الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
جامعـة جيلالـي اليابـس- سيدي بلعبـاس-
كليـة الآداب واللغـات والفنـون
قسم اللغـة العربيـة وآدابـها

رمزية الصورة الفنية في شعر ابن الفارض

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب القديم

أعضاء لجنة المناقشة

● أ.د. كاملي بلحاج	رئيسا	جامعة سيدي بلعباس
● أ.د. فتحي محمد	مشرفا و مقررا	جامعة سيدي بلعباس
● أ.د. محمد مرتاض	عضوا مناقشا	جامعة تلمسان
● أ.د. عبد الجليل مرتاض	عضوا مناقشا	جامعة تلمسان
● أ.د. عبداوي حفيظة	عضوا مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
● د. مخلوف حفيظة	عضوا مناقشا	جامعة سعيدة

إعداد الطالب

قليّل يوسف

السنة الجامعية: 1437– 1438هـ / 2016 –2017م

إهـداء

إلى روح والدتي الغالية...

إلى والدي الذي أتمنى له طول العمر...

إلى جميع أفراد أسرتي الذين شجعوني على هذا البحث...

إلى الأساتذة الذين تلقيت على أيديهم دروسي ...

إلى زم ئي الطلبة...

إلى جميع من عرفتهم وعرفوني...

أهدي هذا العمل.

كلمة شُكر

أشكر تعالى الذي وفقني لإنهاء هذا البحث...

كما أشكر والديَّ اللذان سعيا في تربيتي وتعليمي...

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل الأساتذة الذين أنفقوا

الكثير من أوقاتهم من أجل إعانتنا في إنجاز هذا البحث وأخصّ

بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور فتحي محمد الذي لم يبخل عليّ بالنصح والتوجيه...

مقدّمـــــة

مقدمـــــــــــة

الشاعر قبل أن يكون شاعرا فهو إنسان يعيش ويحيى في بيئة خاصة يتلقى فيها تربيته وتعليمه، وفيها يتأثر بما يجده حوله خصوصا بمظاهر الطبيعة التي تلتقطها حواسه المختلفة، فإذا بلغ مبلغ الرجال بدأ يشعر بجمال الواقع الذي يعيش فيه أو مرارة الحياة التي يحياها. وعندما يتعلم الشعر وفنونه يحاول أن يترجم به تجربته المتضمنة أحاسيسه وانفعا ته ورؤيته لهذا العَالم أو يحاول بناء عالم آخر مثالي يجسده بخياله الرحب.

والصورة الفنية هي إحدى الأدوات التي يستعملها الشاعر ليعكس بها شعوره وينقل بها تجاربه إلى الآخرين من حوله، وذلك لأهميتها وقدرتها على نقل هذه المشاعر والانفعالات في شكل مشهد أو صورة يستطيع من خ لها المتلقي تفكيك العمل الفني وإعادة صياغته من جديد.

ويعتبر الرمز نمطا من أنماط الصورة الفنية ووجه من وجوه التعبير بها نظرا لما يزخر به من إبهام وغموض والتعبير بالمحسوس عن المعنوي أو العكس أو التعبير بالمادي عن المثالي، مما يغذي احتما ت التأويل ويدفعَ بالمتلقي إلى التفاعل مع النص ومحاولة فك شفراته وم قاة الشاعر في أحاسيسه ومشاعره وبالتالي فهم رسالته والتأثر بها.

والشعر الصوفي هو شعر الرمز يعبّر فيه الشاعر عن تجربته الذاتية بما فيها من أذواق ومواجيد وما يعتريه من فقد وما يحسّه من اغتراب، ويعمد من خ ل تكثيف لغته الشعرية ذات

الد ت الرمزية إلى َنقل رؤيته للعالم أو عالمه الخاص، وإعادة تشكيل هذا العالم وفق رؤيته الكشفية من خ ل تجسيد وتشخيص المظاهر الطبيعية ومنحها سلطة مؤثرة.

ويعتبر ابن الفارض من بين شعراء الصوفية الذين لم يعمّروا طوي (54 عاما)، وعاش في العصر الأيوبي بين بيئتين مختلفتين هما مصر والحجاز، ففي الأولى شبّ وترعرع في كنف رعاية أبيه في عزّة واحترام، ثم انتقل إلى الحجاز فتجرّد وأوى إلى الوديان والأماكن المقفرة، ولعل هذه البيئة الثانية كانت أطول فترة في حياته الفنية ونظم فيها معظم شعره، هذه التجربة التي حوّلها إلى قصائد حاول فيها التعبير عن آماله وآ مه. َ

وقد وقع اختيارنا على شعر ابن الفارض الصوفي نظرا لما يتضمنه من صور فنية كثيفة ذات د ت رمزية بالإضَافَة إلى النص الصوفي الذي يعد في حدّ ذاته نصا مشرّبا بالرمز، وقد أقرّ ابن الفارض نفسه بأنه يستعمل الرمز في شعره، ومن ثمّ يحاول هذا البحث فحص هذه الرموز والنفاذ من سطح النص إلى أعماقه كتشاف هذا الحُقل الخصب من الرموز وكيف وظفها ابن الفارض لنقل تجربته الشعورية.

ومن بين الصور المهيمنة في المتن الشعري الفارضي صورة الحب التي جعل منها ابن الفارض قضية مركزية وبؤرة د لية تتكرر في ديوَانه، وصورة السُكْر التي احتلت حيزا هاما في قصائده، إضافة إلى صورة العاذل الذي ي حق شاعرنا ويحاول منعه من ا تصال بحبيبه. هذه

الصور الث ثة التحمت لتكوّن صورة كليّة يحاول ابن الفارض أن يدلنا عليها من خ ل لغته الإيحائية والتي سنحاول كشفها في هذا البحث.

وهذا البحث يسعى للإجابة على عدّة إشكاليات أهمها: لماذا لم يستعن ابن الفارض بالكامل على البيئة الطبيعية المصرية الخصبة التي يغذيها نهر النيل في نقل تجربته الشعرية، ما دامت هي البيئة التي قضى فيها شبابه ثم عاد إليها بعدما عاش لسنوات في الحجاز ومات فيها؟ وهل عكس ابن الفارض فع تجربته الذاتية من خ ل تركيزه على البيئة الصحراوية الحجازية المقفرة؟ ولماذا اختار بيئة الحجاز لتشكّل عالمه الداخلي الذي يحيى فيه والذي من خ له يسعى إلى بناء عالم جديد آخر؟ وهل وفّق الشاعر في التعبير عن مشاعره وإثارة مشاعر مماثلة عند المتلقي؟ وهل أفلح ابن الفارض من خ ل توظيف الرمز في شعره لإضاءة تجربته الوجدانية والشعورية؟. فهذه الأسئلة وغيرها هي محل البحث في هذه الرسالة، وهذا البحث محاولة لكشف جماليات النص الشعري الفارضي، الذي تتجمع فيه عناصر الجمال الأدبي على مستوى الأسلوب البـ غي إضافة إلى مضمونه المعنوي.

والحقيقة أن المكتبة العربية غنية بالدراسات التي عنيت بالصورة الفنية، حتى أن الأستاذ المشارك بجامعة الملك سعود بالرياض، الدكتور صالح بن غرم بن زياد جمعها في كتاب تحت عنوان "دراسات الصورة في النقد العربي الحديث"، أما الدراسات النظرية المتعلقة بالرمزية المعاصرة فقد نالت حصّة ليست بالقليلة، في حين أن الدراسات الخاصة بالرمز عند ابن الفارض فهي قليلة، فنجد منها كتاب "الرمز الشعري عند الصوفية" لعاطف جودة نصر، وإن تطرق بن

الفارض مع شعراء آخرين إ أنه تطرق إلى الطّقوس والأساطير، ورموز الأعداد والحروف والرموز المسيحية في الباب الثالث من كتابه.

ونجد كتاب "التصوف الإس مي من الرمز إلى العرفان" لمحمد بن بريكة الذي حاول فيه الإجابة على الإشكالية التالية: كيف يكون المنهج العقلي الموضوعي وسيلة لفهم المعاني الذوقية الذاتية؟، بالإضافة إلى مشكل اللغة المتميز بالمظهر الاصطلاحي المجرد والشطح والرمز بجميع أنواعه. أما تطبيقات الرمزية المعاصرة فوجدنا أغلبها في مج ت علمية وهي تخص في الغالب شعراء الشعر الحرّ أمثال بدر شاكر السياب وإيليا أبو ماضي ونازك الم ئكة.

أما عن التصوف فهناك كتب كثيرة رجعنا إليها منها كتاب"التصوف الإس مي في الأدب والأخ ق" لزكي مبارك، و"هكذا تكلم ابن عربي" لنصر حامد أبو زيد، و"ابن الفارض والحب الإلهي" و"الحب الإلهي في التصوف الإس مي" و"الحياة الروحية في الإس م" لمحمد مصطفى حلمي.

وهذه الدراسات وغيرها استعنّا بها للاطلاع على الجوانب الغامضة في العمل الفني، ونحن نعلم أن أي نص يظل يحتمل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته، ومن أجل ذلك جاءت دراستنا هذه التي سنحاول فيها كشف جماليات الصورة الرمزية وطرق توظيفها في شعر ابن الفارض. و ننكر الصعوباتَ التي واجهتنا في هذا البحث بدءا بالمنهج المختار في معالجة

موضوع ذوقي وجداني وما يحويه من مفاهيم ذوقية ومصطلحات غامضة تتطلب الخبرة في التعامل معها.

ومن أجل السير في هذا البحث ارتأينا أن نوظِّف المنهج الوصفي التحليلي في معالجة النص الشعري، والمنهج التاريخي لتتبع الحياة الفكرية وا جتماعية بن الفارض، ومنْ أجل هذا سنقسّم بحثنا إلى أربعة فصول تتضمن فص نظريا وث ثة فصول تتضمن رصد الصور الرمزية الث ثة المذكورة آنفا (الحب، السكر، العاذل) ومعالجة رمزيتها، وننهي البحث بخاتمة:

– **الفصل الأول**: سنعرض فيه شرحا نظريا للصورة الفنية والرمزية والشعر الصوفي.

– **الفصل الثاني**: سنتطرّق فيه إلى رمزية الحب في شعر ابن الفارض بعد استخراج صور الحب المهيمنة في المتن الشعري وكيف أسقط عليها الشاعر مظاهر الطبيعة وشخّصها.

– **الفصل الثالث**: وسنتناول فيه رمزية السُكْر في شعر ابن الفارض من خ ل منحه سلطة تغييب الفرد عن الوعي والتحكم في صحوه وسكره.

– **الفصل الرابع**: وسنتطرّق فيه إلى رمزية العاذل في شعر ابن الفارض وبيان حقيقته.

وسنذيّل بحثنا بخاتمة نعرض فيها نتائج البحث على شكل إجابة مقترحة على الإشكاليات التي انطلقنا منها في هذه المقدمة، ونبيّن أهمية مقاربة النصوص الأدبية وتحليلها.

– **ملحق**: نسرد فيه ترجمة للشاعر ابن الفارض ومراحل حياته وطبيعة شعره.

و أدعي أنني سأحيَط بكل جوانب هذا الموضوع وإنما هي ومضات وإضاءات وخطوات متواضعة علّها تشكل لبنة في صرح نتاج نقدي لنصوص شعرنا الصوفي العرفاني.

الطالب / قليـل يوسف

سيدي بلعباس في فبراير2017

الفصل الأوّل

الصورة الفنية والرمزية والشعر الصوفي

الفصل الأول: الصورة الفنية والرمزية والشعر الصوفي

يعالج هذا البحث رمزية الصورة الفنية في شعر ابن الفارض الصوفي، والشاعر بطبيعته فنان يحاول إيصال رسالته للمتلقي والتأثير فيه من خ ل زرع مشاعره وأحاسيسه وانفعا ته في فنه، فمن هنا نرى أنه قبل الدخول في صلب البحث بد من التعريفَ بأهم مصطلحات العنوان المستعملة في البحث كالصورة الفنية، والرمزية، وخصوصية الع قة بين هذه المصطلحات والتصوف الإس مي، وهي مصطلحات تساعد على استيعاب البحث وفهمه خصوصا في الفصول التطبيقية التالية، وقد نجد تداخ بين هذه المصطلحات.

– الصورة الفنية[1]:

إن الفنان سواء كان رساما أو كاتبا أو شاعرا أو نحّاتا أو راقصا، فهو يستقي من الواقع أو البيئة أو الطبيعة التي يعيش فيها مادته ليمارس عملية الخلق الفني، وهذا الخلق يجسده الفنان في صورة أو لوحة أو تمثال أو مشهد، يمكننا حين نتأمله أن نكتشف الرسالة التي يريد الفنان إيصالها إلى المتلقي، وبالنظر إلى هذا العمل الإبداعي الذي " يعدو أن يكونَ عبارة عن تفكيك العمل الفني وإعادة بنائه وتشكيله"[2]. يمكن لنا أن نكتشف الآليات التي اتبعها الفنان لتشكيل فنه وإعطائه المظهر النهائي المعبر عنه بالصورة الفنيّة.

---

[1] – للصورة عند النقاد والباحثين المعاصرين عدة نعوت نذكر منها: الفنية والأدبية والبيانية والبا غية والشعرية.

[2] – خالد لفته باقر الا مي، مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، (مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع 27، جمادى الثانية 1424 ه)، ص883.

وأثناء اط عنا على مفهوم الصورة وجدنا نوعا من التوافق بين النقاد والباحثين حول تعريفها بأنها الخلق والتشكيل باستعمال المادة، هذه المادة التي تمثل اللغة في الشعر، يقوم الشاعر باستعمالها بشكل تلقائي، بل يستعين بعدّة قدرات وتصورات ذاتية خصوصا خياله الرحب الذي استمده من خبرته في الحياة وتجربته التي خاضها في مجتمعه، ومن ثم يقوم بتطويع هذه المادة اللغوية لخلق صورة فنية موحية.

ففي القرآن الكريم مث نجد ذكر الصورة والتصوير أفعا وأسماء، وهي تُعني الخلق والتشكيل حين الحديث عن خلق الجنس البشري(الإنسان)، ومن ذلك هذه الآيات:

1- "وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ **صَوَّرْنَاكُمْ** ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَ ئِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ ﴿١١﴾سورة الأعراف.

2- "يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ ﴿٦﴾ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ ﴿٧﴾ فِي أَيِّ **صُورَةٍ** مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ ﴿٨﴾"سورة الإنفطار.

3- "اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَ**صَوَّرَكُمْ** فَأَحْسَنَ **صُوَرَكُمْ** وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ۚ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ ﴿٦٤﴾"سورة غافر.

4- "هُوَ الَّذِي **يُصَوِّرُكُمْ** فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ ۚ إِلَهَ إِلَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴿٦﴾" سورة آل عمران.

ففي آية سورة الأعراف يأتي التصوير بعد الخلق والإيجاد، وفي آية سورة الإنفطار تتم التسوية والتعديل بعد الخلق، وفي آية سورة غافر يتم التحسين مع الخلق، يقول الزمخشري: "- فأحسن صوركم- وقرئ بكسر الصاد والمعنى واحد، قيل لم يَخلق حيواناً أحسن صورة من الإنسان"[1]، ويقول أبو السعود: "خلقنا أباكم آدم طيناً غير مصور، ثم صورناه أبدع تصوير، وأحسن تقويم سار إليكم جميعاً"[2]، أما ابن كثير فيتحدث عن الخلق في الأرحام وما ينتج عنه من صفات تـ زم هذا الخلق بعد الو دة، فيقول: "يخلقكم في الأرحام كما يشاء من ذكر وأنثى وحسن وقبيح وشقي وسعيد"[3].

ويضيف ابن كثير أن هذا الخلق يبدعه الخالق بأمره وبنوع خاص من التشكيل الذي يريده الباري عز وجلّ، فيقول: "أي الذي إذا أراد شيئاً فإنه يقول له كن فيكون على الصفة التي يريد، والصورة التي يختار"[4]، ويفسر التركيب الوارد في آية سورة الإنفطار بالتشكيل في:"قوله تعالى: (فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ) (ا نفطار:8) "أي:َشكَّلك"[5].

أما في لسان العرب فنجد: "في أسماء تعالى المصَوِّر وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها...

---

[1]- الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد جار -)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، (بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، الجزء4، 1407 هـ)، ص176.

[2]- أبو السعود العمادي (محمد بن محمد بن مصطفى-)، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، (الرياض: مكتبة الرياض الحديثة، الجزء 2، د.ت)، ص325.

[3]- ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر البصري ثم الدمشقي)، تفسير القرآن العظيم، (بيروت: دار الفكر،ج4، 1401هـ)، ص 46.

[4]- المرجع السابق، ص45.

[5]- المرجع السابق، ص 482.

وتصوّرت الشيء: توهمت صورته فتصوّر لي والتصاوير التماثيل... قال ابن الأثير: الصورة ترد في كـ م العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته"[1].

*** الصورة الفنية في الدراسات النقدية:**

اتفقت الصورة الفنية في الدراسات النقدية مع د لتها اللغوية المتمثّلة في الخلق والتشكيل والتركيب والتأليف، لهذا نرى أحمد يوسف علي يقول:"لفظة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير، وإلى فعل التركيب، وهما يقوم أحدهما دوْن الآخر بحيث يمكن القول: إن التصوير تركيب، وإن التركيب ذو عناصر ينحلُّ إليها، وأن هذه العناصر ذات ع قة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطاً تصويرياً ما، فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب"[2]، ويتفق معه في ذلك كثير من الباحثين أمثال أحمد الشايب ونعيم اليافي وخليل عودة وبشرى موسى صالح.

ومعلوم أن خلق وتركيب وتشكيل الصورة ليس هدفا في حد ذاته، بل بد من هدف آخر يلي هذا الخلق، فخلق الإنسان في أحسن صورة ليس غاية بل بد من أن تكونَ في عملية خلقه وتصويره رسالة، وهذا ما نص عليه القرآن، يقول تعالى: "حم ﴿١﴾ تَنزِيلُ الْكِتَابِ مِنَ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ ﴿٢﴾ إِنَّ فِي خَلقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِّلْمُؤْمِنِينَ ﴿٣﴾ وَفِي خَلْقِكُمْ وَمَا يَبُثُّ مِن دَابَّةٍ آيَاتٌ لِّقَوْمٍ يُوقِنُونَ ﴿٤﴾"سورة الجاثية.

---

[1]- ابن منظور الإفريقي (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الخزرجي المصري)، لسان العرب، (الكويت: دار النوادر، ج6، 1431هـ- 2010م)، ص ص 143-144.

[2]- أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين، (جامعة الزقازيق: كلية الآداب، رسالة دكتوراه مخطوطة، 1984م)، ص 400.

فكون وجود الآيات تابع لعملية الخلق والتصوير، هذا يعني أن الفكر يجب أن يشتغل ويتأمل هذا الخلق وهذه الصورة ليكتشف هذه الآيات والد ت والمعاني الخَفيَة وما تثيره في النفس من إيحاءات، لهذا يرى سيد قطب أن "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن؛ فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني، والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها، فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية"[1].

فهدف الصورة الفنية هو كشف المعنى بطريقة جديدة مبتكرة أي غير مألوفة لدى المتلقي، وهذا المعنى يتضح من خ ل تجسيم الحالة النفسية للشاعر حتى يتمكن المتلقي من إدراكها وإسقاطها على الواقع الذي يعيشه وبالتالي إيجاد نوع من التوافق بين الواقع الذي عاشه الشاعر والواقع الذي يحياه هذا المتلقي. والحقيقة أن الشاعر كان هو المتلقي قبل أن يكون شاعرا، وما شعره إ تجسيد للواقع الذّي انطبع في وجدانه في الفترة التي سبقت نظمه للشعر.

لهذا كانت الصورة التي يكوّنها الشاعر "تتولّد بعد مواجهة حقيقية من الشاعر للعالم، وإقبال روحي عليه، واندماج كامل فيه، ولذا تصبح رؤيته فيها خاصة، وأقل ما توصف به أنها رؤية داخلية متميزة لعالم جديد متميز"[2]، ومن هنا أصبحت"القيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها

[1]- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، (القاهرة: دار المعارف، ط10، د.ت)، ص34.

[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري- دراسة في النظرية والتطبيق-، (الرياض: دار العلوم، د.ط، 1984)،ص 119، 120.

تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصبة"[1]، أو بمعنى آخر تصبح الصورة الفنية انعكاسا للعالم الداخلي النفسي للشاعر في صورة العالم الخارجي، أي ما يمكن أن نسميه تعبيرا مبطّنا لأحاسيس الشاعر وعواطفه تجاه العالم الذي يتفاعل معه يوميا من خ ل توظيف مكونات الوجود الطبيعية، فكل ما في الحياة "معان شعرية يعرض إليها الشاعر في شعره ما دام قادراً على إخراجها وتصويرها"[2].

وهنا نلحظ كذلك أن الباحثين المذكورين آنفا يثبتون للصورة "قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه كأنما نحادثه، ونسمعه كأنما نعامله"[3]، فإذا كان الرسام يستعمل ريشته لإبداع لوحته الفنية فإن قصائد الشاعر هي"رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[4].

ونلحظ أن وظيفة الصورة تعتبر تمثيل للواقع ونقل للأحاسيس للقارئ فـ"التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أُبرزتْ هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس

[1]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1999م)، ص 15.

[2]- أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد والناقد، (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)، ص 133.

[3]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، 1973م)، ص 250 .

[4]- سي دى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982م)، ص23.

ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً"[1].

وإذا كانت الصورة الفنية تتمثل مهمتها في تجسيم وتجسيد ا نفعا ت والمشاعرَ ووجَدان الشاعر من خ ل مظاهر الطبيعة والبيئة التي يحيى فيها هذا الشاعر، فمن الطبيعي أن يتمتع الشاعر بخيال رحب ليتمكن من التعبير عن المجرد بالملموس، ولهذا كان "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو ا نقباض"[2]، لأن المتلقي يعيد تفكيك هذه الصورة الحسيّة ثم يركبها من جديد ليقف عن طريقها على المعنى الحقيقي للنص.

إن قدرة الشاعر على التصوير ليست سهلة على الإط ق، فثمة مجهود كبير يقوم به الشاعر للربط بين المحسوسات والمجردات، وهذه العلاقة بين الحسّ والخيال يجب أن تكون متينة ف: "الذي يدركه الإنسان بالحس هو الذي تتخيله نفسه؛ لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يُرام تخييله بما يكون دلي ً على حالة من هيئات الأحوال المطيقة به وال زمة له حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويُشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال ال زمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده وكل ما لم

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار الب غة في علم البيان، تحقيق محمد الإسكندراني و م. مسعود، (بيروت: دار الكتاب العربي، ط2، 1998)..، ص 101.

[2]- القرطاجني (أبي الحسن حازم-)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، (بيروت: دار الغرب الإس مي، ط 2، 1981)، ص 89.

يحدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، و خُصص بمحاكاةٌ حال من هذه الأحوال، بل اقتصر على إفهامه با سم الدال عليه، ًفليس يجب أن يُعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلاً؛ لأن الكلام كله كان يكون تخييلاً بهذا الاعتبار"[1].

ومن هنا يشكل الواقع المحسوس المنطلق الهام والضروري للشاعر، ليس باعتباره أداة يمكن أن يستعين بها الشاعر أو يرفضها بل لأن هذا الواقع قد ارتسم في نفسية الشاعر عبر مراحل حياته وصار جزءا غير منفصل عنه، وبالتالي فاتكاءه عليه وتوظيفه له في شعره يفهم على أساسً أنه اختيار بل هو طبيعي وعادي، وهذا ما فهمه النقاد العرب القدامى وعبروا عنه في قولهم: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم"[2].

وهذه الرؤية هي ما عبر عنها أيضا النقد الحديث من خ ل اعتبار الصورة "نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر"[3]، فالشاعر – في استخدامه الصورة للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى الناس– إنما يعمد إلى

---

[1]– المرجع السابق، ص 111.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18.

[3]– عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، (ليبيا: دار القائد، د.ت)، ص 137.

تجسيد ما هو تجريدي، وإعطائه شكـ ً حسياً، إنه في عمله هذا "يوضح الصور والأفكار والمثل بطريقة عينية"[1].

– الرمزية:

1- الرمز لغة:

يعرّف الرمز في اللغة على أنه "تصويت خفي باللسان كالهَمْس ويكون بتحريكَ الشفتين بكـ م غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرَّمْز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرَّمْز في اللغة كل ما أَشرت إليه مما يبان بلفظ بأَي شيء أَشرت إليه بيد أَو بعين، ورمَزَ يَرمُز ويَرْمِز رَمْزا... وجارية رَمَّازَةٌ غَمَّازَةٌ وقيل الرَّمَّازَة الفاجرة مشتق من ذلك أَيضا ... والراموز البحر، وارْتَمَزَ الرجل وتَرَمَّزَ تحرك، وإبل مَرامِيز كثيرة التحرُّك"[2] .

ويقول ابن فارس: "الراء والميم والزاي أصل واحد يدل على حركة واضطراب؛ يقال كتيبة رمَّازة تموج من نواحيها، ويقال ضربه فما ارمأزَّ: أي تحرك، وارتمز أيضا"[3]، ويعرف المناوي الرمز بأنه:"تلطف في الإفهام بإشارة تحرك طرف كاليد واللحظ والشفتين، والغمز أشدَّ منه، ذكره الحرالي. وقال الراغب: إشارة بالشفة... وعبّر عن كلِّ كـ م كإشارة بالرمز"[4].

---

[1] – عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1965م)، ص 72.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، ص ص223-224.

[3] – ابن فارس(أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، اعتنى به أحمد عوض مرعب وفاطمة محمد أصـ ن، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط1، 2001)، ص 402.

[4] – المناوي (محمد عبد الرؤوف)، التوفيق على مهمات التعاريف، (معجم لغوي اصط حي)، تحقيق محمد رضوان، (بيروت: دار الفكر المعاصر، ط1 ، 1410هـ-1990م)، مادة (رمز).

ويسمِّي القالي الرمز لحنا؛ إذ يقول: "ويقال لحنت له لحنا إذا قلتَ قو يفهمه عنك ويخفى على غيره، وقال تعليقا على قول أبي بكر بن دريد: وخير الحديث ما كان لحنا "أي خير الحديث ما فهمه صاحبك الذي تحب إفهامه وحده وخفي على غيره، وأصل اللحن أن تريد الشيء فتوري عنه بقول آخر"[1]. وأمَّا ابن رشيق فقد جعله "نوعا من أنواع الإشارة"[2].

2- الرمز اصطلاحا:

يطلق الرمز اصط حا على التركيب اللفظي الذي أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما يمكن تحديده...، وقد جعله السكاكي من أقسام الكناية، ويبيّن متى تكون الكناية رمزا: "وإذا كانت ذات مسافة قريبة من نوع الخفاء؛ كنحو: عريض القفا وعريض الوسادة، كان إط ق اسم الرمز عليها مناسبا؛ لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية"[3].

وأدخله صاحب جوهر الكنز في الكناية أيضا في قسم التتبيع؛ يقول: "وحقيقته العدول عن اللفظ المراد به المعنى الخاص به إلى لفظ هو ردفه... فإنْ كثر الإرداف والوسائط، فإنَّه يكون خفيا كالألغاز والتعمية التي تراض بهما الأذهان؛ فما وقع من هذا الباب لقصد سمي كناية أو تعريضا إذا قارب الظهور، وأما إذا أوغل في خفائه سمي لغزا أو رمزا"[4].

---

[1] – القالي (أبي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي)، كتاب الأمالي، (بيروت: در الكتب العلمية، ج1 ، د.ت)، ص6 .

[2] – القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، (دار الجيل، ط5، 1401هـ-1981م)، ص305.

[3] – السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي-)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1407-1987)، ص157.

[4] – الحلبي(نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير-)، جوهر الكنز"تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، تحقيق محمد زغلول سـ م، (مصر، الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)، ص 106.

والحقيقة أن للكناية والمجاز وجه شبه كبير مع الرمز في الكـ م حيث إرادة أمر آخر غير ما يؤدّيه نفس اللفظ، والذي نفهمه من الكناية والمجاز هو أنهما وسائل رمزية، "فالرمز كما عرفت يعني مُجانبة اللفظ وإنّما له ارتباط وثيق به... وحيث إنَّ للرمز أهدافاً قريبة وأُخرى بعيدة فإنّه تارة يُحقِّق هدفه القريب بالكناية، وتارة يُحقِّق هدفه المتوسِّط بالمجاز، وتارة يحقِّق هدفه البعيد والأبعد بوسائل أُخرى"[1].

ويعرف الطوسي الرمز في اصطـ ح الصوفية بأنه: "معنى باطن مخزون تحت كـ م ظاهر يظفر به إ أهله"[2]، وكأنه أخذ هذا المعنى من ابن رشيق القائل: "اللفظ جسم وروحه المعنى"[3]، وذلك لأن المعاني تنفك عن ألفاظها؛ فهي مثل الروح مع الجسد؛ وكل لفظ يحمل داخله معنى هو عبارة عن رمز؛ فلفظ (ذهب) مثـ يحمل معنى الذهاب، فـ(ذهب) رمز، ويؤكد الشيخ محمد عثمان عبده البرهاني على ذلك المعنى في عجز بيته عند مدحه النبي صلى عليه وسلم بأن: "المباني (مكونات الألفاظ) في مدحه صلى عليه وسلم هي بمنزلة الأواني (الظرف)"[4].

وما يعرف بالتجربة لدى الصوفية تحتّم عليهم للتعبير عنها وجود الرمز، يقول الكاشاني: "قد أجمع الصوفية دون استثناء على أنَّ تجربتهم الروحية ومواجيدهم تفي بها عبارة، وَمع ذلك

---

[1] – ط ل الحسن، الرمزية والمثل في النص القرآني–من أبحاث المرجع الديني السيد كمال الحيدري–، (لبنان، بيروت: مؤسسة الهدى للطباعة والنشر، 1434هـ- 2013م)، ص 30.

[2] – رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسـ مي، (مكتبة لبنان: ناشرون، ط1، 1999م)، ص 411 .

[3] – القيروانى (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،(ج1، د.ت)، ص 39 .

[4] – الوسيلة إبراهيم محمد درار، رمزية الخمر في ديوان (شراب الوصل) للشيخ محمد عثمان عبده البرهاني، ص 20.

فهم يعبّرون ويستعيرون للإفصاح عمّا بهم أو عن معارفهم كلَّ ما وقعت عليه أعينهم من وسائل التعبير أو الرمز"[1].

أما الرمز في الشعر فهو"وجه مقنّع من وجوه التعبير بالصورة للد لة على عمق العَ قة بين الرمز والصورة الشعرية، والرمز الشعري عادة ما يتقيد ببعدين أساسيين وهما: التجربة الشعورية الخاصة بالشاعر والسياق الخاص في الكتابة"[2].

وتلتقي هذه التعاريف في كون الصورة المنطقية (لغة المنطق) عاجزة عن التعبير عن الوجدان، مثلما يرى عبد المجيد عابدين أن التعبير غير المباشر "لجأ العرب إليه نتيجة عدم قدرة اللغة المستعملة في احتواء المضامين التي تجيش في خواطرهم"[3]، فـ:"الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، وهو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء... والرمز الشعري في أي عمل شعري جيّد كامن في التفاعل بين الرمز والمرموز إليه"[4].

3- الرمزية العربية:

يرى ج ل عبد خلف أن: "الرمز لم يتبلور مفهوما واضحا إ في العصر العباسَي على يد بشار بن برد الذي استطاع أن يكسر القواعد اللغوية المألوفة من خ ل ولوجه إلى عالم تراسل

[1] – القاشاني (كمال عبد الرزاق)، اصط حات الصوفية، تحقيق وتعليق محمد كمال إبراهيم جعفر، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981م)، ص6.

[2] – محمد الأمين شيخة، عتبات الولوج إلى أساليب النص الشعري الحديث، (بسكرة: جامعة محمد خيثر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية وا جتماعية، العدد الثاني والثالث، جانفي-جوان 2008)، ص 22.

[3] – عبد المجيد عابدين، الأمثال في النثر العربي القديم، (دار مصر للطباعة، د.ت)، ص 18.

[4] – مصطفى السعدي، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، (مصر: منشأة المعارف، 1987)، ص 71- 72.

الحواس الذي يعني أن الحواس تستطيع أن تولّد وقعا نفسيا موحدا"[1]، واعتبر أن "الرمز لم يتخذ معنى اصط حيا إ في العصر العبّاسي، عصر التحول الظاهر في الحياة العربية ا جتماعية والعقلية"[2]، ويرى درويش الجندي أن الرمز كان موجودا في الجاهلية من خ ل لغة الكهان التي "كانت تعتمد على المواربة والرمز والإبهام والاستغلاق وعلى القسم والطنين والجلجلة والتهويل والإغراب حتى تتحقق الغاية المقصودة منها، وهي التأثير في السامعين من ط ب الأسرار والغيوب وهي أقرب إلى الرمزية الغربية من حيث اعتمادها على الإبهام والغموض واهتمامها بالموسيقى التي تخلق جوا من الإيحاء وصورا من الأح م"[3].

بينما يرى ط ل الحسن أن ظهور الرمز أقدم بكثير فقد "ازدهرت الرمزية في ظلّ الحضارات القديمة، سيّما في مجا تُ العقيدة، فالإنسان مدفوع بفطرته إلى تحصيل الكما ت المطلقة، وحيث إنه يتمكَّن من تشخَيص الحقيقة كما هي؛ لأسباب مختلفة، فإنّه أوجد له رموزاً تحمل تلك المضامين"[4].

وإذا كان الرمزيون المتأخرون يفتخرون باحتواء أدبهم على الرمز وبأنهم قدّموا مذهبا جديدا سمّي بالرمزية، وبغض الطرف عن قدم الرمز أو حداثته فإن الرمزية المعاصرة تتفق مع فلسفة الفن في كون "العالم الخارجي ليس هو الحقيقة بذاته، إنما هو برقع يكتمها وأن الحقيقة كامنة فيه، وأن كل مظهر حسّي هو رمز وكناية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة الحسّية المبذولة والمتفق عليها، وأن

[1] – ج ل عبد خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 01.
[2] – المرجع السابق، ص 08.
[3] – درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، (دار نهضة مصر للطباعة، 1957)، ص 160.
[4] – ط ل الحسن، الرمزية والمثل في النص القرآني، ص 32.

الحقائق الحسّية المقترنة به هي حقائق جزئية ونصفية وأنها زائفة مموّهة وموهومة ولا طائل من وجودها"[1]، ومن هنا يرى الرمزيون أن "الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، وبخاصة مناطقها الغائرة البعيدة عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس"[2].

وتقديس الرمزية المعاصرة للغموض وجعل الأدب مليء بالألغاز، يدل على أن "الغموض الفني ليس معناه فناء الوضوح والإبانة في التعبير عن التجربة، وإنما معناه تكثيف الصور الفنية في التعبير، دونما استبداد في الفردية المستغرقة بالرمز والط سم"[3]، فالصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها في القصيدة الغنائية " تهدف إلى أن تُقرب د لتها من فهمنا، وَلكّنها تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي أنها تخلق رؤية و تقدم معرفة، إنَ ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما اختبار ما سيكون عليه"[4].

وهنا يتركب الرمز: "عندما يتخذ الشاعر المظهر الواقعي رمزا إلى فكرة تختفي فيه أو يبحث في المحسوس عن استعارة تبرز فكرة سابقة لوجود المحسوس أو يبتكر استعارة"[5].

---

[1]- إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، (بيروت: دار الثقافة ،ط2، 1983)، ص11.

[2]- محمد غنيمي ه ل، النقد الأدبي الحديث، (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ط، 1997)، ص 388 وما بعدها بتصرف.

[3] - ج ل عبد خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 23.

[4] - أحمد يوسف، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، (بيروت: الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى،2007)، ص95 .

[5] - هدي فاطمة الزهراء، جمالية الرمز في الشعر الصوفي-محي الدين بن عربي نموذجا-، (تلمسان: جامعة أبي بكر بلقايد، رسالة ماجستير، 2006)، ص 62.

أي أن الشاعر يعبر بالأشياء المحسوسة الموجودة في الطبيعة عن وجدانه وكل ما يعتصر داخل نفسه، "وذلك بمد صلة بين هذه الأشياء وبين الرغبات الجوهرية في النفس، فيتم لجوء الشاعر إلى الصورة الرمزية بتوجيه من "تجربته الشعورية التي يمكن التعبير عنهَا إ بالصورة الرمزية ذات الإيحاء الجم والشمولية"[1]، وبالتالي فقد شهد الرمز تجليات له في الشعر المعاصر حتى أصبح "ظاهرة فنية أساسية من ظواهر القصيدة الحديثة، ولربما كان الرمز من التقنيات الفنية المشذبة للصخب الغنائي"[2].

4- الرمزية الغربية:

يختلف مفهوم الرَمزية الغربية عموما عن الرمزية العربية في كونها تقديس للغموض والإبهام والتلميح والإيحاء حيث يقرر هنري بريمون أنَّ "للقصيدة معنيين :المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر، والمعنى الذي يفيض أو يستقطر من الأبيات؛ وهو المعنى الأهم الذي يفهمه إ شاعر أو أشباهه؛ المعنى السرّي الذي يمكن إيضاحه أو حصره"[3]، وبالتالي فالقصيدة الرمزية يطغى عليها الغموض والإبهام ويصبح إدراك المعنى صعبا، ولعل هذا ما دفع هنري بير أن يقول: "الخطر في هذا النوع من الشعر هو أنه يمر مبهما على قرائه، فهؤ ء والساذجون منهُم يقعون تحت صدمة القصيدة ويُؤخذون بموسيقاها اللفظية وندرة صورها وطرافتها وتركيباتها، يظنون أنفسهم

[1] – محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (لبنان: دار الكتاب الجديد، ط1، 2003)، ص 53.
[2] – مناف جـ ل عبد المطلب، الرمز في شعر السياب، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، د.ت)، ص 14.
[3] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (مصر : دار المعارف، ط2، 1978م)، ص 40.

ضحية الشاعر ويتوهمون أن هذه التلميحة تفوتهم أو أن خلف المعنى الواضح ولذّتهم في إحساس ما يفهمون، إلماحات إلى هيغل أو إلى صوفية ذات رموز ميتافيزيقية... والواقع أن الحقيقة أظهرت لهاوي الشعر وللذي يقرأه لنفسه وينعم به دون الغوص فيه على تلميح مخفي أو رسالة فلسفية، أن الشعر الجيّد للقارئ الجيّد"[1].

وهذا ما يحاول أن يوضحه كارناب في المثال التالي:"هدف القصيدة الغنائية التي ترد فيها الكلمات–شعاع الشمس–و–الغيوم– ليس إع منا عن بعض الحقائق المتعلقة بحالة الطقس، بل التعبير عن بعض مشاعر الشاعر، وإثارة مشاعر مماثلة فينا... القصيدة الغنائية تحوي معنى إع ميا، تتضمن معنى نظريا، تحوي معرفة"[2].

وبما أن الرمز جمعا لمعان مختلفة وأحيانا عمقا سحريا يختبئ خلف المظاهر، فـ: "الأديب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصه عليها. إذن، فالقارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف، وإلى م قاته في تفكيره. وهذه القراءة الواعية، المسماة حقا خ ّقة، تقرّب القارئ من المقروء. فليس المطلوب فقط أن'يحزر' القارئ مدلول الصورة–الرمز، إذ هذا من شأن المجاز السهل"[3].

وهذا الربط بين الواقع والأفكار كان دائما عند الرمزيين يخلق هوّة عميقة لدى المتلقي لفهم الرسالة، لهذا اعتمدوه مذهبا وأعابوا على غيرهم عدم فهم أدبهم، كما "سجّل دارسون كثيرون،

[1] – هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، (بيروت–باريس: منشورات عويدات، ط1، 1981)، ص 36.

[2] – مورتون وايت، عصر التحليل–فـ سفة القرن العشرين–، ترجمة أديب يوسف شيش، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975)، ص 241.

[3] – المرجع السابق، ص 10.

بينهم جان بوميه وبيار مورو، أن جماليين كثيرين ومتأثرين بالصوفية كانوا طوال العصر الرومنطيقي يلصقون بالفن الحقيقي مهمة ربط المرئي بالا مرئي. وكان الرمز يكوّن هذا الرابط، والجمالي جوفروا[1]، كتب عام 1822 أن الشعر ما سوى مجموعة رموز حاضرة في الذهن لجعله مهيأ لقراءة الا مرئي"[2].

ويؤكد الشاعر الفرنسي ما رميه على دور الغُموض والإبهام في الشعر، بقوله "على الشعر دائما أن يحمل لغزا وهو هذا هدف الأدب... أعتقد أن الشعر موجود للنخبة في مجتمع يعرف ما الأبهة"[3]، ومن هنا "برز ا تجاه الرمزي في القصيدة العربية الحديثة، حتى أوشك أن يلغي الوضوح تماما من مضمون الشعر المعاصر، لتحل محله هذه السديمية في لغة التعبير"[4].

- **بين الصورة الفنية والرمزية:**

يمكن أن نستخلص من حديثنا عن الصورة الفنية والرمزية ذلك التداخل والتفاعل بينهما، فإذا كان ف سفة الجمال أمثال هنري برغسون[5] وبنديتو كروتشه[6] وجورج سنتيانا[1] وجون ديوي[2]

---

[1] – إيتيان جوفروا سانت هي ر (15 أبريل 1772 – 19 يونيو 1844) tienne Geoffroy Saint-Hilaire : عالم تاريخ طبيعي فرنسي.(ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.).

[2] – هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، ص 12.

[3] – هنري بير، الأدب الرمزي، ص 39.

[4] – جـ ل عبد خلف، الرمز في الشعر العربي، (العراق: مجلة ديالى، العدد الثاني والخمسون، 2011)، ص 11.

[5] – هنري برغسون (1859–1941) Henri Bergson فيلسوف فرنسي ولد في باريس لأب مهاجر يهودي بولوني، انتخب في الأكاديمية الفرنسية سنة 1914، هاجر إلى أمريكا عدّة مرات ابتداء من سنة 1917 والتقى خ لها الرئيس الأمريكي توماس ويلسن. نال جائزة نوبل في الآداب سنة 1927، وهو دبلوماسي معروف. (ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

[6] – بنديتّو كروتشه (1866–1952) Benedetto Croce: فيلسوف ومؤرخ إيطالي، تأثر بالماركسية ثم انتقدها بعد ذلك، نشرت أعماله بين سنة 1902 و 1931. وكان لكروتشه كتابات نشرت معظمها في مجلة النقد La Critica التي أسسها سنة 1903 مع جيوفاني جونتيل. عارض الفاشية وحكومة موسوليني، وكان سيناتورا لعدة عهدات وعضوا في الحكومة الإيطالية ومارس دورا سياسيا بارزا. (ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

وآ ن[3] وجورج أندريَ مارلو[4] وألبار كامو[5] وجان بول سارتر[6] وسوزان نجر[7] يعتبرون أن َالشاعر يبدع صورا فنية في قصائده الشعرية، بتفاعل عدة عوامل كالحدس والخيال والبيئة الطبيعية والأفكار والخواطر للإيحاء بها إلى تجربة الشاعر الذاتية، فيرون أنه لا بد من تجاوز الواقع والأشياء الملموسة

---

[1] – جورج سنتيانا (1863–1952) George Santayana: فيلسوف أمريكي ولد في مدريد وهاجر مع أبيه إلى بوسطن بالو يات المتحدة عام 1872، تخرّج من جامعة هارفرد وتابع دراسته بألمانيا(برلين) والمملكة المتحدّة (كامبردج) إلى حين عودته إلى الو يات المتحدة عامَ 1889. درّس الفلسفة في هارفرد حتى عام 1912، ثم غادر نحو أوكسفرد، واستقر بروما بعد الحرب العالمية الأولى حتى وفاته عام 1952. حاول في كتابه (حياة العقل–The Life of Reason) بحث الوحدة بين العلم والفن والدين. (ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

[2] – جون ديوي (1859–1952) John Dewey: فيلسوف وبيداغوجي أمريكي، تخرّج من جامعة جون هوبكنز (Johns Hopkins) عام 1884، درّس الفلسفة وكوّن الأساتذة في جامعتي ميشغن وكولومبيا، اهتم بالتربية، وابتداء من سنة 1896 أسس "المدرسة–المخبر" وحاول إصـ ح التربية نظريا وتطبيقيا. (ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

[3] – آ ن (1868–1951) Alain هو اسم مستعار له، واسمه الحقيقي هو إميل أوغست شارتيي (Émile-Auguste Chartier):أستاذ وفيلسوف فرنسي ولد لأب جراح بيطري، درّس في عدّة ثانويات ونشر بانتظام مقا ت في الجريدة ألراديكالية "*la "Dépêche de Rouen*. (ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

[4] – جورج أندري مارلو (1901–1976) Georges André Marlaux: كاتب ورجل سياسي فرنسي، ولد في باريس ونشأ في رعاية أمه وجدته التي كانت لهما تجارة، وهجر الدراسة قبل البكالوريا ليعيش من تجارة الكتب النادرة لكنه استمر في تكوين نفسه من خـ ل متابعة دروس في مدرسة اللغات الشرقية. تنقل إلى الهند الصينية في بعثة علمية رفقة زوجته الأولى ثم إلى كمبوديا، ثم عاد إلى باريس عام 1926 ليعيّن مديرا فنيا لدار النشر غاليمار Gallimard عام 1928. أهم كتبه "سيكولوجية الفن". (ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

[5] – ألبار كامو (1913–1960) Albert Camus: كاتب فرنسي ولد في الجزائر، ونتيجة مرضه لم يستطع إتمام دراسته ورغم ذلك حصل على شهادة الدراسات العليا سنة 1936، اشتغل بالمسرح ثم اشتغل بالصحافة في الجزائر وباريس، استقال من منظمة اليونسكو ودافع عن القضية الجزائرية ابتداء من سنة 1956. من أهم أعماله الأدبية المسرحية كاليغو وأسطورة سيزيفَ. (ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

[6] – جون بول سارتر (1905–1980) Jean Paul Sartre: فيلسوف ودراماتيكي وروائي وصحفي وسياسي فرنسي، عيّن أستاذا سنة 1929 ثم انتقل إلى برلين (1933–1934) حيث اكتشف نظرية إدموند هيسرل التي شكلت أهمية كبيرة في بلورة نظريته الخاصة. في نهاية الحرب العالمية الثانية هجر التعليم وأسس مجلة "Les Temps Modernes" سنة 1945 التي أصبحت مجلة هامة لليسار الثقافي وذات محتوى سياسي. من أهم أعمال سارتر "الوجود والعدم"، ومن مسرحياته"الذباب" و"الغثيان". (ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

[7] – سوزان نجر (1895–1985) Susanne Langer: فيلسوفة أمريكية من أهم أعمالها: "الوجدان والصورة"، "مسائل في فلسفة الفن".(ينظر: Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

في الطبيعة للتعبير عن أثرها العميق في النفس، وبناء عالم أكثر مثالية من العالم القائم[1]، وهو ما تنادي به الرمزية المعاصرة. وبذلك "أصبح واضحا أن الرمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين:

أو : أنه يستلزم مستَويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحا ت المعنوية المرموزَ إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز.

ثانيا: أنه بدَّ من وجود عَ قة بين ذينيك المستويين؛ هذه الع قة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه؛ نعني ع قة المشابهة التي قصد بها التماثل في الم مح الحسية، بل يقصد بها تلك الع قات الداخلية بين الرمز والمرموز"[2].

– الرمز في الشعر الصوفي ودوافعه:

يعتبر الشعر الصوفي شعرا رامزا، فطبيعة الشعر وصف المشاعر والأحاسيس والأفكار، وله معجم لغوي خاص، لهذا ن حظ توجه الشاعر الصوفي إلى "الإسترسال في لغة رامزة تعبر إ عن أحواله، وبهذا تتحول لغة المتصوفة إلى معدن جديد يستقي منه أصحابه ترميزاتهم الخاصة بهم

---

[1] – للإستزادة ينظر كتبهم:

– هنري برغسون، الضحك، ترجمة سامي الدروبي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)،ص106 .

– كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص34.

– جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، (بيروت: دار النهضة العربية، 1963)، ص78.

- Alain, Système des Beaux Arts,(Gallimard, Paris, 1962), p 33.

-Georges André Marlaux, La monnaie de L'Absolu, (Gallimard, Paris,1951), P 631.

-Georges André Marlaux, lacération Artistique,(Gallimard, Paris,1965), P132.

-Albert Camus, L'Homme Révolté, (Gallimard, Paris, 1951), P341.

-Sartre, L'Imaginaire, (Gallimard, 1940), PP 320- 321.

-Langer S. k, Proulemsong Art, (John Hopkins press, Baltimore, 1962) , P 84.

-Langer S.K, Feeling and Form, (London: Routledge, 1958), P 82.

[2] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (مصر: دار المعارف، ط2، 1978م)، ص 40.

عبر مفاوز وفلوات جدليّة... وفي هذا تجلٍّ للمكاشفة الجمالية الصوفية التي تخترق في لغتها حدود المرئي إلى التعبير بالإشارة عن الـ مرئي... لغة المتصوف تنبع من الداخل وتقوم على الحدس في علاقته بالبرزخ، من ثم تبدو غامضة في عرف المتلقي غير المتخصص، لأنها لغة منزاحة عن اللغة المتداولة... ومن ثم يكون اختراق حجب لغة المواضعة هو النهج المتبع في معجمهم الشعري"[1].

هذا الغموض والإبهام المتجسّد في استعمال الشاعر للمعجم الصوفي، حال في كثير من الأحيان دون تمكننا من فهم واستيعاب التجربة الصوفية، وتتعقد مهمة المتلقي إذا سعى لفهم عالم التصوف الإسـ مي، لأن هذا العلم "له موضوع هو التزكية وإن طبيعة هذا الموضوع ذوقية محضة، وإن له منهجا هو التربية الروحية. وهذا المنهج قائم أساسا على الذوق فهو بهذين الاعتبارين يحمل مواصفات الذات"[2].

وهنا يتجلى سؤا ن هامان هما: "كيف نستطيع أن نحيط بمعاني الذوق؟... كيف يكون المنهج العقلي الموضوعي وسيلة لفهم المعاني الذوقية الذاتية؟ والجواب على هذا السؤال هو أن الغموض الواقع في فهم التصوف الإسـ مي له أصـ ن رئيسيان: أحدهما من ذات التصوف هو اللغة الصوفية، والآخر من خارج التصوف هو المنهج الموضوعي في تعامله مع الذوق الصوفي"[3].

---

[1] – عبد القادر فيدوح، العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير، (الموقع ا لكتروني: سودان كلجميع)، ص 20، بتصرف.

[2] – محمد بن بريكة البوزيدي الحسني، التصوف الإسـ مي من الرمز إلى العرفان، (الجزائر: دار المتون للنشر والترجمة والطباعة والتوزيع، ط1، 2006)، ص 26.

[3] – المرجع السابق، ص 26.

وأمسى مفهوم الشعر الصوفي مشترِكا مع مفاهيم الفن والصورة الفنية والرمز عند ف سفة الجمال، فلأن الشاعر الصوفي يحاول التعبير عن تجربته الذوقية الوجدانية وإلباسها صور المحسوسات المستقاة من الطبيعة التي عاشها، فهو بذلك يقوم بعمل فني يجسّده في صورة فنية، وهذه الصورة ترمز إلى عالمه الداخلي من خ ل إستعمال مكونات العالم الخارجي المتمثلة في البيئة والواقع الطبيعي الذي يتفاعل معه.

وفي هذه الدراسة لشعر ابن الفارض الصوفي سنحاول كشف العالم الداخلي لهذا الشاعر اعتمادا على قراءة صوره الفنية، وما عكسته هذه الصور من رموز، إيمانا منا بأن "النصوص التي تسلك توجّهاً رمزياً إنّما تحمل في رحمها معانٍ جمّة تضيق العبارة بها، فالرؤية فيها مُطلقة غير محدودة، تضيق بها جميع القوالب اللفظية، فيتحرّك النصّ في رمزيته حركة مقدارية ترسم حدودها رؤية وتفحّص القارئ... إنّ القارئ وظيفته تجاه رمزية النصّ استج ء معانيه الخفيةّ والبعيدة المدى"[1]، وسنرى كيف استلهم ابن الفارض من المحسوسات التي يعايشها في واقعه الطبيعي محاو النفاذ إلى رؤية مثالية تمثل النموذج الذي يريد الوصول إليه.

[1] – ط ل الحسن، الرمزية والمثل في النص القرآني، ص 19.

الفصل الثاني

رمزية الحب في شعر ابن الفارض

الفصل الثاني: رمزية الحب في شعر ابن الفارض

تذكر التراجم[1] أن ابن الفارض حُبِّبَ إليه سلوك طريق الصوفية، فمن ذا الذي حَبّب له ذلك؟ شك أن ابن الفارض أيقن أن المظاهر الفاتنة والجمال الطبيعي في البيئة المصرية (القاهرة) ليس هو الحقيقة، بل ربما أدرك بفطرته أن هناك حقيقة أخرى خافية و سبيل للوصول إليها إ بمجاهدة النفس وقمعها عن اللذات.

ومن هنا ابتدأ ابن الفارض أولى هذه المجاهدات باعتزال الناس والحياة، فصار يأوي إلى الأماكن المهجورة قرب القاهرة، ولكن بسبب عودته إلى البيت والأهل والأصحاب ربما صارت تلك المجاهدات تذهب سدى لأن سعة العيش والمكانة الاجتماعية كانت تلغي كل ما حصّله في عزلته القريبة، وربما يكون هذا هو الدافع وراء اختيار عزلة طويلة وبعيدة عن الديار فاختار البيئة الحجازية ليتأمل في هدوء أسرار هذا الكون، وكأنه بذلك يحاول التشبه بالنبي محمد صلى عليه وسلم حين كان يتحنث في جبل حراء أياما وليالي طويلة.

وفي عزلته عن العالم المادي المترف وبُعده عن الأهل والإخوان والخ ن وعيشه وسط بيئة صحراوية قاسية أدرك ابن الفارض سبب ومغزى وجوده في الدنيا، وأن هذه الحياة المادية ليست جنّة ومرتعا للهو واللعب، بل هي مزرعة لأمثاله يحضّرون فيها أنفسهم بالعمل لـ نتقال إلى جنّة الخلود والنعيم المقيم في العالم الآخر المثالي. وعلم ابن الفارض أيضا أن أباه آدم عليه الس م كان يحظى في الجنّة بعيش رغيد ولكنه أُخرج منها بسبب عصيانه لأوامر مو ه، وأن الرجوع إلى جنة

[1] – ينظر ترجمة ابن الفارض في الملحق.

الخلد رهين بتطهير النفس من الآثام وتعلقها ببارئها والإقرار بحبها له وعدم الغفلة عنه وعن أوامره حتى يأتي الموت لينقله إلى الدار الأخرى.

ومن ثم شكّلت الغفلة عن الأوامر والنواهي الإلهية جرسا دائم الرنين في أذن ابن الفارض لأنه إذا سقط في الغفلة صار معذبّا بالبعد عن الحضرة الإلهية، ومن هنا وجب عليه مقاومة إغراءات الحياة المادية والتشبث بالمثالية ليصل إلى الجنّة الموعودة. وابن الفارض فهم هذه الحقيقة جيّدا ونظم كل أشعاره فيها، لهذا نراه يعبِّر في قصائده عن الحب وشوقه الدائم إلى المحبوب ويكرر توظيف صورة الحب في متنه الشعري ويسقط عليها د لة رمزية.

– ماهية الحبّ الصوفي:

إن ثمة ع قة قوية تجمع بين الحب بوصفه تجربة إنسانية غريزية وبين الحب بوصفه تجربة دينية وليس أدل على الصلة الوثيقة التي تربط التجربة الدينية بالحب من ذلك النزوع المشترك الذي يجمع بين الصوفي والعاشق نحو ا تحاد بالمعشوق[1].

كما يظهر هذا ا متزاج والتداخل بَين الحب والتصوف على الصعيد اللغوي، فإذا رجعنا إلى لغة العشاق ولغة المتصوفة ن حظ نوعًا من التداخل وا نصهار، بحيث يسَتعير العشاق المعجم اللفظي الديني في التعبير عن حبهم، وإذا عدنا إلى اللغة المادية التي كثيرًا ما يصطنعها المحبون في تعبيرهم عن الحب، لوجدنا أنهم يستخدمون كلمة(العبادة) للإشارة إلى الإفراط في الميل أو المبالغة

[1] – زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص 121.

في العشق. فالحبيب يعتبر نفسه بمثابة(عبد) يأتمر بأوامر المحبوب أو (عابد) يعفر جبهته عند أقدام معبوده[1]، وهذا يفسر لنا كيف استباح العشاق أن يطلقوا على تجربة الحب اسم العبادة.

ومن زاوية أخرى نلحظ أن الصوفية قد استعاروا لغة الحب الإنساني للتعبير عن مفاهيمهم العرفانية ذات الطبيعة الدينية الخاصة، فقد ألم الشعر الصوفي بما ورث من أساليب الغزل العذري وتقاليده الفنية متمثلة في التفجع وشكوى الفراق ووصف الرحلة إلى ديار المحبوبة والتخوف من العذال والواشين والرقباء وما يلحق المحب من سقم وذبول وسهاد كما ألم بضرب من الغزل الشهواني في تشبثه بوصف المظاهر الحسية الفيزيائية وبالحديث عن المغامرات واختلاس القبلات واللقاء تحت جنح الليل وفي سكون الأسحار، قد تسنى للصوفية في أشعارهم أن يمزجوا هذه الأساليب الفنية الموروثة في تركيب يحيل على بناء رمزي مفعم بالإيحاء[2].

ولقد لحظ المتصوفة أنّ "الاتصال الجنسي هوَ أعمق صور الاتحاد ومن ثم فإنهمَ قد وصفوا علاقتهم بالله وصفًا غراميًا واستخدموا في التعبير عن حبهم للذات الإلهية عبارات مليئة بالرموز الجنسية"[3] كعبارات العشق والهيام وصورة التصاق جسدين معا وهي الظاهرة المعبر عنها بالحلول والاتحاد التي طبعتْ أشعارهم وكان من روادها الحلّاج، كما اشتهرت خلال العصور الوسطى كتابات من هذا القبيل حيث "كَتَب صوفية رسائل في الحب عديدة استخدمت فيها العبارات

[1] – زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص 121.
[2] – عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 506.
[3] – زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص 121.

الشهوانية الشائكة والصور الحسية ذوات التعبير الموحي من أجل الرمز إلى نار الحب الإلهي للنفوس الكاملة"[1].

كما أن غراميات (أوفيد) الشاعر الا تيني قد تحولت على مدار ألف سنة من العصور الوسطى على يد رجال الكنيسة "إلى قصائد رمزية ترمز إلى بحث الإنسان عن العشق الإلهي الذي يتحدث عنها المتصوفة"[2].

وهكذا يختلط الدين والجنس في بناء القصيدة الصوفية أو يصبح الحب وسيلة لخ ص الإنسان ودخوله النعيم، ففكرة (العشق الإلهي) وفكرة (الوجد) من الأفكار الأساسية عند متصوفة الإس م وعند متصوفة الهنود وعند متصوفة الأف طونية الحديثة في عبارات اليونان التي اختلط فيها الجنس بالدين اخت طًا عجيبًا[3].

وليس أدل على ذلك من ا خت ط الصريح بَين رموز الدين ورموز الجنس لدى ابن عربي في مفهومه لفكرة الإنسان الكامل، فهو يرى "أن عشق الرجل للمرأة يكون جسديًا وروحيًا عند الإنسان الكامل، ومن خ ل هذا الوصف يتم التوصل إلى المطلق"[4].

كما يوظف ابن عربي قصة خلق آدم وحواء ليبرز منها الأبعاد الصوفية لوحدة الوجود حيث تجد الذكورة جوهرها في الأنثوي وتجسد الأنوثة أصلها في الذكوري باعتبار حواء خارجة من ضلع آدم ومشكلة جوهره الداخلي كما أن آدم يشكل لها الأصل والمبدأ[1].

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد، الحب عند رواد الشعر الجديد رموزه ود ته، (القاهرة: الهَيئَة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2009)، ص 221.

[2] – لويس عوض، الثورة والأدب، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967)، ص 122.

[3] – المرجع السابق، ص 124.

[4] – ينظر: هدى لطفي، العنصر الأنثوي في الفلسفة العرفانية بن عربي، (مجلة آلف للب غة باللغة ا نجليزية، 1985)، ص 5-16.

– متاعب الحب الصوفي:

تبرز من خ ل القصيدة الصوفية المتاعب التي ي قيها الشاعر في سبيل حبه للذات الإلهية، فالحب طريقه شاق ومليء بالصعاب التي يجتهد الشاعر لتجاوزها من أجل إرضاء الذات الإلهية، وفي ذلك يقول ابن الفارض من ميته:

هُوَ الحُبّ فاسلمْ بالحشا مَا الهوَى سَهْلُ *** فما اختارَهُ مُضْنىً به، وله عَقْلُ

وعِشْ خالياً فالحبُّ راحتُهُ عَناً، *** وأوَّلهُ سُقمٌ، وآخِرهُ قَتْلُ

ولكنْ لَديَّ الموْتُ فيهِ، صَبابَةً، *** حَياةٌ لمنْ أهوَى، عليَّ بها الفَضْلُ

نَصَحتُكَ عِلماً بالهوَى والَّذي أرَى *** مُخالَفتي فاختَرْ لنَفسِكَ ما يحْلو

فإنْ شِئتَ أنْ تحيا سَعيداً، فَمُتْ به *** شهيداً، وإ ّ فالغرامُ لهُ أهْلُ[2]

يفجّر ابن الفارض في هذا المقطع الشعري تجربته من خ ل الحشد المكثف لألفاظ (الحب، الهوى، صبابة، الغرام) مع مفردات الحياة والموت قارِنا إياها بالسعادة، ليصدم المتلقي في أولى أبيات قصيدته بهذه الصورة التي تجعل من الموت بابا ومنفذا للسعادة(فإن شئت أن تحيا سعيدا فمت به شهيدا). وهنا يفتح الشاعر بابا شتغال الرمز من خ ل تشخيص الحب ومنحه القوة القاهرة القادرة على الإماتة والقتل، فكيف يصمد شاعرنا أمام هذه القوة الخارقة طمعا في نيل السعادة؟

---

[1] – ينظر: هدى لطفي، العنصر الأنثوي في الفلسفة العرفانية بن عربي، ص 17.

[2]– ابن الفارض(أبو حفص عمر بن أبي الحسن–)، الديوان، اعتنى به وشرحه هيثم ه ل، (لبنان: بيروت، دار المعرفة، ط1، 2003)، ص 112.

يرمز الموت والقتل هنا إلى قساوة العيش وضرورة مكابدة ضراوة البيئة الطبيعية بالعمل الشاق والمجاهدات المضنية لهزيمة النفس البشرية الطامعة في تحصيل زخرف السعادة المادية الفانية، "وهنا تقع الصوفية في تماس مع الشعر، لأنها استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء"[1]، وهذه التجربة الوجدانية التي جسّدها ابن الفارض برؤية شعرية تكشف عن عالم شديد التوتّر مليء بالقلق والخوف من المجهول، حيث أدرك بوعيه الإبداعي د ت هذا الكونَ الغريب ويحاول أن يعوِّضه بصـ ته الحسيّة الناتجة من شوق الذات إلى النموذج المثال.

وللتدليل على المكانة العالية للحب يقول ابن الفارض من التائية الكبرى:

ونفسٌ ترَى في الحبِّ أنْ ترَى عَناً ´ *** متى ما تصَدّتْ للصّبابَةِ صُدّتِ

وما ظفِرَتْ، بالوُدّ، روحٌ مُرَاحَةٌ *** و بالوَ نفسٌ، صفًا العيشِ، وَدَّتِ

وأين الصَّفا؟ هيهات منْ عيشِ عاشقٍ، *** وجنَّةُ عَدْنٍ بالمِكارِهِ، حُفَّتِ[2]

يضعنا ابن الفارض في هذه الصورة/المشهد حيث يحتل الحب مكانة رفيعة تستطيع النفس الوصول إليها (صدّت، ما ظفرت)، معقوبة بتساؤل إنكاري عن وجود صفاء العيش (أين الصفا؟) ويبين استحالة تحقق هذا الصفاء(هيهات)، ويجعل للجنّة سياجا منيعا يمكن اقتحامه ´ بسهولة لأنها حفّت بالمكاره كما في جاء في البيت السابق (بالمكاره حفّت). إنها الملحمة المتشكِّلة من عزم وعجز الذات الشاعرة في مواجهة قدرها المحتوم والمتجسّدة بالنسيج اللغوي المحكم والموحية

[1]- ينظر: محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، (مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4، يوليو1981)، ص17.
[2]- الديوان، ص 29.

إلى الواقع الجديد الذي فرض نفسه على الشاعر، هذا الواقع لم يترك له أي خيار ممكن فهو من جهة مضطر قتحام ميدان هذه المعركة ومن جهة أخرى هو يدري نتيجتها.ً وبهذه الروح الانهزامية للذات الشاعرة تتوضح الدلالة الرمزية للحب الإلهي وقوّته وسطوته على النفوس العاشقة (عيش عاشق).

ويبني ابن الفارض صورة لملحمة يجسد فيها معاناته فيقول:

هَوًى، عبرةٌ نمَّتْ بهِ وجَوًى نمتْ *** به حُرَقٌ، أدْوَاؤها بي أوْدَتِ

فطوفانُ نوحٍ، عندَ نوْحي كأدمعي *** وإيقادُ نيرانِ الخليلِ كلوْعَتي

ولو زفيري أغرقتني أدَمعي *** ولو دُموعي أحرقتني َزفرتي

وحُزني ما يعقوبُ بثَّ أقلَّهُ، *** وكلُّ بلى أيُّوبَ بعضُ بليَّتي

وآخرُ ما قى الألى عشقِوا إلي الرَّ *** دى بعضُ ما قيتُ أولَ محْنتي[1]ً

ففي هذه الأبيات تتوسع الصورة إلى المجال الطبيعي، ويحاول ابن الفارض استثمار مكونات الطبيعة القاسية (الطوفان والنيران) بالإضافة إلى استدعاء الأنبياء الذين قاسوا الوي ت في سبيل الحب الإلهي (نوح، إبراهيم الخليل، يعقوب، أيوب)، ليسقط عليهم مأساته الروحية ومعاناته النفسية المتمثلة في الإغتراب عن وطنه وعالمه الأصلي الذي فارقه مُكرَهًا.

وتتجاوز لفظتا الطوفان والنيران "في هذه الصورة الاستعارية دلالاتهما القريبة وتتحولان إلى رمز يمنحها أبعادا أكثر كثافة وإيحاءات تتطلب من المتلقي جهدا ذهنيا مضاعفا ليدرك كنهها...

[1]- الديوان، ص 25-26.

تبدو عناصرها متباينة على مستوى الظاهر وإن كانت موحّدة على مستوى الشعور، ويشكل هذان الرمزان محور الصورة باعتبارهما منتجين للحدث... زادت المعنى تكثيفا وإيحاء"[1].

وفي هذه الصورة التي رسمها ابن الفارض يتحول كل من الإغراق والإحراق إلى "رمز من رموز العذاب الجسدي والروحي"[2] الذي يتعفر فيه الشاعر، كما يستدعي الشاعر في هذا المقطع أسماء الأنبياء "لما لها من د ت دينية وروحيَةً ليضفي على شخصيته مسحة أسطورية"[3] تجعله منفردا بصفات خارقة قادرة على التحمل والصبر بهدف متابعة المسعى وملاقاة الحبيب، مما "يفسح منافذ حدود لها شتغَال الرمز"[4]. ً

ونـ حظ كيف بدأ ابن الفارض في رسم صورته من الواقعي ولكنه سرعان ما يتجاوزه إلى المجرد، فليس تشبيه العبرات والزفرات بالطوفان والنيران هو المقصود هنا بل المقصود هو ما يتركه هذا التشبيه من أثر في النفس، وذلك من خ ل هذا الربط غير المتوقع بين العناصر الحسية غير المتجانسة التي أضفت على الصورة ظ من الغموض وألغرابة، كلها عناصر تضافرت برمزيتها لتوحي بحالة الفقد وا غتراب الناتجة عنً البعد عن الموطن الأصلي للشاعر، وهنا يبدأ الشاعر بسرد المتاعب التي يـ قيها في سبيل الحب، ومنها:

أ– الأسقام:

[1] – رشيدة أغبال، الرمز الشعري لدى محمود درويش، (المغرب: مكناس، مجلة ع مات، العدد 26، 2006)، ص 152.
[2] – شاكر النابلسي، مجنون التراب، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1987)، ص 276.
[3] – رشيدة أغبال، الرمز الشعري لدى محمود درويش، ص 153.
[4] – المرجع السابق، ص 153.

تنتشر في المتن الشعري بن الفارض صورَة الأمراض والأسقام كنوع من المتاعب التي يـ قيها الشاعر في سبيل رضى محبوبه ومنها ما جاء في تائيته قائ :

فلوْ سمعتْ أذنُ الدَّليل تأوُّهي، *** لآ مِ أسقامٍ، بجسميَ أضرَّتِ

لأذكَرَهُ كربي أذى عيش أزمةٍ *** بمنقطعي ركبٍ، إذا العيسُ زمَّتِ

وقدْ برَّحَ التَّبريحُ بي، وأبادني، *** وأبدى الضَّنى مِني خفيَّ حقيقتي

فنادمتُ، في سُكري، النحولَ مراقبي، *** بجملةِ أسراري وتفصيلِ سيرتي[1]

ففي هذا النسيج اللغوي تبرز الدوال (تأوهي، آ م، أسقام، أضرّتْ، كربي، أذى، أزمة، التبريح، أبادني، الضنى، النحول) لترسم صورة مليئة بالأمراض والكروب والأزمات التي أدّت بالشاعر إلى إسماع تأوهاته وأدّت إلى نحول جسمه المقاوم، فقد "وفق الشاعر في تفعيل الحدث المأساوي وجعله أكثر تأثيرا في نفسه، قبل حس المتلقي، كما وفق في أن جعل ع قته بالشعر تنحصر في كتابة نص شعري، وإنما تكمن هذه الع قة في تعزيز الحضور الكشفي للنص الشعري... وحين يسمو الفن الشعري بالأحاسيس وينتشي بها تتفتق العديد من الهواجس التي تجعل من المتلقي أن يكشف الإشارات غير المألوفة في النص... حيث تشعر وكأنك تقرأ نصا مقموعا مكبوتا، ندركه فيما لم يقله في خلفيات الغياب، بانزياحه عن الواقع... بوصفه شفرات للدخول إلى كنه أسرار الذات"[2].

[1] – الديوان، ص 25-26.

[2] – عبد القادر فيدوح، العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير، ص 03.

والشاعر من خ ل عرض هذه الصورة إنما يحاول أن يرمز إلى الحنين المستمر والشوق الدائم للوطن الذي لفظه ورمى به في هذا الواقع الغريب المؤلم، ومن ثم يشعر قارئ شعر ابن الفارض "أن الشاعر يكرع من كأس التماهي مع الذات في تأملاتها في الوجود، وكأنه في صراع مع نفسه وهو يحاول أن يسمعنا تأوهاته من ذاته الولهانة، وذلك في مقاومتها للزمان، ومعاناته التي تسري في أوصاله، فحين يشكو... يسكن الكون في إيقاعاته الذابحة من شدة الأسى الذي يقطع فلذات من أعماقه، من المدى المنشود في حنينه"[1].

يقول ابن عربي عن بداية هذه الغربة التي يجسدها الصوفي في شعره:"أول غربة اغتربناها وجودا حسيا عن وطننا–غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية لله علينا[2]، ثم عمّرنا بطرق الأمهات، فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالو دة"[3]، أي أن أصَل هذه الغربة هي خروج الإنسان من الجنّة إلى الأرض (إنزال آدم وحواء من الجنة إلى الأرض)[4]، ومن هنا تبدأ المعاناة في سبيل الرجوع إلى الفردوس الأعلى.

ومن هنا يمكن فهم التجربة الصوفية على أنها "تجربة تعتمد على التأمل بالوجدان والقلب، فالشاعر والمتصوف ك هما يلجأ إلى التأمل وإلى ا رتحال الدائم في َسبيل الكشف عن الحقيقة

---

[1] – المرجع السابق، ص 04.

[2] – إشارة إلى قول تعالى: "وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ۖ قَالُوا بَلَىٰ ۛ شَهِدْنَا ۛ أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ ﴿١٧٢﴾"من سورة الأعراف.

[3] – ابن عربي (محيي الدين أبي عبد محمد بن علي–)، كتاب الفتوحات المكية ، (مصر: دار الكتب العربية الكبرى،ج2، 1329/1911 ه)، ص 696.

[4] – أي قول عز وجل:"وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴿٣٥﴾ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٣٦﴾"من سورة البقرة.

الكبرى يتحم ن ما يتحمله الأنبياء من معاناة في تلقي الرسالة وتوصيلها، فيتحدان، أو يبحثان دوما عن الإتحاد بمظاهر الوجود"[1].

ويستمر ابن الفارض في تصوير أسقامه وضعفه ووهنه من المتاعب التي سببها الحب له فيقول:

وأنحَلني سُقمٌ، لهُ بجُفونِكمْ *** غرامُ التِياعي بالفؤادِ، وحَرْقتي

فضعفي وسُقمي، ذا كرَأيْ عواذلي، *** وذاكَ حديثُ النَّفسِ عنكمْ برَجْعَتي

وَهَى جَسَدي مِما وهَى جلَدي، لذا *** تحمُّلهُ يَبْلى، وتبقى بَلِيَّتي

وعُدتُ بما لمْ يُبْقِ منّي مَوْضِعاً *** لِضُرٍّ، لعُوَّادي حُضوري كغيبتي[2]

ومِنْ أجْلها حالي بها، وأجِلُّها *** عنِ المِنّ، ما لمْ تخفَ، والسُّقمُ حُلَّتي[3]

تتجلى صورة الأسقام بوضوح في هذا المقطع الشعري حيث يبتدئ الشاعر بالإخبار عن النحول الذي ألمّ به نتيجة سقمه ويختم بالحالة التي صار السقم حلّة له يلبسها (أنحلني سقم- السقم حلّتي)، وبين النحول والحلّة تتجمّع صور مت حقة مت صقة ومتراكمة (حرقتي، ضعفي، سقمي، وهَى جسدي، وهَى جلدي، تبقى بليّتي، لم يبق مني موضعا لضرّ)، إنه التدرج في بناء الصورة الفنية ومنحها الإيحاء والتأثير في المتلقي، فالشاعر لم ينسج حلّة مرضية تكسوه فجأة واحدة بل بدأ بالتمهيد لها من خ ل ضعفه أو ثم وهن جسده وذهاب صبره وفقده للتحمّل ثم

[1] - خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003)، ص 81.

[2]- الديوان، ص 17.

[3]- الديوان، ص 23.

سريان المرض في كل موضع من جسده وفي النهاية احت ل المرض لجسمه كلّه أي صار حلّة تغطّيه بالكامل. وهنا ن حظ كيف سار ابن الفارض بالقارئ شيئا فشيئا لينقله من الد لة المباشرة للمرض الحسّي إلى الد لة الرمزية لتأثير الحب الإلهي وسطوته.

ويعاود ابن الفارض التذكير بمتاعب الحب من أمراض وأسقام علّه يحضى بالشفقة من محبوبه فيقول:

فأظهَرَني سُقمٌ بهِ، كنتُ خافياً *** له، والهوى يأتي بكلِّ غريبةِ

وأفرَطَ بي ضُرٌّ، ت شَتْ لِمَسِّهِ *** أحاديثُ نفسٍ، بالمدامعِ نمَّتِ

فلوْ هَمَّ مكروهُ الرَّدى بي لما دَرى *** مكاني، ومِنْ إخفاءِ حُبِّكِ خفيتي[1]

وفيها ت في الجسمِ، بالُّسقمِ صحَّةِ *** له، وت فُ النَّفسِ نفسُ الفتوَّةِ

ويا جسَدي المضنَى تسَلَّ عن الشِّفَا، *** ويا كبِدي، مَنْ لي بأنْ تتَفتَّتي

ويا سقَمي تُبْقِ لي رَمقاً، فقدْ *** أبيتُ ، لبُقيا العِزِّ، ذُلَّ البقيَّةِ

ويا صحَّتي ما كانَ من صُحبتي انْقضى *** ووصلُك في الأحشاءِ ميتاً كهجرَةِ

ويا كُلَّ ما أبقَى الضَّنى منّي ارتحِلْ، *** فما لَكَ مأوىً في عظامٍ رميمةِ[2]

يحاول الشاعر في هذه الأبيات من خ ل تكرار استثمار مفردات السقم والضر تأكيد وإثبات ولاءه لحبيبه وأنهى هذه المرّة الأبيات بالعظام المتفتتة (عظام رميمة)، مطلقا نداءه

[1]- الديوان، ص 27.

[2]- الديوان، ص 48-49.

للمحسوس والمعنوي (يا جسدي، يا كبدي، يا سقمي، يا صحّتي، ويا كلّ ما أبقى الضنى)، إنه يرسم هنا صورة للذي أنهكه المرض وأقعده في الفراش فلا يستطيع حراكا ومن ثمّ فهو يستغل آخر الفرص المتاحة لديه من خ ل ا ستنجاد بأي شيء يمكن أن يخفف عنه هذا الب ء، فمنح المحسوسات والمعنويات "أسماء هي وحدها الصالحة للنداء، هي خاصية أَنْسَنَتْ المنادى، فهذه الصورة عالية الشعرية تنفتح على آفاق تتشظى فيها الد لة... صورة ليسَ سه ً تصورها وصياغة تركيب غرائبي لها... تومئ للقوة التي يضغط بها الرمز على ذاكرة الشاعر، حتى يوظفه أو يكرر استثماره... صار التصاعد الشعري والغرائبي والتجاوري مع الأسقام فضاء متسعاً، ضاجاً برمزية غير محددة، بل ظلت مفتوحة"[1].

ويصور ابن الفارض أيضا معاناته وآهاته وبكائه نتيجة م زمة السقم له حين يقول:

وقلْ تَرَكْتُ صَريعاً ، في دِيارِكُمُ، *** حَيّاً كمَيّتٍ ، يُعيرُ السُّقمَ للسُّقمِ

فمِنْ فؤادي لَهيبٌ نابَ عنْ قَبَسٍ، *** ومِنْ جُفونيَ دَمْعٌ فاضَ كالدِّيَمِ

وهذهِ سُنَّةُ العُشَّاقِ ، ما عَلِقوا *** بشادِنٍ ، فَخَ عُضْوٌ مِنَ الأ لَمِ[2]

سَقَمي مِنْ سُقْم أجفانِكُمُ، *** وبِمَعْسُولِ الثّنَايا لي دُوَيْ

أوعِدوني أو عِدوني وامطُلوا، *** حُكْمُ دينِ الحُبِّ دَينُ الحبّ لَيْ[3]

[1] – ناجح المعموري، تنوعات اليومي وشفاهيات رمزية، ص 10.

[2]– الديوان، ص 124.

[3]– الديوان، ص 133.

رُحْ مُعافىً ، واغتنِمْ نُصْحي ، وإنْ *** شِئتَ أنْ تَهوَى ، فَلِلبَلوَى تَهَيْ

وبِسُقْمٍ هِمْتُ بِالأجْفَانِ ، إنْ *** زانَها وَصْفاً بِزَيْنٍ وبِزَيْ[1]

يرتكز بناء الصورة في هذه الأبيات على أفعال الأمر(قل، أوعدوني، عدوني، امطلوا، رُحْ، اغتنم، تَهَيْ)، فلمن يوجه الشاعر أوامره؟ إنها رمزية صراع الشاعر مع ذاته الشاعرة، حيث تتعذب النفس الإنسانية في هذا العالم الغريب، تدعو وليس من مجيب، فيتوجه الخطاب من الذات إلى الذات في نوع من الحوار النفسي الكفيل بإفراغ تلك الشحنات ا نفعالية للحصول ُعلى بعض من الراحة المؤقتة، لأن العذاب النفسي مستمر و ينتهي. ً

ويعدد ابن الفارض أيضا آ مه وأحزانه وأسقامَه في الصورة التالية التي يرسمها في قوله:

طَريحُ جَوى حبٍّ، جريحُ جَوانحٍ، *** قَريحُ جُفُونٍ، بالدَّوامِ دَوَامي

صريحُ هوىً، جارَيتُ منْ لُطفيَ الهوا، *** سُحَيْراً، فأنْفاسُ النَّسيمِ لِمامي

صَحيحٌ، عليلٌ، فاطلُبوني مِنَ الصَّبا، *** ففيها، كما شاءَ النُّحولُ، مُقامي

خَفيتُ ضَنىً، حتَّى خَفيتُ عَنِ الضَّنى، *** وعَنْ بُرْءِ أسقامي، وبَرْدِ أُوامي

ولمْ يُبْقِ مِنِّي الحبُّ غَيْرَ كآبَةٍ، *** وحُزْنٍ، وتَبريحٍ، وفَرْطِ سَقامِ[2]

تتشكل هذه الصورة من الألفاظ (طريح، جريح، قريح، صريح، صحيح، خفيت، كآبة، حزن، تبريح، فرط سقام)، لتوحي بنوع من ا ستسـ م وا سترخاء اعترافا مِن الشاعر بقوّة الحبّ

[1]- الديوان، ص 141.

[2]- الديوان، ص 126.

وقدرته على التسبب في العلل والنحول والحزن والكآبة، وهو ما أسهم في بناء الصورة الكليّة الموحية باستس مه لقوّة الحبّ حيث أصبح طريح الفراش يقوى على القيامَ.

ب- الأحزان والبكاء:

لكي يحصل الشاعر على بعض الشفقة من محبوبه نتيجة المتاعب التي قاها هاهو يستحضر من الأنبياء يعقوب وأيوب عليهما السلام مصوّرا أحزانه ومعاناته وقارنا إياها بمعاناتهما في قوله:

وحُزني، ما يعقوبُ بثَّ أقلَّهُ، *** وكلُّ بلى أيُّوبَ بعضُ بليَّتي[1]

حَزْنُ المِضاجِعِ، نَفادَ لِبَثِّهِ، *** حُزْناً، بذاكَ قضَى القضاءُ، نَفاذا

أبداً تَسُحُّ، وما تَشِحُّ، جُفونُهُ، *** لِجَفَا الأحِبَّةِ، وَابِ ً ورَذاذا[2]

يستدعي الشاعر هنا شخصيتين لطالما اشتهرتا بالصبر على الفراق والعذاب هما النبي يعقوب والنبي أيوب عليهما الس م،، فالنبي يعقوب يتخذ في البيت الشعري رمزا للصبر على فراق ولده يوسف، بينما النبي أيوب يتخذ رمزا للصبر على العذاب الذي ابتلي به في جسده والوارد في قول تعالى:"وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ ﴿٤١﴾"[3]، وهنا يحاول الشاعر من خ ل المزج بين الصبرين أن ينقل للمتلقي حالته النفسية المتمثلة في الصبر على فراق الوطن السابق (الجنّة) والصبر على آ م وعذاب المحبة إلى أن يحين موعد رجوعه إلى

[1]- الديوان، ص 25.

[2]- الديوان، ص 91.

[3] - من سورة ص.

وطنه، ولكن هذا الرجوع غير معروف الوقت، إذن فالصبر طريقه طويل، والعذاب مستمر دائم، وبالتالي فالشاعر باقٍ في هذه الدائرة التي تتوقف. ولهذا عبّر عن ذلك بالبثّ أي"الهموم المتفرقة من أجل الصور الكثيرة التي يقع فيها تجلي محبوبه، والمحبة المفرطة إذا مدها البثّ، والبثّ إذا صاحبه التوقان، والتوقان إذا خالطه الهيمان، والهيمان إذا مازجه ا رتياع، وا رتياع ٍإذا طمع فخانته الأطماع، يذوب لها الفؤاد ويذهب لها السواد ويتصدع لها الجماد وينفطر لها السبع الشداد، والمحبة على قدر المحبوب والطلب على قدر المطلوب"[1].

ويستحضر ابن الفارض دموعه الجارية للتدليل على متاعب الحب كما في قوله:

وقالوا: جَرَتْ حُمْراً دموعُكَ قلتُ: عنْ *** أمورٍ جَرَتْ، في كَثرةِ الشَّوقِ، قلَّتِ

نحَرتُ لضيفِ الطَّيفِ في جَفنيَ الكرى *** قِرًى فجَرى دَمْعي دَماً فوقَ وَجْنتي[2]

فإنسانُها مَيتٌ، ودَمْعِيَ غُسْلَهُ، *** وأكفانهُ ما ابيضَّ، حُزناً لفُرقتي

فللعينِ والأحشاءِ، أوَّلَ هلْ أتى، *** تـ عائِدي الآسي، وثالِثَ تبَّتِ[3]

غرامي أقِمْ صبري إنصرمْ دمعي إنسجمْ *** عدوّي احتكمْ دهري انتقمْ حاسدي اشمتِ[4]

غَرْوَ إنْ شحَّتْ بَغَمْضِ جُفونها *** عيني، وسَحَّتْ بالدُّموعِ الذُّرَّفِ[5]

---

[1]- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من ك م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 97-98.

[2]- الديوان، ص 18.

[3]- الديوان، ص 22.

[4]- الديوان، ص 24.

[5]- الديوان، ص 103.

هنا يطرأ تحول في تشكيل الصورة بانتقال الشاعر إلى استخدام الألوان والحواس، فاللون الأحمر (لون الدم) والأبيض (لون الكفن) والعين مستودع الدمع وهي في نفس الوقت حاسة البصر، ويستعمل ابن الفارض الفعل الدال على الجمع الغائب (قالوا) لإثبات ما حلّ به، ثم يوجّه أوامره للغرام أن يقيم و يغادر، ودمعه أنْ يواصل الجريان، والدهر أن يواصل الإنتقام، والحاسد أن يشمت به. إنها قدرة الشاعر الإبداعية على نسج صورة أضفى عليها الخيال مسحة مأساوية حيث استطاع الشاعر تجميع شهادة الغير له بالبكاء دما على الغربة (قالوا) مع بقاء العين شاخصة (شحّت بغمض جفونها) وذارفة دمعها بغزارة (سحّت بالدموع الذرّف) في نفس الوقت، مع استحضار اللونين الأحمر والأبيض.

إنه مشهد إنساني مؤثّر يدفع بالقارئ إلى تقاسم الإحساس بالألم والحسرة مع الشاعر الذي يرى له خ صا َمن هذا الواقع المرّ والقاسي، ف يملك إ دموعه للتعبير عَن معاناته، إنه موقف العاجز المقيّد والغريب عن وطنه حيث مواسي له و مُعين، فقد "تجرَي الدموع للسرور من غير بكاء ولا يكون البكاء إلا مع الحزن، فهي دموع حارة لأنها عن حزن... فيكون بكاء المحب بعد فقد الأحبة... يسكب الدمع بذلك ويشكو حرقة الشوق الذي بفؤاده مما حلّ به، كما أن المحب إذا فكّر في البينونة بكى لها قبل وقوعها، حتى لو وقعت لم تجد العين دمعة ترسلها عند الفراق لأنها فنيت تلك الرطوبات من نار الحب وعِظَم حرارتها وكثرة ما أرسلته من العبرات خوف البين"[1].

[1]- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من ك م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 101.

إنها قدرة ابن الفارض المتميّزة في بناء صوره ولعله بهذا يستحق مرتبة "الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفاً يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره، أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد"[1]، وهذا التجسيم والتشخيص هو ما عناه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "فإنَّك ترى الجماد حياً ناطقاً والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مُبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة"[2]، فالشاعر من خ ل عملية التصوير وتوجيه النداء والأوامر واستحضار الشخصيات إنما "يستجيب إلى وجيب القلب، وهمهمات تجري في النفس، بل إنَّه يسمع ك ماً ويرى حركة وأفعا ً في الطبيعة، بل إنَّ الواردات الذهنية والخواطر في النفس كل تلك تتحدث إليه، ويجري الحوار بين أرجاء الكون"[3].

ت- التذلّل:

من بين متاعب الحب التي يـ قيها ابن الفارض التذلل للمحبوب، وكي يتوهم أحد أن ً الشاعر قد أعيته هذه المتاعب وربما ينصرف عن محبوبه، هاهو يبدي ذلّه وانقياده للمحبوب قائ :

وحُسْن بهِ تسبى النُّهى دَلَّني على *** هَوىً، حَسُنتْ فيهِ، لِعِزّك، ذِلَّتي[4]

ذللتُ لها في الحَيّ حتى وَجَدْتُنِي *** وأدْنى مَنالٍ عِندَهُمْ فوقَ هِمَّتي

[1] – زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ص69.

[2] – الجرجاني(عبد القاهر–)، أسرار الب غة، إشراف محمد رشيد رضا، (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1988)، ص 33.

[3] – فايز الداية، جماليات الأسلوب–الصورة الفنية في الأدب العربي–، (بيروت: دار الفكر المعاصر، ودمشق: دار الفكر، الطبعة الثالثة، 1990)، ص125–126.

[4] – الديوان، ص 30.

ومِنْ دَرَجَاتِ العِزِّ أمْسَيْتُ مخلداً *** إلى دَرَكَاتِ الذُّلِّ من بَعدِ نخوَتي[1]

ولو عَزَّ فيها الذلُّ ما لذ لي الهوَى، *** ولم تكُ لو الحبُّ في الذلِّ عِزَّتي[2]

ومنْ أجلها طابَ افتضاحي، ولذَّ لي اطِّرا *** حي، وذِلّي، بعدَ عزِّ مَقامي[3]

يحاول الشاعر في هذا المقطع الشعري رسم صورة للتقرب من المحبوب بإبراز ذلّه له، فبعدما كان يشكو البعد ومكابدة صروف الدهر، عاد ليكفّر عما ارتكبه من شكوى وبثّ أحزانه لغيره مبيّنا لذّة هذا الذل في المحبّة (طاب افتضاحي، لذّ لي اطراحي وذلّي)، كما نـ حظ أن الشاعر انتقل من خطابه للمذكر إلى خطاب المؤنث(ذللت لها في الحيّ)، وهنا يصطدم المتلقي بهذا التجديد في الخطاب الشعري بن الفارض، لكنَ الكاشاني يرفع هذا اللبس بتأكيده أن الشاعر إنما يشير إلى الذات الإلهية "لأن الذات مؤنث لفظي، ولم يصرّح بالذات استعظاما لها وسترا للحال ورعاية لقاعدة التغز ت، وإياك إياك أن تتوهم في صاحب هذا النظم أنه اتخذ امرأة حبيبة وسرد هذا الكـ م في حقها"[4].

[1]- الديوان، ص 33.

[2]- الديوان، ص 34.

[3]- الديوان، ص 125.

[4] - الكاشاني (عبد الرزاق-)، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، (المطبعة الخيرية، د.ت)، ص 48.

وهذه المظاهر المستخدمة هي "رموز لبيان حا ت الشاعر المعنويَة والروحية، وهو بسبب أن الشاعر معذور عن وصف ء قته مع الحضرة الإلهية مباشرة فيلجأ لبيان أحاسيسه إلى الرمز"[1]، وتجسِّد الصورة الرامزة عتزاز ابن الفارضَ بحصول الكمد له وذلِّه لمحبوبه إبعاد أي شبهة عن لحوق الملل الذي يسببه الكلل في تعقب المحبوب وطلب وصاله، فـ:"الكمد يورث الذوبان وهو أشد حزن القلب يجري معه دمعَ إ أن صاحبه يكوَن كثير التأوه والتنهد، وهو حزن يجده في نفسه على فائت ولا تقصير، وهذا هو الحزن المجهول الذي هو من نعوت المحبين ليس له سبب إلا الحب خاصة، وليس له دواء إ وصال المحبوب"[2].

ث- الذهول والحيرة:

زخر ديوان ابن الفارض بمتاعب الحب والتي منها الذهول والحيرة كما في قوله:

وقدْ أشهدَتني حُسنها، فشُدِهتُ عنْ *** حِجايَ، ولمْ أُثبِتْ حِ يَ لدَهشَتي

ذَهَلتُ بها عنّي، بحيثُ ظَننتُني *** سِوايَ، ولمْ أقصِدْ سواءَ مَظنَّتي

ودَلّني فيها ذُهُولي، فلمْ أُفِقْ *** عليَّ ولم أقْفُ التِماسي بظِنَّتي

فأصبحتُ فيها والِهاً هياً بها، *** ومَنْ وَلَّهتْ شُغ ً بها، عَنهُ ألهَتِ

[1] - محمد هادى مرادى وفاطمة نصراللهى، الغزل الصوفي عند ابن الفارض والجامي، (مجلة إضاءات نقدية، السنة الأولى، العدد الأول، ربيع 1390هـ/آذار 2011م)، ص123.

[2] - المرجع السابق، ص 90.

وعنْ شغلي عنِّي شُغِلتُ، فلوْ بها *** قَضَيتُ ردًى، ما كنتُ أدري بُنقلتي

ومِن مُلَحِ الوَجْدِ المدِلِّهِ في الهوى، الـ *** ـمُوَلِّهِ عَقلي، سَبْيُ سَلْبٍ كغفلتي[1]

يرسم ابن الفارض هنا صورة مكثفة تتجمّع فيها عدة عناصر مختلفة ومتناقضة (أشهدتني حسنها، شدهت عن حجاي، دهشتي، ذهلت، ظننتني، لم أقصد، لم أفق، لم أقفُ، والها هيا، لو قضيت ردى، ما كنت أدري، سبي سلب)، حيث يشعر القارئ وهو يقرأ هذه الأبيات بنوع من التشويش لنظام الكـ م المألوف حين مزج الشاعر رؤيته للحسن وعدم تثبته من الرؤية في آن واحد مع مصاحبة هذه الرؤية للدهشة والذهول وعدم الإفاقة وعدم الدراية، أي أن الشاعر اختلط عليه كل شيء فلم يعد يميز أي شيء.

وزاد من بناء هذه الصورة الجناس (أشهدتني-شدهت-دهشتي، حجاي-حـ ي، ظننتني-مظنتي، لم أُفق-لم أقفُ، والها- هيا-ولّهت-ألهتُ، شغلي-شغلت، رديً-أدري، المدله-الموله، سبي-سلب)، كلّ هذا عزّز الد لة الرمزية للصورةً التي رسمها الشاعر وجعلها تؤدي دورها في الإيحاء بالصدمة الشديدة التي أحسّ بها شاعرنا فلم يتمالك نفسه ولم يستطع أن يعبّر بوضوح عن انفعاله.

وكل هذا ساعد في منح نوع من الغموض والغرابة للتجربة الشعورية التي يمر بها ابن الفارض، هذا الغموض الذي تقوم عليه الرمزية المعاصرة وتمجّده، بالإضافة إلى اعتناء الرمزية بالموسيقى بوصفها "مظهرا تتجسد فيه الأماني البشرية، وهذا الوتر السحري يستمد وقوده من

[1]- الديوان، ص 59.

أعماق النفس، وفيه يكمن العـ ـج لجميع طموحات البشر"[1]، كما أن طغيان الموسيقى على اللفظ والمعنى ساهم في "خلق سحر مؤثّر يحوي في الوقت نفسه الموضوع وصاحبه كما يحوي العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه"[2].

ويُعرّف الوله على أنه"الشغل بالحب عن المحبوب فالواله حيران"[3]، أما الدهش فـ"سببه فجأة المحبوب والمحب إذا ورد على منزل الأحبة أخذه دهش وحيرة في أول وروده، وربما يغشى عليه وكذلك يدركه تبلبل فـ ـيوفي الأدب في السـ ـم مع هذا الدهش"[4]، و"المدلّه سكران العقل تدبير له"[5]، ويواصل ابن الفارض ذكر الحيرة وآثارها فيفصّلها في هذه الأبيات:

حَيْرَانُ تَلْقَاهُ إ ّ قلتَ مِنْ ً *** كلِّ الجهاتِ: أرى به جَبَّاذا

دَنِفٌ لَسيبُ حشىً سليبُ حُشاشَةٍ *** شَهِدَ السُّهادُ بشَفْعِهِ مِمْشاذا

سَقَمٌ أ لمَّ بهِ، فألّمَ، إذْ رأى، *** بالجِسْم، مِنْ إغدادِهِ، إغذاذا

فغدا، وقدْ سُرَّ العِدى بشبابِهِ، *** مُتَقَمِّصاً، وبِشَيْبِهِ مُشْتاذا

حَزْنُ المِضاجِعِ، نَفادَ لِبَثّهِ، ً *** حُزْناً، بذاكَ قضَى القضاءُ، نَفاذا

أبداً تَسُحُّ، وما تَشِحُّ، جُفونُهُ، *** لِجَفَا الأحِبَّةِ، وَابِ ً ورَذاذا

---

[1] – سردار أصـ ـني ونصر شاملي وعسكر علي كرمي، الرمز والأسطورة والصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي، (مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 21، شتاء 1390 هـ.ش/ 2011م)، ص 17.

[2] – هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، (بيروت–باريس: منشورات عويدات، ط1، 1981)، ص 22.

[3] – محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كـ ـم الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 94.

[4] – المرجع السابق، ص 115.

[5] – المرجع نفسه، ص 96.

مَنَحَ السُّفوحَ، سُفوحَ مَدمَعِهِ، وقدْ *** بَخِلَ الغَمامُ بهِ، وجَادَ وِجَاذا

قال العَوائِدُ، عِندَما أبْصَرْنَهُ: *** إنْ كانَ مَنْ قتَلَ الغرامُ، فهذا!![1]

يتحدث كارناب[2] عن الوظيفة التعبيرية للحركات والكلمات قائ : "جميع حركات الشخص تقريبا الشعورية والا شعورية، بما في ذلك التلفظات اللغوية، تعبير عن شيء من مشاعره، عن مزاجه الحالي، عن استعداداته المؤقتة أو الدائمة لردّ الفعل، وما شابه ذلك. وبناء على هذا يمكن أن نأخذ تقريبا كل حركاته وكلماته كأعراض يمكن أن نستدل بها على شيء بشأن مشاعره أو طبعه"[3]، ففي الأبيات السابقة يرسم الشاعر صوراً للأمراض والأسقام والبكاء الدائم والكآبة والموت، وهي كلها تمثل "صدى لما يعتمل في نفسه من خوف إزائها، ويخيّل إلى القارئ، وهو يقرأ الأبيات، أنه في جحيم"[4]، هذه الرؤية للعالم الذي يعيش فيه ابن الفارض يريد توصيلها للمتلقي بطريقة رمزية إيحائية علّهما يلتقيان في المشاعر والعواطف.

ويحاول الشاعر بيان الدرجة التي بلغها في الحب، وهي درجة الحيرة فيقول:

---

[1] – الديوان، ص 90-91.

[2] – رودلف كارناب (1891-1970) Rudolf Carnap فيلسوف ومنطقي أمريكي من أصل ألماني وعضو نشيط في حلقة فيينا، ولد في رونسدورف (ألمانيا) درس الرياضيات والفيزياء والفلسفة في جامعتي فريبورغ وإيينا (Iéna). هاجر إلى أمريكا هربا من النازية، درّس في شيكاغو ولوس أنجلس (ينظر:Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008).

[3] – مورتون وايت، عصر التحليل–في سفة القرن العشرين–، ترجمة أديب يوسف شيش، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975)، ص 240.

[4] – خيرية عجرش وقيس خزاعل، الرمزية الإيحائية في شعر بدر شاكر السياب، ص 144.

زِدْني بِفَرْطِ الحُبِّ فيكَ تَحَيُّراً، *** وارْحَمْ حَشىً بِلَظَى هَوَاكَ تسعَّرَا

وإذا سألتُكَ أنْ أراكَ حقيقةً، *** فاسْمَحْ، و تجعلْ جوابي: لنْ تَرَى

يا قلبُ! أنتَ وعدتَني في حُبِّهمْ *** صَبْراً، فحاذِرْ أنْ تَضِيقَ وتَضْجَرَا

إنَّ الغَرامَ هوَ الحَياةُ، فَمُتْ بهِ *** صَبَّاً، فحقُّكَ أنْ تَموتَ، وتُعْذَرَا[1]

يبيّن الشاعر أنه بلغ درجة الإفراط في الحبّ لهذا يطلب المزيد من الحيرة، وفي نفس الوقت يطلب الرحمة من جحيم هذا الحبّ الملتهب(لظى هواك تسعّرا)، وبعد أن بلغ الشاعر درجة الإفراط في الحب والحيرة ها هو يتقدم بطلب الرؤية من حبيبه راجيا منه قبول طلبه، ومتوجها في نفس الوقت إلى القلب مذكّرا إياه بالوعد وموصيا إياه بعدم الضيق والضجر، ومقنعا نفسه وغيره أن الغرام هو الحياة، ولتحقق كل هذا فلا بد من الموت.

ويتحدث عبد القاهر الجرجاني عن تفضيل الصوفية (العارفين) للموت، ومفهوم الحياة والموت لديهم قائلا : ""فكلما كانت الحياة أمكن وأتمّ كانت الكراهة للموت أقوى وأشدّ، ولم تخْفَ كراهته على العارفين إلا لرغبتهم في الحيأة الدائمة الصافية من الشوائب بعد أن تزول عنهم هذه الحياة الفانية، ويدركهم الموت فيها، فتصورهم لذّة الأمن منه قلّل كراهتهم له"[2]، ولهذا تبدو الصورة التي أبدعها الشاعر رائعة ومرتّبة جيّدا من خلال بيان فرط حبه ثم بيان حرقته الشديدة وتحمّله إياها طالبا للرحمة والشفقة، ثم لم يتوجه بطلب الرؤية بل وضع شرطا (إذا سألتك) وهو تقديم في

[1] – الديوان، ص 92.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 67.

غاية الأدب ثم قام بالتذكير بالوعد، وفي هذا عرض لجميع الأسباب والمبررات لقبول طلبه ليحنّ المحبوب فيقبل طلب المحبّ.

ج- الحاجة:

يحاول ابن الفارض توضيح حاجته إلى المحبوب كنوع من المتاعب التي تـ زمه وتربطه بمحبوبه، فيبيّن ذلك من خـ ل ربط حالته بحالة الطفل الرضيع المحتاج إلى الرأفة والحب والحنان باستمرار كما في هذه الأبيات من التائية الكبرى:

ويُنبيكَ عن شأني الوليدُ ، وإن نشَا *** بليداً ، بإلهامٍ كوَحيٍ وفِطنةِ

إذا أنَّ من شدِّ القماطِ ، وحنَّ ، في *** نشاطٍ ، إلى تفريجِ إفراطِ كُربةِ

يُناغَى ، فيُلغي كلَّ كَلٍّ أصابَهُ، *** ويُصغي لمَنْ ناغاهُ ، كالمتنصِّتِ

ويُنسيهِ مُرَّ الخَطبِ حُلوُ خِطابهِ، *** ويُذكِرهُ نجْوَى عُهودٍ قديمةِ

ويُعربُ عن حالِ السَّماعِ بحالِهِ، *** فيثبتُ، للرَّقصِ، انتفاءَ النَّقيصةِ

يقوم ابن الفارض بتشكيل صورته من الواقع الذي يعيشه الطفل الرضيع الذي يستمد كل حاجاته من عند القائم بتربيته، فالرضيع إذا قضى حاجته وهو ملفوف في قماطه يُسمع له أنين وبكاء وتألّم، و يشعر بالراحة إ َ بعد أن يقوم المرَبي بتنظيفه وتغذيته ومداعبته ومناغاته وحينها ينسى ذلك الأ لم وتلك المعاناة ويستبدلها بالرقص واللعب.

يستدعي الشاعر هنا الوليد ليسقط عليه مشاعره وأحاسيسه وعواطفه في نوع من المقارنة والتشبيه، ويقوم بتجسيد انفعا ته في صورة الوليَد ليمنحها د لة رمزية توحي بذَلك التوحّد بين حاجة الشاعر وحاجة الطفل، حيث يعبّر الشاعر عن حاجته إلى مو ه في كلّ شيء، ُفي استمداد الحبّ والرعاية والحضور الدائم بينه وبين الذات الإلهية، ولن يجد الشاعر راحته إ في ذلك الوصلَ المقدس، والشاعر يرمز بالقماط الذي يشدّه إلى الواقع الدنيوي المرير بكل تشابكاته فإذا تحرر من هذا الواقع انتقل إلى العا لم الآخر المثالي المليء بالراحة والإطمئنان، كما يلفّ ويشدّ القماط الرضيع ويحدّ من حريته وحركته.

والشاعر يرمز أيضا من خ ل تجسيد هذه الرؤية إلى الحادثة التي رمته في هذا الواقع المؤلم، وهو خروج النفس البشرية من الجنّة الأبدية، حيث يرى النيسابوري أيضا أن النفوس البشرية "أزلية بماديها وكانت كالظلال تحت العرش يسبحون بحمد ربهم، إلا أن المبدئ الأول أمرها بالنزول إلى عا لم الأجساد وشبكات المواد، فلما تعلقت بهذه الأجسام عشقتها واستحكم إلفها بها، فبعث من تلك الظ ل أشرفها وأكملها لتخليص تلك الأرواح عن تلك الشبكات"[1].

ويحاول ابن الفارض التفصيل أكثر بعقد مقارنة أكبر بين حاله وحال الطفل الرضيع في ع قته بأمه قائ :

[1]– النيسابوري (نظام الدين الحسن بن محمد بن حسين القمي–)، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، بهامش تفسير الطبري (أبي جعفر محمد بن جرير –)، جامع البيان في تفسير القرآن، (لبنان: بيروت، دار المعرفة، ط1، ج1، 1986)، ص248.

إذا هامَ شوقاً بالمناغي، وهَمَّ أنْ *** يطيرَ إلى أوطانهِ الأوّليّةِ

يُسكَّنُ بالتَّحريكِ، وهوَ بمهدهِ *** إذا، ما لهُ أيدي مُرَبّيهِ، هَزَّتِ

وجدتُ بوجدٍ، آخِذي، عند ذكرِها *** بتحبيرِ تالٍ، أو بألحانِ صيّتِ

كما يَجدُ المكروبُ في نزعِ نفسهِ *** إذا، ما لهُ رُسلُ المنايا، توفَّتِ

فواجدُ كربٍ في سياقٍ لفرقةٍ *** كمَكرُوبِ وَجْدٍ شتياقٍ لرُفقةِ[1]

تتخذ الصورة هنا عقد مقارنة بين كربة الطفل وكربة من أشرف على الموت (كما يجد المكروب في نزع نفسه)، حيث يزاوج الشاعر من جهة بين حالة الطفل المتشوق إلى المناغي والوطن الأولي ودور المناغي في حركة الطفل من خ ل هزّه ومداعبته، ومن جهة أخرى حالة الإنسان عند الموت، حيث من ألف الدنيا صعب عليه فراقها، ومن تشوّق إلى الآخرة هانت عليه تلك اللحظة كما قيل"من أحب لقاء أحبّ لقاءه". إنها الدلالة الرمزية في ربط مشاعر الشاعر الحائرة بين العالم الواقعي والعالم المثالي (أوطانه الأوليّة)، ومن هنا تكون الأشكال الرمزية نتاج تفاعل بين عالمين: "عالم الأنا الشاعرة، وما تحمله من أحاسيس ومشاعر وأفكار وموروث، وعالم الواقع وما فيه من حدث، وتتضح قيمة الصور الرمزية بفرضها للشيء كأمر واقع فيحقق فينا مفعو أقوى وتأثيرًا أعمَق"[2].

[1]- الديوان، ص 54-55.

[2] – ينظر: دي ن توماس، مجموعة مقا ت نقدية"عالم القصائد المبكرة "بقلم إيلدر أولسون، ترجمة إبراهيم جبرا، (العراق: دار الرشيد للنشر، 1982)، ص82.

والد لة الرمزية لحالة التّوحّد بين الشاعر والطفل تبرز في معايشته لعالمه الواقعي الآني شديد الحساسية والمهووس بأسئلة تنتهي عن الوجوَد، عالم موسوم بالشقاء ومقاساة التعب والنصب، فإذا كان الطفل يرمز إلى العجز والحاجة إلى المعين، فإن الشاعر يحاول من خ ل استدعاء هذه الشخصية الصغيرة والضعيفة والبريئة أن يرمز إلى براءته وعجزه وحاجته إلى حبيبه الذي لن يستطيع أن يحيى بدونه، فهو محكوم بشوقه واشتياقه الدائم إليه.

فالشوق من لوازم المحبّة "والشوق للمحبة وصف زم تابع لها فإن الحب يتحكم بسلطانه في المحب فيؤثر فيه على البعد الشوق وعلى القرب ا شتياق، فسواء بعُد الحبيب أو قرُب فإن أثر الحب في المحب أمر زم، فالشوق يسكن باللقاء وا شتياق يهيج با لتقاء، يعرف اَ شتياقَ إ العشاق، من سكن باللقاء قلقه فما هو عاشق عند أرباب الحقائق، من قام بثيابه الحريق كيف يسكن؟ وهل مثل هذا يتمكن؟ للنار التهاب وملَكة ف بد من الحركة، والحركة قلق فمن سكن فما عشق، كيف يصحّ السكون؟!وهل في العشق كمون؟! هو كله ظهور ومقامه نشور، العاشق ما هو بحكمه، وإنما هو تحت سلطان عشقه، و يحكم من أحبهَ، هكذا تقتضي المحبة فما أحب محب إ نفسه أو ما عشَق عاشق إ معناه أو حسه،َ لذلك العشاق يتألمون بالفراق ويطلبون لذّة الت ق"[1]، وهو ما جسّده الشاعر في البيت الأخير من المقطع السابق.

ح- الفناء والموت:

[1]- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من ك م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 118.

يحاول ابن الفارض أن يوضح أنه رغم المتاعب لن يتخلى عن حبيبه، بل سيظل سائرا في طريقه مستسلما للموت، لأن الموت هو السبيل الأقصر للقاء المحبوب، فيقول:

لمْ أقضِ حَقَّ هَوَاكَ إنْ كُنت الَّذي *** لمْ أقضِ فيهِ أسىً، ومِثلي مَنْ يَفي

ما لي سوَى روحي، وباذِلُ نَفسِهِ، *** في حُبِّ مَنْ يَهْوَاهُ، ليسَ بمُسرفِ[1]

بها مثلَ ما أمسيتُ أصبحتُ مُغرماً *** وما أصبحتْ فيهِ من الحسنِ أمسَتِ[2]

مُنعَّمَةٌ أحْشايَ كانتْ قُبَيْلَ ما *** دَعَتها لِتشقي بالغرامِ، فلبَّتِ[3]

فغرامِي القديمُ فيكمْ غرامي *** ووِدَادِي كَما عَهِدتُم وِدادي[4]

إنَّ الغَرامَ هوَ الحَياةُ، فَمُتْ بهِ *** صَبَّاً، فحقُّكَ أنْ تَموتَ، وتُعْذَرَا[5]

تتكرر هذه الصورة في ديوان ابن الفارض عبر قصائده المختلفة (الفائية، التائية، الدالية، الرائية) لتوحي باستشعار الشاعر المتكرر للوم حبيبه له على تلك الشكوى والتأوهات، فيحاول أن يخفي ما بدر منه ويستدرك ذلك بالتأكيد على تضحيته وتفانيه وإخ صه لحبيبه ووفائه بالحب له(ومثلي من يفي، ليس بمسرف، أصبحت مغرما، دعتها لتشقى بالغرام فلبت، ووادي كما عهدتم ودادي، الغرام هو الحياة)، هذه ا ستدراكات "تنبعُث من الذاكرة لتشكل عالما جمي بكل

[1]- الديوان، ص 103.
[2]- الديوان، ص 51.
[3]- الديوان، ص 17.
[4]- الديوان، ص 83.
[5]- الديوان، ص 92.

أشياءه وبكل دقائقه وتفاصيله، إنه عالم الحلم الجميل الذي لم يعد للشاعر سواه وسط هذا الغياب/المنفى"[1].

يستدعي الشاعر لفظة الغرام لأن "الغرام هو ا ستهـ ك في المحبوَب بمـ زمة الكمد، لمـ زمة شهود المحبوب، فإن الغريم هو الذي زمه الدين وبه سُمي غريما... والغرام اصط م نار محبة تخمد، ودمعها ينفد وقلقه يَبْعُد وحرقه يُبْعَد... الذلة بالمحب صاحب الغرام منوطة، والمسكنة به مشروطة، ونفسه أبدا مقبوضة غير مبسوطة، وعقده براحات الأماني أنشوطة، يسرع إليها ا نحـ ل وهي وإن كانت مقيمة في زوال"[2].

وإذ يعبر الشاعر عن مقاساته بدوامه على الغرام على اعتبار أنه هو الحياة، يتوجه إلى غيره موصيا إياه بأن يختار الموت به مع تقديم الأعذار له(فحقك أن تموت وتعذرا)، وهنا يزيد الرمز توهجا، فالشاعر هنا ينفي تردّده وسأمه من طريق الحب الشاق فحسب، بل هو يوصي غيره بالموت في سبيل الحب وهذا دليل آخر يصدّق دعواه، "ولما زم الحب قلوب المحبين، والشوق قلوب المشتاقين، والأرق نفوس الأرقين، وكل صفة للحب موصوفها، منها سمي صاحب هذه المـ زمات كلها مغرما، وسميت صفته غراما"[3].

إن مصطلح الحب حاضر في قصائد ابن الفارض "وتكراراته الرمزية ظاهرة ومعروفة، إنه المقدس المعاود للتشكل الفني والمتمظهر في النسق الشعري. وهو أكثر الرموز معاودة في الظهور

[1] – رشيدة أغبال، الرمز الشعري لدى محمود درويش، ص 158.

[2] – محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كـ م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 89.

[3] – محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كـ م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 89-90.

والتكون، وأقربها إلى نفس الشاعر وروحه وعقله... فالشاعر كثيراً ما يعيد استثمار رموزه وع ماته وبعض منها ظل مرتبطاً به... وأعتقد من خ ل متابعتي لتجربته الشعرية، بأن معجمه الرمزي ينطفئ، بل يظل مختفياً في كمين وسط الذاكرة، ربما يهدأ، أو يخمد، لكنه يعاود يقظته وسط تشكـ ت د لية مغايرة"[1]، كمًا أن ابن الفارض يستعين أيضا بألقاب للحب كثيرة كالهوى والعشق والصبابة أي مرادفات الحب، "وكثرة الألفاظ التي تطلق على أي شيء قرينة تدل على أننا أمام رمز، وما نسميه الترادف إنما هو في الحقيقة تعبير عن كثرة جوانب هذا الشيء كثرة هائلة"[2].

ويسعى ابن الفارض إلى نفي التهمة عن تعلق بغير الحبيب وبقائه على العهد قائ :

فاتّهامي بالحبِّ حَسْبي ، وأنّي *** بينَ قَوْمي أُعَدُّ مِنْ قَتْ كا

لَكَ في الحَيِّ هالِكٌ بِكَ حَيٌّ، *** في سَبيلِ الهوَى اسْتَلذَّ الهَ كا[3]

بقيتُ بهِ لما فنيتُ بحُبِّهِ *** بشَرْوَةِ إيثاري ، وكَثْرَةِ إقْ لي[4]

فـ تحسبي أنِّي فنيتُ، منَ الضَّنى، *** بغيركِ، بل فيكِ الصَّبابةُ أبلتِ

جمالُ محيَّاكِ المصونُ لِثامُهُ *** عنِ اللَّثمِ فيهِ عُدتُ حيّاً كميِّتِ[5]

تعتمد هذه الصورة على مفردات الموت والهـ ك والفناء (قتـ كا، هالك، الهـ كا، فنيت، فنيت، أبلت، كميّت) مما يوحي باستحسان الشاعر لذة الموت مقابل اعتراف الحبيب بحب

[1] – ناجح المعموري، تنوعات اليومي وشفاهيات رمزية، (مجلة الصباح الجديد، العدد 1220، 24 آب 2008)، ص 10.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، (بيروت: دار الأندلس، د.ت)، ص 135.

[3] – الديوان، ص 108.

[4] – الديوان، ص 117.

[5] – الديوان، ص 20.

الشاعر له وما يمثله من نشوة عارمة، ويضيف الشاعر تمنياته للحب والتضحية في سبيل رضا المحبوب وإن أدى ذلك إلى الموت فيقول:

وما بينَ شوقٍ واشتياقٍ فنيتُ في *** تولّ بحَظرٍ، أوْ تجَلٍّ بحَضرةِ

فلوْ لِفنائي منْ فِنائكِ رُدَّ لي *** فؤاديَ لمْ يرغبْ إلى دارِ غرْبَةِ[1]

وإنّي إلى التهديدِ بالموتِ، راكِنٌ، *** ومِن هَوْلِهِ أرْكانُ غيري هُدَّتِ

ولم تعسِفي بالقتلِ نفسِيَ بل لها *** بهِ تُسْعِفِي، إن أنتِ أتلفت مُهجتي[2]

فأوردتُها ما الموتُ أيسرُ بعضِهِ، *** وأتعبتُها، كيمَا تكونَ مُريحَتي[3]

ومَوتي بِها وَجداً حياةٌ هنيئةٌ *** وإنْ لم أمُتْ في الحبِّ عِشتُ بغُصّةِ[4]

إنها صورة استعذاب نفس الشاعر للموت والتضحية في سبيل الظفر بالحب (أوردتها، أتعبتها، موتي حياة هنيئة، إن لم أمت في الحب عشت بغصة)، فهنا يتخذ الحب د لة رمزية تجسّد ذلك التعلق الدائم برؤية الذات الإلهية في الوطن الأصلي والتمتع بالنعيم غير المنقطع عند مليك مقتدر، وحينها كلّ شيء يهون عند الشاعر، فنراه يستحضر اله ك باعتباره الفيصل بين هذه الحياة المؤقتة والحياة الباقية الخالدة، ف: "الهالك من تحرقه سطوات هيبة التجلي ف يبقى المحب وذلك عند عدم الصبر ونزول الحزن به، والهوى إذا أفرط أدى إلى اله ك أي الموت"[5]، فالشاعر

[1]- الديوان، ص 27.

[2]- الديوان، ص 33.

[3]- الديوان، ص 38.

[4]- الديوان، ص 48.

[5]- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من ك م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 106.

يخوض طريق الموت حتى يحرر نفسه من شوائب هذه الحياة الفانية ويربطها بتمني الحياة الآخرة ليصبح للموت معنى آخر وهو"الذوبان خوفا من أنوار وسطوات الهيبة، كما يموت المحب ويقاسي الآ م بين طلب الوصَل بالمحبوب وبين عزة المحبوب ومنعته"[1].

– دوافع الحب الصوفي:

برزت مختلف الد ت الرمزية لشعرَ ابن الفارض في الحب من خ ل دمج الشاعر بين مكونات العالم الخارجي المختلفة وعالمه الداخلي المضطرب، فرسم ابن الفارض في شعره صورا للطوفان والحرائق والدموع والكروب والهموم ومختلف المصائب والمكاره وأسقطها على حالته النفسية الداخلية ليرمز ويوحي إلى حالة القلق وا غتراب التي أحاطّت بكيانه ووجدانه، وألهبت نفسه التواقة إلى الحب والملتهبة خوفا من البعد عن الحبيب، هذه المشاعر التي تلقفها متلقي شعره وتأثر وجدانيا بها يحاول أن يعرف دوافع هذا الحب الذي خلق كل هذا الإحساس بالضياع والتشرذم.

وإذا نظرنا في ديوان ابن الفارض استطعنا أن نرصد دافعين رئيسيين لتعلق شاعرنا بالحب هما السمع والرؤية، فسماع صوت الحبيب ورؤية جماله يزيدان من تعلق المحب بحبيبه، لكن هذا متعذر عند ابن الفارض فهو يرى الذات الإلهية و يسمع صوتها ورَغم ذلك هو يصر على إثبات العكس، هذا ما سنحاول التعرف عليه الآن.

[1]– المرجع السابق، ص 106.

1- السمع الصوفي:

من دوافع الحب التي ذكرها ابن الفارض في شعره وألحّ عليها السمع، لأن "أول ما يستعمل ط ب الوصل وأهل المحبة في كشف ما يجدونه إلى أحبتهم التعريض بالقول إما بإنشاد شعر أو بإرسال مثل أو تعمية بيت أو طرح لغز أو تسليط ك م والناس يحتفلون في ذلك على قدر إدراكهم وعلى حسب ما يرونه من أحبتهم من نفار أو أنس أو فطنة أو ب دة"[1]، وفي هذا يقول ابن الفارض:

وإذا ذَكَرْتُكمُ، أمِيلُ، كأنَّني *** مِنْ طيبِ ذِكْرِكمُ، سُقيتُ الرَّاحا

وإذا دُعِيتُ إلى تَنَاسي عَهْدِكُمْ، *** ألْفَيتُ أحشائي، بذاكَ، شِحاحا

سقياً لأيَّامٍ مَضَتْ مع جيرَةٍ، *** كانَتْ لَيَالِينا بهِمْ أفراحا[2]

أسْعِدْ أخيَّ، وغنِّنِى بحديثِ منْ *** حلَّ الأباطحَ، إنْ رَعَيتَ إخائي

وأعِدْهُ عندَ مَسامِعي، فالرُّوحُ، إنْ *** بَعُدَ المدَى، ترتاحُ للأنباءِ[3]

يبدأ ابن الفارض تشكيل هذه الصورة بالشرط (إذا ذكرتكم، إذا دعيت) ثم يتبعها مباشرة ودون إبطاء بجواب الشرط (أميل، ألفيت)، ثم يتذكر الأيام الخوالي ذات الليالي الساهرة مؤكّدا على غربته الزمانية والمكانية (بعد المدى)، فابن الفارض يتفنن في بناء هذه الصورة موحيا للقارئ بأن ذاته في استعداد دائم لسماع أخبار حبيبه، لهذا جاء جواب الشرط سريعا(أميل، ألفيت)، ورامزا

[1]- الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والأ ّف، ص 27. ´

[2]- الديوان، ص 79-80.

[3]- الديوان، ص 12.

إلى المكان والزمان الذي كانت ذاته تحظى فيهما بسماع صوت الذات الإلهية، وأشار بأنه لن ينسى العهد، فما هو هذا العهد وماذا ورد فيه؟

أ- مفهوم العهد عند الصوفية:

يحاول ابن الفارض توضيح معنى هذا العهد في الأبيات التالية قائ :

ومُحْكمِ عَهدٍ، لمْ يُخامِرْهُ بيننا *** تخيُّلُ نسْخٍ، وهوَ خيرُ أليَّةِ

وأخذكِ ميثاقَ الوَ حيثُ لمْ أبنْ ً *** بمَظهَرِ لَبْسِ النَّفسِ، في فيء طينتي

وسابقِ عهدٍ لمْ يَحُلْ مُذ عَهدتهُ، *** و حِقِ عقدٍ، جَلَّ عَنْ حَلِّ فترَةِ[1]

يذكر النيسابوري أن عهد إلى خلقه ث ثة عهود: "العهد الذي أخذه على جميع ذرية آدم، وعهد خصّ به النبيّين أن يبلغوا الرسالة ويقيموا الدين و يتفرقوا فيه، وعَهد خصّ به العلماء"[2]، لكن وبناءً على أبيات ابن الفارض ندرك أن العهد الذي يرمز إليه شاعرنا هنا هو العهد الذي أخذه على جميع ذرية آدم والمذكور في الآية الكريمة: "وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا

[1]- الديوان، ص 29-30.

[2]- النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، ج1، ص207.

كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ ﴿١٧٢﴾"[1]، ومما يؤكد ذلك تضمين ابن الفارض لبعض ألفاظ الآية في شعره (ألست، بلى)، يقول:

وليسَ ألستُ الأمسَ غيراً لمنْ غدا، *** وجُنحي غدا صُبحي ويوميَ ليلتي

وسِرُّ بَلَى للهِ مرآةُ كشفِها، *** وإثباتُ معنى الجمعِ نفيُ المِعِيَّةِ[2]

إنه عهد الإقرار بالعبودية للذات الإلهية وحدها، والتفرغ لها وعدم نسيانها وعدم الغفلة عنها، ومن هنا كان منشؤ السماع، واستدعاء الشاعر لهذا العهد هو إقرار بأفضلية العالم المثالي والتشبث بالعمل للوصول إليه وبالتالي النجاة من هذا العالم الموحش والغريب.

ب- رمزية النغمات عند الصوفية:

يحتل رمز سماع الأشعار والأنغام والألحان حيّزا هاما تتفتق فيه عدّة د ت من بينها تعَبيرَ الشاعر عن هروبه المستمر من واقعه الطبيعي والبحث عن عالم أرحب ترتاح فيه النفس يصوره ابن الفارض في هذه الأبيات:

أسْعِدْ أُخَيَّ، وغَنِّني بحَدِيثِهِ، *** وانثُرْ على سَمْعي حِ هُ، وشَنِّفِ

لأرَى بِعَيْنِ السَّمعِ شاهِدَ حُسْنِهِ *** معنىً، فأتحِفْني بذاكَ، وشَرِّفِ

[1]- سورة الأعراف.

[2]- الديوان، ص 58.

يا أخْتَ سَعْدٍ، مِنْ حَبيبي، جئتِني *** برسالةٍ أدَّيْتِها بتَلَطُّفِ

فسَمِعْتُ ما لمْ تَسمَعي ونَظَرْتُ ما *** لمْ تَنْظُرِي وعَرَفْتُ ما لمْ تَعْرِفِي[1]

أعِدْ عندَ سمعي، شاديَ القومِ، ذِكرَ مَنْ *** بِهِجرَانِها والوصلِ، جادَت وضَنَّتِ

تُضَمِّنُهُ ما قُلتُ والسُّكرُ مُعلنٌ *** لسرّي وما أخفتْ بصحوي سريرتي[2]

تتركب الصورة في هذا المقطع الشعري من المفردات(أسعد، أخيَّ، غنني، انثر ح ه، أتحفني، شرِّف، أخت سعد، جئتني برسالة، تلطف، سمعت، نظرت، عرفت، شادي القوم، هجرانها والوصل)، التي توحي بالعذوبة والرقّة واللطافة في مجلس أنس وأدب، تتوالى فيه أغاني وأشعار حول الحبيب بين الهجران والوصل، إنها رمزية الراحة النفسية للشاعر التي انطلق فيها من الأشياء الحسيّة المتمثلة في أدوات الغناء والطرب والمغني وتجاوزها ليعبّر عن تلك النشوة التي ملأت مشاعره وعواطفه وأحاسيسه، فكوّنت لديه هذا الجو الرومانسي الرائع.

*** نغمات الآلات الموسيقية ورمزيتها:**

تطغى نشوة السمع والألحان المتآلفة والمتناسقة المنبعثة من امتزاج الآ ت الموسيقية المتمُثلة في العود والناي لتجعل ابن الفارض في راحة، فيقول:

تَراهُ، إنْ غابَ عنّي كلُّ جارحةٍ *** في كلِّ معنًى لطيفٍ، رَائِقٍ، بَهِجِ

في نغمةِ العودِ والنَّايِ الرَّخيمِ، إذا *** تألَّفا بينَ ألحانٍ مِنَ الهَزَجِ[1]

---

[1]- الديوان، ص 106.

[2]- الديوان، ص 24.

ويَطرَبُ مَنْ لمْ يَدرِها ، عندَ ذِكرِها *** كمُشتاقِ نُعمٍ ، كلَّما ذُكِرَتْ نُعمُ

فدونكَها في الحانِ ، واستَجْلِها بهِ، *** على نَغَمِ الألحانِ ، فهيَ بها غُنمُ

فما سَكَنَتْ والهَمَّ ، يوماً بموضعٍ *** كذلكَ لمْ يسكُنْ معَ النَّغمِ الغَمُّ[2]

هنا تتكثّف بنائية الصورة أكثر من خ ل حشد المفردات (لطيف، رائق، بهج، نغمة العود، الناي الرخيم، ألحان، الهزج، مشتاق نُعمٍ، نغم الألحان، غُنْم، لم يسكن مع النَغَم الغَمّ)، حيث نلاحظ تكرار لفظتي الألحان والنغم، إنها سنفونية أداها الشاعر بلغ بها درجات المتعة النفسية بحيث يمتلئ سمعه ألحانا وإيقاعات متتالية ومنسجمة تبعث في نفسه راحة يجدها إ في قربه من محبوبه، والتلذذ بسماع صوته.

* **امتزاج النغمات المختلفة ورمزيتها:**

يستحضر ابن الفارض صورة لأنغام الطيور المغردة على أغصان الأشجار وامتزاجها مع الآ ت الموسيقية، لينقُل لنا صورة أخرى أكثر وضوحا على النشوة التي اعترته والسعادة التي غمرته كما في قوله:

وتندبُ، إن أنّت على سلبِ نعمةٍ، *** وتطرَبُ، إنْ غنَّتْ على طيبِ نغمةِ

ترى الطَّيرَ في الأغصانِ يُطربُ سَجعُهَا، *** بتغريدِ ألحانٍ، لديكَ، شجيّةِ

---

[1]- الديوان، ص 76-77.

[2]- الديوان، ص 123.

وتعجَبُ من أصواتِها بِلغَاتِها، *** وقدْ أعرَبَتْ عنْ ألسُنٍ أعجَميَّةِ[1]

فإنْ ناحَ في الأيكِ الهَزارُ، وغرَّدتْ، *** جواباً لهُ، الأطيارُ في كلِّ دَوحَةِ

وأطربَ بالمزمارِ مُصْلِحَهُ على *** مُناسبةِ الأوتارِ مِنْ يَدِ قينةِ

وغنَّتْ منَ الأشعارِ ما رَقَّ فارتقتْ *** لِسِدْرَتِها الأسرارُ في كلِّ شدْوَةِ[2]

تجيء الصورة هنا مشكّلة من (الطير، الأغصان، ألحان شجية، أصواتها، الأيك، الهزار، الأطيار، دوحة، المزمار، الأوتار، قينة، الأشعار، سدرتها، شدوة)، حيث تمتزج في هذه اللوحة/ المشهد كل من الأشجار (الأيك، دوحة، الأغصان، سدرة) مع الطيور المغرِّدة (الهزار، الأطيار)، ثم تأتي الآ ت الموسيقية (المزَمار، الأوتار) مع (الأشعار، القينة). إنه امتزاج الجو الطبيعي مع الجو الذي يخلقه الإنسان في بيئته وكأن الشاعر يوحي للمتلقي من خ ل هذا ا متزاج إلى تجاوبه َمع حبيبه من خ ل تناسق النغمات وبلوغها أقصى غنائية ممكنة من خ ل مفعول السماع.

ويصبح سماع الذات الإلهية في الأزل رمزا للشاعر هو الدافع له للحفاظ على حبه والاستمرار في التضحية بالنفس ومجابهة مختلف الصعوبات حتى يبزغ ذلك الفجر الجديد الذي يأمل الشاعر في تحصيله، وتظل "النفس الإنسانية في توق دائم إلى مباشرة التجارب المختلفة ولن تجد الراحة إ حين تحصل علَى الراحة النفسية داخلها، فالراحة تكمن في اقترافَ مختلف التجارب الخارجية، إنما في مراجعة الذات... فالقلق الوجودي هو الذي يحرك الشاعر ويضفي على

[1]- الديوان، ص 69.

[2]- الديوان، ص 172.

تجربته صبغة الإبداع الفني، ويسمو بها عن مستوى التقرير والخطابية الآسرة إلى معالجة معاناة النفس"[1].

2- الرؤية الصوفية:

الرؤية أو النظر إلى الحسن والجمال هو الدافع الثاني الذي استرسل فيه شاعرنا ابن الفارض وخصّه بقسط وافر من شعره، فـ"المحبة ميل الجميل إلى الجمال بد لة المشاهدة، كمًا ورد أن جميل يحب الجَمال، وذلك أن كل شيء ينجذب إلى جنسه وأصله وينزع إلى أنسه ووصله، فانجذاب المحب إلى جمال المحبوب ليس إ لجمال فيه"[2]، فَمن ذا الذي يشاهد الوجه الحسن أو المنظر الحسن و يأسره جماله و ً يعجبه؟ ومن ذاً يستطيع غض الطرف عن الجمال المبثوث في م محح وتقاسيم الوجه الحسن أو المنظر الحسن ثم يحبه؟ هذا ما يحاول سلطان العاشقين ابن الفارض بيانه، فيقول:

ولي عندها ذَنْبٌ برؤيةِ غيرها، *** فهلْ لي، إلى ليلى المليحةِ، شافعُ

قِرَاهُ جَمالٌ جِمالٌ، وإنَّهُ، ً *** برؤيةِ ليلى مُنْيَةِ القلبِ، قانعُ

إذا ما بَدَتْ ليلى، فكلّي أعْيُنٌ، *** وإنْ هيَ ناجتني، فكلّي مَسامِعُ[3]

لقدْ رَماني بسَهْمٍ مِنْ لَوَاحِظِهِ، *** أصْمى فؤادي ، فوا شوقي إلى الرَّامي

آهاً على نَظْرَةٍ مِنْهُ أُسَرُّ بها، *** فإنَّ أقْصَى مَرَامِي رُؤيَةُ الرَّامي

---

[1] – سردار أصـ بني ونصر شاملي وعسكر علي كرمي، الرمز والأسطورة والصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي، ص 16.

[2] – الكاشاني (عبد الرزاق–)، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 28.

[3] – الديوان، ص 101.

إنْ أسْعَدَ ُ روحي ، في محَبَّتِهِ، *** وجِسمَها بينَ أرواحٍ وأجسامِ

وشاهدتْ واجْتَلَتْ وجهَ الحبيبِ فما *** أسْنى وأسْعَدَ أرزاقي وأقسامي[1]

تندمج في الصورة السابقة الألفاظ (ليلى المليحة، جَمال، رؤية ليلى، منية القلب، إذا ما بدت ليلى، كليّ أعين، سهم من لواحظه، شوقي إلى الرامي، آها على نظرة، رؤية الرامي، وشاهدت واجتلت وجه الحبيب)، وتكررت ليلى ث ث مرات والرؤية ث ث مرات بالإضافة إلى الأعين واللواحظ والنظرة حيث يـ حظ المتلقي امت ء المقطع الشعري بالحبيبة (ليلى) وتمني رؤيتها(منية القلب، فوا شوقي، آها على نظرة)، مما غذّى هذه الصورة بإيحاءات ود ت رمزية مكثّفة حيث غدت ليلى رمزا مؤنثا أسقطه ابن الفارض على الذات الإلهية (مؤنث لفظي)، وأحالنا على مفهوم الإحسان في الإس م الذي هو "أن تعبد كأنك تراه"، وبذلك احتلت الرؤية مكانة هامة في شعر ابن الفارض الصوفي وجعلته سببا ومنطلقا في إبداع تجربته الشعرية والوجدانية.

أ- بين الرؤية والحب:

يحاول ابن الفارض أن يبيّن مصدر الع قة بين الرؤية والحب في قصيدته التائية الكبرى التي مطلعها:

[1]- الديوان، ص 127.

سقتني حُميَّا الحبِّ راحةُ مقلتي، *** وكأسي محيَّا مَن عنِ الحُسنِ جلتِ[1]

ويشرح الكاشاني هذا البيت على لسان الشاعر كما يلي: "سقتني المحبوبة التي هي راحة لعيني سورة الشراب من جنس الحب، والحال أن كأسي التي شربت منها وجهُ محبوبة تعالت عن وصف الحسن، ولما كان الحب أص يتفرع عليه سائر الأحوال السنية وظهوره مستند إلى شهود الجمال المطلق بإشهاد الذات العليّة بدأ بذكر وجدانه وسبب ظهوره الذي هو شهود مشهد جماله وكنّى عنه براحة مقلتي ستراحتها بتسريحَ النظر في مسارح شهود جماله"[2]، فأصل الحب المقصود والذي يتغنى به شاعرنا هو حبّ الذات الإلهية كما قرر ابن عربي ذلك بقوله: "اعلم وفّقك تعالى لمحبته، أنه يوجد شيء منَ جوهر و عرض، و وصفَ و صفةً في الوجودَ الحادث إ وهو مستند إلى حقيقة إلهية، من حيث نسبتها إلى الموجود القديم سبحانه وتعالى، ولو ذلك لما صحّ لها أن تظهر، و أن تُعلم، ومن ذَلك الحب في الأكوان، فإنه على اختـ ف مراتبه يستند إلى حقيقة الحب الإلهي، الذي هو أصل وجود الحب في العالم"[3].

فابن الفارض يرمز من خـ ل تعلقه بالحب إلى الحب الإلهي الذي نسبه عزّ وجلّ إلى نفسه[4]، "والحب الإلهي وراء حب العقـ ء من الإنسان والملك والجن فإنه صفة قديمة قائمة

[1]- الديوان، ص 24.

[2]- الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 46.

[3]- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كـ م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 5.

[4] - أي قوله تعالى: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ﴿٥٤﴾" سورة المائدة.

بنفسها، وحب العقلاء قائم بها فيحبونهم بحبه إياهم وتقديم يحبهم على يحبونه إشارة إليه وإن لم تفد الواو الترتيب والعلّية"[1].

ويستند ابن الفارض شأنه شأن الصوفية إلى الحديث القدسي: "كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أُعرف فخلقت الخلق لأُعرف"، فأصل الخلق كله حبٌّ فلو محبة أن يُعرفَ لما خلق الخلق، ومن ذلك تزيينه هذا العالم وتجميله ليرى الخلق جمال صنعته فيدركون جمال الصانع فيحبونه، ويرون في كلّ جميل في الوجود مظهرا من مظاهر جماله، ويسعون إلى طلب وصاله من خ ل ما شرّعه لهم، "فكما يُفتَقَر إلى غيره تَعالى كذلك و يُحَبّ في الموجودات غيره، فهو الظاهر في كل محبوب لعين كل محب وما في الوجود إ محبّ، فأعين العالم المحبون منه كان المحبوب ما كان، فإن جميع المخلوقين منصات تجلي الحق، فالعالم كله محب محبوب وكل ذلك راجع إليه، فكما أنه يُعبد سواه[2]، كذلك الحبّ، ما أحبّ أحد إ خالقه، ولكن احُتجب عنه تعالى بحب زينب وسعاد وهند وليلى والدنيا والدرهم والجاه وكل محبوب في العالم، فأفنت الشعراء كمها في الموجودات وهم يعلمون، والعارفُون (أي الصوفية) لم يسمعوا شعرا و لغزا و مديحا وَ تغزّ ًإ فيه منَ خلف حجاب الصورة، وسبب ذلك الغيرة الإلهية أن يُحبّ سواه"[3]، وفي هذا يقول ابن الفارض من تائيته الكبرى:

[1]- الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 29.

[2] - إشارة إلى قوله تعالى: "﴿٢٢﴾ وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَ ً تَعْبُدُوا إِ ً إِيَّاهُ" سورة الإسرَاء.

[3]- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من كم الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 43-44.

وصرّحْ باط قِ الجمالِ و تقلْ *** بتقييدهِ، مي ً لزخرفِ زينةِ

فكُلُّ مَليحٍ، حُسنهُ، مِنْ جَمالها، *** مُعارٌ لهُ، بل حُسنُ كلِّ مليحةِ

بها قيسُ لبْنى هامَ، بلْ كلُّ عاشقٍ، *** كمجنونِ ليلى، أو كُثيّرِ عَزَّةِ

فكلُّ صبَا منهم إلى وصفِ لَبْسِهَا، *** بصورةِ حُسنٍ، حَ في حُسنِ صورَةِ

وما ذاكَ إ ّ أنْ بَدَتْ بمظاهرٍ، *** فظنُّوا سِواهَا، وهيَ فيها تجلَّتِ

بَدَتْ باحتِجابٍ واختفتْ بمظاهرٍ *** على صِبغِ التَّلوينِ في كلِّ بَرزةِ[1]

من الطريف أن ن حظ في تشكيل الصورة هنا التوافق الكبير بين الشعر الصوفي ومفهوم الصورة الفنية والرمزية، فالشاعر يرى في مظاهر الوجود الحسنة والجميلة د لة على حسن وجَمال آخر غائب، أي أنه يرى في الجمال الطبيعي نسخة من جمال الذات الإلهيّة المحبوبة. فالشاعر عندما يصوّر المناظر الطبيعية في شعره إنما يرمز إلى الجمال الغائب المثالي للذات الإلهيّة أي أن الشاعر يقوم بترميز تشكي ته الفنية وهذا ما وحّد بين الشعر والصورة والرمز عنده، وتجلى هذا بوضوح في قوله من المقطع السابق (بدت بمظاهر فظنوا سواها)، أي أن الحقيقة المرادة من فن القول الشعري ليست هي ما تجلّى في النص الظاهر بل هي حقيقة أخرى تظل غامضة ومبهمة ومخفيّة، وما على المتلقي إ بذل جهد كتشاف هذه الحَقيقة.

ب- ذكر المحبوبات:

[1] - الديوان، ص 41-42.

يذكر ابن الفارض في ديوانه الشعري أسماء المعشوقات مثل عتب وسلمى وريا (ري) والجفون والبرقع ليدلل من خ لها على الرؤية التي تأسرته والتي يهفو إليها فيقول:

عُتْبُ لمْ تُعْتِبْ ، وسَلْمَى أسْلَمَتْ، *** وحَمَى أهْلُ الحِمى رؤيَةَ رَيْ

والَّتي يَعنو لها البَدرُ سَبَتْ، *** عَنْوَةً ، روحي ، ومالي ، وحُمَيْ

عُدْتُ مِمَّا كابَدَتْ مِنْ صَدِّهَا، *** كَبِدي ، حِلْفَ صَدًى ، والجفنُ رَيْ

وَاجِداً ، مُنْذُ جَفا بُرْقُعُهَا *** ناظِري مِنْ قلبِهِ في القلبِ ، كَيْ[1]

تتوالى أسماء المحبوبات في هذه الصورة (عتب، سلمى، ري[2])، كما تنتظم المفردات الأخرى (سبَت عنوة، كابدت، كبدي، الجفن، جفا برقعها، كيْ) الدالة على المعاناة في سبيل رؤية المحبوبات، وهي صورة شعرية جاءت مستندة على الأمور الحسيّة لتوحي بالد لة النفسيّة عند الشاعر حيث رؤية الحبيب بالنسبة إليه غير متاحة على الأقل في الزمن الحاضر.

ويحاول ابن الفارض من خ ل استعراض المحبوبات المقارنة بينها وبين محبوبه الأزلي فيقول:

ففي النَّشأةِ الأولى تراءتْ لآدمٍ *** بمظهرِ حَوّا، قبلِ حُكمِ الأمومةِ

فهامَ بها، كيمَا يكونَ بها أباً، *** ويظهرَ بالزَّوجينِ حُكمُ الُبنوَّةِ

وكان ابتدا حُبِّ المظاهِرِ بعضَها *** لبعضٍ، و ضدٌّ يُصَدُّ ببغضهِ

وما برِحَتْ تبدو وتخفَى، لِعلَّةٍ، *** على حَسَبِ الأوقاتِ في كلِّ حِقبةِ

[1] – الديوان، ص 145.

[2] – مرخّم: ريا، اسم امرأة، (ينظر الديوان، ص 145، الهامش 05).

وتظهرُ للعُشَّاقِ في كلِّ مظهرٍ، *** منَ اللَّبس، في أشكالِ حُسنٍ بديعةِ

ففي مرَّةٍ لُبنى، وأُخرى بُثينةً، *** وآونَةً تُدعَى بعزَّةَ عزَّتِ

ولسنَ سِوَاها، و كُنَّ غيرهَا، *** وما إنْ لها، في حُسنها، من شريكةِ[1]

يمكننا القول بناء على الأبيات السابقة أن المتصوفة أمثال ابن الفارض قد جبلوا على "الرؤية الدقيقة لمظاهر الكون با ستبطان، وتؤديَ النظرة القلبية دورها في إيصال رؤية الوجود لإضاءة العبارة، ولعل النظر بعين القلب من أكثر الحواس نشاطا لدى المتصوفة في نقل المنزع الإشراقي بين المدرك والا مدرك، فالومضات اللونية البصرية والرؤية القلبية الدقيقة للأشياء، المرئية والا مرئية، هي من صميم التجربة الصوفية لإظهار الحقائق العليا"[2].

ففي الأبيات السابقة تتضح الصورة أكثر من خ ل الألفاظ (تراءت بمظهر، ويظهر حكم، حب المظاهر، تبدو وتخفى، تظهر في كل مظهر، اللَّبس، أشكال، آونة تدعى، لسن سواها، كنّ غيرها)، حيَث تبدو المدركات على غير حقيقتها أي أن هذه المظاهر تمارس نوعا من الخداع البصري وتصبح الرؤية بالعين قاصرة على إدراك هذه المظاهر، وهنا يتدخّل القلب لتثبيت هذه الرؤية وتأصيلها، ومعنى هذا أن "الصوفي يقيم بينه وبين َالطبيعة وأشيائها ع قة

[1] – الديوان، ص 42.

[2] – عبد القادر فيدوح، العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير، ص 16.

عقلية، وإنما الطبيعة عنده مجمع للرموز والصور والإشارات وعلاقته بهذا كله علاقات قلبية بالمعنى الصوفي للكلمة"[1].

ت- سلطان الحب:

يصور ابن الفارض قوة الحسن والجمال الآسر الذي يجعل من تلك اللحظة التي يرى فيها محبوبه عيدا كما في قوله:

وسِرُّ جَمَالٍ، عنكِ كلُّ مَ حَةٍ *** بِهِ ظهَرَتْ، في العالمينَ، وتمَّتِ

وحُسْن بهِ تسبى النُّهى دَلَّني على *** هَوىً، حَسُنتْ فيهِ، لِعِزّك، ذِلَّتي

ومعنىً وَرَاءَ الحُسنِ، فيكِ شهدتهُ، *** بهِ دَقَّ عنْ إدْرَاكِ عَينِ بَصيرَتي[2]

فأرواحُهُم تصبُوا لِمعنى جمالِهَا، *** وأحداقُهُم من حُسنِها في حديقةِ

وعنديَ عيدي، كُلَّ يومٍ أرى بهِ، *** جَمالَ مُحيّاها، بعينٍ قريرةِ[3]

تتموضع في هذه الصورة عدّة كلمات (جمال، م حة، ظهرت، حسن، هوى، حسنت، الحسن، شهدته، تصبوا، جمالها، أحداقهم، حسنها، حديقة، عيدي، أرى، جمال محيّاها)، وتشكّل ألفاظ الحسن والجمال النسبة الغالبة، وتعضدها في ذلك ألفاظ المشاهدة والظهور والرؤية، ومن هنا أصبح لهذا المقطع الشعري د لة رمزية وإيحائية مُركّزة تعكس مشاعر وانفعا ت الذات الشاعرَة التي

[1] - أدونيس، الصوفية والسريالية، (دار الساقي: ط1، 1996)، ص 142.

[2]- الديوان، ص 30.

[3]- الديوان، ص 49.

أذهلها هذا الجمال المطلق وملك عليها نفسها حتى صار هذا الجمال يتجسّد عندها في شكل حديقة ذات ألوان ومناظر تأسر الناظر.

ونظرا لتمكّن هذا الجمال من نفس الشاعر، وصفها ابن الفارض بالكعبة في قوله:

أيا كعبةَ الحُسنِ، الَّتي، لِجمالِها، *** قلوبُ أولي الألبابِ، لبَّتْ وحَجَّتِ

بريقُ الثَّنايا منكِ أهدى لنا سنا *** بُرَيْقِ الثَّنايا، فهوَ خيرُ هَديَّةِ

وأوحَى لِعَيْني أنّ قلبي مُجاورٌ *** حِماكِ، فتاقتْ للجَمال وحَنّتِ[1]

ترتكز هذه الصورة على النداء وتوجيه الخطاب لكعبة الحسن، حيث توجهت إليها القلوب ولبّت النداء وقامت بالتلبية (لبيك لبيك) وحجّت (قصدت) هذا الحسن الآسر، وانتقلت الرسالة من العين الرائية إلى القلب المطمئن. إن تشخيص المعنوي(الذات الإلهية) ومنحه صفات الحسّي (كعبة الحسن) تمثل قمّة الرمزية التي جسّدها ابن الفارض بإتقان جعلت المتلقي يتفاعل مع الشاعر ويحسّ بأحاسيسه وينفعل بانفعا ته وصار يرى الـمرئي مرئيا. ويحاول ابن الفارض تجسيد ذلك اللبس الحاصل في رؤية الحسن والجمال قائ :

كذاكَ بحكمِ ا تِّحادِ بحُسنهَا، *** كمَا لي بَدَت، في غيرِهَا وتزيَّتِ

بدوتُ لها في كلِّ صبّ متيَّمٍ، *** بأيِّ بديعٍ حُسنُهُ وبأيَّةِ

[1]- الديوان، ص 19.

وليسُوا، بغيري في الهوَى، لتقدُّمٍ *** عليَّ، لسبقٍ في اللَّيالي القديمةِ

وما القومُ غيري في هواهَا، وإنَّما *** ظهرتُ لهم، للَّبس، في كلِّ هيئةِ[1]

يقوم تشكيل الصورة على فلسفة الرؤية (لي بدت، تزيّت، بدوت لها، بديع حسنه، ليسوا بغيري في الهوى، وما القوم غيري في هواها، ظهرت، اللَّبس، كل هيئة)، واحتلت النواة المركزية (اللَّبس) مكانة في المتن الشعري الفارضي باعتبار د لتها الملخِّصة لهذَا المقطع، وباعتبار اللَّبس مرادفا للتمويه المقصود وإضفاء الغموض على القول الشعري، فإن ابن الفارض ينحو في شعره منحى رمزيا يكشف من خ له التعارض بين الظاهر والباطن، فالحقيقة عنده تظل مستورة عن القارئ العادي أو الساذج الذي يقتنع بالظاهر.

أما المتلقي الواعي فإنه يلتقط هذه الإشارات ويحلّلها ليدرك أن الحسن والجمال المنظور هو انعكاس لحسن وجمال الذات الإلهيّة التي يتذوقه الشاعر باستمرار. ومن هنا يتضح معجم الشاعر على أنه "كيان مفتوح تستهلكه الشروحَ أي أنه يكتم سرا يبوح به إ جزئيًا، وبالتدرجَ، كما أنه يبوح به إ عنَ طريق الكشَف عن طريق البرهاَن ما دام الرمز يشع فحواه إ َوفقا لمبدأ التلويح باللغة الإشارية التي ينتج منها التأمل الإشراقي"[2].

وابن الفارض يحاول أن يوضح أن حبّ الأكوان والمحبوبات ما هو في الأصل إ الحب الأزلي قائ :

[1] – الديوان، ص 42.

[2] – ينظر: يوسف سامي اليوسف، الصوفية والنقد الأدبي، (مجلة الناقد، العدد 08، 1989)، ص27.

محاسِنُ، تَهدي المادِحينَ لِوَصْفِها، *** فيَحسُنُ فيها مِنهُمُ النَّثرُ والنَّظمُ

ويَطرَبُ مَنْ لمْ يَدرِها عندَ ذِكرِها *** كمُشتاقِ نُعمٍ كلَّما ذكرَتْ نُعمُ[1]

ويقدّم الكاشاني مثا لفهم هذا ا حَتجاب والظهورَ بنور الشمس الذي هو الأصل والأنوار المنعكسة في الزجاج الملوّن بقوله: "ومثال هذا ا حتجاب والظهورَ احتجاب نور الشمس وظهوره في بيت فرض فيه جماعة لم يخرجوا منه أبدا ولم يشاهدوا أنوار الشمس بل سمعوا وصفه بأنه نور واحد بسيط محيط ليس له لون و شكل وفي هذا َالبيت يكون كوّة إ زُجاجات مختلفةَ الألوان والأشكال في مقابلة الشمس، كلما طلعت عليها ينعكس في البيت منها أنوار ملوّنة مشكّلة بألوان الزجاجات وأشكالها فمنهم من يظن أنها أنوار تلك الزجاجات لا يهتدي في الحقيقة إلى أنها نور الشمس المتشكل بأشكالها المتلون بألوانها لما يراها موافقة للزجاجات لونا وشكا مخالفة لما سمع من أوصاف نور الشمس، ومنهم من يهتدي إلى حقيقة الحال ويلقى في سرّه أنها هو نور الشمس انصبغ بصبغ الزجاجات وتشكّل بأشكالها ولا يرى اختلاف تلك الألوان والأشكال قادحة في وحدته وبساطته وإحاطته، وظهور ذلك النور في البيت بمظاهر الزجاجات سبب احتجابه في حق طائفة وسبب ظهوره بصفاته في حق طائفة أخرى، يهدي لنوره من يشاء ويضرب الأمثال للناس"[2].

ويختم ابن الفارض بالمقارنة الإجمالية بين عالمين إثنين: عالم كان يحيى فيه إلى جناب الذات الإلهية تغمره السعادة، وعالم يحياه الآن بكل حسرة وأسى بعيدا عن مو ه، فيقول : َ

[1]- الديوان، ص 123.

[2]- الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 176-177.

تلكَ اللَّيالي الَّتي أعدَدْتُ منْ عُمُري، *** معَ الأحِبَّةِ، كانَتْ كُلّها عُرُسا

لمْ يحلُ، للعينِ، شيءٌ، بعدَ بُعدِهِمِ، *** والقلبُ مُذْ آنَسَ التَّذكارَ ما أنِسا

يا جَنَّةً فارَقَتْها النَّفسُ، مُكرَهةً *** لو التَّأسِّي بدارِ الخُلْدِ مُتُّ أسَى[1]

تجتمع في هذه الصورة (الليالي، عمري، الأحبة، عرسا، العين، بُعدهم، القلب، آنس التذكار، جنّة، النفس، مكرهة، التأسّي بدار الخلد) ويحاول ابن الفارض المقارنة بين عالمين دار البعد الحالية ودار الخلد (الجنّة) فالأولى لم يحْلُ للعين فيها شيء والقلب لم يأنس فيها، أما الثانية فقد فارقتها النفس مكرهة والليالي كانت كلّها أفراح كما في قوله (كلّها عُرُسا). وفي هذه الصورة تطغى د لة الشقاء والمعاناةُ والعذاب والبعد وا غتراب على عالمَ الشاعر الخارجي (لم يحْل، البعد، ما أنسا، فارقتها مكرهة، متّ أسى) وهي د لة رمزية ذات أبعَاد نفسية شعورية متعبة ومهزومة تشكل في مجموعها عنوانا للعالم الداخلي الشعوري للشاعر. يتضح لنا من خ ل معالجة الصور الفنية لابن الفارض أنها كانت مغلّفة بالرمزية، فقد تضافرت في تشكيل صوره عدّة أدوات ومن بينها اللغة التي يبدو أن الشاعر يتحكّم في توظيفها جيّدا من خ ل المعجم الصوفي وهو معجم ثري حيث تمكّن من حشد عدّة ألفاظ ذات د لة موحّدة في المقطَع الشعري الواحد.

وقد تمكن ابن الفارض بفضل استثمار تجربته ا جتماعية ومعايشتَه لواقعين مختلفين هما البيئة الحجازية والبيئة المصرية –أو القاهرية إن صحّ التعبير، لأنه عاش في القاهرة تحديدا– من إخصاب رؤيته الشعرية، حيث انعكست بيئة الحجاز الصحراوية القاسية في رسم صور فنية ممتلئة

[1]– الديوان، ص 96.

بالمعاناة وا غتراب والقلق وعُدم الراحة حينما صاغ تجربته مع الحبّ الإلهي والبعد عن الذات الإلهيّة، في حين أوحت البيئة الطبيعية الخصبة للقاهرة والتي يغذيها نهر النيل للشاعر في رسم صور فنية ملؤها الإحساس بالراحة وا طمئنان والنشوة ُعندما كان يتذكر الليالي والأيام السعيدة التي قضاها في جناب الذات الإلهيّة والإعتقاد الراسخ بأن هذه الأيام ستعود.

وابن الفارض في شعره كان يشير إلى "أن وظيفة الطالب أن يسكن في مقامَ و يقف مع حال، بل يكون إلى الأبد ط ّباً كما كان من الأزل إلى الأبد وهّاباً. وكما أنه لا نهاية لمواهبه ف غاية لمطالب طالبه، وأن بعد هذه الدار داراً هي دار القرار يوفى فيها جزاء الأبرار والفجار، فحصول الأرب بقدر رعاية الأدب في الطلب، ومقاساة التعب والنصب"[1]، ومن أجل ذلك سعى الشاعر جاهدا لتوظيف رمزية الحب والسمع والرؤية وحصرها في التوجه إلى الذات الإلهية وكان ابن الفارض يتوجه إلى الجميع موصيا إياهم: "فلا تسمعون بهذا السمع إلا كلامه، ولا تبصرون بهذا البصر إلا جماله، ولا تحبّون بهذا الفؤاد إلا ذاته، ولا تتكلمون بهذا الك م إ معه "[2]، لأن هذا هو ما يقتضيه الجمال "فالعالم جمال فهو تعالى الجميل المحبّ للجَمال... فأوجد العالم في غاية الجمال والكمال خلقا وإبداعاً، فأحب نفسه ثم أحب أن يرى نفسه في غيره، فخلق العالم على صورة جماله، ونظر إليه فأحبه حب من قيّده النظر، فما خلق العالم إ على صورته فالعالم كلّه جميل، وهو سبحانه يحب الجمال"[3]، ولهذا أسرف ابن الفارض على شاكلة

[1]- النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، المجلد2، ج3، ص114-117.

[2]- النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، المجلد2، ج14، ص 293-294.

[3]- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من ك م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص 13-14.

شعراء الصوفية في التغني بحب الذات الإلهية ومنَحه رمزية سمت به وجعلته يرفض هذه الحياة الدنيا الموحشة ويهرب منها في سبيل ا رتقاء إلى حياة أخرى مثالية هي الخلود في الجنّة الأبدية عند مليك مقتدر.

الفصل الثالث

رمزية السُكْر في شعر ابن الفارض

الفصل الثالث: رمزية السُكْر في شعر ابن الفارض

تبيّن لنا من خ ل الفصل السابق كيف وظف ابن الفارض طاقاته الفنية في إبداع تجربته الوجدانية من خ ل رسم صورة رمزية للحبّ سمت بهذه العاطفة الإنسانية إلى درجة تجاوزت المحسوس ومنحتها قوة فعالّة سيطرت على الشاعر وملكت عليه مشاعره وأحاسيسه، كما أن ابن الفارض انطلق من الحبّ المحسوس البشري ليجسّد به ذلك الحبّ الصافي الموجود في العالم المثالي، وبذلك حاول تجاوز الواقع المادي الموسوم بالشقاء ليحقق ذاته في عالم أرحب وأسعد.

كما أن اهتداء ابن الفارض إلى الحب الإلهي كان له أصل في الحب الحسي حيث تذكر التراجم[1] أنه كان له جواري بالبهنسا يستمتع بغنائهن ورقصهن، كما كان يعشق مطلق الجمال من خ ل التأمل في البحر مساءً، وهذا ما يرجحّه زكي مبارك بقوله: "كان ابن الفارض في صباه مضرب الأمثال في نضارة الجسم وم حة التقاسيم وإشراق الجبين وكان بد لمثله في جمالهَ وشبابه من صبوات، وكان بد أن توحي إليهَ تلك الصبوات بأشعار فيها ثورة وفيها حنين... ولو ألقيت جملة قصائده في ديوان آخر لما تنبه أحد إلى أنها تمثل الشوق إلى الذات الإلهية... والحب الحسي عند ابن الفارض كان أساس الحب الروحي، وقد هدتنا التجارب إلى أن المحبين في العوالم الروحية كانوا في بدايتهم محبين في الأودية الحسيّة، والهيام بالجمال الإلهي يقع إ بعد الهيَام بالجمَال الحسّي"[2].

[1] – ينظر ترجمة ابن الفارض في الملحق.

[2] – زكي مبارك، التصوف الإس مي في الأدب والأخ ق، (القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر، ج1، 2012)، ص 273.

ويعمِّم زكي مبارك حكمه هذا معتقدا أن الصوفية "ابتدأوا حياتهم بالحب الحسّي، ثم ترقوا إلى الحب الروحي، وا نتقال من حب الجمال إلى التصوف معقول و سيما في حالة الحرمان من المحبوب"[1]، وهذا الحرمان يولّد رغبة لدى الشاعر في التخلص من الواقع المتقلب ليولّي وجهه شطر حبّ آخر صافي من الشوائب حيث "يمكن أن نقول إن للشاعر في البداية معشوقا مجازيا حتى فترة معينة، ولكن بعد مضي زمن رأى الشاعر من جانب معشوقته مرارات كثيرة، وقساوات عديدة ثمّ يئسَ منها، وأعرض عنها، ولكن بسبب العناء الذي عاناه وفشله في غرامه طوال مدّة طويلة، تتعالى روحه وتنجذب إلى حبيب أعلى من حبيبته المادية، وحبه يملأ قلبه وهذا الحبّ مطهّر ومعظّم، ثم يهتدي إلى سبيل الرشد ويفني حياته في حبه الإلهي حتى نهايتها"[2].

وهذا ما جاء به فـ سفة الفن أمثال جون ديوي الذين يرون أن الفن خبرة، وهذه الخبرة بالواقع هي السبيل لخلق العمل الفني وخلق رؤية لواقع آخر جديد، لكن السؤال الذي يبقى يحيّرنا في هذا البحث: هل كان ابن الفارض شاربا للخمر وسكِّيرا أيضا؟ خاصة أنه تغنى في شعره بذكر السُكْر ومعاقرة الخمرة وذكر الأواني الخاصة بالشراب والحانات على غرار تغنّيه بالحبّ الحسّي، وهل مرّ ابن الفارض بتجربة السكر الحسيّة وتعاطى شرب الخمر في الأزهر أم في مكّة أم فيهما معاً !؟ أم أن ابن الفارض اتخذ من السكْر مجرد رمز ليعبّر به عن وجدانه الخاص. هذا ما سنحاول الإجابة عليه في هذا الفصل من خلال تتبّع الصور الخاصة بالسكر وتحليل دلالاتها الرمزية.

[1] – زكي مبارك، التصوف الإسـ مي في الأدب والأخـ ق، (بيروت: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ج2)، ص 166.

[2] – محمد هادى مرادى وفاطمة نصراللهى، الغزل الصوفي عند ابن الفارض والجامي، (إيران: مجلة إضاءات نقدية، السنة الأولى، العدد الأول، ربيع 1390هـ/آذار 2011م)، ص120.

ومن خ ل دراستنا للحبّ في الفصل السابق تبيّن لنا أن "التعبير اللغوي يزداد شاعرية كلما ازدادت فيه علاقات المجاز واتسعت دلالات الرمز، ومعنى هذا أن الشعر يتجاوز المنطق وإن كان يناقضه بالضرورة، وإنما هو يعلو فوق مقولتي الزمان والمكان مقتربا من الأسطورة وعالمها الرحب، معبرا عن صميم العـ قة بأساليب البيان الخيالي"[1]، وأن الصوفية أمثال ابن الفارض إنما انتزعوا صورهم من الواقع ليسموا بها نحو المجرد والمثالي ويمنحوها نوعا من القدسية، ذلك أن "الرمزية ناظرة إلى المؤدّى، وهو التوصّل إلى معنى آخر غير منظور بصورة مُباشرة في بنية اللفظ أو الجملة أو التركيب الموضوعي"[2].

ومع علمنا بأن الصوفية أمثال ابن الفارض لهم معجمهم الخاص ومنهجهم الخاص فإنهم قد "اصطنعوا منهجا ذوقيا وأسلوبا رمزيا يقصر عن تذوقهما وإدراك ما ينطويان عليه من لم يشاركهم في طريقهم: ذلك بأن البرهان والدليل ينفعان في هذه الطريق، سيما أن ما يعرَض لأصحابها فيها إنما هو من قبيل الوجدانيات التي لا تخضع للعقل"[3]، ومن هنا يبدو أن ابن الفارض قد اختار اللجوء إلى المعجم الخمري لإبداع تجربته الشعورية لما يتصف به السكر من تغييب العقل وبالتالي العيش في دائرة الـ وعي والـ شعور "فالإنسان في دائرة الـ شعور أرحب وجوداً ممّا يمليه عليه الوجود الحسّي"[4].

- **مفهوم السكر الصوفي:**

[1] – فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ص 10.

[2] – ط ل الحسن، الرمزية والمثل في النص القرآني، ص 31.

[3] – محمد مصطفى حلمي، الحياة الروحية في الإسـ م، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1984)، ص 171.

[4] – ط ل الحسن، الرمزية والمثل في النص القرآني، ص 27.

للسكر ع قة مباشرة بالخمر، فالسكر من آثار شرب الخمر لأنه يُذهِب العقل ويدخل شاربها في حالة اللاوعي، ومن وجهة الشرع الإسلامي يقول النيسابوري:"نزل تحريم الخمر يوم نزل وهي من خمسة: من العنب والتمر والعسل والحنطة والشعير. وهذا دليل على أن الخمر عندهم كل ما خامر العقل أي خالطه، والتركيب يدل على الستر والتغطية، ومنه خمار المرأة... وقال الخطابي: إنما جرى ذكر هذه الأشياء خصوصاً لكونها معهودة في ذلك الزمان، وكل ما في معناها من ذرة أو سلت أو عصارة شجر فحكمها حكم هذه الخمسة"[1]، وورد في الحديث الشريف أن "كل مسكر خمر وكل خمر حرام"[2]، فمراد الشارع أن كل مسكر فهو خمر لغة أو شرعاً.

ومن المعلوم أن حالة السكر التي هي غيبة العقل غير دائمة بل هي مؤقتة ويتلوها الصحو، فمن تجدّد سكره تجدّد صحوه، باعتبار أن الصحو هو العودة إلى حالة الوعي، وبالتالي فإن نظرنا إلى من يدّعي شرب الخمر هو ا نتقال المستمر بأستمرار الشرب بين الوعي والا وعي، أي ا نتقال بين الحضوَر والغياب أو عالم الواقع وعالم الأح م، وهذا ما سن حظه في شعر ابن الفارض.

- **أسباب السكر وتأثيراته وفضله:**

لقد اجتهد ابن الفارض في ديوانه الشعري على تفصيل الأسباب التي تدعوه إلى إيثار السكر الدائم على الصحو وعدّد تأثيرات السكر وفضله، وهو ما سنتطرق إليه فيما يلي:

[1]- النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، الجزء2، ص 601-603.
[2]- المرجع السابق، الجزء2، ص 601-603.

1- أسباب السكر:

لقد ركّز ابن الفارض من خ ل بناء صوره الشعرية على الأسباب الداعية إلى الشراب كما أن الشاعر يبتدئ سكرُه مباشرة بعد الشراب، فمن خ ل استقراء المتن الشعري ن حظ تلك السرعة في حدوث الإسكار على شكل المعادلة التالية: (شربتُ—سكرتُ، شربنا-سكرنا) حتّى ليخيّل للقارئ أنه توجد فاصلة زمنيّة بين الشرب والسكر أي بين الشرب والغياب عن الوعي، ومصداق ذلك مطلع الميميّة:

شَرِبْنا على ذكرِ الحَبيبِ مُدامَةً *** سَكِرْنا بها مِنْ قبلِ أنْ يُخْلَقَ الكَرْمُ[1]

يفتتح ابن الفارض قصيدته الميمية المعروفة بالخمرية بهذا البيت الشعري ليكون مفتاحا لنظرته إلى السكر، ويقوم بتشكيل صورته هذه با عتماد على الألفاظ الدالة على الشراب (شربنا، مدامة، سكرنا، الكرم)، كما يورد عبارة (ذكر الحبيب) لتكون السبب في تعاطي الشراب، فللشرب ع قة بذكر محبوب الشاعر بل إن ذكر المحبوب قد يكون هو الشراب بعينه بالنسبة للشاعر، خصوصا إذا حظنا أنه أقفل البيت بقوله (من قبل أن يخلق الكرم)، وهنا يصطدم أفق المتلقي بهذا التناقض، فكيف للشاعر أن يشرب المدامة ويسكر بها قبل أن تكون الكرم مخلوقة؟

وهنا تنطلق الد ت الإيحائية فيَ كل ا تجاهات ويصير المتلقي في وضع صعب لفهم وضبط الد لة، ويتنبه القارئَ إلى أن الشاعر يروم من خلف هذا التعبير إشارة إلى واقع مغاير وغير مألوف، فالكرم تصبح رمزا محتم للوجود، أي أن الشاعر يسكر قبل وجوده المادي، وهذه الحالة

[1]- الديوان، ص 120.

هي التي سمع فيها العهد وأقر بالربوبية لفاطره بقوله (بلى) قبل أن يوجد، وهنا نـ حظ كيف أن الشاعر حاول التعبير عن تجربته با نط ق من الواقعَ المادي المعاش ليصوِّر واقعا مغايرا ترتاح فيه النفس هو عالم الكينونة الأولى، "لذا فاللجوء إلى الخمرة والبحث عن حال السكر مسألة تقع في صلب الرغبة بتوصيل التجربة ونقل الإحساس بها إلى الآخر على حقيقتها"[1].

أ- السمع:

يستعرض ابن الفارض سببا للسكر هو سماع صوت الحبيب ونـ حظ كيف أن الرمز عند ابن الفارض خلق من اللغة لغة ثانية غامضة ومبهمة تكاد تستبين إ َ بالتأمل والتبصرَ، ومن ذلك قوله:

أعِدْ عندَ سمعي شاديَ القومِ ذِكرَ مَنْ *** بِهِجرَانِها والوصلِ جادَت وضَنَّتِ

تُضَمِّنُهُ ما قُلتُ والسُّكرُ مُعلنٌ *** لسرِّي، وما أخفتْ، بصحوي، سريرتي[2]

تتكرر الصورة هنا مع شيء من التفصيل، فنجد (أعد، سمعي، شادي القوم، ذكر، هجرانها، الوصل، جادت، ضنّت، السكر معلن)، فابن الفارض هنا يقوم باستحضار ما سمعه في

[1] – عباس عبد الحليم عباس، إبداع اللغة في الرمز الخمري عند شاعرة المتصوفة "عائشة الباعونية"، ص01.

[2] – الديوان، ص 24.

الأزل من محبوبه[1] بغية الالتذاذ بهذا التكرار الصوتي (أعد)، وفي هذا السكر المؤقت يتدرج ابن الفارض في تذكر الأحداث الأليمة المتمثلة في خروجه من دار الخلود والهناء إلى دار الغربة والشقاء، فبعدما هجره الحبيب هاهو يمنّي النفس من جديد بالوصل مستغ هذا الوقت المستقطع المتمثل في السكر ليجسّد أح مه، ومن أجل ذلك يوظف حواسه المختلفة كما في الأبيات التالية:

أرجُ النَّسيمِ سرَى منَ الزَّوراءِ، *** سَحَراً، فأحْيا مَيِّتَ الأحْيَاءِ

أهدى لنا أرواحَ نجدٍ عَرْفهُ *** فالجَوُّ منهُ مُعَنبَرُ الأرْجاءِ

ورَوى أحاديثَ الأحبَّةِ، مُسنِداً، *** عَنْ إذخِرٍ بأذاخِرٍ، وسِحَاءِ

فسَكِرْتُ مِنْ رَيَّا حَواشي بُردِهِ *** وسَرَتْ حُمَيَّا البُرْءِ في أدوائي[2]

يقوم تشكيل الصورة في هذا المقطع على امتزاج الحواس الشميّة (أرج، أرواح، عرفه، معنبر، إذخر، ريّا) والسمعية (روى أحاديث الأحبّة) والذوقية (سكرت، سرت حميا البرء في أدوائي)، ومن خ ل هذا المزج يحاول ابن الفارض نقل اللذّة الشعورية والوجدانية التي ملأت كيانه النفسي (الجو منه معنبر الأرجاء) وجعلت كلّ حواسه تندمج في هذا الإحساس، فاستعار الأرجاء للد لة الرمزيّة على مختلف أعضائه الحسيّة التي تنعّمت بهذه النفحات الربانية التي تهب على الروح بين الحين

[1] – أي قوله تعالى "وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ ﴿١٧٢﴾" من سورة الأعراف.

[2] – الديوان، ص 09.

والآخر فتذكّرها بالحياة الخالدة الحقيقية وتريح النفس الإنسانية من عنائها المستمر في هذه الحياة الفانية، والألفاظ المشكّلة لهذه الصورة "مع ما تشتمل عليه من ا ستعارات تجذبَ الفؤاد إليها وتجعل حسن الذوق موقوفا عليها، فإنه قد جعل للنسيم بُردا وأثبت له الحواشي وأضاف الريا إلى حواشيه وأثبت لنفسه السكر من تنشق هاتيك الريا والبرء من سري تلك الحميا، وبالجملة فنطاق البيان قاصر عن إدراكها ولكن هي لأولي الشوق الموصوفين بالذوق"[1].

ب- الرؤية:

يحاول ابن الفارض الربط بين سكره ورؤيته لمحبوبه حيث تعد رؤية المحبوب سببا ثانيا لحصول سكر يفيض عليه الطرب والنشوة، كما في قوله:

آهِ، واشوقي لِضاحي وَجْهِهَا، *** وظَمَا قَلبي لِذَيَّاكَ اللُّمَيْ

فبكلٍّ منهُ والألحاظِ لي *** سَكْرَةٌ، وَا طَرَبَا منْ سَكْرَتَيْ

وأرى، مِن رِيحِهِ، الرَّاحَ انتشَتْ، *** ولَهُ، مِنْ وَلَهٍ يَعْنُو الأُرَيْ[2]

تتجسّد في هذه الصورة بيان سبب السكر من رؤية الجمال (ضاحي وجهها، اللمي، الألحاظ، الريح، الراح، الأري) حيث امتزجت الرؤية بالسكر وانتعشت الحواس (الشم، الذوق، النظر) فعبّر ابن الفارض عن شوقه وتعطّشه لرؤية حبيبه، لأن هذه الرؤية تسكره وتغيّبه عن ذاته لتنقله إلى جوار الذات الإلهيّة فيهنأ لبعض الوقت وينسى معاناته مثلما يعانق الطفل الصغير أمّه

[1] – البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص27.

[2] – الديوان، ص 136-137.

فيشعر بالطمأنينة فينام في أحضانها، وقد جمع ابن الفارض بين (واشوقي، واطربا) في بيتين متتاليين للد لة على تحقق السُكر بمجرد رؤية الحبيب مما منح الرمز د لة مكثّفة وسريعةً أغنت النص الشعري وسمت به نحو التميّز والشاعرية.

وها هو ابن الفارض يحرص مرة أخرى على رؤية الجمال لتحقيق السكر في قوله:

جَلَتْ، في تجلّيها، الوجودَ لناظري، *** ففي كلِّ مرئيٍ أراها برؤيةِ

وأُشهدتُ غيبي، إذ بدَتْ، فوجَدْتُني، *** هُنالكَ، إيّاها، بجلوةِ خلوتي

وطاحَ وجودي في شهودي، وبِنْتُ عن *** وُجودِ شهودي، ماحِياً، غيرَ مُثبتِ

وعانقتُ ما شاهدتُ في محوِ شاهدي *** بمشهدهِ للصَّحوِ، من بعدِ سكرتي[1]

تتشكل الصورة هنا من عدّة أفعال (جلت، أراها، أشهدت، بدت، وجدتني، طاح، بنت، عانقت ما شاهدتُ) مقترنة مع الأسماء (تجليها، الوجود، مرئي، رؤية، غيبي، جلوة، محو، صحو، سكرتي)، إنها الفتنة اللغوية الفارضية التي مزجت بين الحيوية التي خلقتها الأفعال الدالّة على الحركة والنشاط نتيجة ظهور الحبيب، ممزوجة بالأسماء الدالة على ا ستقرار والثبات،ً ومن خ ل هذا حاول ابن الفارض نقل مشاعره وعواطفه الدالة على سعادته ونشوته من خ ل تحقق الرؤية بالفعل وتحقق الراحة وا طمئنان بالسكر،ً وهنا يظل ابن الفارض يسحرنا بصوره الرمزية من خ ل اختياره السكر على الصحو لأن الصحو يمثل هذا العالم الحاضر المرّ بينما السكر يمثل ا نفصال عن الواقع والعيش في المثالي.

[1] – الديوان، ص 39.

وللتدليل على حرصه الدائم على حصول السكر من خ ل مشاهدة الجمال يدخلنا ابن الفارض في جو بهيج يصوره بالطريقة التالية في هذه الأبيات:

إذا حَ معنى الحسنِ فِيْ أيّ صورةٍ، *** وناحَ مُغَنَّى الحزنِ في أيّ سورةِ

يُشاهِدُها فكرِي بطرْفِ تخيُّلي، *** ويَسْمَعُها ذِكري بمسمَعِ فِطنتي

ويُحضِرُها للنَّفسِ وَهْمي، تصوُّراً، *** فيحسبُها، في الحِسِّ، فَهمي، نديمتي

فأعجبُ من سُكري بغيرِ مُدامةٍ، *** وأطربُ في سرِّي، ومِني طربتي

فيرقصُ قلبي، وارتعاشُ مَفاصِلي *** يُصَفِّقُ كالشَّادي، وروحيَ قينتي

وما برحَتْ نفسي تقوَّتُ بالمنى، *** وتمحو القوى بالضُّعف، حتى تقوَّتِ

هناك وَجَدتُ الكائناتِ تحالفتْ، *** على أنَّها ، والعونُ مني، مُعينتي[1]

يبدأ تشكيل الصورة بأداة الشرط (إذا) لتتلوها الدوال التالية(يشاهدها، يسمعها، يحضرها، يحسبها، فأعجب، أطرب، يرقص، يصفق، الكائنات تحالفت)، إنه مشهد الدخول إلى حفل تستمتع فيه الحواس بالطرب والرقص والتصفيق مع توحّد جميع المدعوين إلى هذا الحفل في تشكيل هذا المشهد، إنه حفل رمزي تنعم فيه الذات الشاعرة من خ ل ا نقطاع عن هذا العالم، وبمجرد ا تصال بالعالم الآخر ينقلب كلّ شيء من النقيض إلى النقيض، وهذا ما حاول أن يجسّده ابن الفارض في شعره من خ ل د لة السكر ليهدمَ هذا العالم ويبني على أنقاضه عالم مثالي يدعونا إلى التمتع بنعيمه.

[1] – الديوان، ص 53.

ويحاول ابن الفارض الحفاظ على هذا الجو البهيج من خ ل تصوير تقاسيم وجه الحبيب والتمتع بالنظر إليه حتى يدوم سكره وبالتالي تنعّمه في عالم ملؤه الهناء فيقول:

عَنَتِ الغزَالةُ والغَزَالُ لِوَجْهِهِ، *** مُتَلفِّتاً، وبهِ عِياذاً، ذا

أرْبَتْ لَطَافَتُهُ على نَشْرِ الصِّبا، *** وأبَتْ تَرَافَتُهُ التَّقمُّصَ ذا

وشَكَتْ بَضاضَةُ خدِّهِ منْ وَرْدِهِ، *** وحَكَتْ فَظَاظَةُ قَلْبِهِ الفو ذا

عَمَّ اشْتِعا ً خالُ وَجْنَتِهِ أخاَ *** شُغْلٍ بهِ، وَجْداً، أبَى استِنْقاذا

خَصِرُ اللَّمَى، عَذْبُ المقَبَّلِ بُكْرَةً، *** قبلَ السِّواكِ، المِسْكَ سادَ، وشاذى

مِن فيهِ والألحاظِ سُكْري، بلْ أرى، *** في كلِّ جارِحةٍ بهِ نَبَّاذا[1]

تتجسم الصورة من خ ل وصف ظهور الحبيب (عنت، لوجهه، متلفتا، أربت لطافته، نشر الصبا، ترافته، بضاضة خدّه، ورده، خال وجنته، وجدا، اللمى، المقبّل، المسك، الألحاظ، سكري) ويركّز الشاعر على تقاسيم الوجه د لة على قمّة التأمّل في الجمال والإهتمام المفرط بتتبع التفاصيل وهو دليل آخر على هيام ابن الفارض بمحبوبه، فكلما تراءى المحبوب للشاعر تتبّعه بناظريه وتشمّم عطره الفواح، وكأنه منقاد إليه أسير بين يديه يفكر في غيره وَ يسعى إ إليه، َ وهذا تمثيل لرمزية البقاء في الهناء قرب المحبوب وهروب من الشقاء المبثوث في دروب الواقع المحسوس.

[1]- الديوان، ص87.

ويواصل ابن الفارض تصوير تلك اللحظات التي يطل فيها الحبيب على محبوبه، فتتحول الأحزان إلى أفراح، والكروب إلى سعادة غامرة في قوله:

أبَرْقٌ، بدا منْ جانِبِ الغَوْرِ، معُ، *** أمِ ارْتَفَعتْ، عنْ وجهِ ليلى، البراقِعُ

نعمْ أسفرتْ ليـ ً، فصارَ بوجهها *** نهاراً، بهِ نورُ المحاسنِ ساطعُ

ولما تجلَّتْ للقلوبِ، تزاحمتْ *** على حُسنها، للعاشقينَ، مطامعُ

لِطلعتها تَعْنُو البدورُ، ووجْهُها *** لهُ تسجدُ الأقمارُ، وهيَ طوالعُ

تجمَّعتِ الأهواءُ فيها، وحُسنها *** بديعٌ، لأنواعِ المحاسنِ جامعُ

سكرتُ بخمرِ الحبِّ في حانِ حَيِّها، *** وفي خمرِهِ، للعاشقينَ، منافعُ[1]

تتشكل الصورة في هذا المقطع من الألفاظ (أبرق، لامع، وجه ليلى، ليلا، نهارا، نور، ساطع، تجلّت، تزاحمت، حسنها، البدور، الأقمار، حسنها، بديع، سكرت، خمر الحبّ، العاشقين)، ونـ حظ كيف أن الشاعر ابتدأ قصيدته با ستفهام عن النورَ الساطع وقد سماه برقا لأنه يخطف الأبصار والمعروف أن البرق يختفي سريعا لكن الشاعر عقد مقارنة بينه وبين وجه المحبوبة ليلى حيث شبه وجهها بالبدور والأقمار في كمال الحسن والوضاءة، ورغم أنه "قد كان في العرب من يذم القمر ويقول: القمر يدرك الهارب، ويهتك العاشق، ويبلي الكتاب، ويهرم الشاب،

[1] – الديوان، ص 99.

وينسي ذكر الأحباب، ويقرب الدين، ويدني الحين"[1]، إ أن القمر عند ابن الفارض هو "المشبه به المثالي في وصف محاسن المحبوبة والصدر الرحب أثناء بث الشكوى والخل الوفيّ في ليالي الوحدة والسهاد... إذ انتقل من مجرد رمز طبيعي إلى رمز يوحي بد ت عدة"[2]، ثمّ ختم هذا المقطع بسكره، إنها الدلالة الرمزية لمشاهدة جمال الذات الإلهية وتجلّي هذا الجمال في كل المظاهر الطبيعية الجميلة وهو انعكاس للحالة الشعورية المبتهجة بن الفارض حينَ يسكر من هذا الحبّ، وقد تخلّى كل من الليل والنهار عن د لتهما المباشرة ليتحو ن إلى رمزين موحيين إلى ذلك ا نتقال في لحظة مشاهدة الجمال من الجو المكتئب والحزين والمظلم إلى جو من ا نشراح وا نبساطً.

ت- تجاوز الواقع وآلامه:

يحاول ابن الفارض من خ ل توظيف رؤية الحسن والجمال أن يصور لنا متعته في الشرب وسكره، هذه المتعة هي في الحقيقة محاولة إبعاد شبح العودة إلى الواقع المرير فكلما طال شربه ازداد الفاصل الزمني بينه وبين العودة إلى الواقع بما يحمله من آ م وعذابات، لهذاً نراه يقول:

سقتني حُميَّا الحبِّ راحةَ مقلتي *** وكأسي محيَّا مَن عنِ الحُسنِ جلتِ

فأوهمتُ صحبي أنَّ شربَ شرابهم، *** بهِ سرَّ سرّي في انتشائي بنظرةِ

وبالحدقِ استغنيتُ عنْ قدحي، ومِنْ *** شمائلها، منْ شموليَ، نشوتي

[1]- النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، ج1، ص185.

[2]- رشيدة أغبال، الرمز الشعري لدى محمود درويش، ص 156.

ففي حانِ سكري، حانَ شكري لفتيةٍ *** بهمْ تمَّ لي كتمُ الهوى مع شهرتي[1]

يقوم بناء هذه الصورة على المقابلة بين المفردات الخاصة بحاسة النظر(مقلتي، الحسن، جلّت، نظرة، الحدق، شمائلها) ومفردات الشرب(سقتني، حميّا الحب، كأسي، شرب شرابهم، انتشائي، قدحي، شمولي، سكري)، مما يوحي ببحرص الشاعر على التمتع برؤية الحسن والشمائل والجمال المبثوث في الطبيعة والذي هو عنوان لجمال الخالق، فالجميل يخلُق إ جمي .َومن هناَ أصبحت رؤية الجمال الطبيعي أيقونة ترمز إلى الجمال الإلهي، ويعرّف السكر عند الصوفية على أنه"دهش يلحق سرّ المحبّ في مشاهدة جمال المحبوب فجأة لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب بعُد شعاع العقل عن النفس وذهل الحسّ عن المحسوس وألمّ بالباطن فرح ونشاط وهزّة وانبساط لتباعده عن عالم التفرقة والتمييز، وأصاب السرّ دهش ووله وهيمان دونه لتحيّر نظره في شهود الجمال"[2].

و شك أن ابن الفارض حينما يقرن بين السكر الظاهري المحسوس الناتج عن معاقرة الخمرة، والسكر المعنوي الناتج عن مشاهدة جمال المحبوب إنما يستقي هذه المقارنة من تجاربه الخاصة، كما تذكر التراجم استمتاعه بمشاهدة جمال البحر في المساء، وبالتالي فإن ابن الفارض ينطلق من الجمال المحسوس المشاهَد ليرمز إلى الجمال الإلهي الغائب، وهنا يصبح سكره الظاهري رمزا دا على سكره المعَنوي، إ أن "السبب َستتار نور العقلَ في السكر المعنوي غلبة نور

[1] – الديوان، ص 24.

[2] – الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 34.

الشهود وفي السكر الظاهري غشيان ظلمة الطبيعة، لأن النور كما يستتر بالظلمة يستتر بالنور الغالب كاستتار نور الكواكب بغلبة نور الشمس"[1].

يتّخذ السكر عند ابن الفارض مكانة رمزية حين يجعل منه الشاعر وسيلة لفقدان الوعي وا نفصال عن هذاَ العالم المشئوم الذي فُرض عليه، ومن خ ل هذا ا نفصال المؤقت يُحاول الشاعر التفريج عن كرباته والبحث عن السعادة المفقودة التي لم يجدها في واقعه المعاش، تماما مثل السكِّير الذي يبحث عن النشوة والحريّة المطلقة من خ ل المرحلة التي تتلو معاقرته للخمر، ولكن الشاعر يسعى سعيه من دون جدوى فالصحو آت محالة، لهذا نراه َيسعى جاهدا تجاوز هذه العقبات والآ م من خ ل التعجُيل بالسكر من جديد فيقول:

فعندي، لِسُكري، فاقةُ لإفاقةٍ *** لها كبدي، لو الهوى، لمْ تفتّتِ[2]

فنادمتُ، في سُكري، النحولَ مراقبي، *** بجملةِ أسراري، وتفصيلِ سيرتي

ظهَرتُ لهُ وصفاً، وذاتي، بحيثُ *** يراها، لبلوى، منْ جوى الحبِّ، أبلتِ

فأبدتْ، ولمْ ينطقْ لساني لسمعهِ، *** هواجسُ نفسي سِرَّ ما عنهُ أخفتِ

وظلَّتْ، لِفِكري، أذنهُ خلداً بها *** يدورُ بهِ، عنْ رؤيةِ العينِ أغنتِ[3]

[1] – المرجع السابق، ص 34.

[2] – الديوان، ص 25.

[3] – الديوان، ص 26.

ترتسم في هذا المقطع صورة للآ م التي يريد أن يتجاوزها ابن الفارض من خ ل سكره (فاقة، لم تفتت، النحول، بلوى، جوى، أبلت، هواجس) بالإضافة إلى الأعضاء الحسيّة (لساني، أذنه، العين)، إنه ا ندماج الدائم بينَ العذابات والمشاعر والأحاسيس في بوتقة واحدة (ظلت لفكري)، إنها عذابات الحبّ والهوى في سبيل التمتع برؤية المحبوب والوصال معه، وذلك كما حدث لموسى عليه الس م مع ربه والتي أشار إليها ابن الفارض بقوله (إفاقة)[1]، حيث أن "أسكر موسى بأقداح الك م وأذاقه لذّة شراب السماع وقرّبه نجياً حتى اشتاق إلى جماله وطمع في وصاله وقال (ربِّ أرني) عاتبه بسطوة (لن تراني)، وذلك أن الب ء والو ء توأمان والمحبة ُوالمحنة رضيعا لبان، والمطلوب كلما كان أرفع كان أعزّ وأمنع والجمال بد له من الد ل، وبه يتميز ُ العاشق الصادق من المدعي المختال"[2].

ويود ابن الفارض الحفاظ على جو السعادة وا نشراح وا نبساطُ فيعمد إلى التذكير بالماضي المشرق علّه في خضم هذا التذكر ينسى ولو مؤقتا آ مه وعذاباته فيقول:

هوَى أُمِّ عمرٍو جَدَّدَ العُمرَ في الهوَى، *** فها أنا فيهِ، بَعدَ أنْ شِبْتُ يافِعُ

ولما تراضَعْنا بِمَهْدِ وَ ئِها، ُ *** سَقَتْنا حُمَيَّا الحُبِّ فيهِ مراضعُ

وألقى علينا القربُ منها مَحَبَّةً، *** فهلْ أنتَ، يا عَصْرَ التَّراضعِ، راجعُ

وما زِلتُ، مذْ نيطَتْ عليَّ تَمائمي، *** أبايعُ سُلطانَ الهوَى، وأتابعُ

[1] – أي قول تعالى: "وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَٰكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴿١٤٣﴾" من سورة الأعراف.

[2] – النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، ج1، ص267-269.

لقدْ عرَفَتني بالوَ وعرَفتُها، *** ولي ولها، في النَّشأتينِ، مَطالِعُ

وإنِّي، مُذْ شاهَدْتُ في جَمالها، *** بِلَوْعَةِ أشْواقِ المحَبَّةِ وَالِعُ[1]

يقوم تشكيل هذه الصورة على تذكر الماضي السعيد (جدد العمر، لما تراضعنا، سقتنا، مراضع، القرب، محبة، يا عصر التراضع، مذ نيطت عليّ تمائمي، عرفتني، في النشأتين، مذ شاهدتها، أشواق المحبّة)، ونلحظ في هذا المقطع تكرر لفظتي (مهد و ئها- عصر التراضع) الدالتين على المكان والزمان الماضيين حيث كان الشاعر صغيرا يقوى على شيءٍ ومحتاجا لكلّ شيء (القرب والمحبّة)، وهنا نلحظ كيف أن هذه "البؤرة الأساسية للكينونة الإنسانية تومئ بهيمنة هذا الشعور، شعور التغني بالماضي والأمجاد التي عودة لها، وبالعيَش الذي ينذر بالأفول، وفراق كل شيء، وما هذه الأمكنة إلا رموز لفقدان الحياة عامة... حالة الشاعر الآخذة بالانهيار والانكسار الشعوريَ جراء هذا الصدود، وتلك المعاناة التي تركته مدله اللفتات مستوحشاً يقوى على التسلي، وأنى له التسلي والبلوى تتعاظم والصبر ينفد مفارقاً هذه النفس التي ما برحت يسودها الويل والثبور ويحدوها الشعور بمرارة الفقد،حيث فقد كلَّ شيء الحبيب وغيره"2.

وقوله (سقتنا حميّا الحب فيه مراضع) دلالة رمزية على السُكر في القدم الذي خلق نشوة تستدعي التذكر والارتداد إلى الماضي بهدف التنفيس عن الغربة الحاليّة المستمرة، وهذا دليل على أن "ما يسكر القلوب والأرواح والأسرار هو شراب الواردات في أقداح المشاهدات من ساقي تجلي الصفات إذا دارت الكؤوس انخمدت شهوات النفوس، فتسكر القلوب بالمواجيد عن المواعيد،

[1] – الديوان، ص 100.

[2] – خالد لفته باقر الحمي، مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، ص910.

والأرواح بالشهود عن الوجود، والأسرار بمطالعة الجمال من م حظة الكمال "[1]، وبهذا تتضح الأسباب التي دعت ابن الفارض إلى اللجوء للسكر فالسعي لرؤية الجمال والحصول على لذة السمع من المحبوب كافية لهجران هذا العالم ولو مؤقتا وفي ذلك دليل على تفضيل الشاعر للعالم الآخر المثالي والسعي إليه.

2- تأثيرات السكر:

يحاول ابن الفارض في شعره بيان تأثيرات السكر من خ ل تعداد فوائده الجمة عليه وعلى النفوس المقتدية به ولعل أهم ما جادت به قريحته ما يلي:

أ- الدهشة:

صوّر ابن الفارض في قصائده الشعرية تأثير السكر عليه كدهشته وذهوله كما في قوله:

ودَلّهني فيها ذُهُولي، فلمْ أُفِقْ *** عليَّ ولم أقْفُ التِماسي بظِنَّتي

فأصبحتُ فيها والِهاً هياً بها، *** ومَنْ وَلَّهتْ شُغ ً بها، عَنهُ ألهَتِ

وعنْ شغلي عنِّي شُغِلتُ، فلوْ بها *** قَضَيتُ ردًى، ما كنتُ أدري بُنقلتي

ومِن مُلَحِ الوَجْدِ المدلِّهِ في الهوى، ال *** ـمُوَلِّهِ عَقلي، سَبْيُ سَلْبٍ كغفلتي

أُسائِلُها عنّي إذا ما لقيتُها، *** ومِن حَيثُ أهدَتْ لي هُدايَ أضَلَّتِ

وأطلُبُها منّي، وعِنديَ لم تزلْ، *** عجبتُ لها بي كيفَ عنّي استجنَّتِ

[1]- النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، ج2، ص611-612.

وما زِلْتُ في نفسي بها متردّداً *** لنَشوَةِ حِسّي، والمحاسِنُ خمْرَتي[1]

يلف الصورة هنا ا رتباك وعدم الثبات بعدما حصلت الرؤية وحصل السكر مباشرة (ذهولي، لم أفق، لم أقف، ظنتي، والها هيا، عنه ألهت، ُشغلت، ما كنت أدري، المولة، غفلتي، أضلت، عجبت، مترددا)، أي أن هذه الصورة تجسيد لـ وعي الشاعر وغيابه عن الشعور وتخبطه وعدم تثبّته في الرؤية، فقد خلقت رؤية محاسن المحبوب عند ابن الفارض نوعا من الدهشة والذهول فلم يستطع تمالك نفسه ولم يُجِد التصرف لغياب العقل في تلك اللحظة، ولهذا المعنى "في الشاهد محبوب دخل على محبّه فجأة فأذهله عما فيه من الأمر بحيث غاب متحيّرا في مشاهدته عن العقل والتمييز... وهذا كما خرج يوسف عليه السلام بغتة على النسوة فقطّعن أيديهنّ لما أصابهن من الحيرة في شهود جماله والغيبة عن أوصافهن"[2]، وهذا ما ترمز إليه صورة السكر وما تخلقه من تأثيرات على الشاعر.

ب- الاستمتاع باللذة:

يسعى ابن الفارض لتصوير أثر السكر من خـ ل توظيفه لعناصر البيئة الطبيعية المختلفة قائ :

[1] - الديوان، ص 59.

[2]- الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص35.

تَراهُ، إنْ غابَ عنّي كلُّ جارحةٍ *** في كلِّ معنًى لطيفٍ، رَائِقٍ، بَهِجِ

في نغمةِ العودِ والنَّايِ الرَّخيمِ، إذا *** تألَّفا بينَ ألحانٍ مِنَ الهَزَجِ

وفي مَسارِحِ غز نِ الخمائلِ، في ً *** بردِ الأصائلِ، والإصباحِ في البَلجِ

وفي مَساقِطِ أنْداءِ الغمَامِ، على *** بساطِ نورٍ، منَ الأزهارِ مُنتسِجِ

وفي مَساحِبِ أذيالِ النَّسيمِ، إذا *** أهدى إليَّ، سُحَيْراً، أطيبَ الأرَجِ

وفي التِثاميَ ثغرَ الكاسِ، مُرتشفاً *** رِيقَ المدامةِ، في مُستنزهٍ فَرِجِ

لمْ أدرِ ما غُرْبةُ الأوطانِ، وهوَ معي، *** وخاطِرِي، أينَ كنَّا، غيرُ مُنزَعِجِ[1]

يرسم ابن الفارض في هذا المقطع صورة رائعة تمتزج فيها المظاهر الطبيعية الخ ّبة (نغمة العود، الناي الرخيم، الألحان، مسارح غز ن الخمائل، برد ً الأصائل والإصباح، مساقط أنداء الغمام، بساط نور من الأزهار، مساحب أذيال النسيم، أطيب الأرج، التثامي، مرتشفا، ريق المدامة، مستنزه فرج، غير منزعج)، إنها لوحة فنية أو فيلم سينمائي رومانسي في زمن الربيع يقوم ابن الفارض بتصويره وإخراجه حيث يبدو الشاعر مستلقيا أو متكئا وسط مكان بين المروج تحيط به الأزهار والورود وا خضرار من كل ً جانب وتقف خلفه فرقة موسيقية تعزف ألحانا طيّبة، وهو يحمل في يده كأسا يرتشف منه كما يذكر ذلك في البيت ما قبل الأخير من المقطع السابق، وينظر

[1]- الديوان، ص77.

أمامه فيشاهد الغز ن ترعى في المروجَ المنبسطة والغمام يظلل هذه الأماكن ويبعث بقطرات الندى التي تسقط على الأزهار وبين الفينة والفينة يهب نسيم عليل يدغدغ وجنتي ابن الفارض.

تثير هذه الصورة في المتلقي مشاعر السعادة حتى لكأنه يحلم أن يدعوه الشاعر لتمضية بعض الوقت معه في هذا الجو الرومانسي، حيث تنعم حواس ابن الفارض الخمس كلها (السمع، النظر، الشم، لمس كأس الشراب، الذوق)، وابن الفارض يتكئ هنا على البيئة الطبيعية لحدائق ومتنزهات مدينة القاهرة في عصره ليصوّر لنا عالما آخر ينشده، إنه العالم المثالي الذي يهفو إليه، ولكنه ممكن لأنه من آثار السكر، وابن الفارض يعشق مطلق الجمال و جمال إ من جُمال الذات الإلهية التي تجسّدت في هذه المظاهر "وما أعلى هذا المجلى وما أنور هذا الزهر وما ألذّ ا نبساط على مثلَ هذا البساط فمن أراه هذه المظاهر وهو بقدرته في منصتها ظاهر، فقد حياه وأحياه وأكرمه واجتباه وأعطاه وحباه، وله سبحانه عطايا ولخواصه من لطفه مزايا بها امتازوا ولجميله مع الجمال حازوا"[1].

ويصور ابن الفارض لذّة السكر التي حصل عليها وتنعّم بها في قوله:

لِروحي يُهدي ذِكرُها الرَّوْحَ، كلَّما *** سَرَتْ سَحَراً مِنها شمالٌ، وهبَّتِ

ويَلتذ إن هاجَتهُ سَمعيَ، بالضُّحى *** على وَرَقٍ وُرْقٌ، شدَتْ، وتغنَّتِ

ويَنعَمُ طرْفي إن رَوَتهُ، عَشيَّةً، *** لإنسانهِ عنها بُروقٌ، وأهْدَتِ

ويَمْنحُهُ ذوقي ولَمْسِيَ أكؤسَ الـ *** ـشَّرابِ، إذا ليـ ً، عَليَّ أُديرَتِ

[1]- البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص105.

ويوحيهِ قلبي للجَوَانِحِ، باطناً، *** بظاهرِ ما، رُسْلُ الجَوارِحِ، أدَّتِ

ويُحضِرُني في الجمعِ مَن باسمِها شدا، *** فأَشهَدُها، عندَ السِّماعِ، بجُملتي

فينحو سماءَ النَّفحِ روحي، ومظهري الـ *** ـمُسوِّي بها، يحْنو لأترابِ تربتي

فمنيَ مجذوبٌ إليها وجاذبٌ *** إليهِ، ونزعُ النزعِ في كلِّ جَذبَةِ[1]

إن اهتمام الشاعر بحشد الأفعال في بناء صوره هو محاولة ا نتقال من الركودَ والخمول الذي خلقه هذا العالم الممل إلى بعث النشاط والحركة وتحفيز النفوس للتطلع إلى عالم أفضل، لهذا نـ حظ هنا الحضور المكثّف للأفعال (يهدي، يلتذ، شدت، تغنّت، ينعم، أهدت، يمنحه، يوحيه، يحضرني، شدا، ينحو، يحنو)، فمن خ ل تركيز الشاعر على هذه الألفاظ الجميلة المملوءة باللذّة والحنان الذي سبّبه السكر يحاول بناء صورة رمزية لذلك العالم الذي يتوق إليه، عالم العطاء بغير حساب في الجنة كما في قوله تعالى:"لِيَجْزِيَهُمُ اللَّهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا وَيَزِيدَهُم مِّن فَضْلِهِ ۗ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَن يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴿٣٨﴾"[2]، إنه العالم المتسّم بالخلود في النعيم والسعادة الأبدية في جناب حبيب رحيم يوفر لأحبائه ما عين رأت و أذنٌ سمعت. ٌ

وللحرص على استمرارية لذّة السكر يسعى ابن الفارض إلى جعل فترة الصحو قليلة زمنيا من خ ل حرصه على التعاقب السريع بين السكر والصحو كما في الأبيات الآتية:

[1] – الديوان، ص 53-54.

[2] – من سورة النور.

وفي صَعقِ دَكِّ الحِسِّ خرَّتْ، إفاقةً *** ليَ، النَّفسُ، قبلَ التَّوبةِ الموسويَّةِ

فـ أينَ بَعدَ العينِ، والسُّكرُ منهُ قدْ *** أفقتُ، وعينُ الغينِ بالصَّحوِ أصْحَتِ

وآخرُ مَحْوٍ جاءَ ختميَ، بعدهُ، *** كأوَّلِ صَحْوٍ، رْتِسَامٍ بعدَّةِ

وكيف دُخولي تحتَ مِلكي، كأوليا *** ءِ مُلكي وأتباعي وحزبي وشيعتي

ومأخوذُ محْوِ الطَّمسِ، مَحقاً، وَزَنتُهُ *** بمَحْذوذِ صَحْوِ الحسِّ، فرْقاً بكفَّةِ

فنقطةُ غينِ الغينِ، عنْ صَحويَ، انمحتْ، *** ويَقظةُ عينِ العينِ، محْويَ، ألغتِ[1]

ينعكس تشكيل الصورة هنا لتهيمن الأسماء على الأفعال (الحسّ، إفاقة، النفس، السكر، الصحو، محو، صحو، محو الطمس، صحو الحس، صحوي، محوي) وذ حظ نوعا من التناوب بين الصحو والمحو بعد ذكر السكر، فالشاعر يصحو تارة ويمّحي تارة أخرى ثم يصحو ثم يمّحي وهكذا، فالسكر "حال شريف يعتور عليه صحوان صحو قبله وهو تفرقة محضة ليس من الأحوال في شيء، وصحو بعده ويسمى الصحو الثاني وصحو الجمع والصحو بعد المحو، وهو حال يصير مقاما ويكون أعزّ من السكر شتماله على الجمَع والتفرقة ولكونه يُنال إ بعد العبُور على َمر السكر والجمع"[2]، فابن الفارض يفتخر بصحوه بعد سكره ليس لعودته إلى عالم التفرقة (أو عالم الواقع) بل لفرحته بالسكر حيث نال نوعا من الراحة واكتشف جانبا من روعة الجمال الغائب أثناء سكره، فهذه النشوة مؤقّتة لهذا ترى الشاعر يحن دائما إلى معاودة السكر، لأن السكر

[1] – الديوان، ص 57.

[2]– الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 36.

بالنسبة للشاعر يمثّل له نوعا من الإنعتاق المؤقت من سجنه المظلم، وفي هذا الغياب ينعم بالنفحات والنسائم الطيّبة التي تهبّ عليه فينسى كل العذابات التي مرّت قبل هذا الغياب.

و يغفل ابن الفارضُ فضل الصحو الذي يتذكّر فيه أفضلية السكر وخ ل هذا التذكر يعود إلى السكر من جديد وكأنه في سكر دائم، كما في الأبيات التالية:

وما فاقِدٌ بالصَّحوِ، في المحوِ واجدٌ، *** لتلوينِهِ، أه ً، لِتمكينِ زُلفةِ

تساوَى النشاوى والصُّحاةُ لِنعْتِهِمْ، *** برَسْمِ حُضورٍ، أو بوَسْمِ حَظيرَةِ

وليسوا بقوْمي مَنْ عليهم تعاقبتْ *** صِفاتُ التِباسٍ، أو سِماتُ بقيَّةِ

ومَنْ لمْ يَرِثْ عنّي الكمَالِ، فناقِصٌ، *** على عَقِبَيهِ ناكِصٌ في العُقوبَةِ

وما فيَّ ما يُفضى للبْس بقيَّةٍ، *** و فئَ لي يَقضي علَيَّ بفيئةِ[1]

إن بناء هذه الصورة يوحي بالحيرة الناتجة عن السكر حيث يتساوى السكران مع الصاحي(تساوى النشاوى والصحاة) مما يطرح ع مة استفهام عند المتلقي، وينقشع الضباب عن هذه الحالة بمعرفة أن السكران يعيش في ساحة ال شعور وال وعي وهي ساحة واسعة فسيحة يحقق فيها ذاته وراحته فإذا عاد له صحوه ظلت تلك الذكريات عالقة في مخيّلته لبعض الوقت، وكأن الشاعر من خ ل هذه الصورة يحاول ا حتفاظ بما هو جميل وأن يطيل من زمانه، وابن

[1] – الديوان، ص 57-58.

الفارض في هذا يرمز إلى نفسه الكارهة لهذا العالم المتشوقة للعالم الآخر المستعجلة للحظة التي ينطفئ فيها هذا العالم وينير العالم الآخر بأنواره البهيجة.

ت- طلب الوصل:

ما يلبث ابن الفارض أن يفيق من سكره فيجد نفسه في عالم الشقاء والعناء، فيعاود استجداء الحبيب علّه يحضى بفرصة أخرى يغيب فيها عن هذا العالم الغريب، فيقول:

يا أَهْلَ وِدِّي، هَلْ لراجي وَصْلِكمْ *** طَمَعٌ، فيَنعَمَ بَالُهُ استِرْواحا؟

مُذْ غِبْتُمُ عنْ ناظِري ليَ أنَّهٌ، *** مَلأتْ نواحيَ أرضِ مِصْرَ نُواحا

وإذا ذكَرْتُكمُ، أمِيلُ، كأنَّني، *** مِنْ طيبِ ذِكْرِكمُ، سُقيتُ الرَّاحا

وإذا دُعِيتُ إلى تَنَاسي عَهْدِكُمْ، *** ألْفَيتُ أحشائي، بذاكَ، شِحاحا

سقياً لأيَّامٍ مَضَتْ مع جيرَةٍ، *** كانَتْ لَيَالِينا بهِمْ أفراحا[1]

يقوم رسم هذه الصورة على النداء والرجاء وا ستفهام والشرط (يا، هل، إذا)، فالنداء هنا للبعيد بعدا زمانيا ومكانيا والرجاء من البعيد صعب التحقق أما ا ستفهام فدليل عَلى استحالة الوصل، لأن غياب الحبيب أعقبه الأنين والنواح في كامل أرض مصر، ورغم هذا فإن الشاعر يستعين بالشرط لينفّس عن كربته في هذا الغياب فيطرب عند ذكر الحبيب و يقوى على نسيأنه أبدا فنفسه تطاوعه ثم يتذكّر الليالي القديمة المليئة بالأفراح. وكيف تمتلئ أرض مصر بالنواح

[1] – الديوان، ص 79.

والمآسي وابن الفارض يعيش فيها في عزّة واحترام كبيرين؟ مع علمنا أنه كان محط آمال وإعجاب الناس من حوله. إنها الحالة النفسية الشعورية لابن الفارض وهو يصحو من سكره فلا يجد أمامه إ عالم البعد والغرْبة المليء بالمآسي والأقراح، ففي هذا ا نفصال عن حالةُ الـ وعي يدخل في اتصال بالواقع المشؤوم فحينها يملك إ تذكّر الليالي السعُيدة في كنف حبيبه ومو ه.

ويصرح ابن الفارض باشتياقه لمحبوبه لأن في هذا ا شتياق له طلب ُالت قي معه وفي هذا الت قي نسيان شقائه ومعاناته وبالتالي حصول السكر من رؤية المحبوب فيواصل قائ :

أشاهِدُ مَعنى حُسنِكُمْ، فَيَلَذُّ لي *** خُضوعي لَدَيْكُمْ في الهوى، وتذَلُّلي

وأشتاقُ للمَغنى، الَّذي أنْتُمْ بهِ، *** ولو كُمُ ما شاقَني ذِكْرُ مَنْزِلِ

فللهِ، كَمْ مِنْ ليلةٍ قدْ قَطَعْتُها *** بلذَّةِ عَيشٍ، والرَّقيبُ بِمَعْزِلِ

ونَقْلي مُدامي، والحبيبُ مُنادِمي، *** وأقداحُ أفْراحِ المحَبَّةِ تَنجَلي

ونِلْتُ مُرادي، فوقَ ما كنتُ راجياً، *** فوا طَرَباً، لوْ تَمَّ هذا ودَامَ لي[1]

تتركب الصورة هنا من المشاهدة وا شتياق (أشاهد، َفيلذّ لي، خضوعي، تذللي، وأشتاق للمغنى، نقلي مدامي، الحبيب منادمي، أقداح أفراح المحبّة، نلت مرادي)، وقد جعل الشاعر من مشاهدته للحسن والجمال سببا للذّته وأفراحه، فما دام الحبيب منادما له فسكره مستمر لكنه يتحسّر في النهايّة (لو تم هذا ودام لي) إيذانا بالصحو القادم الذي سيقضي على الأح م

[1] – الديوان، ص 120.

السعيدة ويعيده إلى واقعه الذي يريد أن يهرب منه، كما أن اشتياق ابن الفارض لوطنه الأزلي (أشتاق للمغنى) وإدراكه بأن سكره منقطع وغير دائم غذّى تلك الد لة الرمزية التي جعَلت بين الواقع والنموذج المثال محطة تتكرر باستمرار إسمها السكر، ولو ها لما استطاع ابنَ الفارض مقاومة هذا العالم المرّ، فأصبح ابن الفارض يقف بهذه المحطة علّها تخفف عنه مشقّة الطريق الطويل نحو العشق الإلهي الذي تتلذّذ فيه الحواس وتنعم.

وفي صورة لمقاومة ابن الفارض لهذا العالم المرعب والكئيب يجعل من الشراب والسكر مدخ لم قاة حبيبه، كما ورد في ميميته المسماة بالخمرية:

شَرِبْنا ، على ذكرِ الحَبيبِ ، مُدامَةً، *** سَكِرْنا بها ، مِنْ قبلِ أنْ يُخْلَقَ الكَرْمُ

لها البَدرُ كأسٌ ، وهيَ شمسٌ ، يُديرُها *** هِ لٌ ، وكمْ يَبدو إذا مُزِجَتْ نَجمُ

ولو شَذاها ما اهتَدَيتُ لِحَانِها، *** ولو سَناها ما تَصَوَّرَهَا الوَهْمُ

ولمْ يُبْقِ مِنها الدَّهرُ غيرَ حُشاشَةٍ، *** كأنَّ خَفاها ، في صُدورِ النُّهَى كَتْمُ

فإنْ ذُكِرَتْ في الحَيِّ أصْبَحَ أهْلُهُ *** نَشاوى ، و عَارٌ عليهمْ و إثْمُ

ومِنْ بينِ أحشاءِ الدِّنانِ تَصاعدَتْ، *** ولمْ يَبْقَ منها ، في الحقيقةِ ، إ ّ اسْمُ[1]

يبتدئ هذا المقطع بتصوير عملية الشرب متبوعة بالسكر (شربنا، سكرنا) مع وصف الجو الذي يتم فيه الشراب (يديرها، مزجت، اهتديت، تصوّرها، نشاوى، الدنان) بالإضافة إلى إشارة

[1] – الديوان، ص 121.

الشاعر إلى حاسة الشم (شذاها)، وحاسة الرؤية (سناها)، وحاسة السمع (ذُكرت). إنها صورة السكر المهيمنة على الشاعر حيث يعدّ السكر بالنسبة إليه بوابة نحو السعادة والنشوة والراحة والاطمئنان حيث تنعم حواسه بهذه اللحظة الاستثنائية التي لا يجدها في عالمه الأرضي، وهنا تنطلق تلك الدلالة الرمزية المجسّدة للحظة الفارقة التي يتطلع إليها الشاعر ليستريح من هذا العالم المملوء بالشقاء والغبن، وتأخذ كل من الشمس والبدر والنجم دلالة رمزية للنور والضياء الساطع على نفس ابن الفارض فبظهور الشمس ودوامها يتم الضياء ليعمّ الأرجاء وفي غياب الشمس ينير البدر وتظهر النجوم ومن هنا فالشاعر يجسّم حالته النفسية المنتشية بأثر السكر ليوحي للقارئ على دوام استنارة قلبه وروحه من نور الذات الإلهية ما دام منفصلا عن عالمه ومتصلا بعالم الحضرة الربانية.

ث- علاج النفوس:

لتقريب الصورة أكثر يحاول ابن الفارض بيان آثار السكر وتأثيراته العجيبة على النفوس التي تود الاقتداء به، فيستعمِل الشرط وجواب الشرط كما في هذه الأبيات:

وإنْ خَطَرَتْ يوماً على خاطِرِ امرِئٍ *** أقامَتْ بِهِ الأفراحُ، وارْتَحَلَ الهَمُّ

ولوْ نَظَرَ النُّدِمانُ خَتمَ إنائِها، *** لأسكَرَهُمْ منْ دونِها ذلكَ الخَتمُ

ولوْ نَضَحوا منها ثَرَى قَبرِ مَيّتٍ، *** لعادتْ إليهِ الرُّوحُ، وانتَعشَ الجِسْمُ

ولو طرَحوا في فَيءِ حائطِ كَرْمِها، *** عَليلاً، وقدْ أشفى، لَفَارَقَهُ السُّقمُ

ولوْ قرَّبوا، منْ حانِها، مُقعَداً مَشَى، *** وتَنْطِقُ مِنْ ذِكْرَى مَذاقتِها البُكْمُ

ولوْ عَبَقتْ في الشَّرْقِ أنفاسُ طيبِها، *** وفي الغربِ مزْكومٌ، لَعَادَ لهُ الشَّمُّ

ولوْ خُضِبتْ، مِنْ كأسِها، كَفُّ مِسٍ *** لمِا ضَلَّ في ليلٍ، وفي يَدِهِ النَّجْمُ

ولوْ جُليَتْ، سِرَّاً، على أكْمَهٍ غَدا *** بَصيراً، ومِنْ راووقِها تَسمعُ الصُّمُّ

ولوْ أنَّ رَكباً يَمَّموا تُربَ أرْضِها، *** وفي الرَّكبِ مَلسوعٌ، لمِا ضَرَّهُ السُّمُّ

ولوْ رَسَمَ الرَّاقي حُروفَ اسمِها ، على *** جَبينِ مُصابٍ جُنَّ، أبْرَأهُ الرَّسْمُ

وفَوْقَ لِواءِ الجيشِ لوْ رُقِمَ اسمُها، *** لأسكَرَ مَنْ تحتَ اللِّوَا ذلكَ الرَّقْمُ[1]

يقوم بناء هذه الصورة على استعمال الأداة (لو) معقبة بـ م العلة (إن خطرت-أقامت الأفراح، لو نظر-لأسكرهم، لو نضحوا-لعادت إليه الروح، لو طرحوا-لفارقه السقم، لو قرّبوا-مشى، لو عبقت-لعاد له الشم، لو خضبت-لما ضلّ، لو جليت-غدا بصيرا، لو في الركب ملسوع-لما ضرّه السم، لو رسم الراقي-أبرأه السقم، لو رقم اسمها-لأسكر)، فمن خ ل هذه الأبيات يطرح ابن الفارض مختلف التأثيرات التي تسببها المدامة التي شرب منها، فلم يمنحها مجرد الإسكار والغياب عن الوعي بل منحها قوّة فعالة تمتّد حتى إلى إبراء المرضى وإحياء الموتى وبالتالي جعل المتلقي يهفو إلى معرفة كنه هذه المدامة وطبيعتها.

[1] - الديوان، ص 121-122.

ومما زاد من إشعاع وتوهّج هذه الصورة المقابلة التي عقدها ابن الفارض بين طرفي كل بيت، ففي صدر البيت يأتي بذكر الشرط وفي العجز يأتي بجواب الشرط، مما يوحي بالتأثير المباشر والسريع للمدامة ف وقت يتطلبه الإبراء من السقم و الإحياء من بعدَ الموت، وهذا هو الذي يغّذي الرمز ويمنحه قوّة تقاوَم، ومن خ َل هذا الرمز ينقلنا ابن الفارض من عالمه الواقعي الذي ابتعد فيه عن وطنه لينفّس نوعا ما عن كربته ويعبّر عن شوقه إلى العالم الذي تتحقق فيه كلّ أح مه بمجرد سكره.

ويحاول ابن الفارض منح السكر د لة إيحائية ثرّة تمثلُ ذلك ا نفصال عن الواقعَ بمجرد الشرب، ففي الواقع المادي تفعل الخمرة فعلتها في نقل شاربها من الواقع المهموم إلى واقع موهوم يحس فيه بالنشوة والسعادة، ولكن هذه السعادة ليست حقيقية فسرعان ما تزول بمجرد زوال السكر المادي، أما في واقع ابن الفارض فسكره ينقله إلى حقيقة نتيجة تجلي الجمال الإلهي المبثوث في كلّ جميل ونتيجة تزاحم كل حواسه من سمع ورؤية وشم في إدراك هذا الجمال. ويحاول ابن الفارض أن يرسم لنا صورة بشعة لعالمه من خ ل تصوير حالة المرضى والموتى والمقعدين والصم والبكم والعمي والمزكومين والملسوعين والمجانين، ويشعر القارئ حين يقرأ هذه الأبيات بالذعر والخوف على حالته الصحية ويندمج شعوريا مع رؤية الشاعر ويتوسله كي يدلّه على هذا الدواء السحري والعجيب الذي يشفي كل الأمراض والأسقام، إنه عالم ابن الفارض الذي يريد أن يستبدله بعالم آخر مثالي يحس فيه بالراحة، وبالتالي يـ حظ المتلقي كيف امتدت تأثيرات السكر إلى هذا الحد البعيد الذي يقضي على الآلام والأسقام والكروب والأزمات التي يمر بها الشاعر.

3- فضل السكر:

يوضّح لنا ابن الفارض في ديوانه الشعري فضل السكر كما يلي:

أ- ارتقاء لعالم أفضل:

يحاول ابن الفارض رسم صورة للسكر على أنه نوع من ا رتقاء لعالم أفضلَ فيقول من تائيته الكبرى:

أخالُ حضيضي الصَّحوَ،والسكرَ معرَجي *** إليها، ومَحوِي مُنتهى قابَ سِدرتي

فلمَّا جَلوْتُ الغينَ عني اجتليتُني *** مفيقاً، ومِني العينُ بالعينِ قرَّتِ

ومِنْ فاقتي، سُكراً، غنيتُ إفاقةً، *** لدى فَرقي الثَّاني، فَجمعي كَوَحدَتي

فجاهِدْ تُشاهدْ فيكَ منكَ، وراءَ ما *** وصفتُ، سكوناً عن وجودِ سكينةِ[1]

تتجلّى الصورة هنا أكثر من خ ل حشد الكلمات المتقابلة (حضيضي، معرجي- الصحو، السكر- جلوت، اجتليت- الغين، العين- سكرا، إفاقة- فرقي، جمعي-سكونا، سكينة)، حيث يحتل لفظا السكر والصحو مركز الصدارة، ويقترن الصحو بالحضيض والسكون والخمول أما السكر فيتصف بالعروج والسكينة، إنها رمزية الصورة الدالة والموحية على أفضلية السكر في منح الشاعر فرصة مؤقتة للعروج والتعالي والتسامي عن هذا العالم البائس الذي يظل

[1] - الديوان، ص 41.

يشدّ صاحبه إلى الحضيض، فالشاعر يحاول جاهدا من خ ل تصويره هذا، تجسيم الهروب من واقعه ليعيش في واقع آخر يسعد فيه بالسكينة والطمأنينة.

ويريد ابن الفارض أن يجعل من نفسه خبيرا ومعلّما لغيره من خ ل تعداد فضائل السكر فيواصل قائ :

تُهَذِّبُ أخْ قَ النَّدامى ، فيَهتدي، *** بها ، لطَريقِ العَزْمِ ، مَنْ لهُ عَزْمُ

ويكرُمُ مَنْ لمْ يَعرِفِ الجودَ كَفَّهُ، *** ويَحْلُمُ ، عِندَ الغيظِ ، مَنْ لهُ حِلْمُ

ولوْ نالَ فَدْمُ القومِ لَثْمَ فِدامِها، *** لأكْسَبَهُ مَعنى شَمائِلِها اللَّثمُ

يَقولونَ لي: صِفْها، فأنتَ بوَصْفها *** خبيرٌ، أجَلْ ! عِندي بأوصافِها عِلمُ

صَفاءٌ، و ماءٌ، ولُطْفٌ، وَ هَواً، *** ونورٌ، و نارٌ، وروحٌ، و جِسْمُ

تَقَدَّمَ كُلَّ الكائِناتِ حَديثُها، *** قديماً، و شكلٌ هناكَ، وَ رَسْمُ[1]

تتكئ هذه الصورة على المزيد من الألفاظ الدالة على فضائل السكر من هذه المدامة وهي دوال "اتخذها الشاعر جسراً للعبور نحو عالم من المشاعر التي ينقلنا إليها المعجم بشيء من العمق الذي يصوّر لنا شدّة التأثير ومدى تمكّن السلطة الناجمة عن اختيار لغة تحيط بالجسد والعقل والحواس بحيث تشمل الإنسان في جميع أحواله"[2]، فالأفعال (تهذّب، فيهتدي، يكرُم، يحلُم)

[1] – الديوان، ص 122.

[2] – عباس عبد الحليم عباس، إبداع اللغة في الرمز الخمري عند شاعرة المتصوفة "عائشة الباعونية"، ص02.

والأسماء (صفاء، لطف، نور، روح) تمتزج لتوحي بتوفّر هذا العـ ج المؤكد والمضمون الذي يقضي على جميع آ م المتلقي ويحقق كلّ آماله في الحصول على العالم الذي تتشوّق النفس إليه، ذلك العالم الذي يمثّل الراحة الأبدية من هذا العناء المـ زم له، والذي يريد ابن الفارض أن يضعنا في صورة هذا التخبط بين عالمين متناقضين يحياهما رغما عنه فيقول:

وقامَتْ بها الأشياءُ ثَمَّ، لحكمَةٍ، *** بها احتَجَبَتْ عنْ كلِّ منْ لهُ فَهْمُ

وهامَتْ بها روحي، بحيثُ تمازَجا، اتّـ *** ـحاداً، و جِرمٌ تخلَّلهُ جِرْمُ

فخَمْرٌ، و كَرْمٌ، وآدَمُ لي أبٌ، *** وكَرْمٌ، و خَمْرٌ، ولي أُمُّها أُمُّ

ولُطْفُ الأواني، في الحقيقةِ، تابِعٌ *** لِلُطْفِ المعاني، والمعاني بها تَنْمُو

وقدْ وَقَعَ التَّفريقُ، والكلُّ واحدٌ، *** فأرواحُنا خَمْرٌ، وأشباحُنا كَرْمُ

و قَبْلَها قَبلٌ، و بَعدَ بَعدَها، *** وقَبْلِيَّةُ الأبْعادِ، فهيَ لها حَتْمُ[1]

تمتزج في هذه الصورة عدّة أفعال مع عدّة أسماء متناقضة (قامت، احتجبت، هامت، تمازجا، تابع، تنمو، وقع-الأشياء، حكمة، فهم، روحي، جرم، خمر، كرم، كرم، خمر، الأواني، المعاني، التفريق، الكل واحد، قبلها، بعد)، وهو دليلٌ على تيهان الشاعر نفسِه في خضم هذا العالم المضطرب وقد مزج الشاعر بين المتناقضات ليحاول أن يتبيّن طريقه وكأنه يخوض سفينة في بحر هائج، فمن خـ ل هذا ا ختـ ط في الفهمِ يحاول الشاعر أن يعلِّم المتلقي أو

[1] – الديوان، ص 122.

يدلّه على الطريق الصحيح بل هو نقل حرفي لمشاعر ابن الفارض وهمومه وأفكاره المتضاربة بحيث اختلط عليه الأمر فهو يفرّق في حال سُكره بين النقيضين، فقد غاب العقل والوعي والشعور وحلّت الضبابية والغموض.

ونلحظ كيف بعث تكرّر الإثبات والنفي في هذا المقطع دلالة رمزية موحية إلى التخبط الحاصل لدى ابن الفارض حين سكره وفقدانه للوعي حيث انعدم لديه التمييز حتى وإن جاءت الأبيات في صفة الإثبات، ففي ساحة الشعور التي تملأ كيان الشاعر تتبدى تلك الحالة النفسية التي يمرّ بها حيث أصبح رهينا بين عالمين مختلفين، عالم يشدّه إلى واقعه الأرضي المعاش وعالم آخر مفضّل لديه ويسعى لانتقال سريعا إليه، فمن جهة هو ينظر إلى العالم الحاضر ويحاول التأقلم معه مكرَها، ومن جهة أخرى هو يتطلّع إلى العالم المثالي ليستقر فيه، وهنا تكمن مشكلة ابن الفارض في هذا الصراع المستمر بين هذين العالمين فلا هو تمكن من هجر عالم الغربة عن الديار ولا هو استطاع الانتقال إلى وطنه الأصلي مما غذّى لديه هذا الشعور المستمر بالشقاء وبالتالي قضى على أحلامه.

وليواصل ابن الفارض اقتناعه بطريق الحب الذي يسلكه وبضرورة الاستمتاع بالسكر لنيل بغيته ها هو يعدد فضائل السكر من جديد قائلا :

وعَصرُ المِدى منْ قَبلِهِ كانَ عصْرَها، *** وعَهْدُ أبينا بَعدَها، ولها اليُتمُ

محاسِنُ، تَهدي المادِحينَ لِوَصْفِها، *** فيَحسُنُ فيها مِنهُمُ النَّثرُ والنَّظمُ

ويَطرَبُ مَنْ لمْ يَدرِها، عندَ ذِكرِها *** كمُشتاقِ نُعمٍ، كلَّما ذكرَتْ نُعمُ

وقالوا: شرِبتَ الإثمَ ! كـ ً، وإنَّما *** شَرِبتُ الَّتي، في تَركِها، عنديَ الإثمُ

هَنيئاً لأهلِ الدّيرِ! كَمْ سَكِرُوا بها، *** وما شرِبوا منها، ولكِنَّهمْ هَمُّوا

وعِندِيَ مِنها نَشوَةٌ، قبلَ نَشأتي، *** معي أبداً تَبقي، وإنْ بَلِيَ العَظْمُ[1]

يتشكل بناء الصورة على الألفاظ (محاسن، فيحسن، يطرب، مشتاق، قالوا شربت الإثم، كـ ً، هنيئا، نشوة، تبقى) فبعدما يذكر ابن الفارض المحاسن الخاصة بالخمرة المؤديّة إلى الإسكار والطرب ينتقل إلى الردّ على متهميه بشرب المدامة بـ (كـ ً) ويستمر في التحدّي بقوله (هنيئا لأهل الدير) ومؤكدا في نفس الوقت نشوته من السكر، وفي هذا الردّ يحاول ابن الفارض أن يوغر صدور مناوئيه با ستمرار في الحديثَ عن المدامة أحب من أحب وكره من كره، وفي هذا القول والردّ يتبيّن الصراع الذي يعيشه ابن الفارض في عالمه الحاضر، فهو تائه بين سكره وخائف من نفسه اللوّامة لهذا ظلّ يحاور نفسه ويلومها من خ ل إسقاط هذا اللوم على آخرين مجهولين، وبالتالي يصبح هذا الصراع الخارجي بين الشاعر والمجهول رمزا للصراع النفسي الداخلي في هذا العا لم الغريب الذي يسعى ابن الفارض إلى استبداله بعا لم أرحب وأرحم.

ب- طارد للهمّ والغمّ:

[1] - الديوان، ص 122-123.

ينتقل ابن الفارض في الأبيات التالية إلى غيره مرغّبا لهم ضرورة المداومة على السكر لأنه كفيل بالقضاء على الهموم والغموم كما في الأبيات التالية:

عليكَ بها صِرْفاً، وإنْ شِئتَ مَزْجَها، *** فعَدلُكَ عنْ ظلمِ الحَبيبِ هوَ الظُّلمُ

فدونكَها في الحانِ، واستَجْلِها بهِ، *** على نَغَمِ الألحانِ، فهيَ بها غُنمُ

فما سَكَنَتْ والهَمَّ، يوماً، بموضعٍ، *** كذلكَ لمْ يسكُنْ معَ النَّغمِ، الغَمُّ

وفي سَكرَةٍ منها، ولو عُمْرَ ساعةٍ، *** تَرى الدَّهرَ عَبْداً طائِعاً، ولكَ الحُكمُ

فَ عيشَ، في الدُّنيا، لمنْ عاشَ صاحياً، *** ومنْ لمْ يَمُتْ سُكراً بها فاتَهُ الحَزْمُ

على نفسِهِ، فَليَبكِ مَنْ ضَاعَ عُمرُهُ، *** وليسَ لهُ فيها نصيبٌ، و سَهمُ[1]

تأخذ هذه الصورة صفة التوجيه إلى السكر وبيان مزاياه (عليك، إن شئت، فدونكها، استجلها، فهي غنم، فما سكنت والهم يوما، وفي سكرة، ترى الدهر عبدا طائعا ولك الحكم، فَ عيش لمن عاش صاحيا، من لم يمت سكرا فاته الحزم، فليبك من ضاع عمره) فمن خ ل هذا التوجيه نحو السكر بالمدامة يحاول ابن الفارض تحدّي متهميه ولوّامه مؤكدا على قناعته من جهة وداعيا إياهم بنوع من السخرية إلى البكاء من جهة أخرى لأنهم لم يفهموا حقيقة هذه المدامة (على نفسه فليبكِ)، وفي هذا المقطع الذي ختم به قصيدته المتضمنة في جميع أبياتها للسكر وآثاره وفضائله إنما يريد ابن الفارض تمرير رسالة مفادها استمرار قناعاته وعدم ا لتفات إلى من خَالفه

[1] – الديوان، ص 123.

الرأي، كما يحاول تجسيد مشاعره الرافضة لـ نسياق وراء الآراء المخالفة لمعتقداته والداعية إلى نبذ التهتك والمجاهرة بالفسوق والإثم.

وفي نوع من التحدي وعدم ا لتفات إلى من خَالفه الرأي يحث ابن الفارض على الإكثار من الشرب والسكر كما تدار الكؤوس في الحانات، فيواصل قائ :

أدِرْ ذِكْرَ مَنْ أهْوَى، ولوْ بمَ مِ، *** فإنَّ أحاديثَ الحبيبِ مُدامي

لِيَشْهَدَ سَمْعي مَنْ أحبُّ، وإنْ نأى، *** بطَيفِ مَ مٍ، بطَيفِ مَنامِ

فلي ذِكْرُها يَحلو على كلِّ صيغَةٍ، *** وإنْ مَزَجُوهُ عُذِّلي بخِصامِ[1]

تتشكّل هذه الصورة من الأفعال (أدِر، ليشهد، إن نأى، يحلو، مزجوه) مع الأسماء (م م، عذّلي بخصام) لتبعث بد لة الصراع والتحدّي الممتزجان عند ابن الفارض، فمع علم ابن الفارض بوجود اللوّام والعذّال استمر بتوجيه أوامره إلى الساقي ليدير المدامة ويسقيه منها مؤكدّا على الحـ وة التي يجدها في ذلك (يحلو على كل صيغة)، ويتخذ توجيه الأوامر والحكم بالحـ وة في هذا المقطع د لة رمزية على اسْتمرار ابن الفارض في طريق السكر لأنه المنفذ السهل والمختصر والمفضّل لديه لمفارقة هذا العالم التعيس ولو مؤقتا ليعايش عالما أرحب وأوسع، وهو د لة أخرى على عدم التخلي عن هذا الطريق مهما كانت وُعورته ومهما اعترض عليه الآخرون، فالحبيب أغلى وفي سبيل وصله كل شيء يهون.

[1] – الديوان، ص 125.

وللتدليل على تمتع ابن الفارض بالشرب وحصول السكر ها هو يمدح تلك الليلة التي منحته الراحة والطمأنينة بفضل تحقق الوصل بينه وبين محبوبه كما يقول من الدوبيت:

يا ليلةَ وصلٍ، صبحها لمْ يلُحِ، *** منْ أوَّلها، شربتهُ في قدحي

لما قصُرَتْ طالتْ، وطابتْ بلقا *** بدرٍ، مِحَنِي، في حبِّهِ منْ مِنحِي[1]

تبتدئ هذه الصورة بنداء الليلة (يا ليلة وصل) والشاعر يقوم بتشخيص الليلة ويوجه إليها النداء وفي هذه الليلة يحتسي الشراب ويصفها بالقِصر، إن ابن الفارض يتذكّر فضل تلك الليلة التي كان فيها قريبا من الحبيب يسمع ذكره ويشاهد جماله، لكن سرعان ما كدّر هذا اللقاء ذلك الحادث المأساوي القاضي بمغادرة الوطن والحياة في الغربة مما خلق محنة اشتدّت على الشاعر وجعلته دائم الحنين إلى ذلك الوطن الغالي والعزيز، وفي حياة ملؤها العمل الدؤوب تظهر محطات يجسّدها السكر ليعرج ابن الفارض إلى هذا العالم الجميل ويغرف منه وينعم، ثم بعد صحوه يعاود الهبوط إلى عالمه الأرضي ويضل دائم الحركة بين هذين العالمين مفضـ سكره على صحوه، ففي السكر راحته وفي الصحو معاناته ومن هنا ظل يؤثر السكر على الصحو.

لقد سمحت معالجتنا لرمزية السكر في شعر ابن الفارض من الوقوف على الصور الفنية التي اتخذها الشاعر وسيلة لبناء هيكله الشعري، وفي هذه الصور تكثفت اللغة من خ ل المعجم الذي وظّفه ابن الفارض لإبداع تجربته الوجدانية والشعورية، فتنوّعت الأساليب المستعملة في شعره بتنوع

[1] – الديوان، ص 150.

أحاسيسه وتبدّلها من حين لآخر فمرّة يوظّف الأفعال ليمنح مقاطعه الشعرية حركية ونشاط وتوثّبا ومرّة أخرى يعتمد على الأسماء للد لة على ا ستقرارَ والراحة حَين سكره، كما أغنى الأسلوب الإنشائي قصائد ابن الفارض من خ ل توظيف ا ستفهام والشرط َوالنداء والأمر فحين يبدو الشاعر في موضع العاجز يلجأ إلى النداء وأحيانا ينتشي بالخمرة فيريد أن يشرك غيره معه فيستعمل الأمر والشرط وأحيانا يقف متحيِّرا يدري أين يتوجهَ فيوظّف ا ستفهام. َ

وقد تبيّن لنا أن التجربة الشعرية بن الفارض تُعد تمثي وانعكاسا لواقعه الطبيعي المعاش بل هي تجربة ذوقية وإحساس داخلي شكلّه ذلك التفاعل النفسي وال شعوري الجمعي لدى المتصوفة عموما، فابن الفارض حين يلجأ إلى السكر ويصف الشراب ويتغنى به إنما يوظّفه لغايات رمزية وإيحائية، فقد "استفاد في هذا من تراث العرب الشعري في وصف الخمرة من ناحية، ومن تراث المتصوفة في خمرياتهم"[1]، فطفق ينظم شعرا يجاري به شعراء الصوفية ويدلي هو الآخر بدلوه في هذا الميدان.

لكن يعني أن التجربةَ الشعرية عند ابن الفارض محض تقليد ومحاكاة لشعر غيره من الصوفية، بل هي تعبّر رغم ذلك عن بعض الجوانب الغامضة في هذا العمل الفني، فانطباع الواقع المرير في نفس الشاعر هو الذي يحرّك فيه تلك الرغبة في نظم الشعر كما أن إحساسه العميق النابع من إيمانه وتصديقه بغربته في هذا العالم وأن هناك عالما آخر رحبا سيعود إليه، هو الذي

[1] – عباس عبد الحليم عباس، إبداع اللغة في الرمز الخمري عند شاعرة المتصوفة "عائشة الباعونية"، ص01.

أعطى له دعما لتجسيده من خ ل شعره، فاستعان بالسكر الظاهري في العالم الطبيعي لأنه رأى من خ له كيف يغيب السكارى عن الوعي ويحسّون بالنشوة والراحة بعد سكرهم.

ومن هنا جادت قريحته من خ ل ا تكاء على هذه ألمظاهر الطبيعية المعروفة لدى العامة ليتجاوزها نحو بناء هرم رمزي يشكّل صعوده نوعا من ا رتقاء نحو حياة جُديدة وبعيدة كلّ البعد عن المألوف، وهي حياة تمثّل قمّة السعادة للإنسان لأنه منفصل عن عالمه المادي الموسوم بالشقاء وفي هذا ا نفصال ينسى هذا العالم ليتطلع إلى عالم أحسن منه هو عالم ا تحاد بالذات الإلهيّة حيث تتلقى النفس النفحات الطيبة وتنعم بالقرب والرعاية، لكن ما دام الإنسان في هذا العالم فإن نفسه تظل متأرجحة بين الصعود والهبوط، صعود يحقق للنفس بغيتها في الوصال وهبوط يعيدها إلى الحضيض والحرمان من القرب.

وجسّد ابن الفارض في شعره هذه الرؤية ومنح من خ ل صوره الرمزية إيحاءات تظل تضيء المتن الشعري وتنعكس أنوارها على المتلقي الراغب في سبر أغوارها لتجذبه للتفاعل وا ندماج شعوريا معَ الشاعر، فعبّر من خ ل استثمار تكرار رمز السكر في قصائده عن إقصائه من واقع كان النعيم والعيش الرغيد م زما له إلى عالم آخر مجهول ومحكوم بالشقاء والتعاسة، لكن احتمال العودة إلى العالم الأول وارد بقوة، ومن هنا رأى ابن الفارض في السكر بكل تأثيراته وفضائله ع جا وبلسما مؤقتا يمكن أن يعوّض به طول ا نتظار في هذا العالم.

الفصل الرابع

رمزية العاذل في شعر ابن الفارض

الفصل الرابع: رمزية العاذل في شعر ابن الفارض.

رأينا في الفصلين السابقين كيف استطاع ابن الفارض أن يبني صورتين رمزيتين للحب والسكر حيث منحهما سيطرة وهيمنة شاملة على نفسه، بحيث غدا الحب شغله الشاغل الذي يغيب عنه ويمثل حب متينا يظل معتصما به خشية السقوط في عالم مجهول وغريب، كما جعل من السكر الدوري والمتكرر عنوانا لتلك الرغبة النفسية والشعورية في ا تصال بعالمه الأصَلي، وبهذين الصورتين الرامزتين حاول تمثيل عالم آخر يريد أن يحيى فيه، عالم خالٍ من المتاعب والمآسي والصراعات، عالم الراحة النفسيّة والجسدية، ومن ثمّ جاء النسيج الشعري بن الفارض راسماً لهذه الأحاسيس والعواطف الجيّاشة وا نفعا ت.

وإذا كان ابن الفارض يبني صوره الفنية ويمنحها لمسة رمزية تحيل إلى عالم آخر مريح، فإنه بطريقة غير مباشرة إنما يريد أن يعبّر عن مشاعره بالغربة وا غتراب في هذا العالم ويحاول أن يقول لنا أنه يريد الهروب والخ ص منه بشتى الطرق والوسائل المتاحة، لكن هذا الهروب والفرار من هذا السجن ليس سه نتيجة تعدد المكاره التي تحفّ هذا الطريق مع وجود قوى تسعى لشدّ وتقييد ابن الفارض ولعل أهمها صحوه من بعد سكره حيث يلغي هذا الصحو كل لذّة أحس بها ونالها في سكره وبالتالي العودة من جديد إلى عالمه القاسي والشديد، كما يضيف قوّة أخرى هي العاذل الذي يتوانى في إفسادَ ع قة الحب بين الحبيبين وهي القوّة الشديدة على نفس ابن الفارض، والتي سنحاول الوقوف عليها في هذا الفصل.

وعند عودتنا إلى تراجم ابن الفارض نـ حظ أن الحياة ا جتماعية للشاعرَ كانت متميزة بالاحترام والوقار الذي كان يكنّه له أبناء مجتمعه بمختلف طبقاتهم وعليه فمن المستبعد أن يكون للشاعر عذّا ولوّاما يثنونه عنَ حبيبه، لكن ابن الفارض كرّر في شعره التطرق إلى العذّال وهاجمهم في قصائده المختلفة وطلب منهم الكفّ عن لومه وا نصراف عنه والتَحلية بينه وبين حبيبه، مما يدفع القارئ إلى محاولة ا جتهاد في كشفَ حقيقة هذا العاذل وبالتالي الوقوف على رمزيته ود ته في المتن الشعَرِيَ.

– مفهوم العاذل:

جاء في لسان العرب بن منظور: "العَذْل اللوم... وا سم العَذَل وهمَ العَذَلَة والعُذَّال والعُذَّل، والعواذل من النساء جمع العاذلة ويجوز العاذ ت... وقيل العَذْل الإحراق فكأن الـ ئم يحرق بعذله قلب المعذول... والعاذل اسم العرق الذي يسيل منه دم المستحاضة"[1].

ويذكر ابن حزم الأندلسي العاذل على أنه من آفات الحب قائ : "وللحب آفات فأولها العاذل، والعذّال أقسام فأصلهم صديق"[2]، يأتي إلى المحبّ فيريد أن يصرفه عن محبوبه بشتى الطرق سواء ببيان عيوب المحبوب أو تقبيحه لدى المحب، وهذا الصديق يكون "عالما بالأوقات التي يؤكد فيها النهي، وبالأحيان التي يزيد فيها الأمر، والساعات التي يكون فيها وقفا بين هذين على قدر

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ص464.

[2]– الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة وا ّف، ص 43-44.

ما يرى من تسهيل العاشق وتوعّره وقبوله وعصيانه"[1]، وهذا الصديق الذي يحبّه ويغار منه هو "عاذل زاجر يفيق أبدا من المَ مة وذلك خطب شديد"[2]، فهذا ئم لصاحبه على َالدوام بحيث يتركه يقرر بنفسهُ، ويزعم أنه له ناصح ومن خ ل هذا النصح يكثر لومه، ول ئم اسم آخر هو ال حي لأن "ال حي عرفا هو الذي يلوم المحب على محبته ويدعوه على وجه النصيحة إلى السلو"[3].

ومن آفات الحب الرقيب "وإنه لحمّى باطنة ... والرقباء أقسام فأولهم مثقل بالجلوس غير متعمد في مكان اجتمع فيه المرء مع محبوبه وعزما على إظهار شيء من سرّهما والبوح بوجدهما والإنفراد بالحديث ولقد يعرض للمحب من القلق بهذه الصفة ما لا يعرض له مما هو أشدّ منها، وهذا وإن كان يزول سريعا فهو عائق حال دون المراد وقطع متوفر الرجاء... ثم رقيب قد أحسّ من أمرهما بطرف وتوجس من مذهبهما شيئا فهو يريد أن يستبرئ حقيقة ذلك فيدمن الجلوس ويطيل القعود ويتخفّى بالحركات ويرمق الوجوه ويحصّل الأنفاس وهذا أعدى من الحرب... ثم رقيب على المحبوب فذلك حيلة فيه إ بترَضية وإذا أُرضِيَ فذلك غاية اللذّة وهذا الرقيب هو الذي ذكرته الشعراء في أشعارها... وأشنع ما يكون الرقيب إذا كان ممن امتحن بالعشق قديما

[1]- الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة وا ّف، ص 43-44.

[2]- المرجع السابق، ص 43-44.

[3]- الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 79.

ودُهِي به وطالت مدّته فيه ثم عرِّي عنه بعد إحكامه لمعانيه فكان راغبا في صيانة من رقب عليه فتبارك أي رقيب يأتي منه وأي ب ء مصبوب يحل على أهل الهوى من جهته"[1].

ومن آفات الحب الواشي "وهو على ضربين أحدهما واشٍ يريد القطع بين المتحابين فقط وإن هذا لأفترهما سوأة على أنه السمّ الذعاف والصاب للمقر[2] والحتف القاصد والب ء الوارد وربما لم ينجع ترقيشه وأكثر ما يكون الواشي فإلى المحبوب وأما المحبّ فهيهات: حال الجريض دون القريض ومنع الحرب من الطرب شغله بما هو مانع له من استماع الواشي وقد علِم الوشاة ذلك وإنما يقصدون إلى الخلّي البال الصائل بحوزة الملك المتعب عند أقل سبب، وإن للوشاة ضروبا من التثقيل فمنها أن يذكر للمحبوب عمّن يحب أنه غير كاتم للسرّ وهذا مكان صعب المعاناة بطيء البرء إ أن يوافق معارضًا للحبّ في محبته وهذا أمر يوجب النفار ف فرح للمحبوب إ بأن تساعده الأقدار با ط ع على بعضَ أسرار من يحب بعد أن يكون المحبوب ذا عقل وله حظ من تمييز، ثم يدعه والمطاولة فإذا تكذب عنده نقل الواشي مع ما أظهر من الجفاء والتحفظ ولم يسمع لسرّه إذاعة علِم إنما زوّر له الباطل واضمحلّ ما قام في نفسه... والثاني واشٍ يسعى للقطع بين المحبين لينفرد بالمحبوب ويستأثر به وهذا أشدّ شيء وأقطعه وأجزم جتهاد الواشي وَاستفادة جهده، ومن الوشاة جنس ثالث وهو واشٍ يسعى بهما جميعا ويكشف سرّهما وهذا يلتفت إليه

[1]- الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة وا ّف، ص 47-49.

[2]- أمقر: صار مُراً.

إذا كان المحبّ مساعدا"[1]، وفي المحصِّلة فإن "الواشي هو الذي ينمُّ بتقبيح حال المحب إلى المحبوب ليصرف نظره عنه"[2].

- **رمزية العاذل:**

لقد وظف ابن الفارض آفات الحبّ في شعره واستعمل مصطلحات هذه الآفات (العاذل، الرقيب، الـ حي، الواشي، الـ ئم)، كما في البيتين التاليين:

فـ حٍ ووَاشٍ: ذاكَ يُهدي لعزَّةٍ *** ضـ ً، وذا بي ظلَّ يَهدْي لغزَّةِ

أخالفُ ذا، في لومهِ عنْ تقىً، كما *** أخالفُ ذا في لؤمهِ عنْ تقيَّة[3]

يرسم ابن الفارض في هذين البيتين صورة لعنصرين يتّحدان في مواجهة الشاعر هما الـ حي والواشي، ويستعمل أدوات الإشارة (ذاك، ذا) والمقابلة (يهدي-يهذي، عزّة-غزّة، لومه-لؤمه، تقى-تقيّة)، إنه يحاول رسم مشهد فني فجعل نفسه في موضع الدفاع حيث يقترب منه كل من الـ حي والواشي فيعطي لأحدهما صفة البعيد وللآخر صفة القريب، فتجتمع في الأول أمور إيجابية (يهدي، عزّة، لومه، تقى)، في حين تظهر في الثاني أمور سلبيّة (يهذي، غزّة، لؤمه، تقيّة)، وبالتالي يصير في شعر ابن الفارض عاذ ن إثنان وليس عَاذ واحدا، وهو يقرِّر مخالفتهما معاً (أخالف، أخالف).

---

[1]- الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة وا ّف، ص 50-51.

[2]- الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 79.

[3]- الديوان، ص 28.

ينطلق ابن الفارض في هذين البيتين من الواقع المرير الذي حتّم عليه ضرورة التعايش مع العذّال لكن بشرط مخالفتهم وعدم ا نصياع لهم، كما َأنه يوحي من خ ل البيتين السابقين بأنه يستطيع إبعادهم عنه بشكل نهائي ولهذا فهو لا يقوى سوى على مخالفتهم، فهما دائمي النصح واللوم له بضرورة ا بتعاد عن محبوبه َ يملون و يسأمُون، لأن مُثل هذا العاذل غير موجود في العالم المنظور للشاعر بل هو عاذل من نوع خاص، فابن الفارض "كنّى بال حي عن الشيطان لأنه يلوم السالك المجتهد على اجتهاده ويترك مراده ويدعوه كناصح إلى متابعة الشهوات واللذّات كما وسوس لآدم وحواء ودلّهما على الشجرة[1]... وفي الجملة يدعوه إلى العصيان ومحبّة الدنيا منعا عن محبّة المولى كما يدعوه الملَك إلى الطاعة ومحبّة الآخرة صرفا عن دعوى محبّة الذات، وبالواشي عن الملَك لأنهم قبّحوا حال آدم عليه السلام عند ربه[2]... لغيرتهم عليه حيث اصطفاه ربه وكرّمه وجعله خليفة، وعبّر عن هذه الوشاية بالهذيان لأنها لم تفد مقصودا، وأشار بذا إلى الملَك ليومئ إلى قربه وإلى الشيطان بذاك ليشير إلى حالة بين القرب والبعد لأنه قريب من حيث الوسوسة بعيد من حيث المخالفة"[3].

ون حظ كيف أن ابن الفارض انطلق من الواقع المادي الذي يتحمّل فيه المحبّون كلّ الصعاب بهدف الاتصال بمحبوباتهم، ليبني واقعا جديدا ومغايرا يصدم به أفق المتلقي لينقله إلى

---

[1]- إشارة إلى قوله تعالى: "وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُ مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَ تَقْرَبَا هَـٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴿١٩﴾"من سورة الأعراف.

[2]- إشارة إلى قوله تعالى: "وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَ ئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا َ تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾" من سورة البقرة.

[3]- الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 79-80.

زاوية مغايرة يرى من خ لها عكس ما تعوّد أن يراه ويسمعه، من خ ل المعجم اللغوي وتشكي ته الد لية المتجلّية في المقابلة والإشارة، إن ابن الفارض يرمز في شعره إلى الواقع الأزلي القديم قبل أن يُخلق جسده وتنفخ فيه روحه، وكيف عارض الم ئكة خ فته وأبى الشيطان اللعين أن يسجد إكراما لمكانته، ومن ثمّ تشكلت عداوة دائمة وباقية بين الإنسان والشيطان وأعلنت الحرب بينهما إلى يوم القيامة، فالشيطان قد "أقسم في حق أبويك أنه لمن الناصحين فد هما بغرور، وأقسمَ فيك لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ[1]، فما ظنك بعاقبة معاملته معك"[2].

وتتكرر الد ت الرمزية لصرَاعَ الشاعر المتواصل مع العاذل خصوصا الشيطان اللعين بحكم عداوته القديمة والدائمة له، وإيقانه بأن هذا العاذل لن يملّ ولن يتوقف حتى يحقق مبتغاه في إض ل الشاعر عن محبوبه، فقد قطع الشيطان في الأزل عهدا على نفسه على أن يُغوي الجميع. وهذا الاعتقاد هو ما رسّخ لدى ابن الفارض ضرورة الاعتماد على المجاهدات والبقاء في اتصال مع الحبيب كي يسقط في حبائل الشيطان وحينئذ يتم إبعاده عن حضرة الذات الإلهيّة ونفحاتها الطيّبة وجمالها الأخّاذ، فاختار الشاعر في ديوانه أربعة طرق لبيان عداوته للعاذل وطريقة مواجهته له وإخ صه لمحبوبه نذكرها في ما يلي:

1- التوجه إلى العاذل:

[1]- إشارة إلى قوله تعالى: "قَالَ رَبِّ بِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأُزَيِّنَنَّ لَهُمْ فِي الْأَرْضِ وَلَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ ﴿٣٩﴾"سورة الحِجر.

[2]- النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، الجزء1، ص22.

تتمثل إحدى الطرق التي يعتمدها ابن الفارض في مواجهته للعاذل هي التوجه إليه مباشرة ومخاطبته في محاولة يصور فيها طريقة إبعاده عن طريقه بشتى السبل ومن ذلك قوله:

يا عاذِلَ المشتاقِ جَهْ ً بالَّذي *** يَلقَى مَلِيّاً، بَلَغْتَ نجاحا ً

أتْعَبْتَ نفسكَ في نصِيحَةِ مَنْ يَرَى *** أنْ يرى الإقبالَ، والإفْ حا

أقصِرْ، عدِمتُكَ، واطَّرِحْ منْ أثخنتْ *** أحشاءَهُ، النُّجلُ العُيونُ، جِراحا

إنْ رُمتَ إصْ حي، فإنِّي لمْ أُرِدْ، *** لِفَسَادِ قَلبي، في الهَوَى، إصْ حا

ماذا يُريدُ العاذِلونَ بعَذلِ مَنْ *** لَبِسَ الخَ عَةَ، واستراحَ وراحا[1]

تنبني هذه الصورة على كثرة الأفعال (بلغت، أتعبت، ًأقصر، اطرح، إن رمت– لم أرد، ماذا يريد العاذلون؟) مع ابتداء المقطع بالنداء (يا عاذل المشتاق) واختتامه بالراحة (استراح وراحا)، وقد رسمت هذه الصورة أسلوبا مميّزا بن الفارض في موَاجهة العاذل من خ ل افتتاح الشاعر لهذه المواجهة بالنداء جلبا نتباه العاذل ستَماع خطابه ثمَ يصفه بأنه لن ينجح في عذله وأنه سوف لن يجر إ أذيال الخيبة من ًخ ل نصحه له ويوجه له أمرا با بتعاد عن طريقه لأنه يريد نصحه وإص حه ويختم الشاعر خطابه با ستفهام الإنكاريَ (ماذا يريد العاذلون؟) مبيّنا للعاذل بأنه يشعر بالراحة في هذا الطريق.

ومن خ ل توظيف مختلف الأساليب اللغوية (النداء، أفعال الأمر والنهي، والشرط وجواب الشرط وا ستفهام) يحاول أبن الفارض منح نفسه فسحة هجومية لعلّ العاذل ينزجر ويبتعد عنه

[1]- الديوان، ص 79.

لبعض الوقت، ففي هذا ا نتقال من الدفاعَ إلى الهجوم تظهر الد لة الرمزية لصراع َالشاعر مع ذاته المحاصرة والتي يملك في سبيل ُخ صها واتصالها بالحضرة الإلهيّة سوى مواجهة قدره المحتوم والتعبير لمحبوبه عن استعداده لمجابهة الأعداء وتوسيع هامش المناورة لديه لتنفسح له الطريق على مصراعيها فيكمل سيره فيها.

ويحاول ابن الفارض السخرية من العاذل بطريقة ذكية فيصفه بأنه يقدّم له خدمة مجانية لعل العاذل ينزجر فيبتعد عنه مخاطبا إياه بهذه الأبيات:

لكِنْ وجدْتكَ، منْ طريقٍ، نافعي، *** وبلذعِ عَذْلي، لوْ أطَعتُكَ ضائِرِي

أحْسَنتَ لي، منْ حَيثُ تَدْري، وإنْ َ *** كُنتَ المسِئَ، فأنتَ أعْدَلُ جائرِ

يُدْني الحَبيبَ، وإنْ تَناءَتْ دارُهُ، *** طَيفُ المِ مِ، لِطَرْفِ سمعي السَّاهرِ

فكأنَّ عَذْلكَ عيسُ مَنْ أحْبَبْتُهُ، *** قَدِمَتْ عَليَّ، وكانَ سَمعيَ ناظِرِي

أتْعَبْتَ نفسَكَ واستَرَحتُ بذكْرِهِ، *** حَتَّى حَسِبتُكَ، في الصَّبابةِ عاذِرِي

فأعجبْ لِهاجٍ، مادِحٍ عُذَّالَهُ، *** في حُبِّهِ، بِلِسَانِ شاكٍ، شاكِرِ[1]

تتركب هذه الصورة من الدوال (لكن، نافعي، أحسنت، أعدل جائر، يدني الحبيب، عذلك عيس، أتعبت نفسك، استرحتُ، هاج مادح، شاك شاكر)، وينوّع ابن الفارض من خطابه فهو يتوجّه الآن مباشرة إلى العاذل محاو ا ستدراك وذلك لأنه "لما أظهر شكايته من

[1]- الديوان، ص 94.

الـ ـئم كأنّ فاهما فهم أنه خير فيه وأن أفعاله كلها قبيحة وصفاته تؤدي إلى الفضيحة، فاستدرك دفع ذلك الفهم ورفع بقية الوهم بقوله"[1] أن العاذل مفيد لأنه ينقل أخبار الحبيب ويقدّم خدمة بدون مقابل، وهي محاولة من ابن الفارض للسخرية من العاذل والحطّ من قيمته على المباشر فمزج شكره له بشكايته منه (أحسنت، وإن كنت المسيء، أنت أعدل جائر، أتعبتَ نفسك، استرحتُ بذكره)، فجعله أضحوكة يعجب لها من يسمعها من خـ ـل ختم هذه الأبيات مصوّرا براعته في التـ ـعب بالعاذل وتسفيه أفعاله (فأعجب لهاج مادح، بلسانٍ شاك شاكر)، فيرفعه مرة بالمدح ويسقطه مرة أخرى بالهجاء ويمرّغ أنفه في التراب وكفى بذلك أبلغ إهانة في حق العاذل اللعين المهين.

و شك أن رمزية الصورة هنا كانت أبلغ لأن ابن الفارض بعدما كان يشكو للحبيب مما قاه من طرف العَاذل ويبيّن مخالفته له، يتوجّه مباشرة إلى الميدان لمنازلة هذا العاذل الجبان الذي يقوى حتى علىَ المقاومة وتكفي بعض الكلمات للسخرية منه أمام الملأ من خـ ـل مدحه وهجائه في نفس الوقت، وهنا ترتسم قمّة إهانة ابن الفارض للعاذل من خـ ـل تصويره عاجزا عن الدفاع عن نفسه وبقائه متفرجا مهزوما، وهذا العاذل قد عصى من قبل الحبيب الأزلي[2] فاستحق البعد والعذاب من طرف محبي الذات الإلهيّة وصار رجيما وملعونا، ولأنه وصف بنوع من الإهانة

[1] – البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص18.

[2] – إشارة إلى قول تعالى: "فَسَجَدَ الْمَ ـئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ ﴿٣٠﴾ إِلَّ إِبْلِيسَ أَبَىٰ أَن يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ ﴿٣١﴾ قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلَّ تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ ﴿٣٢﴾ قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴿٣٣﴾ قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ ﴿٣٤﴾ وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَىٰ يَوْمِ الدِّينِ ﴿٣٥﴾" من سورة الحجر.

خَلْقَ الإنسان بأنه من حمأ مسنون استحق صفة المهانة لتكون م زمة له على الدوام، ف يملك قوّة وسلطانا يؤثّر بها في الإنسان.

ويخاطب ابن الفارض العاذل مجددا طالبا منه التخلية بينه وبين حبيبه فيقول:

يا ئمي في حُبِّ مَنْ مِنْ أجلهِ *** قدْ جَدَّ بي وَجْدِي وعَزَّ عَزائي

ه ّ نهاكَ نُهاكَ عنْ لومِ امرئٍ، *** لمْ يُلفَ غيرَ مُنعَّمٍ بشقاءِ

لوْ تدرِ فيمَ عذلتني لعذرتني، *** خفض عليكَ، وخلِّني وبِ ئي[1]

تتشكل الصورة السابقة من الألفاظ والعبارات (يا ئمي، جّد بي وجُدي، عزّ عزائي، ه نهاك نهاك، منعم بشقاء، لعذرتني، خفض عليك، خلنّي وبلائي)، ويحاول ابن الفارض من خ ل هذه الصورة أن يؤكدّ للشيطان اللعين أنه هو أيضا يملّ من تنبيهه أنّ مسعاه بدون جدوى وأن ما ترجّاه من م حقة الإنسان لن يستطيع معه صبرا خصوصا إذا كان هذا الإنسان مؤمنا يقظا على شاكلة ابن الفارض الذي يعبأ بالعاذل وَ يلقي له با ، وَلهذا خاطبَ ابن الفارض الشيطان با ستفهام الإنكاريَ: " أنت تعرف حالي، فإنْ كنت تعرف ذلك ففيم عذلتني بيِّن لي ذلك"[2]، مطالبا إياه با بتعاد عنه وتركه يَ قي مصيره ويتحملّ عذاباته لوحده قائ : "اجعل همتك العالية في عذلي منخفضة، وتنَزّل عن هذه المرتبة في العذل واتركني، أي اجعلني مصاحبا لب ئي و

[1]- الديوان، ص 10-11.

[2]- البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص36-37.

تدخل بين العصا ولحائها"[1]، ويبيّن ابن الفارض للشيطان أن النعيم الذي يرجوه هو في صورة هذا الشقاء الم زم له.

فلما اختار ابن الفارض طريق الشقاء في سبيل إرضاء محبوبه وقبِل أن يتحمل المشاق والعقبات والمكاره إنما يعلم علم اليقين أن مسعاه لن يخيب وأن هذه المجاهدات سوف تؤتي أكلها، وتَحقُّقِ سعادته إنما تكمن في ا بتعاد عن الشيطَان وا قتراب من الحبيبَ المنان، "فالذي يرى الشقاء نعيمه فكيف يرعوي إلى عذل العاذلين أو ينتهي بنصح الناصحين"[2]، إنها الرمزية التي جاد بها هذا المقطع الشعري ونقلتنا مباشرة إلى المغزى البعيد من وراء هذا التجسيد للعالم الآخر المثالي من خ ل واقع يموج بالصراع مع عاذل يترك صاحبه، بَل يظل عاكفا على لومه وتعنيفه، وهو ما شكلته هذه الأبيات التي فيها "عجب عجاب وفيها الرقّة التي تسبي أولي الألباب، يقول: يا من يلومني في حب حبيب قد جدّ بي فيه وجدي العجيب، وقلّ صبري وزاد مني النحيب، ه نهاك عقلك يا أديب، عن لوم صبّ حاله غريب، يتنعّم بما فيه الشقاء للبعيد والقريب. فمن كان متّصفا بذلكْ، ويحيا بما فيه الغير هالكْ، فقد ضاعت فيه النصيحة، وطابت له الفضيحة، ورضي بالقصّة الشنيعة دون المليحة، فدعه فإنه رأى التعب مُريحَه، وخفّف ما عندك من الهمّة العالية، في نصيحة نفسه الفانية، ودعه وغرامه، وقلّل نصيحته وم مه، وأغرب عن ذلك أنّك تعلم من

[1]- المرجع السابق، ص37.
[2]- المرجع السابق، ص36.

يهواه، وليس عندك خبر من هواه، والحكم على الغائب، شاهد عليك بالمعايب، لأن ذلك في مذهب الهوى خلل، وهو عند أرباب المعارف وأهل الهوى جلل"[1].

وينادي ابن الفارض العاذل واصفا إياه بالسفيه الذي يعرف الحب فيقول:

يا ئِماً مَني في حُبِّهَمْ، سَفَهاً، *** كُفَّ المِ مَ، فلوْ أحْبَبتَ لمْ تَلُمِ[2]

تقوم الصورة على النداء (يا ئما) وفيها يتوجّهُ الشاعر إلى العاذل مسفِّها فعله وطالبا منه الكفّ عن الم م ومذكرا إياه بأنه فقد فرصة خ صه حينما لم يحافظ على طاعة محبوبه ومو ه، وتأخذ هذه الصورة رمزيتها من خ ل تنكير الـ ئم لتوحي بحقارة العاذل وسفاهته الذي لم تعد له قيمة تُذكر فهو الرجيم والملعون و يتمتع بأي سلطة تمكّنه من تنفيذ مخططاته، كما أن تذكيره بالماضي القديم نوع من تسليط العذاب النفسي عليه، لأن تذكّر اللحظات التعيسة والمؤلمة في الحياة يؤدي إلى نوع من التشاؤم والحسرة، والشاعر من خ ل هذه الفرصة أدرك أهمية استغ ل الأحداث الماضية لتوظيفها في سياق مواجهته المستمرّة مع هذا العاذل.

ويعيّر ابن الفارض العاذل واصفا إياه بأنه لن يرى جمال المحبوب لأنه مطرود من رحمة و يعرف قيمته وبأنّ الشاعر يرى هذا الجمال وينعم به كما في قوله:

[1]- البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص37.
[2]- الديوان، ص 124.

يا أخا العَذْلِ في مَنِ الحُسْنُ، مثلي، *** هامَ وَجْداً بهِ، عَدِمْتُ أخاكا

لوْ رأيتَ الَّذي سَبانيَ فيهِ *** مِنْ جَمالٍ، ولنْ تراهُ، سَباكا

ومتى حَ لي اغتَفَرْتُ سُهادي، *** ولِعَيْنَيَّ قُلْتُ: هذا بِذاكا[1]

يقوم بناء الصورة في المقطع السابق على النداء والحوار (يا أخا العذل، لو رأيت، لن تراه، متى ح، اغتفرت، قلتُ)، فالشاعر في مواجهة العاذل ينطلق من ث ثة قواعد: فمن القاعدة الأولى ينادي ليجلب اهتمام العاذل إليه ومن القاعدة الثانية يذكّر العاذل بأنه لن يرى الجمال ولن ينعم به، ومن القاعدة الثالثة يتحدث عن نفسه التواقة إلى مشاهدة الجمال واستعداداتها لنسيان الغفلة والسهاد، ومن خ ل هذه الإستراتيجية في المواجهة يحقق الشاعر أهدافه في بيان أفضليته على العاذل، لأن العاذل أعمى ومحروم من رؤية الجمال الحقيقي أما ابن الفارض فيلوح له هذا الجمال في كلّ جميل فينعم به ويسعد.

وابن الفارض لما أعياه متابعة العاذل له وتوجيه اللوم له باستمرار يحاول أن يقدح في العاذل ويسفّه حاله مبيّنا مدى سعادته هو برؤية جمال محبوبه وأنه غير محروم على شاكلة العاذل. وتتّخذ الصورة رمزيتها من خ ل هذا التحويل الث ثي في الخطاب حيث يخاطب الشاعر نفسه المتوتّرة والمحبطة بفعل هذا العالم الأليم الذي وجد نفسه ملقى فيه دون معين، عالم موسوم بالشقاء ومحكوم بالمصارعة من أجل البقاء لأن الهدف نبيل وفي سبيله تُزال كل العراقيل وما هي إ أيام

[1]- الديوان، ص 111.

وسُويعات تمضي ويحضى الحبيب بمحبوبه، لكن الزمن طال على الشاعر فراح يُمنّي النفس باللقاء والرؤية مفتخرا على العاذل بمرتبته عند الحبيب.

2- استحضار العاذل:

يرى الشاعر أن العاذل قد أعياه و سبيل للإنصرافَ عنه بل قد أيقن أن العاذل لن يتركه في حال سبيله ولن يخلّي بينه وبين حبيبه، فيختار أن يكف عن مناداته ومخاطبته، لكن ونظرا لإحساس ابن الفارض بمضايقة العاذل له يظل يستحضره في قصائده بطرق مختلفة كما في هذه الأبيات:

وحَيَّاً مُحَيَّاً عاذلٍ ليَ لمْ يَزَلْ *** يُكرّرُ مِنْ ذِكْرَي أحاديثِ ذي الخالِ

رَوَى سُنَّةً عندي فأرْوى منَ الصَّدى *** وأهدى الهُدى فأعجبْ وقدْ رامَ إضـ لي

فأحْببتُ لَوْمَ اللّوْمِ فيهِ، لوْ أنَّني *** مُنِحْتُ المنى، كانتْ ءـ مةَ عُذَّالي

جَهِلْتُ بأنْ قُلتُ: اقترحْ يا معذّبي *** عليَّ فأجْلى لي وقالَ: اسْلُ سلْسالي

وهَيهاتَ أنْ أسلو، وفي كلِّ شَعْرَةٍ، *** لِحَتْفي، غرامٌ مُقْبِلٌ أيَّ إقبالِ

وقالَ ليَ الـ ّحي، مَرارَةُ قَصْدِهِ *** تحَلَّى بها: دَعْ حُبَّهُ، قلتُ: أحلى لي[1]

تتشكل الصورة السابقة من الألفاظ التالية (عاذل، لم يزل يكرر، روى، أروى، أهدى، رام إضـ لي، اللؤم فيه، قلت:اقترح يا معذّبي، قال:اسل سلسالي، هيهات أن أسلو، غرام مقبل، قال:

[1]- الديوان، ص 118.

دع حبّه، قلتُ)، حيث يروي ابن الفارض بأن العاذل مستمر في تكرار لومه له بنوع من اللؤم والجرأة على توجيهه نحو السلو عن الحبيب بينما ابن الفارض يرى الغرام مقبـ فهيهات أن ينقاد للعاذل ويفرّط في الغرام الذي هو الحياة بعينها.

تشعّ هذه الصورة المزيد من الرموز الإيحائية التي ألقت بظ لها على سمت النص حيث يصوّر هذا المقطع استمرار الشاعر بالتوجه نحو حبيبه غير آبه لما يقوله العاذل وفي رمزية الحوار بينهما د لة موحية بأن ابنَ الفارض قد حزم أمره ولم يعد كـ م العاذل يعنيه وهو حينما يجيب العاذل على أسئلته ويطلب منه الإقتراح إنما يسخر منه بطريقته الخاصة حيث جعل العاذل يدرك قبـ ً أن اقتراحاته وأسئلته جدوى منها وهَي تشبه الهذيان، ولن تطرق أذن ابن الفارض إ لتخرج سريعا من الأذن الأخرى، فاستمرار العاذل في لومه واقتراحه له إنما يغدو عين السفاهة.

وـذ حظ أن الشاعر اتخذ الخطوات التالية في استحضاره للعاذل:

أ– الحط من قيمته:

يصور ابن الفارض حال العاذل واصفا إياه بشتى صفات العمى واليأس والصمم والهذيان وهذا للحط من قيمته كما يقول من يائيته:

رَجَعَ الـ ّحي عليكُمْ آئِساً *** مِنْ رشادي، وكذاكَ العِشقُ غيْ

أبِعَيْنَيْهِ عَمًى عَنْكُمْ كَمَا *** صَمَمٌ عن عَذْلِهِ في أُذُنَيْ

أوَ لم يَنْهَ النُّهَى عَن عَذْلِهِ *** زَاوِياً وَجْهَ قَبُولِ النُّصْحِ زَيْ

ظَلَّ يُهْدي لي هُدًى، في زَعْمِهِ، *** ضَلَّ، كم يَهْذي، و أُصْغِي لِغَيْ

ولِمَا يَعْذُلُ، عن لمياء، طَوْ *** عَ هوىً، في العذلِ، أعصى مِن عُصَيْ

لَوْمُهُ صَبًّا، لَدى الحِجْرِ، صَبا *** بِكُمُ، دَلَّ على حِجْرِ صُبَيْ

عاذِلي عنْ صَبْوَةٍ عُذْرِيَّةٍ *** هيَ بي فَتِئَتْ هَيُّ بنُ بَيْ[1]

يعتمد تشكيل وبناء الصورة هنا على الأفعال والأسماء (رجع، آئسا، رشادي، عمَى، صمم، لم ينه، كم يهذي، أصغي، أعصَى، لومه، عاذلي) وابن الفارض من خ ل ذلك يجسّد الصراع الداخلي الذي يظل يعتصره وهو يتحسس م زمة العاذل له وتعقبه له في كلّ أحواله مما شكّل له عقدة جعلت العالم الفسيح يضيق في وجهه ف هو خُلّيَ بينه وبين حبيبه و هو قُيِّد ف يستطيع الوصول إليه، فابن الفارض من خ ل كلماته (أولم ينه النهى، كم يهذي) إنما يصوّر حالته النفسيّة المتوتّرة وكيف أنه ضاق ذرعا بالتصرفات المتكررة والمِلّة التي فرضها عليه واقعه المرير وقدره المحتوم الذي مناص منه، واقَع جعله في مواجهة عدوّ هو أعدى أعداءه، يتقرب إليه بالنصح ليبعده عن محبوبه.

وتأخذ الصورة السابقة رمزيتها في تجسيد تلك الوضعية الصعبة التي جعلت واقع ابن الفارض غير مستقل بل يبدو مرتبطا بضرورة التعايش مع عدوّه اللدود الذي توعّده في الأزل بالم حقة والإض ل عن سواء السبيل حيث "قَالَ فَبِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ ﴿١٦﴾ ثُمَّ لَآتِيَنَّهُم مِّن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَن شَمَائِلِهِمْ ۖ وَ تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ

[1]- الديوان، ص 134.

شَاكِرِينَ ﴿١٧﴾"[1]، هذا الحصار المـ زم بن الفارض ارتسمَ على شكل دائرة يشكل ابن الفارض مركزها بينما يضل الشيطان يحوم في مسار دائري حوله، يرقب أيّ غفلة من الإنسان كي ينفِّذ كل مخططاته التي تعهّد أمام الذات الإلهيّة بتنفيذها من خـ ل قوله: "قَالَ أَرَأَيْتَكَ هَٰذَا الَّذِي كَرَّمْتَ عَلَيَّ لَئِنْ أَخَّرْتَنِ إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ لَأَحْتَنِكَنَّ ذُرِّيَّتَهُ إِلَّا قَلِيلًا ﴿٦٢﴾ قَالَ اذْهَبْ فَمَن تَبِعَكَ مِنْهُمْ فَإِنَّ جَهَنَّمَ جَزَاؤُكُمْ جَزَاءً مَّوْفُورًا ﴿٦٣﴾ وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُم بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكْهُمْ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ وَعِدْهُمْ ۚ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلَّا غُرُورًا ﴿٦٤﴾ إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ ۚ وَكَفَىٰ بِرَبِّكَ وَكِيلًا ﴿٦٥﴾"[2].

ب- إشهاد الغير:

يستحضر ابن الفارض العاذل محاو إبعاده عنه حيثُ يهتدي إلى ذلك باستخدام واسطة ورسول بينه وبين العاذل كنوع من الإشهاد عليه كما في هذه الأبيات:

قلْ للَّذي مني فيهِ وعنَّفني: *** دعني وشأني وعُدْ عنْ نُصْحكَ السَّمِجِ

فاللَّومُ لؤمٌ ولمْ يُمْدَحْ بهِ أحَدٌ، *** وهلْ رأيتَ مُحِبَّاً بالغرامِ هُجي؟[3]

تتشكل الصورة هنا من الألفاظ (قل، مني، عنّفني، دعنيَ وشأني، عُد عن نصحك، اللوم لؤم)، ويحاول ابن الفارض تحصين نفسه من خـ ل إبعاد خطر أعداءه عنه، فوجّه القول للعاذل على لسان رسول يبعثه إليه طالبا من العاذل أن يدعه وشأنه، وقد شكّل هذا الطلب المتكرر من

[1] - من سورة الأعراف.

[2] - من سورة الإسراء.

[3]- الديوان، ص 76.

طرف الشاعر رمزا موحيا بالصراع والغبن النفسي الذي يعيشه ابن الفارض (مني، عنّفني) في كلّ حين محاو الهروب والتملصَ منه قدر الإمكان (دعني وشأني)، وابن الفارض إذ يوقن أن هذا العاذل لئيم فلم يكن هذا الشخص الذي نطق على لسانه سوى ذات الشاعر المحترقة باللوم والتعنيف وحاول من خ ل نسبتها إلى رسول توجيه رسالة إلى هذا العاذل لعله يسمع لهذا الرسول وينتهي عن أفعاله، لكن هيهات أن يكفّ العاذل الشيطان عن م حقة العاشق الولهان، لهذا يسأم ابن الفارض ويكرر طلبه من جديد:

قُلْ للعَذولِ: أطَلْتَ لَوْمِي، طامِعاً *** أنَّ المِ مَ عنِ الهوَى مُستَوقِفي

دَعْ عَنكَ تَعنيفي وذُقْ طعمَ الهوَى، *** فإذا عَشِقتَ، فبَعدَ ذلكَ عَنِّفِ[1]

تتكرر الصورة هنا باستعمال ألفاظ جديدة (قل، أطلت، طامعا، مستوقفي، دع عنك تعنيفي، ذق طعم الهوى، إذا عشقت، بعد ذلك)، وقد ربط ابن الفارض في هذه الصورة بين إطالة العاذل للم م وطمع هذا العاذل في كبح جماح الشاعر عن الحب، كما ربط الشاعر بين دعوته للعاذل بالتوقف عن التعنيف وتذوق طعم الهوى، فالشاعر يسعى من خ ل تمرير رسالته عبر غيره (قل) أن يبيّن للمتلقي أن هذا الصراع الذي يلفّ الشاعر قد طال أمده وأن العاذل من خ ل طمعه المتزايد في صرف الشاعر عن محبوبه سوف لن يتوقف عن مهمّته التي بدأها في الأزل وبالتالي فإن هذا الوضع المتأزم قد زاد من تفاقم وقع المصيبة التي وقع فيها الشاعر وأن الخ ص لناظره لبعيد جدّا.

[1]- الديوان، ص 104.

وفي حيلة من الشاعر يريد أن يمنح نفسه وقتا مستقطعا فيوجّه يائسا دعوته للعاذل أن يتوقف عن مهمته ويجرّب طريق الحب والهوى، ومن خ ل هذا التوجيه يحاول ابن الفارض إبعاد العاذل عنه لبعض الوقت، لكنه يعود فيتذكر أن هذا العاذل مُبعَد في الأزل عن الرحمة الإلهيّة ف يهتدي إلى المحبة الإلهية ولن تناله رحمة من مو ه، فيستدرك بأداةّ الشرط (فإذا عشقت)، وفي هذا تذكير للعاذل المسكين بماضيه الأليم الذي فقد فيه كلّ حظوظه في القرب من الذات الإلهيّة حيث موعده نار الجحيم، إنه نقل للغبن والصراع النفسي الذي يعيشه ابن الفارض إلى العاذل ومحاربته من خ ل تذكيره بماضيه التعيس، أي أن ابن الفارض يقول للعاذل: أنت تجد لذّة وراحة في تعنيفي ولومي فانظر إلى ماضيك المؤسف حيث عصيت مو ك وأن مصيرك سَيكون إلى الجحيم، أما أنا فرغم شقائي وب ئي في هذا العالم إ أنني سأحيا منعّمًا سعيدا بالقرب من محبوبي الذي وعدني الجنّة بمجرد إتباع الهدى.

ولما ضاق ابن الفارض ذرعا بالعاذل ها هو يشهد جميع من يسمعه قائ :

ولقدْ أقولُ لـ ئمي، في حُبِّهِ، *** لَمَّا رَآهُ، بُعَيدَ وَصْلي، هاجِرِي:

عَنِّي إليكَ، فلي حَشاً لمْ يَثْنِها *** هجْرُ الحديثِ، و حَديثُ الهاجِرِ[1]

يقوم ابن الفارض هنا بتصوير ردّه الحاسم على العاذل، وكأن العاذل يحاول الهجوم من جديد على ابن الفارض مذكّرا إياه بذلك النعيم المقيم في الجنّة الذي ذهب بمجرد عصيان أمر إلهي، ومذكّرا إياه أيضا بهجر محبوبه له وبالتالي يريد العاذل بطريقة غير مباشرة من خ ل هذا

[1]- الديوان، ص 93-94.

التذكير أن يقول بن الفارض: إبتعَد عن هذا الحبيب لأنه هجرك فـ فائدة ترجى من وصله الآن. لكن ابن الفارض يرّد بسرعة ووضوح أن هذا الهجر مهما طال فإنه لن يثنيه عن محبوبه أي "لا يثني حشاي عن ما تهذي به أيها اللائم ولا حديث من هجر أحبابه ونسي أصحابه فهو يظنني من أمثالهم ويتوهمني من أشكالهم ولست في الحب كذلك و أنا سالك تلكَ المسالك... لأن حشاي ثابتة على الوداد تتحول عن حسَن الإعتقاد"[1].

وهنا تتجلى رمزيّة الصراع النفسي الداخلي الذي يلفّ الشاعر وهو يحاول إفراغه من ذاته الداخلية ليسقطه على كيان خارجي جعل العاذلَ أحسن مثال ليلبسه إياه، إنه التعبير الرمزي لتشخيص الـ مرئي وتجسيم المعنوي إنه رمز لهذا العالم المحمّل بالأسى والعذاب، والطموح إلى مغادرة دار البعد والغربة، وضرورة الخـ ص من هذا العالم الغريب، والحنين إلى الوطن الغالي الأبدي الذي تجد النفس فيه كل مشتهياتها وتحقّق كل رغباتها في القرب من الذات الإلهيّة والتنعّم في حضرتها.

ويهتدي ابن الفارض إلى طريقة أخرى في استحضار العاذل بتأنيب غيره وتحذيرهم من إتباع نصائح العاذل وبالتالي إثبات و ئه لحبيبه كما في هَذه الأبيات:

[1] – البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص18.

هَبْكَ أنَّ الَّ حي نَهَاهُ بِجَهْلٍ *** عَنْكَ، قلْ لي: عنْ وَصْلِهِ مَنْ نَهاكا؟

وإلى عِشْقِكَ الجَمالُ دَعَاهُ، *** فإلى هَجْرِهِ، تُرَى مَنْ دَعَاكا؟

أتُرَى منْ أفْتاكَ بالصَّدِّ عَنِّي؟ *** ولِغَيرِي، بالوُدِّ مَنْ أفتاكا؟[1]

تتشكل الصورة هنا من الألفاظ (اللاحي نهاه، قل لي، من نهاكا؟، دعاه، من دعاكا؟، من أفتاك؟، من أفتاكا؟) ويرسم ابن الفارض من خ ل الأبيات السابقة صورة لـ ستنطاق من خ ل الإستفهام المتتالي والسريع (قل لي، من؟ من؟ من؟)، وكأنه سجّان يحاول استنطاق السجين مؤنبا إياه على إتباعه للعاذل والـ حي الذي وصفه بالجهل (هبك أن اللاحي نهاه بجهل)، إنها رمزية ابن الفارض في استنطاق نفسه ومحاسبتها دوما خشية عليها من الوقوع في حبائل الشيطان اللعين الذي يكفّ عن التعرضُ للإنسان وإغوائه وصرفه عن محبوبه، فبعد مصارعة ابن الفارض للعاذل ونهره يتجه إلى نفسه لمحو كل ما لصق بها من غوايات وأماني فارغة من خلال تأنيبها بسياط اللوم والعتاب.

ت- تعييره بالجهل والسفاهة:

ويستحضر ابن الفارض العاذل من جديد وهو في موقع الإخبار عنه نافيا معرفة هذا العاذل للحب فيقول:

لَحَاني عَذولي، ليسَ يَعرِفُ ما الهوَى، *** وأينَ الشّجيُّ المستَهامُ مِنَ الخَلي

فدَعني ومَنْ أهوَى فقدْ ماتَ حاسدي *** وغابَ رَقيبي عِندَ قُرْبِ مُواصِلي[1]

[1] - الديوان، ص 109.

يقوم تشكيل الصورة في هذا المقطع على الأفعال (لحاني، ليس يعرف، دعني، مات، غاب) الدالة على محاولة التملصّ من العاذل (دعني) ووصفه بالغياب والموت عند تمكن المحبّ من وصل محبوبه (عند قرب مواصلي)، ففي وصف العاذل بالجهل من خ ل نفي معرفة الهوى عنه وإثباته للشاعر والإخبار عن قرب الوصول إلى المحبوب، د لة رمزية موحيّة عُلى م زمة العاذل بن الفارض وعدَم التخلية بينه وبين حبيبه، وفي هذه الصورة الرمزية تتجلى المقاساة والمعاناة المستمرّة بين ابن الفارض والعاذل والتي عبّر عنها الشاعر بالفعل (دعني) وكأن العاذل ممسك بالشاعر يتركه، بل يحاولُ ابن الفارض أن يستغلّ أوّل فرصة لغياب العاذل كي يحضى بالتفاتة من محبوبه الغالي.

ويواصل ابن الفارض استحضار العاذل مبيّنا غيرته ولومه له قائ :

أحَبّني الَّ حي وغارَ، فـ َمَني *** وهامَ بها الواشي فجارَ برِقبَةِ

فشُكري لِهذا حاصِلٌ حيثُ برُّها *** لِذا واصِلٌ، والكلُّ آثارُ نِعْمَتي

وغيري على الأغيارِ يُثني، وللسِّوى، *** سِوايَ، يُثنِّي منهُ عِطفاً لِعَطفتي

وشُكريَ لي، والبِرُّ مِنيَ واصِلٌ *** إليَّ، ونفسي، باتِّحادي، استبدَّتِ

وثَمّ أمورٌ تمّ لي كَشفُ سِترِها *** بصَحوٍ مُفيقٍ عَن سِوايَ تغطَّتِ[2]

[1]- الديوان، ص 120.

[2]- الديوان، ص 51.

يقوم بناء الصورة في هذا المقطع الشعري على الألفاظ (أحبني، غار، مني، الـ حي، الواشي، ثمّ أمور، كشف سترها، عن سواي تغطّت) لتمتزج في المتن الشعري وتؤلّف بين الحبّ والغيرة واللوم مع بيان الشاعر لعدّة أمور نكّرها لكثرتها وعزتها على نفسه فلم يستطع البوح بها خوفا من اللاحي والواشي، وتبرز رمزية الصراع من خلال خوف الشاعر من البوح بهذه الأمور العظيمة لعلّ الحبيب يرضى بذلك خاصة في الحضور المستمر للعاذل الذي يعرقل هذه العملية، إنه العالم الغريب الذي وجد ابن الفارض فيه نفسه ضائعا و بد عليه من سلوك طريق تؤدي به إلى المحبوب الحقيقي رغم كل الآفات والعقبات التي يختلقها العاذل.

ويصور ابن الفارض الحالة التي يأتيه فيها العاذل بالأخبار عن حبيبه فيقول:

يهوَى لذِكرِ اسمهِ مَنْ لجَّ في عَذَلي *** سَمعي وإنْ كانَ عَذلي فيهِ لمْ يلِجِ

وأرْحَمُ البرْقَ في مَسراهُ، مُنتسِباً *** لثغرِهِ، وهو مُستحْيٍ منْ الفلجِ

تَراهُ، إنْ غابَ عنِّي كلُّ جارحةٍ *** في كلِّ معنًى لطيفٍ، رَائِقٍ، بَهِجِ[1]

تتشكل الصورة الفنية هنا من الألفاظ (يهوى، ذكر اسمه، سمعي، البرق في مسراه، ثغره، مستحي، تراه، إن غاب، لطيف، رائق، بهِج) ويحسّ القارئ وهو يقرأ هذه الأبيات بالنشوة والبهجة حيث يـ قي الشاعر في أحاسيسه وعواطفه الجيّاشة حينما يأتيه العاذل بأخبار محبوبه لكنه يعيره اهتماما لأنّه يدرك مدى حقده عليه وما يرمي إليه من محاولة صرفه عن محبوبه، لكن

[1]- الديوان، ص 76.

ارتياحه لأنباء محبوبه هو ترقبه له ومشاهدة جماله في كل جميل حتى في أثناء غيبته عنه، في مختلف المناظر الطبيعية الجميلة لأن جمالها هو عنوان جمال الخالق، وتتضح رمزية هذه الصورة في الراحة النفسية التي يحسها ابن الفارض وينقلها إليه سمعه وبصره وهي د لة موحية على اَ ستحضار الدائم للذات الإلهية المتصفة بالجمال والمقت المستمر للعاذل وكراهيته، وهي د لة أيضا على الحالة النفسية بن الفارض المعذّبَة في هذا العالم القاسي والمتشوّقة دائما للحضرة الإلهية في العالم الآخر المثالي.

ويحاول ابن الفارض أن يوغر صدر العاذل ببيان تمكّن الحب منه وحلوله في كامل جسده وفي كل عضو من أعضائه وبالتالي فـ مجال لإتباع العاذل كما في هذه الأبيات:

وقالَ اسْلُ عنها ئمي وهوَ مُغرَمٌ ً *** بِلَوْمِيَ فيها قلتُ: فاسْلُ مَ مي

بمنْ أهتَدي في الحبِّ لو رُمْتُ سَلوَةً، *** وبي يقتَدي، في الحبِّ، كلُّ إمامِ

وفي كلِّ عُضوٍ فيَّ كلُّ صبابَةٍ *** إليها، وشَوْقٍ جَاذِبٍ بِزِمَامي

تَثَنَّتْ، فَخِلْنا كلَّ عِطْفٍ تَهُزُّهُ *** قَضيبَ نقاً، يَعْلُوهُ بَدْرُ تَمامِ

ولي كلُّ عُضوٍ، فيهِ كلُّ حشىً بها، *** إذا ما رَنَتْ، وَقْعٌ لكلِّ سِهامِ

ولوْ بسطتْ جسْمي رأتْ كلَّ جوهرٍ، *** بهِ كلُّ قلبٍ، فيهِ كلُّ غَرامِ[1]

[1]- الديوان، ص 126.

تتشكل الصورة هنا من الألفاظ (قال: اسل، قلت: فاسل، بمن أهتدي في الحبّ!؟، كلّ عضو، كلّ صبابة، شوق جاذب، كلّ عطف، بدر تمام، كلّ عضو، كلّ حشى، كلّ سهام، كلّ جوهر، كلّ قلب، كلّ غرام) ويتضح الحوار بين ابن الفارض والعاذل (قال، قلت) بالإضافة إلى السؤال الإنكاري (بمن أهتدي في الحبّ!؟) ثم يستثمر ابن الفارض تكرار كلمة (كُلَّ) الدالة على الشمول والإحاطة.

وخصّ ابن الفارض كلمة (كُلَّ) للأعضاء البشرية (عضو، حشى، قلب) للد لة على حبّه للذات الإلهية المتفرّق في كلّ أنحاء جسمه، بل في كلّ عضو من أعضائه وهي رسالة ذات وجهين، إحداها إلى الحبيب يؤكّد له فيها بقاءه على العهد ووفاؤه بحبه إياه، والأخرى إلى العاذل يبيّن له فيها تضييع وقته في إض له وصرفه عن محبوبه، كما يجسّد الحوار (قال، قلت) مدى الصراع الدائر بين الشاعر والعاذل وأن الحصول على الوصال مع المحبوب ليس بالأمر الهيّن وليس متاحا في هذا العالم التعيس، وهي الرمزية التي مثّلها ابن الفارض في هذا المقطع الشعري.

ويحاول ابن الفارض الت عب بمشاعر العاذل من خ ل تسفيهه في قوله:

كأنَّا حلفنا للرَّقيبِ على الجفا، *** وأنْ وَفا لكنْ حَنثتُ وبَرَّتِ

وكانتْ مَواثيقُ الإخاءِ أخيَّةً، *** فلمَّا تفرَّقنا عَقدْتُ وحَلَّتِ

وتاللهِ، لمْ أخترْ مذمَّةَ غدرِها، *** وفاءً وإنْ فاءتْ إلى خترِ ذِمَّتي[1]

[1]- الديوان، ص 22.

تنبني الصورة هنا على الألفاظ (حلفنا للرقيب على الجفا، وفا، مواثيق الإخاء، فلما تفرقنا، عقدت، لم أختر، ختر ذمتي) وهنا يستحضر ابن الفارض الرقيب باعتباره حلقة الربط بينه وبين محبوبه فلو لم يكن العاذل (الرقيب) لما اشتدّت ومتُنت عرى المحبّة، وابن الفارض هنا يؤكد إيهامه للرقيب على وجود الجفاء بينه وبين الحبيب حتى يتركه ويترك لومه له وعتابه، لكن ابن الفارض يؤكد أنه حنث بقسمه لأنه يستطيع أن يهجُر حبيبه والغدر ليس من شيَّمه.

لكن رمزية الصورة تتضح من خ ل استحضار الرقيب وجعل القسم في محضره مما يوحي بالمكانة والسلطان اللذان يحضى بهما العاذل حيث لا يمكن تجاهله وتجاوزه، وهذا القسم في حدّ ذاته هو نوع من الليونة والمداهنة لصعوبة المواجهة المباشرة، مما يغذي الصراع والعذاب والمعاناة التي يـ قيها ابن الفارض في هذا العالم الذي يرحم الذي عنوَانه ا غتراب الدائم ومقَاساة التعب والنصب في سبيل نيل الإنعتاق والحرية في العالم الآخر المثالي.

وفي خطوة جريئة من ابن الفارض يبيّن فيها صبره على متاعب الحب وهي رسالة غير مباشرة للعاذل بأنه يلقي له با لأنهَ مشغول بالحُب كما في هذه الأبيات:

لمْ يَرْقُبِ الرُّقَبَاءُ إ ّ في شَجٍ، *** مِنْ حَوْلِهِ يتَسلَّلُونَ لِواذا

قدْ كانَ، قَبْلَ يُعَدُّ منْ قَتْلى رَشاً، *** أسَداً، لآسادِ الشَّرَى بَذَّاذا

أمْسَى بنارِ جَوًى حَشَتْ أحشاءَهُ، *** مِنْها، يرى الإيقادَ الإنقاذا

حَيْرَانُ تَلْقَاهُ إ ّ قلتَ مِنْ *** كلِّ الجهاتِ: أرى به جَبَّاذا

حَرَّانُ، مَحْنِيُّ الضُّلوعِ على أسىً، *** غَلَبَ الإسَا، فاستَأخذَ اسْتِئخاذا

دَنِفٌ، لَسيبُ حشىً، سليبُ حُشاشَةٍ، *** شَهِدَ السُّهادُ بشَفْعِهِ مِمْشاذا[1]

تتوالى في الصورة السابقة الألفاظ (شج، قتلى، نار جوى، الإيقاد، الإنقاذ، حيران، حرّان، محني الضلوع، أسى، غلب الإسا، استئخاذا، دنف، لسيب، سليب، السهاد) ويشعر المتلقي وهو يقرأ هذا المقطع بسيطرة شديدة للحبّ تجلب الحمّى والحيرة والأسقام وفقدان طعم النوم مع تشفّي العاذل (الرقباء) في المحبّ، ويحاول ابن الفارض أن يرمز بهذه الصورة الحزينة الكئيبة إلى أثر الحبّ ومرارة الصبر عليه، فالحب ليس بالأمر الهيّن المتاح لكل من أراده، بل هو صعب وأن تجربته في هذا العالم القاسي تتطلب إرادة صلبة وعزيمة قويّة ونفس أبيّة خصوصا مع الحضور المستمر للعاذل بلومه وتعنيفه للمحبّ، لكن بفضل المجاهدات يمكن الخلاص من هذا العذاب النفسي وبالتالي ا نتقال إلى العالم الآخر الفسيح الرحب.

وينفي ابن الفارض إتباعه للعاذل من خ ل القسم الذي يتوجه به إلى الحبيب في الأبيات التالية:

ذُقْتُ يَوْماً راحَةً من عاذِلٍ، *** إنْ كُنتُ مِلْتُ لِقِيلِهِ ولِقَالِهِ

[1]- الديوان، ص 90.

فوَحقِّ طيبِ رِضَى الحَبيبِ ووَصْلِهِ، *** ما مَلَّ قَلبي حُبَّهُ لِمَ لِهِ

واهاً إلى ماءِ العُذَيبِ وكَيفَ لي *** بحَشايَ لوْ يُطفَى ببَرْدِ زُ لِهِ

ولقدْ يَجِلُّ عنِ اشْتِياقي، ماؤهُ *** شرَفاً، فواظَمَئي لِ مع آلِهِ!![1]

ترتسم الصورة هنا من خ ل الألفاظ (راحة، ملتُ، رضى الحبيب ووصله، ما ملَّ، ماء العذيب، لو يطفى، برد ز له، اشتياقي، ماؤه) وهي ألفاظ دالة على الراحة وا رتياح ودوام السعادة خصوصا باستحضار الماء الز ل الذي يطفئ ُالظمأ الشديد مما يرمز إلى سعي ابن الفارض لرضى الحبيب ووصله وا ستئناس بقربه وفيُ ذلك د لة على الجو التعيِّس في الزمن الحاضر الذي نغّص فيه العاذل العيش على الشاعر من خلال القيل والقال واللوم والعتاب، إنها رمزية الصراع الذي بلغ الزُبى وجعل الشاعر يتوق إلى شربة ماء تغنيه عن العاذل وتبقيه بالقرب من الحبيب.

3- التوجه إلى المحبوبة:

يختار الآن ابن الفارض طريقة جديدة في مواجهته للعاذل وهي التوجه إلى المحبوبة، فبعد أن جرّب مواجهة العاذل مباشرة ثم استحضاره ومخاطبته عن طريق غيره ها هو يخاطب محبوبته مباشرة في صورة شكوى ورسالة منه إلى العاذل بنسيانه والإعراض عنه كما في قوله:

وحَجِّيَ، عَمْري، هادياً ظلَّ مُهدياً *** ضـ لَ مـ مي، مثلُ حَجِّي وعُمرَتي

رَأى رَجَباً سمعي الأبيَّ ولَوْميَ الـ *** ـمُحَرَّمَ عنْ لؤمٍ، وغِشٍّ النَّصيحةِ

[1]- الديوان، ص 116.

وكمْ رامَ سِلواني هواكِ، مُيَمِّماً *** سِواكِ، وأنّي عنكِ تبديلُ نيَّتي؟

وقالَ: تَ فَ ما بَقي منكَ، قلتُ: ما *** أرانيَ إ ّ للت فِ تلفُّتي

إبائي أبَى إ ّ خِ فيَ، ناصِحاً، *** يحاولُ منّي شيمةً غيرَ شِيمتي

يلذُّ لهُ عَذلي عليكِ، كأنَّما *** يَرى مَنَّهُ مَنّي وسَلوَاهُ سَلوَتي[1]

يقوم تركيب الصورة في هذا المقطع الشعري على الألفاظ الدالّة (وحجّي، ظلّ، الأبيّ، المحرّم، لؤم، غشّ النصيحة، وكم رام سلواني، وأنّى عنكِ تبديل نيتي، قال، قلت، ما أراني، إبائي، يحاول منّي، شيمة غير شيمتي، يلذّ له عذلي)، ويمتزج في هذه الصورة صوت الشاعر يشكو حرقته وألمه إلى حبيبه مع تجلّده ومخالفته للعاذل ومبيّنا ذلك بالأدلّة للمحبوب بأنه لن يسلو عن حبيبه وأن ما يدعوه العاذل إليه ليس من شِيَمِه معترفا بأنه يعلم الدافع وراء هذا العذل (لؤم، غشّ النصيحة)، كما ساهمت الجملة (وكم رام سلواني) الموحيّة بالكثرة والتعدد بالإضافة إلى الحوار (قال، قلت) في نقل صورة جليّة لم زمة العاذل بن الفارض وقربَه منه ومعاودة لومه له باستمرار با بتعاد عن المحبوبَ مع امتناع الشاعر عن إتباعه وا نقياد له.

ومن خ ل هذه الصورة ن حظ كيف أسقط ابن الفارض مشاعره وأحاسيسه وعواطفه على واقع العذّال الذي يتّسم بالصراع من الإيقاع بين المحب وحبيبه ليسمو بهذه الصورة الواقعية ويمنحها بعدها الـ واقعي المنزاح عن المألوف، فانحرف ابن الفارض بالقارئ نحو طريق ثانٍ جعله يسلكه معه ليعبّر عن رمزية صراعه الدائم مع الشيطان الرجيم في هذا العالم الذي أنز إليه معا

[1]- الديوان، ص 21.

ليعيشا تجربة مريرة تلفّها العداوة الدائمة والمستمرّة بينهما وما على الشاعر إ أن يخوض هذهَ التجربة مكرها ويعبّر من خ ل مخالفته وعصيانه للشيطان عن محبته للذات الإلهيّة.

وهكذا تتجلى حقيقة هذه الصورة الرمزية فيما اقتضته العناية الأزلية والحكمة الإلهية من خلق آدم وإدخاله الجنة ثم تهيئة أسباب خروجه وإنزاله إلى الأرض، "فلم يمسِ بعد أن كان مسجودَ الملَك... مشمول الرعاية موفور العناية حتى نُزع عنه لباس الأمن والفراغ، وبُدِّل باستئناسه ا ستيحاش، تدفعهَ الم ئكة بعنف أن اخرج من غير مكث و بحث، فأزلتهما[1] يد التقدير بحسن التدبير، وكان الشيطان المسكين كذئب يوسف لطخ خرطومه بدم نصح[2]، فلما وقعا من القربة في الغربة، ومن الألفة في الكلفة لما ذاقا من شجرة المحبة المورثة للمحنة استوحشا من كل شيء، واتخذا عدوّاً[3]، وهكذا شرط المحبة عداوة ما سوى المحبوب، فكما أن ذاته تقبل الشركة فيَ التعبد، كذلك تُقبل الشركة في المحبة"[4].

ويستمر ابن الفارض في تصوير سعادته في محضر محبوبته:

أدِرْ ذِكْرَ مَنْ أهْوَى، ولوْ بمَ مٍ، *** فإنَّ أحاديثَ الحبيبِ مُدامي

لِيَشْهَدَ سَمْعي مَنْ أحبُّ، وإنْ نأى، *** بطَيفِ مَ مٍ، بطَيفِ مَنامِ

[1] – إشارة إلى قوله تعالى: "فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٣٦﴾" من سورة البقرة.

[2] – إشارة إلى قوله تعالى: "فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ ﴿٢١﴾"سورة الأعراف.

[3] – إشارة إلى قوله تعالى: "قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا ۖ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ ﴿١٢٣﴾" سورة طه.

[4] – النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، ج1، ص267-269.

فلي ذِكْرُها يَحلو على كلِّ صيغَةٍ، *** وإنْ مَزَجُوهُ عُذَّلي بخِصامِ

كأنَّ عَذولي، بالوِصالِ، مُبَشِّري، *** وإنْ كُنتُ لمْ أطْمَعْ بِرَدِّ سَ مِ[1]

يقوم بناء الصورة في الأبيات السابقة على حشد الألفاظ (أدِر، الحبيب، مدامي، ليشهد سمعي، ذكرها يحلو، مبشِّري، ردِّ س م)، حيث يبتدئ هذا المقطع بفعل الأمر (أدِر) ليصوِّر لنا صورة /مشهدا يتنعّم فيه سمع الشاعر من خ ل تلقي أحاديث الحبيب التي تمثِّل المدامة المفضّلة لديه حتى إن نغّص عليه العاذل انبساطه باللوم والخصام، إنها رمزية الصراع الأبدي عند الشاعر بين تذكر حبيبه ووقوف العاذل في طريقه، فابن الفارض يريد أن يملأ سمعه بأحاديث الحبيب مفرِغا باله من استحضار لوم العاذل له، فالشاعر من خ ل دعوته إلى استحضار أحاديث الحبيب إنما يدعو إلى إبعاد صوت العاذل عنه مع تجاهله، لكن الإحساس المـ زم بن الفارض بقربَ العاذل منه ظلّ يرنّ في أذنه فـ استطاع أن يتخلص منه و استطاع أن يتفرَّغ إلى حبيبه، وهذا هو العذاب بعينه الذي ألمّ بابن الفارض وقيّده. ويخاطب ابن الفارض محبوبته بإثبات محبته لها مع بيان جهل العاذل للحب قائ :

جهلنَ، كلوَّامي، الهوى، علمنهُ، *** وخابوا، وإنّي منهُ مُكتهلٌ، فَتِّي

وفي قطعيَ الـ ّحي عليكِ و تَ حيـ *** نَ فيكِ جدالٍ كانَ وجهُكِ حجَّتي[2]

[1]- الديوان، ص 125.

[2]- الديوان، ص 20.

تشتمل الصورة في الأبيات السابقة على الألفاظ (جهلنَ، علمنه، خابوا، قطعي الـ حي، مكتهل فتي، وجهك حجتي)، حيث وسم ابن الفارض لُوّامه بالجهل ونفى عنهم العلم بالهوى كما أضاف خيبتهم في نيل مقصودهم من ثنيه عن حبيبه، ووسم نفسه بأنه نتيجة للحب صار كهـ وفتيّا وأن وجه الحبيبة يظل بغيته، فبعدما هاجم ابن الفارض العاذل وأدّب نفسه ومحا كل ما لحق بها من طمع في مجاراة العاذل، هاهو يتوجّه إلى الحبيبة حرصا منه على إرضائها من خـ ل بيان بقائه على النهج طالبا وصلها ومعبّرا عن سروره وسعادته بحبها (مكتهل فتي).

وتبرز رمزية الصورة هنا من خـ ل توجيه ابن الفارض للدـ لة حيث عبّر عنَ الصراع الذي يكابده وهو في طريقه إلى محبوبه، فانتقل من مواجهته المباشرة للعاذل إلى تعداد الأوصاف المشينة في حقّه (الجهل، الخيبة) في رمزية توحي بتجاوز ابن الفارض للعاذل وهزيمته حيث يتحدث عنه بضمير الغائب وهو في محضر الحبيبة، ففي هذا الحضور والغياب يبرز أثر الصراع المـ زم للشاعر فـ يأنس ابن الفارض بالوصل مع محبوبه بل يظل مرتقبا مستشعرا لألدّ أعدائه وفي ذلك دـ لة على أن الراحة التي ينشدها ابن الفارض لن تتحقق في عالمه الحاضر بل هي موجودة في العالم الآخر المثالي الذي يساق فيه عدوّه نهائيا إلى نار جهنّم بينما هو يخلد في جنّة المأوى قرب حبيبه.

ويستمر خطاب ابن الفارض لمحبوبته مؤكّدا بقائه على عهد المحبة ومعاديا من يقف في طريقه من العذّال كما في الأبيات التالية:

شَنّعَ المرْجِفُونَ عنكَ بهَجرِي، *** وأشاعُوا أنِيّ سَلَوْتُ هَواكا

ما بِأحْشائِهِمْ عَشِقْتُ، فأسْلُو *** عنكَ يَوْماً، دعْ يَهْجُرُوا، حاشاكا

كيفَ أسْلُو، ومُقلَتي كلَّما *** حَ بُرَيْقٌ، تَلَفَّتَتْ لِلقاكا

إنْ تَبَسَّمْتَ تحتَ ضَوْءٍ لِثَامٍ، *** أوْ تَنَسَّمْت الرِّيحَ منْ أنْباكا

طِبْتُ نَفْساً إذْ حَ صُبْحُ ثَنَايا *** كَ لِعَيْني، وفاحَ طيبُ شَذاكا[1]

ترتسم الصورة هنا من الألفاظ (شنّع المرجفون، هجري، أشاعوا، ما عشقت، فأسلو، كيف أسلو!؟، ح بريق، تلفتت، تبسمت، ضوء، تنسمت، الريح، طبت نفسا، ح صبح، فاح طيب) حيث وصف الشاعر العاذل بجمع الكثرة (المرجفون) ووسم فعله بالإشاعة التي حقيقة تحتها، ثم يتجه الشاعر إلى المحبوبة متعجبا ومتسائ (كيف أسلو!؟) للد لة على استحالة تولية الشاعر وجهه شطر محبوب آخر، مبيّنا أنه في ترقّب مستمر لأدنى إشارة أو إط لة من محبوبه (ح بريق، ضوء لثام، تنسمت الريح، ح صبح ثناياك، فاح طيب) حيث تتوالى الأنوار والنسائم والريح الطيّبة على الشاعر بعدما يتخلص من العاذل.

إنها رمزية الانتقال من هذا العالم الكئيب الذي يقيّد الشاعر ويحدّ من حركته إلى عالم أرحب، عالم المدد، عالم الحرية والتمتع في حضرة الذات الإلهية حيث حدود و قيود و معاناة و اغتراب حيث الحبيب قريب وفي هذا القرب تهبّ النسمات الطيبة وتلوح الأنوار القدسية وفيه

[1]- الديوان، ص 109.

ما تشتهي الأنفس وتلذّ الأعين وما عين رأت و أذُن سمعت، ويحاول ابن الفارض من خ ل التعبير عن هذا العالم المثالي الهروب من واقعه المرّ الأليم الذي وجد نفسه فيه فجأة وأدرك أنه لن يصل إلى الضفة الأخرى من العالم الآخر المثالي إ بمحاربة العاذل ُواتخاذه عدوا لدودا له وعدم طاعته.

4- استحضار المحبوبة:

يختار ابن الفارض طريقة أخرى يبيّن من خ لها حرصه على البقاء على العهد الذي قطعه على نفسه في الأزل وهو الوفاء للحبيب وعدم إتباع خطوات العاذل فيستحضر المحبوبة في متنه الشعري كرسالة يوجهها إلى العاذل بأنه ملتزم بعهده و مجال للطمع في ُالتخلي عن المحبوب كما يقول من ميته: ُ

ومِنْ أجلِها أسعى لِمَنْ بَينَنا سَعى *** وأعْدو، و أغدو لِمَنْ دأبُهُ ُالعَذْلُ

فأرتاحُ للواشينَ بَيني وبَيْنَها، *** لتَعْلَمَ ما ألقَى، وما عندَها جَهلُ

وأصْبوا إلى العُذَّالِ، حُبّاً لذِكرِها، *** كأنَّهُمُ، ما بيننا في الهوَى، رُسْلُ

فإنْ حَدّثوا عَنها، فكلّي مَسامعٌ، *** وكلّي إنْ حَدَّثتُهُمْ، ألسُنٌ تَتلُو

تَخالَفَتِ الأقوالُ فينا، تبايُناً، *** برَجْمِ ظُنونٍ بَينَنا، ما لها أصلُ

فشَنَّعَ قومٌ بالوِصالِ ولمْ تَصِلْ *** وأرْجَفَ بالسِّلوانِ قَومٌ ولمْ أسلُ[1]

[1]- الديوان، ص 115.

تزاحمت الأفعال في الأبيات السابقة لتبني صورة عمادها الحركة والنشاط (أسعى، أعدو، أرتاح، أصبوا، حدثّوا، إن حدّثتهم، تتلو، تخالفت، شنّع قوم، لم تصل، أرجف قوم، لم أسلُ)، مع أسماء العاذل المختلفة (العذل، للواشين، العذّال، رجم ظنون)، فابن الفارض هنا يصوّر حركته السريعة والنشيطة في اتجاه محبوبه دون إبطاء من خلال حركة تتابع الأفعال وكثرتها، كما استعان بأسماء الوشاة والعذّال المعرقلين لحركته واستعمل أداة الشرط (إن) ليأتي مباشرة بجواب الشرط وختم المقطع الشعري بأداة النفي (لم) المكرّرة مرّتين، مع م حظتنا لبناء الشاعر لهذا المقطع على شبه الجملة (من أجلها) حيث رتّب الباقي عليها.

إنه المعجم اللغوي الذي أغنى هذا المقطع حيث تظافرت مختلف الأبنية اللغوية والأساليب التعبيرية من أفعال وأسماء وأدوات الشرط والنفي لتخلق جوا مشحونا أبان عن صراع ابن الفارض مع ذاته الشاعرة حيث يرسم انط قته نحو محبوبه في محيط يملأه الوشاة والعذّال عن اليمين والشمال ومحكوم بشروط عليه أن يراعيها في هذا ا نط ق مع كبحَ جماحه بين الفينة والأخرى. لقد جسّدت الطاقة اللغوية شعرية النص من خ ل المزج بين أفعال تُصوِّر ا نط ق الفوري نحو المحبوب، وأسماء موحية بوجود مكاره تملأ هذا الطريق مع تفعيل أداة الشرط للد لة على الضوابطَ التي يجب على الشاعر مراعاتها في هذا السير، لتأتي أداة النفي في النهاية لتصوّر ظاهرة تكبح هذا ا نط ق وتحدّ منهَ.

إنها الأدوات اللغوية التي تضفي دلالة رمزية على هذه الصورة حيث ترتسم معاناة الشاعر وصراعه المستمر مع الوشاة والعذّال الذين يقفون له بالمرصاد ويكبحون حركته نحو الذات الإلهيّة،

فأينما توجه وجدهم بانتظاره فمن جهة يتوجّب عليه السير نحو حبيبه ومن جهة أخرى عليه تحمّل مشاق هذا الطريق المليء بالعقبات دون الدخول في مواجهة مع العذّال لأن هذه المواجهة قد توقف حركته نهائيا وهذا الفخ مما لا يجب الوقوع فيه.

وفي هذه اللحظات يتوجه ابن الفارض لمحبوبه مؤكّدا بصراحة طاعته لمحبوبه وعصيانه للعاذل قائ :

خليليَّ !! إنّي قدْ عَصَيتُ عَواذِلي، *** مُطيعٌ لأمْرِ العامِريَّةِ، سامعُ

فقو لها: إنّي مُقيمٌ علَى الهوَى، *** وإنّي، لِسُلطانِ المحبَّةِ، طائعُ

وقو لها: يا قُرَّةَ العينِ !! هلْ إلى *** لِقاكِ سبيلٌ، ليسَ فيهِ موانعُ؟؟

ولي عندها ذَنْبٌ برؤيةِ غيرها، *** فهلْ لي، إلى ليلى المليحةِ، شافعُ

سَ : هلْ سَ قلبي هَواها، وهلْ لهُ *** سِواها، إذا اشتدَّتْ عليهِ الوقائعُ؟؟[1]

تنطلق هذه الصورة في تشكيلها من النداء (خليليَّ، يا قرة العين) مع تكرار لفظ القول (فقو ، وقو) كما شكّلت الألفاظ (عصيت، مطيع، سامع، مقيم، طائع، لقاكِ، شافع، الوقائع) م مح تلك الصورة التي يودّ ابن الفارض رسمها حيث يتجلّى الصراع بكل أبعاده من خ ل الطباق (عصيت، مطيع) فالفعل الماضي (عصيتُ) يدل على أن ابن الفارض قد خاض المعركة

[1] – الديوان، ص 100-101.

وانتهى من مخالفته للعاذل في الماضي، وا سم (مطيع) د لّة على ثبات ابنَ الفارض على السمع والطاعة للمحبوب وبالتالي فابن الفارض يستحق اللقاء والرؤية من طرف محبوبه.

وقد مثّل ابن الفارض بطريقته تلك الصورة/المشهد حيث صوّر انتقاله من نداء العاذل ومحاورته إلى نداء خليليه، معبّرا لهما عن عصيانه للعاذل وطالبا منهما توصيل هذه الرسالة إلى قرّة العين، إنها روعة إدارة الصراع والحوار بين الأعداء والأصدقاء ففي حين كان ابن الفارض يخاطب عاذله قطع الحديث معه واستدار فجأة ليخاطب خليليه تاركا العاذل وراء ظهره، إنها قمّة الإهانة في حقّ العاذل والتعبير عن عدم اهتمام الشاعر بلوم العاذل له.

لقد شكّل أسلوب النداء وتحميل الآخر توصيل الرسالة (قو) بالإضافة إلى ّالأفعال والأسماء رمزية هذا المقطع، فاستدعاء الأخ ّء وتكليفهم بالتبليغ عوضا عن الشاعر يمثّل قمّة الرمز في الإبانة عن انفعا ت الشاعر ومشاعره النفسية المضطربة حيث ضاقت به السبل ولم يعد يتحمّل هذه المضايقات المستمرّة من العاذل فراح يطلق صيحاته المتكررة من ذاته المنهكة لعل هذه الصيحات تخفّف عنه بعضا من المآسي والعذابات التي تنتهي (إذا اشتدّت عليه الوقائعُ).

وبحرص وطلب ابن الفارض رؤية محبوبته والحديث عنها وراحته في حضرتها إنما يسخر من العاذل لعله ينصرف عنه فيقول:

وأبثتها ما بي، ولمْ يكُ حاضري *** رقيبٌ لها، حاظٍ بخلوةِ جلوتي

وقلتُ، وحالي بالصَّبابةِ شاهدٌ، *** ووجدي بها ماحيَّ، والفقدُ مثبتي

هَبي، قبلَ يُفني الحبُّ منِّي بقيَّةً *** أراكِ بها، لي نظرةَ المتلفِّتِ[1]

تتشكل الصورة في الأبيات السابقة من الأفعال (أبثتها، لم يك، قلت، هبي، يفني، أراكِ) فابتدأ ابن الفارض بالبث ليحاول الوصول إلى رؤية الحبيبة في غياب العاذل (الرقيب)، إنها رمزية ا ستحضار الدائمَ والمستمر للعاذل في خيال الشاعر مما يوحي بالقيود النفسية الشديدة الوطأة عليه والتي تمنعه من الوصول في اطمئنان تام إلى محبوبه ومناجاته متى شاء ذلك، وفي عذاب هذا التوجه المحفوف بالمخاطر إلى م قاة الحبيبة يبدو حرص الشاعر على التأكيد الدائم على إخ صه لمحبوبه وحرصه على تجنب العاذل الذي يطيق حضوره لأنه ينغّص عليه هذه اللحظات الممتعة.

ويصوّر ابن الفارض تلك اللحظات التي يقاوم فيها من أجل نيل بغيته قائ :

أسَرَّت تمنّي حبّها النَّفسُ حيثُ *** رقيبَ حِجًى سِرّاً لسِرّي وخصَّتِ

فأشفقتُ من سيرِ الحديثِ بسائري، *** فتعرِبُ، عن سِرّي، عِبارَةُ عَبْرَتِي

يُغالِطُ بَعْضي عنهُ بَعْضي، صِيانةً، *** ومَينَى، في إخفائهِ، صِدْقُ لهْجَتي

ولما أبَتْ إظهارَهُ، لجَوَانِحِي، *** بَديهَةُ فِكري، صُنتهُ عن رويَّتي

وبالغتُ في كتمانهِ، فنسيتهُ، *** وأُنسيتُ كتمي ما إليهِ أسَرَّتِ[2]

[1]- الديوان، ص 25.

[2]- الديوان، ص 34.

تتكثف الأفعال هنا من أجل بناء الصورة (أسرّت، خصّت، فأشفقت، فتعرب، يغالط، أبت، صنته، بالغت، فنسيته، أنسيت، أسرّت)، ونلحظ هنا كيف تزدحم الأفعال الدالة على الإسرار والشفقة والإعراب والمغالطة والمبالغة والنسيان وهي تعدو إلا أن تكون تجسيدًا رمزيا لذلك الصراع الذي يلفّ ابن الفارض ويحاول العاذل من خلاله إبعاده عن محبوبه، وما تصوير الشاعر لهذا الصراع إلا تأكيد على حقيقة المعاناة التي يعيشها وعلى حتمية السير نحو المصير المشؤوم الذي ينتظره في هذه الحياة، وأنه خلص له منه إلا بمواجهته لمصيره.

لهذا يصور ابن الفارض راحته ونشوته في حضرة محبوبته لعل العاذل يقنط فيبتعد عنه للحظات كما في هذه الأبيات:

ولما تَقينا عِشاءً، وضَمَّنا *** سواءُ سبيلَيْ دَارِها وخِيامي

ومِلْنا كذا شيئاً عنِ الحيِّ، حيثُ *** رَقيبٌ، وواشٍ بِزَوْرٍ كَمِ

فرَشْتُ لها خَدِّي، وِطاءً، على الثَّرَى، *** فقالتْ: لكَ البُشرَى بِلَثمٍ لِثامي

فما سَمَحَتْ نَفسي بذلِكَ، غَيْرَةً *** على صَوْنِها مِنِّي لِعزِّ مرامي

وبِتْنا، كما شاءَ اقتراحي، على المنى *** أرَى المِلكَ مُلكي والزَّمانَ غُمي[1]

يقوم بناء الصورة في المقطع السابق على الألفاظ (تقينا، ضمّنا، دارها، رقيب، واشٍ، فرشتُ لها، لك البشرى، سمحت نفسي، عزّ مرامي، بتنا على المنى، الملك ملكي والزمان

[1]- الديوان، ص 127.

غ مي) حيث يصوّر ابن الفارض تلك النشوة التي اعترته والسعادة التي تغمره وهو يلتقي في لحظة وصال مع حبيبه حتّى أصبح يرى الملك ملكه والزمان غ مه المطيع يأمره بما شاء، وهنا تتضح رمزية الصورة الدالة على الخ ص من الواقع الذي أرّقه دوما وجعل هذه اللحظة تبدو مستحيلة إلى أن حصل عليها فامتلأ كيانه غبطة وسرورا، إنها اللحظة الموعودة حيث يودّع فيها هذا العالم القاسي والغريب ليرجع إلى عالمه الرحب حيث الراحة والإطمئنان، وفي تصوير هذه اللحظات صفعة يوجهها ابن الفارض إلى العاذل ليبعده عنه.

ويضيف ابن الفارض تأكيده لمحبوبته حرصه القائم والمستمر على نيل رضاها با بتعاد عن العاذل وتجنبه والحذر منه وم زمته للحيطة قائ :

فأرِحْ مِنْ لَذْعِ عَذْلٍ مِسْمَعي، *** وعَنِ القلبِ لِتلكَ الرّاءِ زَيْ

خَلِّ خِلّي عَنكَ ألقاباً، بها *** جيء مَيْناً، وانْجُ مِنْ بِدْعَةِ جَيْ

وادعُني، غَيرَ دَعيٍّ، عَبْدَهَا، *** نِعْمَ ما أسْمُو بهِ هذا السَّمَيْ

إنْ تَكُنْ عَبْداً لها، حَقّاً، تَعُدْ *** خَيْرَ حُرٍّ، لمْ يَشُبْ دَعْوَاهُ لَيْ

قوتُ روحي ذِكْرُهَا، أنّى تحُو *** رُ عَنِ التَّوْقِ لِذِكْري، هَيٍّ هَيْ

لَسْتُ أنْسَى، بالثَّنايا، قولَهَا: *** كُلُّ مَنْ في الحَيِّ أسْرَى في يَدَيْ[1]

[1]- الديوان، ص 140.

تتوالى الأفعال في المقطع السابق (أرِح، خلِّ، أنجُ، ادعني، أسمو، لم يَشُب، تحور، لست أنسى) لتشكّل صورة قوامها الترك والهجران والمفارقة للنجاة من العاذل ولومه وتعنيفه والسمو بالهمة العالية نحو الحبيب للظفر بالخيرات والبركات الجمّة التي تنتظر ابن الفارض، فتحلو عبوديته للحبيب لأن في هذه العبودية تكمن حريته (تعد خير حرٍّ)، وهنا تتراءى رمزية الصورة المجسّدة لحالة تحيّن الفرصة المناسبة لـ نعتاق من هذا العالم الموسوم بالغربة وا غتراب واختيار عَالم آخر تتوفر فيه كلّ أسباب الراحة والنعيم لأن الحبيب قريب ومجيب، ولهذا ظل ابن الفارض يستخف بالعاذل قائ :

فضُعفي وسُقمي ذا كرَأيْ عواذلي *** وذاكَ حديثُ النَّفسِ عنكمْ برَجْعَتي[1]

ففي هذا البيت يؤكد ابن الفارض استخفافه بلوم الـ ئمين ورأي الـ حين بقوله: "رأي عواذلي رأي قوّة له فهو مثلَ سقمي، وحديث النفس برجوعي عن محبتكم حديث ضعيف"[2]، وهذا البيت يمثل قمّة إهانة العاذل والحطّ من قيمته.

- **الجمع بين المحبوبة والعاذل:**

يحاول ابن الفارض في نهاية المطاف أن ينتزع اعتراف المحبوبة بعدم مبالاته بالعاذل وأخباره، فبعدما توجه مباشرة للعاذل ليصرفه عنه وللمحبوبة ليؤكد محبته الخالصة لها ثم استحضر العاذل دوما لبيان حيطته منه واستحضر المحبوبة لبيان بقاءه على عهد المحبة، ها هو يجمع بينهما المحبوب

[1]- الديوان، ص 17.

[2]- البوريني والنابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1، ص231.

والعاذل ليبين عدم اكتراث محبوبه بكـ م العاذل وبالتالي فوز ابن الفارض في معركته الدائرة رحاها لأنه اطمأن إلى الجهة التي أفنى حياته من أجلها وهي رضا المحبوب كما في هذه الأبيات:

أنّي هجَرتَ لِهُجْرِ وَاشٍ بي، كَمَنْ *** في لَوْمِهِ لُؤمٌ حَكَاهُ فَهاذا

وعَليَّ فيكَ مَنِ اعتدَى في حِجْرِهِ، *** فقَدِ اعتدَى، في حِجْرِهِ مَ ّ ذا

غيرَ السُّلوِّ تجدهُ عِندي ئِمي *** عَمَّنْ حَوَى حُسْنَ الوَرَى استِحواذا[1]

تتشكّل الصورة هنا من الألفاظ (أنّي هجرت، هُجر، لومه، لؤم، اعتدى في حجره، اغتدى في حجره، مـ ّ ذا، السلو، حوى حسن الورى)، وتبدأ الصورة في هذا المقطع با ستفهام الدال على التعجّب، فابن الفارض يتعجب كيف يهجره الحبيب بمجرد سماعه هذيان النمّام اللئيم المشهور بسعيه في إفساد العـ قة بين الحبيبين، ومبيّنا في الوقت نفسه لحبيبه خفّة عقل العاذل، ثم يخاطب العاذل أن يطلب منه أيّ شيء ما عدا نسيان الحبيب.

لقد جمع ابن الفارض في خطابه بين الحبيب والعاذل فابتدأ بالحبيب ثم انتقل إلى العاذل، ففي حين رسم ابن الفارض صورة لعدم اهتمام الحبيب بلوم العاذل بالمقابل قبّح حال العاذل واصفا إياه بخفّة العقل وبالتالي تصبح النتيجة عدم طاعة ابن الفارض للعاذل، وهنا تبرز رمزية هذه الصورة التي كوّنها ابن الفارض والتي توحي بالصراع والعذاب المستمر في طريق الحبّ الذي لا يفتأ العاذل يسّده في وجه الشاعر، وهو الصراع الدائم والمستمر بدوام استحضار العاذل في القصيدة.

[1]- الديوان، ص 85-86.

ويقدح ابن الفارض في مخالفيه الذين أعابوا عليه هذا الحرص الكبير منه في الجري وراء المحبوبة ويترقبون أي جفاء قد يصدر منها كما في قوله:

وليسوا بقوْمي ما استعَابوا تهتُّكي، *** فأبْدَوا قِلىً، واستحسنوا فيكِ جفوتي

وأهليَ، في دينِ الهوى، أهلهُ، وقدْ *** رَضُوا ليَ عاري، واستطابوا فضيحتي[1]

تتشكل الصورة هنا من المقابلة (ليسوا بقومي، استعابوا، أبدوا قلى- أهلي، رضوا، استطابوا) ومن خ ل خطاب عام يشمل الجميع يحاول ابن الفارض التفرقة بين فريقين مختلفين، هذا الخطاب هو بمثابة دعوة المخاطبين إلى إختيار أحد الموقفين معه، إما فريق يقف مع العاذل في مواجهة الشاعر وإما فريق يرضى للشاعر بحال الهوى والتهتك والعار والفضيحة، ومن خ ل هذا الموقف يحاول الشاعر توجيه رسالة غير مباشرة مفادها أن العاذل لن يكون للشاعر أه ولن ينال التفاتة ولو قصيرة منه.

إنها رمزية الصراع الذي قصم ظهر ابن الفارض فأمسى يرى العالم قسمين قسم يقف ضده ويحاول أن يثنيه عن محبوبه وهو العالم الموجود فع والذي يتعفّر فيه الشاعر كل حين، وقسم يتمنى أن يقف في صفّه ويشجعه على إتمام طريق الحبّ الذي اختاره مكرها وبالطبع هو العالم الذي يصبو إليه ابن الفارض موقنا أن وجود لهذا العالَم في حياته، ومن خ ل هذا التصبّر

[1]- الديوان، ص 30.

والشكوى يحاول ابن الفارض أن يوصل رسالة أخرى إلى محبوبه بأنه زال على العهد َباقٍ وعلى مواجهة الصعاب والوقائع والدروب الصعبة إلى أن تتحقق بغيته.

- **البراءة من العاذل:**

يريد ابن الفارض في النهاية أن يضمن محبة خالصة من محبوبته لهذا يعلن صراحة عن براءته من العاذل في ميل كلّي نحو المحبوبة كما يصرح بذلك في هذه الأبيات:

وكُلُّ فَتىً يَهوى ، فإنّي إمَامُهُ، *** وإنّي بَرئٌ مِنْ فَتىً سامعِ العَذْلِ

ولي في الهوى عِلْمٌ تَجِلُّ صِفاتُهُ *** ومَنْ لمْ يُفَقِّهُ الهوى، فهْوَ في جَهْلِ

ومنْ لمْ يكنْ في عِزَّةِ الحُبّ تائِهاً *** بحُبِّ الَّذي يَهوى فبشِّرهُ بالذلِّ

إذا جادَ أقوامٌ بمالٍ رأيتهمْ *** يَجودونَ بالأرواحِ مِنهمْ بـ بُخْلِ

وإنْ أُودِعوا سِرّاً رأيتَ صُدورهمْ *** قُبوراً لأسْرارٍ تنَزَّهُ عنْ نَقلِ

وإنْ هُدِّدوا بالهَجرِ ماتوا مَخَافَةً *** وإنْ أُوعِدوا بالقَتلِ حنُّوا إلى القَتْلِ[1]

يقوم تشكيل الصورة هنا على المقابلة (إني إمامه، إني بريء، علم، جهل، عزة الحب، ذل، جاد، بخل، هُدّدوا، أُوعدوا) ويحاول ابن الفارض من خ ل المقابلة بين الشيء وضده أن يبيّن لنا وجود طريقين أو جبهتين، إحداهما معرضة عن الحبيب محجوبة عن الأنوار وهي الجبهة المنبوذة بالنسبة إليه، والجبهة الثانية هي التي يتزعمها وهي المقبلة بالكلّية على الذات الإلهيّة المضحّية

[1]- الديوان، ص 118.

بالغالي والنفيس في سبيل الحصول على الوصال مع الذات، وهنا تتجلى حالة الصراع والمقاساة التي يعانيها ابن الفارض، فهو يقف بين طرفي نقيض، عاذل يجذبه إليه ليصرفه عن الحق تعالى، ومحبوب عليه أن يوفيه حقه لأنه عاهده في الأزل على الدوام على محبته والإخ ص له، وهو في هذا الواقع المعاش ما عليه سوى إع ن براءته من العاذل والتضحيّة ليتّضح معدنه فينال الخ ص من هذا العالم المشؤوم إلى عالم آخر مثالي فيه الراحة والهناء.

وبإع نه للبراءة من العاذل يسير الآن بخطى ثابتة نحو محبوبه مبينا مداومته على حبه وإخ صه له قائ :

و شنَّعَ الوَاشِي بصَدٍّ وهِجرةٍ، *** و أرْجَفَ الَّ حي بَبيْنٍ وسلوَةِ

و استيقظتْ عينُ الرَّقيبِ ولمْ تزلْ *** عليَّ لهَا في الحبِّ عيني رقيبتي[1]

اعتمد ابن الفارض هنا على حرف النفي ( ) وكرره في البيتينَ السابقين (و شنّع، و أرجف، و استيقظت) وذكَرَ العاذل بأصنافه المختلفة (الواشي، الـ حي، الرقيب)، فالشاعر يقرر هنا أنه "وليس هناك واش يشنع عند المحبوبة بصدودي عنها وجفوتي إياها، و حٍ يرجف عندَيَ ببينونة المحبوبة وسلوها عنّي، و رقيب يراقبنا بُاستيقاظ عينه عن التوسع في المفاوضات والملاحظات، وأراد بهذه المعاني مقامات السكر والاستغراق في لجج بحار التوحيد قبل رجوعه إلى مقامات الصحو والإفاقة لأنه حينئذ طوى عن نشر شهوده بساط وجود الغير بفناء وجوده فض

[1]- الديوان، ص 50.

عن مداخلته بينه وبين محبوبته بجفوة أو نبوة، قوله: – و استيقظت عينَ الرقيب– لم يُرِد به أنه كان هناك رقيب نامت عينه بل أراد أنه لم يكن ثمة رقيب أصـ "[1].

أما في عجز البيت الثاني فيقول ابن الفارض"لما سكرت روحي من شراب المحبة فنامت عين الرقيب ... لم تزل عيني عليّ رقيبتي لرعاية آداب حضرة المحبّة في حبها، أي لم أهتك سترا من المحارم في تلك الحالة بل كنت مراعيا لآداب الحضرة وهذه ء مة صحة الحال"[2]، وتتبيّن رمزية الصورة المرسومة في البيتين السابقين من خ ل توظيف الشاعر للنفي واستثمار رمزية تكراره، هو بيان ثبات الشاعر على المحبّة ومجاهدة ومقاومة العاذل رغم كل الصعاب والمشاكل التي سببها له في طريق الحبّ وأنه على العهد باقٍ يحيد عنه قيد أنملة لأنه عاهد ليوفّي، وهذا من صفات المخلص الوفيّ.

– الدور الإيجابي للعاذل:

يودّ ابن الفارض أن يعرفنا على الدور ا يجابي الذي يقومُ به العاذل هل هو من تلقاء أنفسهما أم بتحريض طرف آخر؟، فيقول:

وما حَلَّ بي مِنْ مِحْنةٍ، فهوَ مِنحَةٌ، *** وقدْ سَلِمَتْ، مِنْ حَلِّ عَقدٍ، عزيمتي

وكلُّ أذىً في الحبِّ مِنكِ ، إذا بَدا، *** جَعَلتُ لهُ شُكري مكانَ شكيَّتي

نَعَمْ وتباريحُ الصَّبابةِ ، إنْ عَدَتْ *** عليَّ ، مِنَ النعماءِ ، في الحُبِّ عُدَّتِ

[1]– الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ج2، ص 25.
[2]– المرجع السابق، ص 25.

ومِنكِ شقائي بَلْ بَ ئي مِنَّةٌ، *** وفيكِ لِبَاسُ البؤسِ أسبَغُ نِعمَةِ

أرانِيَ ما أولِيتهُ خيرَ قِنيةٍ، *** قديمُ وَ ئي فيكِ منْ شرِّ فِتيَةِ[1]

يقوم بناء الصورة هنا على المقابلة بين الألفاظ (محنة-منحة، شكري-شكيّتي، شقائي ب ئي-منّة، لباس البؤس-أسبغ نعمة، خير قنية- شرّ فتية) وهنا نلحظ كيف يستعذب ابن الفارض العذاب الذي قاه حيث يجعل كلّ المحن عبارة عن مِنَح، وبدل أن يشكو تراه يشكر، ويعتبر شقاءه وبؤسه من أعظم المنن، وكأن ابن الفارض يدرك حقيقة أخرى لهذا العذاب ربما يكون هذا العذاب رسالة في حدّ ذاته وليس غاية وربما يكون تطهيرا لابن الفارض حتى يلج عالم الطهر والنقاء والنعيم الموعود.

وربما لأن الحبيب قام بتسليط العاذل عليه كتشاف معدنه وتصفيته من الشوائب التي لحقته من جراء انغماسه في هذا العالم الموبوء، لهذا ختم ابن الفارض المقطع السابق بكلمة (فِتية) وهي "جمع فتى وهو المملوك، تقول العرب لكل مملوك فتى، ومنه -تُرَاوِدُ فَتَاهَا[2]-، يعني أراني حبي القديم ما أعطيته في حبك من شر مماليك واشٍ ولاحٍ خير ذخيرة لأنهم مماليك أجبرهم السيد على فعلهم متحاني"[3].

---

[1]- الديوان، ص 28.

[2]- إشارة إلى قوله تعالى:"وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ ۖ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا ۖ إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴿٣٠﴾" من سورة يوسف.

[3]- الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، ص 79.

وإذا كان ابن الفارض يسعى إلى التقرب من الذات الإلهية المحِبّة ويجاهد الشيطان الرجيم الذي يكف عن محاوَته البائسة للإيقاعَ بالإنسان (الشاعر)، لأن كل من الإنسان والشيطان قد عاهدا عهدا ووجب عليهما الوفاء به، فالإنسان عاهد على العبودية، والشيطان اللعين عاهد على الكيد والإيقاع بالإنسان في قول تعالى على لسانه: "قَالَ أَرَأَيْتَكَ هَٰذَا الَّذِي كَرَّمْتَ عَلَيَّ لَئِنْ أَخَّرْتَنِ إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ لَأَحْتَنِكَنَّ ذُرِّيَّتَهُ إِلَّا قَلِيلً ﴿٦٢﴾ قَالَ اذْهَبْ فَمَن تَبِعَكَ مِنْهُمْ فَإِنَّ جَهَنَّمَ جَزَاؤُكُمْ جَزَاءً مَّوْفُورًا ﴿٦٣﴾ وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُم بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكْهُمْ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ وَعِدْهُمْ ۚ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلَّا غُرُورًا ﴿٦٤﴾"[1].

ومن هنا يتجلى الصراع الأبدي بين الإنسان والشيطان على هذه الأرض في عملية الكرّ والفر وفي حرب معلنة ودائمة حاول الشاعر ابن الفارض تجسيدها رمزيا من خ ل توظيف العاذل ليرمز به للشيطان في حربه على الإنسان ومحاولة تجريده من الكرامة وإثبات عدم أحقيته لها بعدما منحها إياه تعالى وجعله خليفة في الأرض، فكـ الطرفين يحاول جاهدا التمسّك بعهده الذي قطعه على نفسه والفوز على الطرف الآخر ليثبت قوّة حُجّته وأفضليته، وفي قصائد ابن الفارض التي حاول فيها رسم هذا السِجال تجلّت بوضوح صورة الصراع والعذاب والمواجهة المستمرة من خ ل استثمار التكرار الرمزي لها في المتن الشعري الذي عكس التجربة الذاتية والوجدانية بن الفارض.

[1] – من سورة الإسراء.

خاتمـــــة

خاتمـــــــــــــة

هذه الدراسة التي مكّنتنا من مقاربة العمل الفني الرمزي للشاعر الصوفي ابن الفارض، والوقوف على الصور الفنية التي تفاعلت فيه لتكوين رؤية مشرّبة بالإيحاء وغنيّة باحتما ت تأويليّة جمّة أسّست لشعريته وأضفت جمالية كبيرة عليه أسهمت في توضيح التجربة الشعرية المميّزة لشاعرنا ابن الفارض.

فصورة الحب التي أوهمنا الشاعر بأنها من جنس الصور النمطية في الشعر العربي القديم، والتي تمادى في استحضار لوازم الحب مبيّنا عذاباته وآ م بِعاده عن محبوبَه، وأنه يسعى إ إلى مجرّد نظرة تحييه وتعيد له التذكار بعد الفراق، سرعان ما تكتسي هذه الصورة رمزية خاصة تحيلنا إلى العهد الذي قطعته الروح البشرية على نفسها في الأزل مع الذات الإلهيّة بضرورة المواظبة على حبِّها والسعي إلى وصالها للتّنعم في حضرتها وتحصيل رؤيتها الموعودة في الجنّة الأبديّة التي غادرتها مكرهة بسبب ذنب أذنبه أبواها.

بينما صورة السكر التي أجهد شاعرنا نفسه ليوجّه نظرنا إلى الصورة الطبيعية لشرب الخمر الدنيوي من خ ل إفراد قصيدة بأكملها "الخمرية"، وعمِل على ذكر الحانة ومختلف أسماء الأواني الموجودة فيها، لم تلبث أن انحرف معناها نحو رمزية موحيّة بأن هذا السكر هو من مشاهدة جمال الذات الإلهيّة في مختلف المظاهر الزاهية فجأة، فيصاحبها ذهول وحيرة لغياب العقل في تلك اللحظة تماما مثلما يصاحب شرب الخمرة غياب العقل لمدّة زمنيّة.

أما صورة العاذل فقد صوّرها لنا ابن الفارض على أنها ذلك الصديق الذي يصاحب المحب ويلومه على حبّه ثم يتوسط بينه وبين محبوبه ليوقع العداوة بينهما ويفسد ع قتهما، فجعل يوصيه شاعرنا أحيانا با نتهاء عن لومه لأنه لن يطيعه فيما يقول، وأحيانا أخرى يوجِّهه إلى طريق الحب علّه يحبّ وينتهي عن زجره ولكنه لم يفلح في مراده، لكنه تبيّن أن رمزية هذا العاذل ما هو إ ذلك الشيطان اللعين الذي تسبّب في إخراج النفس البشرية من الجنّة الأبدية بسبب إيهامه لها في الأزل بأنه ناصح مخلصٌ ثم تبعنا في هذه الدنيا ليصرفنا عن التهيّؤ وا جتهاد للعودة إلىَ الفردوس المفقود.

وإذ يجتمع علينا ابن الفارض بهذا الديوان الشعري الجامع للصور الفنية التي امتزجت بتجربته الروحية الموحيّة، إنما هو يحاول أن يبرز للقارئ ذلك الوجه الخفيّ من التجربّة الروحيّة التي يحياها كلّ يوم، وذلك الهمّ والصراع الذي يكابده كلّ حين، والذي هو مفروض عليه و خيار له سوى ا ستسـ م لقدره المحتوم، وأن تغيير هذا القدَر يكون با نطواءَ والسكون بَل هو منوط بالحركة وا جتهاد وتحمّل مشَاق الطريق المحفوفة بالمخاطر والأهوال والأعداء.

ومن أجل ذلك حظنا تركيز الشاعر على البيئة الحجازية المقفرة ليوحي إلى حالة الفقد وا غتراب في هذا العَالم الموحش الموسوم بالتيهان، ثم يقوم الشاعر بتوظيف البيئة المصرية الخصبة التي يغذيها نهر النيل ليرمز بها إلى حالة الاتصال المؤقت بالحضرة الإلهية وهو تمام النشوة وا غتباط لديه، وتستمر هذه العملية بالتناوب ليعبّر الشاعر من خ لها على المعركة الدائرة رحاها في هذا

العالم، ف هو اطمأن وعاد إلى حبيبه و هو مستمر في غُربته لأن راحته الحقيقية هي ا تصال بالحضرة الإلهية في الجنة الأبدية حينها يرتاح من الم حقة الشيطانية ومكائده العدوانية.

ومن هنا نعتقد أن ابن الفارض استطاع أن يضيء تجربته الشعرية بناء على هذه المعادلة الصعبة التي تسمح بترجيح إحدى الكفتين أي كفة العذاب في الشقاء الدنيوي المستمر وكفة التنعم حين الإتصال بالحضرة الإلهية، وجَعَل الشاعر من هذه التجربة مصدر قلق دائم عند المتلقي ف هو نضج و قى مصيره في دارَ النعيم الأزلي و هو احترق في دَار العذاب الدنيوي، فالشاعر قد بثّ في المتلقي مشاعره وجعله يتألم ويتحسّر على الحلم المفقود في الأزل، ثم يقوم بزرع بذرة أمل في نفس المتلقي من خ ل حثّه على سلوك طريق الحب وترغيبه فيه مع ضرورة محاربة العاذل(الشيطان) وا ستمتاع بالسكر وَلو لحِين.

والبحث في الجانب الرمزي للنص الشعري الصوفي ممتع على صعوبته، وهذا لأن الدارس فيه يُحرم استفادة منهَ، فحيثما يمّم الباحث وجهه ح له من عظيم َالنتائج ما يبهره، وفُتح له من أبواب العلم ما لم يكتشفه سلف، فما زال للباحثين جوانب كثيرة يمكنهم دراستها ومعرفة أسرارها في هذا التراث الثرّ، وما وقفنا عليه نحن يعدو لبنة واحدةً في صرح كبير.

وأخيرا آمل أن أكون قد وفقت في عملي هذا، فما كان فيه من صواب فذلك ما كنت أرجو، وما كان غير ذلك فحسبي أنني بذلت جهدي و من وراء القصد.

ملحق

ترجمة ابن الفارض وشعره

ترجمة ابن الفارض وشعره

1- ترجمة ابن الفارض[1]:

ابن الفارض (576-632هـ=1181-1235م) هو عمر بن علي بن مرشد الحموي الأصل المصري المولد والإقامة والوفاة، أبو حفص وأبو القاسم الملقب بشرف الدين بن الفارض شاعر صوفي لقِّب بسلطان العاشقين، عُرِف بابن الفارض واشتهر بهذا اللقب لأن والده كان يثبت فروض النساء على الرجال بين يدي الحكام فلقب بالفارض. قدم أبوه من حماة (بالشام) إلى مصر، فسكنها، وصار يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدي الحكام ، ثم ولي نيابة الحكم فغلب عليه التلقيب بالفارض. وولد له "عمر" فنشأ بمصر في بيت علم وورع.

---

[1] – للمزيد ينظر:

– البوريني (الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد–) و النابلسي (الشيخ عبد الغني بن إسماعيل–) ، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه الفاضل رشيد بن غالب اللباني، ضبطه وصححه محمد عبد الكريم النمري، (لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية، منشورات محمد بن علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، ج1، ط1، 2003)، ص4.

– ابن الفارض(أبو حفص عمر بن أبي الحسن–)، الديوان، اعتنى به وشرحه هيثم ه ل، (لبنان: بيروت، دار المعرفة، ط1، 2003)، ص 6-7.

– ابن خلكان (أبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر–)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، (بيروت: دار صادر، المجلد الأول، 1398هـ- 1978م)، ص454-455.

– الذهبي (أبي عبد محمد بين أحمد بن عثمان–)، ميزان ا عتدال في نقد الرِّجال، تحقيق علي محمد البجاوي، (بيروت: دار المعرفة، المجلد الثالث)، ص214-215.

– العسق ني (أحمد بن علي بن حجر–)، لسان الميزان، اعتنى به عبد الفتاح أبو غدة، اعتنى بإخراجه وطباعته لمان عبد الفتاح أبو غدة، (بيروت: دار البشائر الإس مية، ط1، ج6، 1423هـ-2002م)، ص ص123-126.

– الزركلي (خير الدين–)، الأع م "قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين"، (بيروت: دار العلم للم يين، ط15، ج5، أيار/مايو 2002)، ص ص55-56.

– علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، (مصر، بو ق: المطبعة الأميرية، ط1، ج5، 1306هـ) ص59.

– ابن العماد الحنبلي (شهاب الدين أبي الف ح عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري الحنبلي الدمشقي)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، أشرف على تحقيقه وخرّج أحاديثه عبد القادر الأرناؤوط، حققه وعلّق عليه محمود الأرناؤوط، (دمشق، بيروت: دار ابن كثير، المجلد السابع، ط1، 1412هـ- 1991م)، ص ص261-268.

ولما شب اشتغل بفقه الشافعية وأخذ الحديث عن ابن عساكر، وأخذ عنه الحافظ المنذري وغيره، ثم حُبّب إليه سلوك طريق الصوفية، فتزهد وتجرد، وجعل يأوي إلى المساجد المهجورة في خرابات القرافة (بالقاهرة) وأطراف جبل المقطم. وذهب إلى مكة في غير أشهر الحج، فكان يصلي بالحرم، ويكثر العزلة في واد بعيد عن مكة، وفي تلك الحال نظم أكثر شعره. وعاد إلى مصر بعد خمسة عشر عاما، فأقام بقاعة الخطابة بالأزهر، وقصده الناس بالزيارة، حتى أن الملك الكامل كان ينزل لزيارته. وكان جمي نبي ، حسن الهيئة والملبس، حسن الصحبة والعشرة، رقيق الطبع، فصيح العبارة، سلس القياد، سخيا جوادا.

وكان أيام ارتفاع النيل يتردد إلى مسجد في "الروضة" يعرف بالمشتهى، ويحب مشاهدة البحر في المساء، وكان يعشق مطلق الجمال. ونقل المناوي عن القوصي أنه كانت للشيخ جوار بالبهنسا، يذهب إليهن فيغنين له بالدف والشبابة وهو يرقص ويتواجد.

ومن خ ل التراجم السابقة الذكر بن الفارض نرىَ أن شاعرنا عاش أربعا وخمسين(54) عاما فقط، أي أنه لم يعمّر طويِ ، فإذا أنقصنا خمسة عشر(15) سنة من عمره التي نظم فيها شعره بالحجاز، بالإضافة إلى عدد السنوات التي عاشها بعدما عاد إلى مصر، تبيّن لنا أن عمره قبل توجهه إلى مكّة قد يتعدى الث ثينَ عاما، أي أنه نظم معظم شعره في سنّ مبكرة، مما يفسر صغر ديوانه الشعري.

ويمكن لنا – بناء على ما سبق– أن نميز بين مرحلتين من مراحل حياته ا جتماعية:

المرحلة الأولى:

نشأ في مصر(القاهرة) في عزّة واحترام بالنظر إلى مرتبة والده في الحكم والقضاء، بالإضافة إلى ما كان يحظى به من احترام وتبجيل من طرف الناس الذين يزورونه، وخاصة زيارة ملك البـ د (الملك كامل) وما تمثله من مكانة راقية كان يتمتع بها ابن الفارض، بالإضافة أيضا إلى المستوى المعيشي الذي كان يحظى به فقد كان يقيم بجامع الأزهر وكان سخيّا جوادا وكان له جواري، وهذا كله يدل على أن ابن الفارض كان غنيّا وذا مكانة مرموقة في مجتمعه. أما فيما يخص البيئة التي نشأ فيها ابن الفارض فهي بيئة الخصب والنماء ذات الهواء العليل القريبة من البحر، وهي بيئة ساحرة بمناظرها الطبيعية خصوصا منطقته الخاصة (المشتهى) التي كان يتأمل فيها منظر البحر وغروب الشمس في المساء.

المرحلة الثانية:

تتمثل في قضاء ابن الفارض خمسة عشر(15) عاما من حياته في البيئة الحجازية التي نظم فيها شعره، وهي بيئة صحراوية حارّة وجرداء ومقفرة ذات وديان وكثبان رملية كثيرة تكاد تنعدم فيها الحياة أو على الأقل الحياة فيها صعبة.

2- شعـــــره:

يعتبر محمد مصطفى حلمي بأن ابن الفارض:"عبّر عن أشواقه ومواجيده في قصائد طوال وقصار هي في ظاهرها أبيات من الشعر، ولكنها في حقيقتها قطعة من نفسه وبضعة من قلبه،

لأنها أصدق ترجمان عما احتدم في باطنه من انفعالات وعواطف، وما فاض على قلبه من إشراقات وعوارف"[1]، ويلاحظ مصطفى حلمي أيضا أن شعر ابن الفارض هو تحفة أدبية في قوله: "ديوان ابن الفارض على ضآلته هو تحفة أدبية رائعة إلى حدّ بعيد وأثر روحي قيّم إلى أبعد حدّ"[2].

واعتبر عاطف جودة نصر أن شعر ابن الفارض من الوجهة الفنية هو نموذج صادق للتعبير الشعري المنبثق عن تجربة ذاتية أصلية، "وذلك لأن أحواله ومناز ته ومواجيده الروَحية هي التي كانت تحرك فيه القوافي والأوزان، فتجعله ينشط للشعر، إذ يصف به أحواله عن ذوق فردي أصيل عن تقليد أو محَاكاة"[3]. ولعل شعر ابن الفارض لم يؤثّر فقط في متذوقيه من العرب، بل امتدّ تأثيره ليشمل المستشرقين أيضا فهاهي المستشرقة الألمانية آنا ماري شيمل تصف ابن الفارض بأنه شاعر الصوفية وتصف شعره بالجميل الرائع في قولها: ""شاعر مرهف الحس...وقد صبّ ابن الفارض خبراته الصوفية في قليل من الأشعار العربية رائعة الجمال على غرار أساليب الشعر العربي الكلاسيكي"[4].

[1] – محمد مصطفى حلمي، الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، (دار القلم، أول نوفمبر 1960)، ص 114.

[2] – محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، (القاهرة: دار المعارف، ط2)، ص71.

[3] - عاطف جودة نصر، شعر عمر ابن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي، (بيروت: دار الأندلس)، ص 305.

[4] – آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة محمد إسماعيل السيد ورضا حامد قطب، (كولونيا، بغداد: منشورات الجمل، ط1، 2006)، ص 308.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم برواية حفص.

1- المصادر والمراجع:

- ابن الفارض(أبو حفص عمر بن أبي الحسن-)، الديوان، اعتنى به وشرحه هيثم ه ل، (لبنان: بيروت، دار المعرفة، ط1، 2003).
- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1973م).
- أحمد بن إسماعيل نجم الدين بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز"تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، تحقيق محمد زغلول س م، (مصر، الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت).
- أحمد بن حسن الزيات، دفاع عن البـ غة، (القاهرة: عالم الكتب، ط2، 1967م).
- أحمد بن علي بن حجر العسقـ ني، لسان الميزان، اعتنى به عبد الفتاح أبو غدة، اعتنى بإخراجه وطباعته لمان عبد الفتاح أبو غدة، (بيروت: دار البشائر الإس مية، ط1، ج6، 1423هـ-2002م).
- أحمد بن فارس بن زكريا أبي الحسين ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، اعتنى به أحمد عوض مرعب وفاطمة محمد أص ن، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط1، 2001).
- أحمد بن محمد بن أبي بكر أبي العباس شمس الدين ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، (بيروت: دار صادر، المجلد الأول، 1398هـ- 1978م).
- أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد والناقد، (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت).

- أحمد يوسف، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ط1، 2007).
- أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر المعروف باسمه المستعار-)، الصوفية والسريالية، (دار الساقي: ط1، 1996).
- إسماعيل بن القاسم أبي علي البغدادي القالي، كتاب الأمالي، (بيروت: در الكتب العلمية، ج1، د.ت).
- إسماعيل بن عمر عماد الدين أبو الفداء البصري ثم الدمشقي ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، (بيروت: دار الفكر،ج4، 1401هـ).
- إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، (بيروت: دار الثقافة ،ط2، 1983).
- بدر الدين الحسن بن محمد البوريني وعبد الغني بن إسماعيل النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، ضبطه وصححه محمد عبد الكريم النمري، (لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية، منشورات محمد بن علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، ج1، ط1، 2003).
- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م).
- جمال الدين محمد بن مكرم أبي الفضل الأنصاري الخزرجي ابن منظور المصري الإفريقي، لسان العرب، (الكويت: دار النوادر، ج6، ج7، 1431هـ- 2010م).

- الحسن بن رشيق أبو علي الأزدي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، (دار الجيل، ج1، ط5، 1401هـ-1981م).
- الحسن بن محمد بن حسين نظام الدين القمي النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، بهامش تفسير الطبري (أبي جعفر محمد بن جرير -)، جامع البيان في تفسير القرآن، (لبنان: بيروت، دار المعرفة، ط1، ج1، 1986).
- الحسين أبو علي بن عبد بن الحسن بن علي بن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية، تحقيق محمد سليم سالم، (القاهرة: دار الكتب، 1969).
- الحسين بن محمد أبو القاسم المعروف الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، (بيروت: دار المعرفة، د.ت).
- خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003).
- خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي، الأعلام "قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين"، (بيروت: دار العلم للملايين، ط15، ج5، أيار/مايو 2002).
- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، (دار نهضة مصر للطباعة، 1957).

- راضي الحكيم، فلسفة الفن عند سوزان نجر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، 1406هـ/1986م).
- راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن- دراسة في القيم الجمالية والفنية-، (دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1998).
- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسـ مي، (مكتبة لبنان: ناشرون، ط1، 1999م).
- ريمون طحّان ودنيز بيطار طحّان، فنون التقعيد وعلوم الألسنة، (بيروت: دار الكتاب اللبناني- مكتبة المدرسة، ط1، 1983).
- زكريا إبراهيم :فلسفة الفن في الفكر المعاصر، (القاهرة: دار مصر للطباعة، 1966).
- زكي مبارك، التصوف الإسـ مي في الأدب والأخـ ق، (القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر، ج1، 2012).
- زكي مبارك، التصوف الإسـ مي في الأدب والأخـ ق، (بيروت: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ج2، د.ت).
- زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، (دار الجيل، 1993).
- ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، (بيروت: دار مارون عبود، ط1، 1985م).
- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، (القاهرة: دار المعارف، ط10، د.ت).

- شاكر النابلسي، مجنون التراب، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1987).
- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م).
- شهاب الدين أبي الف ح عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري الدمشقي ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، أشرف على تحقيقه وخرّج أحاديثه عبد القادر الأرناؤوط، حققه وعلّق عليه محمود الأرناؤوط، (دمشق، بيروت: دار ابن كثير، المجلد السابع، ط1، 1412هـ- 1991م).
- ط ل الحسن، الرمزية والمثل في النص القرآني –من أبحاث المرجع الديني السيد كمال الحيدري– (لبنان، بيروت: مؤسسة الهدى للطباعة والنشر، 1434هـ- 2013م).
- عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية، (دار الأندلس- دار الكندي، ط1، 1978م).
- عاطف جودة نصر، شعر عمر ابن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي، (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1، 1984).
- عباس عج ن، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، (مصر: مؤسسة شباب الجامعة، 1985).
- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، (ليبيا: دار القائد، د.ت).
- عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1965م).

- عبد الرزاق الكاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرّ شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك، (القاهرة: المطبعة الخيرية، د.ت).
- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري- دراسة في النظرية والتطبيق-، (الرياض: دار العلوم، 1984).
- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1999م).
- عبد القادر القط، ا تجاه الوجداني في ّالشعر المعاصر، (القاهرة: مكتبة الشباب، 1978م).
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار الب غة في علم البيان، تحقيق محمد الإسكندراني و م. مسعود، (بيروت: دار الكتاب العربي، ط2، 1998).
- عبد التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، (القاهرة :دار الثقافة للنشر والتوزيع،1997).
- عبد المجيد عابدين، الأمثال في النثر العربي القديم، (دار مصر للطباعة، 1956).
- عبد الناصر حسن محمد، الحب عند رواد الشعر الجديد رموزه ود ته، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2009).
- عدنان حسين العوادي، لغة الشعر العراقي الحديث، (بغداد: وزارة الثقافة والإع م، 1985).
- علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، (مصر: دار المعارف، 1983).

- علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، (مصر، بو ق: المطبعة الأميريَة، ط1، ج5، 1306هـ).
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، (مكتبة النصر بحرم جامعة القاهرة، ط3، 1993م).
- علي علي مصطفى صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، د.ت).
- عمر بن أبي الحسن أبو حفص ابن الفارض، الديوان، اعتنى به وشرحه هيثم هـ ل، (لبنان: بيروت، دار المعرفة، ط1، 2003).
- عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد الس م هارون، (بيروت: المجمع العلمي العربي الإس مي، الطبعة الثالثة،ج3، 1969م).
- فايز أحمد فريد علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي من امرئ القيس إلى أبى القاسم الشابي : دراسة فى ء قة الشعر بالأسطورة، (2003).
- فايز الداية، جماليات الأسلوب–الصورة الفنية في الأدب العربي–، (بيروت: دار الفكر المعاصر، ط 3، 1990).
- قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد أبو الفرج البغدادي، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى، (مكتبة الكليات الأزهرية، حسين محمد أمبابى وأخوه محمد، ط1، 1398هـ–1978م).

- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، (بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987م).
- كمال عبد الرزاق القاشاني، اصط حات الصوفية، تحقيق وتعليق محمد كمال إبراهيم جعفر، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981م).
- لويس عوض، الثورة والأدب، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967).
- محمد أبو علي، مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري، (ليبيا: طرابلس، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ط1، 1988).
- محمد بن بريكة البوزيدي الحسني، التصوف الإس مي من الرمز إلى العرفان، (الجزائر: دار المتون للنشر والترجمة والطباعة والتوزيع، ط1، 2006).
- محمد بن محمد بن مصطفى أبو السعود العمادي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، (الرياض: مكتبة الرياض الحديثة، الجزء 2، د.ت).
- محمد بين أحمد بن عثمان أبي عبد الذهبي، ميزان ا عتدال في نقد الرِّجال، تحقيق علي محمد البجاوي، (بيروت: دار المعرفة، المجلد الثالث، د.ت).
- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، (بيروت: دار النهضة للطباعة والنشر، 1980).
- محمد عبد الرؤوف المناوي، التوفيق على مهمات التعاريف، (معجم لغوي اصط حي)، تحقيق محمد رضوان، (بيروت: دار الفكر المعاصر، ط1 ، 1410هـ-1990م).

- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (لبنان: دار الكتاب الجديد، ط1، 2003).
- محمد غنيمي هـ ل، النقد الأدبي الحديث، (القاهرة: مطبعة دار نهضة مصر،1997).
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (مصر : دار المعارف، ط2، 1978م).
- محمد كمال ألفت، نظرية الشعر عند الف سفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، (مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984).
- محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، (القاهرة: دار المعارف، ط2، 1985).
- محمد مصطفى حلمي، الحب الإلهي في التصوف الإس مي، (دار القلم، أول نوفمبر 1960).
- محمد مصطفى حلمي، الحياة الروحية في الإس م، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1984).
- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، (القاهرة: دار النهضة، 1979).
- محمود بن عمرو بن أحمد أبو القاسم جار الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، (بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة. الجزء4، 1407 هـ).
- محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية من ك م الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، (دمشق: مطبعة نضر، ط2، 1992).
- محيي الدين أبي عبد محمد بن علي ابن عربي، كتاب الفتوحات المكية ، (مصر: دار الكتب العربية الكبرى،ج2، 1329/1911 هـ).

- مصطفى السعدي، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، (مصر: منشأة المعارف، 1987).
- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، (بيروت: دار الأندلس، 1981).
- مناف ج ل عبد المطلب، الرمز في شعر السياب-ديوان أنشودة المطر أنموذجا-، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2009).
- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2008).
- يوسف بن أبي بكر بن على أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه، (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت).

2- المراجع المترجمة:

- أف طون، محاورة الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1985).
- آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإس م وتاريخ التصوف، ترجمة محمد إسماعيل السيد ورضا حامد قطب، (كولونيا، بغداد: منشورات الجمل، ط1، 2006).
- جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، (بيروت: دار النهضة العربية، 1963).
- جيروم ستولنتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1981).

- ديـ ن توماس، مجموعة مقا ت نقدية"عا لم القُصائد المبكرة "بقلم إيلدر أولسون، ترجمة إبراهيم جبرا، (العراق: دار الرشيد للنشر، 1982).
- سي دى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعـ م، 1982م).
- مورتون وايت، عصر التحليل-فـ سفة القرن العشرين-، ترجمة أديب يوسف شيش، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975).
- هنري برغسون، الضحك، ترجمة سامي الدروبي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).
- هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، (بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط1، 1981).

3- الدوريات:

- جامعة ديالى، مجلة ديالى، العدد52، 2011.
- مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع 27، جمادى الثانية 1424 هـ.
- مجلة التراث الأدبي، جامعة آزاد ا سـ مية في جيرفيَت، السنة الثانية، العدد السادس.
- مجلة عـ مات، المغرب: مكناس، العدد 26، 2006.
- مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 21، شتاء 1390 هـ.ش/ 2011م.

- مجلة نزوى، سلطنة عمان: مسقط، ع 86، 2007.
- المجلة الجامعة، ليبيا:جامعة الزاوية، العدد15، المجلد03، 2013م.
- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية وا جتماعية، بسكرة: جامعة محمد خيثر، العدد الثاني والثالث، جانفي-جوان 2008.
- مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4، 1981/07.
- مجلة إضاءات نقدية، السنة الأولى، العدد الأول، ربيع 1390هـ/آذار 2011م.
- مجلة الصباح الجديد، العدد 1220، 24 آب 2008.
- ألف: مجلة البـ غة المقارنة، القاهرة: الجامعة الأمريكية، 1985.
- مجلة جامعة شندي، السودان: كلية الآداب، ع9، 2010/07.
- مجلة الناقد، الجزائر: بسكرة، العدد 08، 1989.

4- المخطوطات:

- أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين، (جامعة الزقازيق: كلية الآداب، رسالة دكتوراه مخطوطة، 1984م)، من الموقع الإلكتروني للجامعة.
- خليل عودة، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، (جامعة القاهرة، رسالة دكتوراه مخطوطة، 1987)، من الموقع الإلكتروني للجامعة.
- هدي فاطمة الزهراء، جمالية الرمز في الشعر الصوفي-محي الدين بن عربي نموذجا-، (تلمسان: جامعة أبي بكر بلقايد، رسالة ماجستير، 2006)، من الموقع الإلكتروني للجامعة.

- وهاب سعيد الأمين، شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصه الفنية، (جامعة القاهرة: كلية الآداب، رسالة ماجستير، 1980)، من الموقع الإلكتروني للجامعة.

5- المراجع الأجنبية:

- Alain, Système des Beaux Arts,(Gallimard, Paris, 1962).
- Albert Camus, L'Homme Révolté, (Gallimard, Paris, 1951).
- Forest, "L'existence selon Bergson", (Article in the « Archives de philosophies », Vol. XVll, Bergson et bergsonisme, 1977).
- Georges André Marlaux, La monnaie de L'Absolu, (Gallimard, Paris,1951).
- Georges André Marlaux, lacération Artistique,(Gallimard, Paris,1965).
- Langer S. k, Proulemsong Art, (John Hopkins press, Baltimore, 1962).
- Langer S.K, Feeling and Form, (London: Routledge, 1958).
- Sartre, L'Imaginaire, (Gallimard, 1940).

6- الأقراص المدمجة(DVD):

- Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

7- المواقع الإلكترونية:

■ عبد القادر فيدوح، العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير، (مقال مدرج ضمن الموقع ا لكتروني: سودان ًللجميع www.sudanforall.com).

فـــهـــرس

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة ----------	أ
الفصل الأول: الصورة الفنية والرمزية والشعر الصوفي ----------	**1**
- الصورة الفنية ----------	1
*الصورة الفنية في الدراسات النقدية ----------	4
- الرمزية ----------	9
1- الرمز لغة ----------	9
2- الرمز اصط حا ----------	10
3- الرمزية العربية ----------	13
4- الرمزية الغربية ----------	16
- بين الصورة الفنية والرمزية ----------	18
- الرمز في الشعر الصوفي ودوافعه ----------	20
الفصل الثاني: رمزية الحب في شعر ابن الفارض ----------	**24**
- ماهية الحب الصوفي ----------	25
- متاعب الحب الصوفي ----------	28
أ- الأسقام ----------	32

ب- الأحزان والبكاء ----------	38
ت- التذلّل ----------	42
ث- الذهول والحيرة ----------	44
ج- الحاجة ----------	48
ح- الفناء والموت ----------	52
- دوافع الحب الصوفي ----------	56
1- السمع الصوفي ----------	57
أ- مفهوم العهد عند الصوفية ----------	58
ب- رمزية النغمات عند الصوفية ----------	60
* نغمات الآ ت الموسيقية ورمزيتها----------	61
* امتزاج النغمات المختلفة ورمزيتها----------	62
2- الرؤية الصوفية ----------	63
أ- بين الرؤية والحب ----------	65
ب- ذكر المحبوبات ----------	68
ت- سلطان الحب ----------	70
الفصل الثالث: رمزية السُكر في شعر ابن الفارض ----------	**78**
- مفهوم السُكر الصوفي ----------	81

- أسباب السُكر وتأثيراته وفضله----------	82
1- أسباب السكر ----------	82
أ- السمع ----------	83
ب- الرؤية ----------	85
ت- تجاوز الواقع وآ مه ---------ـُ----------	91
2- تأثيرات السكر ----------	96
أ- الدهشة ----------	96
ب- ا ستمتاع باللّذة ـُ----------	97
ت- طلب الوصل ----------	103
ث- ء ج النفوس ----------	107
3- فضل السكر ----------	109
أ- ارتقاء لعالم أفضل ----------	109
ب- طارد للهمّ والغمّ ----------	114
الفصل الرابع: رمزية العاذل في شعر ابن الفارض ----------	**121**
- مفهوم العاذل ----------	122
- رمزية العاذل ----------	125
1- التوجه إلى العاذل ----------	128

2- استحضار العاذل ----------	135
أ- الحط من قيمته ----------	137
ب- إشهاد الغير ----------	139
ت- تعييره بالجهل والسفاهة ----------	143
3- التوجه إلى المحبوبة ----------	150
4- استحضار المحبوبة ----------	156
- الجمع بين المحبوبة والعاذل ----------	164
- البراءة من العاذل ----------	167
- الدور ا يجابي للعاذل ----------	169
خاتمة ----------	**174**
ملحق: ترجمة ابن الفارض وشعره ----------	**178**
قائمة المصادر والمراجع ----------	**183**
فهـــرس الموضوعات----------	**198**

يحاول هذا البحث تسليط الضوء على التجربة الصوفية بن الفارض من ُخ ل رصد الصور الفنية المختلفة الواردة في شعره ودراسة رمزيتها، ففي ديوان ابن الفارض استطعنا أن نرصد ثـ ث صور فنية تكررت بقوة وهي الحب والسكر والعاذل، وهي الصور نفسها التي نجدها عند الشعراء الذين سبقوه.

لكن ما يلفت الإنتباه في صور ابن الفارض هو ذلك الغموض والإبهام في دلالتها المتغيّرة والتي توحي برمزية خاصة ومكثّفة تجعلنا نغوص مع الشاعر لنكتشف حقيقة مغايرة لطبيعة هذه الصور الفنية. فهو يتغنى بالحب الذي يقوده إلى الذات الإلهية مبيّنا ماهيته وسبب نشأته ويهاجم كلّ من يقف في طريقه من العذّال.

ويسعى هذا البحث لتقديم قراءة أخرى لشعر ابن الفارض خاصة، ومحاولة لفهم جديد للرمزية التي يقصدها شعراؤنا الصوفيون عموما، والوقوف على د ت أخرى ممكنَةً علّها تنير الدرب لباحثين آخرين كتشاف ما يزخرُ به هذا اللون الأدبي من كنوز معرفية.

Résumé :

Notre humble travail veut mettre la lumière sur l'expérience mystique d'Ibn al-Farid qui consiste à présenter les différentes images artistiques dans sa poésie et l'étude de son symbolisme. Dans l'œuvre d'Ibn al-Farid on pu relever trois images artistiques qui étaient omniprésentes: l'amour, l'ivresse et le censeur, et les demeures aussi se sont les images qu'on trouve chez les prédécesseurs.

Ceci dit ce qui est pertinent dans celle-ci c'est son ambigüité qui est l'origine du symbolisme, ainsi elle nous incite à creuser profondément avec l'auteur afin de découvrir une autre réalité de ces images artistiques. On peut dire que cette artiste s'arme d'amour pour attaquer tout censeur.

En conclusion, cette étude veut présenter une autre lecture de la poésie d'Ibn al-Farid en particulier, et pouvoir comprendre autrement le symbolisme qui est abordé par nos poètes soufites en général, et s'arrêter sur d'autres paramètres possibles qui ouvrent d'autre perspectives de recherches afin de découvrir la richesse de ce genre littéraire.