أطياف من العشق الإلهي

بسم الله الرحمن الرحيم

أطياف من العشق الإلهي

الدكتورة
رغداء الحمصي

رسالة نالت بها المؤلفة درجة الدكتوراه

دار الكتبي

الطبعة الأولى

2008 - 1429

جميع الحقوق محفوظة

يمنع طبع أو إخراج هذا الكتاب أو أي جزء منه بأي شكل من أشكال الطباعة أو النسخ أو التصوير أو الترجمة أو التسجيل المرئي والمسموع أو الاختزان بالحاسبات الالكترونية وغيرها من الحقوق إلا بإذن مكتوب من دار المكتبي بدمشق .

دار المكتبي
للطباعة والنشر والتوزيع
www.almaktabi.com

سورية - دمشق - حلبوني - جادة ابن سينا
ص.ب 31426 هاتف 2248433 فاكس 2248432
e-mail: almaktabi@mail.sy

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

مدخل البحث

كنت في المرحلة الأولى من الدراسات العليا (الماجستير) قد بحثت في أدب المرأة الصوفي من خلال أدبنا العربي عامة، ووقفت على دلالاته الرمزية الفنية في شعر النساء بالمقارنة مع الشعر الصوفي عند الرجال، وقد رغبت أن أتابع خط الدراسة للرمز الصوفي في شعر المرأة في العصر المملوكي، وخصصت هذا العصر، الذي يعتقد بعض النقاد أنه يمثل مرحلة من العقم والجمود والانحدار في أدبنا العربي، حتى نراهم يتخبطون بالتسمية التي استحدثوها، فيطرق آذاننا قولهم (عصر الانحطاط)[1]، أو (عصر الانحدار) كما سماه قسم من المتأخرين، وهذه التسميات عرفناها عند هؤلاء النقاد والأدباء في العصر الحديث، ولم تكن معروفة من قبل، وقد حاولوا نشر هذه المفاهيم الخاطئة بين المثقفين وطلاب العلم، وأنا أجد في هذا العصر نغمات خالدة، وأشعاراً رائعة جادت بها تلك الفترة التي وصمت بالعقم.

من هنا بدأت أتوجه هذا التوجه محاولة دحض بعض الذي قيل عنه، وقد سُبقت إلى هذا بعدد من الأدباء الذين دافعوا عن هذه التسمية، وكتبوا عدداً من الدراسات الأدبية في موضوعات مختلفة، لكن أحببت أن أتصدى لأشعار بعض النسوة المتصوفات اللواتي غفل عنهن الكثيرون، مستكملة دراستي بالشعر الرمزي عند المرأة في ذلك العصر، طامحة في أن أتابع هذا الخط من خلال دراسة الرمز عند المرأة في أدبنا الحديث، وذلك لأن الأدب النسوي ـ إن

(١) راجع دفاع د. عمر موسى باشا عن العصر، في كتابه الأدب في العصر المملوكي، ص ٣.

صح التعبير ـ عموماً لازالت الدراسات فيه متواضعة، ولعل هذا البحث يساعد في فتح الباب أمام الباحثين ليستكملوا الطريق في التعرف على الأدب الرمزي النسوي في العصر المملوكي أو أي عصر آخر.

ولما كانت المرأة أكثر شفافية بطبعها، وكانت رائدة الأدب الصوفي امرأة، وهي رابعة العدوية، تلك العاشقة التي أحبت الله تعالى، وتعلقت روحها ببارئها، وعاشت خاضعة لـه، ترشف من رحيق الحب الذي لا ينضب، ومن ثمرة هذا الحب أتحفتنا رابعة بشعر صوفي على جانب من الصدق والروحانية، وفي رمزية شفافة باحت بما تعانيه من لواعج الحب بعفوية بسيطة، نضجت فيما بعد عند عائشة الباعونية في العصر المملوكي، لذا وجدت أنه لابد لي لإغناء بحثي من تلمس آثار المرأة في معظم ذلك الأدب.

وإذا عرفنا أن للمرأة رمزها الخاص الذي يشف عن طبيعتها وإيحاءاتها المختلفة والخاصة بها، كان لابد لنا من معرفة مدلولاتها الصوفية الرامزة في الشعر العربي، وحاولت فيما بعد تسويغ الاتجاه الرمزي في الأدب العربي الحديث، وذلك أنه يعطي مساحة أكبر من التحرر، الأمر الذي يجعل أديبنا العربي أكثر عطاء وإبداعاً.

وثمة باعث آخر تمثل في هذه النهضة النسائية القائمة بمجتمعاتنا العربية، مما يدعو إلى النظر إلى النساء باعتبارهن يشكلن نصف المجتمع؛ ونظراً لقلة الناقدات الأدبيات، اللواتي من الضروري أن تلمع أقلامهن في سماء النقد الأدبي تقدمت ببحثي هذا كخطوة في أن يكون للمرأة المزيد من المشاركة الأدبية النقدية.

ولعل انغماس المجتمع بالماديات، وابتعاده عن الروحانيات، هو ما قادني لهذا الاتجاه من الدراسة الرمزية، محاولة استشفاف بعض الروحانيات من أدبنا العربي، وخاصة أن تراثنا الإسلامي الصوفي مملوء بالمثل العليا، التي ينبغي أن يلقى عليها الضوء لتكون قدوة لما فيها من قيم روحية وإسلامية سامية، ولنؤدي المهمة التي أناطها بنا الله تعالى في قوله: ﴿ وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴿٥٦﴾

مَآ أُرِيدُ مِنْهُم مِّن رِّزْقٍ وَمَآ أُرِيدُ أَن يُطْعِمُونِ ﴿٥٧﴾ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلرَّزَّاقُ ذُو ٱلْقُوَّةِ ٱلْمَتِينُ ﴾[1] وهكذا وجدتني أقلب صفحات التصوف بومضات صوفية أمدني بها أستاذي د. أسعد علي في دراستي الجامعية، والأستاذ د. عمر موسى باشا إلى أن أصبحت في وعورة الطريق؛ في وسط اليم وأمواج أفكار التصوف وفلسفته تتقاذفني، ولكن بفضل من الله، ومتابعة الدكتور حسين جمعة الذي كان له الفضل الأول في اختيار عنوان البحث إضافة إلى مساعدة الدكتور محمود سالم، وملاحظات أستاذي المشرف الدكتور خليل غريري وتوجيهاته، وحرصه الدائم على الاستمرار في البحث، وتذليله للصعاب، وجدت عبق التصوف الذي يغلفه إطار من الرمز، يشدني إليه ويغريني لخوض غمار هذا البحث الشاق.

تقسيم البحث:

أما عن تقسيم البحث فقد جعلته في بابين، اشتمل **الباب الأول** على أربعة فصول:

الفصل الأول: تحت عنوان التصوف والرمز الصوفي وقسمته إلى أربعة أقسام:

القسم الأول: تحدثت فيه عن نشأة التصوف وتكوينه ابتداء من التحديد اللغوي للفظة التصوف، ومروراً بتعريفاته، لنصل إلى الأسباب التي أوجدت التصوف، ولننتهي بالمظاهر التي تجلت ببروز المدارس كمدرسة البصرة والكوفة والمدينة المنورة ومصر.

أما **القسم الثاني**: فعرفت فيه بالرمز في اللغة ومفاهيمه النقدية الاصطلاحية، وأشرت إلى أن الرمز أمر إلهي توجه به الله تعالى إلى نبيه زكريا حين دعا ربه أن يهبه ذرية طيبة في قوله تعالى: ﴿ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ﴾[2].

---

(١) (الذاريات/ ٥٦ - ٥٨).

(٢) (آل عمران/ ٤١).

وتوجيه هذا الأمر الإلهي للمرأة في قوله تعالى: ﴿إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا﴾[1].

أما **القسم الثالث**: فحاولت إبراز مفهوم الرمز عند الشعراء المتصوفة بشكل عام.

أما **القسم الرابع**: فخصصت بالذكر بعض الشعراء المتصوفة كالبوصيري، وهو شاعر صوفي مملوكي كانت له إبداعاته في هذا المجال، وابن دانيال الذي كانت له في أشعاره لمحات صوفية. . وذلك لإغناء البحث والاستئناس بأشعار أخرى.

الفصل الثاني: تحدثت فيه عن الرمز الصوفي في الشعر النسوي، وقسمته إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: قدمت فيه لمحة عن حياة عائشة الباعونية وآثارها الأدبية.

والقسم الثاني: بينت فيه مفهوم الرمز عند المرأة، هذا الرمز الذي كان يصدر عن شفافية واضحة، وعاطفة جياشة لعشق مطلق، ووقفت عند شاعرة صوفية وليدة العصر المملوكي هي الشاعرة عائشة الباعونية.

وخصصت **القسم الثالث**: لمقارنات تضع الرمز عند المرأة والرمز عند الرجل في الميزان.

أما **الفصل الثالث**: فتمحور حول الغزل الصوفي، وهنا تحدثت عن المحبة الإلهية كرمز أخذ حيزاً كبيراً عند المتصوفة، لذا أجريت دراسات تطبيقية لأنه لا يمكننا معرفتها على حقيقتها دون إطار من الرمزية، والعودة إلى ما أورده ابن قيم الجوزية والمكي والإمام الغزالي. ثم تحدثت عن الرمز الغزلي وطبيعته باعتباره رمزاً تراثياً عند المتصوفة، وقارنت بين الرمز الغزلي الشعري للمتصوفة. ثم ركزت على اقتران الحب الإلهي بالجمال المطلق، وأخيراً أظهرت أهمية الإبداع في الأغزال الرمزية عند المرأة.

---

(١) (مريم/ ٢٦).

الفصل الرابع: تحدثت عن رموز الخمر الإلهي عند الصوفية، وقسمته قسمين:

القسم الأول: بعنوان خمرة كؤوس أم خمرة عقول، قدمت فيه للرمز بالخمر على أنه حالة من حالات المتصوفة.

وركزت في **القسم الثاني**: على الخمر الرمز عند الصوفيات.

وفي الفصل الخامس: تحدثت عن الرمز الصوفي في النبويات، وركزت على أهمية النبويات في الشعر الصوفي؛ باعتباره من فنون الشعر الصوفي التي اعتمدها المتصوفة، (فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية وباب من الأدب الرفيع؛ لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص)[1]، وقسمته قسمين:

القسم الأول: للمدائح النبوية؛ التي درج الشعراء على كتابتها كالبوصيري وعائشة الباعونية.

والقسم الثاني: للمولد النبوي الذي يورد فيه الشعراء قصة المولد النبوي.

أما الباب الثاني فاشتمل على فصلين، جعلت **الفصل الأول**: في الخصائص الفنية والأسلوبية، فبدأت بالشكل الشعري الذي اعتمده المتصوفة، ثم انتقلت إلى اللغة الشعرية لأبين اعتماد المتصوفة على الرموز العددية، وأسرارها مع الحروف وأوردت رأي ابن خلدون في علم أسرار الحروف، وحاولت أن أفك بعض الرموز الأسلوبية، ثم بينت طبيعة بعض التراكيب الرمزية، وحللت بعض ظواهر التكرار القسمي والسماعي، وأخيراً تعرضت للبنى الفنية، وبحثت في بعض الأوزان والقوافي واللوازم والأدوار، وركزت على عنصر السهولة والانسجام.

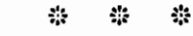
ـ **والفصل الثاني**: خصصته للحديث عن رموز أسلوبية في الصورة الفنية، وذلك لأنني وجدت أن الباحث في التصوف لابد له من دراسة الصورة الفنية في إطار من الرمزية، فقسمته إلى قسمين:

---

(١) مبارك، د. زكي، المدائح النبوية، ص ١٧.

في **القسم الأول**: عرفت بالصورة الشعرية و بينت فيه مكونات الصورة الرمزية عند الشواعر.

أما **القسم الثاني**: فقدمت فيه نماذج من شعر المتصوفة والمتصوفات، توضح أساليب استخدام الرمز في الصورة الفنية. وختمت بحثي بملخص للدراسة، أوردت فيه نتائج هذه الدراسة ثم ذيلت البحث بالفهارس، وقائمة بالمصادر والمراجع والدوريات.



الباب الأول

الرمز في الشعر الصوفي

شعر النساء

الباب الأول
(الرمز في الشعر الصوفي ـ شعر النساء نموذجاً)

الفصل الأول
التصوف والرمز الصوفي

بداية لابد لنا من التأكيد على أهمية الأدب الصوفي، وامتداده على مساحة كبيرة من الأدب العربي، فهو كما قال الدكتور زكي مبارك:

«الصوفية أدب هو أعلى وأشرف من أدب البحتري والمتنبي وأبي العلاء، ولكن طافت الناس طائفة من الجهل، فتوهموا أن لا صلة بين الأدب والدين، وراحوا يقفون فيما يتخيرون عند الكتّاب والشعراء الذين ألفوا الروح المدنية، واتخذوا غذاءهم من الكؤوس المترعة، والوجوه الصِّباح. . فالرجل الصوفي حين يؤلف في أدب النفس يجمع بين الصورة القولية، والصورة العملية، فهو شعلة من اليقظة الروحية فيما يعمل، وفيما يقول. . .»[1].

وانطلاقاً من هذه الأهمية وجدت ضرورة البحث في هذا الأدب منطلقة من الفكر المذهبي للمتصوفة، والمعنى اللغوي للتصوف لنصل للخوض في غمار هذا الأدب.

أ ـ النشأة والتكوين:

قبل بداية البحث لابد من الإشارة إلى أن التصوف في بداياته كان متطابقاً مع الزهد وذلك قبل أن تدخل على التصوف الانقسامات والشكلية في السلوك

---

(١) مبارك، د. زكي، التصوف الإسلامي: ١ / ٣٥.

والتطبيق، كالاهتمام بلبس الخرقة الصوفية وما إليه. ولعل أول «ما ظهرت الصوفية في البصرة، وأول من بنى دويرة للصوفية بعض أصحاب عبد الواحد ابن زيد، وهو من أصحاب الحسن البصري»[1].

أولاً ـ الملامتية:

وأبرز روادها (حمدون القصار) المتوفى عام (٢٧١)هـ، ومن أقواله: «إن النفس أمارة بالسوء، وإن لانت، فهي لا تنقاد لطاعةٍ إلا وتضمر شراً. ولذلك يجب اتهامها في جميع الأوقات»[2]. وقوله كذلك: «الملامة ترك السلامة». وامتازت هذه الفرقة باليقظة الوجدانية، ومراقبة النفس، والحذر من الرياء في العلم والعمل. وقد انحرف بهم إلى الاتجاه السلبي تلميذهم محمد بن منازل؛ الذي جعل دناءة النفس، وتأصل الشر فيها قاعدة أصيلة.

وانتشرت الملامتية بعد ذلك واستمرت في مغالاتها حتى إذا جاء القرن الخامس والقرن السادس فآل أمرهم ـ كما ذكر الهجويري[3] والسراج[4] ـ إلى فرقة خرجت على تعاليم الشريعة واستباحت المحرمات، وذهبت إلى أن الأساس خلوص القلب إلى الله، أما التقيد بالشرع، فهو رتبة القاصرين عن الفهم والمقلدين.

ثانياً - الحلولية:

وهم الذين دعوا للخروج على تعاليم الشريعة، ومنهم أتباع (الحلاج) الذين ناقشوا القضية التي «صُلب من أجلها، وانتهى بعضهم إلى أن صلبه من مقتضيات التضحية التي يفرضها مقامه، إذ لا معنى لفناء الصفات دون فناء الجسد»[5].

فهو وإن ضحى بجسده لكن صفاته حلت بشخص آخر، ومنهم من أنكر

---

(١) ابن تيمية، الفتاوى، كتاب التصوف: ١١/ ١٦٥٦.
(٢) السلمي، رسالة الملامتية، ص ٩١.
(٣) الهجويري، كشف المحجوب، ص ٥٠.
(٤) السراج، اللمع، ص ٥٣٣.
(٥) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد: ٨/ ١٣٠.

موت الحلاج وقال برفعه إلى السماء، وأن «الذي صلب هو عدوه ألقى الله عليه شبهه»[1] وكانوا يسمون بالحلاجين، ويتكلمون عنه في غلو يشبه غلو المتطرفين في بعض المذاهب.

ولقد تطورت نظرية الحلول في القرنين الخامس والسادس فلم يعد الحلول وقفاً على فئة العارفين بل شمل كل شيء جميل. وانطلاقاً من هذا فقد أباح الحلوليون النظر إلى المستحسنات باعتبار أنهم ينظرون إلى جمال الله.

وبرزت طائفة تقول: إن الشريعة قيد للفرد في مقام العبودية، وهو مقام للجهل بالله، فإذا عرف الصوفي ربه فقد تجلى بالحرية، وسقطت عنه التكاليف[2]. وإلى جانبها طائفة جاهلة اكتفت من التصوف بالأشكال والمظاهر كلبس المرقَّعات، وصياغة الألحان والرقص[3].

ثالثاً ـ التصوف السني:

ظهر هذا الاتجاه كردة فعل على الحلولية، فدعا إلى التمسك بالشريعة، وتزكية النفس لدعم الإيمان والتوحيد.

رابعاً ـ الاتحاديون:

وقد رأوا أن شهود الوجود واحد مطلق من حيث إن جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد معدومة في أنفسها، لا من حيث إن لما سوى الله تعالى وجوداً خاصاً به يصير متحداً بالحق، تعالى عن ذلك علواً كبيراً.

فيتحد به الكل من حيث كون كل شيء موجوداً به معدوماً بنفسه، لا من حيث إن له وجوداً خاصاً اتحد به فإنه محال[4]، ومن أصحاب هذه الاتجاه ابن عربي. ونحن في بحثنا لن نتعمق في فلسفات الصوفية، وما يهمنا هو الشعر الصوفي في العصر المملوكي؛ الذي يرتكز على الإيمان بالله تعالى. ولابد من

---

(١) المصدر نفسه: ٨/ ١٤١.

(٢) السراج، اللمع، ص ٥٣١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩ ـ ٢٠.

(٤) الحفني، د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٩ـ١٠.

الإشارة إلى أن الباحث يجد أن الزهد أساس التصوف، ولكنه تحول بعد ذلك إلى مظهر من مظاهره بعد أن أصبح التصوف فلسفة قائمة بذاتها.

وانطلاقاً من هذا لابد من البحث في مفهوم التصوف ومفهوم الزهد، ومن المفيد لنا أن نرجع لتعريف كل منهما:

١ ـ تعريف الزهد:

الزهدُ لغةً: يقال: زَهِدَ فيه وعنه زهداً، أي: أعرض عنه وتركه لاحتقاره، أو لتحرجه منه، أو لقلته[١].

الزهدُ اصطلاحاً:

يعني نزع شهوات الدنيا وإخراجها من قلب المرء عن طريق مجاهدة هوى النفس، وهو الجهاد الأكبر؛ وبذلك يكون الزهد أن نملك الدنيا بدل أن نجعلها تملكنا. وقد اختلف الناس في الزهد فمنهم من قال: «الزهد في الحرام؛ لأنَّ الحلال مباح من قبل الله تعالى. . ومنهم من قال الزهد في الحرام واجب، وفي الحلال فضيلة؛ فإن إقلال المال ـ والعبد صابر في حاله، راض بما قسم الله تعالى له قانع بما يعطيه ـ أتم من توسعه وتبسطه في الدنيا»[٢].

وقد قلل الله لعباده من أهمية متع الدنيا، مقابل عطاء الآخرة بقوله تعالى:

﴿قُلْ مَتَٰعُ ٱلدُّنْيَا قَلِيلٌ وَٱلْءَاخِرَةُ خَيْرٌ لِّمَنِ ٱتَّقَىٰ﴾[٣].

٢ ـ تعريف التصوف:

التَّصوفُ لغةً: إذا عدنا إلى «لسان العرب» وجدنا: «صَافَ عنِّي شرَّه يَصُوفُ صَوفاً: عَدَلَ وصَافَ السَّهْمُ عن الهَدَفِ يَصُوفُ ويَصِيفُ: عَدَلَ عَنْهُ، وصُوفَةُ أبو حَيّ من مُضَرَ، وهو الغَوْثُ بن مُرّ بنِ أُدّ بنِ طَابِخَةَ بنِ إلْياس بنِ مُضَرَ، كانوا يَخْدُمُون الكَعْبَة في الجاهليَّة ويُجِيزُونَ الحاجَّ، أي يُفِيضُونَ بهم، وصُوفة حيٌّ

(١) المعجم الوسيط، ص ٤٠٣.
(٢) القشيري، أبو القاسم، الرسالة القشيرية، ص ٢٠٢.
(٣) (النساء: ٧٧).

من تميم، وكانوا يُجِيزُون الحاجَّ في الجاهليَّة من مِنَى، فيكونون أوّل من يَدْفَعُ»[1].

وفي «القاموس المحيط[2]» نلاحظ المعنى نفسه في الميل عن الهدف وبمعنى آخر الميل عن هوى النفس. وفي «المعجم الوسيط» «يقال صَافَ الكَبْشُ صَوْفاً: ظهر عليه الصُّوف فهو صائف، وتصَوَّفَ فُلانٌ: صار من الصوفيَّة»[3].

التصوف اصطلاحاً:

«التصوف طريقة سلوكية قوامها التقشف والتحلي بالفضائل، لتزكو النفس وتسمو الروح. وعلم التصوف: مجموعة المبادئ التي يعتقدها المتصوِّفة، والآداب التي يتأدبون بها في مجتمعاتهم وخلواتهم»[4].

والحقيقة يختلف علماء اللغة في تفسيرهم للتصوف، بحسب الأصل الذي اعتمدوه للكلمة واشتقاقها، وقد أشار صاحب (تاج العروس) إلى أن «نسبتها إلى الصوف هي النسبة المشهورة»[5].

وفي إطار التحليل للتصوف نجد أقوالاً للمتصوفة توضح آراءهم وتبين مذهبهم، وهي تزيد على ألف قول، كما ذكرها السهروردي[6].

ولقد قام الأستاذ أبو العلا عفيفي[7] بتقسيم هذه التعريفات إلى قسمين:

١ ـ عبَّر عن الأحوال الروحية؛ التي تنطلق من عدة مقامات كالندم والتوبة.

٢ ـ عبَّر عن الطريق إلى الله، وهنا نبدأ بالدخول في المجاهدات، والوقوف ببابه تعالى إلى أن نصل للفناء والاتحاد.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب: ٤/ ٢٥٢٧.
(٢) الشيرازي، مجد الدين، القاموس المحيط: ٣/ ١٦٤.
(٣) المعجم الوسيط: ١/ ٥٢٩.
(٤) المعجم الوسيط: ١/ ٥٢٩.
(٥) الزبيدي، تاج العروس: ٦/ ١٧٠.
(٦) السهروردي، عوارف المعارف، ص ٣٢٣.
(٧) مصطفى، د. محمد، علم التصوف، ص ٢٢.

ويمكن تقسيم التعريفات كما أرى إلى أقسام ثلاثة:

١ ـ عبر عن البدايات.

٢ ـ عبر عن المجاهدات.

٣ ـ عبر عن المذاقات.

ورأى محمد عقيل[١] في عبارة الكتاني المختصرة: «التصوف صفاء ومشاهدة»، أنها جمعت بين جانبين يكونان في وحدة متكاملة تعريف التصوف:

أحدهما وسيلة، والثاني غاية. أما الوسيلة فهي الصفاء، أما الغاية فهي المشاهدة.

والحقيقة أن استعمال لفظ صوفي كما يـرى ابن خلدون في مقدمته[٢] حدث في أثناء المئة الثانية للهجرة.

ومنذ ذلك الوقت بدأ التصوف يشير إلى فكر مذهب فلسفي ديني، شغل مساحة من أدبنا العربي. وأصبح من يعتقد بهذا المذهب، يحاول صقل قلبه وجوارحه، ليصل إلى الصفاء الروحاني الذي يرتقي به في مدارج السالكين إلى الله للحصول على المشاهدة.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا ما التطبيق العملي لفلسفتهم الفكرية على حياتهم العملية؟

إذا أردنا أن نلخص حياة المتصوفة وفلسفتهم، يمكننا القول: إن حياتهم حياة روحية متسامية، قائمة على الزهد بالدنيا؛ وقد بنى الرسول ﷺ لبنتها الأولى في قوله: «اتركوا الدنيا لأهـلها فإنه من أخذ منها فوق ما يكفيه أخذ من حتفه»[٣].

---

(١) عقيل، محمد، مدخل إلى التصوف، ص ٨٦.

(٢) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص ٢٠.

(٣) موسوعة الحديث الشريف: ١/ ٣٥١.

تؤكد على ذلك الروايات فالنَّبيّ ﷺ كان من أزهد الناس بالدنيا، وقد حثَّ على الزهد بها.

أما عن صورة التصوف في الأدب فنلاحظ للتصوف سمات معينة تجعله ذا طابع خاص، فـ «التصوف السامي ولهٌ، وحنين، وإخلاص وحيرة، مصدرها الإعجاب والحب والعاطفة، والسامي يحب فيحس عذاب الحب، أو نعيمه، شعراً سلساً دافقاً، مملوءاً بالسخط والضجر والأنين والاطمئنان»[1].

٣ ـ أسباب نشوء التصوف:

أسهمت في نشوء التصوف وانتشاره عوامل أهمها:

١ ـ التيار الديني الذي أدى إلى نشوء مذاهب مختلفة.

٢ ـ التفاوت الطبقي الذي أدى إلى الثورة على الحياة عند بعضهم لما يقع عليهم من ظلم، والزهد بها عند الآخرين، لما يقع عليهم من ظلم، والزهد بها عند الآخرين.

٣ ـ التأثر بالثقافة الأجنبية وما برز فيها من اتجاهات دينية.

فالأصل «في التصوف أنه نشأ كمدارس تربوية ـ كالمدارس الفقهية ـ هدفها تزكية النفس وصقل الأخلاق»[2] (كمدرسة البصرة والمدينة والكوفة ومصر).

وهكذا بدأ يظهر أثر التصوف في أدبنا العربي، وأخذ الشعر الصوفي بعداً مهماً في ذلك الأدب، وراح شاعر التصوف يقدس الحب الإلهي، ويصور بشفافية فلسفته الإلهية العميقة، ويشير إلى ذلك التناغم بينه وبين محبوبه بشيء من الخصوصية الرامزة. من هنا تأتي أهمية البحث في الرمز الصوفي، لعلنا نستطيع أن نسلط الضوء على شيء من أسراره الإبداعية، ونكشف عن بعض خفاياه المبثوثة بين الأشعار.

ب ـ تعريف الرمز الصوفي:

١ ـ **الرمزُ لغةً:** «تصويت خفي باللسان كالهمس، وهو إشارة بالشفتين،

---

(١) أمين، أحمد، ظهر الإسلام: ٤/ ١٧١.

(٢) الكيلاني، د. ماجد عرسان، هكذا ظهر جيل صلاح الدين، ص ٥٧.

وقيل: الرمز إشارة وإيحاء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم»[1].

وقد ذُكر الرمز في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾[2].

بمعنى أنه نوع من الصوم الكلامي، مما يشير بوضوح إلى شفافية الرمز، فهو انتقال من الماديات المحسوسة إلى الروحانيات غير المحسوسة.

وعند البحث نجد أن المعاني اللغوية للفظة الرمز تلتقي مع تعريفاتها في معاجم الأدب العربي:

«الرمز: كل إشارة أو علامة محسوسةٍ تذكر بشيء غير حاضر، من ذلك، العلم رمز للوطن والكلب رمز للوفاء، والحمامة البيضاء رمز للبراءة، والهلال رمز للإسلام والصليب رمز للمسيحية»[3].

ويمكننا أن نربط بين هذه المعاني للرمز، وبين ما ورد في القرآن الكريم من توجيه هذا الأمر إلى سيدتنا مريم، ليكون نوعاً من الارتقاء لعالم الروحانيات ﴿إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا﴾[4].

وابن رشيق من أوائل من أشاروا إلى الرمز في (المصطلحات البلاغية والنقدية)، «وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم»[5].

أما في كتب النقد والأدب المعاصرة فنجد في ملامحها تقابلاً مع المفهوم الغربي للرمزية أكثر من النقد القديم، لأن أولئك قد اقتبسوا ماهيتها وتعريفاتها ومفاهيمها من المصادر والمراجع الغربية.

فالدكتور محمد غنيمي هلال، عرف الرمز بقوله[6]:

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز.
(٢) (آل عمران، ٤١).
(٣) جبور، عبد النور، المعجم الأدبي، ص ١٢٣.
(٤) (مريم، ٢٦).
(٥) ابن رشيق، العمدة: ١/ ٣٠٦.
(٦) هلال، د. محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص ٣٩٨.

«الرمز معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الضيقة. بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح» أما مجلة الآداب البيروتية فاعتبرت أن «الرمز شيء يمثل أمراً مجرداً، وأنه حالة خاصة من حالات الإشارة، وهو يناقض التعبير العقلاني الذي يعبر عن فكرة من غير المرور بصورة محسوسة»[١].

وعلى صعيد الأدب نجد أن بعضهم عرف الرمز الأدبي على: أنه «عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس»[٢].

فالإبداع الرمزي «محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة»[٣].

أما الدكتور (نسيب النشاوي) فيقول: «الرمز معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، ـ وهو ـ الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تولد الإحساسات عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح»[٤].

فهو الصلة بين الشيء ودلالاته الموحية به ذاتياً، وهكذا نجد التشابه بين المفاهيم العربية للرمز، فمهما تباينت تعود لتصب في نفس المعنى. وأخيراً لإعطاء تعريف شامل للرمز يمكننا الاعتماد، على تعريف الدكتور عبد الكريم اليافي للرمزية، وهو يعطينا إطاراً حياً لها بقوله هي: «أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى، ولا الحقيقة وجهاً لوجه.. لا تواجه الفكرة مباشرة، وإنما تخاطبها من وراء حجاب»[٥].

ولكن ما وجه الشبه بين هذه التعاريف والرمز الصوفي؟

---

(١) مجلة الآداب البيروتية، عام ١٩٧٥م، ٢٠.
(٢) النشاوي، د. نسيب، المدارس الأدبية، ص ٤٦٠ ـ ٤٦١.
(٣) العشري، د. علي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١١٠.
(٤) النشاوي، د. نسيب، المدارس الأدبية، ص ٤٦٠ ـ ٤٦١.
(٥) اليافي، عبد الكريم، دراسة فنية في الأدب العربي، ص ٢٧١.

إن الباحث في الرمز والرمز الصوفي يجد تشابهاً في الانفلات من التعبير العقلاني إلى الفكر المجرد والاختلاف بينهما هو أن الرمز الصوفي يتجه إلى ما هو روحاني، بينما الرمز يمكن أن يتجه إلى ما هو خلاف لذلك، وفي الواقع يتبلور في هذه التعاريف مفهومان للرمز قد يلتقيان مع الرمز الصوفي بشكل عام:

١ ـ الرمز حالة ذاتية خاصة، تحتاج لفهم خاص.

٢ ـ الرمز إيحاء أو تعبير عن نواحٍ نفسية، لا يقابل المعنى وإنما يخاطبه من وراء حجاب. وبما أن الصوفي يعيش حالة ذاتية خاصة بعد أن احتجب عن الآخرين، وسلك الطريق إلى الله وزالت الحجب بينه وبين الله تعالى، كان لابد من فهم أشعاره في إطار رمزي، فما هو تعريف الرمز الصوفي؟

ج ـ مفهوم الرمز عند الشعراء المتصوفة:

إن تحديد مفهوم الرمز الصوفي يرسم لنا الإطار الذي سوف تسير عليه دراستنا، فالرمز الصوفي هو: «استخدام المتصوفة ألفاظاً معينة، ذات إيحاءات تحلق بالصوفي إلى عالمه الخاص، مغلقة عن فهم أهل العبارة، ومعلومة لأهل الإشارة، أو لنَقُلْ لأهل الصفوة، وهم يبعدون في ذلك عن الدلالات القريبة الظاهرة إلى ما هو خفي وباطني»[١].

والحقيقة أن للرمز معنى باطناً لا يعرفه إلا الشاعر الصوفي نفسه، وهنا يحضرني حديث للرسول ﷺ عندما سأل سيدنا جبريل عن علم الباطن، قال: «سألت الله عز وجل عن علم الباطن فقال: هو سرّ من سرّي، أجعله في قلب عبدي، لا يقف عليه أحد من خلقي»[٢].

وقد استخدم الشعراء الصوفيون الرمز في إطار شفاف، محاولين تقديم حقيقة مجردة، أو شعور روحاني، يحتل مكانته عندهم.

ولتوضيح الفكرة نعود لتعاريف الرمز الصوفي؛ التي يمكننا تلمسها في

---

(١) اليافي، عبد الكريم، دراسة فنية في الأدب العربي، ص ٢٧٢.

(٢) موسوعة الحديث الشريف: ٣/ ٢٠١.

المعاجم الصوفية كقولهم: «الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله..»[1].

وعندما سئل أبو العباس ابن عطاء: «ما بالكم أيها المتصوفة قد اشتققتم ألفاظاً أغربتم بها على السامعين، وخرجتم عن اللسان المعتاد، هل هذا إلا طلب للتمويه، أو ستر لعوار المذهب؟

فقال أبو العباس: ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه لعزته علينا، كيلا يشربها غير طائفتنا.. إذا أهل العبارة سألونا.. أجبناهم بإعلام الإشارة، نشير بها فنجعلها غموضاً.. تقصر عنه ترجمة العبارة، ونشهدها وتشهدنا سروراً، له في كل جارحة إشارة، ترى الأقوال في الأحوال أسرى.. كأسر العارفين ذوي الخسارة»[2].

كما يقول أحد المتصوفة[3]:

ألا إنّ الـرمـوزَ دليـلُ صـدقٍ ... على المَعنى المغيّبِ في الفؤادِ
وكـل العّـارفيـنَ لهـا رمـوزٌ ... وألغـازٌ تـدقُّ علـى الأعـادِي
ولـولا اللغـزُ كـانَ القَـولُ كفـراً ... وأدى العَـالميـنَ إلـى الفَسـادِ

فالرمز هنا مقترنٌ بالعارفين لله، المتحققين بربوبيته فهو إشارة لصدقهم أو لنقل: لغز لفظهم الذي دون معرفته يختلط القول، فينقلب الحب الإلهي إلى كفرٍ.

أما شاعرتنا عائشة الباعونية فقد أكدت على ما وراء الرمز في موشحها الذي تقول فيه[4]:

بعْـدَمَـا أنـتَ حبيبِـي ... نُصـبَ عينِـي لا أبـالـي
أَبَـداً يَـاحـقّ حَقِّـي ... بِمجـالات الخَيـالِ
هـذه الأشيَـا مظـاهـرْ ... أنـت فيهـا لـي ظـاهـر

(١) أبو خزام، د. أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، ص ٩١.
(٢) السراج، أبو النصر الطوسي، اللمع، ص ٤١٤.
(٣) ديوان ابن الفارض، ص ٤٦.
(٤) الباعونية، فيض الفضل، ق ٢٦٥ ـ ٢٦٦.

تَنْجَلِـــيْ يـــا نـــورَ عينِـــي فـــــأراك أول وآخـــــر
ليـــس إلا أنـــت يـــا هـــو هـــو مقصـــودُ الســـرائـــر

ففي هذه الموشحة يتضح لنا ما تريده الشاعرة في نهاية رمزها الصوفي، إنها تتجه في إشاراتها وتلميحاتها للذات العليا، فهو الأول في مرادها وهو الآخر لباطن مقاصدها، فهي تختزل بمعانيها مجالات الخيال لتعبر عن عظمته تعالى في مرآة قلبها.

وإذا عدنا إلى البوصيري (٦٠٨ ـ ٦٩٨هـ)، محمد بن سعيد بن حماد فنجده يزجر من لا يستشف تأويل المعنى الذي يكمن وراء اللفظ[١]:

غَنِيتُـمْ عَـنِ التـأوِيـلِ فيـه بظـاهـرٍ وَمَنْ تَرَكَ الصَّمْصامَ لم يُغْنِهِ الغِمْدُ
ولنْ تُدْرِكُوا بالجَهْـلِ رُشْداً وإنما يُفَـرِّقُ بَيْـنَ الـزَّيْـفِ وَالجَيِّـد النَّقْـدُ
وُعِظْتُـمْ فَـزِدْتُـمْ بـالمـواعِـظِ قَسْـوَةً وَلَيْسَ يُفيدُ القَدْحُ إنْ أصْلَدَ الزَّنْدُ

فإذا تتبعنا الشعر الصوفي نجد تلازماً بين الرمز والشعر الصوفي، وهو عندهم ذو مكانة عالية، بعيدة المنال فهذا ابن عربي منح للرموز منازل كمنازل الكون مما يشير إلى شمولية هذه الرموز[٢]:

مَنـــازلُ الكَـــونِ فـــي الـــوجـــودِ منـــــازلٌ كلّهـــــا رمـــــوزُ
مَنـــــازلٌ للعقـــــولِ فيهـــــا دَلائـــــلٌ كلّهـــــاَ تجـــــوزُ

هنا يشير ابن عربي إلى رمز الوجود وهو (فناء البشرية عند غلبة سلطان الحقيقة) أن الإنسان لغز ربه، ورمزه الأسمى لأنه سر العالم الأكبر فعنده تنطوي دلالات الوجود.

ففي شعر ابن عربي صبغة ذاتية خاصة، تغلقها عن الفهم بحيث لا يستطيع المرء فهمها إلا بإطار رمزي يلوح بدلالة خاصة. ونشير في هذا المجال إلى الشاعر ابن الفارض الذي كان من أوائل من رسم معالم الرمز الصوفي بوضوح وجلاء في تائيته الكبرى في قوله[٣]:

---

(١) ديوان البوصيري، ص ٩٧ ـ ٩٨.
(٢) ابن عربي، الفتوحات المكية: ١/ ١٧٣ ـ ١٧٤.
(٣) ديوان ابن الفارض، ص ٤٦ ـ ٥٥.

وَعنّي بالتّلويح يفهمُ ذائقٌ غَنيٌّ عن التّصريح للمُتعنّتِ
بِها لَمْ يبحْ مَنْ لَمْ يبحْ دمه وفي الـ إشارةِ معنىً ما العبارة حدتِ
رموزُ كنوزٍ عن معاني إشارةٍ بمكنونِ ما تُخفي السرائرُ حفتِ

فابن الفارض لخّص في هذه الأبيات الدلالة الرمزية للفظ الصوفي التي لا يعيها إلا من مشى في طريق التصوف.

د ـ الرمز الصوفي عند شعراء العصر المملوكي:

بعد جلاء دلالة الرمز نقف مع شاعرين من شعراء العصر المملوكي، ممن تأثروا بالتصوف لنرى رأيهم: الأول هو عفيف التلمساني الذي يقول[1]:

أمّا هذهِ نجد أنيخا مَطيتي لِيسقي بِهَا دمعي منازلَ علوةِ
لأسأل عن قَلبي فثمَّ فقدتهُ عشية سارَ الظّاعنون بِمُهجتي
منازلُ إطرابي وَمعنى تهتُّكي ومرتعُ إيناسي وَموطنُ خلوتي

رمز التلمساني هنا إلى شوقه للرسول الكر يم من خلال كلمة(نجد)، وعبر عن آلام هذا الشوق ودمعه الغزير بقوله: (ليسقي بها دمعي). وتتضح الرؤية بقوله: (موطن خلوتي)، فشبهها بالوطن الذي يحتوي الإنسان، والخلوة رمز من رموز المتصوفة، وتعني: «تحقق العبد بصفات الحق بحيث تخلله الحق، ولا تخلى منه ما يظهر عليه شيء من صفاته. فيكون العبد مرآة الحق.. فالخلة هي أن تملأ جميع الأعضاء بحب المحبوب وتخليها من الغير»[2].

والشاعر هنا يحن إلى هذه الخلة لما ترتاح بذلك النفس، عند مشاهدة جمال الخالق والأنس بقربه.

والشاعر الثاني الذي كانت له استرسالاته الصوفية ابن دانيال الذي صور الرحلة إلى الحجاز بأسلوب رمزي، محملاً إياها لواعج نفس الصوفي وزفرات أنينه ولوعات ابتعاده عن أحبته في قوله[3]:

---

(١) ديوان العفيف التلمساني، ص ١٥٥.
(٢) أبو خزام، د. أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، ص ٨١.
(٣) المختار من شعر ابن دانيال، ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨.

حيـثُ اتّجَهْـتُ فَلـي إليـكَ تَطَـلُّـعُ وبشمسِ حسنِك في ضَميري مَطلَعُ
ولَئِـن نَظَـرتَ إلـي حقّـاً لـم تَجـدْ أبـداً لِغيـرِكَ فـي فـؤادي مَـوضـعُ
إنْ كنـتُ يَمّمـتُ الحجـازَ فَمُقلَتـي وادي العقيـق و دمـعُ عَينـي يَنْبـعُ
ما كنتُ أحسَبُ قبلَ تَشييعي لكمْ أنّـي لِقَلبـي فـي الحمـولِ أُشَيّـعُ
تغـدو البَـلاقـعُ مِنكُـمُ مـأهـولـةً وديـارُكـم لمّـا رَحَلْتُـم بَلْقَـعُ

يعبر ابن دانيال عن حس اغترابي يتجلى في ذلك التوق إلى الماضي، والوقوف مع دقائقه، والحنين والشوق لتلك المعاهد والربوع والأزمان التي عاش بها الرسول ﷺ، فكأنه بعباراته ينسلخ عن واقعه المعاش ليعيش زخم الروحانيات في العهد الماضي.

فقد ذكر الأماكن الحجازية ووادي العقيق، وعمد إلى بناء شعري رمزي يقوم على المزاوجة بين الروحي والحسي، للوصول لرموز متطابقة مع صورة ما حوله، فالروحي أي الأثر الذي تركته هذه الأماكن في نفسه لكون الحبيب الأعظم محمد ﷺ قد مشى فيها، والحسي الذي يتجلى في رؤية هذه الديار جاثمة أمامه وقد خلت من أحبابه. وإذا سلمنا بأن الصوفي يحمل رسالة، وهي رسالة العاشق للذات الإلهية والذي يريد أن يعرب عن عاطفته المعتلجة، ويلح على إيصال حاله، ووجده، معبراً عن الأحوال الروحية، والطريق النوراني إلى الله، فكيف يتم لهذا العارف المحب، نقل الصعق الذي يعيش الصوفي بانتظاره؟

وأي عبارة تخدمه في إيصال لواعجه وتجلياته؟ بل كيف يتم له وصف ما لا يوصف من المعاني المجردة، وهل يسير تلقائياً في طريق الرمز الصوفي، أم يقصده قصداً متعمداً هذا؟

للرد على هذه التساؤلات يحضرني قول الصوفي الكبير محيي الدين بن عربي: «إن الرموز والألغاز ليست مرادة لنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت له، ولما ألغز فيها»[1].

---

(١) ابن عربي، الفتوحات المكية: ١/ ١٧٣.

فالشاعر لا يقصد الإيغال بالرمز، وإنما هو يعبر بطريقة غير مباشرة عما في نفسه من أشياء مستترة، قد يصعب على اللغة إيصالها عن طريق التعبير المباشر؛ فلذلك يلجأ للرمز.

وقد أشارت عائشة الباعونية في أشعارها إلى أنها صاحبة مذهب في الشعر الصوفي الرمزي، وقد اقتفى أثرها الكثيرون، أو تابعوا خطاها، فقالت[1]:

ولي سيرةٌ في الحبِّ، صار بسيرِها ... حَليفٌ ولوعٌ، بالمحبةِ والوَجْدِ
أصبحتُ فيها، في المُحبينَ قدْوَةً ... وَكلٌّ لأثري، مقتفٍ وُمتابعُ
ومَا هو إلا أن في القلبِ لَوعةً ... من الحُبّ قدْ ضُمتْ عليها الأضالعُ
وأُخفيها حيناً وصنتُ مصونها ... فنمّت بما أخفيهِ منّي المَدامعُ
فهذي طريق القَومِ في الحُبِّ والهَوى ... وفيها عليهم قد تهون المَصارعُ
طريقٌ فما الأرواحُ إلا تجارةٌ ... بها وَنفيساتُ النُّفوسِ بضائعُ

عند تحليل هذه الأشعار نجد فيها إشارات خفية إلى منهاج المتصوف الذي يعتمد على التصريح حيناً، والإخفاء حيناً آخر، فقد صرحت بالحبّ فقالت: «ولي سيرة في الحبّ» ثم أشارت إلى الإخفاء، فقالت: «وأخفيها حيناً وصنت مصونها». وأخيراً أكدت بأنها تتبع طريقة قوم لهم منهاجهم في الحب الإلهي، ولم تصرح بهذا النوع من الحب، وإنما قد يخيل إلينا في قولها: «تهون المصارع» إلى أنها من أصحاب الحب العذري، حيث يموت المحب فداء لمحبوبه، ولكنها ألمحت إلى أنه حب من نوع خاص بحيث تصبح الأرواح تجارة والنفس البشرية بضائع.

إنها الطريق إلى الله والتي يبيع في سبيلها الصوفي كل شيء، أملاً بالوصول إلى الله. وبهذه الرمزية صورت عائشة الباعونية هذه الرحلة في مسيرها إلى ديار الرسول الكريم ﷺ، مصورة النوق المتحركة باتجاه الديار المقدسة، محملة إياها شحنة من حنينها وآلام نفسها ولوعة بعدها[2]:

وَتجدُّ عيسُهُم به فيَسيرها ... وتُريك فرطَ تحنن بلغامِ

(١) الباعونية عائشة، فيض الفضل، ق٢٠ ـ ٢٢.
(٢) المصدر نفسه، ق٢٤.

طلّقتُ يومَ رحيلِهم لمسرتي حُزناً وقلتُ لها ارْجِعي بسلامِ
مالي ومالك والنياق لقد سرت على عجلٍ، ولم تحتج لشد زمام
عيسٌ براها وَخْدُها وَذِميلها حتّى غدتْ جلداً على أعْظامي[1]
عيسٌ نواحلُ لا يُرى ظلٌّ لها كالظّل يبدو في سوادِ ظلامِ
تبغي العقيق ولَعلعاً والمنحنى والأبرقين وَمعدنَ الإكرامِ[2]

في هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعرة رمزت لرحلة شاقة طويلة تجسد معاناة الإنسان في طريقه إلى الله، ثم هذا التفنن في ذكر النياق فيه إسقاطات من نفسية الشاعرة، ولعل في سرعة رحيل تلك النوق رمزاً لسرعة عجلة الحياة التي تمضي ولا يحقق الإنسان فيها شيئاً يذكر.

فأسلوب الشاعرة هنا أسلوب صوفي رامز حيث لجأت إلى الحديث عن العهد الماضي فبدأت تسترسل بالذكريات ـ وهي تعاني من حزن عميق لرحيلهم، محاولة بذلك أن تخفف من لوعتها لتهدأ بالاً، وتقر عيناً، ثم شعرت بشوق للعقيق ولعلع والمنحنى والأبرقين، وكأن الشاعرة تريد دلالات هذه الأماكن المقدسة الغالية على قلبها، لأن الحبيب الأعظم ﷺ قد قصدها، وخطا بقدميه الطاهرتين الشريفتين فيها. وقد أكثرت عائشة الباعونية في أشعارها ـ كما لاحظنا فيما سبق ـ كغيرها من المتصوفة، من التشوق إلى الأماكن المقدسة ولعلها تأثرت بابن الفارض الذي برع بذكر الأماكن الحجازية من ذلك قوله[3]:

هل نارُ ليلى بَدَتْ ليلاً بذي سَلَمِ أمْ بارقٌ لاحَ في الزّوراءِ فالعَلَمِ
يا سائقَ الظّعنِ يَطوي البِيدَ مُعتسفاً طيّ السّجل بذاتِ الشِّيحِ من إضمِ

---

(١) الوخدُ والذميل: ضربان من سير الإبل الأول سريع، انظر لسان العرب (وخد) والثاني: ضرب من السيراللين للإبل، انظرلسان العرب (ذمل).

(٢) العقيق: العرب تقول: لكل مسيل ماء شقه السيل في الأرض عقيق، وقال: وفي بلاد العرب أربعة أعقة منها عقيق بناحية المدينة المنورة، معجم البلدان: ٤/ ١٣٩. أما لَعْلع: فهو جبل كانت به وقعة للعرب المصدر نفسه: ٥/ ١٨.
والأبرقين: المراد بهما أبرق اليمامة وهو منزل بين رميلة اللوى في طريق البصرة إلى مكة. انظر الفيروز آبادي القاموس المحيط: ٣/ ٢١١(الأبرق).

(٣) ديوان ابن الفارض، ص ٦٧.

ناشدتكَ الله إن جُزت العقيقَ ضُحىً فاقرِ السّلامَ عليهم غَيْرَ مُحتشمِ

«فالمتصوفة أكثروا من ذكر الأماكن المقدسة، ومزجوه بالغزل الرمزي، وهم دائمو الحنين إليها لأنها تحمل عندهم قيماً سامية، ترمز إلى أحوال غيبية، ولأنها شهدت وحي السماء وحياة قطب الأقطاب، سيدنا محمد ﷺ لذلك أخذ الحج عندهم مقاماً يفوق مناسكه المعروفة، مثل غيره من العبادات، التي لا يقفون عند أدائها الظاهر، وإنما يتعدون ذلك إلى سرها أو باطنها كما يقولون»[1].

الحقيقة أن رموز عائشة الباعونية الصوفية في أشعارها كثيرة منها رموزها الغزلية، التي تعبر عن الحب الإلهي وما فيها من ذكر الفراق وآلامه، والصدود وأشجانه، وهي سائرة إلى الله، مستجدية عفوه وغفرانه، معبرة عن حبها له برموز شحنتها بشحنة عواطفها النفسية، من ذلك قولها[2]:

يـا مَـنْ هُمـو أهـلُ الـوفـا كَـمْ ذا صـدودكـمُ جفـا
بالله جودوا وارحموا حالِي الضّعيف غيـري بكـم يتمتَّـعُ
وأنـابِكـم أتَلـوعُ فَبحقكـمْ لاتقطعُـوا
حَبلـي ورقـوا واجْمَعُـوا شملـي ولاتمْنَعـوا
مـنْ طيـبِ وصلكـمُ الشّفـا فَمـنَ الصّدود يـا سَـاداتـي لـي
قـد جَـرى مـا كَـفـى

من للعاشق الصوفي بنعمة الوصل؟ من يشفي ظمأ تلك النفس التائهة حباً، والهائمة عشقاً غير الله؟ إنه الله تعالى رمز الجمال المطلق، فافن في حبه، بل تمزّق لتحصل على متعة القرب، وهذا ما عبرت عنه الباعونية بقولها[3]:

إن كنتَ مثليْ تعشقُ حُسنَ الجَمالِ فَكنْ خليعاً ممزقّاً فاني الوجودِ في الله
فمنْ فنِي في حبّي وَصارَ مثلي سببي فَازَ بِطيبِ القُربِ وبِالوفا من الله

مزجت الشاعرة في هذه الأبيات بين رمزين هما: الفناء والحياة والفناء

(١) سالم، د. محمود، المدائح النبوية، ص ١٧٦.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٣١.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٣٠٦ـ٣٠٧.

والبقاء رمزان صوفيان بعيدا الدلالة: «الفناء: أن لا ترى شيئاً إلا الله، ولا تعلم إلا الله، وتكون ناسياً لنفسك ولكل الأشياء سوى الله»[1] فالفناء: صفة النفس. والبقاء: بقاء العبد على ذلك وأيضاً الفناء هو فناء رؤيا العبد في أفعاله لأفعاله بقيام الله له في ذلك، والبقاء بقاء رؤية العبد في قيامه لله قبل قيامه لله بالله.. «فجملة الفناء والبقاء أن يفنى عن حظوظه، ويبقى بحظوظ غيره. فالفناء فضل من الله عز وجل، وموهبة للعبد واختصاص له به»[2].

وكأن الشاعرة هنا تريد أن تقول: كن فانياً بالله لتحيا الحياة السعيدة؛ التي ترقى بها الروح، وتحلق في ملكوته، وتشفى النفس، ويسبى العقل، ولكن كيف يسبى من تعلق بالله؟

إنها عبودية المحب لمحبوبه، وتعلق العاشق بسحر جمال معشوقه!!

فالملاحظ هنا بروز الجانب الحسي الجمالي في رمز الباعونية الذي يمثله عشق الجمال وأي جمال؟

إنه الجمال المطلق الذي تهفو إليه النفوس، وهذا ما بدا في قولها: «حسن الجمال» وكيف لايكون ذلك والحب قائدها الأعلى في مسيرة حياتها، ويتبين ذلك في قولها، وهي تروي الحال التي آلت إليه[3]:

وأصبحتُ والحبُّ لي قائد ... وأمسيتُ والشّوق لي يجذبُ
إلهَ الورى مطمعَ الآيسين ... سوى القرب منك فلا مأربُ
فصلِّ عليه صلاةً بها ... تُبلغنا منكَ ما نطلبُ

وهكذا إذا عرفنا معنى هذه القيادة للمتصوفة، وسيطرة الحب الإلهي على أقوالهم وأعمالهم، نستطيع أن نتبين هذا الشوق الجاذب وجملة الأحاسيس التي تصطرع في داخلهم، فالمتتبع للرمز الصوفي في هذا العصر يلاحظ أهميته، وتأثره الواضح بالأئمة من المتصوفة وبرموزهم، كابن عربي وابن

(١) الحنفي، عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٠٨.
(٢) أبو خزام، د. أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، ص ١٣٧.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ١٤.

الفارض وكذلك الأمر بالنسبة لشعر المرأة الصوفي وخاصة أنها كانت إمامة في هذا المجال، ولاحظنا أن هناك أشعاراً صوفية نسوية رمزية يحتاج المرء لوقفات عندها، ليستشف بعض ما فيها من دلالات وأشعار صوفية امتاز بها شعرهن.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هل من طابع خاص يطبع شعر المرأة الصوفي بحيث يجعله يختلف عن شعر الرجل الصوفي؟ وإذا وجد فما هي السمات الصوفية لذلك الشعر وما هي أوجه الشبه والاختلاف؟ قبل الإجابة على هذه التساؤلات لابد لنا من الإشارة إلى رأي الفيلسوف الفرنسي (هنري برغسون) الذي أكد على أهمية التصوف للإنسان بشكل عام، سواء أكان امرأةً أم رجلاً فقال: «إن في كل إنسان شخصية صوفية تحتاج إلى من يوقظها من سباتها، وخاصةً إذا قربه من الصورة التي بقيت ماثلة فيه، صورة الإنسان الذي يمت إلى هذه الصوفية والتي كان يبث أشعتها حوله»[1].

فالمرأة والرجل داخلهما شخصية صوفية بحاجة إلى من يوقظها، وإذا أوقظت تلك الشخصية وجدنا هذا الهيام والعشق الإلهي، لذلك لاحظنا في شعر البوصيري وابن دانيال هذا الحنين بحيث تصبح الروح في غربة كاملة ومشاعر ملتهبة، لا يطفؤها إلا ذكر الحبيب وقد أشار البوصيري إلى أن حبه لله وللرسول حب على طريقة الهوى العذري[2]:

أمِـن تـذَكّـرِ جيـرانٍ بـذيْ سلَـمٍ ... مزجْتَ دمعاً جَرَى من مُقلَةٍ بـدمِ
لولا الهَوَى لم تُرِقْ دمعاً على طللٍ ... ولا أرقـتَ لـذكـرِ البَـان والعلـمِ
نعمَ سرى طيفُ مَنْ أهوَى فأرّقَني ... والحُـبّ يعتـرضُ اللـذاتِ بـالألَـمِ
يا لائِمي في الهَوَى العُذْرِيِّ معذرة ... منـي إليـك ولـو أنصفْـتَ لـم تلـم
محضتني النُّصحَ لكن لستُ أسمعهُ ... إنّ المُحـبّ عـن العُـذّال فـي صمـمِ

هنا يشير البوصيري إلى تحول وتأويل جديد لغرض النسيب والغزل، فلم يعد وقوفه على الأطلال أو الربوع لغرض التغزل بنساء كاعبات نهدٍ، جميلات كالدمى، بهيات الطلعة كالشموس، علينا أن نصرف النظر عن ظاهر الأشياء

---

(١) فيرجيز وهويسمان، تاريخ الفلسفة، ص ٣٥٨.

(٢) ديوان البوصيري، شرحه د. محمد ألتونجي، ص ٤٢٠ ـ ٤٢١.

ونطلب الباطن حتى نعلم ما يريده الشاعر الصوفي وما يرمز إليه في أشعاره.

وفي طبقة البوصيري (كما قسمهم محمد زغلول سلام)[1] نجد تقي الدين عبد الله بن علي السروجي(ت٧٩٣) الذي سمي بالشيخ الفقير الزاهد وله أشعار في الرمز إلى الأعلى، وبنفس طريقة البوصيري في الحب العذري، من ذلك قوله[2]:

دنيا المحبِّ ودينُه أحبابُه ... فإذا جفوْهُ تقطعتْ أسبابهُ
وإذا أتاهمْ في المحبةِ صادقاً ... كشفَ الحجابُ له وعز جنابهُ
ومتى سقوْهُ شراب أنس منهمُ ... رقتْ معانيه وراقَ شرابهُ
بعثَ السّلامَ مع النَّسيم رسالةً ... فأتاهُ في طيِّ النَّسيم جوابهُ
قصدَ الحِمى وأتاه يجهدُ في السُّرى ... حتى بدتْ أعلامه وقبابُهُ
ورأى لليلى العامرية منزلاً ... بالجودِ يعرفُ والنَّدى أصحابهُ
فيه الأمانُ لمن يخافُ من الورَى ... والخيرُ قد ظفرتْ به طلاَّبهُ

إن وقفة مع الأبيات لتمنح السالك في هذه الطريق شعوراً بالأمان، حيث دنيا الحب الصادق، التي يحياها المتصوف بعد كشف الحجاب، وتدفق أسرار المعرفة بعد احتساء شراب الأنس، ولا ينسى الشاعر أن يذكرنا بمجنون ليلى العامرية محاولاً التقريب بين حاله وحالته في الهوى العذري.

كما انطلق المتصوفة الشعراء في أشعارهم من نظرية وحدة الوجود فهذا ابن دانيال يقول[3]:

مازلتُ في طَوري أخاطب ذاتي ... من غيرما طورٍ ولا ميقاتِ
حتّى تفقهتُ الخطابَ كأنّهُ ... قد كان يسمعُ من جميعِ جهاتي
قسماً بنونِ الكونِ والقلمِ الذي ... قد خطّ في لوحِ البقاءِ صفاتي
وبِمنْ بقيتُ على الفناءِ لحبّه ... حتّى غدا موتي عَليه حياتي
إنّي رأيتُ به وُجودي في الورى ... عدَمِي وآلامي به لَذّاتي

(١) سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، ص ٢٢٧.
(٢) الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات: ١/ ٤٦٦.
(٣) الصفدي، المختار من أشعار ابن دانيال، ص٢٥.

ففي رمز وحدة الوجود هذا يتفقه الشاعر الخطاب الإلهي بعد التعرف لله تعالى فيحصل له هذا الذوبان في الذات الإلهية؛ حتى يغدو الفناء بقاء (بقيت على الفناء) والموت حياة (غدا موتي عليه حياتي)، والألم لذة (وآلامي به لذاتي)، ووجوده بالكون كعدمه (وجودي في الورى عدمي).

ولعل خير من مثل مذهب وحدة الوجود في العصر المملوكي نجم الدين محمد بن إسرائيل (ت٦٧٧هـ) فله قصيدة على جانب من الروعة تقمص فيها آراء ابن عربي في وحدة الوجود، حيث يقول فيها[١]:

من يُشير إليهمُ المتكلمُ ... إليهم يتوجهُ المتظلمُ
وعليهمُ يحلو التّأسفُ والأسى ... ويلذُّ لوعات الغرامِ المغرمُ
هذا الوجودُ وإن تعدَّد ظاهراً ... وحياتكم ما فيه إلا أنتمُ
وشَغَلْتم كلي بكم وجوارحي ... وجوانحي أبداً تحن إليكمُ
وإذا نظرتُ فلستُ أنظرُ غيركم ... وإذا سمعتُ فمنكمُ أو عنكمُ
وإذا نطقتُ ففي صفاتِ جمالِكم ... وإذا سألتُ الكائناتِ فعنكمُ
وإذا سكرتُ فمن مدامة حبِّكم ... وبذكركم في سكْرتي أترنمُ
وإذا نظمتُ تغزلاً في صورةٍ ... فلأجل حسْنكمُ المحببِ أنظمُ
أنتمْ حقيقةُ كلّ موجودٍ بدا ... ووجود هذي الكائنات توهُّمُ
أنا في وجودكم غريبٌ بائسٌ ... وغريبكم ما باله لا يُرحمُ

فالوجود بأكمله هو ظل للحقيقة الأبدية، أو صورة للحق أو الخالق، وإن جمال الأشياء الظاهري شاهد على جمال الخالق المطلق، وإن كل ما قيل من وصف إنما يشير إليه تعالى، وقد ردد ابن إسرائيل فلسفة وحدة الوجود في أشعاره، وأكد أن كل عشق يرمز به لمقاصد عليا فيقول[٢]:

وإن ترنمتُ بذكْر الحِمَى ... فإنما عقد ضميري حماكْ
وإن دعا غيرك داعٍ فما ... أحسبُ إلا أنه قد دعاكْ
وإن بكى صبٌّ حبيباً فما ... أحسبُ إلا أنه قد بكاك

(١) ابن العماد، شذرات الذهب: ٥/ ٣٥٩.
(٢) ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة: ٧/ ٢٨٣.

يـــا جملـــةَ الحـــبِّ وتفصيلـــهُ أجملـت إذ فـرَّغتنـي مـن سـواكْ
ويـــا غنيّـــاً عـــن غـــرامـــي بـــه مـن لـي بـأن يـرحـم فقـري غنـاكْ
مـــلأتَ كـــلّ الكـــونِ عشقـــاً فمـــا أعـرف قلبـاً خـاليـاً مـن هـــواكْ

الذات الإلهية هي جملة الحب وتفصيله؛ التي ملأت الكون عشقاً بكل ما فيه من شوق دائم للوصل، وحرقة الهوى، وبكاء المحب، وبإيغال رمزي استطاع الشاعر أن يفلسف رأيه بالوجود.

ومن شعراء العصر المملوكي الذين عاشوا يترنموا بعشق الذات الإلهية الخيمي وهو محمد بن عبد المنعم (ت ٦٨٥) وتدور معاني شعره حول الوجد والشوق، للحبيب، وآلام الفراق، وهي تحمل دلالة مختلفة عن دلالاتها الظاهرية، فالحب هو للذات العليا، والوصل هو في النهاية، طلب للتجلي الإلهي، كما في قوله[١]:

ومـــا أرانـــي أهـــلاً أن تـــواصِلَنـــي حسبـي علـوّاً بـأنـي فيـك مكتئـب
لكـــن ينـــازعُ شـــوقـــي تـــارةً أدبـــي فأطلبُ الوصلَ لما يضعف الأدبُ
ولســت أبـرح فـي الحـالـيـن ذا قلـقٍ نـار وشـوق لـه فـي أضلعـي لهـب
ومـــدمـــع كلمـــا كفكفْـــتُ صيِّـــبُـــهُ صـونـاً لـذكـرك يعصينـي وينسكـب
ويدعي في الهوى دمعي مقاسمتي وجدي وحزني ويجري وهو مختضب

وعندما نقف عند الخيمي نشعر وكأننا أمام شاعر من بني عذرة، ترتسم معه ملامح الغزل العذري، بما فيه من حب للعذاب، وتحمل للعاذل، وتسام بمشاعر المحبة، فتختلط أحاسيس العذاب والشقاء بأحاسيس النعيم واللذة، كما في قوله[٢]:

فيـا نـار قلبـي حبـذا أنـت مصطلـى ويـا دمـع عينـي حبـذا أنـت مـوردا
ويا سقمي في الحب أهلاً ومرحباً ويا صحة السلوان شأنك والعدا
فلست، أرى عن ملة الحب مائلاً وكيـف ونـور العـامـريـة قـد بـدا

فالشاعر هنا في مشهد تحضري لآلام الحب المتوقعة من هذا العشق، فهو

(١) الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات: ٢/ ٤٦٥.
(٢) المصدر نفسه: ٢/ ٤٦٥.

يستقبل نار القلب، ودمع العين، ثم يزاوج بين حالته وحالة مجنون ليلى، ليجسد لنا درجة العشق التي وصل إليها، ويتابع حديث الهوى وآلامه في أغلب أشعاره من ذلك قوله[1]:

صاح قل للطبيب ما هي حمَّى ... تلك نارُ اشتياقِ قلبي إليهمْ
وخروجُ المياه من جسمي المضنى ... بكا أعينِ المسام عليهمْ
ما شَفاني بكاء عيني حتى ... ساعدتني عيون جسمي عليهم

المتأمل لهذه الأبيات تحضره صورة عاشق كمجنون ليلى العامرية ألمت به حمى، من كثرة الشوق للمحبوب، واعتراه سقم أهزل جسده، ولكن تتضح الدلالة الرمزية إذا عدنا إلى إطار الأبيات الصوفية حيث يتسامى الحب ويتفرد بتوحد ووفاء.

وهكذا نجد أن الرمزية ميزت الشعر الصوفي عند الشعراء المتصوفة وبدت بشكل واضح في التعبير عن مختلف آرائهم الصوفية بمعان مجردة، ولكن ما هي الفوارق التي ميزت شعر المرأة الصوفي عن شعر المتصوفة من الرجال؟

هذا ما سوف يتضح لنا في الفصول التالية من خلال تحليل بعض الأشعار ودراستها دراسة معنوية وفنية.

* * *

(١) الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات: ٢/٤٦٦.

الفصل الثاني
الرمز الصوفي في الشعر النسوي (عائشة الباعونية نموذجاً)

أ ـ الباعونية (حياتها وآثارها):

قبل الدخول في الرمز الصوفي نحاول رسم الملامح الشخصية لعائشة الباعونية الشاعرة التي كان لها إبداعاتها في فنون الأدب الصوفي الرامز في العصر المملوكي، وما دام الشعر الصوفي يحمل الكثير من الدلالات، والرموز التي ترتكز أساساً على نشأة الشاعر وبيئته وثقافته، لذلك نسلط الضوء على نشأة الباعونية وتنقلها في طلب العلم، ومن ثم نعطي لمحة موجزة عن آثارها الأدبية.

هي عائشة بنت القاضي يوسف بن القاضي أحمد بن ناصر بن خليفة بن فرج ابن عبد بن يحيى بن عبد الرحمن المسلماني، الشهيرة بـ(ابنة الباعوني)، وكنيتها (أم عبد الوهاب). ومن نسبها هذا نتبين أن أباها وجدها كانا قاضيين، أما عماها إبراهيم ومحمد وعمهما إسماعيل وأخواها فكانوا علماء فقه وتصوف وتاريخ وأدب.

ولدت الباعونية في صالحية دمشق سنة ٨٦٤ هـ، وكانت بلدتها المحببة التي تحن إليها، فتقول شعراً[١]:

حنيني لِسفحِ الصَّالحية والجسر ... أهاجَ الهَوى بينَ الجَوانِح والصَّدْرِ
ألا ليتَ شِعري والأمانيْ كثيرةٌ ... أبلغُ ما أرجوهُ قبلَ انقضا عمْرِي؟
وَهلْ أرِدَنْ ما في يزيدَ وأجتلي ... محاسن ذاك السّفحِ والمَرجِ والقَصرِ

وهكذا ظلت الشاعرة تحن إلى تلك المعاهد والربوع في الصالحية، التي

(١) الغزي، نجم الدين، الكواكب السائرة: ١/ ٣٠٣ـ٣٠٤.

فيها مقابر الصالحين، ومساكنهم، وإلى الزوايا الصوفية الأمورية (نسبة إلى يحيى الأموري) فوق الروضة بجبل قاسيون الواقعة غربي الصالحية، والتي أنشئت في القرن السابع الهجري، وهي تحتوي على زوايا تعبدية وتصوفية تغص بسبعين مسجداً تقام الصلاة فيهم.

أما عن نشأتها العلمية فقد تتلمذت بداية على بعض أفراد أسرتها، فحفظت القرآن الكريم ولها من العمر ثماني سنوات فقالت: «أهلني الحق لقراءة كتابه العزيز، ومنَّ علي بحفظه على التمام ولي من العمر ثمانية أعوام»[1].

هذا الحفظ المبكر للقرآن كان له أثره الكبير في تصوفها الإسلامي المستند إلى الكتاب الكريم والسنة.

وتشير إلى مذهبها هذا في قولها: (ثم تنسكت على يد إسماعيل الخوارزمي، ثم على يد خليفته المحيوي يحيى الأموري)[2]. ففي قولها: «تنسكت على يد إسماعيل» ما يشير بوضوح إلى اتباعها المذهب الصوفي القائم على الدراسة والمعرفة على يد أساتذة أجلاء.

والمتتبع لحياتها يبدو له أنها جمعت ثقافة موسوعية في اللغة العربية، فقرأت وتعلمت وألفت في غير التصوف علوماً أخرى كالفقه والنحو والعروض، وهذه الثقافة جعلت (عبد القادر المغربي) يعجب بها، فيقول:

«أعلم نساء القرن العاشر الذي عاشت فيه، بل ربما لم يقم في الإسلام بعد كبار الصحابيات والتابعيات من يشبهها بالعلم والفضل»[3]. أما عن مؤلفاتها في هذه العلوم فتربو على العشرين بعضها مطبوعة وبعضها مخطوطة وبعضها مفقودة، أما المطبوعة فهي:

١ ـ بديعية الفتح المبين في مدح الأمين وشرحها (وهي مطبوعة على خزانة الأدب لابن حجة الحموي).

---

(١) الحنبلي، محمد، در الحبب: ١/ ٢٨٨.

(٢) مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد١١، ١٢/ ٦٤٧.

(٣) العاملي، زينب، الدر المنثور في ربات الخدور، ص ٢٩٣.

٢ ـ مولد النبي وقد طبع بدمشق بالمطبعة الحنفية سنة (١٣٠١) وعدد صفحاته إحدى وخمسون صفحة، وأما مؤلفاتها المخطوطة:

٣ ـ فيض الفضل وجمع الشمل: وهو ديوان شعرها.

٤ ـ در الغائص في بحر المعجزات والخصائص: وهو مخطوط تضمن أرجوزة رائية عددها ألف وسبعمائة وأربعون بيتاً.

٥ ـ أرجوزة القول البديع: لخصت فيها (القول البديع في الصلاة على الحبيب) للسخاوي.

٦ ـ الإشارات الخفية في المنازل العلية: أرجوزة في التصوف اختصرت فيها (منازل السائرين) للهروي.

٧ ـ الفتح الحقي من منح التلقي: يشمل معاني صوفية، ومعارف ذوقية.

ب ـ الرمز الصوفي في شعر الباعونية:

استخدمت المرأة الرمز الصوفي في شعرها، وإذا عدنا إلى الرائدة في هذا المجال لوجدناها امرأة فاقت الرجال[١]، تصوفاً وورعاً فمن هي تلك المرأة؟!

إنها رابعة العدوية، وقد أشار أبو الوفا التفتازاني في كتابه (مدخل إلى التصوف)[٢] إلى تطور الزهد على يد رابعة العدوية، وأنها كانت إمامة في هذا المجال، فكانت أشعارها دعوة صادقة إلى تزكية النفس والمعراج بها عبر مقامات التطهير كالتوبة والخوف والرجاء والرضا، لتصفو النفس وتصبح مرآة التلقي من الأعلى.

ولها أشعار رائعة في الحب الإلهي، رمزت فيها بالحبيب إلى الله تعالى فيها[٣]:

أحبُّكَ حبّين حُبُّ الهَوى ... وحبٌّ لأنّك أهل لذَاكَا
فأمّا الذي هو حبُّ الهوى ... فشغلي بذِكركَ عَمن سواكَا

---

(١) راجع كتاب امرأة فاقت الرجال، عبد الماجد الشاوي، الصادرعن دار المكتبي.
(٢) راجع كتاب مدخل إلى التصوف، لأبي الوفا التفتازاني.
(٣) ديوان رابعة العدوية، ص ٨١.

وأمّـــا الـــذي أنـــتَ أهـــلٌ لـــه فكَشْفك لـي الحجـب حتّـى أرَاكَـا
فـــلا الحمـــدُ فـــي ذا ولا ذاكَ لـــي ولَكـــنْ لـــكَ الحمـــدُ فـــي ذا وَذاكَـــا

نلاحظ هنا أنها رسمت صورة ملامح الحبيب الذي تعلقت به، والذي منحته أهلية الحب، وهي أعلى أنواع الحب بمعنى أنها تعلقت بالمحب لاستحقاقه لهذا الحب لما يحمله من صفات عظيمة، وفي هذه الأبيات تتوالى الرموز (كالذكر، والكشف، والحجب).

وإذا عدنا إلى تحليل هذه الألفاظ في معجم المصطلح الصوفي، فالذكر: «هو الخروج من ميدان الغفلة إلى فضاء المشاهدة على غلبة الخوف أو لكثرة الحب، وهو بساط العارفين ونصاب المحبين وشراب العاشقين وحقيقته أن تنسى ما سوى المذكور»[١].

أما الكشف: «فهو الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية، وجوداً وشهوداً»[٢].

والحجب: «عند أهل الحق انطباع الصور الكونية من القلب المانعة لقبول تجلي الحق»[٣].

ولا يخفى على الباحث العلاقة الوثيقة بين هذه الرموز الثلاثة فالذكر يوصل إلى الكشف؛ والكشف لا يكون إلا بإزالة الحجب وهكذا.

وعندما نتحدث عن رابعة العدوية نعني أننا نتحدث عن الرمز العفوي في براعمه الأولى، وهي «السابقة إلى وضع قواعد الحب والحزن في هيكل التصوف الإسلامي، وهي التي تركت الآثار الباقية، نفثات صادقة التعبير عن محبتها وعن حزنها، وإن الذي فاض به الأدب الصوفي بعد ذلك من شعر ونثر في هذين البابين، من نفحات السيدة رابعة العدوية إمام العاشقين والمحزونين في الإسلام»[٤].

---

(١) الحفني، د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ١٠٣.
(٢) الحفني، د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٢٥.
(٣) المصدر السابق، ص ٧٥.
(٤) نيكلسون، الإسلام والتصوف، ص ٧٨.

وقد ألف ابن عربي كتاب اصطلاحات الصوفية أشار فيه لرموز عديدة لأحوال أيضاً متنوعة عند المتصوفة، من ذلك رمز الخلوة الذي يعرفه فيقول: «مُحادثة السر مع الحقّ حيثُ لا ملكٌ ولا أحدٌ»[١]. وعند بعض الصوفية هو: «العزلة، وعند بعضهم غير العُزلة، الخلوة من الأغيار، والعزلة من النفس وما تدعو إليه، ويَشغل عن الله فالخلوة كثيرة الوجود، والعزلة قليلة الوجود، فعلى هذا تكون العزلة أعلى من الخلوة. قيل: العزلة من الأغيار، فعلى هذا تكون الخلوة أعلى وفي (خلاصة السلوك) الخلوة ترك اختلاط الناس، وإن كان بينهم»[٢] وقد سماه ابن عربي عالم البعد في قوله[٣]:

وفي عالمِ البُعدِ الذيْ قد رأيتهُ رأيتُ لهُ في حضرةِ القُرب مقعَدا
ولمّا تَجلّى منْ تَجلّى بنعتِهم رأيتُهمُ خرّوا بكياً وسجّدا

وبالمقابل نجد عند عائشة الباعونية رموزاً صوفية عديدة تحمل الكثير من الدلالات تشكل بعض قواعد المنهج الصوفي كالمحو والفناء، والشهود في قولها[٤]:

وَتمَّ محوي فيه في كلّ حال أحييتُ بالوصلِ المؤبدِ عائشة

وفي قولها[٥]:

وقال يامَنْ تفاني وجْدُها في وُجودِي
فأنتِ (عائشةٌ) بي مخطوبةٌ لشُهودِي

وأحياناً تجمع الباعونية المتناقضات في الطقوس الروحية للصوفي، فالكشف نقيض الستر والخلوة نقيض الجلوة من ذلك قولها[٦]:

وَيدوم بسطي وانبساطي معكَ بالعيشِ الخَصيب

---

(١) ابن عربي، كتاب اصطلاحات الصوفية، ص ١٣.
(٢) أبو خزام، أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، ص ٨٢.
(٣) ديوان ابن عربي، شرحه أحمد حسن بسبح، ص ٢٧٤ـ٢٧٥.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٦٢.
(٥) المصدر نفسه، ق٢٨٨.
(٦) المصدر نفسه، ق ١٨٢.

وَهـذا الأنـسُ هـذا البَسـطُ هـذا صفـاءٌ مـا بـه كـدر يشـوب
وهـذا القبـضُ هـذا الفضـلُ هـذا هـو المنـنُ الجَليلـةُ والـوهـوب

وقولها[1]:

وبسـطٌ بـلا قبـضٍ وراحٌ بـلا عنـا ولطـفٌ بـلاخـوف ومَـنٌّ بمنـة

ولعل الشاعرة هنا جمعت بين هذه المتناقضات لتعمق معرفتنا بها، فالقبض والبسط يشيران إلى معان مجردة، ولتقريبهما قابلتهما بمعنى حسي تجسد بالخمر غير المسكر، وهما يرمزان إلى حالتي الخوف والرجاء.

فعند عائشة الباعونية نجد اتشاح أشعارها برموز عديدة في رحلتها الإنسانية إلى الله، من ذلك تعريجها على رمزي المحو والإثبات، من ذلك قولها[2]:

وَصـحّ فـي المَحـو إثبَـاتِي وأثبتـت لِيَمحـوِ بحبـيّ منـه كلّمـا أدم
فليـس ينكـرُ حَـالـي فـي منـازلتـي إلاَّ جهُولٌ عن الـتّرشدِ المُبينِ عمي

فالملاحظ هنا تنقل عائشة الباعونية بين رموز ومصطلحات عديدة كالمحو والإثبات، وهما متضادان، وفي المصطلح الصوفي «المحو أن يمحوهم عن رؤية نفوسهم في حركاتهم، وأن يبقيهم عند نفسه ينظرهم إلى قيام الله لهم في أفعالهم وحركاتهم»[3].

أما الإثبات فهو: «إثبات سلطان الحقيقة، والإثبات بما أدير عليهم من آثار الحب كؤوس، والإثبات إثباتها (النفس) بما أنشأ الحق من الوجودية، فهو بالحق لا بنفسه بإثبات الحق إياه مستأنفاً بعد أن محاه عن أوصافه»[4].

فهذه المصطلحات الصوفية كان أوردها ابن عربي فبدأ بالخلوة التي سماها بـ(عالم البعد) ثم أتبعها بتجلي الذات العليا، ثم حصول الصعق «وهو الفناء عند التجلي الرباني، أو هو الفناء في الحق بالتجلي الذاتي»[5].

---

(١) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق ٨.
(٢) السراج، أبو النصر، اللمع، ص ٤٣١.
(٣) أبو خزام، د. أنور، معجم المصطلحات الصوفية، ص ٣٨.
(٤) الجرجاني، التعريفات، ص ٩٣.
(٥) أبو خزام، د. أنور، معجم المصطلحات الصوفية، ص ٥٤.

وهكذا فإن هذه المصطلحات الصوفية وقف عندها المتصوفة وقفات متأنية تعريفاً وإيحاءً ودلالةً وألف ابن عربي كتاب اصطلاح الصوفية، وتناول فيه كل رمز من الرموز بالتحليل والتدقيق، وهكذا فإن تفسير أشعار الصوفي لا يمكن إلا من خلال الفهم العميق لفلسفته، وأشعارهم ترمز لمعانٍ وإيحاءات مختلفة.

من ذلك ما نجده عند عائشة الباعونية في العصر المملوكي والتي صقلت نفسها بأريج الحب الإلهي، ناثرة عطرها الصوفي في قصائدها، متخذة من الرمز وشاحاً توشي به أشعارها من ذلك قولها[1]:

أصبحتُ صَباً ولا أقولُ بمنْ خوفاً لمنْ لا يخافُ من أحدِ
إذاَ تفكّرتُ في هَواي لهُ لمستُ رأسِي هلْ طارَ عنْ جسدي

من هنا كانت عائشة الباعونية وغيرها من المتصوفة في إقبال على الله ومناجاة دائمة له، وخاصة في الليل لأنه ستار المحبين ومناجاة العارفين، وإقبال المريدين الطائعين، يستأنسون بمجالسته ويتلذذون بذكره، عندئذٍ يتحقق الرجاء ويغمرهم بأنواره، فالملاحظ في الأبيات هذا الحزن الذي يعكس الجرس النسائي الخاص، مما قد يميز الرمز الصوفي لأشعارهن عن أشعار الرجال. فالرمز عند المرأة له طابعه الخاص الذي طبع أشعارهن، وهذا ما نود التأكيد عليه، فالقول الشعري هنا «لا يعدو أن يكون محاولة في الإفصاح عن التجربة الصوفية، وعما يجيش في نفس صاحبها من مشاعر، ذلك أن المتصوف يتوخى التعبير عن لواعج الحب الإلهي، ويحاول أن يفضي بما يعانيه في سبيل الوصول إلى نيل رضا المحبوب ولذلك نراه يسعى لمنح تجربته الداخلية هيئة لإكسابها حضوراً حسياً، فهو يريد أن ينقلها ويمتد بها إلى الخارج»[2].

فالصوفي يبقى ينشد أنشودة الحب، ليتغنى بحبيبه، فهو مستغرق في حب الله لا يمكن أن يشغله عنه أحد سواه فيبقى غارقاً في مناجاته، بذل وانكسار دائم، أمام عظمته تعالى.

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ١٢٥.

(٢) د. سليطين، الشعر الصوفي بين الانفصال والتوحد، ص ١١٠.

وأخيراً فقد تتبعنا فيما سبق الرمز النسوي في بدايته الأولى، مع رابعة العدوية وممن عاصرنها، وسنتابع الحديث عمن لحقن برابعة وسرن على هديها، ولكن بعد نضوج التصوف فكراً وفلسفةً وعقيدة.

فإذا انتقلنا إلى العصر المملوكي نقف عند خير من يمثل هذا الاتجاه؛ إنها عائشة الباعونية، التي حفظت القرآن، ودرست كتب الفقه والعربية، وتنسكت على يد السّيد الجليل إسماعيل الخوارزمي، وكان التصوف حينذاك قد انتشر واتسع، لذلك نجد تأثير القرآن الكريم في أشعارها وفي رموزها، وكذلك تأثير السنة النبوية على أشعارها، من ذلك قولها[1]:

محمّـدٌ اسمُـهُ نعـتٌ لجملـةِ مـا ... في الذّكر من مدحِهِ في نونِ والقَلمِ
عُلاهُ كالشَّمسِ لا يَخفى على بصرٍ ... وَالوجهُ كالبدرِ يَجلو حَالكَ الظُّلمِ
لـوْ كـانَ ثَـمَّ مثيـلٌ قلـتُ طلعتُـهُ ... كالبَدرِ حَاشا تَعالى كاملَ العَظمِ
قالُوا هو الغَيثُ قلتُ الغَيثُ آونةً ... يَهمي، وغيثُ نَداه لا يزالُ هَمي
يُعطي العُفاةَ أمانيهُمْ فلستَ ترى ... فـي حبّـهِ غيـرَ ممنـوحٍ ومُغْتنـمِ
حَازَ الجمالَ فما في حسنُ مُتَّصف ... بشطـرهِ بعـض مـا فـي سيّـدِ الأمـم
هـو الحبيـبُ مـن الـرحمـنِ رحمتُـهُ ... للعـالميـنَ بـإيجـاد مـنَ العَـدم
غوثُ الورى، كعبة الآمال مُلتزمِي ... في حبّهِ بالتّفاني صار من لزمي

والحقيقة أن عائشة الباعونية كانت تتمتع بثقافة موسوعية إسلامية تتبين من مؤلفاتها العديدة وديوانها، لذلك نجد تأثرها بالفقه والسيرة النبوية، في كل ما كتبته من ذلك قولها[2]:

طـهَ المُنـادى بـألقـابِ العُـلا شـرفـاً ... وغيرُهُ بالأسامي ضمنَ كتبـِـهمِ
خيـر النّبييـن، والبُـرهـانُ متضـحٌ ... عقلاً ونقلاً، فلم نرتبْ،ولم نهمِ

ففي الأبيات رموز صوفية عديدة لا يمكننا أن نغفل عنها، تدل على معجزات الرسول ﷺ التي وردت في السنة النبوية المشرفة، كما ترمز الباعونية

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٠٨.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢١٥.

في أشعارها إلى معجزات الرسول ﷺ[1]:

كـمْ أعقَبـتْ راحـةً بـاللمس راحتُـهُ وكَـم مَحـا محنـةً ريـقٌ لـه بفـمِ
والمَاء من إصبعيهِ فاضَ فيض ندا كفيـهِ، مـردود هـذا مُعـدم العَـدَمِ
ذو المُعجزاتِ التي منها الكتابُ فيا بُشـرى لِمقتبـس فيـه بكـلّ جـمِ

فأشارت بهذه الأبيات إلى عدة معجزات من بينها، الإعجاز البياني للقرآن الكريم.

وهكذا تسترسل الشاعرة عائشة الباعونية مع الرموز الصوفية لتصور الحب الصوفي وآلامه وكيف لا وهي الصبة بالغرام، تراقب النجم قلقة حائرة عبر أبيات مشحونة بمشاعر الحب، والفخر والمباهاة بعشقها لأن فيه لذة روحية ومتعة لا يشعر بها إلا العاشق نفسه في قولها[2]:

أنـا الّتـي بصبـابـاتـي عُـرفـت وفـي عشقي بَرعتُ إلى أنْ صرتُ كالعلم
يأتمُّ بي كلُّ صب صبَّ أدمعَـــهُ وَعارضَ العَارضَ الهامي بمُنسجمِ
يُسـامـرُ النجـمَ والأشـواقُ عـاملـة في محوهِ والحشَا منه على ضرم
ذَاك الّـذي يقتـدي فـي الغـرام كمـا يروي مسانيدَ صدقِ الحبِّ عن شِيمي
وليلةٌ شمتُ فيها البَرقَ في سَهري على الأبيرق من أكتافِ ذي سلمِ

فرغم الألفاظ البسيطة استطاعت أن تعبر عن حبها الكبير، فبدأت بالصبابة في قولها: «أنا التي بصباباتي»، ثم ثنت بالعشق «وفي عشقي برعت»، ثم تحدثت عن الغرام «يقتدي في الغرام»، وختمت بالحب «يروي مسانيد صدق الحب»، لتعمق دلالة الحب «فليس صدفة أن تأتي ألفاظ العشق العربية بعيدة كل البعد عن أن تكون مترادفات، إذ إن كلاً منها تعبر عن درجة ما من درجات العشق وهذا يعني أن قدرة العقل على التفاعل مع الوسط الخارجي تتناسب عكساً مع درجة الحب التي تهيمن على روح الفرد، فكلما تعمق العشق، تعطل الذهن، وكلما برأت منه الروح أمعن الوعي في الاستيقاظ»[3].

---

(١) المصدر نفسه، ق٢١٦.
(٢) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق٧.
(٣) اليوسف، يوسف، الغزل العذري، ص ٨٧.

فالشاعرة هنا تدرجت بأنواع الحب هذه إلى أن أصبح صدق الحب من شيمها، رامزة بذلك إلى آفاق الحب عندها، فتوالت في هذه الأبيات إيحاءات متعددة منها تعبيرها عن مواجد الألم للسالك في الطريق الصوفي، والتي تجسدت بصفات صاحب الصبابة بـ(صب أدمعه)، و(يسامر النجم)، و(الأشواق عاملة)، و(الحشا على ضرم).

وهنا نجد في شعر عائشة الكثير من رموز الحب؛ التي يشعر بها الصوفي، ومنها نقتبس قولها[1]:

وطفقتُ أسألُهُم غداةَ رحيلِهم ... لم أَدمُعي طولَ الدوامِ دوامِي
وسألتُهم تبليغَ مَاقد ذُقْتُهُ ... من شدةِ الأشواقِ والتّهيامِ
وَنشدتُهم إذْ يحملونَ رسالَتي ... ويُبلغونَ تحيتي وَسلامِي
وأردتُ أرجعُ بعدما ودّعتُهم ... فوجدتُ شَوقي جازِمِي بزمامِ

فقد رمزت عائشة الباعونية للآلام الصوفية التي يعانيها الصوفي في طريقه إلى الله ورسوله من شوق للقاء وانتظار له، حيث بدت مشتاقة ملتاعة، قلقة البال متوترة النفس، تحن وتتألم و تعاني آلام الشوق ومغبة رحيل الأحبة وشدة الوجد، فترسل الدمع المهراق، لعدم تمكنها من زيارة الرسول الكريم ﷺ.

ولعل الأوراق القادمة توضح لنا بجلاء دلالات الرمز في شعر عائشة الباعونية، والطرائق التي ساقت بها هذه الرموز في مختلف مناحي الشعر الصوفي كالحب الإلهي، وحديث الخمر الصوفي، والنبويات، وغيرها من المضامين الشعرية.

* * *

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٤٣.

القسم الأول

رمـوز الأغـزال الإلٰهيـة

أولاً ـ المحبة الإلٰهية: مصطلح ورمز:

يُبرز الله عز وجل في التنزيل الحكيم الحب كغاية أسمى للوجود ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَن يَرۡتَدَّ مِنكُمۡ عَن دِينِهِۦ فَسَوۡفَ يَأۡتِي ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ يُحِبُّهُمۡ وَيُحِبُّونَهُۥٓ ﴾[1].

وفي السنة الشريفة يؤكد الرسول ﷺ على العلاقة التبادلية في الحبّ بين العبد وخالقه فيقول: «من أحبّ لِقاءَ اللهِ أحبّ اللهُ لقاءَهُ، وَمن لمْ يُحبّ لقاءَ اللهِ، لمْ يُحبّ اللهُ لقاءهُ»[2].

والحُبُّ لغة[3]: هو الوِدَادُ، ومن أسمائه تعالى الحسنى الودود، وهي صيغة مبالغة تعني كثير المحبة.

وقيل: إنه مأخوذ من الحَبِّ (جمع حَبَّة) وحَبّةُ القلب ثمرته وسويداؤه، يقال: أصابت فلانة حبة قلب فلان، إذا شغف قلبه حبها.

والحُبُّ أيضاً الخشبات التي توضع عليها الجَرَّة «فسميت المَحبّة حُبّاً لأنه يتحمل عن محبوبه كلّ عزّ وذلّ»[4].

أما عند المتصوفة فللحب تعريفات متعددة:

فالقشيري يقول: «المحبة حالة شريفة شهد الحق، سبحانه، بها للعبد،

---

(١) (المائدة/ ٥٤).

(٢) أخرجه البخاري في الرقاق، باب: من أحب لقاء الله أحب الله لقاءه (٦٥٠٧).

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة حب.

(٤) أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص ٤٨٢.

وأخبر عن محبته للعبد، فالحق سبحانه يوصف بأنه يحب العبد والعبد يوصف بأنه يحب الحق سبحانه»[1].

وقال أبو يزيد البسطامي: «المحبة استقلال الكثير من نفسك، واستكثار القليل من حبيبك»[2].

وسئل الجنيد عن المحبة فقال: «دخول صفات المحبوب على البدل من صفات المحب»[3].

أما علامة المحبة كما يقول أبو سعيد الخراز: «الموافقة للمحبوب، . . والتقرب إليه بكل حيلة، والهرب من كل ما لا يعينه على مذهبه. .»[4] وصدق الخراز حين جعل للمحبين لسانين: «لسان في الباطن؛ يعرفهم صنع الصانع في المصنوع، ولسان في الظاهر يعلمهم المخلوقين. فلسان الظاهر يكلم أجسامهم، ولسان الباطن يناجي أرواحهم»[5].

أما النبي ﷺ فقد جعل المحب في معية المحبوب فقال: «المرءُ مَعْ مَن أحبّ»[6].

وإذا عدنا إلى القرآن الكريم، نجد أن لفظ الجلالة وما تصرف منه قد جاء في أكثر من ثمانين موضعاً وهو في هذا نوعان:

١ ـ حب الله تعالى للعبد.

٢ ـ حب العبد لله عز وجل.

وقد فسرت محبة الله تعالى للعبد برضاه عنه، وثنائه على عمله، والجزاء الأوفى له، ورضى العبد بالخضوع لله تعالى، واتباع أوامره واجتناب نواهيه.

---

(١) أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص ٤٨٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٨٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٨٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ٤٨٣.
(٥) الخراز، أبو سعيد، كتاب الصدق، ص ٧٩ـ٨٠.
(٦) أخرجه البخاري في الأدب: باب علامة الحب في الله (٦١٦٨).

والمدقق في أشعار المتصوفة يرى الحب يبرز في أسمى أشكاله، ذلك «أن شوق الروح إلى الله، قد عبر عنه الصوفية في عبارات تكاد تكون عبارات المتغزلين وذوي النسيب من الشرقيين. بل إن التشابه ليشتد أحياناً، حتى ليلبس علينا المعنى الذي أراده الشاعر، لو لم نكن على بينة مما يريد»[1].

من هنا نجد الإمام الغزالي يفصل في أصول المحبة في كتابه (الإحياء في علوم الدين)، وابن قيم الجوزية عني بالمحبين عناية بالغة في كتابه (روضة المحبين ومدارج السالكين)، وأما أبو طالب في كتابه (قوت القلوب) فمجرد التسمية تحمل إشارة رمزية تشير إلى أن المحبة الإلهية غذاء للقلوب.

وهكذا تباين الباحثون في حقيقة رمز الحب الإلهي من قبل المتصوفين المسلمين وحول هذه المعاني دارت أشعار المتصوفة كلهم، عن طريق الرمز بالحب وأحوال المحبين للوصول إلى رمز أسمى هو رمز الحب الإلهي.

وقد كان لرمز الحب الإلهي هذا صداه الدائم في ديوان عائشة الباعونية وذلك لسمو غايتها ونبل هدفها، فهي تسخر ممن يركن للحب البشري، وتعلن أن حب الخالق غايتها القصوى، وقربها منه هو قصدها الأسمى من ذلك قولها[2]:

فَقُربي منه جلُّ القَصدِ ثمّ غايتِي القُصوى
وَما قَصدِي بِهِ إلا عَليمَ السّرِّ والنَّجوى
إلهٌ واحدٌ صمد لكلِّ الخَلقِ قدْ سوّى

وهنا لابد من الإشارة لتأثر الشاعرة برابعة العدوية والتي كانت سباقة في هذا المجال، عندما طرقت باب الغزل الإلهي بخفة ورقة، فجعلت بين الحبيب وبين القلب محادثة خفية بعد أن ملك كل كيانها الروحي والجسدي حين قالت[3]:

إنّي جَعَلتُكَ في الفُؤادِ مُحدثي وأبحت جِسمي مَن أرادَ جُلوسي

(١) نيكلسون، د. رينولد، الصوفية في الإسلام، ص ١٠١.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٧.
(٣) ديوان رابعة العدوية، ص ٨١.

فـالجسْـمُ منـي للجَليـس مـؤَانـسٌ وَحبِيْـبُ قَلبِـي فـي الفُـؤادِ أنيْسـي

وما دمنا نخوض في غمار الحب الإلهي فماذا عن تفاصيل هذه المحبة؟!

١ ـ منزلة المحبة:

جعل (ابن القيم الجوزية) المحبة إحدى منازل ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾[١] ووصفها بأنها:

«المنزلة التي فيها تنافس المتنافسون وإليها شخص العاملون، وإلى علمها شمر السابقون، وعليها تفانى المحبون، وبروح نسيمها تروّح العابدون، فهي قوت القلوب، وغذاء الأرواح، وقرة العيون، وهي الحياة التي من حُرمها فهو من جملة الأموات والنور الذي من فقده فهو في بحار الظلمات والشفاء الذي من عدمه حلت بقلبه جميع الأسقام، واللذة التي من لم يظفر بها فعيشه كله هموم وآلام»[٢].

هذه المنزلة التي منحها ابن القيم للمتحابين في الله، تدلنا على عظم تلك المحبة فهي تُصلح كل شيء في كياننا الداخلي، فتبعث الحياة في قلوبنا، وتمد أرواحنا بالغذاء اللازم لبقائها سعيدة، وتقر عيوننا رضى وسروراً.

«وهي كذلك لأنها مطايا القوم التي مسراهم على ظهورها دائماً إلى الحبيب، وطريقهم الأقوم الذي يبلغهم إلى منازلهم الأولى من قريب وقد قضى الله يوم قدر مقادير الخلائق بمشيئته وحكمته البالغة، أن المرء مع من أحب»[٣].

وتفتخر الشاعرة الباعونية بهذا الحب، لدرجة أنها أصبحت تعتبر نفسها علم الحب الإلهي ونبراسه؛ الذي يأتم به المحبون فتقول[٤]:

يـأتـمُّ بـي كـلّ صـبٍّ صـبَّ أدمُعَـه وعارض العارض الهَامي بمنسجمِ

---

(١) (الفاتحة / ٥).

(٢) ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين: ٣/ ٦.

(٣) ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين: ٣/ ٦.

(٤) المصدر نفسه: ٣/ ٧.

٢ ـ **حدود المحبة**: بعد أن يبين ابن قيم الجوزية منزلة المحبة يحاول أن يوضح لنا حدودها فيقول:

«إنها لا تحد بحد أوضح منها، وذلك لأن الحدود لا تزيدها إلا غموضاً، فحد المحبة هو وجودها، ولا يمكن أن توصف المحبة بوصف أظهر من المحبة»[١].

والملاحظ من أشعار شاعرتنا الباعونية أن لا حدود للمحبة سوى الفناء في المحبوب:

دعـانِـي هَـواهُ فـاستجبـتُ بجُملتِـي إجـابـة مـن أفنـى بـبـاقـي الهَـويـةِ

ويشير ابن القيم إلى حدي المحبة بداية ونهاية من خلال حرفيها الحاء والباء، ويدرسهما دراسة لسانية تؤكد على قدم علم اللسانيات، فللفظ الحب حرفان مناسبان «غاية المناسبة، الحاء التي هي من أقصى الحلق، والباء الشفوية التي هي نهايته، فللحاء الابتداء وللباء الانتهاء، وهذا شأن المحبة وتعلقها بالمحبوب، فإن ابتداءها منه وانتهاءها إليه»[٢].

١ ـ **مراتب المحبة**:

جعل ابن القيم الجوزية للمحبة عشرة مراتب تبدأ بالعلاقة وتنتهي بالخلة[٣]:

وأولها ـ العلاقة: وسميت علاقة لتعلق القلب بالمحبوب.

وثانيها ـ الإرادة: وهي ميل القلب إلى محبوبته، وطلبه له.

والثالثة ـ الصبابة: وهي انصباب القلب إليه بحيث لا يملكه صاحبه.

والرابعة ـ الغرام: وهو الحب اللازم للقلب الذي لا يفارقه.

والخامسة ـ الوداد: وهو صفو المحبة وخالصها ولبها.

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٣.

(٢) ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين: ٣/ ٢٨.

(٣) ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين: ٣/ ٢٨ـ٣١.

والسادسة ـ الشغف: وقد شغفه المحبوب أي وصل إلى شغاف قلبه.

والسابعة ـ العشق: وهو الحب المفرط الذي يخاف على صاحبه منه.

والثامنة ـ التّيم: وهو التعبد والتذلل يقال: تيمه الحب أي ذلله وعبده.

والتاسعة ـ التعبد: وهو فوق التيم، فإن العبد هو الذي قد ملك المحبوب رقه فلم يبق له شيء من نفسه البتة، بل كله عبد لمحبوبه ظاهراً أو باطناً، هذا هو حقيقة العبودية.

وآخرها ـ الخلة: وهي المحبة التي تخلت عن روح المحب وقلبه، فلم يبق فيه موضع لغير المحبوب.

وقد انفرد بها الخليلان إبراهيم ومحمد ﷺ «إن الله اتخذني خليلاً كما اتخذ إبراهيم خليلاً»[1].

والمتتبع لديوان الباعونية يجد أنها تقلبت في أغلب مراتب الحب هذه من ذلك قولها[2]:

وأصلُ حَديثي في الغَرامِ مُضمخٌ ... وفي النّاسِ مَشهورٌ وفي الخَلقِ شائعُ
وشَوقي سميرٌ، والهيامُ مصاحبٌ ... ووجدي قرينٌ، والغرام مضاجعُ
فهذْي طريق القَوم في الحبِّ والهَوى ... وفيها عَليهم قد تهونُ المصارعُ

ففي هذه الأبيات ذكرت الشاعرة الحب والغرام، كرمز لحب أعلى يحمل الكثير من الشفافية والصدق.

ثانياً ـ المعرفة طريق إلى المحبة:

إن معرفة الله والاتصال به وما ينشأ عن ذلك من شوق مُلِحّ نابع من الوجدان الداخلي للمتصوف، يغرس في نفسه نبتة الحب الإلهي، وقد خص الإمام الغزالي في كتابه (إحياء علوم الدين) باباً في بيان حقيقة المحبة وأسبابها، وتحقيق معنى محبة العبد لله تعالى، ويذهب إلى أنه[3]:

---

(١) موسوعة الحديث، المجلد٢، رقم الحديث ١١٩٤.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٠ـ٢٢.
(٣) الغزالي، إحياء علوم الدين: ٤/ ٢٩٦.

«لا يمكن أن توجد المحبة ما لم توجد المعرفة، فالمعرفة والإدراك يسبقان المحبة، فيوجدان في نفس المحب، فإذا ما أراد أن يحب شيئاً، فيجب عليه أن يعرفه فيحبه بما فيه من لذة له، ويكرهه بما فيه من ألم يسببه في نفسه.

فأول ما ينبغي أن يتحقق أنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك؛ إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه، فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشيء الملذ. والبغض عبارة عن نفرة الطبع من المؤلم المتعب».

وللمعرفة سر عظيم عند المتصوفة، وهذا ما يتضح لنا في إجابة الجنيد عندما سئل ما المعرفة فقال[1]:

«هي تردد السر بين تعظيم الحق عن الإحاطة، وإجلاله عن الدرك» والذي استطاع أن يوفق بين المعرفتين هو لسان الدين الخطيب حيث جعل «المعرفة السابقة للمحبة معرفة تخاطبية والمعرفة التي بعد المحبة معرفة الله التي لا تتم إلا بالقرب والتجلي»[2].

ثالثاً ـ محاور الحب الإلهي عند الباعونية:

تتجاذب الحب الإلهي عند عائشة الباعونية ثلاثة محاور:

١ ـ حب الله تعالى:

إن أغلب شعر عائشة الباعونية في المحبة الإلٰهية، فقد تغزلت بالذات الإلٰهية، وعاشت مع الله وبالله وفي الله، لا رغبة في جنة أو رهبة من نار، وإنما هو حب صاف، تعلقه قلبها على مرِّ الأيام، لذلك فهو حاضر أمامها على الدوام، تقول في إحدى موشحاتها[3]:

مَـــا أرَى غَيْـــرَ حبيبـــي ... فـــي حُضـــورِي ومَغيبـــي
كيـــفَ لا أشْهَـــدُهُ عنـــدي ... دَائمَـــاً هـــو نَصيبِـــي

(١) القشيري، الرسالة القشيرية، ص ٣١١.
(٢) الخطيب، لسان الدين، روضة التعريف بالحب الشريف، ص ٢٣٦.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٦٢ ـ ٢٦٣.

يـــا سُـــروري وهنـــائـــي جـــادَ لـــي جـــود الـــوفـــاءِ
بفَنـــائـــي فـــي بقـــائـــي وَبقـــائـــي فـــي فنـــائـــي

٢ ـ حب الرسول الكريم:

كانت الباعونية تؤمن كل الإيمان بالرسالة المحمدية، وتحب الرسول الكريم حباً كبيراً شأنها شأن أغلب المتصوفة، وتتخذ من حبها للرسول ﷺ سبيلاً لنيل شفاعته، يتبين ذلك في قولها[١]:

ويَشفعُ في ناسٍ، برفعِ مقامهم إلى غايةِ العَلياءِ فعلاً محررا
وَيشفعُ في أطفالِهم لايعذبُوا وَذلك منة من إلٰهٍ له بَرا

٣ ـ حب آل البيت والصحابة الكرام:

كان حب الباعونية لآل البيت عليهم السلام حباً كبيراً، وليس في ذلك تصنُّعٌ ولكن حبها للرسول ﷺ يدفعها لحب آل بيته الكرام وصحبه وأتباعه قاطبة، وكيف لا وهم أهل الصفاء والوفاء والفضل والعلم، فكانت دائمة الصلاة عليه وعلى آله وصحبه من ذلك قولها[٢]:

عليهِ صلاةٌ لا انتهاها لصلاتها وأزكى سلام لا يحيطُ به حدُّ
وآل وأصحاب كرام أعزة لهم ثبَتَ التّفضيلُ واتّضح المجدُ

وهكذا يظهر الصحابة دائماً في أشعار شاعرتنا قوماً كراماً أعزة، أهل مجد، وذلك بعد أن ثبت تفضيل الرسول ﷺ لهم.

رابعاً ـ رموز الحب الإلٰهي:

١ ـ الرمز الجمالي في الحب الإلٰهي:

ينطلق المتصوفة في الحب الإلٰهي من إدراك للجمال المطلق المتجسد بالذات العلية، عن طريق الرمز، فالرمز الجمالي هو جوهر الإبداع الصوفي، والحب دائماً متوجه إلى الله تعالى بحيث يظل الشاعر في هيمانه يبحث عن الجمال المطلق الذي تتوق له النفس فقد جاء في الحديث الصحيح عن

---

(١) الباعونية، عائشة، در الغائص، ق١.

(٢) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر في مدح سيد البشر، ق٤.

الرسول ﷺ: «إن الله جميل يحب الجمال»[1]. فينطلق المحب من إدراك الجمال المطلق المتجسد بالذات العليا ليعبر عنه عن طريق الرمز.

وقد برز هذا المعنى بوضوح في أشعار عفيف التلمساني؛ الذي جسَّد هيام المتصوفة بالحب السامي، والتعلق بالذات الإلهية، فقال[2]:

قَدْ شَاهَدُوا مُطلَقَ الجَمَالِ بِلا ... رقيبٍ غَيْرِيَّةٍ ولا حُجُبِ
وأسلَمُوا في الهَوى أزِمَّتَهمْ ... طَوْعاً لِحُكمِ الكَواعِبِ العُزُبِ
مَا في خَبايا غَرَامِ أنفُسِهِمْ ... شَائِبَةٌ من شَوائبِ الرّيَبِ
قد خُلِقتْ للجمالِ أعينُهُمْ ... وطُهرتْ بالمدامِعِ السّرُبِ

وعشق الجمال هذا ملك على الباعونية دنياها، واستحوذ على كيانها، فجعلها غارقة في المحبة الإلهية منتظرة لحظات التجلي لتشاهد جماله دون رقيب، فراحت تُعبر بِوَلَهٍ شديد عن حبّها للذات العليا، فقالت[3]:

قلبٌ تفرّغَ للحبيبِ جميعه ... ولغيرِهِ لا يستطيع فراغا
نزلَ الحبيبُ به فأصبحَ غامراً ... للوصلِ ما للغيرِ فيهِ مساغا
خلّصتموهُ لكم فأصبحَ صافياً ... وصبغتموه بالوفا إصباغا
وَملكتموه بالجمالِ وقد قضى ... بالفيضِ أن يكتب عليه داغا[4]

إن وقفة عند هذه الصور التي أوردتها، تحدثنا عن كيفية تكثيفها لخدمة الغرض، وإيصال الفكرة المرموز بها إلى عقل القارئ وقلبه، فنراها بدأت بتفريغ القلب للحب، ثم أنزلت الحبيب بساحته بعد أن خلصته من كل شائبة، فأصبح صافياً، ثم صبغته بالوفاء، وأخيراً ظهرت آثار هذه المحبة بشكل واضح كما تظهر (الداغا) على الوجه، وذلك عبر صور متلاحقة وألفاظ سهلة وسلسة، وتراكيب متماسكة منسجمة مع الغرض.

إذن الجمال عند الصوفي يشكل دعوة إلى الحب والهيمان، فيتردد حديث

---

(١) صحيح مسلم: ١/ ٩٣.
(٢) ديوان عفيف التلمساني، ص ١١٧.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٤٥.
(٤) الداغا: علامة على الوجه تظهر عند أهل حلب.

الجمال في أشعارهم ولا يفارق مخيلتهم، فما هذا الحسن المتجلي دون رقيبٍ الذي لا نظير له، إلا الجمال الإلهي، وأي جمال أبهى وأنضر وأبدع من جمال خالق الجمال؟!

فعائشة الباعونية تدعو صراحة إلى الفناء في الجمال، إذا تبدى في كماله، كما دلت على ذلك الصورة التي أوردتها لشمس الجمال، بعد أن أفاضت من سموات الوصال، وكأني بها تعبر عن الطاقة النورانية التي تقترن بالتجلي الأعظم فتقول[1]:

فـافـنَ وشَـاهـدْ ذاكَ الجَمـالَ ... إذا مـا تَجلّـى فـي جـلالِ الكمـالِ
واجْتلـوا شمـسَ الجَمـالِ ... فـي جَـلالاتِ الكَمـالِ
مـنْ سمـواتِ الـوصـالِ ... يـا نـدامـى حضـرة الله

فالشاعرة هنا اختارت أن تقرن الجمال بالشمس فتزيده بهاء، فجاءت ألفاظها تحمل إيحاء نفسياً، يساعد على رسم المشاعر الخفية، فعلى مستوى المصطلح الدلالي أوردت عدة مصطلحات كنا قد وقفنا عندها كالفناء والجمال والجلال والجلوة والوصل والحضرة وما إليه من مصطلحات صوفية ذات معانٍ مختلفة:

فالفناء في المصطلح الصوفي، هو[2]:

«تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية دون الذات، فكلما ارتفعت صفة، قامت صفة إلهية مقامها، فيكون الحق سمعه وبصره.. وقيل: هو الغيبة عن الأشياء كما كان فناء موسى حين تجلى ربه للجبل فجعله دكا وخر موسى صعقاً».

وأما **الجمال** الحقيقي فهو: «صفة أزلية لله تعالى شاهده في ذاته أولاً مشاهدة علمية، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية فخلق العالم كمرآة شاهد فيه عين جماله»[3].

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٣٢٤.
(٢) الحفني، د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٠٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٦٤.

والجلوة هي: «الكشف والجلاء والوضوح. . يستخدم الصوفية لفظ الجلوة علامة على إشراق قلوب المريدين بنور الله، ويرى الشيخ محيي الدين أن الجلوة إنما تبتدئ بعد الخلوة»[1].

«وأما عن الوصل فيقال: وصل الشيء بالشيء إذا ربطه وجمعه عليه. . وإذا اجتهد السالك، وحظي بالمنة الإلهية، والفتح الرباني، وبلغ ما يتمناه يقال: وصل واتصل»[2].

وإذا عدنا إلى **الحضرة** نجد ابن عربي يرى: «للحضرة أكثر من معنى. . فهناك للعشق الإلهي حضرة. . ولأصحاب المعرفة حضرة. . وكلها حق وصدق، ولكنها جميعاً حضرات جزئية، كل ينظر هنا من زاويته، وأول حضرة في رأي الشيخ الأكبر هي حضرة الإيجاد ويسميها (الألف واللام)، ولفظها لا إله إلا الله، فهذه حضرة الخلق والخالق»[3].

فهذه الألفاظ الصوفية لم تأت بها الشاعرة عبثاً، وإنما لما بينها من صلة واضحة، فحاولت تقريب هذه المفاهيم المجردة، بعد أن حملتها تجربتها الخاصة، شارحة حال الصوفي الذي لا يزال يتنقل ما بين فناء من مشاهدة الجمال، إلى جلوة من إشراقة قلبه. . وعبر مراحل إلى أن يصل إلى الحضرة، وهي أقصى ما يتمناه.

٢ ـ الإبداع في الأغزال التراثية:

من سمات الشعر الصوفي في هذه المرحلة الإبداع في الأغزال التراثية؛ التي ألفيناها عند شعراء العصر الجاهلي كامرئ القيس في قوله[4]:

ديارٌ (لسَلمى) عَافيات بذي خـــالِ ألــحّ عليهــا كــلّ أسحــم هَطّــال
وَتحســب (سلمــى) لا تــزالُ تــرى طــلاً من الوحش أو بيضاً بميثاء شمـــلالِ

---

(١) الشرقاوي، د. حسن، معجم ألفاظ الصوفية، ص ١٠٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨٦.
(٣) ابن عربي، الفتوحات المكية، السفر الأول، ص ٣٢٦.
(٤) ديوان امرئ القيس، ص ٨٠.

وتَحسب (سلمى) لا تزالُ كعهدنا بوادي الخُزامى أو على رسّ أوعالِ
ليالي (سَلمى) إذ تُريك منصبَّاً وجيداً كجيدِ الرئم ليس بمعطالِ

نلاحظ هنا عند الشاعر الجاهلي التركيز على (سلمى فقد أورده خمس مرات) كمثال غزلي تهفو إليه نفسه، كذلك نجد شاعراً جاهلياً آخر، هو زهير بن أبي سلمى يردد ذكر (سلمى) في أشعاره، فيقول[1]:

صَحا القلبُ عن سَلمى وقد كَادَ لا يَسلو وأقفر من سَلمى التعاليقُ فالثقلُ
وقد كنتُ من سَلمى سنين ثمانياً على صيرِ أمرٍ ما يمرُ وما يحلو

كما ورد ذكر سلمى عند شاعر آخر هو بشر بن أبي خازم فقد تكرر ذكرها في شعره من ذلك قوله[2]:

تعنّى القلبَ من (سلمى) عناءً فما للقلبِ مُذ بَانوا شِفاءُ
وآذن أهلُ (سلمى) بارتحالِ فما للقلبِ إذَ ظعنوا عَزاءُ
أُكاتمُ صَاحبي وَجدي بسلمى وليس لوجدِ مكتتمٍ خفاءُ

وهكذا يتردد اسم سلمى إلى أن نصل إلى العصر المملوكي فنجد أن (سلمى) تنتقل من مدلولها التراثي الغزلي لتصبح رمزاً للتغني بالذات الإلهية يشغل مساحة واسعة من أشعار المتصوفة، وقد علل الدكتور عمر موسى باشا استخدام لفظ (سلمى) قائلاً: «وفي اعتقادنا أن اختيار اسم سلمى عند المتصوفة هو السلام، وهو الله عز وجل»[3]. فشاعرتنا الباعونية تقول[4]:

ولعمري كلُّ حسنٍ في الورى قاصرٌ عنْ حسنِ جدِّ الحَسنِي
يا لقَومي سَاعدوني واشْهدُوا بخلُوصِي من سليمَى ورِقي

أما التلعفري (محمد بن يوسف المتوفى ٦٧٥) فيذكر سلمى في قوله[5]:

---

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٨٩ ـ ٩٠.
(٢) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ١ ـ ٢.
(٣) موسى باشا، د. عمر، قطب العصر عمر اليافي، ص ٢٧٤.
(٤) الباعونية، عائشة، لوامع الفتوح، ق ٤ ـ ٦.
(٥) ديوان التلعفري، ص ٢٨١.

يـــا دارَ سَلْمـــى بـــالسلَـــمْ والسَّفـــح مـــن ذاكَ العلَـــمْ
دَرَّت إذا بَخِـــلَ السّحـــا بُ عليـــكِ مـــن دمعـــي ديـــمْ
قسمـــاً بعيـــشٍ مـــرّ فيـــ ـــكِ وإنَّـــه أوفـــى قســـمْ
وبجـــرٍّ أذيـــالِ الصّبـــا فبظُلمـــةِ اللّيـــل الأحَـــمْ
مـا كنـتُ فـي ميلـي إلـى السّـ ـلـوانِ إلاَّ متّهَـمْ

وإذا عدنا إلى أشعار البوصيري وجدنا هذا التركيب الغزلي الرمزي؛ حيث يذكر في إحدى قصائده (سلمى) كرمزٍ جوهريٍّ يلوِّح فيه بالتجليات الصوفية، فيقول[1]:

لا تُكَـذِّبْ خَبَـراً أَنَّ سَلْمَـى سَحَبَـتْ بـالتُّرْبِ ذَيْـلاً فَطـابـا
وَكَسَتْـهُ حُلَـلَ الـرَّوْضِ حتـى تَـوَّجَـتْ منهـا الـرُّبَـا والهِضـابـا
حَـقٌّ مَـنْ كـانَ لـهُ حُـبُّ سَلْمَـى شُغُـلاً أنْ يسْـتلِـذَّ العـذابـا

هذه الأبيات تتدرج في الإيغال الرمزي، فثوب سلمى هذا يسحب على كل الترب فتطيب منه، كما أنه يزين الربا والهضاب فيبدو الروض بأجمل حلية، فيحق لمن له حب عظيم كحب سلمى أن يستطيب العذاب، فالشاعر الصوفي اتكأ على المفردات التي استخدمها شاعر الغزل، ولكنه نقلها من مدلولاتها الحسية إلى معان روحانية تتفق مع هيام المتصوف، وتعلقه بالذات الإلهية.

ولم يكتفِ الشعراء من المتصوفة بذكر سلمى وإنما ذكروا أسماء أخريات (كأسماء ولبنى وبثينة وعزة..) مصرِّحين بإطلاق الجمال لكل أنثى أينما كانت، لأن جمالها معارٌ من الجمال الأسمى، فالعفيف التلمساني تغزل بأسماء من ذلك قوله[2]:

نَعَتْهـا الصِّـفَـاتُ والأسمَـاءُ أن تُـرَى دون بُـرْقُـعٍ أسْمَـاءُ
كيـفَ بِتْنَـا مـن الظَّمـا نَتَشَـاكـى يـا لِقـومـي وفـي الـرِّحَـالِ المـاءُ
نَحـنُ قَـوم متْنَـا وذَلِـكَ شَـرطٌ فـي هَـواهَـا فَلَيئِسِ الأحْيَـاءُ

فأسماء هذه صورة من تجليات الشاعر الصوفي، فيها الكثير من الخفر،

---

(١) ديوان البوصيري، ص ٦٣.
(٢) ديوان التلمساني، ص ٢٠.

والإيحاء المركز يذكرنا بالهوى العذري عندما يجعل شرط الهوى الموت فداء للمحبوب.

كما أكثر التلمساني التغزل بليلى من ذلك قوله[1]:

أيَا صَاحبيْ ما لِلْحمَى فاحَ نَشْرُهُ فهلْ سَحَبَتْ ليلى ذيولاً على الرُّبَا
فَمَاذا الشَّـــذَا إلاّ وقد زارَ طيفَها فـأهـلاً بِطيـفٍ زارَ مِنهَـا ومَـرحَبـا
ممنعـةٌ رفـعُ الحجـابِ وضَـوءُهـا كَفـاهـا فمـا تحتـاجُ أن تتنقَّبـا

فمن (ليلى) هذه المحتجبة والمضيئة في آن واحد؟ إنها رمز للتغني بالذات الإلٰهية، ثم هذا الحجاب ليذكرنا بالحديث الشريف بقوله ﷺ: «إن لله سبعين حجاباً من نور..»[2].

من هنا يشعر الصوفي بثقل تلك الحجب التي تصادفه في طريقه إلى الله.

فالحجاب «حائل يحول بين الشيء المقصود وبين طالبه وقاصده، وقيل: الحجاب الذي يحتجب به الإنسان عن قرب الله إما نوراني وهو نور الروح، وإما ظلماني وهو ظلمة الجسد، والمدركات الباطنة من النفس والعقل والسر والروح والخفي، كل واحد له حجاب، فحجاب النفس هو الشهوات واللذات واللاهوية، وحجاب القلب الملاحظة في غير الحق، وحجاب العقل وقوفه مع المعاني المعقولة، وحجاب الخفي العظمة والكبرياء. ولكن الواصل من ليس له التفات إلى هذه الأشياء. كان سري السقطي يقول:

«اللهم مهما عذبتني بشيء فلا تعذبني بذل الحجاب»[3].

فأقصى ما يخشاه الصوفي هو أن يحول بينه وبين القرب من الله الحجاب الذي يثقل كاهله ويجعله في حالة أشبه بالضياع.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٤.
(٢) صحيح مسلم، باب الإيمان (٢٩٣).
(٣) الحفني، د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٧٤.

أما الباعونية فقد شعرت بأن حبها الإلهي، أقوى من كل الأحبة الذين سبقوها، فقالت[1]:

فلـو أن قيسـاً أو جميـلَ بثينـــةٍ وكُثيـرَ مَـعْ عُـروةَ بـن حـزامِ
في ذا الـزمـانِ لأذعنـوا لـي بعـدمـا أبـدوا القـدود أيّمـا اعتظـامِ
فأنا الذي قد رضتُ أسبابَ الهوى وعـرفتهـا حقـاً بـلا إيهـامِ
وَشرحتُ منهاجاً لها من بَعد ما بيّنـتُ مـا فيـه مـن الأحكـامِ

عندما نسمع بقيس أو جميل أو كثير، يتبادر إلى ذهننا من الدلالة الظاهرية قصص شعراء عاشوا الحب بكل لحظاته ومصداقيته، ولكن عندما تفصّل الشاعرة منهاجها المحكم في الحب الإلهي، نعي عندها أنها إنما تشير لحب واحد أحد.

وهكذا يتبين لنا مما سبق توق النفس البشرية من المهد إلى اللحد وحنينها أبد الدهر إلى الحب الأسمى وهذا ما تبدى في أشعار المتصوفات أيضاً ولكن بأبعاد أخرى.

فلا ضير إذاً إذا عادت الشاعرة إلى التراث لتستمد منه قصص عشاق هاموا عشقاً مستوحية منهم الرمز الدلالي، للمواءمة بين حالها وحال أولئك القوم، ففي هذه الأبيات تتضح الأبعاد الصوفية للرموز التي استخدمت في إطار الغزل الصوفي عند الشواعر الصوفيات، بما فيها من معاني الحب والقرب وسر الجمال الجاثم أمام عين المحبوبة وحديث السقم والمعاناة والحزن، ويتضح ذلك في قول الباعونية[2]:

غـرامٌ لـه بيـن الضلـوعِ دبيـبُ وشـوقٌ لـه وسـط الفؤادِ لهـيـبُ
ووجـدٌ أزكـى الأسـى عنـه جمـرةً وأضحـى بـه حشـو الحشـاء يـذوبُ

هنا يتبدى لنا ما تعانيه الشاعرة من ومضات شوق متلاعجة بين حنايا صدرها، كما نلمح معان غزلية رقيقة فيها الغرام بما فيه من سهر وغرام وضنى،

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٦.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٦.

وبشفافية خاصة تنسجم مع طبيعته؛ لنصل إلى شعرٍ على جانب من الروحانية، لأنها تعشق بصدق هذا الجمال المطلق الذي تهفو النفس إليه.

وهكذا نجد شعراء المتصوفة والشواعر يعيشون الحب الإلهي بكل دقائقه؛ ثم ينطلقون محاولين التعبير عن هذه المشاعر النبيلة والصادقة.

٣ ـ الرمز الغزلي في الحب الإلهي:

عرف الصوفي أن الغاية من الوجود هي الحب بأسمى معانيه، وأن وجود الإنسان مناط بتحقيقها، وإلا كما قال تعالى: ﴿فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ﴾[١].

فطاقة الإنسان الإيجابية التي تولد النجاح والعطاء والتواصل مع الله تعالى؛ لا تتولد إلا بإطار من الحب؛ الذي يبدأ بين العبد وربه وينتهي ليعم الكون بأسره، عندها نصل إلى منهج فطري سليم ينسجم وقوانين الطبيعة، من هنا ركز الشاعر الصوفي على قضية الحب الإلهي، وجعلها ترتفع به لتصل إلى سدرة المنتهى حيث السلام الأرفع، والحب الأشمل، فهذه الشاعرة عائشة الباعونية اتخذت من الجمال الإلهي جمالاً مطلقاً لا يمكن أن يعدله شيء، فأحبته لأنه الحبيب، وبهذا الرمز انطلقت تعبر عن دلالاته المختلفة، فسلكت منحى غزلياً في شعرها الصوفي، فكانت دائماً تتغزل بأبسط عبارة هي (حبيبي)، فهذا الهيام العفوي، والحب المرموز به تجسد عندما نادت الباعونية حبيبها قائلة[٢]:

حَبيبي أنت من قلبيْ قريبُ ... وعن سرّي جمالُكَ لا يغيبُ
خلعتَ الحُسنَ في خلعِ التّجلي ... فشاهدتُ الجمالَ ولا رقيبُ
وأبديتَ الوصالَ فلا صدود ... ولا وهمٌ ولا شيءٌ يريبُ
وتذكُرني وتشهدني جمالاً ... تقدم أن يكون له ضريب
فلا خوفٌ وأنتَ أمانْ قلبي ... ولا سقمٌ وأنتَ لي الطبيبُ
ولا حزنٌ وأنتَ سرورُ سرّي ... ولا سؤلٌ وأنتَ لي الحبيبُ

تبدو الأبيات منذ القراءة الأولى موشحة بنسيج رقيق من الغزل المظلل

---

(١) (المائدة/ ٥٤).

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٧٢.

بوشاح صوفي، فهي مشرقة بإشراقة أسلوب الشاعرة الجميل، وإشراقة قلبها المملوء بنور المعرفة؛ فقد بدأت الشاعرة الأبيات بـ (حبيبي) وهي افتتاحية حسنة تناسب الموضوع، وما يلفت النظر فيها هو هذه المعاني الجميلة للحب المقترن بالجمال، والذي عبرت عنه بصور جميلة، «خلعت الحسن في خلع التجلي» «تشهدني جمالاً»، فبدا الجمال في أبهى صوره، إنه الجمال المقترن بشهود التجلي الأعظم، حتى لكأني أشعر بالقصيدة وكأن أبياتها ترقص فرحاً باللقاء.

فالأبيات مفعمة بالأسلوب الغزلي الرشيق الذي طرقته عائشة الباعونية، والذي فيه الكثير من الأنوثة والقوة والكبرياء، وكل بيت يدل على تميزها الأخّاذ، فالحبيب هو أمان القلب، وهو الطبيب الشافي لكل سقم، وهو سرور النفس، فبه تستغني عن الآخرين ولعل الباعونية هنا تأثرت بمناجاة رابعة العدوية[1]:

حَبيْبـي لَيْـسَ يَعْـدلُـهُ حبيـبٌ ولا لِسِـواهُ فـي قلْبـي نَصِيْـبُ
حَبْيبـي غَـابَ عـن بَصَـري ولَكِـنْ فـي فـؤادِي مـا يَغِيـب

فقد كررت الشاعرة هنا لفظ (حبيبي) مرتين، وشفعتها مرة بلفظ (الحبيب) وذلك في بيتين، وكررت معنى القلب بلفظين (قلبي ـ فؤادي)، كل ذلك لتصل إلى تحديد لمعالم هذا الحبيب ومكانه في علياء القلب، فرمزت للحبيب الأعلى الذي بحثت عنه، فلم تعثر عليه على وجه الأرض، فتاقت إليه تبحث عنه في الأفق الأعلى. إن أهم ما يتبدى لنا في الحب الإلهي عند المرأة، هو ملامح الغزل العذري بما فيه من آلام وبعد الحبيب مع التعلق الدائم به، فهي تقف أحياناً مصارحة بالحب دون ذكر اسم الحبيب، من ذلك قول الباعونية[2]:

أصبحـتُ صبًّـا ولا أقـولُ بمـنْ خـوفـاً لمـن لايخـافُ مـن أحـدِ
إذا تفكـرتُ فـي هَـواي لَـهُ لمستُ رأسي هل طارَ عنَ جسَدي

هنا نلاحظ أن الأبيات تخالف ما اعتدنا عليه في مجال الغزل، فالمرأة هنا

(١) ديوان رابعة العدوية، ص ٧٣.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٥٥.

هي العاشقة التي تتباهى بعشقها، والحبيب الجميل الذي سكن في سويداء قلبها وتيمها هو المعشوق، والذي يحتل مكانة في عقـــل المرأة وقلبها.

ويشتد هذا التعلق بالحبيب عند عائشة الباعونية، فيستحوذ على كيانها فلا ترى غيره، وذلك في حضوره ومغيبه، في قولها[1]:

مَـــا أرى غيـــرَ حَبيبـــي فـــي حُضـــورِي ومَغيبـــي
كيـــفَ لا أشهـــدُهُ عنـــدي دَائمـــاً هـــوَ نصيبـــي

فالحبيب يقطن قلب العاشقة وروحها حتى بعد غيابها عنه، ليصبح جزءاً من جسدها، وهذا الاندماج الروحي بين المحبين كثيراً ما ورد عند شعراء الغزل منذ القديم، ولاسيما بعد موت أحد الطرفين، أو فراقه لظروف اجتماعية قاسية، والحقيقة أن المرأة في الغزل العادي لا تبدي عادة هذا التعلق بمحبوبها، لأن لديها من الحياء والخفر ما يجعلها معتدة بنفسها، على عكس ما نجده في الحب الإلهي.

فأوجدت عائشة الباعونية هنا معادلة ناجحة، استطاعت بها التأليف ما بين الروحي والجسدي، لتخرج منها بوصف لعمق العلاقة بينها وبين حبيبها، ولتؤكد بعبارات واضحة خفيفة على القلب والأذن، ذات إيقاع موسيقي عذب، قوة ذلك الحب، وكيف لا ما دامت قد أفرغت قلبها من سواه وجعلته يتربع على عرشه فهو نصيبها.

وعند التدقيق في الأبيات لا نجد هذا الاسترسال عند المرأة في وصف ملامح المحبوب؛ على عكس ما نجد عند صفي الدين الحلي عندما قال[2]:

تراءتْ لنـا، بيـن الأكلّـةِ والحُجـبِ فتـاةَ بهَـا طـرفـي، وهـامَ بهـا قلبِـي
وأعجـب شـيء أنّهـا مـذ تبـرّجـتْ رأتْ حُسنَها عيني، ولم يرَها صحبي
غزالةُ سربٍ كنتُ أخشى نفارَها فأصبحتُ مع فوزي بها آمن السّربِ
خفضتُ جناحَ الذلِّ رفعاً لقَدرها فأوجبَ ذاك الخفضُ رفعي عن النّصبِ

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٦٢.
(٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٥٩.

في هذه الأبيات لا تخفى علينا هذه المعاني الحسية التي نلمحها في صورة الحسن البهية والإطلالة الرائعة، وما إليه من صور استطاع الشاعر إسقاطها على أحوال وتجليات إلهية وفق ما يقتضيه الرمز من تشخيص للمجردات وجعلها محسوسة، وتجسيم للمعاني التخيلية، وهكذا يسترسل الشاعر بتغزله حتى يضعنا في جو الشعر الغزلي، ثم يعلن بأنه عارف وحبّه مختلف عن حبّ الآخرين، فيقول[1]:

فكلٌّ يرى شمساً من الشّرقِ أشرقتْ ... وتُشرق شمسُ العارفينَ من الَغربِ
فيَا حضرةَ القُدسِ التي مذْ شهدتُها ... تيقّنَ قَلبي بالوصولِ إلى ربّي
حَنانيك قد أشهدتني كلّ واجبٍ ... عليّ، فلي في ذاك شغلٌ عن النّدبِ

فربما اشتبهت هذه القصيدة علينا بقصيدة الغزل، لولا هذه الأبيات التي أوضحت البناء الرمزي لها، فالعارف يقترب بحبه من الغزل العادي ثم يعلو ليسمو بعيداً، والأبيات تؤكد أن شمس العارف تضيء بنور اليقين الذي يصل إليه عند وصوله إلى ربه خلافاً للناس العاديين الذين تشرق شمسهم من الشرق.

هذا المسلك الغزلي الرمزي الدلالة بما فيه من آلام محببة، نجده عند التلمساني بأبيات على جانب من الروعة في قوله[2]:

غَرَامي فيكُمْ ما ألَذَّ وأطيَبا ... وفي حُبِّكُمْ أهلاً بسُقْمِي ومَرْحَبا
غَزَالُكُمُ ذَاكَ المصُونُ جَمَالُهُ ... إلى غَيرِه في الحُبِّ قَلبي مَا صَبا
أأحبابنا هل عابدٌ في حِمَاكُمُ ... أويقاتِ وَصْلٍ كلّها زمنُ الصِّبا
وحاشاكم أن تُبعدُوا عن جَنَابِكُمْ ... حليفَ هوىً بالرُّوحِ فيكُم تَقَرَّبا
وأنْ تَهْجُروا مَنْ وَاصَلَ السُّهدُ جَفْنَهُ ... وهذَّبَ فيكُمْ عِشْقُهُ فَتَهَذَّبَا

إذا أردنا أن نضع عنواناً للأبيات يمكننا أن نجعله: العابد العاشق، ففيها جوهر الحب الإلهي، حيث الروح تبتعد عن عالم المادة والشكل لتبقى هائمة بالأعلى، تنتظر الوصل، بعد أن سرت في قلب الشاعر طاقة الحب والسلام، فأصبح يبحث عن هذا الصفاء والنقاء بعيداً عن المحسوسات، وهذا لن يتحقق

(١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٥٩.
(٢) ديوان عفيف التلمساني، ص ١٤٠.

إلا بأويقات الوصل، لذا نرى إصراره على اختراق حاجز الزمان والمكان، ليتقرب بالروح ويرتفع إلى أحدية الوجود السامية، متوسلاً إلى الله راجياً عدم هجره؛ وخاصة وأنه عانى ما عاناه من سهد، هذب فيه عشقه وارتقى بنفسه إلى غاية ما تسعى إليه.

وقد كانت عائشة الباعونية في طريقها للوصول إلى الله سبحانه وتعالى تعاني الكثير من المجاهدة عبر آلام لا يعرفها إلا الصوفي نفسه[1]:

وَمالي طاقةٌ بالبُعدِ عنهُ لا ولا أقْوى
وَدمعِي في الهَوى هَامَ وَقلبي بالجوى يُجوى
وبينَ أضالِعِي نارٌ بها حُشو الحَشا يُكوى

لنا وقفة قصيرة مع هذه الأبيات بما فيها من ألفاظ مؤلمة تصور عجز الإنسان عن تحمل ألم الفراق، واستسلامه للدمع لأن قلبه على حر الجوى يتفطر، إنه حزن رقيق ينساب إلى عقولنا وقلوبنا بدفء يثير فينا عواطف الحزن ويشعرنا بالنار المضرمة بين أضلع الشاعرة، ولكن فيم هذا الشوق للمحبوب، وإلام هذا التحنان والصبابة والمحبوب ليس بغائب عن العيان، وقد صرحت بذلك فيما سبق؟

إنه شوق بلا حدود إلى التجليات التي إن عاشها المتصوف لحظة تحرقت روحه إليها كل حين، فهو شوق إلى ما لا يتناهى على نحو لا نهائي.

وقد تكون الرحلة إلى رسول الله ﷺ باعثة لفيض مشاعر الحب لله ورسوله، فيصف الشاعر ما صادفه فيها، ولعل البوصيري أول من وقف وقفة متأنية عند الرحلة إلى رسول الله ﷺ، رامزاً بدلالات تلويحية تجعل الرحلة، منطلقة بدفق متصل من العواطف المنبعثة من فؤاد الشاعر وروحه، كما في قوله[2]:

أزمَعوا البَيْنَ وشَدُّوا الرِّكابا فاطلبِ الصبرَ وخَلِّ العِتابا
ودنا التَّوديعُ مِمَّنْ وَدِدْنا أنَّهم داموا لدينا غِضابا
فاقْرِ ضَيْفَ البَيْنِ دمعاً مُذالاً يا أخا الوَجْدِ وقلْباً مُذابا

(١) عائشة الباعونية، فيض الفضل، ق ١٧.
(٢) ديوان البوصيري، حققه عمر فاروق الطباع، ص ٦٣.

وعُـرَيْـبٌ جَعَلُـــوا بـالمُصَلَّـى كـلَّ قلـبٍ يـومَ سـاروا نِهـابـا
عجَبـاً كيـف رضُـوا أنْ يَحِلُّـوا مِـنْ قلـوبٍ أحـرقـوهـا قِبـابـا

هذه الأشعار تدل على احتفاء الصوفية في أشعارهم برموزٍ شتى، فهذه الناقة عندما تحمل الأحباء الظاعنين، هي رمز للنفس التي تسير لتقطع مراحل السلوك متجاوزة عقبات الطريق المفضية إلى الله ورسوله، والمهاجرة إليهما في سفر روحي ومعراج أسيري. والشاعر الصوفي عاش هذه المعاناة في طريقه إلى الله بمحبة، ولو أنه عاش دهراً طويلاً بلا نوم، وهذا ما عبر عنه التلعفري بقوله[1]:

وَحَقِّكـم لاَ غَيّـرَ البُعْـدُ حبَّكـمْ ولَـو تلفَـت روحـي وزادَ غَـرامـي
وإنّكـمُ عنـدي وإن طـالَ هَجـرُكُـمْ حُضُـورٌ لكـم فـي القَلـبِ دارُ مقـام
ولـولاكُـم مـا عِشـتُ يـومـاً لأنّكـم غـذائـيْ وذِكـري دائمـاً ومُـدامـي
وأنتـمُ إلـي عَينـي ألـذُّ مـن الكَـرَى ولـو لَبِثَـتْ دهـراً بغَيـرِ منـــامِ
كما أنكمُ أشهى إلى كبِدي منَ الـــ فـراتِ الـزُّلالِ العَـذبِ عنـدَ أُوامـي

في هذه الأبيات ترتسم لنا معالم الغزل العذري بكل حيثياته، فنجد التعلق بهذا الحب المقترن بالهجر والسهر ومفارقة النوم، والبقاء عليه ولو تلفت روح الشاعر فليكن ذلك فداء للحب، لأنه هو مصدر الحياة، كما نجد اتساع الرمز ليخضع القوى والجوارح كلها للمحبوب (الروح، القلب، العين، الكبد)، وهذا لخدمة الرمز نفسه، وتتضح هذه الدلالة الرمزية للقصيدة بشكل أوضح في الأبيات الأخيرة بقوله[2]:

هَويتُكمُ في عالَمِ الذّرّ فاغتَذت بحُبّكُـمُ روحـي غِـذاءَ دَوامـي
وَمازجتُكم عند الوُجودِ فأشربتْ محبَّتكُـمْ مـن مهجتـي وعظـامـي
فلـو قيـلَ لـي: أيـنَ الـذيـنَ تُحبُّهـمْ محبَّـةَ إرضـاع بغيـرِ فِطـامِ؟
لقُلـتُ: أنـا هُـمْ دائمـاً وهُـمُ أنـا فهـذا اعتِقـادي فيكـمُ وَكـلامـي

فالحب هنا أزلي الوجود، شرب كأسه الشاعر فاختلط بقلبه وعظامه، ورضعه رضاعة متواصلة دون فطام عندها تشبعت روحه بالمحبة، لتتوحد أخيراً

(١) ديوان التلعفري، ص ٣١٢.
(٢) ديوان التلعفري، ص ٣١٢.

بالمحبوب، وهذا ما يذكرنا بمذهب ابن عربي، ونظرية الحلول والاتحاد، وهي أن (تصير ذاتان واحدة وهو حال الصوفي الواصل، وقيل هو شهود وجود واحد مطلق من حيث جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد معدومة في نفسها، لا من حيث أن لما سوى الله تعالى وجوداً خاصاً به يصير متحداً بالحق تعالى)[1].

وإذا عدنا إلى الباعونية ومعاناتها، نجد أنها على الرغم من مكابدتها على آلامها في رحلتها إلى الله إلا أن الأسى كان يغلبها أحياناً، وينفد صبرها، فتقول[2]:

مـــالـــكَ المُلـــكِ سيّـــدي هَـــلْ لهـــذا الهَجـــرِ مـــن أمـــدِ
يُقضـــــىٰ فينقـــضـــــي مـــا ألاقِـــــي مـــن الكَمـــد
عَصـــــانِـــــي تصبُّـــــرِي مثلَمَـــا خـــــانِنـــي الجلـــد
وجُفـــونـــي منـــــامُهـــا قـــد جفـــاهَـــا ولـــم يعـــــدِ
قـــــد تحيـــــرتُ دلّنـــــي يَـــا إلهْـــــي علـــى الـــــرشـــدِ

فالأبيات رقيقة حزينة، يشوبها عتاب رقيق، وأمل بالوصل وذلك عبر روي الدال الحزين، مخاطبة مولاها، (مالك الملك سيدي) مسترحمة إياه سائلته أن يدلها على الرشد، وأخيراً تقلب الأمور لدى عائشة ليصبح التذلل لذة، والبعد قرباً، والبؤس نعمى، في قولها[3]:

أجـدُ التّـــذلـلَ فـي هَـواك لُـذاذةً والبُعـدَ قـربـاً، والشّقـاء نعيمـا
والبُـؤس نُعمـى، والتّقـاطـع وَصلـة والمَـوت مَحيـا، والبـلا تكـريمـا

فالشاعرة اختلطت عليها الأمور، لأنها مشتاقة ملتاعة، تحن وتتألم بصمت ورضى، فهي تحن لخلوة تجمعها بحبيبها، وتتألم لبعده عنها، يدلنا على ذلك

(١) الحفني، د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٩ ـ ١٠.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٤٧.
(٣) المصدر نفسه، ق ٤٧.

تركيزها على (البعد والقرب) و(التقاطع وصلة)، وذلك لأنها تعودت وصال من تحب، فتقول[1]:

تعودتُ منكَ الوصلَ حتّى ألفتــــهُ فبــدّلَ مِنــه الحُلــو مــرَّ صــدودِ
وضــاقَ بــي ذرعــي وَزادت بليتــي وأيقنــتُ تَحقيقاً بفقــدِ وجُـــودي
فإنْ شئتَ واصلنِي، وإنْ شئت لا تواصل فــأنــتَ علــى كــلّ الأمــورِ ودودي

فهي قد ألفت وصال حبيبها وشعرت باضطراب عند فقده، وضاق ذرعها حتى إنها أحست بعدم وجوده، فتعطي الحبيب خيارين إما أن يواصلها أو يقطعها، فهو يبقى على أي حال حبيبها الودود منها والقريب إليها وفي النهاية تلجأ إلى طلب الغوث من الله عز وجل فتقول[2]:

وَتغيثنــي بفيــح لطــفٍ تُجْلَــى يــا إلٰهــي عنــي غُيــوم غمــومِــي
وبســط يــزيــلُ عنّــي قبضــي ويُســرٍ يميــطُ كــلّ هُمــومــي

هذه المعاني التي فيها الألم والبكاء كثيراً ما كنا نجدها عند رابعة العدوية، من ذلك قولها[3]:

وَزادي قليــلٌ مسـا أرَاهُ مَبْلَغــي أللــزادِ أَبْكــي أَم لطُــول مَســافَتــي
أَتحــرقنــي بــالنّــارِ يــا غَــايــةَ المُنى فَــأيْـنَ رَجـائـي فيـكَ أيـنَ مخَـافَتـي

هنا نجد ازدواجية الخوف مع الرجاء، الخوف من عذاب النار، ولكن يبدده الأمل والرجاء بالرحمة والمغفرة.

أما إذا عدنا إلى طريقة المرأة في ذرف الدموع على من تحب، وكتمان العشق ووقوفها في وجه العذال، وإذا اعتبرنا أن البكاء عند المرأة هو رمز شفافيتها وصدقها في الحب، فإن هذه النغمة كثيراً ما تتردد في أشعار المتصوفات من ذلك قول عائشة الباعونية[4]:

كتمتُ عشقِي فأضحى غيرَ مكتتم بمدمع عَنْ دميّ اللــونِ منسجمِ

---

(١) المصدر نفسه، ق ٤٧.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٥٨.
(٣) ديوان رابعة العدوية، ص ٧٦.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٥٥.

وقال صحبي ووجدي صار كالعلم (أمن تذكّر جيران بذي سلمِ
مزجتَ دمعاً جَرى مِنْ مقلةٍ بدمِ) أمْ منْ لواعج أشواق ملازمةِ
أم من شجون هوى بالقتل حاكمةٍ أمْ من سيوف ملامٍ فيك كالمةِ
(أمْ هبتْ الريحُ من تلقاءِ كاظمةٍ وأومضَ البرقُ في الظلمات من إضمِ)

ولعل أجمل ما في هذه الأبيات الوتيرة الحزينة، والآلام المبرحة، والحب المفضي إلى التلف، كل ذلك رموز لمعانٍ شعرية تتعلق بالصوفي، وما يعانيه في طريقه إلى الله تعالى.

ولعائشة الباعونية في ديوانها الكثير من القصائد في الحب الإلهي ووصفها للأنس بالحبيب فاستعملت حرف السين الصفيري ثلاث مرات في نفس الشطر (لم أنس، أنسي آنست) بقولها[1]:

ولي مهجةٌ تُصلى بنارِ جَوى الهَوى ولو سلبت وجداً بها ما تسلتِ
ولم أنسَ أُنسي حين آنست نورها على طورِ فتحٍ لم يجلْ لي بفكرةِ
ولما تجلتْ منه مُذْ سألتها رأيتُ جبالَ الكونِ مني دكتِ
ومُذْ فاقَ باللطفِ الجمالي رحمةً أنابَ بسبحانَ الله من بعدِ توبةِ

وأخيراً إلى أين ذاهبة أيتها السائرة المجاهدة بنفسها؟ وكم بلغ هذا الحب من روحك؟ إنك المسافرة إلى الله، العاشقة له، المفتخرة بهذا العشق البعيد المرمى[2]:

بلغتُ في العشقِ مرمىً ليسَ يدركُهُ إلاَ خليع صبا، مثلي، إلى العَدمِ
كَتمتُ حَالي ويأبى كَتمَه شجني بحكمي الفاضحين، الدَّمع والسّقم
قالوا ارعوي قلت قلبي ما يطاوعني قالوا انثني قلتُ عهدي غيرُ منفصمِ
قالوا سلوتَ فقلتُ الصَّبرُ في كلفي قالوا يَئست فقلتُ البرءُ في سقمي
يا عَاذِلِي أنتَ معذورٌ فسوف ترى غَدا بدا الصبح، ما غطَّى غشا الظلمِ
أبرمت عذلاً ويُخشى أن تُجربهُ إلى السّلوّ وما السّلوان من شيمي

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٢.
(٢) المصدر نفسه، ق ٤٤.

فهنا نلاحظ تردد معاني العشق، كقولها: «خليع صبا، كتمت، الفاضحين الدمع والسقم، ارعوي، يا عاذلي، السلو»، فمع هذه المعاني نكاد ننتقل إلى الحب العذري؛ الذي يعاني فيه العاشق من الدمع والسقم والعذل، مع شعوره بلذة هذا العذاب حتى يتمنى عدم الشفاء من سقمه.

والحقيقة أن حال المرأة مع العشق الإلهي تتشابه مع حال الرجل ولذلك يمكننا تحديد بعض السمات المشتركة في شعر النساء والرجال على حد سواء حيث إن الرمز الصوفي بين الرجل والمرأة يتفقان في حديث الغزل... وحديث الألم والمعاناة وحديث الجمال والعشق... وحديث الهيام والأرق والسهد...

وقد يختلفان من ناحية شكلية أو لفظية كل حسب طبيعته الفيزيولوجية (الذكورة أو الأنوثة).

فالمثال الجمالي في شعر الرجل (أنثوي) شكلاً ومضموناً ودلالة ولفظاً ومبنى ومعنى. وفي شعر (المرأة) المثال الجمالي (ذكوري) شكلاً ومضموناً ودلالة ولفظاً ومبنى ومعنى. لذلك يكثر عندها استخدام لفظ (حبيبي) ذات الدلالة الذكورية، وتكثر مفردات أنثوية وأسماء مؤنثة في شعر الرجل.

والحقيقة أن «التجربة الصوفية من أقوى التجارب التي عاشها أصحابها، وأعنفها، فلا غرو أن تهز تلك التجارب نفوس أصحابها هزاً عنيفاً، وأن يظهر هذا التأثير المشترك المركب الخصيب في ضروب الأحوال والمقامات من جهة، وفي ألوان التعبير الفكري الأدبي الراقي من جهة أخرى. وإذا عمد الصوفي إلى التعبير، فلابد من تجربة ذوقية عميقة مفردة شديدة الاستحواذ على النفس من أن يحاول فيستنفد طاقات الحرف كلها، ويستنزف أنواع دلالات الكلمة، وتفاوت إيماءات اللفظ، وتشعب طرق البيان، معولاً في ذلك على ثقافته، وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه»[1].

---

(١) اليافي، د. عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، ص ٣١٣.

وقد عاش الرجل والمرأة عمق هذه التجربة الصوفية على حد سواء، فنتج عن ذلك شعر على جانب من الروحانية والصفاء، برع فيه المتصوفة في تصوير أطوار النفس في طريقها إلى الله.

القسم الثاني
رموز الخمر الصوفي

أولاً ـ خمرة الكؤوس أم خمرة العقول:

قال الله عز وجل: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِم بِكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ﴿٤٥﴾ بَيْضَاءَ لَذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ﴾[1]

وقال أيضاً: ﴿وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنجَبِيلًا﴾[2].

﴿وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾[3].

ارتشف الشعراء المتصوفة من رحيق كأس المحبة لله تعالى ورسوله الكريم ﷺ؛ لذا ظهر سريان هذا الحب في أوصال شعرهم الصوفي، فأتحفونا بالخمريات الصوفية، التي أصبح معها «من الهين أن تتوهم أن قصيدة صوفية قصيدة خمرية أو غزلية»[4].

فكما أن قصيدة الحب الإلهي تلتبس بالقصيدة الغزلية، كذلك القصيدة الخمرية الصوفية تلتبس بالقصيدة الخمرية في ظاهرها؛ ولكنها تختلف بمقاصدها؛ لأنها خمرة مختلفة فهي مجبولةٌ بالمعرفة، ومملوءة بالحبّ الإلهي، ويحتسيها قوم مختلفون، وغاية شربهم غاية أسمى.

وقد أوضح صاحب الرسالة القشيرية الفرق بين الغيبة والسكر، فقال: «الغيبة قد تكون للعباد، بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة والرهبة، ومقتضيات الخوف والرجاء، والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد»[5].

---

(١) (الصافات: ٤٥، ٤٦).

(٢) (الإنسان: ١٧).

(٣) (الإنسان: ٢١).

(٤) نيكلسون، د. رينولد، الصوفية في الإسلام، ص ١٠١.

(٥) القشيري، الرسالة القشيرية، ص ١٤٧.

وبذلك «فالسكر زيادة على الغيبة من وجه»[1].

والسؤال الذي يطرح نفسه متى يقع المتصوف في حالة السكر فيغيب عمّن حوله، إلا عن الذات الإلهية؟

يقول القشيري في رسالته محدداً لكيفية وقوع السكر[2]: فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر، وطابت الروح، وهام القلب، وفي معناه أنشدوا:

فصحوكَ من لفظي هو الوَصل كلّه وسكرك من لَحظي يبيحُ لك الشّربا
فما مـلَّ سَـاقيهـا ومَـا مـلَّ شَـاربٌ عُقـــار لحاظٍ كأســـه يُسكِرُ اللُّـبّا

أما عن هذه التجليات التي تقع للصوفي؛ فتكون مسبوقة بمقدمات وبسلسلة من الالتزامات؛ ليرتقي بالبصر والبصيرة فيصل بهما إلى هذه الدرجة المتقدمة من الصفاء والشفافية؛ عندها وإذا «انفتحت عين بصيرة العارف، لا يرى إلا الله»[3].

و«ليس في طوق عين البصر أن ترى الله، الذي وصف في القرآن بأنه ﴿نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾[4]، وإنما يرى بعين البصيرة وحدها»[5].

أما عن آلية رؤية القلب، فيقول صاحب اللمع بأنها: «نظر القلوب إلى ما توارى في الغيوب، بأنوار اليقين عند حقائق الإيمان»[6].

«ونور اليقين، الذي يرى به القلب ربه، هو شعاع من نور الله ذاته، قذف به فيه. وبدون هذا الشعاع لا تكون الرؤية ممكنة، والشمس يبصرها بضوئها المبصر»[7].

---

(١) القشيري، الرسالة القشيرية، ص ١٤٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.
(٣) د. نيكلسون، الصوفية في الإسلام، ص ١٧
(٤) (النور، ٣٥).
(٥) د. نيكلسون، الصوفية في الإسلام، ص ٥٩.
(٦) السراج، اللمع في التصوف، ص ٣٥٠.
(٧) د. نيكلسون، الصوفية في الإسلام، ص ٥٩.

وقد وقف المتصوّفة مواقف متفرقة من الصحو والسكر، فبعضهم كالجنيد يفضلون الصحو على السكر؛ لأن السكر يخرج بالعبد من حالة الطبيعة، ويفضل أبو يزيد البسطامي وأصحابه السكر على الصحو، لأنه يرفع الحجب التي تحول بين العبد وربّه.

والحقيقة إن المتتبع لأحوال المتصوفة يجد أنهم ينتظرون الفرصة التي يفيضون فيها إلى حالة غيبوبةٍ وسكر.

ودلالة قوة الحب دوام الشرب، «ومن دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكراً، فكان صاحياً بالحق، فانياً عن كل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه، ولا يتغير عما هو به»[1].

ويعرض الدكتور عاطف جودة نصر للأسلوب الرمزي الفني، الذي اتبعه المتصوفة في شعر الخمريات، والذي منح الخمر رمزاً خاصاً له الدلالات الجديدة، فقد أخذ هذا الفن على يد الصوفية «أسلوباً رمزياً حافلاً بالثراء، يلوحون به على طريقتهم إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذوقية، وقد أعطى الصوفية هذا المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمر إلى دائرة الرمز الصوفي»[2].

ولذلك يمكننا عند دراسة شعر الخمر الرمزي ملاحظة اعتمادهم على:

أ ـ الأسلوب الرمزي الفني.

ب ـ المعاني الذوقية الخاصة.

ج ـ الدلالات الجديدة التي منحت الخمر رمزاً خاصاً.

هذه فكرة عن مفهوم الخمر عند المتصوفة تفيدنا في تحليل أشعارهم وتوضيح فلسفتهم الصوفية الخمرية الرامزة. ففيما سبق من دراستنا رأينا إشارات واضحة إلى رمزية التعبير الصوفي الذي يعتمد على الروحانيات، هذه

---

(١) القشيري، الرسالة القشيرية، ص ١٤٩.

(٢) نصر، د. عاطف جودة، شعر ابن الفارض، ص ١٣٢.

الرمزية تتسع في الخمر لتشمل أوسع الآفاق؛ من هنا أبدع شعراء المتصوفة في العصر المملوكي في وصف الخمريات، فكان هناك العديد من الشعراء الذين تفننوا بوصفها، وبوصف لونها وكاساتها وأنوارها وتعاطيها على العادة صبوحاً وغبوقاً، وغير ذلك مما تردد من هؤلاء (الخيمي) في قوله[1]:

يـا صـاحِ يـا صـاحِ البـدارَ البـدارَ فالشرقُ قد أضحى وصاحَ الهزارْ
وهـبّ مسكـيُّ نسيـم الصَّبـا فـانهـضْ شكـوراً زمـن الابتكـارْ
وقم بنا نحو ابنة الكرم أم الزّهـر وزوِّج المـاء أختَ النَّهـارْ
ثـم اجلُهـا عـذراء مـن ذاتـهـا صيغـتْ حـلاهـا والحبـابُ النثـارْ
صهبـاء خمـرٌ، قـرقـف، سلسـلٌ مـدامـةٌ، راحٌ، سـلافٌ، عقـارْ
كـوجنـةِ السّـاقـي فـلا غـروَ أنْ يخلـع أن تجلـى علـيهـا العـذارْ
صفـراء لا أملـكُ فـي حبّهـا مـالاً، ولا أملـكُ عنهـا اصطبـارْ
ولا أخـافُ النـارَ فـي شـربـهـا لأننـي أشـربُـهـا وهـي نـارْ

ويتضح الرمز الدلالي لتلك الخمر كقوله[2]:

مـا أذهبـت عقلـي ولكـن أطـا رتـه إلـى أفـق المعـالـي فطـار
فعـاطنـي يـا صـاح كـاسـاتهـا واسقنـي واشـرب نهـاراً جهـارْ
وهـات يمنـاي مـن صـرفهـا كـاسـاً وأخـرى هـاتهـا بـاليسـار

فهذه الخمر تحلق بشاربها إلى أفق المعالي، لأنها خمرة متميزة لها من الصفات الشيء العجب، فهي ابنة الكرم، وزوج الماء، وأخت النهار، صهباء، قرقف، سلسل، مدامة، راح، سلاف، عقار، صفراء، لا تذهب العقل، وهي لا تودي إلى النار، إنها منة من الله، فعلى من ينهض لشربها أن يشكر الله تعالى، لأن من حببها يتدفق نور المعرفة.

ومن هؤلاء الشعراء الذين برعوا في وصف الخمر الصوفية صفي الدين الحلي الذي وصف الخمر محملاً إياها دلالات نفسية، ومشاعر روحانية

(١) ابن شاكر، فوات الوفيات: ٢/ ٤٦٥.
(٢) ابن شاكر، فوات الوفيات: ٢/ ٤٦٥.

مختلفة عما ألفناه في الخمرة العادية، من ذلك قوله[1]:

بدتْ لنا الرّاحُ في تاجٍ من الحَببِ ... فَمزّقتْ حالة الظّلماء باللهبِ
بِكرٌ، إذا زُوّجتْ بالماء أولدها ... أطفالَ دوٍّ على مَهدٍ من الذّهبِ
بقيةٌ من بقايا قَومِ نوحٍ إذا ... لاحتْ جَلتْ ظلمةَ الأحزانِ والكربِ
بعيدةُ العهدِ بالعصارِ لو نطقتْ ... لحَدّثتنا بما في سالفِ الحقبِ
باكرتها برفاقٍ قد زهتْ بهم ... قبلَ السّلافِ سُلاف العلمِ والأدبِ
بتنَا بكاساتها صَرْعَى، ومِضربُنا ... يعيدُ أرواحنا من مبدأ الطّرَبِ
بعثٌ أتانا، فلمْ ندرِ لفرحتنا ... من نفخةِ الصّورِ أم من نفحةِ العنبِ

فالخمر هنا بكر لحببها إشعاعات تمزق حالك الظلم، ورفاق شربها أهل علم وأدب، ولها ميزة ليست للخمر العادية فإذا كانت هذه تودي إلى الهلاك فهذه تبعث في القوم الحياة كما تبعثها نفخة الصور، وهكذا فذكر الخمر عند المتصوفة بأسمائها وأوصافها يحمل دلالات جديدة، سمت بالخمر عبر معان ذوقية بعيدة الدلالة، يريدون بها ما أدار الله على عقولهم من المعرفة، أو من الشوق، فالمدامة هي المعرفة الإلهية، وتحميل الخمر معاني القدم والأزلية نجده أيضاً عند التلعفري بقوله[2]:

مَرّ الزّمانُ عَليها فهي تُخبِرُ عَنْ ... مَاكانَ مِن "آدم" قِدماً وإبليسِ
تَرى الرّهابين صَرْعى مِنْ مَهابتِها ... إذا بدتْ بين شمّاسٍ وقسّيسِ
صفَتْ وَرقّتْ وراقتْ فَهي ذات نقاً ... تَجِلُّ في الوصفِ عن عَيْبٍ وَتَدْنِيسِ
لها أحاديثُ تَرويها إذا مُزِجَتْ ... في كأسِها عنْ سليمانٍ وَبلْقِيسِ

فهذه الخمر مر الزمان عليها، فهي شاهدة على الأحداث وبمقدورها أن تخبرنا بقصة آدم وإبليس، وتحدثنا عن قصة سليمان وبلقيس، وقد مزج الشاعر هنا في وصفه للخمر بين جانبين: جانب معنوي حمّله عبق الروحانيات، وجانب حسي وصفي، فالأول تجلى لنا بقوله: (آدم، وإبليس..).

فآدم يترك في أنفسنا آثراً إيجابياً، والأثر الآخر السلبي يتركه إبليس في

---

(١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٨٨.
(٢) ديوان التلعفري، ص ٢٦١-٢٦٢.

تمرده على إرادة الحق، وهذا الجانب المعنوي تبدى أيضاً في صفاء الخمر، ورقتها، والآخر (عيب، تدنيس)، كذلك في سليمان (الرسول) الرمز الروحي، وبلقيس الجانب الحسي، رمز للدنيا بما فيها من ملك وجمال وحياة.

وهكذا نستطيع أن نجمع في هذه الأبيات رموزاً تعطي الخمر مدلولاً مختلفاً، يحملها معنى إيجابياً يتبدى في تأثيرها على نفس الصوفي.

فالخمر هنا تروي قصة الشاعر الصوفي الذي عاش قصة الحب الإلهي، فظل يشعر في أعماقه بالعطش الشديد، ليسقى من كأس الوصال الإلهي.

إن أهم ما يميز الخمريات الصوفية هو هذا النور المنبعث من الخمر، صحيح أن الشعراء فيما سبق ذكروا الشمس مع المدامة، كابن الرومي في قوله[1]:

فَكـأنَّهـا وكـأنَّ شـاربَهـا قمـرٌ يقبّـلُ عـارضَ الشمـسِ

فمع أن الشاعر قديماً شبه الخمر بالشمس وشبه الشارب بالقمر وهو بين ذراعيها يستمد نوره منها، إلا أن هذا الضياء اتخذ مع المتصوفة بُعداً روحانياً جديداً. فهذا الحلي يصف النور الذي ينبعث سنها فيقول[2]:

حمـراءُ لنـورِهـا وميـضٌ يُجلَـى بشُعـاعِـه الظّـلام
الـدُّرُّ لكـأسِهـا نطـاق والمسـكُ لـدَنِّهـا ختَـام
لـو نَـادَمَهـا النَّـديـمُ يـومـاً مـا أعجَـزَهـا لـهُ الكَـلامُ
إنْ قـالَ لهـا امـرؤ سـلام! قـالـتْ: وعليكـمُ السّـلامُ

لنا أن نتخيل هذه الكأس الحمراء؛ التي لنورها وميض يشع فيبدد الظلام، والدر نطاقها، والمسك رائحتها، والنديم محادثها، وحديثها السلام، لاشك أن الشاعر جمع لنا في هذه الصورة الخمرية الرمزية التي رسمها بدقة الصفات الأسمى؛ ليجعلها خمر الأصفياء الذين يتبعون النور، والهدى أنى وجد، ويسعون للسلام الذي ينشر في النفس المحبة.

---

(١) ديوان ابن الرومي، ص ٢٩٣.

(٢) ديوان صفي الدين الحلي، ٤١٨.

هذه الهداية التي ترافق الكأس جسدها لنا التلمساني بقوله[1]:

بكأسِكَ يا سَاقِي المُحبينَ يُهتدَى ... فكمْ فِيه نَجمٌ نورهُ قد تَوَقَّدا
إذَا مَا انقضَى سكرُ النَّدَامى وشَاهَدُوا ... جَمَالَكَ عادَ السُّكرُ فيهم كما بَدا
تَجَلّى بأوصافِ الجمالِ جَميعِها ... لكنّه لما تثنى تفرَّدا
تأملْ تَرى الألبابَ تنهبُ جهرةً ... إذا هُو للأحبابِ في سِرِّهم بَدا
وإياكَ والإشراكَ في دينِ حبِّهِ ... ولا تكُ إلا بالجمالِ مُقيَّدا

يبدأ الشاعر أبياته بنداء لساقي المدام قائلاً: «يا ساقي المحبين»، وبرمز صوفي مركز ينعت كأسه المترعة بالهداية، وللإيغال في الرمز يصف الحباب الذي يعلو الكأس بالنجوم المتوقدة المضيئة، ثم يعود الشاعر إلى هذا الساقي، ليصف تجليه وإشراقه ليخصه بنوع خاص من الجمال إنه الجمال المسكر، وذلك لينقلنا إلى الحالة التي يكون عليها المخمورون من المتصوفة، حيث إنهم ما إن يصحوا من سكرهم حتى يروا الجمال فيعاودهم السكر مرة أخرى، ثم جمع الجمال في شخص الساقي بإحساس جمالي رائع ليصل إلى الجمال المطلق مشيراً إلى الوحدانية بقوله: (تفردا)، وأخيراً يسمو الشاعر مع الجماعة الخلوتية في نشوة المدام لتنهب العقول من ذلك النور المنبعث وذلك الجمال بعد أن تبددت ظلمة النفس برفع الحجب وأشرق النور المشع، بعد أن حظي الشاعر بالحضرة وذلك في السر، الذي عند المتصوفة «محل المشاهدة كما أن الروح محل المحبة، والقلب محل المعرفة»[2].

وينهي الشاعر أبياته بالدعوة إلى التوحيد الإلهي، والتحذير من الإشراك، فعليك أيها الإنسان أن تقيد بسحر هذا الجمال.

وأحياناً يبدو السكر كلغزٍ يريد الحل، فكيف يكون الشاعر في حضيض السكر وهو بغير مدامةٍ؟ هنا إشارة واضحة إلى أن المُدام هي تلويح صوفي إلى المحبة الإلهية، فهي عندهم علة الوجود وسره، من ذلك قول الحلي[3]:

---

(١) ديوان االتلمساني، ص ٢٣٢.
(٢) الحفني، د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ١٢٩.
(٣) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٥٨ ـ ٥٥٩.

كـــلُّ كـــأسٍ مـــن غيـــرِ خَمـ ـــــرةِ مَعنـــاكَ لـــي قَـــدحْ
ســـــوى ذكـــــرِكَ المُفـــَ ـــرّحِ لـــم ينـــشَ لـــي فَـــرحْ
أيّهـــا الغَـــائـــب الـــذي عـــن حِمَـــى القَلـــبِ مـــا نـــزحْ
مـــن يكـــنْ قصـــدُهُ ســـوا كَ فقـــد خـــابَ وافتَضَـــحْ

هنا تتضح الرؤية الصوفية، فالكأس الفارغة من الخمر، تعبير عن رمزية تلك الخمر، وهي تكشف عن طبيعة العلاقة بين العبد وربه، وكيف يسكر العقل، ويفرح القلب بذكره تعالى، وأحياناً يكون الشرب بغير آنية كما في قوله[1]:

شَـــربْنَـــا سُـــلافـــاً بـــلا آنيَـــه فـــلا تحسَبـــوا عينَهـــا آنِيَـــه
لنـــا نشـــوةٌ فـــي الـــدّجـــى نـــاشِيَـــه بـــإدراكِهـــا أصلَحْـــتُ شـــانيَـــه
تـــــرى ظِلّهـــــا فـــــي الضُّحَـــــى والمَقيـــــل
أشـــــــدُّ و طـــــــاءً وأقـ ـــــــوَم قيـــــــل
وألقـــــــتْ علـــــــى الضّـــ ـــــــدّ قـــــــولاً ثقيـــــل
فكـــانـــتْ لأنفسِنـــا هـــادِيَـــه ولكنهـــا للعِـــدَىٰ داهيَـــه

يسكر الشاعر بلحظ ربة الجمال الكوني، فيحظى بأطيب شراب من مجرد النظر إليها، مشاهدة الحسن هنا أدت إلى الغيبة بالنشوة الصوفية، إنها نشوة انبهار بنظرةٍ سرى من خلالها سرٌّ مركب في أوصال المتصوف استغنى بها عن الكأس، فشهود الجمال في عين الشاعر أدى إلى الإيغال الرمزي في هذه الحالة المركبة بين السكر وإصلاح الشأن والهداية، التي من شأنها أن تملأ الذات بحقيقتها الوجودية، لتنطلق بما يبهر وتعلن على الأشهاد وهي منتشية بالشهود الفرحة بالكشف المفاجئ بلغة مملوءة بالحماس والمفارقة عبر رموز ذوقية قد يصعب على الآخرين فهمها، واقتبس الشاعر لتوضيح الفكرة ودعمها قبساً من القرآن في قوله تعالى:

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٥٧.

﴿أَشَدُّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلًا﴾ وقد وردت في القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿إِنَّ نَاشِئَةَ ٱلَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلًا﴾[1].

وتبقى هذه الخمر تتبدى للشعراء المتصوفة، فتنقلهم إلى الأفق الأعلى، فيرددوا السلام مرحباً مرحباً، وليعيشوا حالة السلام، من ذلك قول الحلي[2]:

تبـــــــدتْ لنـــــــا ... فَحَللنـــــــا الحَبـــَـــى[3]
وقلنـــــــا لهـــــــا ... مَـــرحَبـــا مَـــرحبـــا
بِشمـــــــسٍ بـــــــدَتْ ... قبـــــلَ رفـــــعِ الحِبـــــا
رآهـــــــا أُنـــــاسٌ ... بعيـــــنِ القُلُـــــوبِ
فـــــدانَ الـــــوُجُـــــودُ ... لَهـــــمْ بـــالـــوجـــوبِ
وسحـــــــتْ علَيهـــــم ... غيـــــوث الغيـــــوبِ

يتابع الشاعر وصف الخمرة المعطاءة عطاء غير مادي محسوس، وإنما عطاء تجريدي غيبي، فإذا رآها الإنسان بعين قلبه، أغدقت عليه من الأعلى كما يغدق المطر.

ففي حديثنا عن رمزية الخمر الصوفية نلاحظ أنها لم تعد الشراب التي نألفها في جانبها الواقعي كشراب عنب معصور مسكر، وإنما أضحت ذات دلالات روحية ومعاناة عميقة يعيشها الصوفي، لابد من كشف أسرارها وفض ألغازها، فالشاعر هنا يعبر عن إحساس نفسي داخلي أوغل به بالرمزية عندما انتقل من معطيات الخمرة العادية؛ لينفذ إلى ما وراء الأشياء، يقوده الصفاء الروحاني والهالة النورانية، اللذان يحصلان لمحتسي خمر القرب الإلهي، فكانت تلك الوحدة الحية بين الحواس ليشترك هنا النظر بالعاطفة، محاولاً الشاعر بث الخمرة ما به من آلام، وهنا نقع على مبدأ كبير من مبادئ الرمزية ألا وهو دراسة المادة دراسة نفسية روحية مجردة تخرج بها عن الإطار الواقعي.

وهكذا لاحظنا أن الخمرة تحمل عند المتصوفة الكثير من المعاني، فهي

---

(١) (المزمل/ ٦).

(٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٥٨.

(٣) الحبى: السحاب الذي يشرف من الأفق على الأرض، مادة حبا.

لبنة من دعائم حياة الصوفي الذي عاش في اتصال دائم مع الأعلى، وكان بحاجة للابتعاد عمن حوله، ليعمق العلاقة مع تلك الذات العليا، فكيف بدت هذه الخمرة عند الشواعر الصوفيات، وما دلالاتها البعيدة؟

ثانياً ـ الخمر عند الشواعر الصوفيات:

في بحث الخمر عند الشواعر الصوفيات، نجد أن المرأة لم تعط حقها من الدراسة، على الرغم من أشعارها المتميزة في هذا المجال، فإذا عدنا إلى الشواعر الصوفيات، نجد أنهنّ برعن في الافتنان في ذكر خمر العشق الإلٰهي، ووصف الخمر عند المرأة يكاد يكون نادراً من قبل إلا أن عائشة الباعونية ولهت بالخمر الصوفية، فكتبت خمرياتها، وندر أن خلا موشح من ذكرها، من ذلك قولها[1]:

أصبحتُ في روضِ الوصالِ أشببُ وأشاهدُ الحسنَ البديعَ فأطربُ
وأقولُ والسّاقي يديرُ فأشربُ ما في المناهلِ منهلٌ مستعذب
إلا ولي فيه الألذُّ الأطيبُ

لنا عند هذه الأبيات وقفة يستدعيها المستويان الدلالي واللفظي؛ اللذان حوتهما هذه الأبيات، فعلى المستوى الدلالي ربطت بين الخمرة والساقي حين يغدق تلك الخمر، فتشرب وترتوي، وقرنت بين الشرب والوصال؛ حيث تبدو وهي تختال في روض الوصال، تشاهد الحسن البديع، فتطرب لهذا القرب، فتنشد الشعر مفتخرة بهذا المنهل العذب.

أما على المستوى اللفظي فالألفاظ معبرة عن الأفكار سهلة سلسة دقيقة والتراكيب متماسكة لا تعقيد فيها، عبر موسيقى خفيفة على الأذن، تصلح أن تغنى كموشح.

فالشاعرة دائماً متعطشة تطلب السقيا، بل إنها ترجو متوسلة بعز الجلال ولطف الجمال الغوث بالسقيا، من ذلك قولها[2]:

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٩٦ ـ ٩٨.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٥٢.

حَبيبـــي حَبيبـــي بعـــزِّ الجَـــلالِ ولطـــفِ الجمـــالِ وعليـــائكـــم
أغيثـونـي بكـمْ وارتضـونِـي لكـمْ ورُدوا جَميلـــي بسِقيـــاكـــم

وهذا الحنين إلى الخمر الصوفية كثيراً ما يتردد في أشعارها، وكأني بها مدمنة ترتاد الحانات، وتشرب فيها فينازعها الشوق والحنين لذلك المكان، وبلهفة الولهان تبحث عنها، وعندما تتعثر في الحصول عليها؛ تصاب بالسقم لدرجة توصف معها بالجنون[1].

إلـيَّ بِهـا فيهـا عَليهـا عَلـى المَـدى حَنينِي ووَجدي وافتضاحِي ولَهفتِي
قبيـحٌ علـيّ الصّبـرُ عنهـا وبيننـا عهـود نُـراعِيهـا بحفـظِ المـودةِ
وَلِهـتُ بِهـا حتّـى رَمُـونـي بجنـة ومـا بـي جنـونٌ، بـي غـرامٌ بجنتِي

فقد وصفت الشاعرة هنا حنينها للخمرة ولحبيبها ولأيام عاشتها بحضرة الخمرة تسقى من كأس الوصال، وقد برعت في استخدام ألفاظ الحنين والوجد، موظفة أعلى درجات وجدها، وذهاب عقلها لفقدان حبيبتها الخمرة. وبرمزٍ أسمى وشفافيةٍ أكبر تصف الشاعرة هذا الحنين الدائم والبحث المستمر حتى لتصل إلى حالة من افتضاح الأمر والرمي بالجنون من شدة الهيام بتلك العهود من المودة والغرام، ثم توظف بعض مصطلحات (الحب الصوفي) والألفاظ القرآنية، ذات الدلالات الثرية لتعدد مصادر ثقافتها[2].

غُذيتُ بِها في عالم الذّرِّ وانتشَى على نشوتِي من شربِها طفلُ جُملتِي
أنفتُ لها مني وأصبحتُ في الهَوى أغـارُ عليهـا أن تمـرُّ بفكـرتِـي
ولـو ذاقَ مـن أعيـا الأطبـاءَ داؤه مـزاجـاً لهـا فـازَ المـزاجُ بصحـةِ
ولو فوقَ ميتٍ رشَّ من صفو صَرفِها لقـامَ بـإذنِ الله حيـاً بسـرعـةِ

إنها خمرة الحياة، التي لا توهب إلا بإذن من الله تعالى، ثم إنها شفاء لمن لا أمل يرجى من شفائه، وهكذا تسترسل في وصف تلك الخمر، مازجة في وصفها بين ما هو حسي وما هو روحاني، رامزةً بألفاظٍ تخدم معانيها الصوفية، كـ(عالم الذر وانتشى ونشوتي، وطفل جملتي، وصفو صرفها)، فتدرجت بهذه

(١) المصدر نفسه، ق١٤٧.
(٢) المصدر نفسه، ق١٤٢ـ١٤٤.

المعاني لتصبح تلك الخمر أزلية، ولا أدري إذا كانت تلك الأزلية معارة من أزلية الخلق؟ ثم لا أدري ما هذا الصفاء الذي تبدى من صفو صرفها فزادها إشراقاً، وذلك السناء البهي؟!

إن الجواب على هذه الأسئلة يؤكد أننا أمام الكأس الخمري الصوفي الأمثل والرمز الأكمل، الذي استحوذ على الشاعرة مما جعلها تحتسيها وهي في أروع حالاتها، وذلك عندما تكون ممزوجة بالمعرفة، صافية كالمرآة إشارة إلى الصفاء الروحاني.

فقد اختارت الشاعرة التعبير بالرمز الخمري، ليكون أوضح وأنجح في تقريب المعنى إلى الذهن، عبر ألفاظ لينة سلسة، وكأني بالأبيات نثر موزون مقفى، مما ساعد على إعطاء الصورة معناها الدقيق.

ثم تعود لتركز في هذه الخمرة على صفة الإحياء العجيبة، فهي تحيي الميت، كيوم الولادة الجديدة باعثة فيه لذة الإنعاش عند تحسيها، فتقول في ذلك[1]:

كَمْ بحبِّي الحيّ مَيت بالهوى ... مُذْ سُقيها عَاش
وبِها لما تَحساها حَوى ... لذّة الإنعاش

وفي إحدى موشحاتها تبين لنا ساقي خمرتها، وتقدم لذلك، فتقول[2]:

(ويكون الشرب بالتدريب، فيسقى كل على قدره، فمنهم من يسقى بغير واسطة، والله متولي ذلك سبحانه).

قَدْ دَعانِي مَنْ ربَّانِي ... وغَذّانِي بالإحسان
وأدْنَانِي للدّنان ... وحيانِي فأحيانِي
بالمُلاّنِ فأحيانِي ... وأفنَانِي فأبْقَانِي
بالعرفانِ والتّداني

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٤٦.
(٢) مجموع في كلام السيدة عائشة الباعونية، ق٩.

ويكون ساقي الخمر في أحيان كثيرة هو قطب الشاعرة وشيخها، من ذلك قولها[1]:

لِي مِنهم سَيّد سَادَ الأكابر في ... زمانهِ وَغدا مولى مَواسِمهمِ
غَوثُ كلّهم، قُطبُ جمعهمِ ... سلطانُ جيشهمِ، الباقي بدايمهمِ
ممدهم جاههم، سَاقي مدامتهم ... إمامُ جَامعهمِ، عَالي ولايَمَهم

فهذا الساقي عندها رمز إيحائي الدلالة، فهو في النهاية رمز القدوة الحسنى، فهو سيد السادة الأكابر، أو إمام الجامع، أو إنه قطب الوجود كله، كما في قولها[2]:

يَا سَاقِي القَومِ يا قطبَ الوجودِ ويا ... إمامَ أعيانِ سادات وأشرافِ
بِحقِّ ربِّك بِالطه مُحمده ... ألا عطفتَ بجبرٍ وافرٍ كافِ

أو إن شيخ الصوفية، غدا يدير الراح وسكر من عذب الشرب، ولكنه تنكر بالصحو ليخفي قضية غرامه الإلهي[3]:

ومديرُ المدامِ فضلاً علينا ... أحمدُ الممجد مصطفى الصوفيهْ
وارتَوينا بهِ إلى أن سَكِرنَا ... إذ لا سَكرة بِهِ أسديهْ

وفي أشعار عائشة الباعونية دعوة إلى احتساء تلك الخمرة لأنه باحتسائها إطفاء للقلب الهائم والمشتاق[4]:

بشريفِ ذكرِ الواحدِ الخلاقِ ... لِذِّذْ فؤاداً ذابَ بالأشواقِ
واعدْ وكررْ ذكرهُ يَا مُطربي ... وأدرْ سلافةَ حبّه يَا سَاقِي
لَكمْ بها غَابوا عن أغيارٍ مُذْ ... هَامُوا بِها في سائرِ الآفاقِ
ولَكمْ بها ذابتْ قلوبٌ فاعتدتْ ... تَجرِي من الآماقِ والأعماقِ
ولكمْ بها قد عاشَ بعد مماتهِ ... حبّ وكم قد ماتَ من عشاقِ
وإذا تَضوعَ نَشرهَا في وجهة ... عمَّ الوجودَ وسائرَ الآفاقِ

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٨٤.
(٢) المصدر نفسه، ق٢١٤.
(٣) مجموع في كلام السيدة عائشة الباعونية في التصوف، ق١٣.
(٤) الباعونية، فيض الفضل، ق٤.

فمتـى أنـلْ مِنهـا رِواءً مُـوصـلاً لفنـائِـي فـي ذاكَ الجمـال البـاقِـي

هنا نجد ما في تلك الخمر لذة روحية، يتمتع بها الصوفي، تنقله إلى مرحلة من النشوة المقدسة، حتى إنه ينسى دنياه ووجوده؛ مأخوذاً بمتعة المشاهدة، ولذة الكشف الأعلى.

ونجد عند عائشة الباعونية وصفاً دقيقاً للحان، الذي تتقارع فيه الأقداح، ويدنو الدنان على الكأس، وكل ذلك بتناغم داخل الحان، وبطريقة يبدو لنا فيها الحان بصورة منسجمة، ليست مقززة مثل الخمرة العادية، وما فيها من ذهاب للعقل يؤدي إلى مهاترات في قلب الحان، لأنهم يشربون من كأس خاصة لا يشربها إلا الأبرار في قوله تعالى[1]: ﴿إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا﴾.

وتبدو الشاعرة سعيدة بهذا المجلس، فخورة بالشرب، تصرح به قائلة[2]:

وتُفتـحُ الحـانُ والأقـداحُ دائـرةٌ على الأحبابِ أسنى صُرفِ خمرتكم

وكذلك في قولها[3]:

أشـاهـدُ الحسـنَ، والأقـداحُ دائـرةٌ وصاحبُ الحسن بالأصفا يُعاطيني

وقولها أيضاً[4]:

وكـأسٌ بـلا كيـفٍ وخمـرٌ مـروقٌ بـدنٌ تَـدان حـلّ حـان المحبـةِ

يـدورُ بلطـفٍ يَمتَلِـي بعنـايـة يفـوحُ بـروحٍ فيـه أروح راحتِـي

والمتأمل في هذه الأبيات يجد أنها تجسد الصفاء والنقاء، الذي ينشده الصوفي في طريقه إلى الله، من ذلك قولها: (أسنى صرف خمرتكم، وخمر مروّق، كاساتها تجلى) ونلاحظ في قولها: (سفور الحسن ويمتلي بعناية) انعكاساً للشخصية الأنثوية، التي فيها الكثير من العناية والتأنق.

---

(١) (الإنسان٧٦/ ٥).

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٨٥.

(٣) المصدر نفسه، ق٢٧٢.

(٤) المصدر نفسه، ق٤٥.

إن هذه الألفاظ تحمل (إيحاءً نفسياً) يساعد على رسم المشاعر الخفية وبالتالي دعم الصور المتتالية لتأتي في موضعها الملائم من النفس، فعمدت الشاعرة على تفعيل الصورة لتقرب الفاعلية النفسية المستوى الدلالي لها.

وأخيراً نجد عائشة الباعونية تصور لنا احتجاب السقاة فلا يراهم إلا الندماء، فتقول[1]:

ساقٍ تحجبَ بالجلالِ ظُهوره ... إلا عن الأعيانِ من ندمانِ
مازالَ يُنهلنِي خُصاصة صرفِها ... حتى ارتَوى بِصفاتها رُوحاني

وتقول[2]:

وموسى خفى السر خر بصعقة ... جلالية لولا الجبال لأفنت
فهذا حَديثِي في هَواها وإنّه ... لمَلدوغِ حياتِ الهَوى خيرُ رقيةِ

في هذه الأبيات نجد إشارات ودلالات على معان تدخل في باب الخمر الصوفية، حيث ارتوت الشاعرة من شربها، وهنا أكدت أنه ارتواء روحي لا يحصل عليه إلا أهل الخاصة من المتصوفة، فهو وحده الذي يشفيهم من لدغات حيات الهوى، فهذه «رموز الخمرة الصوفية، إنها رمز المعرفة الإلهية، وهي رمز الحقيقة الوجودية الجامعة»[3].

كما وظفت الشاعرة ما حدث مع النبي موسى عليه السلام، عندما طلب رؤية المولى عز وجل، فلما تجلى للجبل خر موسى صعقاً واستغفر وأناب، وكأن ما حصل لها من الشرب ذكرها بقصة ذلك النبي.

وقد وظفت الباعونية رموزاً أخرى للخمرة، فهي قديمة من قبل نشأتها، وهي تطرب الوجدان والروح لشدة الفرح بها[4]:

سَقانِي حُميّا الحبِّ من قبلِ نَشأتِي ... ومن قبلِ وجْدانِي طربت بنشوتِي

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٧١.
(٢) المصدر نفسه، ق١٤٧.
(٣) نصر، د. عاطف جودة، شعر ابن الفارض، ص ١٤٠.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٤٣ـ١٤٤.

دَعَانِي هَواهُ فاستجبتُ بجملتِي إجابةَ من أفنى بباقِي الهويةِ

في هذه الأبيات نجد إشارات واضحة إلى تميز هذا الشراب، الذي احتسته فهي حين أرادت أن تجيب داعي الهوى الإلهي، شربت حتى فنيت ثملاً بذلك العشق، وقد تأثرت بأبيات ابن الفارض في قوله[1]:

سقتْنِي حُميَّا الحبِّ راحة مقلتِي وكأسُ مُحيّا من عن الحسنِ جلَّتِ

أما عن صفات تلك الخمرة عند عائشة الباعونية، فنجدها تمزج ما هو مادي بالمعنوي، بمزيج فريد من نوعه، ينقلنا إلى عالم الروحانيات الذي يحاكي صفاء الشمس، في قولها[2]:

فما نفحتْ يوماً بعطرِ أريجِها على العقلِ إلا واهتدَى للطَّريقة
هي الشَّمسُ إلا ما تغيبُ وإنَّها لتطرحُ أهلَ الشُّربِ في تيهِ غَيبتي
لها البَدرُ كأسٌ والنُّجومُ خِباؤها ونُدمانها الأحباب أهل محبةِ
وحَانتُها قدسيةٌ صَمديةٌ مُقدسةٌ عن شبهِ كيفٍ ووجهةِ

والحقيقة أن هذه الخمر التي هي الشمس وكأسها البدر، والنجوم خباؤها، وندماؤها الأحباب، كلها تشير إلى دلالات تمنح الشرب سمواً إلى ضياء الشمس، حتى لكأن البدر يهل من كؤوسها، مانحة الحب الإلهي عذوبة خاصة، ورامزة للنور الذي يبحث المتصوف دائماً عنه. فالشاعرة هنا قد وفقت من الناحية الجمالية الخارجية حين قرنت الخمر بالشمس والكأس بالبدر والحانة بالقدسية الصمدية، لتمنح الإيحاء النفسي والروحي.

ولابد أن الشاعرة قد ذاقت لذة تلك الخمرة الإلهية، لذلك فهي دائمة الترنم بها، تحنّ إليها وإلى الوصال الإلهي، وهذا ما نلاحظه في قولها[3]:

وطُفْتَ عليَّ في حال التصابي بكأسٍ عيشُ شاربه يطيبُ
تُنادمني وتَسقيني مداميِ ويُحضرني لديكَ فلا أغيبُ

(١) نصر، د. عاطف جودة، شعر ابن الفارض، ص ١٣٦ـ١٣٧.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٤٤.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٤٤.

إن عائشة الباعونية تمثل حيرة النفس البشرية، وهيمانها في خمرة الوصال الإلهي. والمقاربة السريعة بين الخمر عند الشعراء المتصوفة وعند الشواعر، تجعلنا نلاحظ ـ وإن اختلفت التسميات ـ هناك عاملاً مشتركاً بينهما وهو اقتران الغزل والنسيب بالخمرة الصوفية، الممزوجة بالعقائد الصوفية، والإيحاءات الرامزة، والدلالات الشفافة، فهي تحمل الكثير من معاني الصدق والإخلاص، مما يجعلها ترقى لتصبح الشراب الأمثل لأناسٍ هاموا عشقاً، فمالوا سكراً وطرباً لنور الحق لما رأوا جماله، وبذلك تقترب من الخمرة الموعودة في القرآن الكريم لتصبح الشراب الأطهر كما في قوله تعالى: ﴿وَسَقَىٰهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾[1].

وقد اتبع المتصوفة أسلوباً جديداً في صياغة صورة الخمرة ورسمها، بطريقة أخف تأثيراً على العقل، وتثلج الصدر والروح معاً، وهذا ما اتفق بين الشعراء المتصوفة والشواعر، وقد نجد اختلافاً بطرق التعبير والألفاظ بينهما، وهذا ما سنقوم به عند دراسة المذاهب الفنية والبنى الجمالية، بحيث نعرج على الاختلاف بين ألفاظ الشواعر وتعبيرهن، وألفاظ الشعراء وتعبيرهم.

* * *

(١) (الإنسان ٧٦ / ٢١).

الفصل الثالث
النبويات والرمز الصوفي

أولاً ـ نشأة المدائح النبوية:

مع بداية ظهور الإسلام اتسع النقاش حول موقف الإسلام من الشعر، والمدح منه خاصة، ليشمل الأئمة، فقد نقل عن الإمام الشافعي أنه قال: «إن إنشاء الشعر وإنشاده غير مذموم، والدليل عليه النص والمنقول».

و«الشعر كلام حسنه كحسن الكلام وقبيحه كقبيح الكلام، غير أنه كلام باق سائر فذلك فضله على الكلام»[1].

والمتتبع للسيرة المشرفة يجد أن الرسول ﷺ استحسن بعض الأشعار وأثنى عليها من ذلك أن الخنساء كانت تقدم على رسول الله و«كان يستنشدها ويعجبه شعرها وكانت تنشده، وهو يقول: هيه يا خناس ويومئ بيده ﷺ»[2].

وروي «أن النبي الكريم ﷺ خرج على كعب بن مالك[3] وهو في مسجد رسول الله ﷺ ينشد، فلما رآه كأنه انقبض، فقال: ما كنتم فيه؟ فقال كعب: كنت أنشد فقال رسول الله ﷺ: فأنشد، فأنشد»[4].

«فالنبي الأمين ﷺ لم يكن يكره الشعر، ولم يكن يحارب المدح، لكنه كان يحارب فيه الكذب والتزيد»[5] وهذا ما بينه الأبشيهي في قوله: «أما قوله: إذا

---

(١) العيد روسي، النور السافر، ص ١٤٦.

(٢) العباسي، معاهد التنصيص: ١/ ٣٥٣.

(٣) كعب بن مالك بن عمرو الأنصاري: صحابي شاعر من شعراء النبي ﷺ شهد أكثر الوقائع له ديوان شعر مجموع. ت٥٠هـ الصفدي: نكت الهميان، ص ٢٢.

(٤) الأصفهاني: الأغاني ١٦/ ٢٣٢، وصحيح مسلم: ٤/ ٢٢٩٧.

(٥) سالم، د. محمود، المدائح النبوية، ص ٤٩.

رأيتم المادحين، فاحثوا في وجوههم التراب»[1].

فقال العتبي[2] في تفسير ذلك هو: «المدح الباطل والكذب، وأما مدح الرجل بما فيه، فلا بأس به، وقد مدح أبو طالب والعباس وحسان وكعب وغيرهم رسول الله ﷺ، ولما يبلغنا أنه حثا في وجه مادح تراباً».

ثانياً ـ أسباب انتشار المدائح النبوية:

ـ الأسباب السياسية والتي تجسدت بالصراع الداخلي والخارجي.

ـ الأسباب الاجتماعية وتتعلق بالظروف السائدة في تلك الفترة كالتمايز الطبقي، والمظالم الاجتماعية، والمفاسد الأخلاقية والتي تحتم العودة إلى الدين.

الأسباب الدينية: كان للمظاهر الدينية في هذا العصر أثرها الكبير، في انتشار المدائح النبوية واتساعها، وأهمها:

١ ـ الجدل المذهبي: اشتد الخلاف بين الفرق الإسلامية المختلفة، وأدى هذا الجدل الديني إلى «جَعل الشعراء يحصرون اهتمامهم برسول الله ﷺ في المقام الأول، ويبثونه حبهم، وإجلالهم، ويمدحونه بشعر غزير، يتغنون فيه بشمائله الكريمة، ويتشفعون به من ذنوبهم، وسوء أحوال الأمة»[3].

٢ ـ المظاهر الدينية:

حرص المماليك على تأدية الشعائر الدينية كالحج وزيارة قبر الرسول ﷺ، إضافة إلى إقامة الاحتفالات الدينية المختلفة، في الأعياد والمولد النبوي، الذي يتطلب التباري في نظم المدائح النبوية.

---

(١) الأبشيهي: المستطرف من كل فن مستظرف: ١/ ٢٩٩، والحديث في صحيح مسلم، كتاب الشعر: ٤/ ١٧٦٦.

(٢) العتبي: محمد بن عبد الله بن عمرو الأموي، أديب كثير الأخبار، حسن الشعر من أهل البصرة، له عدة تصانيف شعرية ت٢٢٨ هـ، ابن العماد: شذرات الذهب: ٢/ ٦٥.

(٣) سالم، د. محمود، المدائح النبوية، ص ٣٨.

٣ ـ انتشار التصوف:

انتشرت طرق التصوف انتشاراً كبيراً بين الناس، ونالت الاعتراف الرسمي من الدولة، فكان شيخ الطريقة يعين من قبل السلطان.

«وقد شجعت الصوفية إظهاراً للتدين، وحثاً على الجهاد لذلك حرص المماليك مثل سابقيهم من الأيوبيين، على بناء التكايا والزوايا للمتصوفة وأهل العلم والفقراء والغرباء»[١].

وكان للمتصوفة شعراؤهم الذين تغنوا بالذات الإلهية، ومدحوا رسول الله ﷺ وادعوا وراثتهم لحقيقته، فقالوا: «الناس ثلاثة، عالم وعابد وعارف صوفي، وكلهم قد أخذوا من الوراثة النبوية، العالم ورث أقواله والعابد ورث أفعاله.. والصوفي ورث الجميع»[٢].

وهكذا فالمدائح النبوية «ظاهرة أدبية لم تنشأ طفرة واحدة، وإنما جاءت لكثير من العوامل والمؤثرات، منها الديني والتاريخي والنفسي، وكلها أثرت بدرجات متفاوتة عبر القرون»[٣].

والملاحظ أن الشعراء المتصوفة أكثروا في أشعارهم من مدح النبي ﷺ والثناء عليه، ولعل أجمل ما قيل في مدح الرسول الكريم قول البوصيري[٤]:

مُحمَّدٌ أشرفُ الأعرابِ والعَجَمِ ... محمدٌ خَيْرُ مَنْ يَمشي عَلى قدَمِ
محمدٌ باسطُ المعروفِ جَامِعُهُ ... محمدٌ صَاحبُ الإحسانِ والكَرمِ
محمدٌ ذِكْره روحٌ لأنفُسِنا ... محمدٌ شُكرُهُ فَرضٌ على الأممِ
محمدٌ زينةُ الدُّنْيا وبَهجتُها ... محمدٌ كاشِفُ الغُمَّاتِ والظُّلَمِ

فالمتأمل في هذه الأبيات يستطيع أن يتبين قيمة الرسول ﷺ عند المتصوفة، وأسلوبهم في مديحه، فهو رمزٌ من رموز الدعوة الإسلامية، فهم يمضون في

---

(١) سالم، د. محمود، المدائح النبوية، ص ٤٩.
(٢) ابن البنا السرقطي، الفتوحات الإلهية، ص ٩٩.
(٣) صالح، مخيمر، المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، ص ١٥.
(٤) ديوان البوصيري، ص ٢١٥.

أشعارهم بالثناء على النبي ﷺ وأصله الكريم حتى إن الأنبياء لا تستطيع أن ترقى رقيه، فهو كالسماء التي لا يطالها أحد من ذلك قول البوصيري[1]:

كيفَ تَرقَى رُقِيَّكَ الأنبياءُ ... يا سماءَ ما طاوَلَتْها سماءُ
أنتَ مصباحُ كلِّ فضلٍ فما تصـ ... ـدُرُ إلا عن ضَوئِكَ الأضواءُ
تَتباهى بكَ العُصورُ وتَسْمو ... بكَ علْياءُ بعدها علياءُ
وبدا للوجودِ منكَ كريمٌ ... من كريمٍ آباؤُهُ كُرماءُ

أما عن مدح الشواعر للرسول ﷺ فتطالعنا رائدة النبويات من المتصوفة في العصر المملوكي عائشة الباعونية، حيث كتبت أشعاراً بالمولد النبوي في كتابها (المورد الأهنا في المولد الأسنى) في مدح النبي ﷺ «وهو التجربة النسائية الأولى والوحيدة في هذا النوع من الكتابة التاريخية، فقبل عائشة وبعدها لم تدخل أي عالمة من عالمات المسلمين في مجال التأليف في المولد النبوي الشريف، وقد استحقت عائشة بفضل كتابها هذا لقب (رائدة) في المولد النبوي من النساء المسلمات، بل إنها تفوقت بما قدمته في كتابها على كثير من علماء المسلمين، ممَّن اهتموا بتأليف المولد النبوي»[2].

كما كتبت بمدح النبي ﷺ حتى أصبحت قصائدها النبوية، وبديعياتها تتردد في الحلقات الصوفية والمجالس الأدبية.

وقد أشار الدكتور عمر موسى باشا، إلى النغمات الصوفية في أشعار عائشة الباعونية فقال: «المعروف عن الشاعرة أنها كانت عابدة عالمة متمكنة»[3].

«وهي ذات منزلة سامية في الأوساط الاجتماعية والصوفية والأدبية إذ كانت تشترك في المجالس الأدبية والحلقات العلمية والمطارحات في هذا العصر»[4].

ففي النبويات يتجلى ذكاء عائشة الباعونية، وذلك لأن هذا اللون من الشعر على درجة من الصعوبة، ويحتاج إلى ثقافة دينية واسعة، ويتطلب التفقه بالقرآن

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٢) العلاوي، عائشة الباعونية، ص ١١٣.
(٣) موسى باشا، د. عمر، الأدب العربي في العصر المملوكي والعصر العثماني، ص ٣٧٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ٣٧٣.

الكريم، والسنة، والمعرفة بأخبار الصحابة. وقد تجلت من خلال رموزها ثقافتها ومعرفتها بأدق تفاصيل حياة النبي ﷺ، كما يتجلى فيها تعلقها بالرسول الكريم ﷺ بمحبة قل نظيرها، فقرنت حبها الإلهي بحب ثان كبير هو حبها له، وكان ذلك بنَفَس مديد، ومقدرة قل نظيرها، وهي في حبها للرسول ﷺ تقدمت على رابعة العدوية التي قالت عندما سئلت كيف حبك للرسول ﷺ؟

فقالت: «إني والله أحبه حباً شديداً، ولكن حب الخالق شغلني عن حب المخلوق»[1].

والمتتبع لمدائحها يجد الثناء على محاسن الرسول الكريم الخلقية والجسدية بما يخدم الموضوع الصوفي من ذلك قولها[2]:

ذو قـوامٍ قـامَ عـذري فـي الهَـوى ... مـذ تبـدّى مـن ثنيـاتِ اللِّـوَى
وجبيـنٌ هَـلّ سَعـدي مـذْ بـدا ... متسـامٍ عَـن هـلالٍ بِسَمَـا
ولمـاءِ الحُسـن فـي وجنتـهِ ... رونـقٌ يـربـو علـى وردِ الظِّبـى
كـلّ درٍّ وعقيـق دونَ مـا ... حـازَ ذاك الثّغـر مـن وصـفٍ ورى

هنا انتقت الشاعرة ألفاظاً ذات مدلولات موحية، وعميقة، تخدم كل لفظة معناها وتتعانق مع نظيرتها، فهذا الجبين المتسام عن الهلال؛ ليعطينا صورة تجسد رفعة ذلك الممدوح، وأما ماء الحسن في وجنته فإشارة إلى كرمه وسخائه، ثم نرى ذاك الثغر الجميل الذي فاق الدر والعقيق بجماله.

ثالثاً ـ رموز المدائح النبوية:

ركز المتصوفة في مدائحهم على ثلاثة رموز هي:

أ ـ الحقيقة المحمدية

«الحقيقة المحمدية نظرية دينية، اختلف العلماء في مصدرها، فمنهم من

---

(١) الزبيدي إتحاف السادة المتقين: ٩/ ٧٢.
(٢) الباعونية، عائشة، لوامع الفتوح، ق ٤.

أعادها إلى الدين الإسلامي واتجاهاته المتعددة، ومنهم من ذهب بأصولها وخاصة الأفلاطونية الحديثة»[1].

وقد عرف ابن عربي (الحقيقة المحمدية) بأنها: «أزلية محمد ﷺ، أو أزلية نوره لقوله عليه السلام: أنا أول ما خلق الله نوري وكنت نبياً وآدم بين الماء والطين»[2].

وتدور هذه الحقيقة بأن «أصل أرواحنا روح محمد ﷺ فهو أول الآباء روحاً وآدم أول الآباء جسماً»[3].

«ويذهب بعض أصحاب هذه النظرية إلى أن النور المحمدي كان يتجسد في أشخاص آخرين قبل أن ينتهي إلى تجسده الحقيقي والأخير، وهو رسول الله ﷺ، وهؤلاء الأشخاص هم أنبياء الله، فهم بذلك تجسيد لحقيقة واحدة، ولنور واحد هو النور المحمدي، أو الحقيقة المحمدية»[4].

وإذا عدنا إلى تأثير هذا الرمز الدلالي في الشعر الصوفي، نجد أن البوصيري عاش متشبعاً بالحقيقة المحمدية فكراً وعقيدة، وكان غزير الإنتاج في المدح النبوي، الذي احتل نصف شعره، مركزاً فيه على هذه الحقيقة، ومنطلقاً في ذلك من حب منقطع النظير للرسول الكريم ﷺ، إضافة إلى ثقافة دينية واسعة جعلته ينفرد بهذا الفن عن غيره من شعراء عصره.

لذلك رأينا من الإغناء للبحث الاستئناس بأشعاره، من ذلك قوله[5]:

أمَـدَائـحٌ لـي فيـكَ أمْ تَسبِيـح ... لـولاكَ مـا غَفَـر الـذنـوبَ مـديـحُ
حدِّثْتُ أن مَدَائحي في المُصطفَى ... كفَّـــارةٌ لـي والحـديـثُ صحيـحُ
ولقـد أتـى بـالبيّنـات صحيحـةً ... لـو أنَّ نـاظِـرَ مـن عصـاهُ صحيـحُ

(١) سالم، د. محمود سالم، المدائح النبوية، ص ٢٤٧.
(٢) الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي، ص ٣٦ـ٣٧.
(٣) ابن عربي، فصوص الحكم: ٢/ ٣١٩ـ٣٢٠.
(٤) سالم، د. محمود، المدائح النبوية، ص ٢٤٧.
(٥) ديوان البوصيري، ص ٨٩.

عَـرفُـوه معـرفـةَ اليقيـنِ وأنْكَـرُوا إن الشَّقـي إلـى الشَّقـاءِ جمـوحُ
عَجبـاً لهـم لِـمْ يُنكـرُون نبـوةً ثَبتـتْ ولَـمْ يَنفـخْ بـآدمَ روحُ

توضح لنا هذه الأبيات أن البوصيري كان من الذين أغرقوا في تصوفهم كل الإغراق، فبدا ذلك عقيدةً وسلوكاً وسمواً إنسانياً رفيعاً، وهذا ما ظهر في حديثه عن نور الحقيقة المحمدية، فآمن بها إيماناً راسخاً، وتعجب لمن أنكر هذا، فهي كالشمس وضوحاً، وثبتت قبل أن تنفخ الروح في آدم.

أما عائشة الباعونية فقد ركزت على هذه الحقيقة، لتنطلق إلى الرمز الدلالي لهذه الأزلية، وهو عظمة محمد عليه الصلاة والسلام، وتفضيله على سائر الخلق، ولتصل لقمة المدح والتمجيد له من ذلك قولها[1]:

قـد كـانَ طـه قبـلَ إيجـادِ الـورى نـــوراً بـــراهُ بـــارئ الأشيـــاءِ
وبِعـرشـهِ رقَـم اسمـهُ مـع اسمـهِ لتَجلّهـــا ملـــك كـــلّ سمـــاء
وأحلّـه فـي القـربِ أعلـى رتبـةٍ وكســـاهُ ثـــوبَ محبـــةٍ وبهـــاءِ
وَقَضـــى قَضـــاءً لا يُـــرد بـــأنَّـــه خيـــرُ العبـــادِ وأكـــرم الشفعـــاءِ
مـــن قبـــلِ إيجـــادٍ لآدمَ وهـــو مـــن جـــدل غـــدا فـــي طينـــهِ والمـــاءِ

في هذه الأبيات بحثت الشاعرة في جدلية حقيقة وجود النور المحمدي القديم، حيث (براه بارئ الأشياء) قبل (إيجاد الورى) وقد لجأت في سبيل ذلك إلى معانٍ محددة، فهو (خير العباد، وأكرم الشفعاء) وهو صاحب (أعلى رتبة) عند الله تعالى وهو أزلي الوجود (من قبل إيجاد لآدم) فالشاعرة مؤمنة بالحقيقة المحمدية، كما أنها مؤمنة بأزلية النور المحمدي، وأثبتت هذا في هذه الأبيات واعتمدت قافية المد والهمزة لإراحة النفس وشفائها، والعبارة البسيطة الواضحة، وركزت على رموز هامة، فأهم ما في هذه الحقيقة عند الشعراء المتصوفة هو قضية النور المحمدي، الذي ظل يشع نوره وينشر ضياءه قبل وأثناء الدعوة، من هنا ركزوا في أشعارهم على الحديث عن النور المحمدي،

(١) الباعونية، عائشة، المورد الأهنا، ق ٤٣ـ٤٤.

ومن هؤلاء البوصيري الذي رأى في الرسول ﷺ المنارة التي تستهدي القلوب بضيائها، وذلك بقوله[1]:

وتَستَهــدي القلــوبُ النُّــورَ منــه ... كمـا استهـدَى مـن البحـرِ القَلِيـبُ
بَـدتْ للنَّـاسِ منـه شُمـوسُ عِلـمٍ ... طــوالِــعُ مَــا تَــزولُ ولا تغيــبُ
وألهَمَنــا بــه التَّقــوى فَشقــتْ ... لنــا عَمــا أكنَّتــه الغُيــوبُ
خَــلائقُــهُ مَــواهــبُ دونَ كسـبٍ ... وشتّــانَ المَــواهِــبُ والكُسُــوبُ
مُهــذَّبَــةٌ بنــورِ الله ليســتْ ... كــأخــلاقٍ يُهــذِّبهــا اللّبيــبُ

في هذه الأبيات يشير البوصيري إلى عظمة النور المحمدي، حتى إن القمر يستمد جزءاً من نوره منه، وكيف لا يكون ذلك وقد جبلت طينته من النور منذ القدم، وهذا ما أوضحه في قوله[2]:

مُحَمَّــدٌ خُبيــتْ بــالنُّــورِ طينتُــهُ ... محمــدٌ لــم يــزلْ نــوراً مــن القِــدمِ

أما عائشة الباعونية فقد ركزت في أشعارها على النور المحمدي مؤكدة على أن «هذا النور أودع في صلب آدم ـ عليه الصلاة والسلام ـ ولازال ينتقل من صلب إلى صلب، ومن رحم إلى رحم، إلى أن أودع في صلب عبد الله بن عبد المطلب، ورحم آمنة بنت وهب والدي رسول الله ﷺ»[3].

متخذة من نوره ﷺ رمزاً للهداية بقولها[4]:

ومُــذْ استقــر النُّــورُ منــهُ بــآدمَ ... وتجللــــتْ أجْــــزَاؤه بضيــــاءِ
وَافَــى إلــى الأمــلاكِ أمــرُ مَلِيكهــم ... بسجــــودِهــــم لِتحيــــة ولِقــــاءِ
وبــهِ نَجَــا نــوحٌ مــن الطُّــوفــانِ إذْ ... سَــحَّ السَّحــاب بفــايــضِ الأنــواءِ
وبــهِ الخَليــلُ نَجــا مــن النَّــارِ الّتــي ... قــد أُججــتْ بمكــائــدِ الأعــداءِ

ففي هذه الأبيات ذكرت النور والضياء والأنواء والنار، كل ذلك إشارة

---

(١) ديوان البوصيري، ص ٤١٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤١٨.
(٣) سالم، د. محمود، المدائح النبوية، ص ٢٤٧.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٦٢.

رمزية إلى مكانة ذلك النبي ﷺ، وعمق الرسالة الهادية التي بلغها الرسول الكريم ﷺ.

وهكذا يتردد ذلك النور في أشعارها فتارة تذكر النور مباشرة، وتارة تصفه بأنه قمر وتارة تشبهه بالشمس، لتصل في النهاية إلى التأكيد على هذا النور الذي ترافق والدعوة المحمدية.

ومن خلال عرض فضل النبي ﷺ، توغل الشاعرة في رموز ومعان، لها دلالتها الخاصة عند المتصوفة، فهو (خير النبيين) و(أسناهم نسباً) و(أزكاهم حسباً)، مشيرة إلى ما أسلفنا من أزلية نوره وطهارة نسبه حيث تنقل في الأصلاب الطاهرة، مفصلة فضائله من خلال التلميح تارة والإشارة تارة أخرى، من ذلك قولها[1]:

خيـر النبيِّيـن والبـرهـانُ متضـحٌ ... عقـلاً ونقـلاً فلـم نـرتَـب ولـم نهـم
أسنـاهُـم نسبـاً أزكـاهـمُ حسبـاً ... أعـلاهـم قـربـاً مـن بـارئ النسـم
عـزَّت جَـلالتـه، جلَّـت مكـانتـه ... عمَّـتْ هـدايتـه للخلـقِ بـالنِّعـمِ
أعظـمْ بـه مـن نبـيٍّ مـرسـلٍ نزلـتْ ... في مدحهِ مُحكمُ الآيات من حكمِ

فالنور هنا يعني الهداية التي عمت الخلق، برسالته العظيمة، لذلك مدح أولاً مدحاً علوياً من رب السماء في الآيات القرآنية المحكمة، ثم مدحه من في الأرض.

ب ـ المعجزة المحمدية

من الرموز التي ركز عليها المتصوفة في أشعارهم، الرمز الإعجازي لمحمد ﷺ ولدعوته، مما دعاهم للإشادة بالمعجزات المحمدية، للرسول ﷺ، وهذا ما وجدناه عند البوصيري في قوله[2]:

معجزُ القولِ والفعالِ كريمُ الخُلـ ... ـقِ والخلـقِ مقسـطٌ معطـاءُ
لا تقسْ بـالنّبـي فـي الفضـلِ خلقـاً ... فهـو البحـرُ والأنـامُ إضـاء

(١) المصدر نفسه، ق٦٣.
(٢) ديوان البوصيري، ص ٤٤.

وقال أيضاً مادحاً للرسول الكريم، مركزاً على المعجزة المحمدية التي فاقت كل معجزات الأنبياء[1]:

فما تطاولُ آمال المديحِ إلى ... ما فيه من كرمِ الأخلاقِ والشيمِ
آياتُ حق من الرّحمنِ محدثةٌ ... قديمةٌ صفةُ الموصوفِ بالقدمِ
دامتْ لدينا ففاقتْ كلّ معجزةٍ ... من النّبيين إذ جاءتْ ولم تدمِ

وهذه المعجزات أخذت الباعونية تفصلها كشفائه لبعض المرضى باللمس، ونزول الماء من بين أصابعه بقولها[2]:

كم أعْقَبت راحةٌ باللمسِ راحته ... وكم مَحا مِحنةً ريقٌ له بفم
والماءُ من إصبعيهِ فاض فيض ندا ... كفَّيه، مردود هذا مُعدم العدمِ

واختتمت قائلة[3]:

حسبي بحبك أنَّ المرءَ يُحشرُ مَع ... أحبابه فهَنئي غير منحَسمِ
مَدحتُ مجدكَ والإخلاصُ مُلتزمي ... فيه وحُسن امتداحي فك مُختتمي

والمتتبع لهذه القصيدة يتجلى له رمز الشفاعة معبراً عنه بالرسول الكريم ﷺ ونوره الذي ملأ الوجود سناءً وضياءً فجعل لأمته فضلاً ببعثته تتباهى به على الأمم.

وبعد فإن في رموز المدح النبوي إشارات واضحة لما يتمتع به الرسول ﷺ من منزلة: «في قلوب المؤمنين والصالحين، لا تدانيها منزلة لمخلوق من خلق الله، وإن حب الرسول ﷺ يطغى على قلوب الكثيرين من المتصوفين، لأنهم يرون أن حبهم له صلوات الله عليه وسلامه هو عنوان حبهم لله الذي اصطفاه، وفضله على العالمين فهم يحبونه لمنزلته عند الله عز وجل، وقد قرن الله تعالى في بعض آياته حب الله بحب الرسول ﷺ»[4].

والملاحظ من خلال عرض هذا المدح النبوي تعدد صفاته، وتنوعها

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٤.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٧٧.
(٣) المصدر نفسه، ق٨٠.
(٤) خميس، محمد عطية، رابعة العدوية، ص ١٠١.

واتفاقها، من حيث كونه قدوة ومثلاً أعلى يحتذى به، ونوراً أفاض على الوجود خيراً وسلاماً وأمناً، إضافةً إلى كونه الشفيع المرتجى يوم العرض.

وأخيراً إن الوقفة مع النبويات تعطي دلالات مختلفة تعني ما تعنيه عند من ذاق طعم الحب الإلهي، أو عند من نهل من كأس المعرفة الإلهية، وزين كل ذلك بمحبة الرسول الكريم ﷺ.

* * *

الباب الثاني

الخصائص الفنية والأسلوبية

الباب الثاني

الخصائص الفنية والأسلوبية

لأهمية الأسلوب أخذت الدراسة فيه عند النقاد تأخذ شكلاً منظماً، مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية «وإذا عدنا إلى القواميس فسنرى أنها تقترح علينا مالا يقل عن عشرين تعريفاً لهذه الكلمة يذهب أهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مروراً بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب، أو لفنان، أو لفـن، أو لجنس، أو لعصر إلى آخره. فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال ويمكن أن نتصور الأسلوبية العامة دراسة للعلاقات بين الشكل وبين مجموع الأسباب الإخبارية. فمثل هذه الدراسة لم تكن موضع تصور أبداً أما من جهتنا، فنحن لا نملك نظرية في الأسلوب مشتركة بين كل الفنون، تستطيع أن تكون جزءاً لا يتجزأ من علم الجمال.

تبقى الأسلوبية كما نتصورها، دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب إذا ردّت إلى تعريفها الأصلي، فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة»[1].

ولأننا مع دراسة للرمز لابد من التأكيد على أن «اللغة نظام، أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمها من العلاقات المتبادلة فيما بينها، فضمن البنى تحدد وظيفتُها الشكل»[2].

إن فكرة الوظيفة الأسلوبية كما تصورها بالي تقوم على «دراسة لوقائع

---

(١) جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، ص ٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٢.

التعبير اللغوي من زاوية مضمونها الوجداني، أي في معارضتها لمضمونها العقلي، وهذا التمييز هو الأساس لما نسميه الوظيفة المضاعفة للغة»[1].

* * *

(١) المصدر نفسه، ص ٦٣.

الفصل الأول

اللغة الشعرية

«يعرف شومسكي اللغة بأنها ملكة فطرية تكتسب بالحدس، وإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتكلم باللغة إلا إذا سمع صيغها الأولية في نشأته فإن سماع تلك الصيغ ليس هو الذي يخلق القدرة اللغوية في الإنسان وإنما هو يقدح شرارتها فحسب، وهذا ما يفسر الطابع الخلاق في الظاهرة اللغوية وكذلك طابعها اللا محدود»[1].

إن دراسة اللغة يفيد في تحديد القدرة اللغوية الخلاقة للشاعر والتي بها يفوق أقرانه.

فإذا عدنا إلى نظرية الجرجاني نجد أنها تقوم على أن الألفاظ «لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والتأليف»[2].

وبهذا الفهم لدور الألفاظ سبق الجرجاني نقاد عصرنا الحديث، «لم يضف ـ كما قال د. يوسف بكار ـ تشارلستون جديداً في حديثه الطويل عن الألفاظ، حين يرى أن السحر والفتنة فيها ليست من خصائصها منفردة، وإنه في المعجم جثث هوامد، وهياكل جامدة، ورموز لأفكار، فإذا سلكت في الكلام تصبح جزءاً حياً من مجرى الحياة، أو قطعة منها يكسوها اللحم، وتجري فيها الحياة،

---

(١) المسدي، د. عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص ٢١٠ـ٢١١.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٢.

وما لحمها ودماؤها إلا الصور والمشاعر التي تحركها في الأذهان، وتثيرها في القلوب»[1].

ورأى ابن طباطبا أن «للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه، وتكلُّف نظمه، منها: إيفاء كل معنى حظه من العبارات، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي، وأبهى صورة»[2].

وقد أكد هذا المعنى الدكتور عز الدين إسماعيل، فقال: «اللفظة المفردة لا جمال فيها ولا قبح، ولكن الجمال في علاقتها بغيرها. . وللفظة صورتان، صورة صوتية وهي ما للألفاظ من امتداد منسق في الزمان، وصورة مرئية مفهومة، وهي ما للفظ من دلالة على شيء»[3].

وللألفاظ عنده وظيفتان: «وظيفة إشارية دلالية، ووظيفة تعبيرية جمالية، وإذا كان واجب الألفاظ الإشارية الدلالية، توصيل الحقائق الصادقة الانطباق للمتلقي، وهي لغة العلم، فإن واجب الألفاظ الشعرية واجب انفعالي إيحائي، يخالف الواقع ولا يهتم بانطباق الحقائق عليه، لأن وظيفة الألفاظ تعبيرية جمالية»[4].

ولما كان الشعر الصوفي يركز على الوظيفة الدلالية لما يحتاج إليه من شفافية معينة تحول الكلمة إلى سر، والسر إلى كلمة، والكلمة إلى إشارة فقد «كان المتصوفة يستخدمون الرموز لأنها مقاليد الضمائر، ولوائح الأشائر وأسرار السرائر، فهي الوسيلة الوحيدة التي يسعهم فيها البوح الباطني في أعماق الضمائر الحية»[5].

وقد أشار ابن سبعين للمغزى الرمزي للألفاظ في قوله: «هذا كلام لا يسعني فيه الكلام، ويسعني فيه الرمز والإبهام فأنت تجد خبرك فقط لأنك أنت

---

(١) بكار، د. يوسف، بناء القصيدة، ص ١٣٢ـ١٣٣.
(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٦.
(٣) إسماعيل، د. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ١٧٢.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٤١.
(٥) موسى باشا، د. عمر، قطب العصر عمر اليافي، ص ٤٨٥.

أنت بذلك، لا أنت خبرك بحسب هذا القياس، وحكمة هذا القياس، وإن كنت خبرك فأنت أنت، لكنك غير خبرك، فافهم بمفهومه وبمثله. .»[1].

أولاً ـ دلالة الألفاظ والتراكيب:

١ ـ السر الصوفي للحروف:

إن البحث في الألفاظ يقوم على استقراء الحروف وفك رموزها، فهناك الحروف النورانية التي لها رموزها المعينة، ومنها استخدم القرآن الكريم الرمز بالحروف في أوائل السور، ذات الدلالات المختلفة، فبعض الدارسين يرى أنها رمز لأسماء الله تعالى، وبعضهم الآخر رأى أنها ذُكرت بياناً لإعجاز القرآن[2]، وهناك من رأى أنها حروف استأثر الله بعلمها، وقد عرف ابن عربي الحرف في كتابه (اصطلاح الصوفية)، فقال: «الحرف: وهو ما يخاطبك به الحق من العبارات»[3].

أما (د. أسعد علي) فقد سمى حروف فواتح السور، بالحروف النورانية في كتابه (تفسير القرآن المرتب)[4]، مؤكداً على أسرار هذه الحروف، وإشاراتها الخفية.

وفي الواقع يبدأ الاستخدام الرمزي الصوفي للألفاظ في إطار المفهوم الرمزي للحرف، من هنا كان البدء بالنقطة وكان للنقطة سرها وجمالها، أي «لله فقط (النقطة) وسر الحروف، وسبب الخطوط وباطنها، وله نسبتها، وهو النسب الصحيح الذي يبلغ إلى السر، ويدل على الوتر، وشاهده الموجود في الغيب يشير إلى الوحدة به، وبرهانه في الشاهد يدل على أنيّة الجمع، في مواقف السمع، يقول: من لم يوتّر فليس منا. فـ(للنقطة) وجود مفرد تدل على أنيّة (أنا)، وأنتيّة (أنت) وهُـــويّة (هو وهذه سماء موجودة بعد وجودها، ورسوم بادية عنها حدودها، تفتقر إليها، وتسترها بالتصريف وتظهرها

---

(١) ابن سبعين، رسائل ابن سبعين، ص ٢٣٨ـ٢٣٩.

(٢) ابن كثير، تفسير ابن كثير: ١/ ٣٨.

(٣) ابن عربي، اصطلاحات الصوفية، ص ١٣.

(٤) علي، د. أسعد، تفسير القرآن المرتب، ص ٢٥١.

بالتشريف، (النقطة) تشير إلى وحدة المحقق عند سلب الإرادة ونيل المراد، وحذف مسافة المواجد، والإشراق وقطع التقسيم والاشتياق»[1].

أما ابن خلدون فقد وجد أن علم أسرار الحروف، نشأ نتيجة الخوض في التصوف، فقال: «نشأ عن الخوض في علم المكاشفة عند أهل الرأي من الكمال الأسمائي، الذي كانت مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، كما أن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء والأكوان من لدن الإبداع الأول لتنتقل من أطواره وتعرب عن أسراره، فحدث لذلك علم أسرار الحروف»[2].

وعقد ابن خلدون فصلاً في مقدمته حول علم أسرار الحروف، ربط فيه بين نشأة هذا العلم وظهور الغلاة من المتصوفة وجنوحهم إلى كشف حجاب الحس «وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر، وتدوين الكتب والاصطلاحات، ومزاعمهم في تنزل الوجود عن الواحد وترتيبه.. فحدث لذلك علم أسرار الحروف، والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السارية في الأكوان، ثم اختلفوا في سر التصرف الذي في الحروف»[3].

٢ ـ الألفاظ:

للألفاظ أهميتها البالغة فهي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الشعر ففي «الوقت الذي يهتم فيه الفيلسوف بالحقائق والأفكار فحسب، ويقف فيما وراء الألفاظ، يقف الشاعر فيما قبلها، لأنها ليست بالنسبة إليه علامات فحسب، بل هي كذلك ـ وقبل كل شيء ـ كائنات ينظر إليها، ويفحصها ويتأمل فيها، ويُعجب بها، كما يُعجب الإنسان بحصاةٍ أو بحشرة أو بطير ما»[4].

فالشاعر يرى «أن المفردة كائن حي ودلالة حيوية، تقوم بوظيفة نقل المشاعر في صيغ مغايرة للاستعمال المعهود، ولا تنتهي غايته عند صياغة

---

(١) ابن سبعين، رسائل ابن سبعين، ص ٢٣٩.
(٢) ابن خلدون، شفاء السائل، ص ٥٢.
(٣) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص ٣٩٨.
(٤) بريتلمي، جون، بحث في علم الجمال، ص ٢٨٦.

الفكرة فقط، بل عند بثّ الروح في حنايا الكلمات، فتغدو بدائل عنه، وهذه المعايشة بين المفردة والمبدع تحتاج إلى وقفة ذوقية لأجل عـملية الانتقاء؛ لأن الكلمة سترسم صاحبها بملامح جسدية، وملامح ذهنية في سجل خيالي»[1].

إذاً تنبع أهمية اللفظة، من الاختيار الصحيح لها، وتوظيفها توظيفاً فنياً بحيث تؤدي مدلولاتها المختلفة، والمعنى الذي تريد أن تصل إليه متجاوزة الشكل اللفظي إلى المضمون الجوهري المشار إليه.

أوضح (د. علي عبد الواحد وافي) تأثير الإسلام وأحاديث الرسول على اللغة فقال: «أما المفردات ودلالتها، فكان الأثر فيها واضحاً كل الوضوح فقد تجرد كثير من الألفاظ العربية من معانيها العامة القديمة وأصبحت تدل على معانٍ خاصة تتصل بالعبادات والشعائر.. من ذلك ألفاظ الصلاة والصوم والزكاة والحج»[2].

والحقيقة أن أهمية الألفاظ لا يمكن أن تظهر بصورة واضحة إلا عملياً من خلال دراسة الألفاظ ورموزها عند الشعراء المتصوفة.

أ ـ الرمز اللفظي:

ما دام للحروف أسرارها عند المتصوفة، فكانت ألفاظهم في بعث جديد، بعد التدقيق والاختيار، على نحو يحمل ما في النفس من أسرار الحب الإلهي، وقام بتصنيف هذه الألفاظ ابن عربي في كتابه الاصطلاحات الصوفية، مبيناً دلالاتها المختلفة، وإشاراتها الموحية، كما نجده يعتني باختيار اللفظ الدقيق، في ديوانه، من ذلك قوله[3]:

الوحي بالشرعِ قد سُدَّت مغالقه ... وليس ينكرُ ذا إلا الذي كفرا
لم يبقَ منه سوى ما الشخص يدركه ... في نومهِ أو بكشفٍ هكذا ظهرا
وليس يدركهُ من غيرِ صورتهِ ... إلا هُنا ولهذا حازَ من عَبَرا
علماً صحيحاً من الرحمن بَشَّرَهُ ... به المهيمنُ في رؤياه إن شَكَرا

(١) باسوف، أحمد، جماليات المفردة القرآنية، ص ٢٦.
(٢) وافي، د. علي عبد الواحد، فقه اللغة، ص ١١٩.
(٣) ديوان ابن عربي، ص ١٧٨.

فينـزلُ الشـيءَ فـي رؤيـاه منـزلـةً بـآيـة فهـي قـرآنٌ لمـن نظـرا
في جَمعها والذي تُوحيه من عِبَرٍ وحياً صحيحاً لنا به القضاءُ جَرى

إذا عدنا إلى هذه الأبيات، ونحن نعرف ما لابن عربي من تفنن في استخدام المصطلح، وجدنا هذا التدقيق في اختيار اللفظ، حتى جاء بهذا المزج الرقيق الذي لا يعرفه إلا من كان عارفاً لله مؤمناً بآياته وسوره، حتى يصبح في جمع هذه الألفاظ وما تحويه من عبر ودلالات وحياً جاء من عنده تعالى.

ولدى تتبع أشعار عائشة الباعونية، نلاحظ أنها تختار ألفاظها الشعرية من مجموعة لغوية خاصة تستقي منها ألفاظها ومفرداتها، من هنا كانت تكثر من استخدام ألفاظ الحب الإلهي، وفي الخمريات كانت توظف ألفاظها توظيفاً ثريّ الدلالة، متكئة على بعض الرموز القرآنية، مشيرة بذلك إلى تعدد ثقافتها، من ذلك قولها[1]:

غُذِّيتُ بها في عالمِ الذّرِّ وانتَشى على نشوتِي من شربِها طفلُ جُمْلَتِي
أنِفْتُ لها مني وأصبحتُ في الهَوى أغـارُ عليهـا أن تمـرَّ بفكـرتـي
سَقانِي حُميَّا الحبِّ من قبل نشأتِي ومن قبل وجدانِي طربتُ بِنَشوتِي
دَعَـانِـي هَـواهُ فـاستجبـتُ بِجمْلتـي إجـابـةَ مـن أفنـى بِبـاقِـي الهَـويـة

تتنوع في هذه الأبيات الدلالات ففي قولها: «غذيت بها في عالم الذرّ» رمزٌ استوحته من قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِىٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا۟ بَلَىٰ شَهِدْنَآ أَن تَقُولُوا۟ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَٰفِلِينَ﴾[2].

وفي تفسير الجلالين: «إن الله أخرج من صلب آدم بعضهم نسلاً بعد نسل كنحو ما يتوالدون كالذر، وأشهدهم أنه الرب فاعترفوا بربوبيته»[3].

الشاعرة اعتمدت على دلالات عالم الذر؛ لتشير إلى تعلقها الشديد بالخمر الإلهية، وفي قولها: «غذيت» إشارة إلى هذا الغذاء القديم منذ طفولتها، وفي قولها: «طفل جملتي» إشارة إلى دفق حنان المرأة وإحساسها بعاطفة مقدسة

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٤٢-١٤٤.
(٢) (الأعراف، ١٣٢).
(٣) تفسير الجلالين، تفسير الآية ١٣٢ من سورة الأعراف.

عندها هي عاطفة الأمومة، وفي قولها: «سقاني حميا الحب»، فالخمر تبدو هنا مجبولة بعبق الحب، وفي قولها: «أفنى بباقي الهوية» دلالة على الفناء الكلي في تلك الخمر.

ومما يلاحظ هنا التركيز في اقتباساتها على الموروث الديني «الذي هو أعظم مصدر للصور النفسية وأبسطها، وهو يخفي وراءه دائماً قوة عزيزة مهيبة، ترتفع فوق كل القوى البشرية وغير البشرية، إنها قوة الله»[1].

والحقيقة أن عائشة الباعونية اشتهرت في التدقيق في اللفظ واختياره الاختيار المناسب، من هنا أتحفتنا ببديعيتها التي حرصت فيها على إيراد جميع فنون البديع، ومطلعها[2]:

في حُسنِ مطلعِ أقمارٍ بذي سلَمِ
أصبحت في زمرةِ العُشَّاق كالعلم
أقولُ والدَّمعُ جارٍ جارحٌ مُقَلي
والجارُ جار بعذل فيه مُتَّهمي
يا للهَوى في الهَوى روحٌ سمحْتُ بها
ولم أجدْ روحَ بُشرى منهُمُ بهِم
وفي بُكائِي لحالٍ حالَ من عدم
لفقتُ صبراً فما أجْدَى لمنعِ دَمي

ففي هذه الأبيات نعود لنجد ألفاظاً قد اختيرت بدقة لترمز إلى الرسول ﷺ ففي قولها: «أقمار» تهل علينا أنوار القمر، إنه قمر الهداية المحمدي، الذي انبعث إلى أقصى الشرق وإلى أقصى الغرب، وهذا ما يتجلى لنا أيضاً في مدائحها للرسول ﷺ وفي اختيارها لألفاظ النور المحمدي والتبشير برسالته عليه الصلاة والسلام.

وأخيراً يتبيَّن لنا إدراك الصوفي سر الألفاظ الخفي، واختياره اللفظ رامزاً

---

(١) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٥٦.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٨٥.

بذلك الاختيار إلى إيماءات نفسه، ودلالات عقله، مركزاً على اصطلاحات صوفية تشكل معجماً خاصاً به.

ب ـ أنواع الألفاظ:

١ ـ الألفاظ المقتبسة:

اقتبست الشاعرة ألفاظاً من القرآن نحو: «أسرى ليلاً»، و«قاب قوسين» ووظفتها توظيفاً جديداً في قولها[١]:

والله قد أسرى به في ليله ... قد فاق فيها نور بدر التمام
ودنا إلى أن صار مثل القاب من ... قوسين من ذي العز والإكرام

كما اقتبست أسماء سور قرآنية في وصف محامد الرسول ﷺ في قولها[٢]:

وراع لفظاً ووزناً في محامد من ... جاءت محامده في نون والقلم

واقتبست من لفظه الشريف الحوض في الحديث: «حوضي مسيرة شهر»[٣].

في قولها[٤]:

وله اللوا والحوض أعظم آية ... وله الوسيلة والقيام بشكرها

٢ ـ الألفاظ التراثية:

وشت الباعونية ألفاظها بوقفة على الديار المقدسة، وذلك بعد أن جددتها كماً ونوعاً فألبست ألفاظ الديار المقدسة هالة من النور، بعد أن حملتها عاطفتها وتجربتها، من ذلك قولها[٥]:

أنورُ بدر بدا من جانب العلم ... أم وجه ليلى على الجرعاء من إضم
وأنشد المتفاني في الغرام بكم ... أنور بدر بدا من جانب العلم

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٥.
(٢) الباعونية، بديعية الفتح المبين، ق٣٥.
(٣) صحيح مسلم: ٤/ ٧٩٢ ـ ١٨٠٢.
(٤) الباعونية، فيض الفضل، ق٦١.
(٥) الباعونية، نفائس الغرر، ق١٥.

طغى هنا حرف الميم على باقي الحروف فبلغت ثمان وثلاثين وحدة صوتية، ومن سمات الميم أنه شفوي خيشومي، يقترن بالشم واللثم[1] أما الميم المكسورة نحو: «إضم» فتلتقي مع صورة الألفاظ المرئية وما في النفس من حب متدفق نحو: «أنشد المتغاني في الغرام».

٣ ـ الألفاظ الصوفية:

اتسمت ألفاظ الشعراء المتصوفة بتعبير صوفي مرموز، يشي بمعان نفسية ووجدانية، وتتجسد هذه الألفاظ عند أغلب المتصوفة من ذلك قول صفي الدين الحلي[2]:

وأطيبُ أوقاتي منَ الدهرِ خلوةٌ يقرّ بها قَلبي ويصفو بها ذِهني
وتأخُذُني من سورةِ الفكرِ نشوةٌ فأخرجُ من فنٍّ وأدخلُ في فنِّ

نستطيع أن نستخرج من أبيات قليلة عند الصوفي عدة مصطلحات كالخلوة والصفاء، النشوة، فالخلوة تبدأ بحرف الخاء وهو حرف حلقي، من حروف الاستعلاء، وكأن الإنسان يستعلي عن هذه الحياة بالخلوة مع الله، فالخلوة عند المتصوفة هي: «ترك اختلاط الناس وإن كان بينهم، وقيل: الخلوة الأنس بالذكر، والاشتغال بالفكر، وقيل: هي الخلوة عن جميع الأذكار، إلا عن ذكر الله»[3].

أما الصفاء فيبدأ بحرف الصاد الصفيري، وهو من أحرف الاستعلاء أيضاً، وكأنه يشير إلى تنقية النفس، ويقول سيدنا علي كرم الله وجهه: «الفكرة مرآة صافية»[4].

والصفاء عند الصوفية هو: «ما خلص من ممازجة الطبع، ورؤية الفعل من الحقائق في الحين. وقال ابن عطاء: لا تغتروا بصفاء العبودية فإن فيها نسيان

---

(١) روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص ١٣٣.
(٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٥٣.
(٣) الحفني د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٩٢.
(٤) الزمخشري، نهج البلاغة، ص ٤٦٩.

الربوبية، لأنها ممازجة بالطبع ورؤية الفعل»[1].

وقد تردد في أشعار الباعونية مصطلح الفناء بقولها في موشح[2]:

وأفْنَانِي فَأبْقَانِي بالعرفانِ والتَّدانِي
كَمْ في ذِكْرِ الرَّاحِ من أحوال قد أفنتنِي وأبقانِي

والفناء في المصطلح الصوفي هو: «أن يفنى عن الحظوظ، فلا يكون له في شيء من ذلك حظ، ويسقط عنه التميز فناء عن الأشياء كلها شغلاً بما فني به. والحق يتولى تصريفه فيصرفه في وظائفه، فيكون محظوظاً فيما لله عليه مأخوذاً عما له وعن جميع المخالفات، فلا يكون له إليها سبيل وهو العصمة. والبقاء الذي يعقبه هو أن يفنى عما له ويبقى بما لله»[3].

وقد استخدم ابن عربي هذا الرمز من قبل في قوله[4]:

فنيتُ باللهِ عَمّا تَراهُ العينُ من كونِهِ
في موقفِ الجَاه وَصِحْتُ أينَ الأينُ في بينهِ
فقالَ ياساهِ ما عاينـ ـتَ قطّ عين بعينهِ

وهكذا فقد فني ابن عربي عن كل ما حوله، فهو لا يرى سوى الله إنه فناء بقاء يذكرني بفناء الششتري في قوله[5]:

إن مَوتِيَ حياتِي وَفنَائِيَ بقَا
وبِمحوِ صفَاتِي طَابَ لِيَ المُلتقَى

والمتتبع لديوان عائشة الباعونية يجد أنها استخدمت في أشعارها الألفاظ الصوفية، وأقصد بالألفاظ الصوفية الألفاظ التي جرت على ألسنة الصوفية من باب التواطؤ، وهم يستعملون هذه الألفاظ ويفهمون المقصود منها، وقد بنوا

(١) الحفني د. عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٩٢.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٦٣.
(٣) أبو خزام، د. أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، ص ١٣٧.
(٤) ديوان ابن عربي، ص ١٣.
(٥) ديوان الششتري، ص ١٠١.

بها مواجيد وأذواق، وأحوال ومقامات، ومنازلات وعلوماً مستنبطة من القرآن والحديث.

مع عائشة الباعونية أمام معجم خاص يعنى بانتقاء الألفاظ ذات الدلالات الصوفية المعبرة والرامزة إلى الأعلى، وقد أشار نيكلسون إلى رمز الكلمة عند المتصوفة، فقال: «وترتبط هذه الفكرة بفكرة الكلمة (logos)، والكلمة هي الأصل الإلهي للأشياء جميعاً، وتتشخص في النبي محمد ﷺ، ومن هنا دعي محمد نور الله، وقيل عنه: إنه وجد قبل خلق الكون، ومن مناقبه أنه أصل الحياة، ما كان منها وما يكون، وهو الإنسان الكامل الذي تجلت فيه الصفات البانية، وتنسب إليه الرواية الصوفية هذا الأمر: من رآني فقد رأى الله»[1].

ولذلك تخللت أشعار الباعونية مصطلحات صوفية كمصطلحي (المحو والإثبات) اللذين استخدمتهما الشاعرة في قولها[2]:

وصحَّ في المَحْو إثباتِي وأثْبَتَ ... لي مَحْوي بِحُبي منه كلما أدمِ
فليسَ ينكرُ حَالِي في منَازَلَتِي ... إلا جهولٌ عن الرّشدِ المبينِ عَمي

فالمحو في المصطلح الصوفي هو أن «يمحوهم عن رؤية نفوسهم في حركاتهم، وأن يبقيهم عند نفسه ينظرهم إلى قيام الله لهم في أفعالهم وحركاتهم»[3].

ومن المصطلحات الصوفية التي وظفتها عائشة الباعونية (الخلوة والجلوة) في قولها[4]:

وكشفٌ بلا سترٍ ووِدٌّ بِلا بَلا ... وجمعٌ بلا فرقٍ وخلوةُ جَلوة

هذه الدلالات اللفظية ترمز إلى معان يعلمها أهل التصوف، فالمتصوف يصل في طريقه إلى الله إلى الخلوة به، ثم ينتقل في مرحلة أخرى إلى الناس في جلوة ليحدثهم، ولكنه يبقى معلقاً مع الله.

---

(١) نيكلسون، الصوفية في الإسلام، ص ٨٢.
(٢) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق ٨.
(٣) جودة نصر، د. عاطف، شعر عمر بن الفارض، ص ١٧٥ - ١٧٧.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٥٢.

ومن المصطلحات الصوفية (البسط والقبض) «فالبسط في مقام القلب بمثابة الرجاء في مقام النفس، وهو وارد تقتضيه إشارة إلى قبول ولطف ورحمة وأنس، ويقابله القبض كالخوف في مقابله الرجاء في مقام النفس»[1].

فالقبض خاطر يرد على القلب فيوجب الخوف، والبسط خاطر يوجب الرجاء والأمل، وينشآن نتيجة حالة وجدانية خاصة، ويتعاقبان ويتداولان في وجدان الصوفي.

ومما قالته عائشة الباعونية في القبض والبسط، أو لنقل في الخوف والرجاء قولها[2]:

وَيـــدومُ بَسْطِـــي وانْبِسَـــاطِـــي معـــكَ بـــالعيـــشِ الخَصيـــبِ
وهـــذا الأنـــسُ هـــذا البَسْـــطُ هـــذا صفـــاءٌ مـــا بـــهِ كَـــدرٌ يشـــوبُ
وهـــذا القَبـــضُ هـــذا الفَضـــلُ هـــذا هـــو المنـــنُ الجليلـــةُ والـــوهـــوبُ

وقولها[3]:

وبســطٌ بــلا قبــض وراحٌ بــلا عَنــا ولطــفٌ بــلا خــوف ومــنٌّ بمنّــةِ

ومن المصطلحات أيضاً التي استخدمتها عائشة في ألفاظها الصوفية (الجلال والجمال) فالجلال يرجع منه وإليه، وارتبط به الهيبة، والجمال ارتبط به الأنس، فإذا تجلى جلال الجمال أنسنا ولولا ذلك لهلكنا، فالجلال يقبض والجمال يبسط من ذلك قولها[4]:

حبيبـــي حبيبـــي بعـــزِّ الجَـــلالِ ولطـــفِ الجمـــالِ وعَليـــائكـــمْ
أغيثـــوا بِكُـــمْ وارتضـــونِـــي لكُـــمْ وَردوا جَميلِـــي بِسقيـــاكُـــمْ

وتتجلى جملة من المصطلحات الصوفية في الخمريات وفي مطلع حديثها عن المدامة كقولها[5]:

---

(١) الحفني، د. عبد المنعم، معجم المصطلحات الصوفية، ص ٣٤.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٥٢.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٤٢.
(٤) المصدر نفسه، ق٤٥.
(٥) المصدر نفسه، ق٦٥.

هي الشمسُ، إلا ما تَغيبُ وإنّها لتطرح أهلَ الشّربِ في تيه غيبتي
لها البدرُ كأسٌ والنّجومُ خِباؤها وندمانُها الأحبابُ أهلُ المحبّةِ
وكأسٌ بلا كيفٍ، وخمرٌ مروّق بِدن تدانٍ حلّ حانَ المحبةِ
يدورُ بلطفٍ يمتلي بعنايةٍ يفوحُ بروحٍ فيها روحُ راحةِ

«فالكأس هذه هي المحبة الإلهية، المكنى عنها بالخمر وهو الإنسان الكامل ويعنون به النبي ﷺ لأنه محل هذه المحبة، والبدر هو الإنسان الكامل الممتلئ إشراقاً من ربه ونوراً، كما ينعكس ضوء الشمس على البدر في تمامه وكماله، والمدامة في تحولها الرمزية تبدو شمساً طالعة من حقيقة نورانية، وليس الهلال والنجوم إلا تحولين من التحولات الرمزية للبدر المذكور»[1].

ومن رموز الباعونية الصوفية رمز الوصل والحجب والجذب وفي قولها[2]:

عليكَ من الصّلواتِ أفضلُها أزكى صلاة بها للقلبِ وصلاتُ
والرُّسلُ والآلُ والأصحابُ قاطبةً ومن لهم من قبيل الحقِّ جذباتُ
ما زمجرَ الرّعدُ بالتّسبيحِ لله من قطراتِ الودقِ سجداتُ
وما تقشَّعَ غيمُ الحُجبِ عن بصرٍ وأوضحَ الجمعَ في المعنى بياناتُ

تستوقفنا هنا المصطلحات الآتية: الأول الوصل والثاني الجذب والثالث الحجب وإذا عدنا إلى المعجم الصوفي نجد أن معنى الوصل «هو العود بعد ذهاب، والعروج بعد نزول. وهو عالم العناصر المتضادة فمنا من أقام في غاية الحضيض حتى هبط أسفل السافلين، ومنا من رجع وعاد إلى مقام الجمع بالسلوك إلى الله وفي الله، بالاتصاف بصفاته، والفناء في ذاته حتى حصل على الوصل الحقيقي في الأبد، كما كان في الأزل»[3].

أما الحجب: «فهو كل ما يستر مطلوبك عن عينك، وهو عند أهل الحق: انطباع الصور الكونية في القلب المانعة لقبول تجلي الحق»[4].

---

(١) ابن عربي، رسائل ابن عربي، ص ٢ - ١٧.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ١٥٠.
(٣) أبو خزام، د. أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، ص ١٨٦.
(٤) أبو خزام، د. أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، ص ٧٣.

وفي الجذب سر يشي به المتصوفة بقولهم هو: «جذب الأرواح، وسمو القلوب، ومشاهدة الأسرار، والمناجاة، والمخاطبة، وما يشاكل ذلك، فإن أكثر ذلك عبارات تعبر عن التوفيق والعناية، وما يبدو على القلوب من أنوار الهداية.. قال الخراز: إن الله تعالى جذب أرواح أوليائه إليه ولذذها بذكره والوصول إلى قربه»[1].

٢ ـ الألفاظ الجزلة:

إن المتأمل لديوان عائشة الباعونية يجد أنها امتلكت الألفاظ والتراكيب اللغوية الثرية ومن مصادر شتى، كما امتلكت القدرة على تصريفها والتنسيق فيما بينها.

ولعل لإتقانها للقرآن الكريم منذ الصغر أثره في جعل ألفاظها جزلة قوية ممتشجة برهام الصوفية محلقة في عالمها الرحب، وخصوصاً في بديعيتها التي بدأتها بقولها[2]:

في حسنِ مطلعِ أقمارٍ بِذي سَلمِ ... أصبحتُ في زمرةِ العُشاقِ كالعلمِ
أقولُ والدّمعُ جارٍ جارحٌ مقلي ... والجارُ جارَ بعذلٍ فيهِ مُتَّهِمي
يا للهَوى في الهَوى روحٌ سَمحتُ بها ... ولم أجدْ روحَ بُشرى مِنهم بهمِ

نحن هنا مع مقدمة طللية، ولكن بتوظيف آخر، إنها وقفة على الديار المقدسة، لخير المرسلين، وانتقت ألفاظها بعناية فائقة، ففي قولها: (زمرة) فالزاي حرف صفيري وظفته بطريقة ذكية تدل على مجموعة المحبين للرسول، وتردد السين في (حسن، سلم، سمحت) وهو حرف صفيري أيضاً، وظف توظيفاً إيجابياً أشار إلى تلك السماحة في حب الرسول الكريم ﷺ، ففي مدائحها نجد القوة والجزالة، والسلامة والانسجام.

فألفاظ الشاعرة مرتبطة بمقدرة لغوية، وثقافة عامة، حيث تلقت العلم على أيدي أساتذة ثقاة، فكانت تتلاعب باللفظ كل حسب ما يناسب القصيدة،

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧.

فأحياناً تميل إلى جزالة اللفظ وفخامة التعبير، وتارة تميل إلى التعبير عنه بسهولة ووضوح، من ذلك شعرها في الخمر الصوفية[1]:

إليها بِها فِيها عَليها عَلى المَدَى حنِيني ووَجْدِي وافتضاحِي ولهفَتي
قَبيحٌ عليّ الصَّبر عَنها وبَيننا عهودٌ نُراعِيها بِحفظِ المَودةِ
ولهتُ بها حَتّى رَمُوني بجنةٍ وما بِي جنونٌ، بي غرامٌ بجنَّتِي

ففي قولها: «حنيني، وجدي، افتضاحي، لهفتي، رموني، ولهت» ألفاظ سهلة تناسب حالة الشاعرة حيث ولهت بالخمر فرميت بالجنون، ومع ذلك لم تتركها على رغم ما تسببه لها من افتضاح أمر.

٣ ـ الألفاظ المستحدثة والعامية:

وهي الألفاظ «المحدثة أو المولدة أو المقتبسة أو المستخدمة في غير ما وضعت أصلاً، أو العامية مما كثر استخدامه»[2].

برزت قدرة عائشة على توظيف ألفاظ غريبة، من ذلك توظيف لفظة درابخ التي هي بمعنى مطاوعة الحمامة ذكرها[3]:

لمثلي يعذل وأنا الذي لي مقام في فنا الفنوات شامخ
ولولا الحلم ما أغمدت سيفي إذاً حتى أخليهم درابخ

من هذه الألفاظ المستحدثة قولها في معرض وصف الخمرة لفظة (ضحوة) في قولها[4]:

فقلتُ: سَناها لو تَبدّى بليلةٍ دجوجيةٍ أضحتْ كأعظمِ ضحوةِ

ومن ذلك أيضاً لفظة (الشطح) في موشحها[5]:

جادَ لي المحبوبُ منها بالأخصِّ المتلالي
وسَقانيها إلى أن فزتُ بالرّي والكَمَالِ

---

(١) الباعونية عائشة، فيض الفضل، ق٢٠٠.
(٢) موسى باشا، د. عمر، قطب العصر عمر اليافي، ص ٥١٥.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٥١.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٥١.
(٥) المصدر نفسه، ق١٤٦.

مـــرتـــوي مَـــا زلـــتُ منـــهُ فـــي ريـــاضِ البَســـطِ أســـرحْ
وبـــأشجـــانِ التَـــدانِـــي فـــي غضـــونِ الـــوَصـــلِ أمـــدحْ
وبِتـــوحيـــدِي أطـــربُ وبمحـــو الغيـــرِ أشطـــحْ

«وفي الأصل اللغوي (شطح) بالكسر وتشديد الطاء وهو زجر للعريض من المعز، كما في القاموس وغيره، والمرجح عندنا أنها من المولدات المستحدثة، وهي مأخوذة من الأصل اللغوي شحط بمعنى (أبعد)، ثم تصبح بكثرة الاستخدام (شطح)، من الإبدال والقلب المكاني المعروف في اللغة، وخاصة عند العامة، وذلك لكونها أخف وزناً وأسهل نطقاً على اللسان. وهكذا أصبح للشطح فلسفة سلوكية خاصة بالتصوف والمتصوفة»[1].

ففي شعر عائشة الباعونية تمتزج أحياناً بعض الألفاظ العامية، وذلك لأسباب منها «شيوع اللَّهْجةِ العامية والأزجال في أدب العصر المملوكي»[2].

والمتتبع لموشحاتها والمواليا يجد أنها أكثرت من الألفاظ العامية إضافة إلى الأزجال العامية من ذلك قولها في إحدى الأزجال[3]:

كيـــفَ لا ينعـــمُ فـــؤادِي وحَبيبـــي لـــو نَـــديمِـــي
وهـــوَ مـــنْ وَصْلـــوا وقُـــربـــوا فـــي جنـــانٍ ونعيـــم
وجمـــالـــهُ لـــه مشهـــد بـــدره ليـــس يغيـــبُ
ووفـــاؤوا لـــه ســـرمـــد

هنا نجد بعض الألفاظ العامية مثل قولها: «وصلوا وقربوا»، حيث استبدلت الهاء بالواو على اللهجة العامية.

والمتتبع لديوانها يجد الكثير من الألفاظ العامية، من ذلك قولها[4]:

مسكيـــــنٌ المهجـــــورْ هـــو دائـــمٌ مـــأســـورْ
وقلبـــــهُ مكســـــورْ ووردُهُ مكـــــــــــدورْ

(١) موسى باشا، د. عمر، قطب العصر عمر اليافي، ص ٥١٥.
(٢) ضيف، د. شوقي، الفن ومذاهبه، ص ٥٠٠ ـ ٥٠٨.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٦٣ ـ ٢٦٤.
(٤) المصدر نفسه، ق ١٩٦ ـ ١٩٩.

ودَمعـــــو سَـــــائـــــلْ وعَقلـــــــو مَسلـــــــوبْ
وحَـــــالـــــو حَـــــائـــــلْ وصَبـــــــروا مَنهـــــــوبْ
وأمـــــــروا هـــــايـــــلْ وسقمـــــــو مَسبـــــــوبْ
وِجسْمُـــــــو مَضـــــــرور وجَمـــــــرو مَسعـــــــورْ
وعَيشـــــــه مَحـــــــرورْ ووقتـــــــو ممـــــــرورْ

ففي قولها: «مأسور، مكدور، مضرور، هايل» ألفاظ عامية دارجة، كما أنها أبدلت الهاء بالواو على الطريقة العامية.

ومن الألفاظ العامية قولها في إحدى الموشحات[1]:

دمعِـــي دَامـــي علـــى الـــدَّوامْ عَقلـــي والـــهٌ مـــن الهُيـــامْ
وَجْـــدِي شـــايـــعْ بيـــن الأنـــامْ مـــا بـــي داءٌ ســـوى الغَـــرام
وإن لامَ جَـــاهـــل أقـــل ســـلامْ لـــمَ لا والله هـــو المـــرادْ

هنا نجد لفظة (شايع) فاستبدلت الهمزة بالياء، ولعل ذلك ليسهل ترديد هذا الموشح.

كما أن لها ألفاظاً عامية ومقزمة تابعة للغة أكلوني البراغيث حيث يتزاحم فاعلان على فعل واحد، ويسميها ابن عقيل (لغة يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل)[2] كقولها[3]:

يَقُـولـونَ عُـذَّالـي تَملـى بِغيـرهـم ولو ملتُ للإصغاءِ فارقتُ مِلَّتي

وقولها[4]:

لا أُبالِي إنْ طَالوا عَذْلي فيك المُلام أنتَ حَسْبِي ليسَ إلا أنتَ يا هو والسَّلامْ

سمات ألفاظها:

١ ـ من أهم سمات ألفاظها تناغم المتضادات وخاصة في المصطلحات

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٤٠، ـ٤١.
(٢) ابن عقيل، عبد الله، شرح ابن عقيل: ١/ ٤٧٣.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٤٧.
(٤) المصدر نفسه، ق٢٦٧.

الصوفية، أي كثرة التقابلات التضادية نحو (السكر والصحو) و(المحو والإثبات) و(الجلوة والخلوة) و(البسط والقبض) و(الجلال والجمال) من ذلك قولها[1]:

وصحَّ في المَحو إثباتِي وأثبتَ لي ... مَحــوي بحبِّــيَ منــه كلمــا أدم
فليسَ ينكرُ حَالي في مُنازلتِي ... إلا جَهــول عــن الــرَّشــدِ عمــي

٢ ـ وما يلاحظ على ألفاظها اختلاف حركات الإعراب والتي سماها الثعالبي (عسف اللغة والإعراب)[2].

وهي الأخطاء النحوية في ألفاظها وتراكيبها، وتبدو في ديوانها فيض الفضل بخاصة من ذلك قولها[3]:

فدونك منْهاجِي فسرْ فيه (مقبلٌ) ... بفعلِي ومن هَاجَ فلا تخشَ واثبتِ

وأحياناً تنصب أفعال المضارعة بدون نواصب وتارة لا تنصب بالنواصب، وتارة ينجزم الفعل المضارع بأداة نصب، وكل ذلك من مراعاتها للضرورة الشعرية نحو قولها[4]:

ومــلائــكُ الــرَّحمــنِ كــانــتْ جنــده ... فــي يــومِ بــدرٍ (يضــربــوا) بــالهــامِ
ونَشــدتُهُــم أن (يَحملــون) رِســالِتي ... ويبلغــــونَ تَحيتـــي وسَـــلامِـــي

وقولها[5]:

فلن (يضيقْ) عَفوه عن ذنبِ راجيةٍ ... فيهِ و مَدْمَعها من خَوفِها جَارِي

وتارة تجزم المضارع بحرف لو والذي من شروطه إذا ولي فعلاً مضارعاً يقلب معناه إلى الماضي، أما الباعونية فخرجت عن هذه القاعدة، في قولها[6]:

لــو تــذقْ طعــمَ الهــوى يــا عَــاذلــي ... كنــتَ تعــذلُ كــلَّ أربــابِ الهــوى

---

(١) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق٨.
(٢) الثعالبي، عبد المالك، يتيمة الدهر: ٢/ ١٩٣.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٤٣.
(٤) المصدر نفسه، ق٢٣.
(٥) المصدر نفسه، ق٣٢.
(٦) المصدر نفسه، ق٥٠.

وتارة ترفع المفعول وتنصب الفاعل كما في هذه الشواهد[١]:

وإن طـــالَ الفـــراقُ إلهْـــي نَـــرتجـــي (جمـــعٌ) يـــدومُ

وفي قولها[٢]:

صـــلِّ وسلِّـــمْ عليـــه دائمـــاً أبـــداً ما حنَّ (ذا) غربةٍ يوماً إلى وطنِ

وحيناً ترفع اسم إن الذي بعد الظرف، في قولها[٣]:

مـــع أنَّ لـــي شـــوقٌ إليـــك بحيـــرةٍ وتـــولـــهٍ وتـــدلـــهٍ وهِيـــامـــي

وتارة تصرف الممنوع من الصرف نحو قولها[٤]:

فـــلاتقطـــعْ عنِّـــي (عَـــوائـــداً) تَـــواتـــرهـــا مـــازالَ يـــردفُ بـــالبِـــرِّ

وتارة تنصب الفعل المضارع لـ(عسى) بأن المضمرة، وهذا لم نعهده فصيحاً، كما في قولها[٥]:

عَسى منزلٌ في قدسٍ عندَ جنابِكُم عَســـى زورةً تُجنـــى ولـــو بمنـــامِ

عَسى تُشهدوني ذَاتكم وصِفاتكم عسى (تَبروا) كَلْمي بلطفِ الكلامِ

٣ ـ ومن سمات بعض ألفاظ الباعونية التصغير وبكثرة، وهو كما حدده ابن سنان (يعبر عن شيء لطيف أو خفيف)[٦].

من ذلك قولها[٧]:

سعـــدُ إنْ جئـــتَ ثنيـــاتِ اللـــوى حـــيّ عنّـــي الحـــيّ مـــن آل لُـــؤي

فـــي هَـــوى أقمـــار تـــمٍّ نَصبـــوا حُسنهـــم أشـــراك صيـــدٍ للفُتـــي

كما صغرت كلمة أهل في قولها[٨]:

---

(١) المصدر نفسه، ق٦٧.

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ق٢٦.

(٤) المصدر نفسه، ق٤٨.

(٥) المصدر نفسه، ق٤٩.

(٦) نقلاً عن نعمة الغراوي النقد عند العرب، ص ٢٨١.

(٧) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١ـ٦.

(٨) المصدر نفسه، ق٢٧٦.

ونُـــدمـــانُ الصّفـــا حضـــرتْ فَهيـــــا يـــــا أُهيـــــل الله

كما صغرت الهوى والمحيا والفناء والغطاء واللما.

وصغرت صيغة التعجب ما أحلى ومن الشائع أنه لا يجوز تصغير الفعل، فشذ عندها تصغير ما أحيلاه في قولها[1]:

حـــيّ بـــالـــوصـــلِ مـــا أطيبـــوا وأُحيلـــــى مشيـــــربـــــوا

٤ ـ ومن سمات ألفاظها الحذف فتحذف حرفاً أو حرفين من بناء الكلمة من ذلك قولها[2]:

كيـفَ (الثّنـا) والعقـلُ منّـي قـاصـرٌ ولكـلّ منّـي يـا حبيـبُ مقصـر

بِجـــلالِ ذاتـــكَ بـــالتفـــرد اجعـلْ نصيبـي منـك ربـي وافـرا

وقد أشار (د.عبد الواحد وافي) إلى هذا النوع من الحذف، فقال في معرض حديثه عن حذف بعض الأحرف:

«ووقوع الصوت الساكن في آخر الكلمة يجعله كذلك عرضة للتحول أو السقوط. فمن ذلك ما حدث في اللغة العربية بصدد التنوين ونون الأفعال الخمسة والهمزة والهاء المتطرفين. فقد انقرضت هذه الأصوات في معظم اللهجات العامية المنشعبة عن العربية»[3].

وأحياناً تحذف الهمزة لاستقامة الوزن كقولها[4]:

وأدم مـــن الإمـــداد مـــن مـــدد لـــه ليصيـــر ســـري فـــي فضـــاه طـــائـــرا

وقولها[5]:

أجـــد التـــذلـــل فـــي هـــواك لـــذاذة والبعـــد قـــربـــاً والشقـــا نعيمـــا

وتارة تحذف الحرف الأخير أو ما قبله[6]:

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٤٨.

(٢) وافي، د. عبد الواحد، علم اللغة، ص ٣٠٣.

(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٨ ـ ١٢.

(٤) المصدر نفسه، ق١٢.

(٥) المصدر نفسه، ق٤٧.

(٦) الباعونية، عائشة، مجموع في كلام السيدة عائشة الباعونية في التصوف ق٨.

فـاذكـره ذكـراً بـلا حـظ ولا هـوى واخلص ولازم خضوعاً في ميادينه
والأصل ميادينه.

ثانياً: دلالـة التراكيـب:

عند البحث في التراكيب نجد اعتمادها ـ كما اعتمدت الألفاظ من قبل ـ على السهولة والرقة والانسجام، «وهذا المذهب الفني يعتمد على ثلاثة مناهج:

أولها: خلوص اللفظ من التكلف والتعقيد والتعسف في السبك كما يرى (الخفاجي).

ثانيها: اعتماد الشاعر على الألفاظ السهلة، المعتمدة على الطبع السليم والدالة على رقة الحاشية وسلامة الروية، كما يرى (التيفاشي).

وثالثها: الإيقاع المرقص وهذا الذي اعتمده المتصوفة في باب السهولة بالإضافة إلى العنصرين السابقين كما يرى (ابن حجة)»[1].

أ ـ التراكيب الإضافية:

نلاحظ في أشعار الشواعر الصوفية التركيز على التراكيب الإضافية، كقولها[2]:

جـويـريـةٌ مسكينـةٌ مستجيـرةٌ إلى اللهِ من ذنبٍ به القلبُ جازعُ
بجـاهـكَ يـا خيـرَ البـريّـةِ كُلّهـا فكنْ لي في الدارين، غَوثٌ وشافعُ
عليـكَ صـلاةُ الله ثـمَّ سـلامُـهُ وآلٍ وأصحـابٍ ومـن لـك تـابـعُ
مَدى الدهرِ ما لاحتْ بروقٌ لوامعٌ وجادت بفيضِ القطرِ سحبٌ هوامعُ

نلاحظ هنا التراكيب الإضافية في قولها: «خير البرية، صلاة الله مدى الدهر، فيض القطر» ففي إضافتها البرية إلى خير، تأكيد على عظمته واصطفائه، وفي صلاة الله عليه أشارت إلى تزكية الله له، وفي مدى الدهر أعطت الصلاة عليه الوقت الممتد إلى الأبد.

---

(١) موسى باشا، د. عمر، قطب العصر عمر اليافي، ص ٥١٧.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٠ـ٢٢.

ب ـ التراكيب الندائية:

للتراكيب الندائية أهميتها في التصوف، ونجدها كثيرة في ديوان عائشة الباعونية، ففي إحدى أبياتها كررت النداء ثلاث مرات وكلها في إطار مناجاة الرسول ﷺ، في قولها[1]:

فيا سيّدَ الكونين يا خيرةَ الورى ... ويا خيرَ مَنْ تُرجى إليه المطامعُ
بـــالخمـــرِ النَّفيـــسِ ... المَـــاحِـــي لبـــؤسِـــي
ووهـــم التلبيـــسِ ... بِكَشـــفِ التعـــريـــفِ
بـــالحـــقِّ القـــدوسِ ... لطيـــف التّلطيـــفِ

فنلاحظ هنا هذه الإضافة إلى ياء المتكلم في قولها: «نديمي، أنيسي شموسي، لبؤسي» وهذا الإسناد كثير في شعرها، من ذلك قولها[2]:

يَـــا إلٰهـــي يَـــا رجَـــائـــي ... يـــا حبيـــبَ قلبِـــي
زادَ دَائـــي يـــا دوائـــي ... يـــا جميـــع طبّـــي

فقد أسندت إلى ياء المتكلم في قولها: «إلهي، رجائي، قلبي»، ولها أبيات كررت فيها الإسناد إلى القلب، لترمز بها إلى الحب الكبير، من ذلك قولها أيضا[3]:

حلُّوا بقَلبي، فيا قلبي تهنَّ بهم ... وافرحْ ولا تلتفتْ عنهم لغيرهمِ
قد طال شوقي وقَلبي منزلٌ لهم ... إلى الطّلولِ الّتي تَسمو باسمهمِ

نلاحظ هنا قولها: «بقلبي، يا قلبي، وقلبي، شوقي» فكررت الإسناد إلى القلب ثلاث مرات.

وهكذا نلاحظ أن التراكيب تتراوح بين تراكيب، بما يفيد التخصيص والتعميم، كلٌّ بما يخدم المعنى، وينسجم مع الرموز الصوفية، وتضرعاته الإلٰهية.

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٦١.
(٢) المصدر نفسه، ق٩١.
(٣) المصدر نفسه، ق١٢٥.

ظواهـــر التكـــرار:

نجد هذه الظاهرة بوضوح عند ابن عربي في ديوانه الشعري، فقد ترددت في إحدى قصائده لفظة (الله) اثنتين وثمانين مرة، وكأن الشاعر الصوفي يترنم بذلك موحياً بحبه الآسر له، ومشيراً إلى عظمته، وهذا التكرار يرمز إلى شدة التعلق بالذات الإلهية، فهو يردد ذكره لله تعالى باستمرار معلناً أنه الأول في حياته، وذلك في قوله[1]:

إذا جَـاءت الأسمـاءُ يقـدمُهـا الله ... فعظّمه بالذّكرى وقلْ قلْ هو اللهُ
أتتنِي كراماتٌ فقلتُ من اسمه الـ ... ـكريـمُ أتـانـي فـي وجـودِي بهـا اللهُ
إذا عَظمـونِـي بـالعَظيـمِ رأيتُهـم ... أخـلاءَ ودٍّ اصطفـاهُـم لـه الله

وهذا ما نجده أيضاً عند البوصيري في قصيدته المحمدية حيث كرر لفظ ((محمد)) اثنتين وثلاثين مرة، فقد أورده في صدر كل بيت وعجزه، ونحن نعرف مقدار حب البوصيري للرسول ﷺ فقد كتب بردته في مدحه وبيان فضائله، وعندما يكرر هنا ذكره نجد دلالة إيحائية، بهذه المساحة التي يشغلها النبي بقلبه وروحه، وذلك بقوله[2]:

مُحمَّـدٌ أشـرفُ الأعـرابِ والعَجَـمِ ... مُحمّـدٌ خيـرُ مـن يَمشـي علـى قـدمِ
مُحمّـدٌ بـاسـطُ المعـروفِ جَـامِعُـه ... محمّـدٌ صـاحـبُ الإحسـانِ والكـرمِ

والمتتبع لديوان عائشة الباعونية يجد هذا التكرار بشكل كبير، وببعد رمزي الدلالة، كررت الشاعرة في مدحها للرسول ﷺ (الصلاة عليك) اثنتين وعشرين مرة، وهذا التكرار يشير بوضوح إلى مدى التعلق به، لذلك فهي دائمة الدعاء له، من ذلك قولها[3]:

الصـلاةُ عليـك يـا شمـسَ الكمـالِ ... الصّـلاةُ عليـكَ يـا بـدرَ الجمـالِ
الصّلاةُ عليكَ من مَولى المَوالي ... دوامـاً مَـا بَـدا نـورُ الهـلالِ
الصّـلاةُ عليـكَ يـا غيـثَ النّـوالِ ... الصّـلاةُ عليـكَ يـا سـامي المَعـالِي

(١) ديوان ابن عربي، ص ١٩٥.
(٢) ديوان البوصيري، ص ٤١٨.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٧٧.

الصّـلاةُ عليـك يـا حسـن الفعـالِ الصّـلاةُ عليـكَ يـا زاكـي الحـلالِ
الصّلاةُ عليكَ من مَولى المَوالي دواماً مـا أضنـت غـرزُ الـلآلـي
الصّـلاةُ عليـكَ يـا محيـي الليـالـي الصّـلاةُ عليـكَ يـا ذخـرَ المـوالـي
الصّلاةُ عليكَ من مَولى المَوالي دوامـاً مـا همـتْ ديـمُ النّـوالِ

وفي قصيدة أخرى كررت اسم الإشارة أكثر من عشرين مرة، وإذا عرفنا فائدة هذا الاسم ـ الهاء للتنبيه وذا اسم إشارة ـ نعرف سر تكرار الشاعرة لهذا الاسم، وكأني بها تشير إلى عظمة هذا النبي وفضائله، في قولها[1]:

هـذا الحبيـبُ وصفـوةُ الجَبـارِ أزلاً ولا أثـرُ مـن الآثـار
هـذا الّـذي قـرنَ المهيمـنُ اسمَـه مـع اسمِـهِ وجَـلاهُ لـلإظهـارِ

ويكثر أمثال هذا التكرار في ديوان عائشة الباعونية، من ذلك تكرارها مقاطع معينة، مثل[2]:

ألا يَـا رسـولَ اللهِ ألهمـتُ إننـي لكهفـكَ آوي والتّـذلـلُ حِيلتِـي
ألا يـا رسـولَ اللهِ مـا لـي وسيلـةٌ سواكَ إلى رحمنِ روحِي وجملتي

فأخذت تكرر مقطع (ألا يا رسول الله) أكثر من أربعين مرة في قصيدة واحدة، إنه نداء استرحام لهذا النبي المبعوث رحمة للعالمين، تكرره مرات ومرات لتبث مشاعر الحب والتقرب للرسول ﷺ والنداء له، والتوسل به لله تعالى.

ومن التكرار الكلامي عند شاعرتنا قولها[3]:

الـوافـر العظـم بـن الـوافـر العظـمِ ابن الوافر العظمِ بن الوافرِ العظمِ

وقولها[4]:

اللهُ اللهُ خيـرَ الخلـقِ يـا سَنـدِي كـنْ شَـافعـي يَا مـلاذي عنـد غفـارِ

---

(١) المصدر نفسه، ق١٥٥ـ١٥٦.
(٢) المصدر نفسه، ق١٥١.
(٣) الباعونية، عائشة، البديعية، ق١٣٦.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٣١ ـ ٣٣.

فقد كررت كلمة (الوافر) أربع مرات، وكررت كلمة (العظم) أربع مرات، وكلمة (الله) مرتين.

ولها موشح كررت فيه ياء النداء، والضمير المنفصل (هو)، ولفظة (الله) في قولها[1]:

يَـا مَـن أفنَـى فِـي مَعْنَـاه كـم معنـى فـي هَـواه
جُـدْ لـي جُـدْ لـي ومتعنـي وخلـدنـي
بـالعَيـانِ فـي اتصـالـي يا هو يَا هُو يَا الله، يَا هُو يَا هُو يَا الله
يَا هُو يَا هُو يَا الله، يَا هُو يَا هُو يَا الله

نلاحظ هنا أنها كررت ثلاث عشرة مرة لفظة (يا) وثماني مرات (هو)، وخمس مرات (الله) فالتكرار يتعلق أحياناً بالشفع والوتر، ورمزهما، وكأني بالشاعرة وقد تأثرت بحلقات الذكر؛ التي كان يقيمها المتصوفة، فيكثرون من تلك الألفاظ بصورة عددية معينة.

أما من تكراراتها الحرفية، والتي تمنح نغماً داخلياً للأبيات قولها[2]:

تَـدعـي حبَّـه وتَشكـو بَـلاه إن هـذا وحقِّـهِ لَعجيـبُ
إنّمـا الصّـدق فـي المحبّـةِ رويـا كلمـا يفعـلُ الحبيـبُ حبيـبُ

كررت حرف الباء ثماني مرات وهكذا فإن ظاهرة التكرار موجودة بكثرة في أشعار عائشة الباعونية، وهذا يفيد في تأكيد الرمز المشار إليه، وأحياناً يكون عدد مرات التكرار مقروناً بدلالة معينة، فعدد سبعة مثلاً مقروناً بالسبع المثاني في القرآن الكريم، ولشرف هذه السورة نجد أن التكرار أحياناً يكون مقروناً بالعدد سبعة، وأخيراً فإن هذه الظاهرة التكرارية موجودة لدى المتصوفة بعامة وخصوصاً عند ابن عربي والبوصيري.

* * *

(١) المصدر نفسه، ق٢٠٢ ـ ٢٠٥.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٥٥.

الفصل الثاني
الموسيقى الشعرية

ونقصد بها دراسة الأوزان والأعاريض والقوافي في بعض القصائد والمقطعات الصوفية، ودراسة بعض موشحات القدود والأزجال... التي أسهمت في دعم الرمز الصوفي.

وإذا عدنا إلى شاعرتنا عائشة الباعونية نلاحظ أنها نظمت في الشعر التقليدي العمودي وأجادت من ذلك قولها[1]:

سعـــد إن جئـــت ثنيـــات اللـــوى حـــي عنـــي الحـــي مـــن آل لـــؤي

نلاحظ هنا أن الشاعرة وظفت سعداً، لنقل تحياتها إلى الرسول الكريم، وشببت بذكر الديار الحجازية، وإنما بطريقة مختلفة، فلم تقف على ديار عفا عليها الزمان ودب فيها الخراب، وإنما حملتها معنى رمزياً لأنها ديار النور الهادي، كما وقفت على بقية المقدسات نحو قولها[2]:

أظهـــروا كَعْبـــةَ حُســـنٍ نحـــوهـــا حجَّـــتِ الأرواحُ حيّـــاً بعـــد حـــيّ

ولها قصائد طويلة بلغت في إحداها أكثر من ألف وسبعمائة بيت على روي واحد، ولها قصائد متوسطة بلغت الأربعة والعشرين بيتاً قولها[3]:

بمـــدح رســـول الله تنتعـــش النفـــس ويذهب عنها الهم والغم واللبس

ولها مقطوعا ت صغيرة تتألف من عشرة أبيات كقولها[4]:

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٤٥.
(٢) الباعونية، عائشة، لوامع الفتوح، ق٢.
(٣) المصدر نفسه، ق٣.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٧.

يا سيد الرسل قد جاءتك جارية مسيئـــــة ذات آثـــــام وأوزار

وقولها في مطلع مقطوعة[1]:

لك الحمد يا رب على كل حالة وشكراً على ما قد منحت من المنن

ولم تقتصر الشاعرة على نظم الشعر القريض، بل نظمت في فنون أخرى، كالموشح والزجل والدوبيت والمواليا، ففنون النظم عند سائر المحققين سبعة هي: «الشعر القريض والموشح والدوبيت والزجل والمواليّا والكان كان والحماق»[2].

وأضاف ياقوت الحموي في معجمه فناً ثامناً هو فن (السلسلة) كما أسهمت شاعرتنا في فني التسميط والتخميس، وقد عـدَّ الدكتور محمود الربداوي هذه الفنون جزءاً من شاعرية الشاعر فقال:

«ولما كانت دراستنا لابن حجة تستلزم الحديث عن كل الجوانب الشعرية، آثرنا أن نتحدث عن الفنون النظمية؛ التي ولج ميدانها وبرع فيها، كالزجل والموشح والدوبيت والمخمسات»[3].

أ ـ الموشح:

الموشحُ لغةً: «الوشاح هو حلي للنساء، توشح به المرأة، ومنه اشتق توشح الرجل بثوبه والجمع أوشحة»[4].

وعدَّ الدكتور (جودت الركابي) في كتابه (الأدب الأندلسي) تسمية الموشح لما فيه من ترصيع وتزيين وتناظر، «وكأنه وشاح المرأة المرصع باللؤلؤ والجواهر»[5].

الموشح اصطلاحاً، هو «كلام منظوم على وزن مخصوص بقوافٍ مختلفة

---

(١) المصدر نفسه، ق٣١.

(٢) الحلي، صفي الدين، العاطل الحالي، ص ٢.

(٣) الربداوي، د. محمود، ابن حجة الحموي شاعراً وناقداً، ص ٩٧.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة وشح.

(٥) نقلاً عن عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص ٣٤١.

يتألف من ستة أقفال وخمسة أبيات»[1].

«ويخرج الموشح على أعاريض الخليل، ويخلو من الوزن الشعري أحياناً، ويستخدم اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه، ويتصل اتصالاً وثيقاً بالغناء»[2].

أما أجزاء الموشح فهي سبعة «المطلع والسمط والدور والغصن والقفل والبيت والخرجة»[3].

منها[4]:

بَعدما أنتَ حبيبي نُصب عيني ... لا أُبالي أبداً يا حقّ حَقّي بمجالاتِ الخيال
هَذه الأشيَا مَظاهر ... أنتَ فِيها ليَ ظاهرْ (سمط)
تنجلي يا نُور عَيني ... فأراكَ أولَ وآخرْ (الدور)
ليسَ إلا أنتَ يَا من ... هو مقصودُ السرائِرْ
جادَ لي المحبوبُ منها بالأخص المتلالي ... وَسقانيها إلى أن فزت بالريّ الكمال
مرتويٌ ما زلتُ منه ... في رياضِ البَسطِ أسرحْ
وبأشجانِ التّدانِي ... فِي غُضونِ الوصلِ أمدحْ
وَبِتوحيدي أطربُ ... وبمحوِ الغَيرِ أشْطحْ
فأنا من حيث أشهد ناظر مولى الموالي ... وكؤوسي دائرات وارتوائي متوالي

ولها موشح في السلسلة[5]:

يَا هُو يَا هُو يَا الله ... يَا هُو يَا هُو يَا الله
يَا هُو يَا هُو يا الله ... حُبّكَ تيّمْ
فيكَ المغرمْ ... ولي هيّمْ
لما أعدمْ (الدور) ... عَقلي عَقلي (السلسلة

(١) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص ٤٣.
(٢) الكريم، مصطفى، فن التوشيح، ص ١٧.
(٣) ابن سناء الملك، دار الطراز، ص ٣٢ - ١١٦.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٦٥ـ٦٦.
(٥) المصدر نفسه، ق٣٠ـ٣٢.

وَحيـــرنـــي وأسهَـــرنـــي وأضنـانـي فِـي الـدّلال (القفـل)

ولم تكتب عائشة الباعونية في السلسلة سوى هذا الموشح. ولدى البحث في أغراض الموشحات نجد أنه «ربما يكـون ابن عـربي أول وشـاح صوفي اشتملت موشحاته على رموزهم ومصطلحاتهـم وإشـاراتـهم»[1].

وقد مشت على طريقه الشاعرة عائشة الباعونية في بعض موشحاتها.

وللموشحات أوزان متعددة قسمها ابن سناء الملك إلى قسمين:

«منها ما جاء على أوزان الشعر المعروفة.. أما القسم الثاني من الموشحات فهو خارج عن أوزان العرب»[2].

ولعائشة الباعونية نوعان من الموشحات: التام والأقرع، وبلغ مجموع موشحاتها القرعاء (٦) والتامة (٩) موشحات من موشحاتها القرعاء[3]:

دَمعِـــي دَامِـــي عَلـــى الـــدّوام عَقلِـــي والـــهٌ مـــن الهيـــام
وَجـــدي شَـــايـــعٌ بيـــن الأنَـــام مَـــا بِـــي داءٌ سِـــوى الغَـــرام
وإنْ لامَ جـــاهـــلٌ أقـــل ســـلام لِـــمَ لا واللهُ هـــو المـــراد

نجده وزن على مخلع البسيط، وفيه القفل لازمة متكررة والخرجة فصيحة، وعدد أقفاله إحدى عشرة، وغرضه الأساسي غرض صوفي أرادت الشاعرة به أن ترمز إلى حالة العشق والهيام التي آلت إليها.

وكذلك[4]:

ربّي، حُبّي، رَجائي، قَصدي، سؤلـي، منـائي
بمحو الفَناءِ، وَجمع البَقاءِ، وَتمّ الجَلاءِ، وفيضِ العطاء

فأوزانه ممتزجة من البحر المجتث والمتقارب ومجزوء الرجز، وعدد أقفاله ستة عشر قفلاً، والخرجة فصيحة وهو يرمز لمصطلح الفناء والبقاء الصوفي.

---

(١) السعيد، محمد مجيد، الشعر في ظل بني عباد، ص ٢٥٧.
(٢) ابن سناء الملك، دار الطراز، ص ٣٣-٨٣.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٤٠ ـ ٤١.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٩٤ ـ ٩٦.

ومن موشحاتها التامة[1]:

الفَتحُ بَدا ونسمةُ الرّضوانِ مِن مقتدرِ هَبتْ بشذا يفوقُ عَرفَ البانِ عند السّحرِ
لا ينشُقها إلا فَتى قَد عَرفا أحكامُ حَقائق بها قد عُرفا
مَا حَال عن الوَلا ولا خَانَ وفا

وهو موزون على وزن (فعلن متفاعلن فعولن فعلن مرتين)، وفيه بيت مخمس مذيل القفل عدد أقفاله أحد عشر قفلاً، والخرجة فصيحة، ومضمونه صوفي يتضمن رموز الفتوحات الربانية.

كقولها[2]:

أحييتَنا بِالوِصالِ مَن كَان قَدْ فني مُذ لِحتَ بِالجَمالِ في كلّ مُفتن
فَعاشَ وانتعش ممّا رأى عِيان
وصَارَ بِالمُنى في روضةِ الأمَان
يَجني وَيَجتني نُور ثَالبُها المُصَان

أوزانه ممتزجة، فالمطلع من المجتث والأسماط من مخلع البسيط وهو ذو خمسة أقفال خرجته فصيحة، وهو في غرض صوفي يرمز إلى الانتعاش بالوصلة الإلهية.

ومن موشحاتها التامة الجميلة قولها[3]:

قَدْ دَعَانِي مَن رَبّاني وغَذانِي بِالإحسان
وَأدنَاني للدّنان وحَيّانِي فَأحيَانِي
بِالمَلاَنِ فأحيَاني وأفنَانِي فأبقاني
بِالعِرفانِ والتّداني

ووزنه ممتزج بين مجزوء الوافر، ومجزوء الرمل، وتفعيلات المقتضب،

(١) المصدر نفسه، ق٥٤ ـ ٥٦.
(٢) المصدر نفسه، ق٢٥١.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٧٩ـ٢٨٠.

وعدد أقفاله خمسة عشر قفلاً، خرجته فصيحة تضمن تعداد فضائل الخالق برموز صوفية.

ولها موشح تام تطلب فيه الوصل في قولها[1]:

جُد وصِلني أيا طبيب بشفائي مِن الضَّرر ... وكُن الله لي فأنِلني مَدى الوطر
وأدر خمرة الوِدادِ ... في كؤوسِ التّحقق
بكَ يا سيّدَ العِباد ... وجميلَ التّخلق
وأنلنيَ مدى المُراد ... وامحِ عَني تَفَرقي

فقد بدأته بمطلع مختل الوزن، وأتمته على إيقاع البحر الخفيف، وعدد أقفاله خمسة عشر قفلاً، خرجته فصيحة غرضه صوفي تضمن الدعاء إلى الله أن يمنحها الوصل لتحتسي الخمرة فتتراسل حواسها في كؤوس التحقق.

ب ـ الزجل:

الزجل لغة هو: «رفع الصوت الطرب، وفي حديث الملائكة لهم زجل في التسبيح أي: صوت عال رفيع، والزجل رفع الصوت وخص به التطريب»[2].

وسمي هذا الفن زجلاً لأنه لا يلتذ به وتفهم مقاطع أوزانه ولزوم قوافيه، حتى يُغنى ويصوت فيزول اللبس[3].

والزجل اصطلاحاً هو: «أحسن فنون النظم السبعة عند سائر المحققين، ملحون أبداً»[4].

«وهو يشبه الموشح أحياناً في طريقة نظمه وتعدد أوزانه وقوافيه وفي خرجاته، ويتصل معه بالغناء، ويخالفه بأنه ينظم باللغة العامية»[5].

لقد اقتصر زجل عائشة الباعونية على الغرض الصوفي، كما يغلب عليه نظام

---

(١) المصدر نفسه، ق١١٢ـ١١٧.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٧١ـ١٧٣.
(٣) لسان العرب، مادة زجل.
(٤) ابن حجة، تقي الدين، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص ١٣٨.
(٥) الحلي، صفي الدين، العاطل الحالي، ص ٢ـ٣.

الموشحة في تعدد القوافي، وليس للزجل خرجة تقيده، وربما دفعها إلى نظم أزجالها المسمطة والموشحة ليسهل الغناء بهما في حلقات المتصوفة ومن زجلها التام[1]:

مسكيـــــنٌ المَهجـــــورْ هُـــو دَائـــمٌ مـــأسـوْرْ
وَقلبـــــو مكســـــور ووُردو مكـــــــــدورْ
ودَمعـــــوا سَـــائـــلْ وعَقلـــــو مسلـــــوبْ
وَحَـــالـــو حَـــائـــلْ وصَبـــــرو مَنهـــــوبْ
وأمـــــروا هـــــايـــلْ وسقمـــــومَسبـــــوبْ
وجسمـــــو مَضـــــرورْ وجَمـــــرو مَسعـــــور
وعَيشـــــه مَحـــــرُورْ ووقتُـــــو مَمـــــرورْ

فوزنه ممتزج على مجزوئي الرجز والوافر، عدد أقفاله خمسة عشر قفلاً تضمن خمسين لحناً، بعضه معرب، وغرضه صوفي تضمن رموز الخمريات، والعشق الإلهٰي، والدعاء لولدها.

ولها أبيات أخرى في الزجل[2]:

كيـــفَ لا ينعـــم فـــؤادي وَحبيبـــي لـــوْ نَـــديمـــي
وهُـــو مِـــن وَصلـــوا وقـــربـــوا فـــي جنـــانٍ ونعيـــمْ
وجَمـــالـــه لـــه يشهـــدْ بَـــدرُه لَـــيـــس يغيـــبْ
وَوفـــاؤوا لـــه ســـرمـــدْ منـــه أجـــزَال النّصيـــبْ
وخِطـــابـــو لـــو مُـــؤبـــدْ بـــهِ يَنعـــش ويَطيـــبْ

وقد وزنته على مجزوء الرمل، مع ضرورة التسكين، وأقفاله سبعة واحتوى ستة عشر لحناً، وغرضه صوفي تضمن رموز الوصال ووصف الفؤاد المنعم به.

ولها في الزجل المسمط[3]:

حـــيّ بِـــالـــوصـــلِ مَـــا أطيبـــوا وَمـــا أُحيلـــى مُشيـــربـــوا

(١) الكريم، مصطفى، فن التوشيح، ص ٤٩.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٩٨ـ١٩٩.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٦٣ـ٦٤.

فِيـــه وافَـــانِـــي الـــوَفـــا وَأتَـــى كـــلّ مَـــا أطلُبـــوا
حيـــنَ تَعطّـــف وَتلطّـــف مـــن تَعـــرف يَـــامـــا أقـــربُـــوا
وَتَعطّـــــــــــــــف وَتجلّـــــــى المُحجـــــب

وقد وزنته على البحر الخفيف، وهي مصرعة المطلع وعمودها بائي، وقد ألبست هذه الأبيات الزجلية غلالة صوفية تضمنت وصف الوصل الإلهي وجماله.

ولقد طغى وصف العاشق على أزجالها الثلاثة، ووصف الخمرة الصوفية والساقي بالترتيب، ثم تضمنت أزجالها التوسل بالرسول الكريم ﷺ كما أن عائشة لم تشأ أن تأتي أوزان أزجالها على أوزان الشعر العربي، فخرجت عنها بحرف أو حركة، وأوجبت ضرورة تسكين بعض ألفاظها، ولقد اختلفت أسماط الدور الواحد التالي وزناً وتنويعاً في عدد التفعيلات[1]:

فيَـــا محبـــوبِـــي يَـــا الله لا تهجـــر
يـــا مَطلـــوبِـــي لقلبِـــي اجبُـــر
وَيـــا مـــرغُـــوبـــي بـــوصلـــك اغمِـــر

هنا نجد التنويع في هذه الأبيات في عدد التفعيلات لتمنحها إيقاعاً خاصاً. وتتكرر ظاهرة التنويع هذه في أشعارها، فنجدها في عدد التفعيلات المكررة «في المسمطة التي هي على وزن (المجتث) الذي يعد من البحور الممتزجة من تفعيلتين مختلفتين»[2] من ذلك قولها[3]:

كَـــاس بســـر يَـــا مـــا آلطفـــو ومُـــدامُـــو مَـــا أشـــرَفـــو
صـــرفَ راحِ بـــراحتـــو قـــد وَفـــاه وصَـــرّفـــو
فتبيّـــن وَتسلطـــن وَتمكـــن يَـــا مَـــا أعـــرفـــو
وتمنّى وَتـولـى لِمنصبـو

نجد هنا طغيان العامية في هذه الأبيات، ولعل ذلك ليسهل عليها ترديدها. أما أزجالها فتتسم بأن عائشة لم تكرر ألفاظاً بعينها في أزجال التصوف في

(١) المصدر نفسه، ق ٩٨.
(٢) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص ٨٥ ـ ٨٦.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٩٨.

المطالع والأقفال والخرجات، كما فعل (الششتري) في أحد أزجاله من قبل، حيث قال[1]:

آش علـــيّ مـــن النّـــاسِ وآش علـــى النّـــاسِ منـــي

ومن سمات خرجاتها أن بعضها معرب وأنها (ليست خرجة عامية دائماً)[2] من ذلك قولها[3]:

والقطـــبُ المَنســـوبُ إلـــى المَحمـــودِ
وشيخـــي المَحبـــوبُ قطـــبُ الـــوجـــودِ
وأهـــل القُلـــوبِ طـــلاب مقصـــودِ
مـا أنّ المَهجـورُ فجـادَ المَشكـور بالوصلِ المَيسورِ فأضحَى المَحبُور

أما مسمطها المزنم (فبنته من ثلاثة أجزاء، كل جزء يضم ثلاثة أقسمة وعمود المسمطة)[4].

أما البائي الذي يوحد روي الزجل[5]:

حَـي بـالـوَصـلِ مَـا أطيبـو وأُحيلـي مُشيـربـو
فيـه وا فـانِـي الـوَفـا وأتَـى كـلّ مـا أطلبـو
حيـن تعطّـف وتلطّـف مَـن تعـرف يـا مَـا أقـربـوا
وَتعطّـف وتجلّـى الحُجـب لقليـب بصِيـرتـو
شـاهـدتُ حسنـوو طلعتـو فَجئـن بعـد مـوتـه
بـاجِتـلا شمـس وحـدتـو مُـذ تجـرد وَتفـرد
وتـوجـد بمنيتـو وَتضلـع وَتـروى بمشـربـو

والملاحظ أن هذه المسمطة تخالف تعريف (ابن رشيق)[6] الذي اشترط أن

---

(١) ديوان الششتري، ص ٥١.
(٢) عتيق، عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، ص ٤١١.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٩٩.
(٤) انظر ديوان قزمان، الزجل: ٣/ ٢٠، والزجل: ٨/ ٥٠ ـ ٧٦.
(٥) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٨٤ ـ ٢٨٥.
(٦) ابن رشيق، العمدة: ١/ ١٧٨.

تكون الأقسمة التي تلي المطلع المصرع على غير قافيته، والعمود الأول معرب والآخران ملحونان.

ج ـ الدوبيت:

الدوبيت هو أحد فنون المواليات وهو من بيتين، وأحد الفنون السبعة التي لا ريب أنها خارجة من الشعر، ومعناه: بيتان، ويقال له: الرباعي لأربعة مصاريعه وهو ثلاثة أقسام بأربع قواف كالمواليا، «إنه بيتان من الشعر الأول مصرع والثاني ينتهي بقافية الأول نفسها»[1].

ومن أنواع الدوبيت:

الرباعي المعرّج: كقول الباعونية[2]:

لمّـا أوحَـى إلـي فـؤادي سـراً ... أنْ يجبـره بـالقصـدِ مِنـه سـراً
فليمـن قلبـي فقـد أتتـكَ البُشـرى ... ببلـوغِ مُنـى فيـهِ دوام السـرا

الرباعي المردوف:

«وهو الذي يحسن فيه التزام الجناس ولكنه الناقص»[3].

ولقد تمحورت مضامين دوبياتها حول الغرض الصوفي طالبة وصاله سبحانه، لتنجذب إليه في حان الخمرة الصوفية، وقد سبقها إلى توظيف فن الدوبيت في الغرض الصوفي عمر بن الفارض، فقال في أحد الدوبيت[4]:

رُوحي لكَ يا زائرُ في الليلِ فدىً ... يـا مـؤنسَ وحْشَتـي إذا الليـلُ هَـدا
إن كـانَ فِـراقُنـا مـع الصبـحِ بَـدا ... لا أسفـرَ بعـدَ ذَاك صبـحٌ بَـدا

وأشار الدكتور (كمال أبو ديب) إلى أن الدوبيت عند «عمر بن الفارض الصوفي من أقدم الأمثلة التي يعرفها للرباعية كما هي الموصوفة عنده»[5].

---

(١) الربداوي، د. محمود، ابن حجة الحموي شاعراً وناقداً، ص ٩٩.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٧٠.
(٣) بكار، د. يوسف، الترجمات العربية لرباعيات الخيام، ص ١٠.
(٤) ديوان ابن الفارض، ص ١٩٥.
(٥) أبو ديب، د. كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٩١.

وقد وظفت الباعونية وزن الدوبيت في موشحة تامة، فخرجت عن توظيفه في بيتي (الدوبيت) فحسب.

ونجد الدوبيت كثيراً في أشعار صفي الدين الحلي من ذلك قوله[1]:

تُبْ وتُبْ وادعُ ذا الجَلالِ بصدقٍ تَجِدِ اللهَ للدعاءِ سميعَا
لا تخفْ مع رَجاءِ ربكَ ذنباً إنَّه يغفرُ الذُّنوبَ جميعَا

د ـ المواليا:

المواليا هو أحد الفنون السبعة «له وزن واحد وأربع قواف على روي واحد، ومخترعوه أهل واسط العراقية من البحر البسيط، اقتطعوه من بيتين وقفوا كل شطر بقافية وسموا الأربعة صوتاً، ونظموا فيه اللفظ القوي الجزل في الغزل والمديح على قاعدة القريض المعرب»[2].

وهو يسمى (البرزخ)؛ «لأنه يحتمل اللحن والإعراب في أوائل استخراجه وأهل واسط اخترعوه من البحر البسيط وجعلوه معرباً كالشعر البسيط إلا أن كل بيتين منها أربعة أقفال بقافية واحدة، وتغزلوا به ومدحوا وهجوا، والجميع معرب إلى أن وصل إلى البغادنة فلطفوه ولحنوه وسلكوا فيه عناية لا تدرك»[3].

أما عن عيوب المواليا فمن «أقبح العيوب أن يكون بعض ألفاظ البيت معربة وبعضها ملحونة، وهو التزنيم في الزجل فإما المقصود أن يكون المعرب نوعاً بمفرده لا يدخله الإعراب»[4].

والمواليا تنفرد عن الزجل باستعمالهم (ال) والتزامهم بها، خصوصاً في القافية، ويعدونها من محاسن صناعتهم نحو قولهم:

«. . ومن جعلني مثل للشيرد والويرد»[5].

---

(١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٥٧.
(٢) الحلي، صفي الدين، العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص ١٠٥.
(٣) الحلي، صفي الدين، العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص ٣.
(٤) ابن حجة، تقي الدين، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص١٣٨ـ١٣٩.
(٥) الأبشيهي، محمد، المستطرف في كل فن مستظرف: ٢/ ٤٤٧.

وغرض مواليا الباعونية صوفي، يتضمن الحنين إلى الخمرة الصوفية، والإكثار من دعاء الخالق لإدامة وصلها به ووصف حالها ـ عاشقة ـ مصابة بالهزال، يقض مضجعها أرق عندما يفصلها الخالق عنه، ورموزها صوفية نحو قولها[1]:

مَن كان سَيّدو يُحبّو وأصبحَ من الخدامِ فــلا يظنــن مَمــاتــوا إعْــدامْ
بَل نقلهُ مِنْ عنا مَحضٌ إلى إكرامِ فيـه لنفـضِ وجـودٍ وبـاللقـا إتمـامْ

وقد بلغ عدد مواليات الباعونية واحداً وعشرين منها سبعة عامية أما وزان المواليا الباعونية فخرجت عن وزن (البسيط) بحرف في بعض قوافيها، كما تحتاج إلى تسكين بعض كلماتها لاستواء الوزن نحو قولها[2]:

رِضَاكَ عنِّي وَحَــقكَ مُنْتهى المرغوبْ كما صُدودكَ وَهجُرك غَاية المرهوبْ

وبرزت ظاهرة التزنيم في أحد مواليا تها قد لحنت في مواليا معرب.

هـ ـ التسميط:

التسميط مأخوذ من سمط والمسمط من الشعر: أبيات مشطورة يجمعها قافية واحدة، وقيل المسمط من الشعر ما قفي أرباع بيوته، وسمط في قافية مخالفة قول بعض المحدثين[3]:

وشيبــــةٌ كــــالقســــمِ غيــــرُ يــــدِ اللمــــمِ
داويتهــــا بــــالكتــــمِ زوراً وبهتــــانــــاً

والشعر المسمط اصطلاحاً هو«أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة»[4].

وكان غرض مسمطاتها التصوف، ففيها تذكر الخمريات الصوفية،

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٦٩.
(٢) المصدر نفسه، ق١٦٧.
(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة سمط.
(٤) ابن رشيق، العمدة: ١/ ١٧٨.

ورموزها، من ذكر للحان وكؤوس الخمرة، ثم مديح للرسول الكريم ﷺ، ثم تعرج على بعض الرموز الصوفية مثل البقاء والفناء وغيرها.

وقد بلغ عدد مسمطاتها ثمانية فيها بعض الأقسمة العامية والملحونة وهي تشكل ثلاثاً، والخمس الباقية معربات، من هذه المسمطات قولها[1]:

يَـــا إلَهـــي يَـــا رَجَـــائـــي يَـــــا حبيـــــبَ قلبـــــي
زاد دَائـــــي يَـــا دَوائـــــي يَـــــا جميـــــع طِبّـــــي
لَيـــس أرجُـــو مِـــن شِفـــائـــي يَشفِنـــــــي حبّـــــي
غيـــــر وصـــــلٍ بلقـــــاءِ وهَنـــــــا قُـــــرب
إنْ تـــــردْ كشـــف سقـــامـــي وجميـــــعَ ضـــــرّي
فَتبـــدا يَـــا مَـــرامـــي لعيـــــون سِـــــري
تشفِنـــــي تـــــروي أوامـــــي تعليلـــــي أمـــــري
بِعلو لِمقامي وفَنا حجبِي

وتتراوح طول فصول مسمطاتها بين خمسة واثنين وثلاثين فصلاً، ووظفت لفظ الجلالة (الله) في أعمدة القصيدة وجعلت لازمته روياً في عشرة فصول في أحد مسمطاتها. ولعل ذلك يناسب إنشادات الصوفية، فقالت[2]:

إن كنتَ مِثلي تَعشقُ حسنَ الجمالِ المطلق فكنْ خَليعاً ممزّقاً فاني الوُجود في الله
فمن فنى في حبّي وصارَ مثل سَبي فازَ بطيبِ القربِ وبالوفَا من الله

وتنقسم أوزان مسمطاتها إلى أقسام منها أن صدور بعض مسمطاتها ليست على وزن أعجازها، نحو قولها[3]:

يـــا إلهـــي يَـــا رَجَـــائـــي يَـــــا حبيـــــبَ قلبـــــي
زَادَ دائـــــي يـــــا دَوائـــــي يَـــــا جميـــــعِ طبّـــــي

فأوزان الصدور على مجزوء الرمل، بينما الأعجاز على مخلع البسيط.

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٥٦.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٩١.
(٣) المصدر نفسه، ق٩٢.

و ـ التخميس:

التخميس «هو ذوق العصر واتجاهه النقدي، فكان لا يعتبر الأديب إلا إذا كان مكثراً في التأليف، صاحب منظوم يتحدى السابقين واللاحقين، فإذا ألف جاب آفاق الدنيا، عرج على كل لون من ألوان الثقافة، وإذا نظم فلا أقل من أن يأخذ بشيء من أنواع النظم الدارجة كالزجل والمواليا، ويماشي اتجاهات الشعر آنذاك في التخاميس»[1].

والمخمس من الشعر لغة: «ما كان على خمسة أجزاء وليس ذلك في وضع العروض، وإذا اختلفت القوافي فهو المخمس»[2].

واصطلاحاً: «هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى على قافية أخرى في وزنها، كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة هذا هو الأصل، وأكثروا من هذا الفن حتى أتوا به مصراعين فقط، وهو المزدوج، إلا أن وزنه واحد وإن اختلفت القوافي»[3].

وقيل: «هو أن يأخذ الشاعر قصيدة يعجب بها فيعمد إلى معارضتها، فيأخذ كل بيت من القصيدة ويمهد له بثلاثة أشطرمن شعره، ويجعل شطري بيت القصيدة المخمسة الشطر الرابع والخامس، وينتقل من بيت إلى بيت»[4].

خمست الباعونية خمس قصائد لغيرها، منهم شعراء مجهولون ومنهم مشاهير كالبوصيري والكيلاني وأبي الوفا، وجميعها في التصوف ولم يكن تخميسها دليل عجز أو قلة في القوافي، كما يرى (ابن رشيق) في من ينهج منهج التخميس، ولكن تخميس شاعرتنا لمحبتها لمن خمست لهم، كشيخ طريقتها الكيلانية، كما أن الشاعرة نظمت في فنون كثيرة من فنون التصوف، فلعل تخميساتها دليل على تمثل التراث الصوفي خاصة وأنها خمست للبوصيري.

وتمتاز بشدة حبك البيت، وهذا الحبك لا يخلو من دقة في رصف الألفاظ

---

(١) الربداوي، د. محمود، ابن حجة شاعراً وناقداً، ص ١٠٠.

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٩١.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة خمس.

(٤) ابن رشيق، العمدة: ١/ ١٨٠.

وتتابع المعاني ومن مخمساتها مخمسة من شعر الشيخ (عبد القادر الكيلاني)[1]:

أصبحتُ في روضِ الوصالِ أشبُ وأشاهدُ الحسنَ البديعَ فأطربُ
وأقولُ والسّاقي يديرُ فأشربُ ما في المناهلِ منهلٌ مستعذبُ
إلا ولي فيه الألذُّ الأطيبُ

كذلك مخمسة من شعر (محمد البوصيري)[2]:

كتمتُ وَجدي فأضحى غيرَ مكتتِم بدمعٍ عَنْدَميِّ اللونِ منسجمِ
وقالَ صحبي ووجدي صارَ كالعلمِ أمن تذكرِ جيرانٍ بذي سَلم
مزجتَ دمعاً جَرى من مقلةٍ بدمِ

ولها مخمسة من شعر شيخها (محمد بن أبي الوفا)[3]:

ناجيتُ في طورِ الوصالِ سَرايرِ مني وَمحوي في وفاكَ مباشرُ
وجمالُ وجهكَ مسفر ومحاضرُ يا واحداً في كلّ شيءٍ ظاهر
وهو الذي في كلّ شيءٍ باطن

وأخيراً هذا التنويع الشعري كان سمة بارزة للعصر المملوكي أضاف إضافات جديدة على الشعر الصوفي، وأعطاه إيحاءات مختلفة، جعلته سهل الإنشاد في مجالس الصوفية.

* * *

(١) الربداوي، د. محمود، ابن حجة شاعراً وناقداً، ص ١٠٦.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٩٨ـ٣٠٠.
(٣) المصدر نفسه، ق٣٠١.

الفصل الثالث
التشكيل الموسيقي

تعدُّ الموسيقى الشعرية، بما تحمله من رتم رمزي خاص، إضافة إلى القافية أهم عناصر التشكيل الموسيقي.

فمن ناحية «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»[1].

وللوزن أهميته عند النُّقاد العرب، فمنهم من وجد الشعر عبارة عن «أقوال موزونة متساوية، ومعنى أنها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعناها متساوية هو أن يكون كل قول فيها مؤلفاً من أقوال إيقاعية في عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الأخرى، على حد قول ابن سينا»[2].

ولأهمية الوزن في الشعر الصوفي، ولحاجة ذلك الشعر لموسيقا خاصة تجعلـه قابلاً للترديد «فالوزن يقوم بتثبيت المعنى وتأكيده، ويجعله يعلق بالقلب ويقيده من الشتات، وهو بالوقت ذاته يوجب على الشاعر أن يفكر بدقة أكثر، وأن يعبر عن نفسه بصورة أكثر وضوحاً، فيلزم الشاعر بانتقاء أنسب الألفاظ وأوجزها»[3].

والوزن يدل على حالة الشاعر النفسية ويكشف عنها.. لأن اختيار البحر الذي يتألف من مقاطع عروضية مرتبط ـ كما يرى الغربيون في بحثهم وزن الشعر ـ بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الإنسان السليم بعدد (٧٥)

---

(١) ابن رشيق، العمدة: ١/ ١٣٤.

(٢) نقلاً عن د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٢٣٩.

(٣) المومني، د. قاسم، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ١٩٩ـ٢٠٢.

مرة في الدقيقة ويرون الصلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به جهاز النطق وقدرته على إصدار عدد محدد من المقاطع. . وإذا تذكرنا أن بحراً كالطويل يشتمل البيت منه على (٢٨) صوتاً مقطعاً أمكننا أن نتصور أن النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس[١].

وإذا عدنا إلى الشاعرة الباعونية وجدنا تنوعاً في أوزانها الشعرية حيث وظفت أغلب الأبحر لأكثر من غرض أسوة بغيرها من شعراء العرب الذين منحوها ليونة لتتناسب مع أغلب الأغراض، فلم يقتصر البحر عندهم على غرض معين يجمده بقالب ثابت، وإنما كان لكل بحر دلالته الرمزية وذلك منعاً من الرتابة والتكرار. وقد ركز النقاد العرب على العلاقة بين وزن القصيدة وموضوعها، فقصائد المدح تحتاج إلى الوزن الطويل ولكن شاعرتنا كسائر مداح النبي ﷺ استخدمت الأوزان الرشيقة مثل استخدامها الأوزان الطويلة في مدائحها.

وشكل البحر الطويل أغلب قصائدها ويليه البحر البسيط، «ويعد البحران (الطويل والبسيط) من البحور التي كان القدماء يديرون غالبية شعرهم عليها»[٢].

لما «لهذين البحرين من علاقة قوية فعلاً بقوة البناء الشعري، ولأن أوزانهما تلائم التوتر والتحلم»[٣].

أكثرت من المجزوءات حيث بلغت (٣٢) مجزوءاً، لتجعل شعرها أكثر ترديداً في حلقات الإنشاد الصوفية، ولتعبر عن حالة عالية من حالات الحب الإلهي، قد تحتاج معها إلى سرعة يؤمنها البحر المجزوء الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها»[٤].

---

(١) مجلة العربي عدد ١٠٤ تموز ١٩٩٦.

(٢) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر، ص ٥٠.

(٣) الرباعي د. عبد القادر صريع الغواني، ص ٢٨٤ـ٢٨٥.

(٤) إسماعيل، د. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٢٧٤.

والقافية «تتصل بموسيقا الشعر وإيقاعه، وهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت، وينتهي سيل الإيقاع ثم يبدأ البيت من جديد.

كالموجة تصل إلى ذروتها، وتنحسر لتعود من جديد وعلى هذا فإن القافية ختام السيل النغمي عندها تتوقف المعاني، مع أمواج النغم المتدفقة التفعيلات»[1].

وحد القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ومرة تكون القافية بعض الكلمة ومرة كلمتين[2].

أما عن أنواع قوافي الباعونية فتنقسم قسمين: القوافي المطلقة والقوافي المقيدة، ومن قوافيها المقيدة قصيدتها:

فـــلا والله لا ألـــوي عليهـــم ولا أصغـي ولـو أضحـوا صـوارخ
ولـولا الحلـم مـا أغمـدت سيفـي إذن حتـــى أخليهـــم بـــراذخ

فقد زاحفت وأعصبت الوافر في بيتين[3]، حسب حالتها النفسية فهي إما أن تصفح عنهم أو تفتك بهم.

أما قوافيها المطلقة فقد طغت على أغلب أشعارها مما يدل على أن «قوافيها دالة على الفرح»[4].

«ولا يخفى أن لحالات القافية بإطلاق وتقييد ووصل بهاء مطلقة أو ساكنة لها دوراً في التعبير عن تجربة الشاعر»[5].

والحقيقة أن حال شاعرتنا الفرحة في قوافيها المطلقة يتناسب وحال الصوفي الذي يعيش فرحاً بالوصل الإلهي.

وتمثلت علل قوافيها «بالقبض والحذف والخبن والقطع والإضمار» أما عن

---

(١) المومني قاسم نقد الشعر في القرن الهجري الرابع، ص ٢٠٥.
(٢) ابن رشيق، العمدة: ١/ ١٥٠.
(٣) التبريزي، الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، ص ٥١ ـ ٥٧ (راجع العصب والقطف).
(٤) الرباعي د. عبد القادر، صريع الغواني، ص ٢٩٠ـ٢٩١.
(٥) سلطاني، محمد، العروض والموسيقا الشعر العربي، ١١٦ـ١٢٢.

القافية والتي هي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعور، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[١].

ولنبدأ بعلل النقص وهي (القبض) وحده ذهاب الخامس الساكن من التفعيلة من ذلك قولها[٢]:

أقول وفيض الفتح لي قد تيسرا وسِرًّا عنا طه بِسرّي قد سرا

ثم تخالف الباعونية في وزني العروض والضرب (مفاعلن، مفاعي) قابضة في تفعيلة الأول وحاذفة في الثانية[٣]:

عسى تشهدوني ذاتكم وصفاتكم عسى تبرئوا كلمي بلطف كلام

والخبن وهو ما ذهب ثانيه الساكن في تفعيلتي (مستفعلن، فاعلن) فيصيران (متفعلن، فعلن) من ذلك قولها[٤]:

وكم جماد وحيوان عليه غدا مسلّماً بلسان غيرِ منعجم

والقطع والإضمار معاً، فالأول في العروض والثاني في الضرب كما في الشاهد التالي[٥]:

أمن التفرق والبعاد سقامي أم من شديد الشوق والتهيام

ومن عللها الزائدة قولها[٦]:

ترقَّ عن الأسباب وثم عن الخلق تفوز برؤيا الحق للحق بالحق

حيث وظفت تفعيلتي العروض والضرب تامتين.

كما وجدنا عند الباعونية ظاهرة الخروج على القافية من ذلك قولها[٧]:

غرام له بين الضلوع دبيب وشوق له وسط الفؤاد لهيب

---

(١) ابن رشيق، العمدة: ١/ ١٥١.
(٢) الباعونية در الغائص في بحر المعجزات، ق١.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٢.
(٤) الباعونية، عائشة، النبويات، ق٢٢.
(٥) الباعونية، عائشة، فيض الفضل ق٢٢.
(٦) المصدر نفسه، ق ٩٨.
(٧) المصدر نفسه، ق١٩.

ووجد لقد أذكى الأسى عند جمرة وأضحى له حشو الفؤاد يذوب
يذوب ويجري من عيوني مدامعا تحاكي انهمال الغيث وهو سكوب
وأعضاء أضناها الحنين إلى اللقا وقلب على ورد الوصال وجيب
وجسمي غدا فان ببعدي عن الحمى ولم يبق إلا زفرة ونحيب
وعين فلا ينفك وابل دمعها على البعد من تلك الديار حبيب

ومن عيوب قوافيها الإقواء، وهو اختلاف حركات إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة وأخرى مخفوضة، كقولها[1]:

الحق أنت وما سواك فباطل والكل آثار وأنت المؤثر
وأنا الجويرية التي قد أصبحت أدنى جميع العالمين وأحقرا
كم من منايح كم نوال كم عطا كم رحمة شملت ولم تتأخر

ومن عيوب قوافيها السناد وحده في اختلاف حركات حرف ما قبل الروي كسراً و فتحاً وضماً ومثال ذلك قولها:

وأصبحت والحب لي قائدا وأمسيت والشوق لي يجذب
إلٰه الورى مطمع الآيسين سوى القرب منك فلا مأرب
فصل عليه صلاة بها تبلغنا منك ما نطلب

ومن عيوب قوافيها الإيطاء وحده تكرير لفظ القافية بالمعنى نفسه ومعناهما واحد وكلما تباعد الإيطاء كان أخف من ذلك قولها[2]:

إذا قدمت عزمي للمعالي يؤخرني عن التقديم حظي
وأن تبلغ فؤادي كل قصدي وأن تجزل إلهي منك حظي

ومن عيوب قوافيها التضمين الذي عده أغلب النقاد عيباً عدا ابن الأثير؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجبه عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنشور في تعلق إحداهما بالأخرى[3].

---

(١) المصدر نفسه، ق٧ ـ ٨.
(٢) نقلاً عن يوسف بكار بناء القصيدة ١٨٧.
(٣) المصدر نفسه. ١٨٧.

كقولها:[1]

وكدت بأن ألقي التلاف فجاد بي بطيب خطاب الفؤاد يقول:
إذا رمتَ منا الوصل أخلص لنا بنا وخل السوى، واقصد وأنت ذليل

ومن عيوب قوافيها القافية المستدعاة وحدها أنها لا تفيد معنى وإنما أوردت ليستوي الروي فقط من ذلك[2]:

طويل العصا من قد عصى يرم بالحصى
شريف الخصال أشرف الخلق والورى

* * *

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل ١٢٠.
(٢) الباعونية، عائشة، در الغائص، ق٢.

الفصل الرابع
الصنعة البديعية

لجأت الشاعرة إلى ألوان من البديع منها:

الاقتباس: عرف القزويني الاقتباس بقوله: «أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث»[1] وهو نوعان عندها:

أولاً ـ في النثر:

أكثرت الشاعرة في المولد النبوي من الاقتباس القرآني، من ذلك قولها في خطبة المولد النبوي:[2]

«الحمد لله القديم أحده. . المتعالي عظمه فلا تصوره الأوهام القوي حوله، الحق قوله، فلا تمثله الأفكار، الملك الحق المبين، الولي الحميد المتين . . .»[3].

وتقول أيضاً في حديثها عن وفاته: «ولم يزل ﷺ متصفاً بالكمال الأعلى والخلق الأعظم، مخصصاً بالجمال الأسنى والمجد الأكرم»[4]، ﴿وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا ۝٤٥ وَدَاعِيًا إِلَى ٱللَّهِ بِإِذْنِهِۦ وَسِرَاجًا مُّنِيرًا﴾[5].

وكذلك قولها «وحقق الله تعالى لحبيبه ﷺ بظهور الملة السمحاء أمله،

---

(١) القزويني، تهذيب الإيضاح، تح المرحوم عز الدين التنوخي: ١/ ٣٠٠.
(٢) الباعونية، عائشة، المورد الأهنى في المولد الأسنى، ق٦.
(٣) (الحشر٢٣، ـ٢٤).
(٤) الباعونية، عائشة، المورد الأهنى في المولد الأسنى، ق٥٢.
(٥) (الأحزاب: ٤٥ـ٤٦).

فأنزل الله برهاناً لذلك وتبياناً، ﴿ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا﴾[1].

كما كثر الاقتباس في المولد من الحديث الشريف من ذلك حديثها عن حادثة شق الصدر حيث تقول: فبينما هو ذات يوم مع أخيه في المرعى، وعين الله ترعى، إذ بثلاثة نفر، يعلوهم جمال وخفر ومعهم طست من ذهب يقصر عنه النعت ملئ من ثلج الاختصاص الأعظم، بما شاء الرحمن وأكرم فتولى الأول شق صدر الكريم وتولى الثاني غسل قلبه بذلك الماء. .»[2].

وهو حديث طويل عن السيدة عائشة رضي الله عنها، من حديث شداد بن أوس ولطول الحديث سأذكر أوله «بينا أنا الساعة قائم على إخوتي، إذ أتاني رهط ثلاثة بيد أحدهم إبريق فضة وفي يد الثاني طست من زمرد ثم شق من صدري. . فأخرج أحشاء بطني فغسلها بذلك الثلج فأنعم غسلها»[3].

كما أنها اقتبست من الحديث الشريف أثناء حديثها عن معجزات الرسول ﷺ. . «إن في معجزة القرآن ستين ألف معجزة وأكثر وعندي أن الحصر في ذلك غير ممكن. . ومن معجزاته ﷺ التي بلغت حد التواتر: انشقاق القمر، ورد الشمس بعد أن غربت ولم يبق لها في السماء أثر، وتسبيح الحصى والطعام وغيرهما بين يديه، وسجود الحجر الشجرو له، وتسليمهما عليه»[4].

وهناك حديث عن تسليم الحجر رواه الترمذي في سننه عن جابر بن سمرة قال: قال رسول الله ﷺ: إن بمكة حجراً كان يسلم علي ليالي بعثت إني لأعرفه الآن (رواه مسلم في باب فضائل النبي ﷺ)[5].

كذلك في حديثها عن صفاته الخلقية والخلقية، اقتبست ألفاظاً وردت

---

(١) (المائدة: ٣).

(٢) الباعونية، عائشة، المورد الأهنى في المولد الأسنى، ق٥٢.

(٣) ابن عساكر، تاريخ دمشق، السيرة النبوية، ص ٣٧٠ـ٣٧٣ـ٣٨٥.

(٤) صحيح مسلم، حديث انشقاق القمر أخرجه مسلم في صفات المنافقين (٢١٤٠) باب انشقاق القمر.

(٥) الترمذي، سنن الترمذي، في كتاب المناقب، باب إثبات نبوة النبي ﷺ حديث (٣٦٢٨).

بالحديث الشريف، من ذلك أنه ﷺ كان «أزهر اللون، واسع الجبين، أزج الحاجبين، أقنى العرنين، سهل الخدين، أدعج العينين. . .»[1].

روى ابن عساكر عن محمد بن علي عن علي بن أبي طالب قال: «كان رسول الله ﷺ ضخم الرأس، عظيم العينين، مشرب العينين من حمرة، هدب الأشفار، كث اللحية، شثن الكفين والقدمين، أزهر اللون، إذا مشى تكفأ كأنما يمشي في صعد، وإذا التفت التفت جميعاً»[2].

ثانياً ـ الاقتباس في الشعر:

كثر اقتباس الشاعرة في أشعارها، من ذلك إشارتها إلى قوله تعالى[3]: ﴿وَيُسَبِّحُ ٱلرَّعْدُ بِحَمْدِهِۦ﴾. . بقولها[4]:

كذلك قولها[5]:

بتفصيله التوراة جاءت وكم أتت ... بإنجيل عيسى في البيان شروح

تشير إلى قوله تعالى في كتابه العزيز ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ يَٰبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ إِنِّى رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَىَّ مِنَ ٱلتَّوْرَىٰةِ وَمُبَشِّرًۢا بِرَسُولٍ يَأْتِى مِنۢ بَعْدِى ٱسْمُهُۥٓ أَحْمَدُ﴾[6].

وكذلك قولها[7]:

للمصطفى المجتبى ياسين من نزلت ... في مجده الفرد إنجيل وتوراة

تشير إلى قوله تعالى:

﴿ٱلَّذِينَ يَتَّبِعُونَ ٱلرَّسُولَ ٱلنَّبِىَّ ٱلْأُمِّىَّ ٱلَّذِى يَجِدُونَهُۥ مَكْتُوبًا عِندَهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ

---

(١) الباعونية، عائشة، المورد الأهنى في المولد الأسنى، ق٥٦.
(٢) تاريخ ابن عساكر (السيرة النبوية، باب صفات خلقه)، ٢١٣.
(٣) (الرعد: ١٣).
(٤) الباعونية، عائشة، المورد الأهنى في المولد الأسنى، ق٥٩.
(٥) المصدر نفسه، ق٥٠.
(٦) (الصف: ٦).
(٧) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٧٦.

وَٱلْإِنجِيلِ يَأْمُرُهُم بِٱلْمَعْرُوفِ وَيَنْهَىٰهُمْ عَنِ ٱلْمُنكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ ٱلطَّيِّبَٰتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ ٱلْخَبَٰٓئِثَ﴾[1].

وفي ذكرها لحادثة الإسراء اقتبست الشاعرة ألفاظاً وتراكيب من القرآن، في قولها[2]:

والله قد أسرى به في ليله ... قد فاق فيها نور بدر تمام
وغدت ملائكة السماء تحوطه ... يمشون معه مشية الخدام
ورقا إلى السبع السموات العلا ... وعلا دنواً فوق كل مقام
ودنا إلى أن صار مثل القاب من ... قوسين من ذي العز والإكرام
فحباه بالإجلال والإفضال والتقريب ... في التكليم والإنغام

ومن هذه الألفاظ المقتبسة: «أسرى ليلاً وقاب قوسين» نجد ظاهرة حسنة، حيث إنها اقتبست ألفاظاً لتوظفها توظيفاً جديداً، فهي ألفاظ لغة القرآن عمدت إلى إحيائها وتنميتها وإدخالها في إطار رمزي بعيد الدلالة، يشير إلى عظمة هذا النبي ﷺ، وقد أشار اليوت إلى ضرورة نقل اللفظ من إطار الماضي، وتوظيفه بمعطيات الحاضر مما ينميه بقوله: «إن ولاء الشاعر يجب أن يكون للغة التي يرثها من الماضي، والتي يجب أن يحافظ عليها وينميها»[3].

ومن هذه الألفاظ والتراكيب القرآنية المقتبسة قولها[4]:

والجن ترمى إن أرادت تسترق ... سمعاً بشهب مثل وقع سهام

والبيت مقتبس من قوله تعالى: ﴿إِلَّا مَنِ ٱسْتَرَقَ ٱلسَّمْعَ فَأَتْبَعَهُۥ شِهَابٌ مُّبِينٌ﴾[5].

واقتبست أيضاً:[6]

ودنا ثم تدلى ... وسقانا فارتوينا

---

(١) (الأعراف: ١٥٧).
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٥.
(٣) نقلاً عن عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية، ص ٢٤٣.
(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٥.
(٥) (الحجر: ٨١).
(٦) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٣٤.

وكذلك في قولها[1]:

وحسبك من برهان عليه أنه دنى وتدلى والثبات رجيح

مشيرة إلى قوله تعالى ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ ۝٨ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ﴾[2].

وأشارت إلى محامد الرسول وخصاله في سورة القلم[3]:

وراع لفظاً ووزناً في محامد من جاءت محامده في نون والقلم

واقتبست ألفاظاً وتراكيب من أحاديث الرسول الكريم ﷺ فقد ورد في (المورد الأهنا) عن العرباض بن سارية رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: «إني عبد الله، وخاتم النبيين، وإن آدم لمنجدل في طينته، وسأخبركم عن ذلك: أنا دعوة أبي إبراهيم، وبشارة عيسى، ورؤيا أمي». فالرسول هو أول الخلق وآدم بين الماء والطين[4]:

قد كان طٰه قبل إيجاد الورى نوراً براه باري الأشياء

من قبل إيجاد لآدم وهو منـ ـجدل غدا في طينه والماء

وكان اقتباسها من قوله عليه السلام: (بشارة عيسى) قولها[5]:

وكذا ابن مريم في الشفاعة قد غدا دالاً عليه بأحسن الأسماء

واقتبست قول الرسول الكريم ﷺ في الشفاعة يوم القيامة، وحملته رمزاً دلالياً جديداً، ليصبح ﷺ رمز الرحمة المهداة، فهو قائد الأمة الإسلامية في ذلك اليوم، لأن الرسول الكريم كما في صحيح مسلم قال: «أنا سيد ولد آدم يوم القيامة، وأول شافع وأول مشفع»[6].

فتقول في ذلك[7]:

---

(١) الباعونية، عائشة، بديعية الفتح المبين، ق٣٥.

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ق٦٣.

(٤) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٦٢.

(٥) المصدر نفسه، ق٦٣.

(٦) مسلم، صحيح مسلم: ٤/ ١٢٨٢ـ١٢٨٦.

(٧) الباعونية، عائشة، در الغائص، ق١.

فهـو الشفيـع إذا البـرايـا غمهـم كرب القيامة واشتكوا من عسرها

وقولها أيضاً[1]:

ويشفـع فـي نـاس، بـرفـع مقـامهـم إلـى غـايـة العليـاء فعـلاً محـررا

واقتبست من الحديث الشريف لفظة (الحوض) في قولها[2]:

ولـه اللـوا والحـوض أعظـم آيـة ولـه الـوسيلـة والقيـام بشكـرهـا

كما روى مسلم بقوله: «حوضي مسيرة شهر وزواياه سواه، وماؤه أبيض من الورق (الفضة) وريحه أطيب من المسك وكيزانه (آنيته) كنجوم السماء، فمن شرب منه لا يظمأ بعده أبداً»[3].

التصريع:

ومن أوجه البديع التي وجدت عند الباعونية التصريع، وهو أن تكون «عروض البيت تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته... وهو دليل قوة الطبع وكثرة المادة، وإذا كثر دل على التكلف»[4].

وقد صرعت الباعونية في قصيدتها البديعية[5]:

عَن مُبتدأ خبر الجَرعاءِ من إضمِ حدثْ ولا تنسَ ذِكر البان والعلمِ

شابهتُ أطرافَ منظومي فإن أُلمْ ألمْ على العيشِ يوماً دون قربهمِ

يا سعدُ يمّمْ ربوعَ الحيّ عن أُمم وأقرِ السّلامَ لزوماً سيّدَ الأممِ

صرعت في هذه الأبيات وقد استطاعت الباعونية أن تحدث تناغماً داخلياً بين الألفاظ بل بين الحروف، وكان وسيلتها لذلك استخدام المحسنات اللفظية، كالجناس والطباق اللذين «يعدان من مظاهر موسيقى القصيدة

---

(١) المصدر نفسه، ق٤.

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٦١.

(٣) مسلم، صحيح مسلم، ٤/ ٧٩٢ـ١٨٠٢.

(٤) بكار، د. يوسف، بناء القصيدة، ص ١٩٧.

(٥) ابن المعتز، كتاب البديع، ص ٢٥ـ٢٦.

الداخلية»[1] وهما «نوعان قديمان في الشعر والقرآن الكريم والأحاديث النبوية»[2].

وقد تنوَّعت في العصر المملوكي أنواع الجناس، كالمذيل والتام والمخالف والمصحف واللاحق واللفظي والمعنوي، والحقيقة أن العصر المملوكي هو عصر البديعيات، والتفنن بفنون البديع، فكان لابد لشاعرتنا من التأثر بذلك فكل عصر يترك أثره على الشاعر حتماً، من هنا وظفت ـ وباقتدار ينم على ثقافة ـ عائشة نوعين من الجناس في بيت واحد في قولها[3]:

أقـــولُ والـــدّمـــعُ جـــارٍ جـــــارحٌ مقلـــــي

ففي قولها «جار، جارح» جناس مذيل وبين «جار، جار» جناس تام

وقد استخدمت الجناس المخالف من ذلك قولها[4]:

أحبـةٌ لـم يـزالـوا منتهـى أمَلـي وإنْ هَمـوا بالتنـائي أوجَبـوا ألمـي

فنلاحظ هنا هذا التناغم بين «أملي، ألمي»، وقد تفننت شاعرتنا بأنواع الجناس، وباختيار مخارج حروفها وهذا ما نلاحظه في جناسها اللاحق وهو ما أبدل أحد ركنيه حرفاً من غير مخرجه من ذلك قولها[5]:

عَلوا كمالاً، جلوا حُسناً سبوا أمماً زَادوا دلالاً، فَني صَبري فَيا سُقمي

نلاحظ مخارج الحروف فالعين من مخرج والجيم من مخرج، والحقيقة أن عائشة الباعونية قد أظهرت مقدرة في توظيف الفنون البديعية من ذلك استخدامها الجناس المصحف في قولها[6]:

فثـمّ أقمـارُ تـمّ طـالعيـنَ علـى طـويلـعِ حيّهـم وانـزلْ بِحيهـم

فبين (حيهم، حيهم) جناس مصحف.

---

(١) الباعونية، عائشة، ديوان النبويات، ق٢٦.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٥٠.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٥٢.
(٤) الباعونية، عائشة، بديعية الفتح المبين في مدح الأمين، ق٤.
(٥) المصدر نفسه، ق٦.
(٦) المصدر نفسه، ق٨.

كما لجأت الباعونية أحياناً إلى الطباق وهو «الجمع بين الشيء وضده»[١].

فإذا كان الجناس «يظهر أثره في وحدة الجرس، فالطباق يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة»[٢] وهذا ما يظهر في قول عائشة الباعونية[٣]:

وفي عُلوِ طباق المجدِ أشهدني وجدي بِهم خَفضَ ذُلي عند عزّهمِ

وقولها[٤]:

الشّوقُ والصّبرُ ذَا غالبٌ وذا مغلوبٌ والحبّ والقلبُ ذا سالبٌ وذا مسلوبُ
والعَقلُ والوجدُ ذا ناهبٌ وذا منهوبٌ والصّبّ والحبُّ ذا خاطبٌ وذا مخطوبُ

هنا نجد المطابقة بين اسم الفاعل (ناهب) واسم المفعول (منهوب) إضافة إلى هذا الجرس الموسيقي لحرف الباء. من ذلك قولها[٥]:

والبؤسُ نُعمى والتقاطعُ وصلة والموتُ محيا والبلا تكريما

فهي طابقت هنا بين (البؤس، نعمى) وبين (الموت، محيا) و(البلا تكريما) مما جعل الجمل الاسمية ذات إيقاع موسيقي خاص.

وقد استخدمت نوعاً آخر من البديع هو التفويف وقد عرف بأنه مأخوذ «من الثوب المفوف الذي فيه خطوط بيض، وفي الصناعة هو إتيان المتكلم بمعان شتى من المدح أو الغزل أو غيرهم، بسجعة منفصلة عن أختها من تساوي الجمل في الوزنية، ويكون بالجمل الطويلة والمتوسطة والقصيرة»[٦] من ذلك قولها[٧]:

فوّفْ اجدْ أنصحْ انظمْ راع
جلّ أفدْ مرّر، أجلْ أبسطْ، اشرحْ، حل وش حم

---

(١) العسكري، عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين، ص ٣٣٩.
(٢) نقلاً عن د. يوسف بكار، بناء القصيدة، ص ١٩٧.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٦٧.
(٤) المصدر نفسه، ق٤٧.
(٥) المصدر نفسه، ق٢٦.
(٦) ابن رشيق، العمدة، ١/ ١٣٤.
(٧) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٣٠.

نجد هنا المفوفة القصيرة في (دم) والمتوسطة في (أجد)، والطويلة (انصح).

كما استخدمت عائشة الباعونية التطريز، وهو «أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون كالطراز في الثوب»[١].

كما في قولها[٢]:

مَدحِي وَتطريزه والد مع مُنسجمُ في ضمنِ منسجمٍ في إثرِ منسجمِ

وذلك في قولها: «منسجم في إثر منسجم» لتعطي الأبيات وحدة جرس نغمي منسجم.

ومن تطريزاتها أيضاً قولها[٣]:

صَلّ على الرّحمة العُظمى التي ظهرتْ وعمتْ الخلقَ في الدارين بالمننِ
صلّ على سِركَ الأسنى الذي بهرتْ آياتهُ وغدتْ كالعَارضِ الهتنِ

فقد أعطتنا في قولها: «التي ظهرت» و«الذي أبهرت» أنغاماً متساوية مع الإيقاع.

وقد ابتدعت الباعونية فناً جديداً من فنون البديع وهو (تنسيق الصفات)، وهو الذي يعرف بأنه: «ذكر الشيء وتعقيبه بتعدد صفاته»[٤].

ومن ذلك قولها[٥]:

أعظمْ بهِ من نبيٍّ سّيدٍ سندٍ هادٍ سراجٍ منيرٍ صفوة القدم

من فنونها البديعية والتي تمنح الأبيات نغمة إيقاعية (التشطير) وهو «ما يتوازن فيه المصرعان والجزءان وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه»[٦].

---

(١) ابن رشيق، حسن، العمدة، ١/ ١٣٤.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٣٠.
(٣) نقلاً عن د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٢٣٩.
(٤) العسكري، عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين، ص ٤٦٣.
(٥) الباعونية، عائشة، ديوان النبويات، شرح البديعية، ق٧.
(٦) نقلاً عن د. فايز الداية، البلاغة العربية، ص ١٤٨.

ويكون بأن «يقسم الشاعر بيته شطرين، يصرّع كل شطر من شطريه ولكنه يأتي بكل شطر من بيته مخالفاً لقافية الآخر»[١].

ومن تشطيراتها قولها[٢]:

بالحقِّ مُشتعل، في الخلق مكتملٌ بـــالبـــرِ معتصـــمٌ بـــالبـــرِ مُلتـــزمُ

فقد شطرت قولها: «بالحق مشتعل، في الخلق مكتمل» مع «بالبر معتصم، بالبر ملتزم» كما استخدمت (التقسيم) وهو كما يعرفه السكاكي أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر، ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه مما هو له عندك[٣]:

من ذلك قول عائشة[٤]:

والنّيـــرانُ أطـــاعَـــاه فَتلـــك بَـــدَتْ بعدَ الأفولِ، وهذا شَقَّ في الظّلم

وقد وجدت الشاعرة في (السجع) وهو: «الكلام المقفى غير الموزون»[٥].

في بعض الأحيان ما يخدم إيقاعاتها الرامزة، فاستخدمته في أشعارها، من ذلك قولها[٦]:

للبـــذلِ مغتنـــمٌ، بـــالبشـــرِ متّســـمٌ يَسمـــو بمبتســـمٍ، كـــالـــدرّ منتظـــمِ

وأخيراً نلاحظ براعة عائشة الباعونية في توظيف فنون البديع، لترمز بها في أغزالها وخمرياتها ونبوياتها، معبرة بها عن طمأنينة نفسية وحبٍّ إلهيٍّ ملأ قلبها نوراً قبل أن يملأ عينيها جمالاً.

* * *

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٧.
(٢) الباعونية، عائشة، البديعية، ق١٠.
(٣) المصدر نفسه، ق١١.
(٤) السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ص ٦٦.
(٥) المعجم الوسيط، مادة سجع.
(٦) الباعونية، عائشة، ديوان النبويات، ق١٦٨.

الفصل الخامس
الصورة الشعرية

أولاً ـ تعريف الصورة الشعرية:

من الطبيعي أن يكون للصورة الشعرية أهميتها في إعطاء الرمز طابعه الخاص، يقول عبد القاهر الجرجاني: «إن أنس النفوس موقوفٌ على أن تخرجها من خفيٍّ إلى جلي، وتأتيها بصريحٍ بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنها»[1].

«والصورة هي بنت الخيال، الذي ينشط مستنفراً كينونة الأشياء ليبني منها عملاً فنياً متحد الأجزاء ومنسجماً، فيه هزة للعقـل ومتعة للنفس»[2].

وما دامت الصورة هي بنت الخيال فما تعريف الخيال؟

«الخيال هو قوة ذات نشاط ذهني، وهذه القوة توحد بين القلب والعقل، بين الوعي واللاوعي، تثار بحافز عميق، ويصحبها انفعال منظم لتنتج صوراً أو أشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة، لكنها منظمة ومنسجمة تؤلف كلاً واحداً»[3].

يقول الدكتور (محمد مندور): «إذا كانت اللغة رموزاً للعالم الخارجي والعالم النفسي، وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس، فقد قال

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ١٠٢.
(٢) الرباعي، د. عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٦٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٢.

الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة»[1].

نجد هنا أن (مندور) يركز على كون اللغة رموزاً وظيفتها إثارة الصور وتقديمها في الشعر بعدة طرق تحمل شحنة لتنقلها من نفس إلى نفس، بعد إعطائها دفعاً من إحساس الشاعر.

ويقول أيضاً: «تستعمل الرمزية للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل ممكنات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها»[2].

وأعتقد أن الصورة في الشعر الرمزي تصبح أكثر مدلولاتٍ وأكثر نحتاً، وفي الشعر الصوفي نجد أنها تصبح أكثر روحانية وشفافية.

ولعل أهم ما يميز الخيال عن التوهم هو أن في الخيال ـ كما يقول كولردج ـ «قوة تركيبية سحرية تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة، وروح الفنان من ثمرة الخيال الذي يجب أن يكون متغلغلاً ومنتشراً في جميع أجزاء العمل الفني، بحيث يشعر المتلقي أن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها، وإنما خلع عليها روح الفنان رؤيته للحياة»[3].

وقد كان لكولردج «فضل تحديد الخيال على أساس فلسفي وروحي، وعنده أن الخيال نوعان أولي به يصبح (الإدراك الإنساني ممكناً)، وهو عام وضروري لكل عملية من عمليات الإدراك، وثانوي: وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء (يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية، فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي) عن طريق الإبداع الفني»[4].

«وبهذه النظرة أضحى الخيال ـ على مستوى الشعر ـ عملية خلق جديد تستمد من الواقع ولكنها لا تقف عنده، وترتكز على معطيات الحس، ولكن

---

(١) مندور، د. محمد، الأدب ومذاهبه، ص ١١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٥.

(٣) كولردج، الفصل الثالث عشر من كتابه سيرة أدبية، نقلاً عن د. محمد مصطفى بدوي، ص٦٠.

(٤) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ٨٠.

بعد أن تحطم علاقتها الطبيعية لتكتشف ما وراءها من حقيقة كاملة»[1].

أما عن عناصر الصورة فهي أربعة:

الجانب الحسي، الجانب الباطني، الجانب الروحي، الجانب العاطفي.

«أمَّا الجانب الحسي فهو الذي يقدم للصورة من الجانب المحسوس غالباً، والجانب الباطني هو الذي يمثل في الأغلب أفكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة، وفي كل صورة من صور العاطفة تلتقي صور الذات بالصور الحسية لتولدا معاً حياة جديدة، وذلك عن طريق الانفعال الذي يتحرك في كل ذرة من أعضاء الإنسان، ويطرق على نافذة في شعوره فيفتحها لتوليد قيمة من التجربة الإنسانية التي وعاها المبدع وأدركها، وتستوعب الصورة الكلية صوراً جزئية من صور استعارية ومجازية ورمزية وأسطورية وكنائية وتقريرية وإشارية وغيرها»[2].

أمَّا الجانب الروحي فيتعلق بمعتقد الشاعر وروحانياته الخاصة به، والتي يصدر عنها بصوره، وهذا الجانب يرتبط على الأغلب بالشعر الصوفي.

وإذا عدنا إلى الشعراء الرمزيين وجدناهم «يحتفلون بالتصوير، ويستقطبون ظلاله من آفاق شتى، لتجتمع في شعرهم ألوان من ظلال الفكر التي تشرق بالصور المتمازجة، والمتماوجة، وهم يتفانون في توظيفها، وغرابتها وبعدها، وتجزئتها، أو تظليلها، ونشر الضبابية على فضائها لئلا تُرى كاملة، وتُحدد معالمها، ومن هنا يبسط الغموض سلطانه على الصور الرمزية، ويتأولها القارئ، وتوحي له بإيحاءات مختلفة في قراءته المتعددة وهم يكثفون من جلب الصور واستدعائها ليوظفوها في انطباعاتها الحسية، لكن لا للكشف عنها، وإنما لترمز لشعور الشاعر، وما يعتمل في نفسه، فتكون رمزاً للخاطرة الأصلية، وزعموا أن الصور المتشابهة والمتطابقة دقة في التصوير، وهذا ما ينفرون عنه»[3].

---

(١) أحمد، د. محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٩.

(٢) الرباعي، د. عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٨٦.

(٣) مندور، د. محمد، الأدب ومذاهبه، ص ١١٥.

وفي الشعر الصوفي، نجد للصورة أهميتها من خلال الجلسات التأملية التي يعيشها المتصوف حيث ترتسم المشاهد أمامه، فيحاول تصويرها بشفافية واضحة، مبرزاً دلالاتها وإشاراتها الموحية التي تشير إلى تلون الحالة الوجدانية عنده.

وتعتمد الصورة أساساً على رهافة الحس، «فالأديب، رجل يزيد على الناس العاديين في إرهاف حساسيته، وقوة تأثيره وهو إذا شاهد حقيقة طبيعية، أو مرت به تجربة حيوية، اهتز لها اهتزازاً عنيفاً وتأثر بها تأثراً بليغاً وهذا دافعه الأول الذي يدفعه إلى محاولة التعبير عن عاطفته في صورة فنية»[١].

وقد أكد النُّقاد منذ القديم أن «الشعر يكتسب أهميته ودوره وغناه من الصور الشعرية، لأنها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة قدرتها الإيحائية في الدلالة»[٢].

و«تعنى الصورة الشعرية بالدلالة النفسية والانطباعات الحسية المسترجعة التي يبني بها الفنان عمله، ويتلقاها المتلقي ويتأثر بها حين تنبهها كلمات القصيدة، وكل فنان يختلف عن غيره في طبيعة صوره»[٣].

عرَّف الدكتور (عبد القادر القط) الصورة الفنية، فقال: «الصورة في الشعر هي (الشكل الفني) الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغـة، وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية»[٤].

---

(١) نويهي، د. محمد، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، ص ٥٨.
(٢) البستاني، د. صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ٣٣.
(٣) اليافي، د. نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الشعرية، ص ٦٩.
(٤) القط، د. عبد القادر، الاتجاه الوجداني، ص ٣٩٢.

وهذا ما أكده الجاحظ قديماً فقال: «إن الشعر ضرب من النسيج وجنس من التصوير»[1].

وإذا اعتبرنا أن الرمز «يعد نهاية التطور الذي تطمع الصور دائماً للوصول إليه»[2]، كان لابد لنا من البحث في خيال الصوفي الذي «ينبع من الذات، فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى الكشف والفيض، وهذه هي حالة الشعر الحقيقية»[3].

وهذه العناية بالصورة الرامزة نجدها عند أغلب المتصوفة وفي أغلب أشعارهم، من ذلك ما نجده في شعر صفي الدين الحلي في قوله[4]:

تَراءتْ لنا، بين الأكلّةِ والحُجبِ ... فتاة بها طرفي، هام بها قلبي
غزالةُ سربٍ كنتُ أخشى نفارَها ... فأصبحتُ مع فوزي بها آمن السّربِ
خفضت جناحَ الذلِّ رفعاً لقدْرها ... فأوجبَ ذاك الخفضُ رفعي عن النّصبِ
فكلٌّ يرىً شمساً من الشّرقِ أشرقتْ ... وتُشرق شمسُ العارفينَ من الغَربِ
فيَا حضرةَ القُدسِ الّتي مُذْ شهدتُها ... تيقّنَ قَلبي بالوصولِ إلى ربّي
حَنانيك قد أشهدتني كلّ واجبٍ ... عليّ، فلي في ذاك شغلٌ عن النّدبِ

في هذه الأبيات صورٌ عديدةٌ تحمل رموزاً مختلفةً، فيضعنا الشاعر أمام مشهد نوراني فيه الغزالة التي هي الشمس، ثم يصور لنا للكون شمساً تشرق من الشرق وأخرى للعارف تشرق من الغرب بصورة مركبة.

ألا يذكرنا هذا المشهد بيوم القيامة كما ورد في سورة الزمر بقوله تعالى[5]: ﴿وَأَشْرَقَتِ ٱلْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ ٱلْكِتَٰبُ وَجِاْىٓءَ بِٱلنَّبِيِّـۧنَ وَٱلشُّهَدَآءِ وَقُضِىَ بَيْنَهُم بِٱلْحَقِّ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ﴾.

إنَّه إيحاء روحي تحضيري لينقلنا الشاعر لمشهد أكبر إنه حضرة القدس؛

---

(١) الجاحظ، الحيوان: ١/ ٢٠.
(٢) الرباعي، د. عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٧٢.
(٣) البطل، د. علي، الصورة في الشعر العربي، ص ٢٠.
(٤) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٥٩.
(٥) (الزمر: ٣٩/ ٦٩).

الذي مذ شهدها الشاعر تيقن بالوصول إلى ربه.

وأخيراً لا يمكننا أن نبحث في أهمية الصورة الفنية في بعث الحياة في الشعر إلا من خلال أمثلة حية من أشعار المتصوفات، والبحث فيما تضمنته هذه الصور من رمزية طبعتها بطابع خاص لتعطي أكثر من مدلول.

ثانياً ـ الصورة الفنية في الشعر الصوفي عند الباعونية:

إن المتتبع لأشعار عائشة الباعونية يجد أنها أبدعت لنا صوراً رمزية على جانب من التحليق الخيالي، واتخذت الرمزية منهاجاً للتعبير عن الانطباعات النفسية عن طريق الإيعاز والتلميح بدلاً من الأسلوب التقريري المباشر.

أما عن بناء الصورة عند الباعونية فهي أحياناً تبدو بسيطة مفردة، وأحياناً تبدو مركبة ومعقدة، من ذلك قولها في معرض مدح الرسول الكريم ﷺ[1]:

وحبيبـــي قمـــرٌ متســـق في سناه الشّمسُ أضحتْ كاللهبِ

فالصورة مركبة فالرسول الكريم ﷺ هو قمر لكنه يغمر الشمس بضيائه وهو تشبيه مقلوب.

ومن صورها البسيطة المفردة قولها[2]:

والجـن تـرمـى إن أرادت تسـترق سمعـاً بشهـب مثـل وقـع سهـام

فالشهب السريعة التي ترمى بها الجن كأنها وقع سهام.

كما تراوحت صور الباعونية بين بصرية، وسمعية، وشمية وذوقية، فمن الصور البصرية قولها في مدح النبي ﷺ[3]:

ولمـــاء الحســـن فـــي وجنتـــه رونـق يـربـو علـى ورد الظبـي

ومن الصور الذوقية:

واللمـى أفـديـه عـن معسـولـه قصـر الشهـد ولـم يـأت بشـي

فعبير أنفاسه ﷺ أطيب من أريج المسك.

---

(١) الباعونية، عائشة، لوامع الفتوح، ق٤.

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٥.

(٣) الباعونية، عائشة، لوامع الفتوح ق٤.

وقد وظفت صورها في خدمة الغرض الصوفي، لذلك تجلى في صورها أثران:

١ ـ الأثر الرمزي للقرآن الكريم:

كان للقرآن الكريم بما يحمله من ذخر المادة، ووفرة القصة أثره في الشعر الصوفي، وقد ظهر هذا المخزون في أشعار المتصوفة وفي صورهم الفنية، وهذا ما يظهر أيضاً بوضوح عند صفي الدين الحلي في قوله[١]:

يـا ربّ! إنـي دخلـتُ بيتَـكَ والـ ـــدّاخـلُ بيـت الكـريـم فـي حبِّـهِ
لا يَختَشـي سُخطَـهُ عليـهِ، ولا يَحـذَرُ مـن مَكـرِهِ ولا غَضَبـه
فكيفَ يَرتاعُ من أناخَ بكَ الرّحـ ـــلَ ويخشَـى مـن سـوءِ مُنقلَبِـه
لا يسـألُ العبـدُ غيـر مـن هـوَ بـالـ ـعفـو جـديـرٌ، وأنـت أجـدرُ بـه

فالشاعر صور لنا مشهد دخول بيت الله الحرام بالحج بمعان مستوحاة من القرآن فذكرنا بصورة سيدتنا هاجر وبدعوة سيدنا إبراهيم ﴿رَبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجۡعَلۡ أَفۡـِٔدَةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهۡوِيٓ إِلَيۡهِمۡ وَٱرۡزُقۡهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَشۡكُرُونَ﴾[٢].

وفي قوله: سوء المنقلب يذكرنا بالمنقلب الشنيع الذي سيؤول إليه الظالمون وقد ورد التحذير منه في القرآن كثيراً من ذلك قوله تعالى: ﴿وَسَيَعۡلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ أَيَّ مُنقَلَبٖ يَنقَلِبُونَ﴾.

هذا يذكرني بتصوير مشهد يوم القيامة عند ابن عربي بقوله[٣]:

يـا أيُّهـا النـاسُ اتقـوا رَبّكـم زلـزلـةُ السـاعـةِ شـيءٌ عظيـمُ[٤]
الأمـرُ مـوقـوفٌ علـى شعـرةٍ تـزالُ عـن عيـنِ الغـريـمِ العـديـمُ

فالشاعر هنا يصور لنا مشهد يوم القيامة عند زلزلة الساعة، وهو مشهد كثيراً

---

(١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٥٢.
(٢) (إبراهيم: ٣٧).
(٣) ديوان ابن عربي، ص ١٢٠.
(٤) ورد هذا التركيب في القرآن الكريم، في سورة الحج في قوله تعالى: ﴿إِنَّ زَلۡزَلَةَ ٱلسَّاعَةِ شَيۡءٌ عَظِيمٞ﴾ في الآية ١.

ما صوره القرآن الكريم، وفي قوله: «الأمر موقوف على شعرة» تصويرٌ للصراط المستقيم.

أما عائشة الباعونية فكانت تصور لنا صوراً قد تبدو حية أمامنا، من ذلك إيرادها لقصة الإسراء والمعراج، متأثرة بطريقة قصها في القرآن الكريم في قولها[1]:

واللهُ قـد أسْـرَى بـهِ فـي ليلـهِ قَـدْ فَـاق فيهـا نـورَ بـدرِ تمـامِ
وَغـدتْ مَـلائكـةُ السّمـاءِ تحـوطُـهُ يمشـونَ معـهُ مشيـةَ الخـدامِ
ودَنا إلى أن صار مِثلَ القَابِ من قـوسيـنِ مِـن ذِي العِـزّ والإكـرامِ

نلاحظ هنا استخدامها الصور الصوتية التي توحي بما كان يعانيه الرسول الكريم ﷺ من تهديد ووعيد وحقد بغيض للقضاء عليه، فأسرى به الخالق «ضيافة كريمة من الله، وجبراً للخاطر وتعويضاً عما لقيه في الطائف من الذلة والهوان والجفاء والنكران»[2].

ففي هذه الأبيات نلاحظ اندماجاً كاملاً بين عمل اللفظ والصورة، فكلاهما كانا بنياناً متماسكاً، يعين أحدهما الآخر، فكانت الألفاظ الدقيقة والعبارات المتماسكة خير مساعد لإنجاح الصور، ولإعطاء المعنى الدقيق والمعبر، فالشاعرة تقتبس صوراً من قصص القرآن الكريم لتصوير مشاهد معينة لإغناء الفكرة، ولتصبح صورة مكتملة الملامح من ذلك رسمها للجن، في قولها[3]:

والجِـنّ تُـرمـى إن أرادت تسـترق سمعـاً بشهـبٍ مثـل وقـعِ سهـامِ

وقولها[4]:

والشّهـبُ تقـذفُ والكهـانُ سـاجعـةٌ والحـقّ أوضـح مـن نـارٍ على علـمِ

فقد ورد في القرآن قوله تعالى: ﴿إِلَّا مَنِ ٱسْتَرَقَ ٱلسَّمْعَ فَأَتْبَعَهُۥ شِهَابٌ مُّبِينٌ﴾[5].

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٥.
(٢) الندوي علي الحسني، السيرة النبوية، ص ١٢٥.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٢٥.
(٤) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق ١١.
(٥) (الحجر: ٨١).

للجن وإبليس، فقد شخصت الجن، وكأنه إنسان يتجسس ليسمع أخبار السماء فيرمى بالشهاب المحرقة، وأما إبليس فيصد بالرجم.

فالشاعرة فرحة بتلك النهاية لدولة الشرك، وهذا انعكاس لمدى حبها للرسول ﷺ؛ لأنها في معرض مدح مولد الرسول ﷺ، وكيف بمولده هدمت أركان الشرك، فتقول[1]:

وَصُدّ بالرجمِ إبليسُ وشيعته ... وأيقنتْ دولةُ الإشراك بِالنقمِ

وهكذا ظلت عائشة الباعونية ترسم دلالات المولد الموحية، بطريقة جمعت الرمز على مستويين خارجي ونفسي، مما يدل على مقدرة على التعبير، وإحساس مرهف مشبع بالمشاعر الفياضة، من ذلك قولها[2]:

ضاءتْ لمولدهِ الآفاقُ واتصلتْ ... بُشرى الهَواتفِ في الأشرافِ والطّفلِ
وصرحُ كِسرَى تَداعى حينَ مولده ... وانقضَّ منكسر الأرجاءِ ذا ميلِ
ونار فُرسٍ لم تُوقد ولا خمدتْ ... مذ ألف عامٍ ونهر القوم لم يسل

فالأبيات هنا فيها صور ذات وظائف نفسية وجمالية بدأتها بقولها: «ضاءت لمولده الآفاق» إنها إضاءة هداية للبشرية جمعاء، ثم تابعت تصوير المشهد بـ «اتصلت بشرى الهواتف» إنه مظهر الفرح العارم في بشرى قدومه ﷺ، حتى إنه وصل آثار مولده إلى الفرس فتداعى صرح كسرى.

وفي بعض الأحيان نجد عائشة الباعونية تقتبس رموزاً معينة وردت في القرآن الكريم مثل طور الحضرة في قولها[3]:

ناشدتهُ اللهَ والأنوارُ مشرقةٌ ... تعلو المعالمَ من سكانِها قدم
أنتَ الكَليمُ، وهذا طورُ حَضرتِهم ... أقبلْ ولا تخفِ الواشين بالكلمِ

نلاحظ هنا صوراً متأثرة بالرمز القرآني، ففي قولها: «وهذا طور حضرتهم» صورة رمزية بصرية تشير إلى قصة الكليم وهو رمز للعبد الصابر الذي يبحث عن

---

(١) الباعونية، عائشة، فتوح الحق في مدح الخلق، ق ٢٠.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٥٦.
(٣) المصدر نفسه، ق ٢٠٠.

الهداية، هذه الصورة وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى﴾[1].

كما قال تعالى: ﴿۞ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى ٱلْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِۦٓ ءَانَسَ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ نَارًا﴾[2].

ويمتد الرمز المستمد من القرآن الكريم أحياناً حتي نجد الشاعرة ترمز إلى بعض السور القرآنية، كما في قولها[3]:

وراعِ لفظاً ووزناً في محامدِ من جاءتْ محامدُهُ في نُونِ والقلمِ

فقد رمزت إلى سورة القلم، وإلى الآية الأولى منها تحديداً: ﴿نٓ ۚ وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[4].

ففي سورة القلم تصوير حي لمحامد الرسول ﷺ وخصاله، فرمزت له الشاعرة في قولها: «جاءت محامده في نون والقلم».

كما يظهر تأثرها في بعض الآيات في قولها[5]:

في النورِ لاحَ عُلاهُ لا نظير لـه نورُ القرآن قرآناً من لَدُنْ حكَم

وقوله تعالى: ﴿مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾[6].

إشارة إلى قوله تعالى: ﴿مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ﴾[7].

٢ ـ الأثر الرمزي للثقافة الإسلامية:

ونجد هنا التأثر بالسنة الشريفة وسيرة الرسول ﷺ، والتركيز على بعض الأحاديث الشريفة، من ذلك تصوير البوصيري لحادثة اختباء الرسول

---

(١) (طه ١٠).
(٢) (القصص: ٢٩).
(٣) الباعونية، عائشة، بديعة الفتح المبين، ق ٣٥.
(٤) (القلم: ١).
(٥) الباعونية، عائشة، بديعة الفتح المبين، ق ٣٥.
(٦) (هود: ١).
(٧) (النمل. ٦).

الكريم ﷺ وأبي بكر الصديق في الغار[1]:

وَماحوَى الغارُ من خيرٍ ومن كرمٍ ... وكلُّ طرفٍ من الكفارِ عنهُ عَمِي
فالصّدقُ في الغارِ والصّديقُ لم يرما ... وهُمْ يقولونَ ما بالغارِ من أرمِ
ظنُّوا الحَمامَ وظنُّوا العنكبوتَ على ... خيرِ البريةِ لم تنسجِ ولم تحمِ
وقايةُ اللهِ أغنتْ عن مضاعفةٍ ... من الدّروعِ وعن عالٍ من الأطمِ

أما عائشة الباعونية فقد برعت في تصوير الحج بطريقة رمزية، ومنحت أماكن الحج طاقة نفسية وذوقية هلت من ألفاظها، إنه رحلة الطواف في الأماكن المقدسة، معلنة أن الحج أنسب طريقة لتنقية النفس من أدرانها، في قولها[2]:

فمن عرفاتِ الحبِّ قمتُ بموقف ... تأخرَ عنه كلّ صاحبِ علةِ
وما كانَ منه النّفرُ إلا لحضرةٍ ... مقدسةٍ عن شيءٍ كيف ووجهةِ
ووادي المُنى منها بَلغتَ المُنى به ... بجمع بلا فرقٍ بمنة منيتي
نحرتُ لها نفسي خِلافاً لأمرها ... فَسلّمها من كلِّ سوءٍ وفتنةِ
وكانَ صفائي اللطفَ والأنسَ مروتي ... ومسعايَ مشكورٌ بشرعِ المحبةِ
فيا حُسنها من حجةٍ معنويةٍ ... بها عُمرتي تمتْ بجبري ووَصْلَتِي
شربتُ بها من زمزمِ الحبِّ شربةً ... شفتْ باطني من كلّ سقمٍ وعلةِ

فقد أعطت هنا الباعونية مناسك الحج رموزاً ذوقية تشبه الرموز التي تحدث عنها السراج عندما أشار إلى مدلولات الحج عند المتصوفة، بأنهم «ينزعون الغل والحسد كما ينزعون ملابسهم لاستبدالها بملابس مناسك الحج والعمرة، وما وقوفهم بعرفات إلا للتعرف لمعروفهم، وكسر حجارة الرمي رمز تكسير إرادات بواطنهم، ومكمنات أهوائهم، وإذا حلقوا رؤوسهم حلقوا عن بواطنهم حب الثناء والمحمدة، وإذا ذبحوا بدأوا بذبح نفوسهم»[3].

وحين التأمل نجد أن صورها ذوقية دلالية تشمل طقوس مناسك الحج، بالوقوف على عرفة والسعي بين الصفا والمروة، والطواف بالبيت العتيق،

---

(١) ديوان البوصيري، ص ٢١٦.

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ١٤٤.

(٣) السراج، أبو النصر، اللمع، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩.

والرمي والحلق والتقصير، من ذلك قولها[1]:

ظَهروا كعبةَ حسنٍ نَحوها ... حجتِ الأرواحُ حيًّا بعد حيّ
زمزمُ الحادي وَقلبي طَائفٌ ... بِحماهُمْ وحِطامِي فَتوي
والوَفا في حبّهم مُلتزَمِي ... وَمقامِي في فَنا ذاك الفَنِي
والصّفا حَالي ومَسعاي لهم ... ولتعريفي بهم ناديتُ حَي
وإذا ما عادَ لي عِيدي بهم ... غيرَ بذلِ النّفسِ مالِي من هدي

واستمدت من الأحاديث النبوية بعض صورها فرسمت لنا صوراً متعددة لمحاسن الرسول ﷺ الخَلقية، بطريقة تسترسل معها الحواس، من ذلك قولها[2]:

وحبيبي قمرٌ مُتسقٌ ... في سَناه الشّمسُ أضحتْ كاللهبِ
ذُو قوامٍ قامَ عذري في الهَوى ... مُذْ تَبدى منثَنيات اللوي
وجبينٌ هَلّ سَعديْ مذ بَدا ... متسام عن جلالِ بسمي
ولماءِ الحسنِ في وجنتهِ ... رونقٌ يربو على وردِ الظبي
واللمى أفديه عن معسولهِ ... قصرَ الشّهدُ ولم يأتِ بشي
وعبيرُ المسكِ عن أنفاسهِ ... لم يزل يروي ولم يحكِ الشّذي

نلاحظ هنا أن الرسول الكريم ﷺ قمر متسق لكنه يغمر الشمس بضيائه، وهو تشبيه مقلوب، والجبين متسامٍ عن هلال في السماء، فهي صورة بصرية، وماء الحسن يجري في وجهه بصورة حركية، وعبير أنفاسه تفوح على الدوام بصورة شمية.

الملاحظ أن الشاعرة في صورها تعكس حيوية شخصيتها وتموج أنوثتها، بطاقة إيجابية لماحة، مماجعل تشبيهاتها زاخرة بالجمال والتجديد والرونق، كما أنها توظف صورها بطريقة تخدم المعنى الرمزي لها، فنحن «نرفض تحويل الصورة إلى معنى محدد واحد، وكأنها لا تعني سواه، فمن هنا يبدأ إفقار طاقة

(١) الباعونية، عائشة، لوامع الفتوح، ق ٣.

(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٦٣.

الشاعر، وتحول الجسد الحي إلى هيكل عظمي»[1].

«من هنا يكون للصورة دور في منح القصيدة بنيتها المتميزة، وفي تكثيف رؤياها الجوهرية وبلورتها»[2].

وكلما تضافر اللفظ والخيال يمنح الصورة أبعادها الدلالية، لتصبح أقوى إيحاء، فالصورة ليست عامل تزيين لغاية الانتهاء إلى جمالية اللغة الشعرية، بل إنها تتسم بطابع جوهري وتعبيري يدعم رؤيا الشاعر وتفكيره[3].

وتتابع الإيغال في الرمزية عند رسم صورة الرسول ﷺ النورانية قائلة[4]:

وهو نورٌ وسراج فلذا إن مَشى في الشّمسِ لا يقفُوهُ فَيْ
إنْ مَشى في الصّخر لانَ الصخرُ أو في رمالٍ لا يُرى أثر الوطى

فالشمس عادة إذا مشى فيها إنسان عادي يتبعه ظل، أما الرسول ﷺ فلشدة نوره لا يتبعه ذلك الظل، وهنا تماوج الصور بين حركية وبصرية، يعطي الصورة رمزية واضحة، وشفافية جعلت الصخرة الصماء تلين إن مشى عليها إكراماً له وتعظيماً.

وقد استفادت من سيرته ﷺ فرسمت صورة لأصحابه لونتها بألوان تناسب الرمز الدلالي لتلك الشخصيات، بما تحمله من مواقف إيجابية تجاه الرسول ﷺ، من صورها الملونة قولها[5]:

بيضُ الوجوهِ على زُرق العِدا عَطفوا بالسّمرِ حتى غدتْ محمرةً بدم

فقد رسمت الباعونية بدقة صورة لأصحاب الرسول الكريم وهم يؤازرونه فاستخدمت المجاز المرسل (بيض الوجوه) وعلاقته الكلية، فالوجه الأبيض جزء ولكنه رمزٌ لأعمالهم الخيرية وطيبتهم في مساعدة الرسول الكريم ﷺ، وقد

(١) أبو ديب، د. كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٥.
(٢) أبو ديب، د. كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٦.
(٣) ساسين، د. عساف، الصورة الشعرية، ص ٦٠.
(٤) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق ١٣.
(٥) الباعونية، عائشة، الفتح المبين في مدح الأمين، ق ٥.

وفقت باختيار اللون الأزرق للأعداء لتشير إلى عداوتهم الضارية للنبي ﷺ وللدعوة الإسلامية.

ومن هذه الصور الملونة المختارة بدقة في وصف صحابة الرسول ﷺ قولها[1]:

سودُ الوقائع، حمرُ البيض في حَربٍ ... خضرُ المرابعِ بيضُ الفعل في سلمِ
كأنّهم في عجاجِ النّقع حين بدوا ... بدورُ تمٍّ بدتْ في حندس الظّلم
همُ النّجومُ فما أسنى مَطالعهم ... في أفقِ ملتهِ البيضا بهديهم

هنا نجد تفنن الشاعرة في صورها التي تصف بها صحابة الرسول ﷺ فتمنحها سمات مختلفة من ذلك: صورة التوافق مع الاختلاف، «حيث تبدو العناصر المختلفة على الحقيقة متوافقة متآلفة في الصورة»[2].

من ذلك قولها[3]:

والمسكُ يُسندُ عن طيبٍ ورائحةٍ ... والبرقُ يوردُ أخباراً لمبتسمِ

هنا نجد التوافق بين الصور البصرية والشمية لترمز بهما لمحبتها للرسول ﷺ، فالمسك ينم عن رائحته، والبرق ينم عن أخبار فضائله وأحياناً تمنح صورها سمة الشمولية والركود بآن واحد من ذلك قولها[4]:

وأضاءت الأكوانُ حالَ ولادة ... مِن بعد ما كانتْ ذواتِ ظَلامِ
ولذاكَ قد غارتْ بحيرةُ ساوة ... غوراً وكانتْ مثلَ بحرٍ طامي

وكقولها أيضاً[5]:

فالنّارُ باردةٌ غيظاً لعابدها ... والماءُ غيض فلا نهج لريّ ظمي
وساءَ سَاوة غَوراً في بُحيرتها ... وعمّ فارس غمّ الطفي للضّرمِ

(١) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر في مدح سيد البشر، ق ١٣.
(٢) الرباعي، د. عبد القادر الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٧٥.
(٣) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ١٠٥.
(٤) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر في مدح سيد البشر، ق ١١.
(٥) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ٢٥.

وارتجَّ إيوانُ كِسرى فهو يومئذ واه وأصنامهُ منكوسةُ الرّسمِ
وأشرقَ النورُ حين الوضع منه إلى أن أبصرتْ أمّهُ بصرى من الحرمِ
وزُينتْ حضراتُ الغيبِ وابتهجتْ سُكانُها بقدومِ الطّاهر الشّيمِ

هذه الصور رصدت لنا بشمولية واضحة ما حل بأماكن جغرافية كبلاد فارس ومكة وبصرى من إنذارات مولد الرسول الكريم ﷺ، إنها آيات إعجازية ليقف الإنسان ويتنبه لأحداث الكون العجاب، التي ترافقت مع تلك الحادثة الجلل.

وفي بعض صورها تمنح الصورة «التناسب مع التماثل» «وهو أن تبدو العناصر قريبة من التشابه الكلي»[1].

من ذلك قولها[2]:

والشّمسُ رُدتْ مِن بعد ما غَربت والبدرُ شُقَّ له في حِندسِ الظّلم

فهنا أعطتنا الشاعرة صوراً بصريةً متناسبة تجسدت بتلك الشمس وهي غاربة، وذاك البدر المنشق في الظلمة الحالكة.

والحقيقة إن مكونات الصورة الفنية في الشعر الصوفي تعتمد اعتماداً أساسياً على المصطلح الصوفي ـ إن صح التعبير ـ وما يحمله من ثقافة إسلامية فالرسول ﷺ هو خاتم الأنبياء، وهو القدوة الحسنة، وهو البشير، بكل ما تحمله الكلمة من معاني الفرح والبهجة.

ثالثاً ـ الرمز في الصورة الفنية عند الشواعر الصوفيات:

نلاحظ في الشعر الصوفي تحول الصورة إلى رمز بعيد المرمى، لذا كان علينا ربطها بانبعاثاتها النفسية وإيحاءاتها الدلالية، «إذ يستحيل عزل الترابطات الشعورية التي تستثار على المستوى النفسي لكل من الموضوعية المركبة للصورة»[3].

إذاً لا يكفي اهتمامنا بالمظهر الخارجي للصورة، وإنما بدلالتها الداخلية

---

(١) الرباعي، د. عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٧٥.

(٢) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق٨.

(٣) أبو ديب، د. كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٣١.

أيضاً، «فالعناية بالصورة الخارجية للعمل الأدبي لا تناقض العناية بالدلالة الخاصة للجزئيات المفردة داخل العمل»[١].

وهذا ما نجده في أشعار بعض المتصوفة كابن الفارض، الذي كان يحلق في أحيان كثيرة بآفاق الخيال موغلاً بالرمزية من ذلك قوله[٢]:

إذا لاحَ معنى الحسن في أي صورةٍ ... وناحَ معنّى الحزن في أيّ سورةِ
يشاهدها فِكري بطرفِ تخيلي ... ويسمعها ذكري بمسمع فطنتِي
فيرقص قلبي، وارتعاش مَفاصلي ... يصفقُ كالشّادي، وروحِي قينتِي

ما أجمل هذه الصورة الرمزية، فالمشاهدة هنا لا تكون بالعين وإنما بطرف الخيال، والسماع لا يكون بالأذن وإنما بمسمع الفطنة، والخيال والسماع الداخلي يعنيان الكثير عند المتصوفة؛ لأنهم يرون بقدرة العلي العظيم ما وراء الأشياء، ويرمزون لتلك الرؤية بما يعبر عن انطباعها في أخيلتهم، والحقيقة أن الصور في هذا المشهد تبدو متلاحقة بسرعة، فالقلب يرقص والمفصل يرتعش، والشادي يصفق، والروح هي الغانية التي ترافق كل هذه الأشياء. هذه الشفافية في التصوير التي تفتح الآفاق لرؤية النور االرباني، بانبعاثه العظيم، نجدها عند الشاعرة عائشة الباعونية في صورة على غاية من الحسن تشد المتأمل إلى روعة إبداع الخالق من ذلك قولها[٣]:

كأنَّما الخالُ تحتَ القرطِ في عنقٍ ... بدا لنا من مُحيا جلَّ من خَلقا
نجمٌ غَدا بعمودِ الصُّبح مستتراً ... خلفَ الثُّريا قبيل الشَّمس فاحترَقا

في هذه الصورة تشبه عائشة الباعونية الخال الأسود لامراة ذات جمال أخّاذ بنجمٍ زاهرٍ يستتر خلف الثريا، وبعمود الصبح، لكن ذلك الاستتار سرعان ما سوف يبدد بظهور سناء الشمس فيحرقه بنوره فيغدو أسوداً، فهذا الخال يبدو محترقاً لما بدا له من سناء طلعتها البهية. وهنا يمتزج الرمز بتعظيم المبدع الخالق أكثر مما يدعو إلى التغزل بمحاسن المرأة، فصورة النور المرافق لعمود

---

(١) الديدي، عبد الفتاح، الخيال الحركي في الأدب النقدي، ص ٢.

(٢) ديوان ابن الفارض، ص ٣٢.

(٣) العاملي، زينب فواز، الدر المنثور، ص ٢٩٣.

الصبح، وصورة الشمس المحرقة تفضي بنا إلى محاسن النور الأسنى الذي يغمر الوجود. فالصور هنا تحمل الكثير من الحركية وتعدد الرموز، فلا ندري أهي تريد أن تنقلنا إلى جمال من تصف، أم جمال الطبيعة الأخاذ عند بزوغ عمود الصبح، واندثار النجم محترقاً وراء ذلك النور؟

ولعائشة الباعونية صورٌ عديدةٌ حركيةٌ ذات إيقاع خاص بدت لنا عند وصفها للخمر في جلسة تأملية، فبدت الخمر شمساً ذات سناءٍ باهر، وهي رمز التوحيد الخالص، من ذلك قولها[1]:

يقولونَ هاتِي وَصْفَها وفعالَها ... بإيضاحِ قولٍ واتقا ضباب شبهةِ
فقلتُ: سَناهَا لوْ تبدى بليلةٍ ... دجوجيةٍ أضحتْ كأعظمِ ضحوةِ
ولو ذاقَ من أعْيَا الأطبَا دَاؤهُ ... مزاجاً لها فازَ المزاجُ بصحةِ
ولو فوقَ ميتٍ رُشَّ من صفْوِ صرفِها ... لقامَ بإذنِ الله حيًّا بسرعةِ
فما نفحتْ يوماً بعطرِ أريجِها ... على العقلِ إلا واهتدَى للطّريقةِ
هي الشّمسُ إلا ما تغيبُ وإنَّها ... لتطرحُ أهلَ الشّربِ في تيهِ غَيبتي

إن صور الخمر عند عائشة الباعونية تعطينا رموزاً متعددة ابتدأت بالرموز الذوقية؛ حيث تتحول الخمرة إلى شمس في ثوبها الرمزي، لتُغيب من يشرب منها، ولتُحيي الميت إذا رش بصفو مزاجها.

وهكذا وظفت الشاعرة فعلي المضارع (يقولون هاتي وصفها) و (يدور الكأس بلطف)، لتدور في عالم الخمر الرامز، رمز المحبة الإلهية.

وطغت الصور البصرية على القصيدة حتى بلغت اثنتي عشرة صورة هي: «ضباب، سناها، دجوجية، ضحوة، شمس، كأس، دن تدان، بدر، كأس، نجوم، حانة قدسية».

ولهذه الصور وظيفة تكثيفية، فهي تتناغم لتلتقي مع حالتها النفسية؛ لتشير إلى آيات الله العظمى، وكأنها ريشة فنانٍ يُعنى برسم أدق التفاصيل، ليبهرنا بلوحته الغنية.

---

(١) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق ١٠٥.

وقد تراسلت صور الخمر الرمزية في أشعار عائشة الباعونية، وتراسل الصور «لون محبب جداً؛ لأنه يعتمد على إثارة تداعيات جمالية متنوعة»[1].

من ذلك قولها[2]:

وإن تبغِ إيضاحاً فخذها بقوةٍ هي الشّمسُ إلا أنّ مَطلعها بالقلبِ

تسترسل هنا الشاعرة بتصوير الخمر على أنها الشمس، ولكن يبدأ شروقها من القلب، ليحل به أنوار المعرفة وشعاع الضياء، ثم تؤكد لنا أنها خمر معنوية لا يتذوقها إلا الخاصة، ولا تحن إليها إلا عقول العارفين، وهذا الحنين إلى الخمر تردد في أشعارها بصور متعددة، ومعانٍ مختلفة، إنها «رمز الحقيقة الوجودية الجامعة»[3].

وقد وظفت الاستعارة المُجسِدة في «تقديم المعنى في جسد شيء، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية»[4]، في قولها[5]:

مُحِبُّكَ لا يَقِرُّ له قَرارُ وكيف وفي الحشى للحبِّ نارُ
تذيبُ فؤاده فيسيلُ دمعاً له في الخدّ جريٌ وانهمارُ
جفا الأجفانَ منه النَّومُ حتى كأنّ الليل من سهر نهارُ
محاهُ الحبُّ حتى ما يلاقي له شبحٌ يصادُ ولا يزارُ
وألبسَهُ الغرامُ ثيابَ سُقمٍ مورسةً علاها الاصفرارُ
وسيّرهُ الهيامُ بكلّ وادٍ فأصبحَ لا يقرُّ له قرارُ

هنا جسدت حبها بالنار التي تستعر في الأحشاء، مانعة النوم عن الأجفان، مما أذاب فؤادها، وأسال دمعها، فألبسها الغرام ثياب السقام، وبدت علائمه في اصفرار الوجه، وانطلق يهيم بكل وادٍ مضطرباً.

كما وظفت الاستعارة المُجسِمة في أشعارها ـ وهي التي تسعى عن طريقها

---

(١) الرباعي، د. عبد القادر، الصورة الفنية، ص ١٤٨.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٠٥.
(٣) جودة نصر، د. عاطف، شعر ابن الفارض، ص ١٤٠.
(٤) الرباعي، د. عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦٨.
(٥) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق١٢.

الشاعرة «إلى إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره»[١].

من ذلك تصويرها للنور المحمدي، في قولها[٢]:

قد كانَ طٰه قبلَ إيجادِ الورى ... نوراً بَراهُ بارئُ الأشياءِ
من قبلِ إيجادٍ لآدمَ وهو منجدلٌ ... غَدا في طينهِ والماءِ
وُمذِ استقرَّ النّورُ منه بآدمَ ... وتجللتْ أجزاؤه بضياءِ
بهِ الخليلُ نَجا من النّارِ الّتي ... قد أججتْ بمكائدِ الأعداءِ

هنا شخصت الشاعرة النور المحمدي بإنسان، على سبيل الاستعارة المكنية، وجعلته ينتقل من إنسان إلى آخر، ليكون منقذاً للأنبياء، وليكون الرسول الرمز الأسنى للوجود.

كما صورت الجمادات والحيوانات والنباتات على أنها إنسان ناطق، لتجعل من كلامها معه ﷺ، وانصياعها لأوامره، رمزاً للإعجاز النبوي في قولها[٣]:

والضبّ والظبيُ مع ذيبِ الفلا شَهدوا ... بأنّه خيرُ مبعوثٍ إلى الأممِ
والجذعُ حنَّ إليه عند فرقتِهِ ... حين عاد إلى بردِ الوصالِ ظَمِي
وفي استجابةِ أشجارِ الفَلاةِ لَهُ ... ما عنه يقصرُ عقلُ الحاذقِ الفهمِ
وفي الحَصى آيةُ التّسبيحِ قد ظهرتْ ... ظهورَ تسبيحِ أنواعٍ من الطّعمِ
وسلمتْ وله بالبعثِ قد شهدتْ ... من الجماداتِ أنواعٌ بغيرِ فمِ

وقولها[٤]:

والجذعُ حنَّ لقربهِ وأتتْ له ... الأشجارُ تَسعَى بسعيِ ذي إقدامِ

هكذا نلاحظ أن الشاعرة انتزعت الجمود من الجمادات، فحيت الرسول ﷺ
وأنطقت الحيوان فسلّم على الرسول ﷺ، وذاك الجذع حن إليه واشتاق فأقبل

---

(١) الرباعي، د. عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦٨.
(٢) الباعونية، عائشة، فيض الفضل، ق٦٢.
(٣) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق٧.
(٤) الباعونية، عائشة، نفائس الغرر، ق٦.

عليه، وتلك الأشجار استجابت له حتى إن الحصى سلمت عليه، وهذا التسليم رمزٌ للإيمان بهذا الرسول ومناصرته ﷺ.

وهكذا فإن الرمز «يعيد الشعر إلى طبيعته الأولى، لأن الشعر في أصول أغراضه لاينوه عن الأشياء الواقعية مباشرة، بل يعبر عنها بطريقة صورية إشارية»[1].

وأخيراً فالصورة في الشعر الصوفي تحمل الكثير من الرمزية والشفافية، ليصبح الخيال راسماً لفلسفتهم الصوفية، ولعالمهم الباطن، حيث يشرق الكون ألقاً، فتبدو الأشياء المادية غير واضحة، ثم تتحدد مع التطور، لتنفصل عن الصورة الغامضة، ويزول الغموض فترتسم الصورة في الوجدان بشكل نهائي، حاملة الكثير من الدلالات الرامزة التي تشعب الرؤى عند القارئ، وتجعله يحلق في أفلاك المتصوفة.

* * *

(١) كرم، أنطون غطاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص ٨.

خاتمة البحث

بعد دراسة الرمز في الشعر الصوفي بالعصر المملوكي، وتحديداً عند عائشة الباعونية، تبين لنا أن هذا الشعر ينطلق من حالة وجدانية خاصة، لها بنيانها ودعائمها في نفس الصوفي، فهو لا يصدر عن فراغ وإنما ينطلق في أشعاره من طاقة روحانية، لذات دعيت فصدقت، وأحبت فأولعت.

وقد تلون الرمز بالشعر الصوفي بألوان مختلفة اصطبغت بها تلك الأشعار حسب أغراضه، ففي الأغزال الإلهٰية تحول الحب من أحاسيس ورغبة، إلى رمز للسمو والتواصل العلوي مع مولانا وحبيبنا خالقنا حيث تزال الحجب فيغرق الإنسان في فيض الحب الإلهٰي، وفي الخمريات تحولت الخمر من شراب مسكر مذهب للعقل، إلى شراب الأناس الأصفياء لتروي عطش نفوسهم لنور المعرفة.

أما المدح فتحول من عبد للدرهم والدينار، إلى تجسيد للمثل الإنساني الأعلى، ومدح نبوي اعتبر جزءاً أساسياً من الشعر الصوفي، هذه الأغراض عُبر عنها أحياناً بإيغال رمزي، ودلالات مختلفة، تحمل الكثير من الإشادة بأخلاقه ﷺ الكريمة بأنه القدوة الحسنة للسالكين، إضافة إلى ذلك مدحه الشعراء بالقيم الدينية السامية، وبمنزلته العظيمة عند ربه، وقد انتشرت المدائح النبوية انتشاراً كبيراً في العصر المملوكي، وانطلق الشعراء في هذا المديح لتعميق المقاصد الدينية في ذلك العصر، والملاحظ في هذه المدائح ارتباطها بأوزان الشعر العربي المعروفة بالإضافةِ إلى إغنائها بأوزان جديدة.

ولشدة اهتمام المماليك بالمولد النبوي والاحتفال به ظهر فن كتابة المولد

النبوي بكثرة، واقتبس الشعراء صفاته ﷺ من القرآن والسنة مع التركيز على المعاني الرمزية ككونه النور الأزلي المقتبس من نور الله، والشفيع المشفع يوم القيامة.

وعند البحث في شعر المرأة الصوفي في العصر المملوكي، نجد أن الأولى في هذا المضمار عائشة الباعونية، وأن شعرها على جانب من الأهمية، وذلك لأنها تمثلت العقيدة الإسلامية، فاحتوتها في قلبها بعد أن ملكت عليها عقلها وذلك لأن تلك العقيدة ضمنت لها حقوقها وصانت لها كرامتها، وانطبع ذلك في شعرها الصوفي، متأثرة بالقرآن الكريم والثقافة الإسلامية، ولدى المقارنة بين شعر المرأة الصوفي في العصر المملوكي ـ متمثلاً بعائشة الباعونية ـ وبين شعر الرجل في العصر نفسه، ـ متمثلاً بصفي الدين الحلي والبوصيري ـ نلاحظ تشابهاً بينهما فتتشابه الأغراض كالأغزال الإلهية والخمريات والنبويات وإن اختلفت بعض الدلالات والرموز، فقد بدا الشاعر الصوفي أحياناً أكثر جرأة في شعر الأغزال الإلهية حيث ذكر بعض أسماء لنساء محددة كأسماء وليلى، بينما الشاعرة الصوفية كانت تتغزل غالباً بكلمة حبيبي.

أمَّا الألفاظ فقد كان للمصطلح الصوفي مكانته فيها، وكما تفاوتت في فصاحتها وصحتها، ففي القصائد وجدناها قوية فصيحة، بينما في الموشحات اتكأت على التعبير العامي، كما اتبع الأسلوب السهل المنسجم في الشعر الصوفي للشواعر مما جعل الرقة والصدق يغلبان على تلك الأشعار، ومنح لموسيقاهن إيقاعاً دلالياً عذباً دون أن يمحو منه قوته وجماله وإيحاءه.

طوع الشواعر والشعراء الصنعة الشعرية في الشعر الصوفي للعصر المملوكي فجاءت خفيفة، خاضعة للمعنى، وزينوا أسلوبهم بها.

ومما يجدر ذكره تقيد عائشة الباعونية بالمناهج السائدة في عصرها، فكتبت في فن المولد النبوي المنتشر في ذلك الوقت وإن كان لها ابتكاراتها وأسلوبها المميز، وأتحفتنا عائشة الباعونية ببديعيتها، وبشعر صوفي وفير، يحمل الكثير من الدلالات والرموز العديدة.

شهد الرمز الصوفي في العصر المملوكي تطوراً ـ لانفتاحه على الثقافات ـ

فطور في الأوزان؛ بحيث تتوافق رموز المدائح النبوية والإنشادات الصوفية، فكثرت كتابة الموشحات والأزجال والمواليا، كما شهد تطوراً في الشكل من خلال التركيز على فن البديعيات وإيراد فنون البديع المختلفة في القصيدة الواحدة، والاهتمام بالزخارف اللفظية.

وبذلك نرى بأن الشعر الصوفي في العصر المملوكي اعتمد على الرمز المستوحى من المصطلحات الصوفية، وذلك لما في الرمز من اتساع في المفهوم الدلالي، يتوافق والطاقات المنبعثة من النفس البشرية لتلقي نور الله، للتقدم بمجتمع بدأ يطغى فيه العنصر الأعجمي، فبدا كدعوة للعودة إلى الروحانيات، وهذا يظهر لنا بأن الشعر في العصر المملوكي ليس انحداراً بل جسر نقل الشعر إلى العصر الحديث.

* * *

المصـــادر والمراجـــع

المصادر المخطوطة

١ ـ الباعونية (عائشة بنت يوسف، ت٩٢٣هـ).

ـ در الغائص في بحر المعجزات والخصائص، مخطوطة، دار الكتب المصرية، تحت رقم (٥٨٨ حديث).

٢ ـ ديوان عائشة الباعونية، القصائد النبوية، دار الكتب الظاهرية دمشق تحت رقم (١١٤٢٠)، نسخها محمد بن أحمد الخوجة عام ١٣٠٤هـ، عن النسخة الأصلية بخط المؤلفة، والمحفوظة بدار الكتب الظاهرية، تحت رقم (٧٣٣٥).

٣ ـ فيض الفضل وجمع الشمل، نسخة بخط أحمد الماذني (١٣١٠ هـ)، نقلها عن النسخة الأصلية، والنسخة محفوظة في دار الكتب المصرية، تحت الرقم (شعر تيمور ١٢٢).

٤ ـ مجموع في كلام السيدة عائشة الباعونية في التصوف، مخطوط بدار الكتب المصرية في القاهرة، تحت رقم (تصوف تيمور ٣١٩).

٥ ـ المورد الأهنا في المولد الأسنى، نسخة بخط المؤلفة، محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم (شعر تيمور ٦٣٩).

* * *

المصادر والمراجع

٦ ـ الأبشيهي (شهاب الدين بن محمد، ت٦١١هـ).

ـ المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق عبد الله أنيس الطباع، دار القلم بيروت، ١٩٨١.

٧ ـ الآثاري (محمد).

بديعيات الآثاري ـ تح. هلال ناجي، بغداد، ١٩٧٧.

٨ ـ ابن أبي طالب، علي (رضي الله عنه).

نهج البلاغة، اختيار الشريف الرضي، شرحه محمد عبده، أشرف على تحقيقه عبد العزيز سيد، مكتبة الأندلس، بيروت، ١٩٦٠.

٩ ـ ابن الأثير الجزري (نصر الله، ت٦٣٧هـ).

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، القسم الثالث، (١٩٥٩).

١٠ ـ ابن إياس (أبو البركات بن محمد، ت٩٣٠هـ).

ـ بدائع الزهور في وقائع الدهور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، جـ ٢.

١١ ـ ابن تغري بردي (أبو المحاسن جمال الدين يوسف، ت٨٧٤هـ).

ـ المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي، تحقيق محمد أمين، تقديم الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جزءان، ١٩٨٤.

ـ النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق فهيم محمد شلتوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١، ج٧و١٤.

١٢ ـ ابن تيمية، (أحمد، ت٧٢٨هـ).

ـ فتاوى النساء، تحقيق، محمد الجمل، دار بو سلامة، تونس، ١٩٨٥.

١٣ ـ جبور، عبد النور.

ـ المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ط١.

١٤ ـ ابن الجزري (شمس الدين محمد بن محمد، ت٨٣٣هـ).

ـ غاية النهاية في طبقات القراء، عني بشرحه ج. براجستر، مكتبة الخانجي مصر، ١٩٣٣، جـ ١.

١٥ ـ ابن الجوزي (جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن، ت٥٩٧هـ).

الوفا بأحوال المصطفى، دار الكتب الحديثة، مصر، (د.ت) جـ ٢.

١٦ ـ ابن حجر (شهاب الدين أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، ت ٨٥٢ هـ).

ـ أنباء الغمر بأنباء العصر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦، جـ٧، ط٢.

ـ الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، تحقيق محمد سيد جاد الحق، دار الكتب الحديثة، (د.ت) جـ ١.

ـ رفع الإصر عن قضاة مصر، تحقيق حامد عبد المجيد، ومحمد المهدي أبو ستة، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٧ ـ ١٩٦١.

١٧ ـ ابن حجة (تقي الدين محمود بن علي الحموي، ت ٨٣٧ هـ).

ـ بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق الدكتور رضا محسن القريشي، تقديم الدكتور عبد العزيز الأهواني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، ١٩٧٤.

ـ خزانة الأدب وغاية الأرب، المطبعة الخيرية، القاهرة ١٣٠٤ هـ.

١٨ ـ ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد، ت ٤٥٦ هـ).

ـ طوق الحمامة في الألفة والأُلاف، تحقيق حسن كامل الصيرفي، المكتبة التجارية، مصر، (د.ت).

١٩ ـ الحلي، صفي الدين، أبو المحاسن، عبد العزيز بن سرايا، (ت ٧٥٠ هـ).

ـ العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.

٢٠ ـ ابن الحنبلي (رضي الدين محمد بن إبراهيم بن يوسف الحلبي ت ٩٧١ هـ).

ـ در الحبب في تاريخ أعيان حلب، تحقيق محمود الفاخوري، ويحيى زكريا عبارة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣(جزءان) ط ٢.

٢١ ـ ابن الخطيب (محمد بن عبد الله، ت ٧٧٦ هـ).

ـ الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء من المائة الثامنة، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ت) ج١.

٢٢ ـ الخطيب البغدادي، (أبو بكر أحمد بن علي، ت٤٦٣هـ).

ـ تاريخ بغداد أو مدينة السلام، دار الكتاب، بيروت، ١٩٧٥.

٢٣ ـ ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨ هـ).

ـ شفاء السائل وتهذيب المسائل، دار الفكر، دمشق تحقيق محمد مطيع، ١٩٩٦.

ـ مقدمة ابن خلدون، بغداد، مكتبة المثنى، ١٩٧٠.

٢٤ ـ ابن خلكان (شمس الدين أحمد بن محمد، ت ٦٨١ هـ).

ـ وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، بولاق، ١٢٧٥، ج ١.

٢٥ ـ ابن رشيق (أبو علي، الحسن بن رشيق القيرواني، ت ٤٥٦ هـ).

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى مصر١٩٦٣، ط ٣.

٢٦ ـ ابن سبعين (عبد الحق بن إبراهيم، ت ٦٦٩ هـ).

رسائل ابن سبعين ـ تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٥٦.

٢٧ ـ ابن سناء الملك (أبو القاسم هبة الله بن جعفر، ت ٦٠٨ هـ).

ـ دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابي، دار الفكر، ١٩٧٧، ط٢.

٢٨ ـ ابن شداد (عز الدين محمد بن علي بن إبراهيم، ت ٦٨٤ هـ).

ـ الأعلاق الخطيرة في ذكر أمراء الشام والجزيرة، تحقيق سامي الدهان، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، ١٩٦٢، ط ٣.

٢٩ ـ ابن شهبه (تقي الدين أحمد بن محمد، ت ٨١٥ هـ).

ـ طبقات الشافعية، تصحيح وتعليق الدكتور الحافظ عبد العليم خان، ورتب الفهارس د. عبد الله أنيس الطباع، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧، ج ٤، ط ١.

٣٠ ـ ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي، ت ٣٢٢ هـ).

ـ عيار الشعر ـ تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع ـ دار العلوم للطباعة والنشر ـ ١٩٨٥.

٣١ ـ ابن طولون (شمس الدين محمد الصالحي، ت ٩٥٣ هـ).

ـ قضاة دمشق، الثغر الباسم في ذكر من ولي قضاء الشام، تحقيق صلاح المنجد، دمشق، ١٩٥٦.

ـ القلائد الجوهرية في تاريخ الصالحية، تحقيق أحمد دهمان، دمشق، ١٩٤٩، ط١، ج١.

ـ مفاكهة الخلان في حوادث الزمان، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٦٢، القسم الأول.

٣٢ ـ ابن عربي (محيي الدين محمد بن علي، ت ٦٣٨ هـ).

ـ الفتوحات المكية القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢.

ـ الحب والمحبة الإلهية، جمع وتأليف الدكتور محمود الغراب، دمشق، ١٩٨٤.

ـ كتاب اصطلاحات الصوفية، دمشق ـ دار الفكر، ١٩٨٧.

ـ رسائل ابن عربي، ست رسائل صغيرة، دار إحياء التراث العربي، حيدر آباد الدكن، ١٩٤٨، ط ١.

ـ ديوان ابن عربي ـ شرحه أحمد حسن بسج، بيروت، دارالكتب العلمية ١٩٩٦.

ـ ديوان ابن عربي راجعه محمد قجه دار الشرق العربي (د. ت).

ـ ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦.

ـ فصوص الحكم، بقلم الدكتور أبي العلاء العفيفي، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠، جـ ٢، ط ٢.

٣٣ ـ ابن عساكر، (أبو القاسم علي بن الحسن، ت ٥٧١ هـ).

ـ تاريخ مدينة دمشق، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨١.

٣٤ ـ ابن عقيل، (بهاء الدين عبد الله الهمداني، ت ٧٦٩ هـ).

ـ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ط ١ (د. م) و(د. ت) ج ١.

٣٥ ـ ابن العماد (أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي ت ١٠٨٩ هـ).

ـ شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، مجلد٧.

٣٦ ـ ابن الفارض (عمر بن علي بن مرشد بن علي الحموي، ت ٦٣٢ هـ).

ـ ديوان ابن الفارض ـ دار صادر، بيروت، ١٩٨٠ .

٣٧ ـ ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم، ت ٢٧٦ هـ).

ـ الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٧، ج ١ .

٣٨ ـ ابن القيم الجوزية (محمد بن أبي بكر الدمشقي، ت ٧٥١ هـ).

ـ مدارج السالكين، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٢ .

٣٩ ـ ابن كثير (عماد الدين إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، ت ٧٧٤ هـ).

ـ تفسير القرآن الكريم ـ دار الفكر، بيروت، ١٩٨١، ٤ أجزاء، ط ٢ .

٤٠ ـ ابن المعتز (عبد الله محمد بن الخليفة المعتز، ت ٢٩٦ هـ).

ـ كتاب البديع، تحقيق كراتشوفسكي، لندن، ١٩٣٥ .

٤١ ـ ابن منظور (محمد بن مكرم، ت ٧١١ هـ).

ـ لسان العرب، مصر، دارالمعارف، ١٩٧٩، ج ٦ .

٤٢ ـ ابن هشام (عبد الملك بن هشام المعافري، ٢١٣ هـ).

ـ السيرة النبوية، قدم لها عبد الرؤوف سعد، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ج ٢ .

٤٣ ـ أبوحيان التوحيدي، (علي بن محمد، ت ٤٠٠ هـ).

ـ الإمتاع والمؤانسة، تقديم أحمد أمين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت (د.ت)، ج١ .

٤٤ ـ أبو خازم (بشر).

ـ ديوان بشر بن أبي خازم، دار صادر، بيروت (د.ت).

٤٥ ـ أبو خزام (د. أنور فؤاد).

ـ معجم المصطلحات الصوفية، مراجعة جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنان، ١٩٩٣، ط ١.

٤٦ ـ أبو ديب (د. كمال).

ـ جدلية الخفاء والتجلي ـ دار العلم للملايين بيروت، ١٩٨١، ط ٢.

ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي ـ بيروت ـ دار العلم للملايين، ١٩٧٤، ط ١.

٤٧ ـ أبو زيد (د. علي).

ـ البديعيات في الأدب العربي، نشأتها، تطورها، أثرها عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣، ط ١.

٤٨ ـ أحمد (د. محمد فتوح).

ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٤، ط ٣.

٤٩ ـ (الاختيار، نسيب).

ـ الشعر الصوفي، مطبعة دار اليقظة بدمشق، ١٩٥٠.

٥٠ ـ (أنطونيوس، فريد).

ـ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، بيروت، دار صادر (د. ت).

٥١ ـ إسماعيل (د. عز الدين).

ـ الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ١٩٦٨، ط ٢.

٥٢ ـ الأصفهاني، (علي بن الحسين، ت ٣٥٦ هـ).

ـ كتاب الأغاني، تقديم الدكتور محمد عبد القادر حاتم، دار إحياء التراث العربي، مصورة عن نسخة دار الكتب (د. ت) ج ٢.

٥٣ ـ الأصفهاني (أبو بكر محمد بن داود الظاهري، ت ٢٩٧ هـ).

ـ الزهرة، بيروت (١٩٣٢).

٥٤ ـ ألتونجي (د. محمد).

ـ شاعرات في عصر النبوة، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٢ م.

٥٥ ـ أمين (أحمد).

ـ ظهر الإسلام ـ دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٣٣، ط ٥.

٥٦ ـ إنجيل متى، الإصحاح الخامس القاهرة دار الكتاب المقدس، ١٩٩٣.

٥٧ ـ الباعونية، (عائشة بنت يوسف، ت ٩٢٣ هـ).

ـ بديعية الفتح المبين في مدح الأمين، منشورة على هامش خزانة الأدب لابن حجة الحموي، المطبعة الخيرية، القاهرة ١٣٠٤هـ.

ـ مولد النبي، المطبعة الحنفية، دمشق، ١٣٠٤هـ.

٥٨ ـ البخاري (الإمام محمد بن إسماعيل، ت ٢٥٦ هـ).

ـ صحيح البخاري، دار الفكر للطباعة والنشر، (د.م) ١٩٨١، ج٤.

٥٩ ـ بدوي (د. عبد الرحمن).

ـ تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨، ط ٢.

ـ شطحات صوفية، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨، ط ٢.

ـ شهيدة العشق الإلهي، رابعة العدوية، مطبعة النهضة المصرية، ١٩٦٦، ط ٢.

٦٠ ـ (برتيملي، جون).

ـ بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز، ترجمة د. أنور عبد العزيز، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة ـ نيويورك، (د.ت).

٦١ ـ بروكلمان (كارل).

ـ تاريخ الأدب العربي، عرَّبه الدكتور عبد الحليم النجار، حلب، (د.ت) ج ٢، ط ٣.

٦٢ ـ البستاني (صبحي (المعلم) ت ١٨٨٣ م).

ـ دائرة المعارف، دار المعرفة، بيروت، المجلد ٥، (د. ت).

ـ الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، بيروت، دار مارون عبود، (د. ت).

٦٣ ـ البطل (د. علي).

ـ الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، (د. م)، ١٩٨١، ط ٢.

٦٤ ـ بكار (د. يوسف حسني).

ـ بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس بيروت، ١٩٨٢، ط ٢.

٦٥ ـ تامر (سلوم).

ـ في التشكيل الموسيقي للشعر العربي، جامعة تشرين، مديرية الكتب والمطبوعات، ١٩٨٦.

٦٦ ـ التبريزي (الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، ت ٥٠٢ هـ).

ـ الكافي في العروض والقوافي، تحقيق حسن عبدالله الحساني، القاهرة، معهد المحفوظات العربية، ١٩٩٧.

٦٧ ـ الترجمات العربية لرباعيات الخيام، مركز الوثائق الوطنية، جامعة قطر ١٩٨٨.

٦٨ ـ الترمذي، (محمد بن عيسى بن عبد الملك، ت ٢٧٩ هـ).

ـ الجامع الصحيح، سنن الترمذي، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٠ م، ج ٥، ط ١.

٦٩ ـ التفتازاني (أبو الوفا، مسعود بن عمرالغنيمي، ت ٧٩٣ هـ).

ـ مدخل إلى التصوف الإسلامي، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٩.

٧٠ ـ الثعالبي، (أبو منصور عبد الملك، ت ٤٣٠ هـ).
ـ يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر، المكتبة الحسينية المصرية، القاهرة، ١٩٣٤، ج ٤.
٧١ ـ الجاحظ (أبو عمرو عثمان بن بحر، ت ٢٥٥ هـ).
ـ الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، المجمع العلمي الإسلامي، بيروت الطبعة الثالثة، ١٩٦٩، ج ١.
٧٢ ـ الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن، ت ٤٧١ هـ).
ـ كتاب التعريفات ـ بيروت ـ مكتبة لبنان ـ ١٩٧٨.
ـ دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، ١٩٨١.
٧٣ ـ جيرو، بيير.
ـ الأسلوب والأسلوبية، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٤.
٧٤ ـ الحاني (د. ناصر).
ـ من اصطلاحات الأدب الغربي، المعارف بمصر، ١٩٨٠، ط١.
٧٥ ـ حاوي (إيليا).
ـ الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دارالثقافة، بيروت، ١٩٨٠.
٧٦ ـ الحفني (د. عبد المنعم).
ـ معجم المصطلحات الصوفية، دارالمسيرة، بيروت، ١٩٨٠، ط١.
٧٧ ـ حلمي (محمد مصطفى).
ـ ابن الفارض والحب الإلهي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣.
٧٨ ـ الحكيم (د. سعاد).
ـ المعجم الصوفي، الحكمة في دور الكلمة، دندلة للطباعة والنشر، ١٩٨١، ط ١.

٧٩ ـ الحمصي، (رغداء).

ـ نساء في محراب الحب الإلهي، دار المكتبي، دمشق، ٢٠٠٤، ط١.

٨٠ ـ خميس (محمد عطية).

ـ رابعة العدوية، دار الدعوة، حلب، ١٩٥٨.

٨١ ـ التيمورية، عائشة.

ـ حلية الطراز، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٢م.

٨٢ ـ الداية (فايز).

ـ البلاغة العربية، البيان والبديع، منشورات جامعة حلب (د.ت).

٨٣ ـ ديوان ابن الرومي تصنيف كامل كيلاني، القاهرة، المكتبة التجارية، ١٩٢٤.

٨٤ ـ ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل، إبراهيم، دارالمعارف، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨.

٨٥ ـ ديوان الباعونية، عائشة، ظاهرية، رقم (١١٤٢٠).

٨٦ ـ ديوان البوصيري تحقيق محمد سيد كيلاني، مكتبة البابي الحلبي، ١٩٧٣م.

٨٧ ـ ديوان التلمساني، مصورة عن المخطوط، دار الكتب الظاهرية بدمشق..

٨٨ ـ ديوان الحلي، تحقيق كرم بستاني، دار صادر، بيروت.

٨٩ ـ ديوان زهير، صنعة أبي عباس بن ثعلب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢.

٩٠ ـ ديوان الششتري، تحقيق علي سامي النشار، مكتبة المعارف الإسكندرية، ١٩٦٠.

٩١ ـ ديوان قزمان، تحقيق ف. كورنيطي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد ١٩٨٠.

٩٢ ـ الديدي، عبد الفتاح.

ـ الخيال الحركي في الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

٩٣ ـ الرباعي (عبد القادر).

ـ صريع الغواني، مسلم بن الوليد، حياته وشعره، دار العلوم الرياض، ١٩٨٣، ط١.

ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام نشر بدعم من جامعة اليرموك، الأردن، إربد، ١٩٨٠، ط١.

٩٤ ـ الربداوي، (د. محمود).

ـ ابن حجة شاعراً وناقداً، دار قتيبة، ١٩٨٢.

٩٥ ـ الزبيدي (محمد مرتضى ت ١٢٠٥ هـ).

ـ إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٩، ط١.

ـ تاج العروس، دار ليبيا، بنغازي، ١٩٨٠.

٩٦ ـ زيادة، (مي).

ـ عائشة تيمور، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٣، ط ٢.

٩٧ ـ سالم (د. محمود).

ـ المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر، ١٩٩٦، ط١.

٩٨ ـ السخاوي (شمس الدين بن محمد عبد الرحمن، ت ٩٠٢ هـ).

ـ الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، مكتبة القدسي، القاهرة، ١٣٥٣.

٩٩ ـ السراج (أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج).

ـ مصارع العشاق، دار صادر، بيروت، ١٩٥٨.

١٠٠ ـ السراج، (أبو النصر، عبد الله بن علي السراج ت ٣٨٧ هـ).

ـ اللمع في التصوف، تحقيق د. عبد الحليم محمود، ١٩٦٠، ط ١.

١٠١ ـ سرور (عبد الباقي).

ـ الحياة الروحية في الإسلام، دار النهضة، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٢.

١٠٢ ـ السعيد (محمد مجيد).

ـ الشعر في ظل بني عباد، مطبعة النعمان، النجف ١٩٧٢، ط ١.

١٠٣ ـ سلام (محمد زغلول).

ـ الأدب في العصر المملوكي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.

١٠٤ ـ السلمي (عبد الرحمن ٣٢٥ ـ ٤١٢ هـ).

ـ طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة، القاهرة، ١٩٥٣.

١٠٥ ـ السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، ت ٦٣٦ هـ).

ـ مفتاح العلوم، المطبعة الأدبية، القاهرة، ١٣١١ هـ، ط ١.

١٠٦ ـ السهروردي (أبو حفص عمر بن محمد).

ـ عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٦، ط ١.

١٠٧ ـ سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان، ت ١٨٠ هـ).

ـ كتاب سيبويه، دار المعارف، مصر، ١٣١٦ هـ.

١٠٨ ـ السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن، ت ٩١١ هـ).

ـ حسن المحاضرة في تاريخ مصر القاهرة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي وشركاه، ١٩٦٨، ط ١.

١٠٩ ـ الشاوي (عبد الماجد).

ـ امرأة فاقت الرجال، دارالمكتبي، سورية، ١٩٩٦، ط١.

١١٠ ـ الشيرازي (مجد الدين، محمد بن يعقوب، ت ٨١٤ هـ).

ـ القاموس المحيط، نسخة مصورة، الأصلية ١٣٠٦، مكتبة النوري، دمشق.

١١١ ـ الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك، ت ٧٦٤ هـ).

ـ نكت الهميان في نكت العميان، تحقيق أحمد زكي، المطبعة الجمالية، القاهرة، ١٩١١.

ـ المختار من شعر ابن دانيال، تحقيق محمد نايف الدليمي، ١٩٧٩.

١١٢ ـ ضيف (د. شوقي).

ـ عصر الدول والإمارات في مصر والشام، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤.

ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ١٩٤٣.

١١٣ ـ العاملي (زينب فواز).

ـ الدر المنثور في ربات الخدور، مصر، القاهرة، المطبعة الكبرى، ١٨٩٤.

١١٤ ـ العباسي (عبد الرحيم).

ـ معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٤٧م.

١١٥ ـ عتيق (عبد العزيز).

ـ الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٦م.

ـ علم البديع، بيروت، دار النهضة، ١٩٨٥.

١١٦ ـ العدوية (رابعة، ت ٢٠٠ هـ).

ـ ديوان رابعة العدوية، شرحه موفق فوزي الجبر، ١٩٩٩، ط ١.

١١٧ ـ عساف (ساسين).

ـ الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٨٥.

١١٨ ـ العسكري (أبو هلال، الحسن بن عبد الله بن سهل، ت ٣٨٢ هـ).

ـ كتاب الصناعتين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣١٩ هـ.

١١٩ ـ عشماوي (محمد زكي).

ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٤.

١٢٠ ـ عصفور (د. جابر).

ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٣، ط ٣.

١٢١ ـ العطوي (د. مسعد).

ـ الرمز في الشعر السعودي، مكتبة التوبة، الرياض، ١٩٩٣، ط ١.

١٢٢ ـ العفيفي (أبو العلاء).

ـ الملامتية والصوفية وأهل الفتوة، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٤٥.

١٢٣ ـ عقيل (محمد بن علي).

ـ مدخل إلى التصوف، دار الحديث، القاهرة، ١٩٩٣.

١٢٤ ـ العلاوي (فارس أحمد).

ـ عائشة الباعونية الدمشقية أشهر أعلام دمشق أواخر عهد المماليك، دار معد، دمشق، ١٩٩٤.

١٢٥ ـ العلواني (د. نشوة).

ـ موسوعة أحكام المرأة المسلمة، سورية، دار المكتبي، ٢٠٠٢.

١٢٦ ـ عياد (د. شكري محمد).

ـ اللغة والإبداع، إنترناشيونال برنس، القاهرة، ١٩٨٨، ط ١.

١٢٧ ـ العيد (د. يمنى).

ـ في القول الشعري، الدار البيضاء، دار بوتقال للنشر، ١٩٨٧، ط ١.

١٢٨ ـ العيد روسي، (عبد القادر).

ـ النور السافر، تحقيق رشيد الصفار، المكتبة العربية، مطبعة الفرات، بغداد، ١٩٣٤.

١٢٩ ـ غراب (محمود).

ـ الإنسان الكامل والقطب الغوث الفرد في كلام الشيخ محيي الدين بن عربي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٨٠.

١٣٠ ـ الغراوي (نعمة رحيم).

ـ النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٨٧.

١٣١ ـ غريب (روز).

ـ النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢، ط ١.

١٣٢ ـ غريب (جورج).

ـ شاعرات العرب في الإسلام، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨٥.

١٣٣ ـ الغزالي (أبو حامد، محمد بن محمد بن أحمد، ت ٥٠٥ هـ).

ـ ملحق إحياء علوم الدين، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د. ت).

١٣٤ ـ علي، (د. أسعد أحمد).

ـ تفسير القرآن المرتب، دار السؤال، دمشق، ١٩٧٩، ط ١.

١٣٥ ـ الغزي (نجم الدين محمد بن محمد الغزي، ت ١٠٦١ هـ).

ـ الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، تحقيق وضبط الدكتور جبرائيل سليمان، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٩، ٣ أجزاء، ط ٢.

١٣٦ ـ القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن ٤٦٥ هـ).

ـ الرسالة القشيرية، علق عليه عبد الحليم محمود، مكتبة أبي حنيفة، ٢٠٠٠.

١٣٧ ـ القشيري (مسلم بن الحجاج القشيري، ت ٢٦١ هـ).

ـ صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د. ت).

١٣٨ ـ القزويني (جلال الدين، محمد بن عبد الرحمن).

ـ تهذيب الإيضاح، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبعة الجامعة السورية، ١٩٥٠، ج ٣.

١٣٩ ـ القط (عبد القادر).

ـ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ط ٢.

١٤٠ ـ الكاشاني (عبد الرزاق).

ـ كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، المطبعة الأزهرية، ١٩٧٨، ط ٢.

١٤١ ـ الكتبي (محمد بن شاكر، ت ٧٦٤ هـ).

ـ فوات الوفيات، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٣.

١٤٢ ـ كحالة (عمر رضا).

ـ معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨، ج ٣.

ـ أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسسة الرسالة، ١٩٧٣، ط ٣.

١٤٣ ـ كرم (أنطون غطاس).

ـ الرمزية والأدب العربي الحديث، لبنان، دار العودة (د. ت).

١٤٤ ـ الكريم (مصطفى عوض).

ـ فن التوشيح، تقديم د. شوقي ضيف، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٤م، ط ٢.

١٤٥ ـ الكيلاني (د. ماجد عرسان).

ـ هكذا ظهر جيل صلاح الدين، دار الفرقان، عمان، ١٩٩٨.

١٤٦ ـ مبارك (د. زكي).

ـ التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، القاهرة، مطبعة الرسالة، ١٩٣٨، ط ١.

ـ المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٣٥.

١٤٧ ـ المحبي (محمد أمين، ت ١١١١ هـ).

ـ خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ج ١.

١٤٨ ـ مخيمر (صالح).

ـ المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، الدار العربية للنشر، عمان، ١٩٨٦، ط ١.

١٤٩ ـ المسدي (د. عبد السلام).

ـ الأسلوبية الأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٨٢.

١٥٠ ـ المعجم الوسيط، أخرجه، إبراهيم مصطفى، وأحمد حسن الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النجار، المكتبة الإسلامية، تركية، ١٩٧٢.

١٥١ ـ موسوعة الحديث الشريف تصنيف نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٩١، ط ١.

١٥٢ ـ المومني (قاسم محمد رجا).

ـ نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، (د.ت).

١٥٣ ـ مندور (د. محمد).

ـ الأدب ومذاهبه، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠.

١٥٤ ـ الملائكة (نازك).

ـ قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢.

١٥٥ ـ موسى باشا (د. عمر).

ـ الأدب في العصر المملوكي والعثماني، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٨٢، ط ١، ج ١.

ـ قطب العصر عمر اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦.

١٥٦ ـ نصر (د. عاطف جودة).

ـ الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ط ٣.

ـ شعر عمر ابن الفارض، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ط ١.

١٥٧ ـ النويهي (محمد).

ـ وظيفة الأدب بين الالتزام والانفصام الجمالي، محاضرات ألقاها محمد.

١٥٨ ـ النويهي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٧.
نيكلسون (رينولد).

ـ الصوفية في الإسلام، ترجمه نور الدين شريبه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ٢٠٠٢، ط ٢.

١٥٩ ـ هاشم (سامي).

ـ المدارس والأنواع الأدبية، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٧٩.

١٦٠ ـ الهجويري (أبو الحسن علي بن عثمان).

ـ كشف المحجوب، تحقيق إسعاد عبد الهادي قنديل، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠.

١٦١ ـ هلال (د. محمد غنيمي).

ـ الصورة الفنية في النقد الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ط ١.

١٦٢ ـ الهندي، (علاء الدين علي المتقي).

ـ كنز العمال، تحقيق حياني والسقا، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٥، ط ٥.

١٦٣ ـ وافي (د. علي عبد الواحد).

ـ علم اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣.

١٦٤ ـ ياسوف (أحمد).

ـ جماليات المفردة القرآنية، دار المكتبي، دمشق، ١٩٩٤، ط ١.

١٦٥ ـ اليافي (د. عبد الكريم).

ـ دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة دار الحياة، دمشق، ١٩٧٢ م.

١٦٦ ـ اليوسف، (يوسف سامي).

ما الشعر العظيم، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٨١.

* * *

الدوريـات والمجـلات

١ ـ مجلة (حوليات كلية الآداب) الكويتية.

ـ د. محمود رجب، مقالة (المرآة والفلسفة).

ـ جامعة الكويت ـ الحولية الثانية ـ الرسالة التاسعة ١٩٨١م.

٢ ـ مجلة (الراصد).

ـ مقالة (الغزالي، فقيه وفيلسوف وعارف).

ـ نقلاً عن صحيفة (اطلاعات) العدد٢ـ١٩٦٧ اعتماداً على (كيمياء السعادة). للإمام الغزالي العدد٢ سنة ١٩٦٧.

٣ ـ مجلة (الكفاح العربي).

ـ د. ديزيريه سقال.

ـ مقالة (الاتجاه الصوفي في الشعر العربي الحديث) عالم الثقافة ـ العدد ٦٤٣ ـ ١٩٩٠.

٤ ـ مجلة المجمع العربي:

ـ مخلص، عبد الله، مقالة (عائشة الباعونية) المجلد، ١٦، ١٩٤١.

ـ المغربي، عبد القادر مقالة (اثنا عشر كوكباً) المجلد١٢، ١٩٣٢.

ـ الكفري د. إسماعيل مقالة (العروض العربي بين اللسانيات والإيقاع) ـ المجلد الثالث والسبعون ـ ١٩٩٨.

٥ ـ مجلة الآداب البيروتية، المجلد٢٠ عام ١٩٧٥ م.

ـ عبد الكريم اليافي، مقالة (محمد إقبال) المجلد الرابع والخمسون، ١٩٧٩.

٦ ـ مجلة مؤتة للبحوث والدراسات:

ـ د. موسى ربابعة، مقالة (التكرار في الشعر الجاهلي) دراسة أسلوبية، عدد أول ١٩٩٠.

* * *

المحتـــوى

مدخل البحث ٥

الباب الأول
الرمز في الشعر الصوفي (شعر النساء)

الفصل الأول: التصوف والرمز الصوفي ١٣
أ ـ النشأة والتكوين ١٣
أولاً ـ الملامتية ١٤
ثانياً ـ الحلولية ١٤
ثالثاً ـ التصوف السني ١٥
رابعاً ـ الاتحاديون ١٥
١ ـ تعريف الزهد ١٦
٢ ـ تعريف التصوف ١٦
ب ـ تعريف الرمز الصوفي ١٩
ج ـ مفهوم الرمز عند الشعراء المتصوفة ٢٢
د ـ الرمز الصوفي عند شعراء العصر المملوكي ٢٥
الفصل الثاني: الرمز الصوفي في الشعر النسوي ٣٧
أ ـ الباعونية (حياتها وآثارها) ٣٧
ب ـ الرمز الصوفي في شعر الباعونية ٣٩
القسم الأول: رموز الأغزال الإلٰهية ٤٧
أولاً ـ المحبة الإلٰهية ـ مصطلح ورمز ٤٧

ثانياً ـ المعرفة طريق إلى المحبة ٥٢
ثالثاً ـ محاور الحب الإلهي عند الباعونية ٥٣
رابعاً ـ رموز الحب الإلٰهي ٥٤
القسم الثاني: رموز الخمر الصوفي ٧٣
أولاً ـ خمرة الكؤوس أم خمرة العقول ٧٣
ثانياً ـ الخمر عند الشواعر الصوفيات ٨٢
الفصل الثالث: النبويات والرمز الصوفي ٩١
أولاً ـ نشأة المدائح النبوية ٩١
ثانياً ـ أسباب انتشار المدائح النبوية ٩٢
ثالثاً ـ رموز المدائح النبوية ٩٥
أ ـ الحقيقة المحمدية ٩٥
ب ـ المعجزة المحمدية ٩٩

الباب الثاني
الخصائص الفنية والأسلوبية

الفصل الأول: اللغة الشعرية ١٠٧
أولاً ـ دلالة الألفاظ والتراكيب ١٠٩
ثانياً ـ دلالة التراكيب ١٢٧
الفصل الثاني الموسيقى الشعرية ١٣٣
أ ـ الموشح ١٣٤
ب ـ الزجل ١٣٨
ج ـ الدوبيت ١٤٢
د ـ المواليا ١٤٣
هـ ـ التسميط ١٤٤
و ـ التخميس ١٤٦

الفصل الثالث: التشكيل الموسيقي ١٤٩
الفصل الرابع: الصفة البديعية ١٥٥
أولاً ـ في النثر ١٥٥
ثانياً ـ الاقتباس في الشعر ١٥٧
الفصل الخامس: الصورة الشعرية ١٦٥
أولاً ـ تعريف الصورة الشعرية ١٦٥
ثانياً ـ الصورة الفنية في الشعر الصوفي عند الباعونية ١٧٠
١ ـ الأثر الرمزي للقرآن الكريم ١٧١
٢ ـ الأثر الرمزي للثقافة الإسلامية ١٧٤
ثالثاً ـ الرمز في الصورة الفنية عند الشواعر الصوفيات ١٧٩
خاتمة البحث ١٨٥
المصادر والمراجع ١٨٩
المصادر المخطوطة ١٩١
المصادر والمراجع ١٩٢
الدوريات والمجلات ٢١٢
المحتـــوى ٢١٥