.
[٣]سورة العنكبوت ، الآية ٥.
[٤]الزبيدي، مرتضى، **إحياء علوم الدين**، ط١، دار العاصمة للنشر، الرياض، ١٩٨٧م، ج٥، ص٢٣٥٦.
[٥]الشبلي،**الديوان**، ص ١١٢.

وتستعد نفوسهم لهذه المنزلة العالية... والمقصود بالقرب هنا : القرب الذي يحصل بكثرة الصلاة والعبادة وبذلك يصبح حبيب الله تعالى، بحيث يكون سمعه وبصره ويده "[١]

ويقول الشبلي مختصرا في البعد والقرب[٢]:

على بُعدِك لا يصـــبُرُ من عادَته القُرب

ولا يَقوى على هَجرُك من تَيّمَه الحُـــب

وقوله كذلك[٣]:

قُربُكم مثل بعدكم فمتى وقتُ راحَتي

وقوله[٤]:

بُعدك مني هو قُرباك أفنيتني عنّي بمعناك

من خلال الأبيات السابقة يتبين لنا تعلق الشبلي بهذين المصطلحين، كونها من الأحوال الرئيسية التي يسلكها السالك الصوفي، فقد وظفهما الشبلي بلفظيهما في أبياته التي بينت لنا شدة تعلقه بخالقه عزّ وجل ووده في القرب الدائم منه.

***القبض والبسط:**

ومن مصطلحات الشبلي الأخرى التي شاعت في أشعاره مصطلحا: القبض والبسط،وهما :"حالان يمر بهما السالك ففي حال القبض يشعر الإنسان بالضيق وفي حال البسط يشعر بالراحة والفرح ... إن القبض ظلمة تظهر تحت نور. والبسط نور إلهي يستر قلب السالك. أو: البسط نور على نور، أما القبض فظلمة تحت نور"[٥].

ولقد تناول الصوفية حالي القبض والبسط في أشعارهم تارة بلفظيهما منفردين، وتارة أخرى بلفظيهما متداخلين مع الخوف والرجاء، وتارة ثالثة بغير لفظيهما، ولكن بدلالات تتضمن معانيهما. وتفاوتوا بأذواقهم في هذين الحالين، كل على قدر حاله ومقامه منهما.

وقد تتعدد أسباب القبض والبسط بتعدد أنفس المقبوضين والمبسوطين، لأنها وجدانات ذاتية أصلا، وحالا القبض والبسط يتعاقبان على الصوفي تعاقب الليل والنهار مادام خارج حال الفناء.

---

[١] النقشبندي، **الإسلام والتصوف**، ص ١٢٨-١٣٠.
[٢] الشبلي،**الديوان**، ص٨٧.
[٣] المصدر السابق، ص٩١.
[٤] المصدر السابق، ص١١٨.
[٥] انظر: النقشبندي، **الإسلام والتصوف**، ص ١٥٥.

يقول الإمام القشيري: "القبض والبسط حالتان بعد ترقي العبد عن حالة الخوف والرجاء فالقبض للعارف بمنزلة الرجاء للمستأنف: وقال إن حالتي الهيبة والأنس فوق القبض والبسط فكما إن القبض فوق رتبة الخوف، والبسط فوق منزلة الرجاء، فالهيبة أعلى من القبض والأنس أتم من البسط. وقال: فصاحب الخوف والرجاء تعلق قلبه في حالتيه بآجله، أي إما خائف أو أمل ولكن صاحب القبض والبسط اخيذ وقته بوارد غلب عليه في عاجله، أي أما فرح في حاله أو مقبوض كذلك"[١].

ويذهب أبو بكر الشبلي مذهبا آخر في التعبير عن قبضه، يستلهم صورته من العيد، فبينما الناس يصبحون فيه على استبشار وفرح، يستقبله هو بالنوح والترح. ولاشك أن قبضا ما قد دهمه، فاستوجب حزنه، يقول[٢]:

وأصبح الكلُ مسرورا بعيدهم ورحتُ فيكم إلى نوح وتعديد

أصبحتُ في ترحٍ والناس في فرح شتان بيني وبين الناس في العيد

وقد يميل إلى امتطاء الرجاء أملاً في أن يحظى من الحبيب بنظرة لطف وعطف، والرجاء نافذة من نوافذ البسط، يقول الشبلي[٣]:

إنّي وإن كنّت قد أسأت بي اليوم لراجٍ للعطفِ منكَ غدا

أستدفع الوقت بالرجاء وإن لم أرَ منك ما أرتجي أبدا

***الصحو والسَّكر:**

ومما شاع عند الشبلي استعماله لمصطلحي الصحو والسكر في أشعاره بصورة مباشرة ورمزية،أما الصحو فهو: رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة،والسكرهو:"غيبة بوارد قوي، وهو يعطي الطرب والالتذاذ، وهو أقوى من الغيبة وأتم منها"[٤].

وقد ورد لفظ السكر في القرآن على غير المعنى المتداول عند الصوفية، عدا ما جاء في قوله تعالى: ﴿وَتَرَى النَّاس ۘسُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنّ ۘعَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾[٥]، فالسبب المؤدي للسكر هنا هو شهود أهوال يوم القيامة، وأن مجموع أحوال الدهش، والذهول، وعدم القدرة على التمييز هي حال السكر عينه يوم القيامة، والشهود ليس بصريا فحسب، وإنما حالة تعاش بجميع

---

[١] انظر: القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص١٥٦.
[٢] الشبلي،**الديوان**، ص٩٨، عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص٢٥٠.
[٣] الشبلي،**الديوان**، ص١٦١، عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص٢٥٠.
[٤] الجرجاني، **كتاب التعريفات**، ص١٢٠.
[٥] سورة الحج، الآية ٢.

أبعادها الجسدية والروحية والنفسية ،فالسكر إذن ناتج عن مشاهدة. كذلك السكر الصوفي هو الآخر ناتج عن شهود ولكن الفرق بينهما: إن الأول سكر مشاهدة الجلال، والآخر سكر مشاهدة الجمال[١].

وكان الجنيد رحمه الله يقول: "الشبلي رحمه الله سكران، ولو أفاق من سكره لجاء منه إمام ينتفع منه"، فالشبلي يقف ليعلن رأيه في سكر المحبة، مبديا تحيزه الكلي إلى وجوبه عند المحبين[٢]:

إن المحبةَ للرحمنِ تُسكرني وهل رأيتَ مُحبا غيَر سكران!

فالسكر الصوفي حال من الدهش الفجائي، يعتري العبد فيذهله عن كل حس غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفاق يوقد فيها الوله والهيمان، وما كان ذلك ليحدث بالطبع لولا امتلاء القلب بحب الله، فالسكر كما يقول الشبلي ثمرة المحبة[٣].

والشراب الصوفي ليس خمرا تدير الرأس وتثقل الحواس وتضرب غشاوة على القلب، بل هي على العكس، توقظ النفس وتنعش الوجدان وتجلو عين البصيرة. من ذلك ينسب إلى الشبلي قوله[٤]:

الغيمُ رطبُ يُنادي ياغافلينَ الصـــبوح

فقلتُ: أهلا وسهلا مادامَ في الجسمِ روح

٤. رمزية العيد:

ومن الرموز التي تناولها الشبلي غير مرة في أشعاره: رمز العيد، حيث تحول هذا الأمر إلى رمز يشير به الشبلي إلى حالته الروحية مع الله تعالى، فالعيد الذي يجلب الفرحة والسرور بمجيئه من خلال استقبال الناس له بطقوس معروفة، كالثياب الجديدة والخروج وتبادل التهنئات، فإنه عند الشبلي يحمل معاني مختلفة تماما عمّا ذكر، مبينا إياها في ما قاله [٥]:

تَزين النـــاسُ يــومَ العـيدِ للعيدِ وقد لبستُ ثياب الزرْقِ والسود

أعددت نوحـــا وتعــديدا وباكية ضدا من الراح والريحان والعود

---

[١]انظر: عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص ٢٦٩.
[٢]الشبلي،**الديوان**، ص١٢٩، عودة، **تجليات الشعر الصوفي**، ص٢٧٣.
[٣]انظر: العوادي، **الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد**، ص٢٠٠.
[٤] الشبلي،**الديوان**، ص١٤٠، العوادي، **الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد**، ص٢٠٠.
[٥]الشبلي،**الديوان**، ص٩٨.

وأصـــبح الكل مســرورا بعيدهمُ ورحت فيكـم إلى نوح وتـــعديد

أصبحت في ترح والناس في فرح شتان بيني وبين الناس في العـيد

فالواضح من الأبيات هذه الحالة العكسية بين ما يعيشه العباد في العيد وما يعيشه الشبلي، إذ أن عيد الشبلي الحقيقي والذي يتمناه هو يوم لقائه بخالقه عز وجل، فهو الوحيد الذي يستحق أن يتزين له يوم اللقاء، وهذا المعنى واضح أيضا في قوله[١]:

قالوا: أتى العيد ماذا أنت لابســه؟ فقلـت: خلعة ساق حــبَّه جرعا

فقر وصبر هما ثوباي تـــــحتهما قلب يرى إِلْفَه الأعياد والجمــعا

الدهر لي مأتم –إن غبت يا أملي_ والعيد ماكنت لي مرأى ومستمعا

أحرى الملابس ما تلقى الحبيب به يوم التزاور في الثوب الذي خلعا

ومما تناوله الشبلي –أيضا- في هذا المجال، ذكره بأن هذا العيد الذي يفرح به العباد من خلال ماتم ذكره من طقوس خاصة به هو زائل ومنصرف لامحالة، أما عيد الشبلي فهو مقيم ودائم من خلال قوله [٢]:

عيدي مقيمٌ وعيدُ الناسِ منصرف والقلبُ مني عن اللذات منحرف

٥. **رمزية الحمامة:**

ومما تجدر إليه الإشارة أيضا، تناول الشبلي شعرا لأبي الحسين النوري (ت ٢٩٥)، مذكور فيه الورقاء أي الحمامة، وكأن هذه الحمامة تمثل حالة الشبلي المتشوق إلى عالم الروح الذي يحن إلى العودة إليه.

ومن الأسباب التي تحمل الشعراء على اختيار الحمامة كمدلول رمزي، هي ارتباط الحمامة بحالتي البكاء والنواح، حيث تثير في هديلها الشجي أحزانهم وتهيج فيهم لوعة البعد، فالعلاقة بين الشعراء والحمامة علاقة تتعلق بالواقع النفسي المضطرب الذي يعيشونه، لذلك يلجأ معظم الشعراء إلى اتخاذها رمزا ليسقطوا عليها مشاعرهم وعواطفهم ولوعة فراقهم عمن يحبون [٣].

---

[١] المصدر السابق، ص١٠٩.

[٢] المصدر السابق، ص١١١.

[٣] انظر: الدخيلي، حسين علي، **دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي**، ط١، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠١م، ص ٢٧-٢٨.

وهذا ما يتبين في المقطوعة الشعرية التالية التي استشهد بها الشبلي، تعبيرا عن الحالة النفسية التي يعيشها [1]:

رُبّ ورقاءٍ هتوفٍ في الضُحى ذاتَ شجوٍ صدحَت في فنن
ذكرت إلـــفا ودهـــرا ســـالفا فبَكت حُزنا وهاجَت حُزني
فبـكائـــي ربـــما أرَقـــها وبُكـــاها ربـــما أرقنـــي
غيرَ أنـــي بالجـَــوى أعرِفُها وهي أيضا بالجوى تَعرِفني

[1] الشبلي، **الديوان**، ص١٥٢.

الخاتمة

بعد الانتهاء من دراسة ظاهرتي التناص والرمز الصوفي في ديوان الشاعر أبي بكر الشبلي، توصلتُ إلى جملة من النتائج التي جعلتها خاتمة هذا المطاف، ويمكن إجمالها بما يلي:

١- إرتباط التعبير الرمزي عند الشبلي بظاهرة شائعة نوعا ما عند شعراء الصوفية وهي ثنائية الظاهر والباطن، التي شاعت بكثرة في شعر الشبلي وكانت لها علاقة واضحة في تعبيره الرمزي من خلال استشهاده بأشعار ليست له،ولايريد بها معناها الظاهر، وإنما أشار بها إلى معان صوفية وروحية تعبر عن حاله.

٢- جاء استعمال أسلوب الغزل عند الشبلي صريحا، ولكن من دون أن يكون المقصود معناه المعروف في التغزل بالمرأة ، إنما جاء ذلك وصولا الى الذات الإلهية العليا، وجعل الترميزبالمرأة سبيلا لذلك، وهذه نتيجة متداولة عند الصوفية في الدراسات القديمة والحديثة.

٣- تمثل الحب عند الشبلي بكونه شرابا إلهيا يسبب له النشوة الإلهية ، والسكر عند الشبلي تمثل بكونه سكرا روحيا،وسبب ذلك راجع إلى مسألة الحب الإلهي.

٤- كثرة استخدام الرموز اللغوية والاصطلاحية في أشعار الشبلي، من خلال إشارته إلى بعض الأحوال والمقامات التي يمر بها السالك الصوفي في طريق تصوفه، كحال البعد والقرب، وحال الشوق، وحالي الجمع والفرق، وحالي الفناء والسكر، والقبض والبسط وغيرها. واستعمل رموزاأخرى كرمز العيد ورمز الحمامة، ليضيف إلى هذه الرموز معان وإشارات تعبر عن أحواله الصوفية ومواجيدة في المحبة الإلهية.

٥- كان التناص في أشعار الشبلي متداخلا إلى حد كبير مع رموزه الصوفية، فالتناص الأدبي الذي ظهر باستخدام أسماء النساء في شعر الشبلي يحمل الرموز ذاتها التي تناولت رمز المرأة، وذكر اسم المرأة في الشعر من دون أن يكون المقصود بذلك ظاهرها ، وإنما كما أشرت، فقد أراد الشبلي بها المعنى الباطني المتصل بالذات الالهية، وفي كل الأحوال فالمرأة عند الشبلي سواء كانت رمزا صوفيا أو صورة تناصية، كانت حلقة وصل بين الشبلي وما يبتغيه في الوصول إلى الذات الإلهية، وكذلك ليتمكن من التأثير في المتلقي.

٦- حضور التناص الديني باللفظ أو بالمعنى أو بالاثنين معا، وسواء بالاقتباس أو بالاقتباس والتحوير، أو بالامتصاص والتحوير، فنلاحظ في بعض المقطوعات ألفاظا عديدة مستمدة من القرآن الكريم على نحو يتناغم مع شعرية المبنى وإنشاء المعنى.

٧- كاد شعر الشبلي يخلو من تعالقاتتناصية مع الحديث النبوي الشريف، ولعل سبب ذلك راجع إلى قلة ما وصلنا من شعره.

٨- تعد شخصية مجنون بني عامر وليلاه من أبرز الشخصيات الأدبية التي تأثر بها الشبلي في أشعاره، من خلال إشاراته لها، مُدخلا إياها بصورة تناصية فيما يتناسب مع رؤيته الصوفية الرمزية للحق تعالى، وفيما يتسق مع أحوال الحب الإلهي.

٩- حضورالتعالقاتالتناصيةالشعرية في أشعار الشبلي، فنراه أحيانا يستخدم ألفاظا في أشعاره تلتقي إلى حد كبير مع ألفاظ استخدمها شعراء آخرون سبقوه، كأبي نؤاس مثلا وسمنون المحب.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولا: الكتب :

الأصفهاني، أبو نعيم أحمد بن عبد الله ، **حلية الأولياء**، ط٥، ج١٠، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٧م.

الأيوبي، ياسين، **في الرمز والرمزية**، الشارقة، دار الثقافة والإعلام، ٢٠١٤م.

بثينة، جميل، **الديوان**، تحقيق: الدكتور إميل بديع يعقوب، ط١، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٢.

البخاري، محمد بن اسماعيل، **الجامع الصحيح**، ط١، ج٨، القاهرة، دار الشعب، ١٩٨٧م.

بدوي، عبد الرحمن، **شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية**، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢م.

البيهقي، أحمد بن الحسين، **شعب الإيمان**، ط١، ج٢-ج٣، الرياض، مكتبة الرشيد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

تركي، إبراهيم محمد، **التصوف الإسلامي أصوله وتطورته**، القاهرة، دار الكتب القانونية، ٢٠٠٩م.

الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ج٣، ١٤٢٣م.

الجراح، رشيد، **الزاهدة التائبة رابعة العدوية شهيدة الحب الإلهي**، بغداد، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م.

الجرجاني، الشريف، **التعريفات**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م.

حسان، عبد الحكيم، **التصوف في الشعر العربي الإسلامي نشأته وتطوره حتى آخرالقرن الثالث الهجري**، تقديم وتعليق: عقبة زيدان، دمشق، دار العرب ، دار النور للدراسات والنشر والترجمة، ٢٠١٠م.

الحلاج،الحسين بن منصور، **الديوان**، جمعه: عبد الناصر أبو هارون، ط١، سوريا، الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، ج٣، بيروت، دار الفكر.

ابن حنبل، أحمد، **المسند**، تحقيق: السيد أبو المعاطي النوري، ط١، بيروت، عالم الكتب' ج٤، ١٩٩٨م.

الخطيب القزويني، جلال الدين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط٤، بيروت، دار إحياء العلوم، ١٩٩٨م.

الخطيب، علي، **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، القاهرة، دار المعارف، ١٤٠٤هـ.

الدخيلي، حسين علي، **دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي**، ط١، الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.

الدهون، إبراهيم مصطفى، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ط١، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١م.

الراشد، محمد، **نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي من الحب الإلهي إلى دوامات الاتحاد المستحيل**، ط٢، دمشق، الأوائل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

راضي، إسماعيل، **التصوف بين المدارسة والممارسة**، المغرب، مركز الإمام الجنيد للدراسات والبحوث الصوفية المتخصصة، ٢٠١٢م.

رضوان، ياسر، **التناص عند شعراء صنعة البديع العباسيين**، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠١٠م.

الزاوي،أحمد عمران، **الصوفية بين الوهم والحقيقة**، ط١،دمشق، مكتبة دار طلاس، ٢٠٠٨م.

زايد، محمد، **أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني**، ط١، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١م.

الزبيدي، محمد مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م.

الزبيدي، مرتضى، **إحياء علوم الدين**، ط١، الرياض، دار العاصمة للنشر، ج٥، ١٩٨٧م.

الزعبي، أحمد، **التناص نظريا وتطبيقيا مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) هاشم غرايبة**، إربد، مكتبة الكناني، ١٩٩٣م.

زهرة، علي، **الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة**، ط١، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

السلمي، محمد بن الحسين، **طبقات الصوفية**، تحقيق: نور الدين شريبة، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م.

ابن سيدة، علي بن إسماعيل، **المخصص**، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، ط١، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م.

الشبلي، دلف بن جحدر، **الديوان**، جمعه وحققه وعلق حواشيه : كامل مصطفى الشيبي، ط١، بغداد، مطابع دار التضامن، ١٩٦٧م.

شطناوي، لقمان، **الرمز في الشعر الأردني الحديث دراسة نظرية وتطبيقية**، ط١، مطبعة الروزنا، ٢٠٠٦م.

الشعراني، عبد الوهاب، **الطبقات الكبرى**، ط١، ج١، القاهرة، ١٩٢٥م.

الصباغ، رمضان، **عناصر العمل الفني دراسة جمالية**، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

الطوسي، عبد الله بن علي السراج، **اللمع في التصوف**، ط١، شركة القدس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.

العاطي، إسماعيل محمد، **الاسطورة والرمز في الشعر العربي القديم**، ط١، الجيزة، الإدارة العامة للنشر، ٢٠٠٦م.

العدوية، رابعة، **ديوان رابعة العدوية وأخبارها**، صنعه وشرحه وعلق عليه: موفق فوزي الجبر، ط١، ١٩٩٩م.

العوادي، عدنان، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي**، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م.

عودة، أمين، **تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١م.

عيد، رجاء، **لغة الشعر العربي المعاصر قراءة في الشعر العربي المعاصر**، الإسكندرية، دار منشأة المعارف، ١٩٨٥م.

غروس، ناتالي، **مدخل إلى التناص**، ترجمة: عبد الحميد بو رايو، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

الغزالي، محمد جمال الدين، **إحياء علوم الدين**، تحقيق: محمد بن عبد الحكيم القاضي، وسيد بن إبراهيم بن صادق، ط١، القاهرة، دار الكتاب المصري، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ٢٠٠٠.

ابن الفارض، عمر، **الديوان**، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.

الفاعوري، داود علي الفاضل، **فلسفة التصوف من خلال النشأة والتطور**، عمان، دار زهران، ٢٠١١م.

قابيل، عبد الحي، **في التصوف الإسلامي نشأته وتطوره**، ط١، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠١٤م.

القاشاني، عبد الرزاق، **اصطلاحات الصوفية**، تحقيق: موفق فوزي الجبر، دمشق، دار الحكمة، ١٩٩٥م.

القشيري، عبد الكريم بن هوازن، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: د. عبد الحليم محمود، محمود عبد الشريف، القاهرة، مطابع مؤسسة الشعب.

القويدري، الأخضر، **الفكر التربوي الصوفي قراءة في التراث التربوي عند أعلام مشايخ التصوف الإسلامي**، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

قيس ابن الملوح، **الديوان**، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.

الكلاباذي، محمد بن اسحاق، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠١١م.

كندي،محمد، **في لغة القصيدة الصوفية**، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٠م.

لوحيشي، ناصر، **الرمز في الشعر العربي**، ط١، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١م.

ماسينيون، لويس، **الآلام الحلاج شهيد التصوف الإسلامي**، ترجمة: الحسين صلاح، ط١، بيروت، شركة قدمس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

مصطفى، إبراهيم وآخرون، **المعجم الوسيط**، ط٢، تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، ج١.

ابن المعتز، **الديوان**، بيروت، دار صادر، د.ت.

ابن الملقن، سراج الدين المصري، **طبقات الأولياء**، تحقيق: مصطفى عبد القادرعطا، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦م.

ابن منظور، جمال الدين،**لسان العرب**، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٧٨م.

النجار، أحمد، **ابن تيمية والتصوف دراسة موضوعية**، ط١، دمشق، دار القبس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م.

نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ط١، بيروت، دار الأندلس، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٨م.

النقشبندي، أمين، **الإسلام والتصوف مصطلحه ومقاماته وفي أقوال كبار مشايخه- الطريقة النقشبندية-** ، تحقيق: محمد شريف أحمد، تقديم الشيخ: عبد الكريم المدرس، ط١، بيروت، الدار العربية للموسوعات، ٢٠٠٩م.

هلال، إبراهيم، **الفلسفة والدين في التصوف الإسلامي**، دمشق، دار العرب، دار نور للدراسات والنشر والترجمة، ٢٠٠٩م.

الهندي، محمود، **ذو النون المصري التفسير العرفاني للقرآن الكريم**، ط١، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٧م.

وغيلسي، يوسف، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الغربي الجديد**، ط١، بيروت، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، ٢٠٠٨م.

ثانيا: الأطاريح والرسائل الجامعية:

إسماعيل، نداء، **التناص في شعر محمد القيسي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين،٢٠١٢.

جوخان، إبراهيم، **التناص في ديوان مقام الياسمين**، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠١١.

ديركي، هيفرو محمد، **جمالية الرمز الصوفي(النفري، العطار، التلمساني)**، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق،٢٠٠٨.

مسعودي، رمضان، **التناص في شعر محمد بالقاسم خمار**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر،٢٠١١.

ثالثا: المجلات والدوريات:

بازيار، رسول، التناص القرآني في أشعار محمد مهدي الجواهري، **مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب**، (١٤)،٢٠١٤.

جاسم ، خليل، ونوري، موفق، أبو بكر الشبلي دراسة في أصول تصوفه، **مجلة آداب الرافدين**، (٥٣)،٢٠٠٩.

جمعة، حسين، جمالية التصوف مفهوما ولغة، **مجلة الموقف الأدبي**، ٣١(٣٦٤)، ٢٠٠١.

زادة، عباس طالب، رسول، بلاوي، التناص القرآني في شعر يحيى السماوي، **مجلة الدراسات الأدبية**، (٩)، ٢٠١١.

عزب، محمود، من تاريخ الشعر الصوفي، **مجلة الأزهر**، ٨٧(٩-١٠)،٢٠١٤، ص١٨٩١-١٨٩٤.

عودة، أمين، اللغة والرمز بين الشعر والتصوف، **مجلة أفكار**، (١١٧)،١٩٩٤،ص ٢٩- ٣٢.

عودة، أمين، دراسة في أصل مصطلح التصوف ودلالته، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، (٦٢)،٢٠٠٢، ص٧٣- ١٠٥.

الفلاحي، عبد الله،الرمز والرمزية عند متصوفة الاسلام، **مجلة الباحث الاجتماعي**، (١٧)، ٢٠٠٨، ص٨٨- ٩٦.

النعامي، ماجد، تجليات التناص في ديوان مختارات من شعر انتفاضة الأقصى – الجزء الأول - ، **مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية**، ٢٠(٢)، ٢٠١٢.

Intertextuality and Mystic Symbolism in the Diwan of Abu Baker Al-Shibli

Prepared by:

ZainabKanaanRaoof

Supervised by:

Prof. AminYousefOdeh

Abstract

The importance of this study is derived from the nature of the problems that interacted positively and negatively. The most important problems encountered in this study are:

First: the problematic or ambiguity of the expression. Most poetic Sufi texts are symbolic or indicative.

Second: linguistic problems. The Language of Sufi poetry has special indications derived from the Sufi experience decorum.

Third: the problem of purpose and meaning. The purposes of Sufi poetry and its meanings are not prevalent and unfamiliar.

Fourth: the problem of ecstasy and ambiguity.

Relying on uncovering denotations of symbols and exploring new language of poetry, and understanding the meaning as well as interpretation of ecstasy and its perception add more importance to this study.

In this study, I adopted text analysis from the perspective of Intertextuality and symbols' analysis, proposing many hypotheses including:

First: forms of Intertextuality in the poetry of Abu Bakr Al-Shibli are relatively numerous in terms of quantity and quality.

Second: poetic and religious Intertextuality are the most prominent figures in his poetry.

Third: the language of poetry is indicative and symbolic, and has two semantic levels; apparent and hidden.

Fourth: the purposes of poetry are related to the Sufi experience, especially the experience of divine love.

I approved all these hypotheses after study and research and I presented them in the conclusion of this study. The incentive of this work is that for DiwanAl-Shibli no separate study has been allocated from the perspective of Intertextuality and mystic symbol. Moreover, there are a number of Sufi poets whose works are studied and researched, such as Ibn Al-Faridh, Ibn 'Arabi, Al-Nabulsi, and others, who represented Sufi poetry and its aesthetic sense. Whereas Abu BakrShibli did not acquire such importance. Perhaps this study would contribute to uncover the first Sufi poetry and its impact on the subsequent poetry.

Keywords: Al-Shibli, Sufism, mode, status, the Sufi symbol, Intertextuality.