

تجليات الرمز الصوفي ودلالاته في قصيدة المديح النبوي عند "ابن الخلوف القسنطيني" آمنة نوري

قسم اللغة والأدب العربي، المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة، professenouri@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/08

تاريخ المراجعة: 2021/04/08

تاريخ القبول: 2021/12/09

ملخص

يتناول هذا المقال ظاهرة توظيف الرمز الصوفي في المدائح النبوية باعتبارها فناً من فنون الشعر التي أذاعها التصوف بين أوساط الشعراء الذين تفاوت إبداعهم وتباينت مستوياتهم الفنية في هذا الغرض بين مخفق مقصر ومجيد أكثر، ومن شعراء الفئة الثانية نذكر "ابن الخلوف القسنطيني" الذي خصص له ديواناً كاملاً سماه جني الجنّتين في مدح خير الفرقتين، لذلك تمّ اختياره كنموذج لهذه الدراسة. وقد كانت أبرز نتيجة توصلنا إليها أن استحضار المرأة والخمر في مثل هذه القصائد ذات الطابع الديني الخالص لم يكن سوى استغلال لطاقتيهما الرمزية الإيحائية وتسخيرها لخدمة مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

الكلمات المفتاحية: رمز، تصوف، مديح نبوي، امرأة، خمر.

Positions and Meanings of the Sufi Symbol in the Prophetic Compliments of Ibn El-KHALOUF EL-Qassantini

Abstract

This article discusses the phenomenon of using the mystic symbol in the prophet praises since it was considered as one of the poetical arts that sufis spread among the poets whose artistic levels were varied in this topic. Some of them failed in dealing with it while others explained it perfectly. Among the poets of the second category, Ibn-Elkhalouf El-Qassantini who specified for it a whole divan entitled "Djenye el –Djannateyne fi madh kheir el firkateyne". That is why he was chosen as an example for this study.

Keywords: Symbol, sufism, prophet praise, woman, alcohol.

Endroits et significations du symbole soufi dans les compliments prophétiques d'Ibn El-KHALOUF EL-Qassantini

Résumé

Cet article traite du phénomène de l'emploi du symbole soufi dans les louanges prophétiques comme l'un des arts de la poésie que les sufis ont fait connaître auprès des poètes dont la créativité variait et leurs niveaux techniques variaient dans ce but entre un échec court et un échec glorifié. Parmi les poètes de la seconde catégorie, « Ibn Al-Khalouf Al-Qusentini », qui lui a consacré tout un recueil intitulé «Djenye el-Djannateyne fi madh kheir el firkateyne», et qui est le modèle de cette étude.

Mots-clés: Symbole, soufisme, louange prophétique, femme, vin.

المؤلف المرسل: آمنة نوري، professenouri@gmail.com

توطئة (مقدمة):

تعد قضية توظيف الرمز في الشعر العربي من أكبر القضايا التي استقطبت عددا كبيرا من الشعراء والدارسين على حد سواء، وتأتي دلالة الرمز الصوفي في طليعة الأبحاث التي تعج بها مختلف الكتب والدوريات، وهو توظيف طبيعي متى كان صادرا عن شاعر عرف باتجاهه الصوفي الخالص سلوكا وقولا.

ولعل إشكالية هذه الدراسة تتبع من كون هذه الرموز قد صدرت من شاعر غير صوفي خاض في سائر أغراض الشعر العربي إلى جانب غرض المديح النبوي- المختار كعينة لهذه الدراسة- الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالتصوف، ويتعلق الأمر بالشاعر "ابن الخلف القسطنطيني" في ديوانه "جني الجنّتين في مدح خير الفرقتين".

وسنقدم في هذه الصفحات تفسير دلالات توظيف المنهي عنه (الغزل بالمرأة، التّعني بالخمرة) في مدونته السابقة ذات الطابع الديني الخالص، ونحاول الوقوف على حقيقة الرمز عنده وهل كان كسائر الرموز الصوفية باعتبار أن المديح النبوي متفرع عن التصوف أم أن استحضاره كان مجرد استغلال لطاقته الإيحائية وتسخيرها لخدمة مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

وإذا كان الباحثون السابقون قد تناولوا جوانب محددة من الموضوع المدروس وتعاملوا مع قصيدة واحدة على غرار "حياة معاش" في مقالها "اللغة التأويلية في شعر ابن الخلف القسطنطيني/التائية الكبرى أنموذجا" و"التناص في تائية ابن الخلف الصوفية مع تائية ابن الفارض وعفيف التلمساني" فإن أهمية هذه الدراسة تتبع من تعاملها مع الديوان الشعري كاملا للشاعر السابق دون الاقتصار على قصيدة بعينها مما يجعلها متممة بطابع الشمولية، ساعية في نتائجها إلى توخي الدقة والموضوعية.

1- مفهوم المديح النبوي:

شعر المديح النبوي نوع من أنواع المدح وفن أصيل من فنون الشعر الديني؛ فهو ضرب "من التعبير عن العواطف الدينية وباب من الأدب الرفيع لأنه يصدر عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص"⁽¹⁾ تفيض حبا لرسول الله صلى الله عليه وسلم في كل الأعصار والأمصار.

ومن المعلوم أن " ذكر شمائل الميت يسمى رثاء لكنه في حق الرسول صلى الله عليه وسلم يسمى مدحا لأنه موصول الحياة يخاطبه المحبون كما يخاطبون الأحياء"⁽²⁾.

وهو مدح يختلف عن ذلك المدح التكميلي؛ فلم ينشأ طمعا في نوال أمير ولم ينشد طلبا لعطاء وزير، حيث يتغنّى الشاعر فيه بكرم خلقه وحسن خلقه عليه الصلاة والسلام ليبين أنه جمع نور الجمال وكمال الخصال فهو "أجمل الناس طرا وهو أكملهم، لا يصيبه عيب ولا يبلغه نقد، فقد خلا من هذا وهذا فكان الكمال المجسم والخلق المصفى"⁽³⁾.

وفيه تعداد لمعجزاته وإشادة بغزواته وانتصاراته وشوق لزيارة قبره وتعظيم لرسالته وإكثار من الصلاة عليه والتوسل إليه ليكون شفيعا يوم القيامة.

2- لمحة عن تطور فن المديح النبوي:

بزغت شمس المدائح النبوية في سماء الأدب العربي بالشرق في وقت مبكر، وارتبطت طلائعها بثلة من الشعراء الذين ظلوا ينافحون عن الرسول صلى الله عليه وسلم ضد عصابة الشرك والضلال أمثال "حسن بن ثابت"، و"عبد الله بن رواحة"، و"كعب بن زهير" الذين نهلوا مادتهم المدحية من القرآن الكريم وتأثروا بالإسلام ومفاهيمه الجديدة، فقدّموا لمن بعدهم الطريقة المثلى للمدح وأخذت بعض قصائدهم أنموذجا يُحتذى به.

أما "بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم وانقضاء عهد الصحابة لم يعد هناك شعر في المديح النبوي بالمعنى الصحيح وكل ما هناك عبارة عن بكائيات أوجدتها الظروف السياسية والتحولت الاجتماعية التي عرفها العالم الإسلامي فظهرت الشيعة بمدائحها لآل البيت عليهم السلام ومدائح أهل السنة التي لا تقل عن سابقتها أسفا ومكابدة"⁽⁴⁾، ومن بين هؤلاء الشعراء الذين أبدعوا هذه المدائح في إطار مدحهم الخاص نذكر "الكميت" في هاشمياته و"دعبل الخزاعي" و"الشريف الرضي" وغيرهم ممن كان لهم باع في هذا الفن وإن لم يكن مدحهم خالصا بل كان مما استدعاه مدح آل البيت أو الفخر بالعلويين.

لتظهر هذه المدائح في العصر المملوكي بصورة متكاملة مستقلة عن غيرها من الفنون حيث استقطبت معظم الشعراء الذين اتخذوها "وسيلة للتعبير عن مشاعرهم وآلامهم ولطلب الراحة والطمأنينة لنفوسهم المضطربة بسبب الهزات العنيفة التي تعرض لها المجتمع العربي والإسلامي"⁽⁵⁾، حيث ترك عدد كبير منهم بصمته الواضحة مثل "صفي الدين الحلبي" و"ابن نباتة المصري" و"البوصيري" الذي اقترن اسمه بهذا الفن وبلغت بردته من الإعجاب مبلغا عظيما بدليل حرص الشعراء إلى يومنا هذا على معارضتها كما فعل "أحمد شوقي" وغيره.

ولم يكن شعراء المغرب العربي عامة والجزائر خاصة بمنأى عن المشاركة في هذا الفن بل فرضوا حضورهم القوي في ركب المادحين؛ وأخذوا في الكثرة منذ القرن السابع الهجري وبرزت فيه أسماء لامعة برعت في غرض المولديات أمثال: "أبو حمو موسى الزياني" و"الثغري التلمساني" وغيرهما.

وإذا انتهينا إلى "الشهاب بن الخلف" (827-899 هـ) نكون قد انتهينا إلى مرحلة ناضجة من التعاطي مع هذا الفن؛ فديوانه "جني الجنّتين في مدح خير الفرقتين" لم يصنف من أجود ذخائر الشعر المغربي لكثرة قصائده فحسب بل لمستواها الفني الجيد وحسبنا القول بأنه عارض ببعضها فلائد كبار المادحين نحو لامية "كعب" وميمية "البوصيري" حيث كانت قصائده أطول نفسا وأعمق غورا. ثم إن القارئ لهذا الديوان يلاحظ أنه كان مرآة عاكسة لعصر الشاعر الذي انتشر فيه الزهد والتصوّف إلى جانب هذه المدائح؛ إذ يجد أن معظم قصائده امتزج فيها العشق الصوفي بالحب الإلهي والمديح النبوي. لذلك سنقف في هذه الدراسة على أبرز الرموز الصوفية الموظفة ونحاول تفسير دلالة استحضارها ومدى استغلالها في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

3- أنواع الرمز الصوفي في ديوان "جني الجنّتين":

3-1- رمز المرأة:

تقوم التجربة الصوفية عموما على أساس الحب الإلهي فالتغني به كالماء والهواء بالنسبة للصوفي، والمحبة عنده شعور قلبي وسلوك عملي يحمل صاحبه على ترك الحظوظ وإيثار الحقوق فتتلاشى إرادة المحب أمام إرادة المحبوب، ولعل هذا الحب الفياض هو محصلة حب الله السابق لعباده؛ وقد استقى الصوفية هذه الفكرة من بعض آيات القرآن الكريم كقوله تعالى: "فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ"⁽⁶⁾ وقوله: "قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ"⁽⁷⁾. لذلك نجد شعراء التصوف عامة وشعراء المديح النبوي خاصة يتغنّون بالحب الحمدي السبيل الموصل للمحبة الإلهية، فرسول الله صلى الله عليه وسلم "مقام المحبة بكاملها، مع أنه صفي ونجي وخليل وغير ذلك من معاني مقامات الأنبياء وزاد عليهم أن الله اتخذهم أي محبا ومحبوبا"⁽⁸⁾.

وقد تغنى الصوفية بالحب الإلهي بطريق مباشر أو غير مباشر منتهجين سبيل الرمز، جاعلين المحبوب ماثلا في أجمل الكائنات. ولما كانت المرأة أجمل المخلوقات المعشوقة فقد جعلوها رمزا للذات الإلهية، حيث استشعروا الجمال المطلق من جمالها النسبي، فهي "ليست محلا للشهوة بذاتها، بل هي رمز لذلك الجمال الشامل وطريق

موصول إلى الحق- إن جاز التعبير-، فإن بثها حبه وأشواقه فإنما هو في الحقيقة يعبر من خلالها إلى ما ترمز إليه إلى الحق تعالى، فالجمال المقيد المحسوس باب مفتوح على الجمال المطلق" (9).

وبناء على ذلك جمعوا بين الحب الإلهي والحب الإنساني في بوتقة واحدة، وعبروا عنه بطابع روعي خالص مستثمرين الموروث القديم الذي استوى عوده واكتمل نضجه، مستعيرين من روائع الشعر الغزلي كل عناصره من التعبير عن حب وعشق ووصف ألم فراق وشوق، بل وصفوا أيضا الجانب الحسي من ثغر وعينين وقد مشوق ووجنتين، حتى أن من يقرأ أشعارهم يعتقد أن أصحابها يتغنّون بالحب الإنساني. ومن أمثلة ذلك قول "ابن الخلوف":

فتاة سرى مسكا فتيتا نسيمها فأنجد فيها العاشقون وأتهموا
وحيرهم معنى قد تفرّدت على أن معنى الحسن فيها مقسم
فوجنتها والثغر نار وجنة وقامتها واللحظ رمح ومخدم
عجبت ليم الدر في كنز ثغرها وليس عليه ذل من يتيمّم
وأعجب أن الورد زاه بخدها ولم أر وردا أنبتته جهنم (10)

ولاشك أن القارئ لهذه الأبيات والكثير من الأشعار الصوفية سيلاحظ أن أصحابها قد تمثّلوا لكل هذه المعاني بالشعر العذري كلّما وجدوا ذلك أبلغ فالتداخل كان جلياً" بين الخطابات الصوفية التي تتوسّم بالحب الإلهي والخطابات الشعرية التي تعبر عن الحب العذري، لذلك كان الحب العذري مدخلا للحب الإلهي في أسمى درجاته. وقد عني الصوفية كثيرا بوضع أسس لهذا الحب تميّزه عن غيره إلا أن الحدود لا تزال متداخلة بينهما، فقد استعار الحب الصوفي ألفاظه من الحب العذري بل إنه كان منطلقا خصباً لتجربة الحب الصوفي (11).

ويقتر "ابن الخلوف" باتخاذ الحب العذري سبيلا للتغني بالحب الإلهي فيقول:

وما للهوى العذري أضنى حشاشتي فلا علة تشفى ولا صحة تسرى
وما بال فيض الدمع أغرق وجنتي على أنه في باطني أشعل الجمر
وما بال قلبي كلما شفه الضنى تذكر من يهوى وأنى له الذكرى
وما بال دمعي إذ شكا السهد لحظه يوقع في خدي على رسمه بحرا (12)

ومادام الصوفيون قد سلكوا نهج العذريين في التغني بهذا الحب الصادق العفيف، فقد جعلوا مجانيين هذا الحب رموزا دالة في أشعارهم كقيس بن الملوّح المعروف بمجنون ليلى فهو خير ممثل لمعاناة العاشق. ولعلّ هذا الوله جعلهم ينطقون لسانه بالكثير من الأقوال حتى صار شخصية صوفية أسطورية، فأصبح قالباً مرناً للآراء الفلسفية الصوفية في مجالس الصوفية وفي أشعارهم وقصصهم (13).

وعلى هذا الأساس وظّف الشعراء الصوفيون المجنون في أشعارهم وقرنوه بليلي، فهم إن وجدوا فيه المرأة التي يرون أنفسهم من خلالها فإنهم وجدوا في اسم ليلى رمزا للذات الإلهية، وكأنهم استقوا هذه الفكرة من قوله:

لقد فضّلت ليلى على الناس مثلاً على ألف شهر فضّلت ليلة القدر (14)

وبالعودة لشعر "ابن الخلوف" نجد هذه الرمزية حاضرة في عدة مواضع من ديوانه، كقوله:

وقالوا بمن جنّ قيس فواده فقلت بليلي جنّ قيس المتيمّم (15)

فما قيس سوى غطاء استتر تحت ظلّه الصوفي الذي لم يتعلّق قلبه بغير الذات الإلهية التي عبر الشاعر عنها بليلي في الشطر الثاني من البيت.

ويقول في موضع آخر:

وأغشى حمى ليلى و إن كان قيسها أعدّ لمن يخشاه جيشاً عرمرما (16)

إذ صور مبتغى كل صوفي في الاتحاد مع الذات الإلهية، ثم نجده يصر على أن الصوفي حريص كل الحرص على حماية هذه الحمى، فأسرارهم بكر لا يفتضحها وهم واهم.

ومن الأبيات الشعرية التي تهيب بلغة العشاق العذريين في رمزية شعرية موحية قوله:

أضرم الوجد في الحشاشة نارا إذ رأى الدمع في المحاجر فارا
وسرى النوم عن أعيني ليل حين قالوا صد الحبيب وسارا
ويح قلبي وويح كل محب فقد العين فاقتفى الآثارا
يرقب النجم في الظلام ومهما لمع البرق في الظلام استطارا
يا خليلي عرجا بي لسلع وأسلا عن غزاله أين سارا
وقفا بي على الرسوم قليلا ودعاني أودع الأوكارا
واستدلا على الطريق بنشر حين جرت ليلاي فيه الإزارا
وابلغاني لحي ليلى فقلبي من ركون الضلوع للحي طارا
وانشداها عن طيب وصل تقضى واذكراها تلك الليالي القصارا (17)

فالشاعر يصور نيران الوجد التي أحرقت أحشاه، وطردت النوم عن عينيه ليصور معاناته التي بدأت ليلا مع رحيل الحبيبة. فهو في هذه الأبيات اتجه اتجاهها قويا إلى الإهابة بالمرأة وبأحوال عشقها بوصفها رمزا لوح من خلاله إلى عاطفة الحب الإلهي الأزلي إذ " تعبر رحلة المحبوبة التي سرت ليلا عن تنوع التجلي واختلافه بين الظهور والاحتجاب الذي رمز إليه الشاعر بسدول الليل المرخاة على الطبيعة، والليل بطبيعته حجاب تتراءى من ورائه الأشياء وقد تلاشت بينها المسافات وأدغم بعضها في بعض، وإنه ليوازي الوجدان في مقابل النهار الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء يغمرها ضياء الفهم، والليل أيضا هو الحالة الأصلية للأشياء وميقات التجلي الإلهي" (18). ومادام اقتفاء الشاعر لأثر المحبوبة مجرد رمز للبحث عن التجلي الإلهي فإن نشر ليلى المتجلي في إزارها الذي يوصله إليها ما هو إلا تلويح لنفس الرحمان بوصفه تجليا يتشتمه العارفون.

ولما كان الليل ذا مكانة في نفس العارف فإن " ابن الخلف " يستأنس بطيف ليلاه ليلا، فيمزج رموزه العرفانية بما شاع في الغزل العذري من فيض إحساس يزيل شماتة الأعداء ولوم الحساد فيقول:

وليلة وافى طيف ليلاي طارقا وللبدن فرع بالدجنة أسهم
وعاد حبيب الوصل بعد ذهابه وغابت بمسراه وشاة ولوم
ألم بنا وهنا على حين غفلة فتم عليه نشرها والتبسّم
أيا مانعي شكواي في موقف النوى أما أن أن أشكو إليكم فترحموا (19)

و"ابن الخلف" إذ يصور عواطفه الرقيقة ومشاعره الفياضة الرامزة للمحبة المطلقة ينوع أسماء المحبوبات بوصفها تجسدا فزيائيا لتجل إلهي يتنوع ظهوره في صور كثيرة، كما أنه جعل كل اسم يحمل صفة من صفات الذات العلية، ومن أمثلة ذلك قوله:

أم بليلى فتة أم برباب أم بسلمى شغفت أم بسعاد (20)

وقوله:

ويمم حمى ليلى وخيم ببابها وسل عن شفا البلوى فتى أم نافع (21)

فأسماء النساء اللاتي ذكرهن تدلّ على ذات المحبوبة الحقيقية التي تملك صفات كثيرة، فرباب للربوبية، وسلمى تدلّ على السلام وترمز سعاد للسعادة... وهكذا.

وتجدر الإشارة في الأخير إلى أنّ التعبير عن تأجج المحبة وتلّون أحوالها وتصوير جمال نفس المحبوب وجلالها وإن استعان بمسميات المرأة المختلفة يبقى اسم ليلى هو الاسم الطّاغي على أسماء العنصر النسوي في غزليات "ابن الخلوف"، وهي "لم تبلغ هذه الغاية من الرّمزية إلّا لما تضمنه من قوى روحية ساغ معها أن تنزل هذه المنزلة العالية في تعبير المتصوّفة، وكلّ ما هنالك من فرق بين ورودها في شعر قيس بن الملوّح والمعنى الذي جاءت عليه هو فرق في رتبة الرّمز ودرجة دلّالته" (22).

3-2- رمز الخمر:

حظيت الخمر منذ العصر الجاهلي بمكانة مرموقة في قلب العربي، فقد كانت ضرورة ملحة أملت لها تلك الظروف الطبيعية القاهرة من جذب وحرارة وندرة في المياه، وما ذلك التدرّج في تحريمها في العهد الإسلامي إلا مراعاة لذلك التعلّق والشغف الشديدين اللذين وضعوا شاربها في مأزق محاربة جماعته التي بات مهدداً بالتصلّب منها، وفي هذا الشأن يقول "طرفة بن العبد":

وما زال تشرابي الخمر ولذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي
إلى أن تحامنتي العشيرة كلّها وأفردت أفراد البعير المُعبد (23)

غير أنّ المتنبّع لتاريخ الخمر ومدى تعلّق العربي بها سرعان ما يشعر أنّ هذا التعلّق أكبر من كونها وسيلة للهو بل هي كما يراها المتهالك في شربها وسيلة لمجابهة كل تلك الظروف الصعبة ممّا يجعلها سندا موضوعياً يبرّر به تمرده على الجماعة وكسره لعصا الطاعة، ولنتأمّل قول طرفة في معلقته أيضاً:

ألا أيّها اللّاتمي أشهد السوغي وأن أحضر اللذات هل أنت مخلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي (24)

فشرب الخمر إذن صادر عن موقف ناضج في الحياة فبفضلها "كان الشاعر الجاهليّ يحقق لنفسه ذلك التغيّر النوعي الذي ينقله من حال إلى حال في ظرف وجيز لا يسمح به الواقع الذي يخضع للتسلسل وترتيب النتائج على المقدمات" (25).

وقد تجنّد للتغني بالخمرة عدد لا حصر له من الشعراء الذين كان أغلبهم معاقراً لها فزّين قريحته الماجنة بلغة جزلة تطرب لها الأسماع وتتأثّر بها النفوس، فغدّت هذه اللّغة مطمح من يسعى لجعل شعره يتجاوز الخطاب الإنساني إلى الخطاب الوجداني، وهذا دأب الشعراء الصوفيّين الذين سلكوا نهج الشعراء الحسينيين، فبعد أن عجزوا عن خلق لغة خاصة تفوق مستوى هذه القصائد الخمرية راحوا يقتفون أثر إبداع هؤلاء الشعراء حتّى لا تكون لغتهم دون مستوى لغة شعراء اللهو والمجون.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الصوفيّين وإن استعاروا ألفاظ الشعراء الغواة فإنهم قد أفرغوها من معانيها جاعلين قوتهم في ذلك القرآن الكريم الذي وعد الصالحين بخمر غيبية تكون لذة للشاربين مصداقاً لقوله تعالى: "مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ" (26).

وإذا كانت الأوصاف الحسية قاسماً مشتركاً بين الخمرة الدنيوية التي تغنى بها الغواة والخمرة الأخروية التي تغنى بها الصوفية فإنهما يختلفان في الدافع إلى هذا السكر، فقوم الله لا يتعاطونها لأجل التخفيف من وطأة الأيام

المفعمة بالآلام وإنما لكون قلوبهم قد غمرتها أنوار محبة رب الأنام، وهذا المعنى تغنى به الصوفية كثيرا في أشعارهم، نذكر على سبيل المثال قول " الشبلي":

إن المحبة للرحمان تسكرني وهل رأيت محبا غير سكران (27)

وعلى هذا الأساس فإن تداخل التغني بالخمير مع الغزل في الكثير من المواضع عند "ابن الخلوف" لم يكن مجرد تقليد للشاعر الحسي الذي طالما جمع بين هذين العنصرين على محور واحد ماداما يشتركان في تغيير الإحساس الرتيب بالحياة؛ فهما معا يمكنانه " من تغيب الذات بل بإحضارها عن طريق هذا التغيب، فالشاعر لا يغيب بالخمير إلا ليحضر ذاته ولا يعاشر المرأة إلا ليفرض فحولته "(28). أما الجمع بينهما عند الصوفي فهو ربط للمسبب بسببه، ومن أمثلة هذا الجمع عند شاعرنا قوله:

وأعد لي ذكر الحبيب لأسقي بحديث الحبيب كأسا شمولا (29)

فالشاعر قد صور تعلقه الشديد بالخمير لاسيما إن كانت خمرة باردة تطفئ لهيب الحب وحرارة الشوق لذكر الحبيب؛ وما تكرر لفظ " الحبيب " إلا إشارة لتلذذ الشاعر باسم حبه الذي يرى فيه مثيرا قويا للإحساس بالنشوة العارمة من خلال توظيف الخمر التي ترمز للمحبة الإلهية. وإذا كان الفناء في الحب هو الذي يدفع التجربة الصوفية ويؤطرها فإن هذه التجربة تنمو وتترعرع من استدعاء الخمر وترشفتها، لذلك كان ذكر أحد المتلازمين يجز "ابن الخلوف" لذكر الآخر، إذ يقول في موضع آخر:

رشف بها كأس الهوى ومنادمي مهاة بألباب الأسود لعب

كحيلة مجرى الطرف أما جبينها فراء وأما ثغرها فشنيب (30)

ثم إن الخمرة الصوفية لا ينتج عنها سكر أو فقدان للوعي لكنها تحقق لشاربها نشوة تفوق ما تحدثه الخمرة الحسية، فكؤوسها تدار على القوم ويكون تأثيرها أقوى من السحر دون أن تمر ولو جرعة واحدة عبر البلعوم، وفي هذا المعنى يقول "ابن الخلوف":

ويح أهل الهوى يرون سكارى من هواهم وما هم بسكارى (31)

فالشاعر في هذا البيت أثر أن يرمز إلى الإلهي بالهوى، لأن الصوفي عندما تعثره أحواله وتتمكن منه مواجيدته يصبح عبدا لهواه مما يجعله في مصاف للحب السكارى الحقيقيين، فالسكر في الحالتين " يعتمد في تحديده على خاصية تغطيته للنور العقلي، إلا أن الفرق بينهما يكمن في أنه في الخمر الحسية يستتر النور العقلي بالظلمة، وفي الخمر الروحية يستتر النور العقلي بنور أسطح، هو نور الجمال الإلهي "(32). أما نفي السكر عنهم في الشطر الثاني فهو في حقيقته نفي للخمرة الحسية، فسكرهم خاص ناتج عن تشبعهم بهذا الهوى، ولعل هذا ما قصده الحلاج بقوله: "من أسكرته أنوار التوحيد حببته عن عبادة التجريد"(33).

ويسلك "ابن الخلوف" نهج الصوفية في توظيفه للرمز الخمري من خلال جعله المحبة شراب الله الذي يرتشفه المحبون، غير أن هذا الشراب أحلى من العسل مذاقا وأشد ملحا من ماء البحر؛ متى شربه ولي الله ظل فاه فاغرا، وكلما زادت درجة الحب طلب الصوفي العارف المزيد من الشرب، وكلما زاد الشرب تقدمت درجة سكر المحب الذي يرتقي في سكره عبر درجات ثلاث هي: الذوق والشرب والري.

فالقارئ لديوان "جني الجنين" يجد أن "ابن الخلوف" قد أشار في بعض المواضع لبعض أقسام السكر، فأما الذوق الذي هو أول المواجيد أو "ابتداء الشرب" (34) فنمثل له بقوله:

خليلي هل صافحتما راحة الهوى فراحة مغرى صار بالحب مغرما

وقد ذقتما كاسات حب شربتها على ثقة أن ليس يعتادني ظما (35)

فالشاعر يخاطب خليليه - على عادة القدماء - وهو يتعجب من لومهما وعذلهما رغم أنهما قد ذاقا من كأس هذا الحب الرباني الذي يكون شربه على يقين بأنه لن يشعر بالظما ولن يعيش في ظلام الضلال الذي كان يعيشه قبل أن يمن الله عليه بأول هذه التجليات الإلهية.

ويقول أيضا:

وأرشف من كؤوس الفوز راحا يبرد روحها حرّ الأواري (36)

فرشفة واحدة تريح القلب والنفس، وتتبعش الأحشاء المحترقة بنار الصبابة، فهذه الراح شبيهة بصفراء أبي نواس هي الداء والدواء في الآن نفسه وهي الحب المتأجج وتبعاته من نار شوق ولوعة فراق. أما الشرب الذي هو "تلقي الأرواح والأسرار الطاهرة لما يرد عليها من الكرامات" (37) فنمّثل له بقوله:

شربت كأس الهوى صرفا فأسكرني وكيف يصحو مع الإسكار مثمّل (38)

فابن الخلوف واحد من أولياء الله الذين سقاهم شراب محبته، فكان شرابا خالصا لا يشوبه طعم شراب آخر، لذلك جعل الشرب سببا وحالة السكر نتيجة منطقية مترتبة عنه، ليجعل أداة الاستفهام الموظفة في الشطر الثاني مفعمة بدلالات النفي قصد نفي الصحو عنه؛ فالصحو مطمح كل صوفي غير أنه صعب التحقيق بعيد المنال، إذ لم يستطع الصوفي أن يتجاوزوا مرحلة السكر فقصوا بذلك حياتهم كلها سكارى يلهبون بكلام يخرق المقام والعرف العام. لذلك لم يسجل حضور القسم الثالث من أقسام السكر وهو الري في شعر "ابن الخلوف" شأنه في ذلك شأن كبار المتصوفة باعتبار الري هو السبيل الموصل للصحو لأن "صاحب الذوق متساكر وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح. ومن قوي حبه تسرمد شربه، فإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكرًا، فكان صاحبًا بالحق" (39).

ومن المقطوعات الجميلة التي تغنى فيها "ابن الخلوف" بخمرة يشع بريقها وتتعدد ألوانها وتتمتع طبيعتها، قوله واصفا مجلس شراب متجاوزا سطحية القالب الحسي ودلالة اللغة النواسية حين وظفها في سياق صوفي وبشفرة فارضية:

وحبّذا حبّذا في طيبة زمن دارت علينا به للقرب كاسات
حيث الحبيب نديم والمقام حمى والراح كأسها نفي وإثبات
فشعشت في يد السّاقى فقلت له هذي شمس أنارت أو سلافت
مصونة حجب الأبصار نيرها أما ترى الشمس صانتها الأشعات
صهبا لم تصحب الأحزان شاربها لو مسها الصلّد مسته المسرات
راح تريح من الآلام نشأتها كأنما هي للأرواح راحات
بكر أرت كلّ شيء في مظاهرها كأنما هي للأشياء مرآة
قالوا هي الروح قلت الروح تعشقها وكيف لا ولها منها امتدادات
قالوا هي العقل قلت العقل يخدمها وكم عليها لواليتها ولايات
قالوا هي الكون قلت بالكون نشأتها وكم لها في وجود الكون آيات
قالوا هديت هي الكرسي قلت لهم لنور مصباحها الكرسي مشكاة

قالوا هي العرش قلت العرش مركزها وكم لها بأعاليه استواءات
قالوا فصفها فقلت الوصف يعجز عن إدراك ما قصرت عنه العبارات
قالوا ففيم ترى حسنا فقلت لهم في كل شيء تراعت وهي مرآة (40)

إن المتأمل لهذه الأبيات يلاحظ أنها قد جمعت بين الخطاب الشعري والخطاب الصوفي بما يحقق توازن القصيدة وتراوحها بين الطابع الحسي العيني والطابع التجريدي الميتافيزيقي؛ حيث افتتحت بما يفتح الشعراء الخمريون قصائدهم ليبدأ التجريد بالتصاعد ويكون القارئ بإزاء خمرة صوفية تنفض عنها دلالة الحب الإلهي وتلتف برمزية الحب الإلهي، وهي رمزية تحتاج لتأويل دقيق وقراءة عميقة لأن التداخل بين الخمرتين كبير؛ فالشعراء الخمريون " وصلوا في التشبيه إلى حد التجريد، كما أن الشعراء الصوفيين وصلوا في التجريد إلى حد التشبيه " (41).

ولعل منشأ هذا التداخل يعود أساسا إلى تعاملهما مع ألفاظ مستقاة من حقل دلالي واحد؛ فالنديم الذي يشارك الشاعر همومه ويصاحبه في سياحته المؤقتة عبر أحلام تنسج الخمرة خيوطها، والساقى الذي يكون غلاما وسيما وتصوير صفائها وبريقها الذي تغنى به أبو نؤاس وغيره من شعراء التراث الخمري الماجن كلها أيقونات تابعة للرمز الخمري.

ومادام توظيف الخمر في الشعر الصوفي رمز حب الله لعباده فإن القارئ في تعامله مع الألفاظ المنتقاة من الحقل الدلالي الحسي ينبغي أن يتجاوز دلالتها الظاهرة، وعلى هذا الأساس تكون أسماء الخمر الموظفة في هذه الأبيات مستمدة من العالم المطلق؛ فالراح مستقاة من "انتعاش الروح وخروجها من دنيا الماديات وتنعمها بالقرب وفنائها في الذات العلوية" (42) كما أن الصهباء تتجاوز إحالتها اللونية المباشرة إلى اللون الأبيض الذي تخالطه حمرة إلى جودتها وفعالياتها التي ترفعها إلى كائن أثري، كما أن إشراقها المستمد من الشمس يحمل دلالة صوفية فهي "مظهر الألوهية ومجلى لتنوعات أوصافه المقدسة النزيهة. فالشمس أصل لسائر المخلوقات العنصرية، والله سبحانه وتعالى قد جعل الوجود بأسره مرموزا في قرص الشمس، تبرزه القوة الطبيعية في الوجود شيئا فشيئا بأمر الله تعالى، فالشمس نقطة الأسرار ودائرة الأنوار" (43) لذلك فالخمرة عند الصوفي "كالشمس من حيث ظهور شعاعانية أنوارها وتلاؤل لمعانها في صدر العارف وهي كالشمس من حيث إشراق أنوارها على أراضي القلوب المظلمة ذلك أن أشعتها ظلت ترمز دائما للتأثيرات السماوية أو الروحية التي تستقبلها الأرض" (44).

وهكذا كانت خمرة "ابن الخلوف" حسيّة في ظاهرها صوفية في باطنها؛ فإذا كانت الخمرة الحسية تذهب العقل فإن خمرة تجعل العقل جسرا يوصل للتدبر والتفكير في الذات الإلهية، وإذا كانت الخمر الحقيقية لماعة فإن الخمر التي تغنى بها أجل من النور. وهي بهذه الأوصاف تشبه مدامة "ابن الفارض" من حيث إنها تجل عن الوصف، فهي نور من غير عين وحسن من غير وجه وحسنا غير ملموس لكنه يتراءى في كل شيء.

وما يثبت أن هذه الخمرة ترفعت عن الخمرة الحسية وأنها ترمز للفناء في الذات الإلهية قوله:

قالوا هي الكون قلت بالكون نشأتها وكم لها في وجود الكون آيات (45)

فالخمرة التي تحدث السكر عند الصوفي ليست شيئا آخر غير الحقيقة التي تشرق في قلب العارف نتيجة المشاهدة والتأمل في الآيات الدالة على وحدانية الله.

وقوله:

قالوا هديت هي الكرسي قلت لهم لنور مصباحها الكرسي مشكاة (46)

والخمرة هي النور الإلهي الساطع الذي صورّه الله فقال: "مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ" (47)
أما مركزها فهو أعالي العرش:

قالوا هي العرش قلت العرش مركزها وكم لها بأعاليه استواءات (48)
ولا شك أن هذا الكلام قد أقرّ به الله في كتابه الحكيم فقال: "الرَّحْمَانُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى" (49)
لنقول في الأخير "إن النص الشعري الصوفي ذو طبيعة أديبية فهو يقتل أباه المتمثل في النص الحسي وبسلبه زوجه المتمثلة في أخيلته وأسلوبه ليصبح النص الخارق اللانهائي" (50).
3-3- رمز الحرف:

كان توظيف الحرف واستغلال طاقاته في التعبير عن خواطر الصوفية وتصوير ما يجول بضمائرهم المستوى الثالث من مستويات الرمز عندهم، ورغم أنه كان أقلّ حضوراً من نظيريه السابقين في شعر "ابن الخلوف" إلا أن القارئ يسجل تعدد مستويات توظيفه هو الآخر؛ إذ الصوفية قوم لا يتكلمون بلسان عموم الخلق بل يؤثرون في الكثير من الأحيان سبيل الرمز ليتجاوزوا مسائل علم الظاهر ويخوضوا في علم الباطن الذي خصهم الله به. ومادام الصوفية أهل إشارة لا أهل عبارة فقد أصبح اللفظ قاصراً في كثير من الأحيان عن أداء دلالاته الصوفية لتتسع بالمقابل دلالات الحرف التي استمدوها من تأويلات بعض المفسرين لمعاني بعض الحروف التي افتتحت بها الكثير من السور مثل البقرة (آلم) ومريم (كهيعص) وغيرها. فاهتموا بناء على ذلك بعلم الحروف وانصرفوا إليه مستفرغين فيه جهود عرفانيتهم الذوقية، فأكسبوا كل حرف دلالة مطورين بذلك مصطلح الرمز من اللفظ إلى الحرف منبّهين أن العلم بالحروف مقدّم على العلم بالأسماء كنقد المفرد على المركّب. وبالعودة لديوان "جني الجنّين" نجد "ابن الخلوف" قد أجل شأنه مشيراً إلى أن المعاني تنقياً تحت ظلال الحروف فنجدّه يقول:

بما في الكتب طرا من كلام وما في اللوح من نور وصادي
وما في الحرف من معنى أنارت به الألوان من بعد سواد (51)
ونجدّه في مقام آخر يتساءل عن إمكانية نهوض الحرف بالتعبير عن سرّ الكون مما يشي بأهميته وقدرته على تصوير ما عجز عنه اللفظ والمركّب فيقول:
أم هل يحصر الحرف سر الكون أجمعه أم هل يفي بجميع القول تفصيل (52)
ولعلّ ولعه بالحرف وإيمانه بأهميته في التعبير جعله يعبر عن الألفاظ بتجزئتها إلى حروف منفصلة على شاكلة قوله:

يا حي يا قيوم يا الله يا من جلّ عن زاء وعن واو وجيم (53)
وهذه الحروف الثلاثة تشير إلى كلمة "زوج" أي أن الله سبحانه تنزه عن الزوج.
ومثله قوله:

وأجرني وإخوتي ومعارفي من كلّ هاء تلاها حرف ميم (54)
فالهاء والميم حرفان يشكّلان كلمة "هم".
وقد يوظف الحرف بعد شحنه بالدلالات الخاصة التي تعارف المتصوفة عليها، على غرار قوله:
وبالألف الممدّد كلّ حرف وباللامين والهاء المحادي (55)

ففي جعله الألف أصل باقي الحروف إقراراً بأنه " قطب الحروف تتحلّ إليه وتتركّب منه ولا ينحلّ هو إليها" (56) على حدّ تعبير ابن عربي، ثم إنّ هذا البيت يحيلنا إلى قول الحلاج:

أحرف أربع بها هام قلبي وتلاشت بها همومي وفكري
ألف تألف الخلائق بالصنّ ع ولام على الملامة تجري
ثمّ لام زيادة في المعاني ثمّ هاء بها أهيم وأدري (57)

إذ نلاحظ أنّ "ابن الخلوف" اقتفى أثر الحلاج في طريقة ترتيب هذه الحروف الأربعة؛ إذ بجمع هذا التقطيع الحروفي في السياقين نحصل على الاسم الإلهي.

خاتمة

وفي الأخير نقول إنّ حضور الرّمز الصّوفي في ديوان "جني الجنّين" لم يكن مكتفياً كما في شعر أشهر المتصوّفة أمثال "ابن الفارض" و"الحلاج" و"ابن عربي" ولم يكن مغرقاً في التلميح بحكم طبيعة الموضوع الذي اقتضى من "ابن الخلوف" التصريح باسم المحبوب صلّى الله عليه وسلّم والاسترسال في ذكر صفاته وفضائله إلّا أنّ الشاعر وفّق في استغلاله "بقدر ما يريد من صبغ كينونة مدحية على ممدوحه العظيم، ومن ثمّ كانت العبارة عنده سامية بالمتحدّث عنه إلى المصافّ الذي تعطيه الصّوفية لمن عينتهم في مقاماتهم بالرّموز التي حدّتها" (58).

كما يجب ألاّ نغفل في هذا المقام تلك العلاقة الوطيدة بين هذا اللون من المديح وبين التّصوف، فليست المدائح النّبويّة إلّا فناً من فنون الشّعْر التي أذاعها التّصوّف واتّخذها أهله من جملة الأوراد كما يرى "زكي مبارك". فلا عجب أن نسجّل توظيف الرّمز وشحنه بالدلالات المعروفة عند الصّوفية في مثل هذه القصائد مادامت قطرة من فيض الشّعْر الصّوفي وزهرة من روضه.

وهكذا كان عمق الإحساس بالفكرة لدى "ابن الخلوف" - في الكثير من الأحيان - دافعا قوياً للتعبير عنها بالرّمز الصّوفي، وقد كان اهتمامه في توظيف هذا الرّمز منصّباً على جوانب محدّدة يستطيع القارئ أن يدرك دلالتها بيسر؛ لأنّ رمزيّة المرأة والخمر والحرف وغيرها كلّها غدت شفرات متعارف عليها في الشّعْر الصّوفي، فكان هذا التّوظيف غير مستغلق على الأفهام كما يلاحظ في الشّعْر العربي المعاصر. كما أنّ اقتداء شاعرنا بالنّص الحسيّ توخّى منه اصطیاد صوره وأخيلته ليتجاوز بالمقابل ظاهر لغته الحسيّة إلى دلالة عميقة تعارف عليها قوم الله باعتبارهم أهل إشارة لا أهل عبارة.

الإحالات والهوامش:

- 1- زكي مبارك، دت: "المدائح النّبويّة في الأدب العربي"، دار الكتاب العربي للطباعة والنّشر، د.ط، القاهرة، ص 17.
- 2- محمد أحمد درنيقة، 1996: "معجم أعلام شعراء المدح النّبوي"، دار الهلال، بيروت، ط1، لبنان، ص 31.
- 3- سامي الدّهان، دت: "فنون الأدب العربي (المديح)"، دار المعارف، ط5، القاهرة، ص 75.
- 4- محمود سالم محمّد، 1996: "المدائح النّبويّة حتّى نهاية العصر المملوكي"، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، ط1، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، ص 87.
- 5- فاطمة عمران، 2011: "المدائح النّبويّة في الشّعْر الأندلسي"، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، ص 115، 116.
- 6- سورة المائدة: 54.
- 7- آل عمران: 31.
- 8- نقلاً عن: محمّد كعوان، 2010: "التأويل وخطاب الرّمز، قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر"، دار بهاء الدّين، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، الأردن، ص 453.

- 9- سعاد الحكيم، 1981: "المعجم الصوفي، المقدمة"، دندرة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ص 305.
- 10- ابن الخلوف القسنطيني، 2004: "جني الجنّين في مدح خير الفرقتين"، تح: العربي دحو، اتحاد الكتّاب الجزائريين، د.ط، ص 233.
- 11- محمد كعوان: "التأويل وخطاب الرّمز"، ص 452.
- 12- ابن الخلوف: المصدر نفسه، ص 298.
- 13- محمد غنيمي هلال، 1976: "الحياة العاطفية بين العذرية والصّوفيّة"، دار النهضة، د.ط، مصر، ص 95.
- 14- قيس بن الملوّح، 1999: "الديوان"، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، لبنان، ص 70.
- 15- ابن الخلوف: الديوان، ص 229.
- 16- المصدر نفسه، ص 376.
- 17- المصدر نفسه، ص 179.
- 18- عاطف جودة نصر، 1998: "الرّمز الشعري عند الصّوفيّة"، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د.ط، مصر، ص 202.
- 19- ابن الخلوف: المصدر نفسه، ص 231.
- 20- المصدر نفسه، ص 476.
- 21- المصدر نفسه، ص 400.
- 22- لطفي عبد البديع، 1970: "التركيب اللّغوي للأدب، بحث في فلسفة اللّغة والاستطيقا"، ط1، ص 128.
- 23- الزوزني، 1969: "شرح المعلقات السّبع"، دار اليقظة العربيّة للتأليف والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ص 137.
- 24- المصدر نفسه، ص 137، 138.
- 25- محمد يعيش، 2003: "شعرية الخطاب الصّوفي: الرّمز الخمري عند ابن الفارض نموذجاً"، مطبعة سيّماما، دط، فاس، المغرب، ص 162.
- 26- سورة محمد: 15.
- 27- نقلا عن محمد يعيش: المرجع نفسه، ص 204.
- 28- المرجع نفسه، ص 165.
- 29- ابن الخلوف: الديوان، ص 119.
- 30- المصدر نفسه، ص 456.
- 31- المصدر نفسه، ص 179.
- 32- محمد يعيش: "شعرية الخطاب الصّوفي"، ص 204.
- 33- أبو نصر السّراج الطّوسي، 1960: "اللمع"، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، د.ط، ص 449.
- 34- المصدر نفسه، ص 449.
- 35- ابن الخلوف: المصدر نفسه، ص 375.
- 36- المصدر نفسه، ص 80.
- 37- السّراج الطّوسي: "اللمع"، ص 449.
- 38- ابن الخلوف: المصدر نفسه، ص 134.
- 39- نقلا عن: محمد يعيش: "شعرية الخطاب الصّوفي"، ص 205.
- 40- ابن الخلوف: المصدر نفسه، ص 323.
- 41- محمد يعيش: "شعرية الخطاب الصّوفي"، ص 218.
- 42- ينظر محمد بن الصّغير، 2003: "بناء القصيدة الصّوفيّة في الشعر المغربي، أحمد التّستاوتي نموذجاً"، مطبعة بني يزناش، ط1، سلا، المغرب، ص 198.
- 43- عبد المنعم الحفني، 1993: "معجم مصطلحات الصّوفيّة، دار المسيرة، ط2، بيروت، لبنان، ص 141.
- 44- ينظر محمد يعيش: المرجع نفسه، ص 312.

- 45- ابن الخلوف: المصدر نفسه، ص 323.
- 46- المصدر نفسه، ص 323.
- 47- سورة النور: 35.
- 48- ابن الخلوف: المصدر نفسه، ص 323.
- 49- سورة طه: 5
- 50- محمد يعيش: "شعرية الخطاب الصوفي"، ص 219.
- 51- ابن الخلوف: المصدر نفسه، ص 429.
- 52- المصدر نفسه، ص 156.
- 53- المصدر نفسه، ص 222.
- 54- المصدر نفسه، ص 224.
- 55- المصدر نفسه، ص 430.
- 56- ينظر عاطف جودة نصر: "الرمز الشعري عند الصوفية"، ص 414.
- 57- كامل مصطفى الشبيبي، 1994: "شرح ديوان الحلاج"، مكتبة النهضة، ط 1، بيروت، لبنان، ص 214.
- 58- ينظر العربي دحو، 2008: "ابن الخلوف وديوانه جني الجنّين في مدح خير الفرقين"، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، الجزائر، ص 105.