جامعة المنصورة
كليـة الآداب

أنساق متناغمة بين الغزل العذري والعشق الإلهي
دراسة تحليلية في نصوص جميل بثينة وابن الفارض

إعـــداد

د. دلال محمد طه بخش
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة الملك عبدالعزيز

أ. منال عبدالله محسن الثقفي
محاضر بقسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة الطائف

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد الثامن والخمسون – يناير ٢٠١٦

أنساق متناغمة بين الغزل العذري والعشق الإلهي
دراسة تحليلية في نصوص جميل بثينة وابن الفارض

د/ دلال محمـــد طـــه بخـش

أ/ منال عبدالله محسن الثقفي

المستخلص:

يسير العشق الإلهي على ذات خطى قرينه الغزل العذري مستعيرا القالب وساترا التجربه بستار المحبوبة البشرية. تسائل المقالة البنى النصية العذرية والعشقية عما تحمله من أبعاد ومضمرات نسقية في محاولة لاكتناه مرجعية النص الثقافية، واستخراج الرموز التي يتشاطر فيها الاثنان ويحملانها العمق والأسرارية في المعنى. لقد كشفت الثنائيات الضدية التي حفلت بها نصوص جميل بثينة وابن الفارض عن حجم الصراع الذي يعيشه الشاعران، وعن خصوصية وأسرارية التجربة الصوفية. لقد استطاع كل منهما أن يشفر ويمرر من خلال رموزه أبعادا وأطيافا من معان يغلف واحدها الآخر مغيرين بذلك قناعات ما، أو باثين مفاهيم جديدة لكثير من المسلمات.

إن النسق ثقافي الذي استطاعت المقالة أن تكتنهه وتؤكد على وجوده من خلال تتبع الرموز الواحد تلو الأخر، ثم الإشارة إلى معانيه الظاهرية والباطنية، ليؤكد خضوع الشعر تماما وقبوله للتحليل بناء على نظريات النقد الثقافي. فالرمز يستدعي الصورة وتتكرر تلك الصورة أكثر من مرة، ومن ثم تخاتل وتمرر من خلالها صورة أخرى لاتتأتى إلا بالتحليل، وبذلك يكون بلا شك الغزل العذري أبا شرعيا للشعر الصوفي متمثلا في مدرسة العشق الإلهي.

Abstracte :

Divine love poetry that stems from the Sufi experience follows in its form, and style the Udhri poetry, in a way of masking the holy love under a pretended human-female figure. This paper questions the similarities and differences between those two types of poetry. There is a common dominator and a thin line that runs in both of them creating a theme and a cultural format, both can be discovered through the analyses of symbolism, binary oppositions, and imagery. Binary oppositions have unveiled the amount of tension both poets have gone through, it has also showed somewhat the level of secrecy elevated in divine love poetry. Symbolism is portrayed as a code that hides the massage from normal readers, yet make it possible for special readers to decode it and unveil the meaning meant for the elevation of soul. The form of Udhri poetry was a mean to spread the new Sufi beliefs in a discreet manor unreachable expect through literary and secularly analyses.

فاتحـــة:

لقد طوع عدد من النقاد النصوص العذرية لمناهجهم سياقية كانت أو نسقية فوجدوها مرنة مطواعة تسير باتجاه مناهجهم أينما ساروا؛ هذه المرونة تحدونا إلى القول بأن الخيال الذي اكتنهته تلك النصوص جعلها مفتوحة لكل آليات القراءة حديثة كانت أو قديمة. يقول بول فاليري" لا يوجد معنى حقيقي للنص"[١]، فقيامه على احتمالات، وأسئلة، ودلالات تعني " أن النص الإبداعي الراقي الذي يحمل معطيات الديمومة والاستمرارية يظل مفتوحا في نظرنا لأنه رسالة لا تحدد شفراتها تحديدا واضحا، ولا يبسط مرجعها بسطا أفقيا مباشرا، و بذلك فهو لا يقبل القراءات المعيارية التي تدعي قول الحقيقة بلغة الجزم"[٢] فالجزم في العمل الفني يعد هدما للنص بل ويجعل منه نصا منغلقا على قراءة أحادية . وفي محاولة للاستقراء نجد أن النص العذري قد تنازعته الكثير من الدراسات كدراسة "يوسف اليوسف" التي جمعت بين القراءة النفسية والاجتماعية كما جمعت دراسة "طه حسين" قبلها بين البعد التاريخي والبعد الاجتماعي"[٣]، وهي تصنف ضمن مناهج السياق، وقراءة بنيوية "للطاهر لبيب" وتعد من مناهج النسق[٤]. هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر تكشف

عن جمالية النص العذري، وعن بنيته القابلة للتشظي وتقبل تحليلات مختلفة وفق آليات القراءة الحديثة.

والشعر الصوفي متمثلا في العشق الإلهي يسيرعلى ذات خطى قرينه العذري، فهو نص استعار القالب الذي أسقط فيه العذري كل خلجاته ومشاعره، وإن كان يختلف عنه في عمق الرمزية، وتوجهاتها وأسراريتها، وقد جهد كثير من الباحثين في محاولة تحليل نصوص من هذا النمط بغية كشف الرمز ومعرفة أبعاده. لعل السؤال الذي يطرح نفسه هو هل كان الشاعر الصوفي الذي تميز بتلك الشاعرية العميقة غير قادر على سكب تلك المشاعر، والرؤى، والرموز في قوالب، وأشكال أخرى غير تقليدية؟ أو بمعنى آخر من اختراعه هو ولخدمة أغراضه؟ أم أنه استعار القالب إيغالا في الرمز بغية إضافة غلالة أخرى تزيد نتاجه أسرارية وعمقا؟

ثمة قواسم مشتركة بين العذري والصوفي، لئن كان العشق الإلهي قادرا على أن يصنع لنفسه جسرا من التواصل ذا بنية شعرية مختلفة شكلا خصوصا في حضور المقومات الفنية والرمزية المؤهلة لذلك إلا أنه يختار التقاطع مع الغزل العذري كما سيرد في المقال. وقد يكون (حازم القرطاجني) قد توصل إلى إجابة تشفي من جدلية السؤال، فتعريفه للحب قد يجلي جانبا من الحقيقة إذ يقول عنه: " أوله هزل ،وآخره جد، دقت معانيه لجلالتها عن أن توصف فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة".[٥] المعاناة إذا نقطة الالتقاء بين التجربتين والمحك الذي تحتكم إليه النصوص. لقد أدرك الشاعرالصوفي معاناة قرينه العذري ففكر ربما في رسم إطار يتفق فيه مع العذري خصوصا وأن المجتمع قد تفهم طبيعة المعاناة العذرية حتى وإن تباينت ردود الأفعال. إن المؤسسة الثقافية آن ذاك قد أفردت للعذريين ترجمات خاصة في كتب التراجم وجعلت شعرهم من متون الشعر العربي. كان الأمر في مبدئه كذلك عند الشاعر الصوفي من باب تجسيد المعاناة ذاتها، إلا أنه أغلق على القارئ تمثل تلك المعاناة، فأصبحت الخبرة الصوفية خبرة مخصوصة لايمكن فهمها إلا من قبل من يشارك صاحبها رؤاه المذهبية [٦]. بناء على ذلك يكون للنص قارئان: أما الأول فيأخذ بظاهر النص ولايمكنه الوصول إلى المرمزة؛ لأنه خلو من التجربة، والثاني قادرعلى الوصول؛ لأنه حظي بالتجربة ذاتها، فنجد الصوفي نفسه هو الذي استطاع فك شفرات الرمز عند صوفي آخر لتكون"العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز والعلاقات الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء"[٧] وبناء"[٧] ومن هنا اتخذ الشعر الصوفي حضوره اللافت في الأدب العربي .

الغزل العذري يرتبط بمشاعر ذاتية محضة في إطار حياة هادئة تميل إلى الاستقرار وترضخ للقيم الإسلامية التي تنادي بالطهر والواحدية ونبذ الإباحية في الحب، يبدو الشاعر العذري ملائكيا تمنعه قداسته من الولوج في الحب المحرم فيكتفي بالنظرة ويعيش الهيام بينه وبين نفسه. أما الصوفي المتغزل فيستغرق في التأمل ويتوسل

بالرموز والتوريات مخبئا المحبوب في طيات الغزل العذري المباح التي يجد فيها مسارا وطريقا آمنا في سيره إلى الله بعيدا عن مزالق المذهبية وقمعها. إن قصائد العشق الإلهي الصوفية تتخذ من الغزل العذري صورته الحسية وغطاءً لمعاني العشق الإلهي وما يصدر عنها من معارف ولطائف وتجليات تفيض على قلبه وتغمره فيسكر بها وينتشي. المعاناة عنصر رئيس في هذه المعادلة فشكوى الهجر، وشوق اللقاء، والوصال، هي التي يستمد منها الشعر حيويته وعذوبته، وهي التي تصقل نفس الشاعر فيبدع ويتجلى.

اتسعت عباءة النقد الأدبي إلى ماهو أبعد من جمالية النص، وبات يكشف عن رموز وتوريات ثقافية تخاتل في طيات الأعمال الأدبية. وظهر مصطلح النقد الثقافي مسائلا البنى النصية عما تحمله من أبعاد ومضمرات نسقية في محاولة لاكتناه مرجعية النص الثقافية، ولاكتشاف أبعاد الوعي الفردي للمبدع، وانتهاء بتأويل العلاقة بين الإبداع وقيمته الثقافية. النقد الثقافي أداة من أهدافها البحث عن تلك العناصر المشتركة التي يتقاطع فيها البشر في آدابهم وثقافاتهم وتاريخهم، وقد نخالف الغذامي في أن هذا النقد أداة تفتش في القبحيات،[٨] ونتبنى البحث عن الجماليات على حد رأي عليمات "فالخطاب الثقافي لايتحقق وجوده بانفصامه عن جماليات اللغة، والمعنى في النصوص الشعرية، وإنما يكتسب صفته الثقافية بفعل السياقات الجمالية، والقيم الاجتماعية المنصهرة فيه"[٩]. انطلاقا من ذلك نجد كلا من نص العشق الإلهي والعذري يفرضان سيطرتهما، ويوجهان الأداة النقدية إلى شعرية الجمال، ففكرة "الحب" وحدها دون النظر إلى أبعادها كافية لرسم التوجه، فلا يمكن للحب أن يضمر شيئا غير الحب ذاك المعنى الإنساني العميق.

يسعى فعل القراءة في هذه المقالة إلى سبر التقاطع بين النصوص والمقاربة بينها وبين البنية الثقافية الكلية في المجتمع وذلك في أنماط مختلفة من الشعر من حيث الغاية والموضوع. وقع الاختيار على نمطين تفردت بهما الثقافة العربية لارتباطهما الوثيق ببنية وجسد الثقافة، ولانبثاقهما من خصوصيتها. أما الأول فهو الغزل العذري والذي تكالب النقاد عليه قديما وحديثا، فيجزم شكري فيصل أنه نتاج تزاوج مبارك بين العشق والعفة، أما يوسف اليوسف فيرى أنه موجود منذ العصر الجاهلي وله فيه رؤى نفسية، وينفي طه حسين حقيقة وجود أبطالة وبالذات المجنون ويرافقه في ذلك علي البطل مستدعيا أسطورة الثريا[١٠]، وهناك ثمة من يلحقه بالشعر الصوفي مدعيا أنه تصوف مبكر. أما الثاني فهو وليد موجة التصوف التي اجتاحت العالم بحثا عن السلام وعن روح الدين وسلوكه القويم. وقد تكالبت الويلات على الأمة الإسلامية وتعددت الملل والنحل والطرق مما أسهم في نموه وتقاطعه مع العذري في رموزه ودوافعه على الأقل وإن لم يكن دائما في معانيه. ولما كان هذان النمطان وليدا خصوصية ارتبطت بالثقافة من جهة وبالحب المطلق من جهة أخرى صار

لزاما أن يكون هناك ثمة تقاطع بينهما على مستويات مختلفة بعضها سطحي ظاهر، وبعضها باطني يستدعي الوقوف والتأمل والتحليل. عمد كل من رواد الشعر العذري والعشق الإلهي إلى رموز بعينها تعبيراعن حالاتهم وتجلياتهم وبذا تضطلع هذه المقالة باكتشاف تلك الرموزوتحليلها وسبر مدى التقارب بينها في المدرستين الشعريتين من حيث المعنى والمرمى والتوظيف.

النسق الأول: الواشي/العاذل/اللائم

إن حضور العاذل أمر تستدعيه الطبيعة الإنسانية، ففي كل بيئة وثقافة ثمة أشخاص يظل شأن الآخر غوايتهم الكبرى وشغلهم الشاغل، ينبثقون عن فراغ أو حسد أو ميول إبليسية يستحثها مبدأ "أنا خير منك" إلى آخر ما هنالك من دوافع.

يقول جميل بثينة:

فما زادني الواشون إلا صبابةً ولا زادني الناهون إلا تماديا

إذا علمتْ وجدي بها وصبابتي فإن المنايا قاصداتٌ وشاتيا

وقالوا به داء عياء أصابه وقد علمت نفسي مكان دوائيا [١١]

ينفتح النص منتصرا ومصرحا بنتيجة عكسية فلما كان مقصد الواشين ردعه عن حبه وإثناءه عنه، يزيده العذل تعلقا وهياما وتماديا. كما يشير النص إلى أن جميلا يرسل رسالة خفية إلى عذاله مفادها أن كل ما يقوم به ليس مدعاة للعذل بحال، بل إن إدراك ما ألم به من حب وحرمان أمر لا يطيقه إنسان وبالأخص الواشي أو العاذل، إن العاذل لو شعر بجوهر تلك المعاناة لوافته المنية. يتحول تشخيض الوشاة حين تتحقق لهم لحظة إدراك مأساوية المعاناة من اقتراح علاجي إلى آخر، فلم يعد جميل بالخارج عن الأدب والعرف، ولا بمن يستحق العقاب، بل هو مريض مصاب بالعياء الشديد. ينتصر جميل مرة أخرى حين يصرح بأنه يعرف داءه ومكان دوائه ولكنه يستعذب المعاناة والألم في الحب.

يتكرر في الأبيات التالية مفهوم العلاقة المطردة التي تخضع لقانون النسبة والتناسب فكلما زاد الواشون وشاية والعذال عذلا نما الحب وتمكن من قلبه أكثر فأكثر. يبدو العناد طرفا في المعادلة أو لعل قانون كل ممنوع مرغوب هو الفيصل، أو لعله القدر والسنة الكونية.

يقول جميل :

فما لام فيها لائم لو علمتها

من الناس إلا زاد في حبها عندي

فلا تكثروا لومي فما أنا بالذي

سننت الهوى في الناس أو ذقته وحدي[١٢]

وفي موضع آخر:

وكروا على العذال فيها فإنني

رأيت الهوى فيها يجدده العذل[١٣]

يقول أيضا :

ومازادها الواشون إلا كرامة

علي ومازالت مودتها عندي

تزيد نماء كل يوم وليلة

وأمنحها فيما أسر وما أبدي[١٤]

تصبح كلمات الوشاة هي القوت الذي تقتات عليه شجرة الحب الوارفة فيطرد نموها بزدياد

الوشاية والعذل، صورة أخرى تنمي عكسية التأثير وفاعليته.

أما حين يكون العذال من أصحاب الحظوة والثقة عند الشاعر ــ كما سيأتي ــ فإن مرد العشق عنده يصبح للقدر الذي لا مفر منه، وتتسم دوافع العذل هنا بشيء من المصداقية والحرص على سلامته. يبدو أن جميلا يصنف العذال ويرد على كل منهم بما يراه مناسبا ولكن المحصلة النهائية أن العشق لا مفر منه ولا خلاص.

يقول جميل :

قد لامني فيها أخٌ ذو قرابةٍ
حبيبٌ إليه في نصيحته رشدي
فقال أفقْ حتى متى أنت هائم
ببثنة فيها لاتعيد ولاتبدي
فقلت له فيها قضى الله ماترى
علي وهل فيما قضى الله من ردِ[١٥]

يتكرر ذكر العواذل بأنواعهم، وتبدو الاستجابة واحدة في كل مرة، إنها زيادة العشق مع زيادة العذل، فيتحول رمز العاذل من جراء التكرار إلى نسق يعيد نفسه في قصائد الغزل العذري. الأمريختلف عند ابن الفارض حيث تتعقد معطيات صورة العاذل، وحين ننظر في معنى كلمة عاذل نجد أن لها عددا من الظلال الدلالية المتباينة مما قد يضيف أطيافا للمعنى. فالعذل عند صاحب طوق الحمامة لابد أن يكون من صديق وفي أمر يتعلق بالحب[١٦] وذلك يتسق تماما مع السياق الذي ورد فيه عند جميل، أما عند صاحب اللسان فهو بمعنى اللوم والعتاب ويزيد على ذلك كون العاذل هو عرق يخرج منه دم فاسد[١٧]، أما عند تاج العروس فالعذل الإحراق فكأن العاذل يحرق قلب المعذول[١٨]. تبدو معاني كلمة عاذل في عمقها متناسبة وخصوصية التجربة الصوفية من حيث فصد الدم مجازا من باب التطهير وكذلك فعل الحرق. "الحرق هو أواسط التجليات الجاذبة للفناء"[١٩] وعليه يكون العذل مطلبا مهما في منتصف رحلة السير إلى الله.

يقول ابن الفارض:

كأن عذولي بالوصالِ مبشري
وإن كنت لم أطمع برد سلامي [٢٠]

قد يتجلى المعنى السابق في هذا البيت حيث تحول العذل بمفهومه الصوفي إلى خطوة جديدة على الطريق، فقد حصل له رد السلام الذي لم يكن قط يؤمل حدوثه وكان ذلك من جراء الالتفات بسبب العذل. يحمل العذل في باطنه البشارة كما يشير البيت. يبدو أن فعل العذل وإن كان مما تضيق به نفس المعذول ظاهريا، إلا أن نتيجته إيجابية إذ يمكِّن المعذول المحتمل للعذل من الارتقاء والسيرفي رحلته المنشودة.

يقول ابن الفارض أيضا:

يشي لي بي الواشي إليها ولائمي
عليها بها يبدي لديها نصيحتي[٢١]

تتعقد الصورة فيصبح الواشي واشيا له منه، ويصبح اللائم مخاتلا يلوم ويخفي قبوله للفعل الصادر الذي استدعى اللوم، وكأنه في الظاهر يلوم على فعل ما وفي الباطن ينصح به. تتعقد الدوال وتفضح نمطا من الواحدية والتوحد إذ لا يستقيم المعنى إلا في حال كون العاشق

والمعشوق واحدا وكأن وحدة الوجود تظهر هنا بشكل ما مغلفة بغلالة الجنس الأنثوي المنبعث من الضمائر المستخدمة في النص.

إني هُجرت لهجر واش بي كمن

في لومه لؤم حكاه فهاذي[٢٢]

قل للعذول أطلت لومي طامعا

أن الملام عن الهوى مستوقفي

في البيت السابق تصريح بأن غياب الواشي مدعاة لهجر المحبوب، وكأن الواشي قد بات يعلم حقيقة الخدمة التي يقدمها له، فيتمنع عنها لؤما كما سبقت الإشارة، ثم يعرض ابن الفارض في البيت الثاني عن المعنى الأصل الذي أراده ويوري بمعنى آخر مستعار من الغزل العذري مفاده أن العذل لا يؤدي إلا نتيجة عكسية يزيد بها الحب كلما زاد الملام. قد ندرك من خلال التحليل أن وجود العاذل يتقاطع بين الغزل العذري والعشق الإلهي علي صعيدين أما الأول فلا يتعدى التسمية وإن أدى إلى خلاف مراد العاذل في النسقين، أما الثاني فهو مستخدم فقط عند أصحاب العشق الإلهي كتورية لإخفاء المعنى المراد، وكنه العلاقة الأسرارية، فيستعصي الفهم على غير المريد السالك.

يقول ابن الفارض:

فلي ذكرها يحلو على كل صيغةٍ

وإن مزجوه عذَّلي بخصام[٢٣]

ظنَّ العذول بأن العذل يوقفني

نام العذول وشوقي زائدٌ نامي[٢٤]

تعد صورة (الواشي) واحدة من أهم الأنساق التي يتقاطع فيها الغزل العذري، والعشق الإلهي. الواشي عند جميل هو ذاته عند ابن الفارض ظاهريا، إذ لا يمكن أن تستدعى هذه الصورة في كلا القصيدتين دون مبرر أو تكون مجرد صورة نمطية يجبر عليها الشاعر. إن الشاعران يتشاركان في أن الوشاية لا تثنيهما بل تزيدهما تعلقا وهياما، ولكنها كما اتضح من التحليل تحمل بعدا تطهيريا عند المتصوفة وتكون دليلا وإضاءة على الطريق من حيث ارتباط ما يفعله الواشي بالحرق وهو من أواسط التجليات.

إن العاذل على صعيد أعمق يمثل صوت النسق الجمعي الرافض لموقف الشاعرين من الحب، لقد عانى جميل، ومثله ابن الفارض من موقف المجتمع على اختلاف حقبتيهما الزمنيتين ؛ إذ لم يكن أمامهما إلا المقاومة التي تعني عندهما الثبات على ذلك الحب مخالفين بذلك العرف الأخلاقي أو المذهبي. تتجلى التورية الثقافية وتكون خير معين لنفث الهموم والأحزان بل والحديث بحرية أكثر عن سلطة مجتمع لايغفر أبدا. إن القدح في العاذل لم يكن مجرد وظيفة تؤدى أو واقعا ينقل في القصيدة بلا وعي بل إنها محاولة للدفاع عن رؤية ثابتة ومفهوم جديد للحب بشكل عام. وقد ارتبط هذا المفهوم بالترفع عن الماديات وإسقاط شهوات الجسد من المعادلة وصولا إلى عناق الأرواح وفق طريق ومنهج ديني يتوجان بهما مسيرة الحب الخالد على اختلاف المحبوب. إن النصوص عند كليهما توضح أنهما يتشاركان في ردة الفعل تجاه هذا

التعنيف المجتمعي الذي لا يرحم فردة الفعل تظهر كثنائية ضدية (السلب /الإيجاب)، ففي مقابل الوشاية السالبة ينمو الحب إيجابيا مطردا إلى حد بعيد، فاللوم لا يزيدهما إلا حبا ونموا في الحب. بل إن الدلالة تزيد عمقا عند ابن الفارض لتفيد بعدا نفعيا آخر هو التطهير. تظهر الثنائية الضدية كمكون أساسي في بنية النص وتحولاته.

لعله جدير بالذكر أن كلمة واش وعاذل تتنوع عند جميل بين صياغة المفرد والجمع، فتكون الوشاية مرة نابعة من فرد، وتارة من جماعة مخالفا بذلك ابن الفارض، فالأول تتعد ضمائره، فهناك واش وواشون ولائم، وعاذلون وعاذل، أما الأخير فتظهر الكلمة صرفيا في صيغة المفرد في أغلب الديوان. لعل صيغة المفرد عند ابن الفارض مرتبطة بالرمزية الصوفية الموغلة فالتوحد والتطهير وفعل الحرق هو المرمى وعليه تتسرب البنية الإفرادية إلى النص بطريقة واعية أو لاوعية. إن صورة الوشاة على كثرتهم وفق رؤيته للوجود واحد وإن تعددوا؛ لأن الهدف والمرمى واحد عنده بخلاف الشاعر العذري الذي ينبني حبه على كثير من الاحتمالات والنتائج المتباينة. يحصر الجدول الآتي صورة الوشاة كما أفصحت عنها النصوص السابقة عند الشاعرين:

ابن الفارض	جميل بثينة
يشي بي (الواشي) إليها ولائمي	فما زادني (الواشون) إلا صبابة ولا زادني (الناهون) إلا تماديا
إني هجرت لهجر واش بي	(وقالوا) به داء عياء أصابه وقد علمت نفسي مكان دوائيا
غير السلو تجده عندي لائمي	وكروا على (العذال) فيها
دع عنك تعنيفي وذق طعم الهوى	فما لام فيها (لائم) لو علمتها
قل (للعذول) أطلت لومي طامعا	فلا (تكثروا لومي)
كأن (عذولي) بالوصال مبشري	ومازادها (الواشون) إلا كرامة
ظن (العذول)	قد (لامني) فيها أخ ذو قرابة

وشاة جميل نساء، رجال، أفراد، وجماعات، فجميل يعاني أزمة أخلاقية مجتمعية معيارية لذلك فهو يواجه وشاة وعذالا من أطياف مختلفة ومتباينة من المجتمع فيدعوعليهم بقوله:

فليت وشاة الناس بيني وبينها
يدوف لهم سما طماطم سود
وليتهم في كل ممسى وشارق
تُضاعف أكبالٌ لهم وقيود٢٥

أما ابن الفارض فيعاني أزمة عقدية صاغها في قوالب تقليدية متمثلة ظاهريا في كرهه للأعداء المذهبيين، إلا أن النظرة العمقية للنص تفضح أنه يمرر نسقا مخاتلا مفاده التطهير والارتقاء الذي لا يتأتى دون وجود هذه الزمرة من البشر. قد يكون هذا هو سر ثباتهم في شعره على صيغة

المفرد، مهما تعددت ألوانهم وأجناسهم فهم يخدمون غرضا واحدا فقط وهو كونهم درجة جديدة يرتقي عليها في سلم الوصول إلى الفناء في ذات الله. يتضح ذلك الخيط الرقيق الذي يفصل بين الغزل العذري ،والعشق الإلهي فرؤية الأشياء من منظورعرفاني هي التي تميز الشعر الصوفي بينما يظل حب جميل وإن طاول مفهوم الحب تخالطه بعض الهنات البشرية.

النسق الثاني: الحيران /المتشكك

الحيرة في الحب تأتي على وجهين: حيرة تأتي من الشك في حب المحبوب كأن يكون الحب من طرف واحد فقط، وحيرة تأتي من شدة الخوف من اقتراف مالا يرضى عنه المحبوب.

يقول جميل:

ألا أيها النوام ويحكم هبوا

أسائلكم هل يقتلُ الرجلَ الحبُ ؟

فقالوا: نعم حتى يسلَّ عظامه

ويتركه حيرانَ ليس له لبُ[٢٦]

تتشكل المعاناة في هيئة سؤال يحمل ثنائيات ضدية "يقظة الشاعر/النوام، القتل/الحب" هذه الدوال تستهل بألا الاستفتاحية التي تشير إلى أهمية ماسيلقى بعدها ثم تليها كلمة "ويحكم" التي ترد في سياق الاسترحام عند العرب، فتتكون صورة مشحونة بخوف يتسرب إلى السامع المسؤول والقارئ معا. ثم يتأتى العدول عن الموت من الحب إلى دال أقوى وأعمق من حيث البعد الدلالي وهو القتل بالحب؛ ليجعل جميل من نفسه ضحية يمارس عليها فعل القتل. ثم يزيد الموقف توترا وصعوبة حين يهب جماعة (النوام) مسارعين بالرد على الاستفهام الإنكاري بصورة عفوية وتلقائية وحاسمة –ــ متناسين استرحامه ــ في صورة ثنائية ضدية تزيد من صعوبة المشهد ومأساويته؛ أنك ستقتل مرات دون أن تموت، وفي كل مرة تقتل فيها تنبعث في داخلك حيرة لا تنتهي منك حتى تودي بعقلك. قد يقع تساؤل عند هذا الحد فهل الحيرة المقصودة هنا من الوجه الأول الذي يفضي إلى كون الحب من طرف واحد؟ أم هي حيرة الخوف من اقتراف ما لا يرضي المحبوب؟ قد يترجح الاحتمال الأول في هذا الإطار مدعوما بدافع الاستمرارية في العذاب والقتل كما يشير النص، فمهما فعل جميل سيكون حظه من الحيرة واحدا وقاتلا. وإن كان الثاني فلعل التشبيب بها أو لقياها في الخفاء كانا السبب في الحكم عليه بالحيرة الأبدية.

إن الناظر في بيت ابن الفارض الشهير يدرك أن الحيرة في هذا السياق أقرب إلى كونها ضربا من الخوف من اقتراف الذنوب أو لعلها إمعان وتماه في الضياع عن الطريق حتى يكون للوصول بحصول الرحمة ألق مختلف:

زدني بفرطِ الحبِّ فيك تحيرا

وارحم حشىً بلظى هواك تسعرا[٢٧]

إن نسق (الحيرة) عند ابن الفارض يتشكل من قيام بنية النص على فعلي الأمر زدني/ ارحم فتأتي الثنائية الضدية لتنقلنا إلى اللحظة الآنية التي يعاني منها ابن الفارض، حيث يتمازج شعوره بالمتعة التي تمثلها دوال (زدني بفرط الحب) مع مايصيبه من ألم ناتج عن فرط ذلك

الهوى في قوله (وارحم حشى). إن استعذاب الألم والاسترحام منه في ذات اللحظة يترجمان الدور الذي تؤديه الحيرة في النص، حيث تحمل في ذاتها ثنائية ضدية ظاهرها يلمح إلى تأخر حصول الرحمة بسبب ذنب ما، ثم استدعاؤها بأسلوب يتناسب والأدب مع الذات العلية. أما باطنها فيشير إلى نوع من استعذاب الألم ليس من منطلق السادية وجلد الذات بقدر ما هو استعذاب للرحلة التي يسلكها المريد بكل عذاباتها المحتملة. إن الحيرة عند المتصوفة " بديهة ترد على قلوب العارفين عند تأملهم وتفكرهم فتحجبهم عن التأمل[٢٨]" وعليه يكون جلاؤها سببا في حصول الترقي المطلوب. هكذا يمرر ابن الفارض معنى ظاهريا وآخر باطنيا في حين أنه يستخدم ذات الرمز.

إن وحدة الرمز أدت إلى وحدة طبيعة الخطاب حيث تقوم بنية النصين على ثنائية ضدية تحملهما الجمل الإنشائية الطلبية، ولكن العمق الذي تضطلع به الأبيات مختلف تماما. لئن كان معنى الحيرة متحققا بوجهيه عند كليهما إلا أن ابن الفارض يزيد على ذلك مبدأ استعذاب الحيرة. لقد كانت الحيرة في نص ابن الفارض مطلبا يسعى إليه، وحيرة جميل جاءت إجابة على سؤال لم يتمن سماعه فتتجسد عند ابن الفارض المتعة والغرضية في الحيرة ولا تكون كذلك عند جميل. ومرة أخرى يتحول الرمز إلى نسق يستتبع مع تكرار ورود الحيرة.

النسق الثالث: المخلص/ المتفاني

يلتقي جميل وابن الفارض في هذا النسق فالإخلاص التام في الحب مرحلة يصل فيها العاشق إلى تمثل المحبوب في كل حين، وتصبح مقاصده متوجهة إليه دون سواه، كل عمل يقوم به المحب منصرف في كليته إلى المحبوب حتى لو كان ذلك من الفرائض أو الواجبات الدينية.

يقول جميل:

أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها
لي الويلُ مما يكتب الملكان
ضمنت لها أن لا أهيم بغيرها
وقد وثقت مني بغير ضمان[٢٩]

يتوجه جميل بكليته إلى بثينة فلا ينفك يذكرها حتى في الصلاة غير مبال بالعقوبة المترتبة على ذلك. يبدو أنه يفصح لها بذلك من باب تقديم ضمانات منطقية؛ فلئن كان يهيم بها حتى في أكثر لحظات الخشوع والتجلي فوجودها وحضورها في فكره مسيطرعلى كل أوقاته من باب أولى. ويعبر جميل عن الفكرة ذاتها في بيت آخر ولكنه يذكر الجهاد بدلا من الصلاة هذه المرة:

يقولون جاهد ياجميل بغزوة
وأي جهادٍ غيرهن أريد؟[٣٠]

تتنوع وتتلون العبادات والقرب بين الأركان والفروض ولكن المحصلة واحدة لا تتغير عند جميل، لئن كانت الصلاة ركنا فهو يؤديها ظاهريا وهو منشغل البال ببثينة؛ لأنه لا يجرؤ على ترك الصلاة ولا على اغفال بثينة. أما الجهاد الذي هو ذروة سنام الإسلام إلا أنه يتركه

متعللا بحبها كعذر شرعي، وفي المحصلة فهو لا يحجم عن الجهاد وإنما يتخير من أنواعه ما يعرف بالجهاد الأكبر وهو جهاد النفس. فهل يجاهد نفسه قمعا أم إيغالا في حبها؟ ينفتح أفق النص على علائق جديدة وأبعاد تعمق الصلة بين العذريين والمتصوفة حيث تصبح قضية جهاد النفس مطلبا و مقاما عند المتصوفة. وتنعكس الدوال حين يجاهد جميل نفسه إمعانا في حبها بينما يجاهد الصوفي نفسه تعميقا للمحبة كما سيأتي.

يقول ابن الفارض:

أنتم فروضي ونفلي

أنتم حديثي وشغلي

جمالكم نصب عيني

إليه وجـــهت كلي[٣١]

الملمح الذي يفصل بين العذريين وأهل العشق الإلهي أن العشق عند جميل قد يكون في بعض حالاته منشقا ومنافيا للطاعات والقرب المطلوبة، ولكنه واقع ومحبب في جوهرالتجربة الصوفية. يسترعي ضمير المخاطب في صيغة الجمع (أنتم) الانتباه من زاويتين، أما الأولى فترتبط بهوية المحبوب سواء على صعيد "الجندر" أو على صعيد الواحدية، أما الثانية فترتبط بثنائية الحضور والغياب فهل المحبوب حاضر ليخاطب وجها لوجه؟ أم غائب وجوده معنوي؟ أم أنه الحاضر الغائب دوما؟ يفترض في أصل الوضع أن الحديث مع المحبوبة يكون في حضورها بضمير(أنتِ)، أما في غيابها فبضمير(هي) وهذا ما حدث عند جميل حين أحال إلى بثينة (لذكرها)؛ فضمير الغيبة احتل حيزا من النص ليملأ به فراغ حضورها. إن الأمور لاتسير على هذا المنوال عند ابن الفارض فالمحبوب واحد في متعدد، منثور في كل ذرة من ذرات الكون، مجموع متبلور داخل القلب، مما يفسر حضوره الأبدي حتى في ساعات الغفله فلا تتأتى الإحالة إليه إلا بالخطاب. لعل عظمة الذات العلية هي السبب في الجمع فلا يخاطب أبدا بصيغة المفرد أو المفردة إلا تمويها في غير هذا الموضع. تتناص هذه الأبيات في معناها ومرماها مع أخرى للحلاج وذكرها يزيد المعنى المراد وضوحا وإشراقا.

يقول الحلاج[٣٢]:

إلا وحبك مقرون بأنفاسي

والله ما طلعت شمس ولا غربت

إلا وأنت حديثي بين جلاسي

ولا جلست إلى قوم أحدثهم

إلا وأنت بقلبي بين وسواسي

ولا ذكرتك محزونا ولا فرحا

إلا رأيت خيالا منك في الكاس

ولا هممت بشرب الماء من عطش

سعيا على الوجه أو مشيا على الراس

ولو قدرت على الإتيان جئتكم

ديني لنفسي ودين الناس للناس

مالي وللناس كم يلحونني سفها

تنمي أبيات الحلاج السابقة فكرة الحضور الأبدي في كل الممارسات اليومية والشعائرية رابطة ذلك بالتدين التام والذي قد لا يوافق هوى الكثيرين ولكنه يتطابق والبنية الصوفية.

ثمة فارق بين الحبين فابن الفارض لا يحتاج إلى تقديم عهود ومواثيق؛ فهو واثق مستوثق في محبة الله التي ملكت عليه كل شيء، وبدت عنده من طقوس العبادة. لقد عرف جمال الله فتوجه إليه، لكن جميل يقدم البراهين، والمواثيق ويحاول أن يطمئن نفسه متعللا بمنطقية ما يقدمه عله يكسب ثقة بثينة .

النسق الرابع: الراجي في البسط / الخائف في القبض

إن مصطلحي القبض والبسط عند المتصوفة هما حالان شريفان لأهل المعرفة فإذا قبضهم الحق أحشمهم حتى عن المباحات من طعام وشراب وكلام، وإذا بسطهم ردهم إلى تلك الممارسات التي تستدعيها بيولوجية الطين. وللقبض والبسط وقت محتوم وهو أوائل المحبة الخاصة والاصطفاء[٣٣]. يتضح مما سبق أن المتصوفة يميلون إلى صياغة أزواج من المتشابهات أو المتنافرات تماما كما هي حال الثنائيات الضدية في النقد من باب تعميق المعاني حتى يصعب فهمها على غير المريدين.[٣٤]

التوبة في الأبيات التالية هي المفتاح الذي يلج منه جميل لتسويغ المعصية، فباب الله مفتوح أبدا وقد خلق البشر خطائين. أما بيع الدين فهي صفقة يعقدها الإنسان مع الشيطان فيبيع آخرته بدنياه. تبدو أشبه ما تكون بما فعله "دوريان جري"[٣٥] حين قرر أن يبيع نفسه للشيطان ويفعل ما يأمره أن يفعل في مقابل شباب دائم لا يبلى وجمال في الصورة لا يزول. لئن كانت مرآة "دوريان جري" هي الوحيدة التي تعكس له حقيقته فإن تأرجح الإنسان بين النفس اللوامة والنفس الأمارة هو المقابل الموضوعي للمرآة. يبدو نص جميل صوفي الروح من الدرجة الأولى حين يلعب هو دور النفس الأمارة ممثلا بذلك مقام البسط، وتقابله بثينة لتلعب دور النفس اللوامة ممثلة مقام القبض. يتعلل جميل أنهما يمكن أن يبدآ رحلتهما العرفانية من جديد من مقام التوبة أولى الدرجات على الطريق. ينبعث هاتف الموت بصوت بثينة ليكون النذير المؤرق في المعادلة، حيث يتحدد مقام الإنسان الأبدي بالمقام الذي قبض فيه.

يقول جميل :

تعالي نبع في العام يابثن ديننا

بدنيا فإنا قابلا سنتوب

فقالت :لعنا يا جميل نبيعه

وآجالنا من دون ذاك قريب[٣٦]

تحمل دفتا الأبيات ثنائية ضدية تقوم على (العرض /الرفض)، وهي تكشف أيضا عن نسق مضاد مازال يعيش إلى اللحظة في الذهن البشري مفاده أن المرأة مصدر الغواية، فتأتي دوال النص مرتبة وفق استراتيجية معينة لنقض نسق معين وعكسه تماما من خلال تقديم جميل لعرض الغواية بقوله : (تعالي نبع في العام يابثن ديننا) تقابله دوال الرفض (لعنا ياجميل نبيعه..)، تتقابل سلطة الدين /بسلطة الدنيا بمتعها الآنية، فتظهر بثينة في صورة الواعظ أو الزاجر المذكر بالموت. إن النص يعطل صورة المرأة المشتهاة التي أفصحت عنها دوال الشطر الأول

من البيت لتصبح في صورة المرأة المثال، بل تتحول إلى الواعظ الرادع.

تستدعي هذه الثنائية القصة الأساس، قصة إخراج آدم عليه السلام من الجنة بسبب حواء، وكيف أخذت هذه القصة طابعا ذكوريا أصبحت من خلاله المرأة رمزا للغواية، نجد في إصحاح التكوين في الإنجيل ما يلي:"وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي علمها الرب الإله، فقالت للمرأة: أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة ؟ * فقالت المرأة للحية: من ثمر الجنة نأكل * وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله :لا تأكلا منها ولاتمساها لئلا تموتان * فقالت الحية للمرأة: لن تموتا! بل الله عالم أنه يوم تأكلان منها تتفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر* فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل *....* فقال :من أعلمك أنك عريان ؟ هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لاتأكل منها؟ فقال آدم: المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت، فقال الرب الإله للمرأة: ماهذا الذي فعلت؟ فقالت المرأة أغرتني فأكلت، فقال الرب الإله للحية: لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم، ومن جميع وحوش البرية، على بطنك تسعين، وترابا تأكلين كل أيام حياتك، وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه"[٣٧] .

إن التناص العكسي الواقع بين أبيات جميل وسفر التكوين في الإنجيل ليسفر عن رغبة جميل نسقيا في تبرئة الأنثى من تهمة الخطيئة الأولى التي التصقت بجنس النساء منذ الأزل. وهو إذ يفعل ذلك لا يجعل الذنب مشتركا بين الذكر والأنثى بل يتحمله هو ويحمله جنس الذكر بجملته في محاولة لخلق نمط معاكس تماما للعرفين الديني والأسطوري الراسخين. يتوسط القرآن الكريم بين رؤية جميل وما جاء في سفر التكوين بحيث تقع مسؤلية الغواية على الذكر والأنثى بحد سواء كما في قوله تعالى: "ويا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة فكلا منها حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين * فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ماوري عنهما من سوءتهما وقال مانهكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين * وقاسمهما إني لكما لمن النصحين * فدلهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطن لكما عدومبين"[٣٨]

نجد افتراقا بين القرآن الكريم، والأنجيل في سرد قصة آدم وحواء عليهما السلام ففي السياق القرآني آدم وحواء يتشاركان في الأكل من الشجرة، وفعل الوسوسة واقع عليهما معا، وبذلك تخلد النظرة القرآنية قانون المساواة بين الجنسين وكذلك قانون المسؤلية، مخالفة بذلك سفر التكوين في تحميل الحية وحواء تلك المسؤلية دون آدم عليه السلام. تتخلص حواء من فعل

الغواية المطلق وتتساوى مع آدم عليه السلام في التكليف. إن جميلا إذ يجرد وينزه بثينة من فعل الغواية ليتبنى القطب المعاكس للإنجيل في رؤيته، ثم يمهد الدرب للصوفي الذي سيأتي بعد قرون من الزمان ليستخدم الأنثى كرمز يضمنه آهات عشقه الإلهية المنزهة. إن جميلا في هذه الثنائية يرسم صورة جديدة للمرأة هادما نسق الغواية الذي ارتبط بها منذ القدم. لعل في مثل هذا التحليل سببا وجيها لتوظيف الغزل العذري وعاء يصب فيه العشق الإلهي رموزه وتجلياته.

يقول ابن الفارض:

ولما تلاقينا عشاء وضمنا

سوا سبيلي دارها وخيامي

وملنا كذا شيئا عن الحي حيث لا

رقيب ولا واش بروز كلام

فرشت لها خدي وطاء على الثرى

فقالت لك البشرى بلثم لثامي

فما سمحت نفسي بذلك غيرة

على صونها مني لعز مرامي

وبتنا كما شاء اقتراحي على المنى

أرى الملك ملكي والزمان غلامي [٣٩]

ثمة فارق بين صورتي المثال عند جميل ،وابن الفارض ،فالأخير يجعل من نفسه مثالا بينما جميل يرى في بثينة صورة المثال كما سبق وعندها يأخذ النص أبعادا رمزية كثيفة في قوله: "أرى الملك ملكي والزمان غلامي" تترجم عن اللحظة التي ينعتق فيها تماما من شهوة الجسد إلى رغبة أخرى ذات قدسية عالية، وهي الأنس بلحظة اللقاء المقدس، ففي قوله:(عز مرامي) يرسم أفقا بعيدا لذلك الطموح.

إن الوصول أو حيازة مقام معين عند المتصوفة ثم الإعجاب به والركون إليه هو سبب انقطاع الترقي، لقد كان ابن الفارض يعاني لحظة اختبار قاسية تتصارع فيها نفسه الإنسانية على جبهتين أما الأولى فهي تحقيق رغبات الجسد في ظاهر الأمر، ورغبات الروح التي تاهت بالمقام الذي وصلت إليه في الباطن، وأما الثانية ففي العفة ظاهرا وفي طموح المكان الذي يريد الوصول إليه باطنا. الهدف والمرمى هو في الحفاظ على العفة ظاهريا وفي تحقيق مقام الفناء باطنيا. ينتصر ابن الفارض في نهاية المطاف متجاوزا تلك المرحلة العصيبة إلى مرحلة جديدة، فتكون النتيجة مكافأته بتلك اللحظات الأسطورية التي جعلته يرى الملك ملكه، وتصبح اللحظات الزمنية الشهوانية التي انتصر عليها وقاومها بضعف غلام أجير مطواعة راضخة عنده بعد أن كان هو أجيرها. تتأرجح الأبيات بلا شك بين حالي القبض متمثلا في الاختبار ثم حال البسط لما تم تجاوز مزالق الشهوة بسلام. يتأرجح النص أيضا بين ثنائية الظاهر الباطن فيظهر المعنى المرتبط بالعشق الأرضي ويخبئ معنى المعنى المرتبط بالتجلي مما يهب النص لذة وغموضا.

يتماهى النصان في صورة إيحائية تجعل من النص الصوفي عذريا ومن النص العذري صوفيا حيث يوظف كلاهما ثنائية القبض والبسط

أو الخوف والرجاء توظيفا عمقيا يشي بأسرار ودلالات.

يقول ابن الفارض أيضا:

جعلت لأعمال العبادة عادةً

وأعددت لأحوال الإرادة عدتي

وعدت بنسكي بعد هتكي وعدت

من خلاعة بسطي لانقباض بعفة

وصمت نهاري رغبة في مثوبة

وأحييت ليلي رهبة من عقوبة [٤٠]

تحتشد الثنائيات الضدية في بنية نص ابن الفارض:(ليلي/نهاري/نسكي/تهتكي/خلاعة/عفة/ مثوبة/عقوبة)، وتشير هذه الثنائيات المجتمعة من حقول دلالية دينية/ دنيوية إلى الأجواء المشحونة بعنصر الإثارة والغواية اللذان يشكلان صراعا نفسيا ينتصر فيه ابن الفارض من جديد، ولكنه في هذه الأبيات ــ بخلاف سابقتها ــ واقع في حال القبض صواما قواما متعففا متخلصا من رغباته الطينية. إن وصوله إلى الذات العليا والفناء فيها يستلزم التأرجح بين الأحوال مع الإبقاء على صورة المثال في كل مرة. يتشارك جميل وابن الفارض في تمثل هذا النسق الثنائي من الوجود الإنساني، ولكنهما يفترقان في أن ابن الفارض قادر على حيازة الضدين معا في ذاته وبذاته، أما جميل فيستلزم تحققهما وجوده وبثينة يتبادلان الأدوار.

النسق الخامس: المكاشف/ المتجلي

قال الإمام النووي " مكاشفات العيون بالإبصار ومكاشفات القلوب بالاتصال"[٤١] الكشف عند المتصوفة يأتي على مراحل أعلاها يكون بالتجلي أو التنزل أو العروج، وقد اجتمعت كلها لسيد الخلق صلى الله عليه وسلم سواء في الأسراء والمعراج أو غيره، لكن الكشف الذي حصل لسيدنا موسى عليه السلام والمرتبط برؤية النار هو الكشف الذي طالما أحال إليه المتصوفة فأصبحت النار رمزا في ذاتها. قد يكون السبب في ذلك هو النص القرآني الصريح الذي ذكر تلك الحادثة بأبعادها وتجلياتها ومراميها. قال تعالى: (وهل أتاك حديث موسى إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى فلما آتاها نودي يا موسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى)[٤٢].لقد ضل موسى بأهله الطريق في ليلة شتاء باردة، ولم تنقدح ناره، فأبصر في الأفق نارا فأراد أن ينال منها قبسا، وكان ماكان بينه بين الخالق جل وعلا، فكانت تلك هي بداية نبوته ومعجزاته. لم يتأت له الكشف إلا بعد سنوات طوال من الرعي والتأمل وكذلك حال المريد. وفي سورة الآعراف تكتمل حيثيات القصة من خطاب الله جل في علاه حيث تجلى إلى الجبل الذي اندك دكا، انتهاء بالحالة التي انتابت نبي الله موسى عليه السلام. قال تعالى:(ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن انظر إلي الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا)[٤٣].

يتقاطع نصا جميل وابن الفارض التاليين ويعبران عن عمق التناص القادر على توليد

الدلالات. فالشاعران يحددان نمطية تناصية مرتبطة بالنار تعطي طابعا قداسيا قبل لحظة اللقاء، أو الكشف.

يقول جميل:

أكذبت طرفي أم رأبت بذي الغضا
لبثنة نارا فاحبسوا أيها الركب
إلى ضوء نار في القتام كأنها
من البعد والأهوال جيب بها نقب
وماخفيت مني لدن شب ضوؤها
وماهم حتى أصبحت ضوؤها يخبو
وقال صحابي :مانرى ضوء نارها
ولكن عجلت واستناع بك الخطب
فكيف مع المحراج أبصرت نارها ؟
وكيف مع الرمل المنطقة الهضب[٤٤]

(النار، وذي الغضا، والركب) تلميحات إلى بعض من عناصر القصة القرآنية الموسوية تشي من بعيد بمحاولته إضفاء هالة قدسية على الحب. إن اللحظات التي تتجلى فيها نار المحبوبة من جهة واختصاصه برؤيتها دون جماعة الركب من جهة أخرى دليل على أن هذه الانقداحات ترد القلب والوعي فتوصل بين عالمي الحس والغيب عن طريق القلب والحدس.[٤٥] لقد أوشك أو قارب جميل أن يصل إلى مرحلة الحب الصوفي الذي ينتهي بكرامة ولحظة تجل خصوصا وأن الطبيعة الفيزيائية للهضاب المحيطة به تحول حتما دون فعل الرؤية الحقيقية.

أما ابن الفارض فقد تقاطع تماما مع التجربة الموسوية وقد سبق له العلم بها وكأنه كان ينتظرها كما تشير الأبيات التالية التي تفتتح بحصول البشارة:

آنســت في الحي نارا ليــلا فبشــرت أهلي
قلت امكثـــوا فلعلي أجــد هــداي لعلــي
دنـــوت منها فكانت نــار المكلــم قبلــي
نوديت منهــا جهارا ردوا ليالي وصلـــي
حتى إذا ماتدانـــى الميقات في جمع شملي
صارت جبالي دكــا مــن هيبــة المتجلي
ولاح ســـر خفــي يدريه من كان مثلي
فالموت فيه حياتــي وفي حياتي قتلي [٤٦]

لما بني النص وفق ثقافة دينية أفضت إلى تناص مع قصة موسى عليه السلام، صار لزاما أن يستدعي ابن الفارض حيثيات القصة كاملة زمانية ومكانية، وقد تم توظيف النص المرجعي ذاته دون موارية أو تمويه أو تحريف أو استخدام معاكس له[٤٧]. وفي محاولة للتقريب بين النصين يقع الجدول التالي :

قصة موسى في القرآن	قصيدة ابن الفارض
الزمن /الليل "يفهم من السياق"	الليل صراحة
النار ــ أول ارتباط للنار بالنور الإلهي	النار ــ تكرار الوجود
الأهل	الأهل
الجبل ــ طور سيناء ــ فعل الدك	جبالي ــ فعل الدك
الخطاب الصريح	الخطاب الصريح
حصول الرؤية للجبل دونه	حصول الرؤية له مع الجبل

فالشاعر يخلق لنفسه أجواءا مماثلة لأجواء موسى عليه السلام في لحظات كلامه مع ربه مستدعيا العناصر التي كونت القصة. الزمان والمكان لهما قيمة كبرى في تحديد لحظة الكشف، لقد وقع الكشف عند ابن الفارض ليلا أثناء لحظات السكون والطمأنينة، وهو وقت وصول الصوفي لذروة العبادة، فيصل بالقارئ إلى مرحلة عالية من تصور الكرامة التي وصل إليها استحقاقا. أما المكان فينكره ابن الفارض وينسبه لنفسه في حين أن القرآن يحدد تماما الموقع الذي حدثت فيه المعجزة. إن كلمة (بشرى) تشير إلى دلالة يقينه بأنها لحظة التجلي التي كان ينتظرها على خلاف "موسى"عليه السلام في سياق الآية القرآنية الذي وقعت له مفاجأة غير متوقعة. تحدث في لحظات التجلي أمور قد لا يتفهمها العقل؛ لأنها تكتسب سماتٍ خارقة تفوق التصور البشري من جهة، ولأن التحرر من ربقة الجسد وسلطان العقل قد وقعا في مرحلة سابقة للكشف؛ لذلك فالمتصوفة يحرصون على إحاطة لحظاتهم تلك بالكتمان. ثم تتكشف طبيعة ما يختزله ابن الفارض من مشاعر في تلك اللحظات بدوال تحمل ثنائية ضدية (فالموت فيه حياتي، وفي حياتي قتلي) بهذه الضدية أراد بناء لغة تواصلية بينه، وبين المتلقي فأفسح له المجال نوعا ما إلى تصور الموقف من حيث اللذة التي تنبعث من تلك الدوال الثنائية.

يزيد ابن الفارض على سياق الآية القرآنية بعدا آخر مفاده أن موسى خر صعقا ولم يشاهد إلا أثر الرؤية على الجبل، أما ابن الفارض فيلمح إلى أبعد من ذاك بقليل وإن كان لم يصرح في هذه الأبيات ولكنه صرح في غيرها. قد يكون من الضروري عند هذا الحد إقامة تناص بين نصوص ابن الفارض لتجلية هذه الفكرة.

يقول ابن الفارض:

ولقد خلوت إلى الحبيب وبيننا

سر أرق من النسيم إذا سرى

وأباح طرفي نظرة أملتها

فغدوت معروفا وكنت منكرا[٤٨]

ينفتح النص من خلال ثنائية النكرة المعرفة فابن الفارض كان يرى نفسه نكرة خلال معراجه ورحلته إلا أن لحظة الكشف قد جعلته معرفة وهي في ما يبدو مرتبة عالية قد حازها. لقد كانت النظرة وحدها كفيلة بذلك التحول من حال إلى حال، وبذلك يتضح البعد الذي ترمي إليه الأبيات السابقات من خلال التناص وتفسير النصوص بالنصوص.

ثمة فارق بين نسبة اجترارالنص في شعر (ابن الفارض) وعند (جميل)، فالأخير لم يستدع النص مباشرة بل ألمح إليه، وقد يكون هذا الفارق ناتجا من خصوصية التجربة عند ابن الفارض. نخلص من هذا إلى فكرة أن جميلا قد مهد الطريق من خلال الاكتواء بنار الحب البشري ثم سار ابن الفارض وأضاف حين اكتسى حبه بغلالة إلهية. وندرك تماما أن استخدام رموز الغزل العذري كانت المفتاح الأمثل لتقريب التجربة الصوفية وصياغتها.

خاتمـــة:

تنبعث كلا التجربتين العذرية والصوفية من رحم المعاناة، ويتدرج الحب مواجها الكثير من الصعوبات فمن العذال والوشاة، إلى سهر الليالي والانتظار والتأمل، ثم الحيرة والشك لتأخر الفرج، يليه مزيد من الخلوص في خوف ورجاء انتظارا للحظة الكشف واللقاء التي تهب المتعة الأبدية والطاقة على الاستمرار. لقد تشاطرت كلا التجربتين عددا من الرموز التي تبدو للوهلة الأولى متطابقة أو متشابهة تماما، إلا أن فعل القراءة والتحليل قد كشف عن فروقات وأعماق مختلفة لكل منها. لقد كشفت الثنائيات الضدية التي حفلت بها نصوص جميل بثينة وانبنت عليها نصوص ابن الفارض عن حجم الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعران، وعن خصوصية التجربة الصوفية التي تنحصر دائما في ثنائية الظاهر الباطن والحضور والغياب. لقد استطاع كل منهما أن يشفر ويمرر من خلال رموزه أبعادا وأطيافا من معان يغلف واحدها الآخر مغيرين بذلك قناعات ما، أو باثين مفاهيم جديدة لكثير من المسلمات.

إن النسق ثقافي الذي استطاعت المقالة أن تكتنهه وتؤكد على وجوده من خلال تتبع الرموز الواحد تلو الأخر، ثم الإشارة إلى معانيه الظاهرية والباطنية، ليؤكد خضوع الشعر تماما وقبوله للتحليل بناء على نظريات النقد الثقافي. فالرمز يستدعي الصورة وتتكرر تلك الصورة أكثر من مرة، ومن ثم تخاتل وتمرر من خلالها صورة أخرى لاتتأتى إلا بالتحليل، وبذلك يكون بلا شك الغزل العذري أبا شرعيا للشعر الصوفي متمثلا في مدرسة العشق الإلهي.

لقد اضطلع المقال بمسائلة البنى النصية وسبر ما تحمله من أبعاد ومضمرات نسقية في محاولة لاكتناه التقارب والتخالف بين ما هو عذري وما هو صوفي، مرورا بمرجعية النصوص الثقافية والتناص القائم فيها، وانتهاء بتأويل العلاقة بين الإبداع وقيمته الثقافية وفاعليته في التغيير. ولم يتم استيفاء كافة الرموز التي تحتضنها التجربتان العذرية والصوفية بحال لأن ذلك يحتاج إلى استقراء وبحث طويلين لا يتأتيان لهذا المقال، قد يجد باحث ما نفسه مدفوعا لاستكناه ومتابعة مزيد من الرموزالمتقاطعة والتي بدورها تولد أنساقا لها أبعادها الثقافية.

هوامـــش:

١. مجموعة من المؤلفين، ٢٠٠٠م، في نظرية التلقي، ط١ ،ترجمة د.غسان السيد ،دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة ،دمشق، ص٤٦٠
٢. محمد بولحي، ٢٠٠٠م، الشعر العذري في ضوءالنقد الحديث(دراسة في نقد النقد)، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، المغرب،ص.٥.
٣. ينظر:المرجع السابق ،ص ص ٧،٨
٤. ينظر:المرجع السابق ،ص٨
٥. ابن حزم الأندلسي،١٩٧٢م، طوق الحمامة، ط٢، تحقيق :إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،-بيروت ،ص٩٠
٦. محمد زايد، ٢٠١١م، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والابداع الفني، ط١، عالم الكتب الحديث، أربد، ص٢٠٥

٧. تزفيتان تيودوروف،١٩٩٠م، الشعرية، ط٢ ،د.ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، توبقال، المغرب، ص٣١

٨. عبدالله الغذامي،٢٠١٤، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٨٤

٩. يوسف عليمات، ٢٠٠٤م، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي أنموذجا ،ط١، وزارة الثقافة، عمان ،ص٣٥

١٠. بولحي، مرجع سابق، ص.٢٠

١١. جميل بثينة،١٩٩٦م، الديوان، ط٢، تحقيق :إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت ،ص ٢٢٦

١٢. المرجع السابق ،ص٦٠

١٣. المرجع السابق، ص١٥١

١٤. المرجع السابق، ص٤٧

١٥. السابق،ص٧٣

١٦. ابن حزم،مرجع سابق،ص ١١٥

١٧. ابن منظور، لسان العرب، مادة عذل

١٨. الزبيدي، تاج العروس، مادة عذل

١٩. رفيق،العجم١٩٩٩م، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، مادة حرق.

٢٠. السابق، ص ٢٠٦

٢١. ابن الفارض، ٢٠٠٣م، الديوان، ط٣ ، دار صادر، بيروت، ص٦٢

٢٢. المرجع السابق، ص٢٦

٢٣. المرجع السابق، ص١٦٢

٢٤. المرجع السابق، ص١٦٢

٢٥. جميل بثينة، ص٣٠٧

٢٦. المرجع السابق ،ص٢٨/٢٩

٢٧. ابن الفارض،مرجع سابق، ص١٦٩

٢٨. العجم، مرجع سابق،مادة حيرة، ص.٣١٢

٢٩. جميل بثينة،مرجع سابق، ص٢٠١

٣٠. المرجع سابق، ص٦٨

٣١. ابن الفارض،مرجع سابق، ص١٧٥

٣٢. الحلاج ،١٩٧٤م،ص 79.

٣٣. العجم، مادة قبض، ص.٧٤٤

٣٤. أنا ماري، شميل، ٢٠٠٦م، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة السيد وقطب، منشورات الجمل، بيروت، ص١٤٨

35. Oscar Wilde, The picture of Dorian Gray, 1890, Express Publishing,

٣٦. جميل بثينة، مرجع السابق ، ص٥٨

٣٧. إصحاح التكوين، الجزء الثالث، الآيات من ١ إلى ١١،

http://www.enjeel.com/bible.php?ch=3&op=read&bk=1

٣٨. الأعراف ،آية:١٩،٢٠،٢١،٢٣

٣٩. ابن الفارض،مرجع سابق ،٢٠٦

٤٠. المرجع السابق، ص٧٢

٤١. رفيق العجم، مرجع سابق، ص.٧٩٠

٤٢. طه:الآيات ٩،١٠،١١،١٢

٤٣. الأعراف، ١٤٣

٤٤. جميل بثينة، مرجع سابق،ص٣٠،٣١

٤٥. علي زيعور،١٩٨٤م ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحكم،انقطاع اللاوعي في الذات العربية، ط٢، دار الأندلس ،بيروت.،ص٢٥٥

٤٦. ابن الفارض،مرجع سابق ،ص ١٧٥/١٧٦

٤٧. ابراهيم الدهون، ٢٠١١م، التناص في شعر أبي العلاء، ط١، عالم الكتب الحديث، اربد، ص ٢٩.

٤٨. ابن الفارض، مرجع سابق ،ص١٦٩

قائمة المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم، طبعة الملك فهد.

٢. ابن الفارض،٢٠٠٣م،الديوان،ط٣ ،دار صادر،بيروت.

٣. ابن منظور،لسان العرب، ط١، دار صادر، بيروت.

٤. الأصفهاني، أبو الفرج،١٩١٨م، الأغاني، ط٥، تحقيق:لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت.

٥. الإنجيل، كتاب العهد القديم، إصحاح التكوين،الجزء الثالث.

6. http://www.stmaryelgolf.com

٧. الأندلسي، ابن حزم،١٩٧٢م، طوق الحمامة، ط٢، تحقيق :إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،- بيروت.

٨. بلعلي، آمنة،٢٠١٠م، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط١ ،الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر.

٩. بولحي، محمد، ٢٠٠٠م، الشعر العذري في ضوءالنقد الحديث(دراسة في نقد النقد)، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، المغرب .

١٠. تيودوروف، تزفيتان،١٩٩٠م، الشعرية، ط٢ ،د.ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، توبقال، المغرب.

١١. جميل بثينة،١٩٩٦م، الديوان، ط٢، تحقيق :إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت.

١٢. الحكيم ،سعاد، ١٩٨١م، المعجم الصوفي، ط١، دار ندرة، بيروت.

١٣. الحلاج، الحسين بن منصور،١٩٧٤م ،الديوان، د.ط، تحقيق :كامل مصطفى الشيبي، وزارة الإعلام ، بغداد .

١٤. خياطه، نهاد، ١٩٩٤م دراسة في التجربة الصوفية، ط١، دار المعرفة، دمشق.

١٥. الدهون، إبراهيم مصطفى محمد،٢٠١١م، التناص في شعر أبي العلاء، ط١، عالم الكتب الحديث ،أربد.

١٦. زايد، محمد، ٢٠١١م، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والابداع الفني، ط١، عالم الكتب الحديث، أربد.

١٧. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، د.ط، مجموعة من المحققين، دار الهداية، الإسكندرية.

١٨. الزغبي، أحمد،٢٠٠٠م، التناص نظريا وتطبيقيا، د.ط، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن.

١٩. زيعور،علي١٩٨٤م ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحكم،انقطاع اللاوعي في الذات العربية، ط٢، دار الأندلس ،بيروت.

٢٠. شميل، أنا ماري، ٢٠٠٦م، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة السيد وقطب، منشورات الجمل، بيروت.

٢١. عبد الدايم، صابر، ١٩٨٤م، الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف، ط٢، القاهرة.

٢٢. العجم،رفيق،١٩٩٩م، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

٢٣. عليمات، يوسف، ٢٠٠٤م، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي أنموذجا ،ط١، وزارة الثقافة، عمان.

٢٤. الغذامي، عبدالله، ٢٠١٤، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٢٥. فيصل، شكري،١٩٦٨م، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت.

٢٦. كاشاني، عبد الرزاق، ١٩٩٢م، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، ط١، القاهرة.

٢٧. مجموعة من المؤلفين، ٢٠٠٠م، في نظرية التلقي، ط١ ،ترجمة د.غسان السيد ،دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة ،دمشق.

٢٨. نصر، عاطف جودة، ١٩٧٨م، الرمز الشعري عند الصوفية،ط١، دار الأندلس، بيروت.

٢٩. اليوسف،يوسف،١٩٨٢م، الغزل العذري دراسة في الحب المقموع، ط٢ ،دار الحقائق، لبنان.