شعرية النص في المثنوى العربي النوري[1]

تقديم

ليس أكثر تضييقا لمفهوم الشعر من التعريف الذي قدمه قدامة بن جعفر "٢٦٠-٣٢٧هـ"، ثم صار من بعد كأنه سيف مصلت.

قال قدامة:[2]

حد الشعر: أنه قول، موزون، مقفى، يدل على معنى.

إن هذا التعريف يهتم بالأعراض الظاهرة للشعر، ولكنه يغيب الجوهر، أو لنقل تعريف دقيق للنظم، إلا أنه ليس تعريفا جامعا لمفهوم الشعر.

وبالرغم من شيوع تعريفه هذا، إلا أن الشعراء والعلماء بالشعر لم يسلموا به، و لم يقفوا عند هذا الحد، يستوي في ذلك القدماء والمحدثون.

ومن أقدم النصوص الدالة على ما نحن فيه، نص أورده عبد القاهر الجرجاني، معزواً إلى حسان بن ثابت ﷺ، قال:

"رجع عبد الرحمن بن حسان إلى أبيه حسان وهو صبي، يبكي ويقول: "لسعني طائر" فقال حسان: "صفه يا بني" فقال: "كأنه ملتف في بردي حبرة"

---

(١) ألقي في المؤتمر العالمي الثالث لبديع الزمان سعيد النورسي "تجديد الفكر الإسلامي في القرن العشرين" ٢٤-٢٦ أيلول ١٩٩٥ استانبول / تركيا.

(٢) نقد الشعر، ص ٦٤.

وكان لسعه زنبور، فقال حسان: ابني شاعر ورب الكعبة".[1]

لقد شهد حسان لابنه عبد الرحمن بالشاعرية، أو بقوة الطبع والذهن المستعد للشعر، كما يقول عبد القاهر، لا لأنه أتى بكلام موزون مقفى، بل لذلك التشبيه الشعري الجميل.

إن الوزن والقافية لا يشفعان لمن لم يمتلك روح الشعر، فلذلك حين أُنشد حسان شعر عمرو بن العاص قال: ما هو بشاعر، ولكنه عاقل.[2] ولذلك أيضاً قال ابن سلام (١٣٩-٢٣١) عن بعض ما رواه ابن اسحق في السيرة من منظومات: "وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف".[3]

ومعلوم أن حسان بن ثابت أقدم من قدامة، ثم إنه في الشعر أعرق، وبالشعر أعرف.

وقد عالج فلاسفة المسلمين هذه القضية بعمق، فمن هؤلاء الفارابي الذي يقول: "قوام الشعر وجوهره عند القدماء، أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشباه يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة.. وأصغرها الوزن".[4]

ويفرق الفارابي بين القول الشعري والقول الخطبي، ويقول: "وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا، وإنما هو خطبي، عدل به عن منهاج الخطابة".[5]

وبالرغم من أن ابن رشيق "٣٩٠-٤٥٦" يأخذ في بعض كتابه بقول قدامة

---

(١) أسرار البلاغة، ص ١٩١.

(٢) فحولة الشعراء.

(٣) الطبقات، ص ٧٨.

(٤) جوامع الشعر للفارابي، ص ١٧٢.

(٥) جوامع الشعر، ص ١٧٣.

في حد الشعر بعد ما يضيف إليه عنصرا جديداً هو القصد والنية [1] إلا أنه يعرّف الشعر في مكان آخر من نفس الكتاب تعريفا هو أقرب إلى جوهر الشعر فيقول: "وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه.. كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، و لم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير".[2]

و لم يبعد ابن خلدون عن هذا القول حين قال: "وقول العروضيين في حده إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده ولا رسم له، وصناعتهم إنما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حدهم لا يصلح له عندنا، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية، فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في عرضه عما قبله وما بعده، والجاري على أساليب العرب المخصوصة".[3]

وواضح أن ابن خلدون يبدأ ببلاغة الكلام والاستعارة والأوصاف، قبل أن ينتقل إلى العناصر الأخرى كالوزن والروي.

ويفرق النقاد والفلاسفة، في هذا المضمار، بين النظم والقول الشعري، إذ قد نجد نظما لا شعرية فيه، كالقول الخطبي المنظوم، مما أشرنا إليه آنفا في قول الفارابي، وقد نجد أقاويل شعرية وان خلت من عناصر النظم. "يراجع حازم القرطاجني في المنهاج أيضاً".

و لم يبعد النقد الغربي، الحديث والمعاصر، عن هذا أيضاً، حتى أن "ت.س.

---

(١) العمدة، ص ١١٩/١.

(٢) العمدة، ص ١١٦/١.

(٣) المقدمة، ص ٤٧٥.

إليوت" لا يقصر موسيقية الشعر في القيمة الصوتية، بل هي تنشأ -عنده- من ارتباطها بمعانيها الأولى ومعانيها الثانية المتداعية.

فإذا عرفنا هذا أدركنا المسوغ الذي جعلنا نطلب شعرية النص في غير المنظومات.

وإذا كان الجاحظ يرى أن ترجمة الشعر مستحيلة، لأنه لو حول "لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"،[1] فإننا نقول: إن الشعر الذي يفقد شعريته بالترجمة لا يستحق أن يعد شعرا. وها نحن نقرأ المثنوي لجلال الدين، ومنطق الطير للعطار، والرباعيات للخيام، نقرأ كل ذلك مترجما فنحس وهج الشعر ما يزال متقدا، إن هيئ للمترجم قدرة التعبير.[2]

وبديع الزمان سعيد النورسي شاعر بهذا المعنى، وان لم ينظم الكلام. "والنورسي نفس شاعرة، وروح لهيف، وقلب مشتاق، ووجدان رقيق مرهف.. يملك كل صفات الشاعر العظيم، إلاّ انه لم يقل شعراً اعني انه لم ينظم شعرا كما ينظم الشعراء، ولكن ما قاله في المثنوي رغم انه يحمل ميزات النثر ومقوماته شكلا وقالبا، إلا انه شاعري الروح والنفس، وجداني الانسياب، رشيق في صوره وأخيلته، مع عمق أفكاره ودقيق معانيه".[3]

وما مقومات الشاعرية إن لم تكن تلك مقوماتها؟

فلهذا كله يغدو البحث في شعرية النص في المثنوي العربي أمراً مشروعا، مع محاولة المقارنة مع مثنوي جلال الدين، وهذا ما يطمح هذا البحث إلى معالجته، وما توفيقي إلاّ بالله.

---

(١) الحيوان، ص ١/٧٥.

(٢) لا نشك أن بعض التراجم باردة جدا، وأنها تفقد النص بهاءه، وهذا سر تفاوت الترجمات، وهو أمر ينطبق على النثر كما ينطبق على الشعر.

(٣) مختارات من المثنوي العربي النوري، أديب إبراهيم الدباغ، ص ١٣.

شعرية النص في المثنوي العربي النوري

إنه من المفيد، ونحن نقترب من شعرية النص عند بديع الزمان سعيد النورسي، أن نشير إلى أن "المثنوي العربي النوري" يتضمن كثيرا من النظرات النقدية المتعلقة بالشعر والأدب، بالإضافة إلى النصوص الإبداعية التي يستطيع القارئ، دون عناء كبير، أن يقف عليها، ولاسيما في تلك المناجيات الروحية التي كان يتقدم بها في رسائله، ويرى أن بعضها لا يعدو أن يكون "رقص الجذبة بنوع وزن يشبه الشعر، وليس بشعر بل قافية ذكر في جذبة فكر".[1] وهي في الحقيقة تتضمن كل خصائص الشعر، بل هي بالإضافة إلى إيقاعها المبين تشتمل على أوزان خاضعة لتفعيلات الخليل، ولا سيما الرجز، مثل قوله في هذه الجذبة الفكرية:

سبحان من يحمده الضياء بالأنوار
والماء والهواء بالأنهار والأعصار
والتراب والنبات بالأحجار والأزهار
والجو والأشجار بالأطيار والأثمار
والسحب والسماء بالأمطار والأقمار
تلألؤ الضياء من تنويره
تشهيره
تموج الهواء من تصريفه
توظيفه
تفجّر المياه من تسخيره
تذخيره
مدحٌ بليغ بيّن للقادر

(١) المثنوي، ص ٤٦٨ وما بعدها.

تزيّن الأحجار من تدبيره

تصويره

تبسُّم الأزهار من تزيينه

تحسينه

تبرّج الأثمار من إنعامه

إكرامه

حمد جميل ظاهر للفاطر

وهكذا تمضي هذه "الجذبة الفكرية" في هذا الإيقاع الجميل، المعتمد على تفعيلة الرجز، بالإضافة إلى ذلك التلوين الصوتي المتولد من تنويع القوافي. أليس هذا نمطا متقدما من أنماط "التنغيم"[1] الذي يطلق عليه عادة الشعر التفعيلي أو الشعر الحر؟ هل كان من باب التواضع أن يقول عنه النورسي إنه ليس بشعر؟. لهذا كله يكون من الطبيعي ألا نعزل التنظير عن التطبيق في هذا الحديث.

من المنطقي أن يهتم النقاد والأدباء بتحديد مفهوم الشعر وطبيعته، وتبيين مكونات النص الشعري وإبراز خصائصه وتعريف رسالته، ومن الطبيعي أن يلتمس المهتم كل ذلك عندهم، ولكن الحق أن كثيرا من التصورات والمفاهيم عالجها ودرسها بكثير من العمق والفهم المتميز قوم ليسوا من النقاد والأدباء الخلّص، وإنما هم من الفلاسفة أو المفسرين أو المؤرخين أو علماء الاجتماع، ولننظر إلى ما كتب سقراط وأفلاطون وأرسطو وسواهم من اليونان، وابن سينا وابن رشد والفارابي والطبري وأبي حيان التوحيدي وأبي حيان الأندلسي وابن الأثير وابن خلدون ومن على شاكلتهم ليتبين لنا صدق هذا الزعم.

---

(١) "التنغيم" مشروع مصطلح اقترحه صاحب هذه السطور، بديلا للمصطلحات المركبة، مثل "الشعر الحر" "الشعر التفعيلي"، "الشعر المنطلق"الخ.. انظر في ذلك مقدمة ديوان "مملكة الرماد".

إن النورسي، كما تدل على ذلك مؤلفاته، باحث وعالم و مفكر وأديب عميق الاطلاع واسعه، ما عالج قضية من القضايا إلاّ بدا لك فيها خبيرا، له نظراته الخاصة التي تتجافى عن التقليد. وقد عالج عدة قضايا أدبية فجدد فيها النظر وأعطاها مذاقا خاصا، فكان الموسوعي الذي أسس بكثير من العمق والتجديد أعمدة الأدب الإيماني.

وإذا كان من الصعب استقصاء كل القضايا الأدبية التي عرض لها النورسي في المثنوي، فإن ذلك لن يعفينا من الوقوف عند بعض تلك القضايا التي لا بد من فهمها، إذ عليها يتأسس المفهوم الشعري عند الرجل.[1]

الأديب والقرآن

القرآن الكريم كتاب الله المعجز الذي لا تنقضي عجائبه ولا يخلق على كثرة الرد. وهو معجزة بيانية، كان وما يزال مرجعا أدبيا لا يضاهى لأدباء الإنسانية. وإنه ما من كتاب، سواه أكان أرضيا أم سماويا، كان له عبر العصور –أدبيا– ما للقرآن من أثر على الأدباء، يستوي في ذلك المسلمون وسواهم، ينهلون من شهده، ويغترفون من بحره، ويرتشفون من يمه، ودع عنك ما خلفه المسلمون من آثار أدبية ونقدية مثل كتب الإعجاز، وانظر إلى أثر القرآن الكريم في أدباء الإنسانية تر عجبا، فهذا بوشكين الروسي وهذا كوته الألماني وهذا فكتور هيكو الفرنسي، وسواهم كثير، يسم القرآن الكريم أشعارهم بمسحة عجيبة، ويصرحون بعظمته، وحسبك ما يقوله كوته في "كتاب الساقي" من ديوانه الشرقي الغربي:

---

(١) مصطلح الشعرية ليس تحكميا عند دراسة النورسي، فلقد استعمله هو نفسه بهذه الصيغة، في المثنوي العربي النوري، بمفهوم قريب من المفهوم المتداول اليوم، ومن ذلك قوله في ص ٣٢٢ من المثنوي "إن حقائق الآيات أوسع بمراتب من خيالات الأشعار فتنزهت عن الشعرية".

أكان القرآن أزليا؟

مالي بذلك علم!
أو كان القرآن مخلوقاً؟
لست أدري!
أما أنه كتاب الكتب
فذلك ما أومن به
كما ينبغي أن يؤمن به المسلم.

ob der koran von Ewigkeit sei?
Darnech frag' ich nicht!
Ob der Koran geshaffen sei?
Das weiss ich nicht!
Dass er das Buch der Bucher sei,
[1]Glaub' ich aus Mosleminen – pflicht.

ولقد استيقن سعيد النورسي أن القرآن هو المبتدأ والختام، عند الأديب المسلم، فعكف عليه مغترفا، فظهر ذلك في أدبه إبداعا وتنظيرا، بل إنه كان على وعي كبير بأثر القرآن في أدبه فقال:

"اعلم أني أقول ما دمت حيا، كما قال مولانا جلال الدين الرومي قدس سره:

من بنده ء قرآنم اكر جان دارم من خاك راه محمد مختارم

[ما دمت حيا فأنا خادم القرآن.. وأنا تراب سبيل محمد المصطفى]

لأني أرى القرآن منبع كل الفيوض، وما في آثاري من محاسن الحقائق ما هو

(1) GOETHE LE DiVAN/ WEST OSTLICHER DIWAN, Aubier, collection bilingue, paris 1950, pp. 230 231

إلاّ من فيض القرآن. فلهذا لا يرضى قلبي أن يخلو أثر من آثاري من ذكر نبذ من مزايا إعجاز القرآن".[1]

على أن استفادة الأديب من القرآن يجب أن تكون انطلاقا من تلبس روح القرآن، وتلمس إشراقاته النورانية، وتبين أغراضه ومراميه، والنظر إلى ما وراء الحجب التي يكشفها القرآن، من عوالم متكاملة بديعة، ولا يكون عند مجرد الوقوف عند بعض صوره البلاغية، "أما القرآن فأديبهم المتخيل لا يعطي لذي العرش من ذلك القصر المحتشم من أساساته المتينة ودساتيره المكينة وأحجاره المذهبة وأشجاره المزهرة إلاّ بعض نقوش النظم، وقسما من المعاني.. ثم يقسم الباقي من تلك النجوم السماوية على ساكني الأرض بدسيسة تلاحق الأفكار.. وأن القرآن لف في أساليب هي معاكس ألوف مراتب مقتضيات المقامات وحسيات المخاطبين. وكذا مر القرآن على سبعين ألف حجاب؛ وتداخل إلى أعماق القلوب والأرواح، وسافر ناشرا لفيضه مونساً بخطابه على طبقات البشر، يفهمه ويعرفه كل دور، ويعترف بكماله ويقبله كل قرن. ويستأنس به ويتخذه أستاذاً كل عصر، ويحتاج إليه ويحترمه كل زمان بدرجة يتخيل كل: أنه انزل إليه خاصة. فليس ذلك الكتاب شيئا رقيقا سطحيا، بل بحر زخار وشمس فياض وكتاب عميق دقيق".[2]

الأديب والمجتمع

لما كان الأدب –كما تبين– مرآة عجيبة تتجاوز عكس ظاهر الأشياء لتجلي الحقائق الربانية، صار لزاما على الأديب، لزوما أخلاقيا، أن يخلص لرسالته وأن يراعي الحق فيما يأتي ويذر، وليس له أن ينحرف أو يجعل أدبه أداة للانحراف،

---

(١) المثنوى، ص ١٥٦.

(٢) المثنوي، ص ٣٠٨.

فيصير الأدب وبالا على المجتمع، بدلا من أن يكون له هاديا ودليلا. وليس للأديب أن ينشر على الناس مباذله بدعوى الحرية والانطلاق من القيود. فإن للأمة على الأديب حقا لا يجوز له أن يهضمه ولا يجوز لها أن تتنازل عنه. إن كل أديب رهين أمته، وما وجدنا أديبا ذا شأن يثور على ثوابت أمته، وإن كان من واجبه أن يكون هو مبصرها بمواطن الخلل ومكامن الداء. فكيف جاز أن ينجم في بلاد الإسلام من بين المسلمين من يتطاول بأدبه على شعائر الإسلام وعقائد المسلمين؟ فلذلك وجه النورسي توجيهه قائلاً: "ولاحق لك أن تتمرد بالتجاهر بما يضاد شعائر الإسلام. فأين جاز لك، ومن وكلك، وبأي حق تتجاسر على إعلان القصور الديني بل إشاعة الضلالة بحساب الملة وباسم الأمة، وتظن الملة على قلبك الضال؟ فلا يجوز لأحد -فضوليا- أن يهضم نفس غيره حتى نفس أخيه. فمن أين جاز لك أن تزيف عامة الملة الإسلامية بإساءة الظن بإعراضهم عن الشعائر الإسلامية.. ولا ريب أن نشر ما لا يقبله جمهور المؤمنين في الجرائد العمومية من المستحدثات دعوة إلى الضلالة فناشرها داع إلى الضلالة، فلا يجاب بالضرب على فمه فقط بل يعنف بالأخذ على يده.."[1].

اللفظ والمعنى

قضية اللفظ والمعنى من القضايا التي عالجها النقد القديم حتى لا يكاد يخلو منها كتاب من كتب النقد المعتمدة، بل لقد ظهرت منذ القرن الثاني مع المصنفات النقدية الأولى. وهكذا أولى الجاحظ -على سبيل المثال- هذه القضية عنايته وعالجها في أكثر من كتاب من كتبه الكثيرة، وبطرق مختلفة أوهمت الناظر المتعجل أن الجاحظ يتناقض في أحكامه، فهو ينتصر للفظ مرة وللمعنى مرة،

(١) المثنوي، ص ١٨٠.

وكل ذلك لم يكن، وإنما كان من شأن أبي عمرو أن يذكر مزايا اللفظ في موضع، ويفصل حسنات المعنى في موضع، فظن من لا صبر له ولا بصر الجاحظ متناقضا. ومن أكثر نصوص الجاحظ تداولا بين الناس، ومن أكثرها سوء فهم وتأويل أيضاً، ذلك النص الذي يرى فيه الجاحظ أن المعاني مطروحة في الطريق. قال الجاحظ: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك."[1] وقد كان من الذين شرحوا قول الجاحظ من القدماء وأزالوا عنه ما علق به من لبس، أو ما يظن كذلك، عبد القاهر الجرجاني الذي بين في دلائل الإعجاز خاصة، حقيقة المراد باللفظ، وأن اللفظ مفردا لا مزية له، وإنما المزية في النظم الذي يرقى باللفظ من كونه عالما مغلقا ومعزولا إلى أن يغدو عالما متشابكا مع عوالم أخرى، وهو بذلك التشابك، لا بدونه، يكتسب كينونته ووجوده.

وقد ذكر النقاد تشبيها يتداولونه، لتحديد علاقة اللفظ بالمعنى، فقال ابن رشيق، وهو من نقاد القرن الخامس: "اللفظ جسم روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح".[2]

---

(١) الحيوان ١٣١/٣ ١٣٢ وانظر مناقشة د. إحسان عباس لهذا القول في كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط.٥ ١٩٨٦، ص ٩٨ وما بعدها.

(٢) العمدة، ص ٢٥٢/١.

ولا يشك أحد من أصحاب الذوق وأهل النظر في أن العلاقة بين اللفظ والمعنى وطيدة، وبديع الزمان النورسي ممن يؤكد هذه العلاقة، إلا أنه يأتي بهذا التشبيه المتداول الذي يجعل المعنى روحا واللفظ جسدا، فيرى فيه قصورا، أو قل هو لا يراه مستقيما مع حقيقة طرفي البيان، فيقوم الاعوجاج، وذلك بتقديم تشبيه آخر، معترضا على التشبيه القديم، فيقول: "إن الكلام لفظه ليس جسدا بل لباس له، ومعناه ليس روحا بل بدن له. وما حياته إلاّ نية المتكلم وحسه، وما روحه إلا معنى منفوخ من طرف المتكلم"[1] إن هذا التعبير يتضمن تعديلا وإضافة. فأما التعديل فتشبيه اللفظ باللباس بدلا من الجسد، وتشبيه المعنى بالبدن بدلا من الروح. وأما الإضافة فجعل النية والحس سببا في نفخ الروح في النص، أي إعطاء المعنى وجوده المعدوم قبل النية، وهذا ما يسمى في النقد الحديث: "مقصدية النص" إذ بدون إدراك هذه المقصدية قد يلتف النص على نفسه ويبلغ غير المراد، فتضيع الرسالة التي تنتقل من المرسل إلى المرسل إليه مشوهة لأنها لم تستكمل عناصرها.

أما تعديل التشبيه فمرده إلى حقيقة الجسد عند النورسي. إن الجسد باق لا يفنى، إذ الأشياء خلقت للبقاء لا للفناء، الفناء الحقيقي لا وجود له "بل الفناء الصوري تمام الوظيفة وترخيص له، إن الفاني يفنى بوجه ويبقى بوجوه غير محصورة".[2]

وما دام الجسد باقيا، وإنما الذي يفنى هو اللباس، فلا وجه لأن يقال إن المعنى روح جسده اللفظ،

---

(١) المثنوي، ص ١٥٦.

(٢) المثنوي، ص ٩٦. وهذا المعنى هو ما ذهب إليه حكيم المعرة، في رثائه أبا حمزة الحنفي حين قال:

خلق الناس للبقاء فضلت أمّة يحسبونهم للنفاد

إنما ينقلون من دار أعمـ ـا إلى دار شقوة أو رشاد

إذ "المعنى يبقى واللفظ يتبدل، واللب يبقى والقشر يتمزق، والجسد يبقى واللباس يتخرق".[1] فالمعنى باق بقاء الجسد، واللفظ كاللباس متبدل، فهو إذن فان متخرق، إذ التبدل قرين الفناء.

ولكن بقاء الجسد لا يعني استقلاله عن مصدره، ولا أنه ملك للإنسان يتصرف فيه كما يشاء، "إن الجسد الذي هو منزلك عارية وأمانة. وأنت مسافر، ومحاسنك هذه موهوبة وسيئاتك مكسوبة. فلا بد أن تقول: له الملك وله الحمد ولا حول ولا قوة إلاّ بالله".[2]

وما دام الجسد عارية وأمانة، فكذلك المعنى الذي هو بمنزلة الجسد عارية وأمانة، وهكذا تنبع مسؤولية الأديب عن هذه الأمانة. وبذلك وحده يكتسب الإنسان جوهره ووجوده، ويكتسب حريته الحقيقية التي يستعلي بها على كل شيء، لا استعلاء تجبر بل استعلاء تكريم، فيصبح بذلك سيد المخلوقات.

واللفظ والمعنى هما مكونا الكلام البارزان، إلاّ أن علو طبقة الكلام مردها إلى أمور. إن النورسي يحدد منابع علو طبقة الكلام وقوته وحسنه وجماله في أربعة أمور هي: المتكلم والمخاطب والمقصد والمقام، لا المقام فقط. كما ضل فيه بعض الأدباء.[3] وإذا تأملنا القضية وجدنا أن النقد الحديث لا يعدو هذه الأمور الأربعة. إن النص لا يمتلك شخصيته من ذاته، باعتباره نصا مغلقا، معزولا عن مكوناته المختلفة، بل إن هذه المكونات في حقيقتها تتشابك وتمتد خيوطها لتسم "من قال؟ ولمن قال وفيما قال".[4] فالكلام يحمل رسالة، وهو صادر عن المتكلم،

---

(١) المثنوي، ص ٣٢١.

(٢) المثنوي، ص ١٢٧.

(٣) المثنوي، ص ٧٨.

(٤) المثنوي، ص ٧٨.

أي المرسِل، إلى المخاطَب، أي المرسَل إليه، ولكن الرسالة لا تكتمل إلا بإدراك مقصدية النص. هناك إذن:

١- المرسِل

٢- المرسل إليه

٣- الرسالة

٤- المقصدية

وطبيعة الكلام تتحدد من داخل هذه الأمور الأربعة لا من خارجها، إذ لما ضل عنصر من هذه العناصر أو تخلف حضوره، أصاب الرسالة من ذلك تشويش كبير. "فالكلام إن كان أمراً ونهيا فقد يتضمن الإرادة والقدرة بحسب درجة المتكلم، فتتضاعف علويته وقوته".[1] ومن هنا ضل بعض البنيويين الذين ما فتئوا يصرخون: "النص، ولاشي غير النص" معلنين موت المؤلف، وهم بذلك يجهلون حقيقة النص. إن النص ليس مجموعة من الألفاظ تربط بينها مجموعة من العلاقات اللغوية والصرفية والتركيبية والدلالية والإيقاعية فحسب، ولكنه فوق ذلك وقبله وبعده تلك العناصر الأربعة المذكورة آنفا، إذ بدونها يصبح النص شيئا سديميا يسبح في المجهول، متجها نحو المجهول. إن موت المؤلف -كما نادى بذلك بعض البنيويين- يعني موت النص نفسه. إن النص لا يكتسب وجوده ودلالته وفاعليته إلا بالمرسل والمتلقي والمقام والمقصد. فالنص الواحد تختلف دلالته باختلاف المقصد واختلاف المقام، حتى وإن لم يتغير المتكلم والمخاطب. وقد يكون المقام واحدا والمقصد واحدا، ولكن نفسية المخاطب تتحكم في توجيه النص وتحديد المراد، وحديث: "لا

(١) نفسه، وانظر أيضاً ص ١٥٦.

يصلين أحدكم العصر إلاّ في بني قريظة"،[1] شاهدٌ قوي في هذا المقام على ذلك.

أما إذا تغير المتكلم والمخاطب، كأن يصير المتكلم مخاطبا والمخاطب متكلما، فإن النص – وإن لم تتغير ألفاظه، و لم يتغير نظمه، بتعبير –عبد القاهر– تتغير دلالته، أي إنه يكف عن أن يكون هو ويصبح غيره. إن تغير المخاطب يقتضي، في كثير من الأحيان، تغير الدلالة. وقد نبه البلاغيون إلى شيء من هذا وهم يتحدثون عن بعض الأوجه البلاغية، فكشفوا عن تغير الدلالة بتغير المرسل والمرسل إليه، ولذلك ميزوا بين الأمر الحقيقي والأمر المجازي، وأدخلوا في صيغ الأمر المجازية الدعاء والتوسل والالتماس وغيرها.

ثم إن الكلام يكتسب مكانته من المتكلم.

"نعم أين صورة فضولي ناشئ أمره من أماني التمني وهو غير مسموع؟ وأين الأمر الحقيقي النافذ المتضمن للقدرة والإرادة؟ فانظر أين "﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي﴾(هود: ٤٤) ﴿فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعاً أَوْ كَرْهاً قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾(فصلت: ١١) وأين خطاب البشر للجمادات بصورة هذيانات المرسمين في المرض: أسكني يا أرض وانشقي يا سماء وقومي أيتها القيامة؟ وكذا، أين أمر أمير مطاع لجيش عظيم مطيع بـ"ارش!.." واهجموا على أعداء الله، وأين هذا الأمر إذا صدر من حقير لا يبالى به وبأمره؟".[2]

ولمزيد من البيان، يقرب النورسي الصورة إلى القارئ بأن يقارن بين كلام الخالق وكلام المخلوق، بهذا التصوير الجميل: "نعم، أين ملائكة كلمات كلام

---

(١) في سيرة ابن هشام في خبر غزوة بني قريظة ١٣٤/٢ وما بعدها ، قال فأمر رسول الله ﷺ مؤذّنا، فأذّن في الناس من كان سامعا مطيعا فلا يصلّينّ العصر إلا ببني قريظة. وانظر قول ابن اسحق في ذلك في نفس الموضع، وتعليق السهيلي في "الروض الأنف" يوضح ذلك.

(٢) المثنوي، ص ٧٨.

خالق الشمس والقمر الملهمة لأنوار الهداية.. ثم أين زنابير مزورات البشر النفاثات في عقد الهوسات؟ نعم، أين ألفاظ القرآن التي هي أصداف جواهر الهداية، ومنبع الحقائق الإيمانية، ومعدن الأساسات الإسلامية المنبثة من عرش الرحمن مع تضمن تلك الألفاظ للخطاب الأزلي وللعلم والقدرة والإرادة.. ثم أين ألفاظ الإنسان الهوائية الواهية الهوسية؟".[1]

الشعر

حديث النورسي عن الشعر، وما يتصل بالشعر كالحرف والقصيدة، من شأنه أن يعيد علينا بسط قضايا الشعر والشعرية من جديد، ويخلخل بعض ما صار يعتقد أنه من المسلمات، وإذا كان الشعر الحق هو الذي يهتم بالكليات، ويتجاوز الجزئيات، أو هو على الأقل يجعل من هذه الجزئيات منطلقا للغوص بحثا عن حقائق الوجود، فإن النورسي شاعر شاعر، وهو أيضاً منظر للشعر تنظيرا عميقا.

إن بعض عباراته يوحي أنه مجاف للشعر والشعراء، إلاّ أن المتأمل يدرك أنه يميز بين الشعر الحق وبين هلوسات يحسبها بعضهم شعرا، وكيف يكون مجافيا للشعر وهو شديد الاستشهاد بالشعر، بل وهو في كتاباته يقطر شعراً !!

الشعر خرق للعادة

الشعر –عند النورسي– خرق للعادة، وهو أمر يكون بسبب أن "الشاعر رجل تتسع رؤياه أحيانا إلى ما وراء أفق الإنسان العادي، فتذهله ضخامة الكون وجماله".[2] والشاعر يجدّ في البحث عن خوارق العادات، ولكن الهزيمة كثيرا ما تحدق بأولئك الذين ما فتئوا يلهجون بخرق العادة، شعريا، ويسقطون سقوطاً

(١) المثنوي، ص ٧٨–٧٩.

(٢) كولن ولسن، الشعر والصوفية، ص ٣٥.

ذريعا. "الشعر الباحث عن خوارق العادات في الأكثر عادي.."[1] فإذا نحن نظرنا إلى ما أنجزه زعماء الحداثة الشعرية العربية، مثلاً، وقسناه إلى تنظيراتهم وصيحاتهم، تبيّنا البون الكبير بين التنظير والممارسة عندهم، إن الشعر عندهم التماس للدهشة وخرق للعادة، وهذا أحد زعمائهم يقول: "فإن الشعر الجديد كلام غير عادي وغير عام: إنه على وجه التحديد، خرق للعادة".[2]

أليس هذا هو ما كشفه النورسي قبل أن يدعيه أدونيس بنصف قرن من الزمن على الأقل؟

فماذا نجد عند زعماء الحداثة العربية حين نأتي إلى التطبيق؟ لا شئ غير كلام بارد لا روح فيه. إنه ليس خرقا للعادة، إلا أن يكون خرق العادة هولسات لا معنى لها، وذلك منتهى العجز، إن خرق العادة، إن كان مطلبا، ينبغي أن يزيدنا اقترابا من حقائق الوجود، بلغة شعرية متوهجة. وكيف يمكن أن يخرق العادة من هو دائم العكوف على أصنام العادة، لا يملك لنفسه فكاكا من أوزارها؟ كيف يمكن أن يتجاوز ما هو أرضي مشهود محدود معهود، إلى ما هو شعري علوي دفاق متحرر من أغلال العادة من يراهن على "أن الشعر العربي الجديد يتمسك بالدنيا حتى ليمكن وصفه إنه شعر الأرض؟".[3] إن خرق العادة، شعريا، لا يتأتى إلا لمن امتلك القدرة على خرق حجاب هذه الحياة الدنيا، لتكشف له حقائقها الجوهرية، وإلا فهو سجين تلك الرؤية المقيدة التي لا تبصر، كالذين عبر عنهم القرآن الكريم: ﴿يَعْلَمُونَ ظَاهِراً مِّنَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ عَنِ الْآخِرَةِ هُمْ غَافِلُونَ﴾ (الروم:٧).

إن الغافل عن الآخرة غافل حتى عن باطن هذه الحياة الدنيا وحقيقتها،

---

(١) المثنوي، ص ٣٢٢.

(٢) ادونيس مقدمة للشعر العربي، ص ١٣٩.

(٣) نفسه، ص ١٢٩.

والغافل عن باطنها متعلق بظاهرها وأعراضها، ومن هنا لا يمكنه أن يحقق خرق العادة أبداً، وإن ظل يلهج ويردد بأنه مهووس بخرق العادة.

ومن الحقائق المتصلة بخرق العادة الإيمان بالحركة والفعل والتحول ونبذ السكون والثبات والتقليد "لأن العطالة والسكون والتوقف والاستمرار على طرز في الممكن -الذي ظهور وجوده بتغيره- نوع عدم في الأحوال والكيفيات، والعدم ألم محض وشر صرف" ولذلك كله "كانت الفعالية لذة شديدة والتحول في الشؤون خيراً كثيراً".[1]

الشعر كشف

وكما ذهب أهل الحداثة إلى أن رسالة الشعر هي "الكشف عن عالم يظل بحاجة إلى كشف"،[2] فإن النورسي قرر منذ عقود، سابقاً أهل الحداثة، أن الشعر في جوهره كشف وفتح. ولكن أي كشف وأي فتح؟ هنا يختلف الطريقان، ويتباين البحران، هذا عذب فرات سائغ شرابه وهذا ملح أجاج. بل إن الإنسان، بصفة عامة، هو عند النورسي "خُلق ليكون فاتحاً وكاشفاً مريئاً، وبرهاناً نيّراً، ودليلاً مبصّراً، ومعكساً نورانياً، وقمراً مستنيراً للقدير الازلي، ومرآة شفافة لتجلي الجمال الازلي".[3]

والشاعر، بحكم إنسانيته، مدعو إلى أن يكون فاتحا وكاشفا، وأداته الشعرية هي أداة الفتح والكشف. ولسانه "شجرة الكلمات"[4] فلينظر إلى هذه الشجرة ماذا ستثمر؟

---

(١) المثنوي، ص ٣١٢.

(٢) التعبير للشاعر الفرنسي رونيه شار R.CHAR، اقتبسه منه أدونيس وجعله فاتحة كتابه "زمن الشعر".

(٣) المثنوي، ص ٣٠٣.

(٤) المثنوي، ص ٣٠٢.

الشعر مرآة

يمكن الحديث عن "نظرية المرآة" في الفن بعامة، وفي الشعر بخاصة، ولعل أفلاطون كان أول من ساق هذا التشبيه لشرح نظريته عن المحاكاة. فالفن محاكاة من الدرجة الثالثة. إن الواقع المرئي محاكاة لعالم المثل الذي هو الحقيقة، أما الفن فهو ليس غير محاكاة للواقع المرئي، ومن ثم فهو محاكاة للمحاكاة. الفن إذن، والشعر بخاصة، ليس غير مرآة تعكس ظاهر العالم الحسي بعيدا عن عالم المثل، فهو بذلك يقدم لنا صورة غير حقيقية عن الأشياء.

ولتوضيح هذا الأمر يقدم أفلاطون تشبيهه المعروف الذي يجعل الشعر مرآة عاكسة للواقع، وقد بقيت كثير من المذاهب الأدبية عالة على هذا التشبيه، وليست نظرية الانعكاس غير "انعكاس" لنظرية أفلاطون بشكل ما بالرغم من منطلقاتها المادية التي تتعارض تماما مع نظرية المثل الأفلاطونية. وكما أن لك "أن تأخذ مرآة وتديرها إلى كل الجهات فإنك في الحال تصنع الشمس وكل ما في السموات والكواكب والأرض وتصنع نفسك وغيرك من الناس والحيوانات والنباتات، والأواني".[1]

فكذلك لا يفعل الفنان أكثر من أنه يعكس في مرآته الأشياء، ويقدم لنا صورها لا حقيقتها.

أما النورسي فإنه يحتفظ بظاهر التشبيه، ولكنه يذهب به مذهباً بعيداً، فلا يكون الشعر آنذاك مجرد محاكاة مشوهة للواقع، ونقل قاصر لظواهر الأمور دون بواطنها، بل يتحول الشعر الحق سبيلا من سبل إدراك الحقيقة العليا. ذلك بأن الشعر إن كان مرآة فهو ليس مرآة عاكسة للواقع، بل هو مرآة عجيبة يتجلى

(١) جمهورية أفلاطون ٢٦٤ نقلا عن نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم للدكتور عصام قصبجي، ص ٦.

فيها الجمال الأزلي، وتسطع فيها الحقيقة الخالدة، وإذا تعطلت هـذه المـرآة، أو أصابها الصدأ انحرفت عن طريقها وتعطلت رسالتها، وأنبتت "شجرة الكلمات" نبتا خبيثا لا يسمن ولا يغني من جوع "إن العالم دكان ومخزن إلهي يوجد فيه كل نسج وطرز، وشكل وقشر، كثيف، ورقيق وزائل ودائمي"[1] وما قيمة الشاعر إذا لم يميز بين الكثيف والرقيق، والزائل والدائم ، ولم يقدم الشعر جوهرا صافيا رقراقا؟

ومن البؤس الداعي إلى الشفقة أن يرى بعض الحداثيين "الآخـر"، أي غـير المسلم، وكأنه خلاص للذات، وكأن بناء الذات لا يبدأ من إدراك الذات بل من إلغائها، "وهكذا يكون الآخر عنصر تكوين من حيث هـو عنـصر كـشف معرفي"[2]. فكيف يكون "الآخر" عنصر كشف معرفي إذا كان هذا الآخر نفسه عاجزا عن إدراك ذاته؟ وهذا الآخر لا تحتاج معرفته إلى تأويل، إذ يصرح علانية أن الآخر "هو هنا الغربي أساساً"[3] فلننظر إلى هذه الرؤية التقديـسية للآخـر، ولنوازن بينها وبين النظرة التحررية التي يعالج بها النورسي هذه الأشياء. يقـول النورسي كاشفا حقيقة العلاقة مع الآخر "الذي هو الغربي الكـافر" بأسـلوبه الشاعري المبين: "اعلم أن الفرق بين مدنية الكافرين ومدنية المؤمنين، أن الأولى: وحشة مستحالة ظاهرها مزين، باطنها مشوه، صورتها مأنوسة، سيرتها موحشة.. ومدنية المؤمنين باطنها أعلى من ظاهرها، معناها أتم من صورتها، في جوفها إنسية وتحبب وتعاون، والسر: أن المؤمن بسر الإيمان والتوحيد يرى أخوة بـين كـل الكائنات، وإنسية وتحببا بين أجزائها، لاسيما بين الآدميين ولاسيما بين المؤمنين.

---

(١) المثنوي، ص ٣٠٢.

(٢) أدونيس النص القرآني وآفاق الكتابة، ص ١٥.

(٣) نفسه.

ويرى أخوة في الأصل والمبدأ والماضي، وتلاقيا في المنتهى مع أخيه؛ إذ لا يرى الأخوة إلا نقطة اتصال بين افتراق أزلي ممتد، وفراق أبدي سرمد؛ إلا أنه بنوع حمية ملية أو غيرة جنسية تشتد تلك الأخوة في زمان قليل، مع أن ذلك الكافر لا يحب في محبة أخيه إلا نفس نفسه. وأما ما يرى في مدنية الكفار من المحاسن الإنسانية والمعالي الروحية، فمن ترشحات مدنية الإسلام، وانعكاسات إرشادات القرآن وصيحاته، ومن بقايا لمعات الأديان السماوية".[1]

وكما استعار أفلاطون صورة الشمس والمرآة، كذلك فعل النورسي، بل إن صورة الشمس والمرآة أثيرة عند النورسي، وهذا سر تكريرها عنده، إلا أن البون بعد ذلك بين الرجلين بعيد، إذ يذهب بديع الزمان كدأبه – بعيدا في توضيح الأمور، من أجل تجلية حقائق الوجود. يقول متنسماً: "زهرة من رياض القرآن الحكيم": "اعلم يا قلبي أن الأبله الذي لا يعرف الشمس إذا رأى في مرآة تمثال شمس، لا يحب إلا المرآة ويحافظ عليها بحرص شديد لاستبقاء الشمس، وإذا تفطن أن الشمس لا تموت بموت المرآة ولا تفنى بانكسارها، توجه بتمام محبته إلى الشمس؛ إذ ما يشاهد في المرآة ليس بقائم بها، بل هو قيّومها، وبقاؤه ليس بها، بل بنفسه.. بل بقاء حيوية المرآة وتلألؤها إنما هو ببقاء تجليات الشمس ومقابلتها، إذ هي قيومها، يا هذا قلبك وهويتك مرآة. فما في فطرتك من حب البقاء ليس لأجلها، بل لأجل ما فيها.. فقل "يا باقي أنت الباقي" فإذ أنت باقٍ فليفعل الفناء بنا ما شاء فلا نبالي بما نلاقي..".[2]

---

(١) المثنوي، ص ١٨١

(٢) المثنوي، ص ٢٦٣

الخيال

ليس الشعر تعبيرا عاديا، وهو يختلف عن النثر دون أن نرمي هنا إلى المفاضلة بين النوعين، ولذلك ميز النقاد بين "القول الشعري" و "القول الخطبي"، ولعل أوضح فرق بين الجنسين هو أن صناعة الشعر تقوم بالتخييل، أما الخطابة فتقوم بالإقناع.[1] "فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل".[2]

يرى النورسي أن الخيال أوسع حواس الإنسان،[3] ومع ذلك فإن "الخيال لا يحيط بالعقل وثمراته".[4] ومن هنا فإن مجال الخيال غير مجال العقل، والخيال قد يكون غير منضبط بشيء إلا أنه يملك القدرة على السباحة خارج العالم العقلي، فإذا هو لم ينضبط بضابط، ولم يستر بنور، ضل ضلالا بعيداً، إذ بالرغم من انطلاقه ذاك إلا أنه –لعدم انضباطه– لا يكون وسيلة من وسائل إدراك الحقائق. "إن حقائق الآيات أوسع بمراتب من خيالات الشعراء، فتنزهت عن الشعرية.[5] ومن هنا يمكن التمييز بين الخيال المذموم والخيال المحمود، ما دام "لكل فرد من حواسه –ظاهرا وباطنا– عبادة تخصه، وضلالة تفسقه. فكما أن سجدة الرأس لغير الله ضلالة، كذلك سجدة خيال الشعراء بالحيرة المفرطة والمحبة الواهة في مدح غير الله –لا بحساب الله– أيضاً ضلالة يفسق بها الخيال، وقس

---

(١) لمزيد من التوسع في هذا الأمر يراجع على الخصوص كتاب حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، في المنهج الثالث من الكتاب.

(٢) المنهاج، ص ٦٣.

(٣) المثنوي، ص ١٢٧.

(٤) المثنوي، ص ١٢٧.

(٥) المثنوي، ص ٣٢٢.

على الخيال إخوانه".[1] إن النورسي لا يعدو هنا هدي القرآن الكريم في التمييز بين شعراء الضلالة الذين نرى أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون، فهم بذلك في ركوب الخيال السقيم مفرطون، وبين شعراء الهدي الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا فالتزموا بالحق لا يعدونه، دون أن يقوم الحق حاجزا بينهم وبين التحليق الذي هو من صفات الخيال، بل إن هؤلاء، لإيمانهم بعالم الغيب وعالم الشهادة، يدركون ما لا يدرك غيرهم، ونستعيد هنا عناصر البيان الأربعة التي اشترطها النورسي، ونحن نستحضر موقف النبي ﷺ من النابغة الجعدي حين أنشد:

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وإنا لنبغي فوق ذلك مظهرا

فكأن خياله –ظاهرا– قد اشتط به شططا جعل النبي ﷺ يقول: "إلى أين يا أبا ليلى؟" فيجد الشاعر لنفسه مخرجا لطيفاً ما كان ليتأتى لشاعر لا يؤمن بالغيب، ويقول: "إلى الجنة بك يا رسول الله!" فيقول عليه السلام، مانحا الشاعر وساما لم يحلم به شاعر: "نعم، إن شاء الله".

الشعر والغموض[2]

إذا كان البيان فضيلة، يستوي في ذلك الشعر والنثر، فإنه قد سبق أن للشعر لغة خاصة ترقى به عن مستوى الدهماء، وان هذه اللغة من أجل ذلك لا تخلو أحياناً من الغموض، ولكنه يظل غموضا مستساغا ما بقي شفافا يفتح لك الآفاق، ويتجاوز عالم الشهادة إلى عالم الغيب، عن طريق صفاء الروح المستنير بالوحي المستدل به.

---

(١) المثنوي، ص ٣٢٣.

(٢) راجع فيما يتعلق بهذا الأمر، المثنوي، ص ٣١٨؛ الرسالة التاسعة "نثمة من نسيم هداية القرآن".

ولما كان الأمر كذلك لم يكن من المستغرب أن تأتى بعض نصوص النورسي يحيط بها بعض الغموض الذي لم ينكره بديع الزمان، بل راح يشرح موقفه منه ويبين أسبابه، وقد قدم لذلك ثمانية أسباب، كان من أغربها وأشدها إثارة أنه إنما يخاطب نفسه الدساسة "وهي تفهم بسرعة أجوبة أسئلتها ولو بالرمز". ومن هنا كثر استعمال الرمز عند النورسي، دون أن يتحول هذا الرمز، كما سنرى، كهفا مغلقا لا سبيل إلى كشف أسراره.

والأمر الثاني أن ما دوّنه ليس غير فيض من فيوضات القرآن الكريم التي انفتحت له أسراره أثناء معاشرته المستمرة لكتاب الله تعالى، فكأن الاقتراب من تلك الفيوض يقتضي ملازمة خاصة للقرآن الكريم.

وأما الأمر الثالث فهو أنه يتجنب زخرف القارئ أو تبسيطه إرضاء للقارئ "فكما لا قيمة لنفسي حتى أبتهج متصنعا بما يظن محاسن وهي في الحقيقة مساوئ، كذلك لا أقيم لنفس غيري المتكدرة بالأنانية أيضاً وزنا".

ثم إن حديثه حديث القلب أكثر مما هو حديث العقل. وحديث القلب بحاجة دائما إلى نوع من المشاركة الوجدانية، وتذوق القلوب مما لا يتيسر لكل أحد.

ومن ذلك أيضاً مخالفته للمعهود من أساليب السلف، يستوي في ذلك الفقهاء والعلماء والمتصوفة، وذلك بسبب المزج المحكم، عن غير إرادة سابقة، بين أنوار العقل وأشواق القلب. فصار النورسي بذلك "خارجا عن طريق أهل العقل من علماء السلف وعن سبيل أهل القلب من الصالحين".

إن الشعر ليس من اللازم أن يعطيك كل مفاتيحه، أو يبوح بكل أسراره، ولذته في أنه يتركك بحاجة دائمة إلى مزيد من الكشف، ولا ينقص من لذته أو يحط من قدره، كالشمس لا تستطيع أن تحيط بأنوارها وأسرارها ساعة اكتمال

بهائها. والشعر بستان بعض جناه مستعص وبعضه دان "فإذا كنت في بستان أتترك كل الثمرات إن لم تأكلها كلها؟".

وأخيرا فإن الاطمئنان العقلي لا يحصل إلا بالبراهين والأدلة والحجج، وسياحة الروح بطبعها تتجافى عن المنطق والأدلة والبراهين، فلا عجب إذن إذا ما بقيت بعض أسرار الشعر محجوبة يلفها الغموض في غلائله البهية.

الشعر والتصوف

الشعر والتصوف توأمان، كلاهما مجاهدة باطنية وسعي إلى خرق الحجب بحثا عن مجهول لا يكاد يدرك. وكلاهما أيضاً قرين الدهشة والتحير اللذيذين اللذين يعانيهما السالك الشاعر. اللغة عند الشاعر والمتصوف على السواء تتجافى عن الكلام العادي، ويكون الرمز والإشارة واللمح فيها بديلا عن الخطاب المعهود بين عامة الناس. إلا أن هذا لا يجعلنا نذهب إلى القول بأن الشعر "باعتباره كشفا ورؤيا غامض، متردد، لا منطقي".[1] إن الشعر، حتى باعتباره كشفا ورؤيا لا بد له من منطقه الخاص. هذا المنطق الخاص لا يؤدي إلى أن يصبح الشعر غامضا لا يفهم، بقدر ما يؤدي إلى خصوبة شعرية تجعل الشعر قابلا للتأويل، منفتحا على وفرة المعاني، دون أن يشتط هذا التأويل بحيث يصبح النص ملتفا على نفسه، ومؤدياً إلى غير ما يريد. الشعر والتصوف مجاهدة باطنية ذاتية تعطي الحياة لذة خاصة لأنها توق إلى لذة طي عالم الشهادة ومعاينة عالم الغيب. إن الحياة تفقد معناها إن هي فقدت طعم لذة خاصة المجاهدة، بل إن الراحة هي عين المجاهدة. أما الراحة الظاهرة، التي هي قرينة الكسل والخمول والثبات فهي الموت المحقق. الثبات موت والتغيير حياة. الحياة حركة والموت همود. "الحياة المريحة تورث

(١) زمن الشعر، ص ١٥.

الإنسان تآكلا روحيا كما تورث العصيدة السوس وتأكل الأسنان"[1] الشعر كالتصوف، طموح إلى الأبدية، والأبدية تبدأ من إدراك الذات. "الأبدية تفتح بابها من مركز الذرة". هذا ما قاله ولهم بليك.[2]

إن العلاقة بين الشعر والصوفية تبدو أحيانا علاقة تلازم حتى يكاد المرء يقول إن الشعراء المتصوفة، أو المتصوفة الشعراء، هم الذين قدموا لنا شعرا يمكن أن نلتمس فيه خرق العادة. وتراثنا الإسلامي مليء بهذه النماذج. أنذكر ابن الفارض أم الحلاج أم ابن عربي أم فريد الدين العطار أم سعدي وحافظ الشيرازيين؟ وما لنا نبتعد وهذا جلال الدين الرومي في "المثنوي الرومي" يقوم شاهدا على ما يمكن أن يقدمه التقاء الشعر بالتصوف، وقد كان سعيد النورسي شديد الإعجاب بالإمام جلال الدين واستشهد به كثيرا في "المثنوي العربي"، ويكفي أن نعرف أن هذا الإعجاب هو الذي حمل بديع الزمان على أن يستعير من جلال الدين عنوان كتابه. يقول الأستاذ إحسان قاسم الصالحي، محقق "المثنوي العربي النوري": "لقد سمي الأستاذ النورسي هذه الرسائل بـ"الرسائل العربية" أو "المجموعة العربية" وقد كتب على مجلد الطبعة الاولى: "قطرات من فيوضات الفرقان الحكيم"، ولكن لأن فعل هذه الرسائل في القلب والعقل والروح والنفس يشبه فعل المثنوي لجلال الدين الرومي المشهور والمتداول بين أوساط الناس، ولاسيما في تركيا، وأن عمله في تجديد الإيمان وترسيخه في القلب وبعثه الروح الخامد في النفوس يشبه"المثنوي الرومي" فقد سماه الأستاذ النورسي بـ"المثنوي"، ولأجل تمييزه عن "المثنوي الرومي" الذي كتب بالفارسية سماه "المثنوي العربي".[3]

---

(١) الشعر والصوفية، ص ٨٩.

(٢) نفسه، ص ٣٤.

(٣) المثنوي، مقدمة المحقق، ص ٧٨.

وكما يحتاج الشعر إلى أن تكون مغامرته وسعيه إلى الكشف منضبطا بما لا ينافي الحقيقة المطلقة، فكذلك التصوف، لا بد فيه من ضوابط وإلاّ زاغ وضل وما اهتدى. الدهشة في الشعر وفي التصوف ليست غاية. إنها لحظة من اللحظات التي تقوم معلما على أن الطريق مستقيم، ولذلك فهي ليست غير مظهر من مظاهر التجربة، وعرضا من أعراض الطريق. حين تصير الدهشة هدفا، والحيرة مطلبا يفقد الشعر، كما يفقد التصوف، جوهره وصفاءه، ويصير لعبة وتسلية قد تروع بعض الوقت ولكنها لا تلبث أن تفقد بهاءها ورونقها وجاذبيتها أيضاً. وإذا كان الأمر كذلك فان التصوف، إن استقام، كان للشعر معينا، وان هو انحرف عن الطريق صار عبثا وهرجا لاغيا.

ولأن التصوف فناء عن الذات فلا ينبغي أن تظل التجربة الذاتية تجربة فردية، بل لا بد من العمل على إعطائها جوهرها الإنساني وذلك بأن يكون للذات الجماعية حضور في الهدف. "قد تسد الصوفية المسيحية حاجة إيليوت الفردية الخاصة، يجوز ذلك، غير أنها تترك المشكلة العامة، مشكلة نخر الإنسان، دون أن تمسها في قليل أو كثير".[1]

وكذلك الشأن في الصوفية الإسلامية، لا بد من التمييز بين التصوف السوي والتصوف المنحرف، ولابد للمتصوف من أن يمتلك موازين يزن بها مشاهداته، حتى يدرك الهدي من الضلال.

وهذا ما نبه إليه النورسي حين قال عن الإشراقيين الذاهبين إلى بواطن الأمور، والروحانيين النافذين إلى عالم الغيب: "إنهم لا يحيطون بالحقيقة المطلقة بأنظارهم المقيدة، بل إنما يشاهدون طرفا منها فيتشبثون به وينحبسون عليه ويتصرفون فيه بالإفراط والتفريط.. فتختل الموازنة ويزول التناسب.

---

(١) الشعر والصوفية، ص ٨٩.

مثلهم كمثل غواصين في البحر لكشف كنـــز متزين ممتلئ بما لا يحصى من أصناف الجواهر، فبعض صادف يده ألماسا مستطيلا مثلا، فيحكم بان الكنـــــز عبارة عن الماس طويل، وإذا سمع من رفقائه وجود سائر الجواهر فيـــه يتخيلـــها فصوص ألماسه، وصادف آخر ياقوتا كرويا وآخر كهربا مربعا وهكذا. وكـــل واحد يعتقد مشهوده جرثوم الكنـــز ومعظمـــه، ويـــزعم مـــسموعه زوائـــده وتفرعاته، فتختل الموازنة ويزول التناسب، فيضطرون للتأويل والتصلف والتكلف حتى قد ينجرون إلى الإنكار والتعطيل. ومن تأمل في آثار الإشراقيين والمتصوفين المعتمدين على مشهوداتهم بميزان السنة لم يتردد فيما قلت".[1]

والشاعر وإن كان، مثلما قال حازم القرطاجني، لا ينظر إلى شعره من حيث هو صدق أو هو كذب، ولكن ينظر إليه من حيث هو كلام مخيل، إلا أنه سبق القول أن الخيال الخصب هو الذي لا يتعارض مع الحقائق الكونية الكبرى، وان الشعر لذلك يمكن أن يكون أهم من الفلسفة وأكثر حقيقة من التـــاريخ، علـــى مذهب أرسطو. ولهذا لا بد أن يكون حس الشاعر يقظا، وأن تكون أذنه الباطنة مرهفة، وأن يكون ذهنه متقدا، فلا تختلط عليه الأمور، أليس الشعر، كالتصوف، سفرا جميلا ومتعبا في آن واحد؟ "إن المسافر كما يصادف في سيره منازل، لكل منـــزل شرائط تخصه.. كذلك للذاهب في طريق الله مقامات ومراتب وحجب وأطوار، لكل واحد طور يخصه، من خلط غلط، كمثل من نـــــزل في قريـــة إسطبلا سمع فيه صهيل الفرس، ثم في بلد نـــزل قصراً فسمع تـــرنم العنـــدليب، فتوهم الترنم صهيلا، وأراد أن يستمع منه صهيل الفرس مغالطا لنفسه".[2]

---

(١) المثنوي، ص ٢٤١.

(٢) نفسه، ص ٢٤٠.

الشعر والرمز

الرمز من الأساليب الشعرية المعروفة. وأساليب الرمز كثيرة. ولعل احتفال الشعر بالصورة وجه من أوجه الرمز. والصورة في أدنى مراتبها تعتمد الصيغ البيانية الأولى، كالتشبيه ثم الكناية ثم الاستعارة بضروبها المختلفة كصورة أعلى من صور البيان، حتى إن من النقاد من جعل الاستعارة شرطا في الشعر، فعليها مدار القول. ومن الرمز قريب وبعيد. قد يكون الرمز مجرد لمعة عابرة، وقد يفتح للنظر آفاقا لا تكاد تحد، بيد أنه قد يتحول إلى فعل شبيه بفعل الحواة، لا يبغي غير التحير.

وحين يستعمل النورسي الأسلوب الرمزي لا يضل قارئه ولا يتركه في متاهة، بل هو يأخذ بيده في رفق إلى نور الحق حتى تتكشف عن بصيرته غشاوة الضلالة والأوهام. فالرمز إذن ليس هدفا بل هو وسيلة من وسائل التعبير التي لا ينبغي أن تعدو مهمتها. فانظر إليه –إن شئت– وهو يقول: "كيف السكون إلى الدنيا والفرح بها"،[1] فإنك سوف تحس أنه ينعي الإقبال على الدنيا، ولكنك تتساءل: ولكن بالوجه الثالث؟ وكم للدنيا من وجه؟ وما دلالة كل وجه؟ إن التحير من مقومات الكشف، لأنه يفتح باب الأسئلة التي هي أسئلة حرجة من دون شك، إلا أن قيمتها تنبع من أنها أسئلة حقيقية. إن هذا التحير إذن ليس غير مرحلة في الطريق، ولذلك يجئ الجواب بعد ذلك سهلا رخاء فيقول: "إن الدنيا لها وجوه ثلاثة:

وجه ينظر إلى أسماء الله.

ووجه هو مزرعة الآخرة.. فهذان الوجهان حسنان.

---

(١) المثنوي، ص ١٦٨.

والوجه الثالث: الدنيا في ذاتها بالمعنى الأسمي، مدار للهوسات الإنسانية ومطالب الحياة الفانية.

أنا ركبت نقطة ميتة، وتركبني جيفة ميتة. ويومي تابوتي، بين أمس وغد قبري أبي وابنه، فأنا بين تضييق ميتتين وضغطة القبرين. إلا أن الدنيا من جهة أنها مزرعة الآخرة والنظر إليها بنور الإيمان تصير كجنة معنوية".[1]

ولما كانت لغة الرمز قاسما مشتركا بين الشعر والتصوف، كانت أسلوبا أثيرا عند النورسي، إن الرسالة الرابعة التي هي: "قطرة من بحر التوحيد" ولاسيما "ذيل القطرة"، نمط رفيع من الأدب الإيماني الرمزي. والرمز هنا ليس تعبيرا مسطحا بالاتكاء على مجموعة من الأساطير الوثنية وحشرها داخل النص لتكون حلية له، حتى وإن تجافت عن روحه، وبرئت من محيطه، كما هو شأن كثير من النصوص الشعرية الحديثة التي يكاد الرمز فيها يكون مجرد زينة خارجية، وذلك بحشر مجموعة من الإشارات التاريخية أو الأعلام ..، دون أن يكون لها صلة ما بالتجربة الشعرية. إن النورسي يبدع رمزه الشفاف الذي لا يعتمد إسقاط الإشارات على النص بقدر ما يعتمد تجديد الرؤية التي هي رؤية قلبية قبل أن تكون رؤية بصرية، رؤية كتلك التي مرت يوما بخاطر شاعر قديم في لحظة صفاء روحي هاربة فقال:

وما كانت وإن رفعت سناها ليبصر ضوءها إلا البصير

والرمز عندئذٍ يصبح أداة من أدوات تقريب الحقائق إلى النفوس، لا أداة تشويش، وإيجاد نوع من الانسجام والتناغم بين الظاهر والباطن، وليس الرمز نفيا للظاهر، باعتباره طعام الدهماء وشرابها، وتعلقا بباطن موهوم، كما يذهب إلى ذلك من يزعمون أنهم أهل باطن، من القدماء والمحدثين، ومن الشعراء

(١) نفسه، ص ١٦٨.

والمتصوفة على السواء، إذ في ذلك النفي تعطيل للحقيقة، وإن زعم زعماؤها غير ذلك وقالوا: "تفتح التجربة الصوفية أفقا آخر لهذه الكتابة "أي الكتابة القرآنية" في قراءتها وفهمها. وهي تعطي للنص القرآني أبعادا غنية ومتنوعة".[1]

إن الرمز، كما يفهمه النورسي وكما تجلي في أدبه، رمز شفاف ينطلق من رؤية تقيس الأمور بذلك الخيال المحمود الذي ينطلق إلى عالم أثيري يجمع بين نورانية الغيب ووضوح الشهادة، فيزيدك تعلقا ببهاء الحق، فلنصغ إلى أول رمز من "ذيل القطرة": "إن الصلاة في أول الوقت، والنظر إلى الكعبة خيالا مندوب إليهما، ليرى المصلي حول بيت الله صفوفا كالدوائر المتحدة المركز، فكما أحاط الصف الأقرب بالبيت، أحاط الأبعد بعالم الإسلام، فيشتاق إلى الانسلاك في سلكهم، وبعد الانسلاك يصير له إجماع تلك الجماعة العظمى وتواترهم حجة وبرهانا قاطعا على كل حكم ودعوى تتضمنها الصلاة".[2]

هكذا إذن ينطلق النورسي بقارئه، من موضوع اعتاد أن يتلقى الحديث عنه بأسلوب تقريري، صادق ولكنه صارم، إلى أن يتلقاه بأسلوب يخاطب العقل والشعور والوجدان، يجمع بين صرامة الفكر ونداوة الشعر، وذلك مدخل عجيب إلى شعرية النص عند النورسي، بديع الزمان.

"إن الرموز التي دارت في بعض أنواع النثر، يمكن أن ينظر إليها بوصفها رموزا شعرية، بشرط أن نتجاوز في هذا القول الاختلاف النوعي، من حيث الشكل والإيقاع، إلى الماهية العامة لفن القول من حيث إنه استعاري وتسمية مجازية للأشياء".[3]

---

(١) النص القرآني وآفاق الكتابة، ص ٣٠.

(٢) المثنوي، ص ١٦٥.

(٣) عاطف جودة نصر الرمز الشعري عند الصوفية، ص١ / ١٩٧٨ ص ٨٦.

ورمزية النورسي الشعرية إن كانت تلتقي من وجه -كما سنرى- مع بعض الشعراء، إلاّ أنها تختلف معهم من وجوه، حين يحرص النورسي على التصريح في أكثر من موضع - بأن كشفه يستند على المشاهدة، لا على التهويم، إلاّ أن هذه المشاهدة قلبية معنوية، لا عينية مادية. يقول: "ثم قد شاهدت في سياحة تحت الأرض المعنوية وفي باطنها حقائق".[1]

ويحدثنا النورسي عما لقي في طريق المشاهدة فيقول: "أيها الناظرون! إني قد ساقني القدر الإلهي إلى طريق عجيب، صادفت في سيري مهالك ومصائب وأعداء هائلة، فاضطربت، فالتجأت بعجزي إلى ربي.. فأخذت العناية الأزلية بيدي.. فما كتبت إلاّ ما شاهدت" ونظرا لما يمكن أن يسبق إلى ذهن القارئ المتعجل من معان، قد لا تدل عليها الرموز التي يختارها بديع الزمان بعناية، فإنه يدعونا إلى أن نقرأ بدقة ما يكتب كي تقر أعيننا.[2]

ولكن هذه المشاهدة وإن كانت معنوية، إلا أنها مشاهدة واعية لا يغيب فيها الشاعر عن عقله، ولا يدعي غيبوبة عن الخلق لرؤية الحق: "هكذا شاهدت، وعقلي معي".[3]

على أن حضور العقل شئ وحضور النفس الأمارة شئ آخر. إن الاختراق بحاجة دائمة إلى التجرد، وأول منازل التجرد التجرد من حظ النفس وأهوائها. إن تحقق الوجود يكمن في انعدام الوجود. وهنا يلتقي النورسي مع محمد إقبال في أن تحقق الذات "خودي" يلتمس عن طريق نفي الذات "بى خودى". "فإن

---

(١) المثنوي، ص ١٢٨.

(٢) المثنوي، ص ١٠٤.

(٣) نفسه.

أحببت الوجود فانعدم لتجد الوجود" [1] ولعل جلال الدين الرومي كان يرمي إلى شيء من هذا حين قال:

لا تظن أني أقول هذا الشعر بذاتي

فطالما أنا على وعي ويقظة لا أنبس بكلمة.[2]

إذ حضور العقل إن كان لا بد منه، وهو أمر مسلم به، مدعو إلى أن يعرف طبيعة رسالته وحدوده حتى يتمكن من الاغتراف من نور الحق، هذا الاغتراف الذي يكون في منطلقه نوعا من الاحتراق:

أنت أيها العقل مثل الماء، فانأ عن دارنا

أو فأقدم لتغلي معنا في قدرنا.[3]

قدر العقل إذن هو أن يغلي في قدر المحبة لإدراك المعرفة.

العقل قرين الفلسفة والحكمة، ولكن الحق بحاجة إلى القلب ليبلغ أقصى درجات تجلياته، وينتقل من المحدود إلى المطلق، إنه بحاجة إلى الحرقة ليبلغ درجة الكمال: الشعر.

الحق بدون شبوب العاطفة حكمة

ويصير شعرا إذا استمد الحرقة من القلب.[4]

الشعر إذن أعلى درجات الحكمة، إنه حكمة وزيادة.

لم يكن النورسي شاعرا، بالمعنى التقليدي للكلمة، يقدم لنا قصائد موزونة في

---

(١) نفسه، ص ١٥٩.

(٢) ويردد النورسي عبارات دالة على نفس المراد، كقوله في ص ١٥٨"هكذا شاهدت".

(٣) قصيدة الطائر القدسي. من كتاب "مختارات من الشعر الفارسي" بترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، ص ٢٠٤.

(٤) قصيدة عار العقل. المرجع السابق، ص ٢٠٧.

أوزان مخصوصة[1] إلا أنه كان يمتلك كل الأدوات الشعرية، ويصوغ أدبه الإيماني صياغة شعرية تهز الوجدان وتطرب السمع وتحرك الشعور وتوقد الذهن وتعطي الخيال فرصة السباحة في عالم لا متناه.

رمزية العندليب والوردة

كثيرا ما كان النورسي يغترف رموزه من ذات نفسه، غير متوكئ على أحد، إلا أن هذا لا يمنع من أنه كان يلتقي مع كثير من شعراء الرمز، فيغرف مما يغرفون، إذ الرمز الواحد قادر على أن تتجدد دلالاته، وذلك حين يتوفر له المنقاش الخاص والأزميل المتميز. ورمز "العندليب والوردة" من الرموز المتداولة في الآثار المشرقية، عند الفرس والعرب والهند. وهذه الرمزية قد تأتى أحيانا مفصلة، وقد يكتفى فيها باللمح والإشارة. والعندليب "البلبل" فيها هو العاشق المتيم، و"الوردة" هي المعشوق العلوي. العندليب هو المريد والوردة هي الحقيقة المنشودة التي يكابد العاشق المريد من أجلها الأهوال، ويركب إليها طريق الجذبة ومسالك الأحوال. فمن الشعراء الذين ترددت عندهم هذه القصة، إما عرضا وإما بنوع من التفصيل، شاعر الإسلام في الهند محمد إقبال الذي يقول في قصيدته: "صدر الشاعر":

صدر الشاعر مجلى سر الحسن
تشرق من سينائه أنوار الحسن
من نظرته يزداد العذب عذوبة

---

(١) هذا لا يمنع من الإشارة إلى أن النورسي قدم بعض مناجياته التي هي نموذج لشعر رائع في منظومات باللغة الفارسية، كما أن النور الأخير من أنوار نجوم القرآن التي قدمها النورسي بالعربية، واعتبرها جذبة فكرية مع في كلمة "جذبة" من إيحاء صوفي، هي في بعض مقاطعها تمثل نموذجا من الشعر الحر بامتياز، مع اعتماد النورسي تفعيلة الرجز فيها.

والطبيعة من سحر بيانه أقوى فتنة

ومن نفثاته تعلم البلبل التغريد

ومن خضاب دمه اشتعلت وجنة الوردة.[1]

إن هذه المحاورة بين البلبل والوردة في هذا النص ليست اعتباطية، إنها تؤول بها إلى رمزية القصة. فهذا هو البلبل يسفح دمه فداء للوردة، وهاهي ذي الوردة تشتعل وجنتها من خضاب دمه.

ولكن ليس هذا فحسب، بل إن الشاعر هنا هو الذي علم البلبل، ذلك العاشق المسكين، أصول التغريد، وما ذلك إلا لأن الشاعر اكتوى بنار العشق الحقيقية، حين آنس من طور سيناء نارا، ومنذ ذلك الحين صار يحمل في صدره تلك النار المباركة التي صار لها في كل ما تمسه ذلك الأثر العجيب.

وفي قصيدة: "كلمة الحب" تظهر قصة العندليب والوردة مرة أخرى، حين يقول محمد إقبال:

تلك الكلمة جذوة القلب، هي سر ولا سر

أفضيت بها إليك، فمن ذا استرق السمع؟ ومن أين سمع؟

قد سرقها الطل من السماء، أفضى بها إلى الوردة،

وسمعها البلبل من الوردة، وحملتها الصبا من البلبل.[2]

إن الذي بين البلبل والوردة لم يعد سرا. إنه خيط من النور البهي يصل بين السماء والأرض.

---

(١) قصيدة "الحكمة والعقل لمحمد إقبال، "مختارات.." ص ٤٤٨.

(٢) مختارات، ص ٤٤٦.

يتناول النورسي، في آخر المثنوي، قصة العندليب والوردة فيشرح فلسفتها، ويجمع صورة الشعر وبهاءه إلى دقة الحكمة وبيانها، فيقول:

"إن العندليب المشهور بالعشق للورد يستخدمه فاطره الحكيم لإعلان المناسبة الشديدة بين طوائف النبات وقبائل الحيوان. فالعندليب خطيب رباني من طرف الحيوانات -التي هي ضيوف الرحمن- وموظف لإعلان السرور بهدايا رازقها، ولإظهاره حسن الاستقبال للنباتات المرسلة لإمداد أبناء جنسه، ولبيان احتياج نوعه البالغ ذلك الاحتياج إلى درجة العشق، على رؤوس جميلات النباتات، ولتقديم ألطف شكر في ألطف شوق لجناب مالك الملك ذي الجلال والجمال والإكرام".[1]

هذا الخطيب الرباني، الذي هو العندليب، ليس غير وجه من أوجه مظاهر التسبيح الكوني، إذ سيصير لكل نوع من المخلوقات عندليبه يعلمه كيف يعلن عن مظاهر الإنعام الأزلي الذي ينعم به خالق الكون على الكون وما فيه من مخلوقات، وكيف يجعل التسبيح طريقا إلى ذلك، ولا تزال منازل العنادل تترقى حتى يكون في الذؤابة منها سيد الخلق المصطفى عليه الصلاة والسلام:

"ولا تحسبن أن هذه الوظيفة الربانية في الإعلان والدلالية والتغني لذوي الأسماع بهزجات التسبيحات مخصوصة بالعندليب، بل كل نوع له عندليب يمثل ألطف حسيات ذلك النوع بألطف تسبيح.. وأفضل جميع الأنواع وأشرف عندليبها وأنورها وأبهرها وأعظمها وأكرمها وأعلاها صوتا وأجلاها نغتا وأتمها ذكرا وأعمها شكرا، عندليب نوع البشر في بستان الكائنات، حتى صار بلطيفات سجعاته بلبل جميع الموجودات في الأرض والسموات، عليه وعلى آله وأمثاله أفضل الصلوات وأجمل التسليمات. آمين".[2]

---

(١) المثنوي، ص ٤٧٨.

(٢) نفسه، ص ٤٧٩.

رمزية المرآة

اللجوء إلى صورة المرآة واتخاذها رمزا أمر معروف تداوله الفلاسفة واستعمله الشعراء منذ القديم، وقد رأينا من قبل دلالة المرآة في مجال تحديد ماهية الشعر وطبيعته منذ أفلاطون حتى النورسي. إن المرآة تعكس الحقائق والجواهر في بعض الأحيان، ولكنها لا تعكس غير الصور والأعراض في أحيان أخرى.

وقد عرض الشعراء المتصوفة لهذا الرمز، واستعملوه، إما بدلالات قريبة وإما بأخرى بعيدة. إن المرآة لا تعدو أن تكون أحيانا جسرا إلى معرفة الذات، كما قال:

نظرت إلى نفسي في المرآة
ومن المشاط سمعت مئات العظات.[1]

غير أنها قد تصبح مظهرا من مظاهر تجليات العالمين الأصغر والأكبر، ومنازلهما وما بين تلك المنازل من درجات.

وقد وجد الشعراء في بعض الأحاديث النبوية الشريفة ما يؤيد هذا الاستعمال، من ذلك قول الرسول ﷺ: "المؤمن مرآة أخيه"، وقد امتصه جلال الدين الرومي في إحدى مثنوياته، وقد اختار لها "المرآة" عنوانا. قال جلال الدين:

يا من تشاهد الظلم ساندا بين الناس
إن محنتك من محنتهم،يا هذا،
ففيهم يتراءى وجدك أنت،
من نفاق وظلم وعربدة.
إن ذاك الإنسان هو أنت،

---

(١) مختارات، ص ١٦٥.

وذاك الأذى إنما تمارسه بنفسك،
وحق أن تلعن في تلك الساعة نفسك.
ألا ترى عيانا هذا الشر من ذات نفسك؟
وإلا فأنت، إذن، عدو ذات نفسك.
فالمؤمنون بعضهم لبعض مرآة،
كما ورد في الخبر عن النبي.[1]

غير أن المرآة لا تصبح أداة تعكس الأشياء والصور والحقائق فحسب، بل يقع -عند بعضهم- نوع من الاتحاد تنعدم معه الحدود بين العاكس والمعكوس، وما يترتب عن فعل الانعكاس نفسه من فيوض، كما قال ابن أبي الخير:

إني أنا وحدي العاشق والمعشوق والعشق في منتهاه
وإني أنا وحدي العين المبصرة والجمال الزاهي والمرآة.[2]

وقد راقت صورة المرآة، بدلالاتها، بديع الزمان، فاستعملها كثيرا، ومنهجه في ذلك أن يسوق الصورة التي يريد من عالم الشهادة، لتتفتح بعد ذلك بصائر الناس وترى ما ترمز إليه تلك الصورة في عالم الغيب، ومن ذلك قوله:

"اعلم يا قلب، أن الأبله الذي لا يعرف الشمس إذا رأى في مرآة تمثال شمس، لا يحب إلا المرآة ويحافظ عليها بحرص شديد لاستبقاء الشمس، وإذا تفطن أن الشمس لا تموت بموت المرآة ولا تفنى بانكسارها، توجه بتمام محبته إلى الشمس؛ إذ ما يشاهد في المرآة ليس بقائم بها، بل هو قيومها. وبقاؤه ليس بها، بل بنفسه.. بل بقاء حيوية المرآة وتلألؤها إنما هو ببقاء تجليات الشمس

(١) مختارات، ص ٢٠٠.
(٢) الرمز الشعري، ص ١٦٧.

ومقابلتها، إذ هو قيومها. يا هذا، قلبك وهويتك مرآة. فما في فطرتك من حب البقاء ليس لأجلها بل لأجل ما فيها".[1]

فالمرآة إذن عاكسة للحقائق، هنا، لا للأوهام، إلا أن التعلق لا ينبغي أن يكون بما تعكسه المرآة بل بما يدل عليه ما تعكسه، لأن العاكس والمعكوس في نهاية الرمز معرضان للفناء، ولا يبقى إلا الحق.

ويؤكد هذا ذلك التشبيه الآخر الذي قدمه بديع الزمان، مستندا إلى صورة المرآة مرة أخرى، للدعوة إلى التعلق بالحقائق، لا بصورة الحقائق أو انعكاساتها وتجلياتها. يقول: ".... إنك ودنياك في معرض الزوال والفناء في كل آن. فمثلك في هذا الغلط كمثل من في يده مرآة متقابلة لمنزل أو بلد أو حديقة ارتسمت هي فيها، ففي أدنى حركة للمرآة وتغيرها يحصل الهرج والمرج في تلك التي اطمأننت بها. وأما بقاؤها في أنفسها فلا يفيدك، إذ ليس لك منها إلا ما تعطيك مرآتك بمقياسها وميزانها. فتأمل في مرآتك وإمكان موتها وخراب ما فيه في كل دقيقة. فلا تحمل عليها ما لا طاقة لها به..".[2]

رمزية الشمس

من أكثر الرموز دوراناً على لسان النورسي، إن لم أكثرها على الإطلاق، رمز الشمس. ومعلوم أن رمز الشمس ارتبط في التراث الصوفي بالأنوثة، و لم يحظ القمر بهذه الدلالة، والمرأة والشمس كلاهما في الأثر الصوفي يؤولان إلى مصدر الوجود، إلى الخصوبة المطلقة، ولذلك لم يكن من المستغرب أن ترتبط المرأة –كالشمس– بالخلق، وإذا كانت رمزية المرأة غائبة، أو تكاد، في تراث

---

(١) المثنوي، ص ٢٦٣.

(٢) نفسه، ص ٢٦٦.

النورسي، فإن رمزية العشق حاضرة بصور متعددة وفي أساليب مختلفة، وإن كانت في أكثرها متعلقة بمنشئ الخلق، سبحانه، مما يضفي نوعا من التنزيه الواضح عنده، لا نجده عند غيره إلا بعد الركون إلى التأويل والاجتهاد في أن نجعل للظاهر باطنا، فإن عجزنا عن ذلك كنا مدعوين إلى أن نردد معهم:

فكان ما كان مما لست أذكره فظنّ خيرا ولا تسأل عن الخبر

إن جلال الدين الرومي، وهو -بشكل ما- أستاذ النورسي، يتحدث عن المرأة - المثال، المرأة من حيث هي كينونة خالقة، ومنبع للخصب، كائن نوراني مقدس، يتسامى عن أوزار الطين، فيقول:

المرأة شعاع من النور الأقدس
وليست بغرض للرغبة الحسية
لذا ينبغي أن يقال إنها خالقة
لأنها ليست.. مخلوقة [1]

وفي "مدينة العشق" يطلق جلال الدين الفكر من أسر التأويل الحسي المحدود ليجوب الآفاق سعيا نحو عالم لا يحد فيقول:

قال معشوق لعاشق: أيها الفتى
أنت قد رأيت في غربتك مدنا كثيرة
فخبرني: أية مدينة من هذه أطيب؟
فأجاب: تلك المدينة التي فيها من اختطف قلبي
وإنه لأطيب من الدارين ذاك المكان
حيث أنال فيه سؤلي "يا إلهي" بحضرتك![1]

---

(١) ترجمان الأشواق، ص ١٧٠.

لقد كان تشبيه المعشوق بالشمس أمراً مألوفا عند الشعراء المتصوفة الـذين أضفوا على الشمس تلك الهالة الأسطورية التي تريد أن تجعل منها رمزا يشير إلى الجمال المطلق، وإلى الجلال المطلق كذلك. فهذا ابن عربي، الشيخ الأكبر كما يسميه المتصوفة، يولع بذكر الشمس، ويجد في هذا الرمز ملاذا لبث أشواقه، والتعبير عن مواجده وشطحاته، وهي شمس لا كالشموس، يقول عنها الشاعر:

أليس مطلعها قلبي ومغربها قلبي، فقد زال شؤم البان.. والغرب.[٢]

ويقول أيضا:

وقالوا الشموس بدار الفلك وهل منـزل الشمس إلا الفلك
إذا قام عرش على سـاقه فلـم يبق إلا استواء الملك[٣]

لم تكن الشمس منطلقا إلى المرأة المثال عند ابن عربي، بل لقد كانت المرأة هي المنطلق إلى الشمس، ومن ثم إلى الجمال الأزلي.

لقد ألح ابن عربي على هذا المعنى، وكان تعلقه بابنة شيخ له تلقب بعين الشمس والبهاء، فاتخذ منها رمزا لأشواقه الصوفية، وابن عربي يصف بنت شيخه أبي شجاع زاهر بن رستم بن أبي الرجا الأصفهاني هذه، في مقدمة "ترجمان الأشواق" ويقول عنها إنها "شمس بين العلماء، بستان بين الأدباء".[٤]

لقد استعمل النورسي الشمس في رموزه كثيرا، كما سلف الذكر،[٥] إلاّ انه لا يقف به حيث وقف به سابقوه، ولا يستهويه ربطه بالمرأة، وبالأنوثة بصفة

---

(١) مختارات، ص ٢٠٠. ويبدو أن المترجم أراد أن يسعف القارئ فأضاف "يا إلهي" ، بالرغم من أن سياق البيت دال على ذلك.

(٢) ترجمان الأشواق، ص ١٧٠.

(٣) ترجمان الأشواق، ص ١٨٣.

(٤) ترجمان الأشواق، ص ٨.

(٥) انظر في ذلك من المثنوي الصفحات ١٦٦ ١٧٦ ١٧٨ ١٩١ ١٩٤ ٢٠٩ ٢١٧ ٢٨٨ الخ..

عامة، بل يتجه به مباشرة إلى كل جميل جمالا أزليا، وكل جليل جلالا مطلقا، إذ هو دائم التعلق بالباقي، محترز من التعلق بالفاني.

ذلك بأن "الجمال الدائم لا يرضى بالمشتاق الزائل"،[1] ولذلك فإن التوحيد شمس[2] والقرآن شمس [3] والنبوة شمس [4] والعالم الصالح شمس [5] وهو سبحانه كالشمس،[6] وهو بهذا يغلق الباب في وجه التأويلات المنحرفة للشمس ودلالاتها.

ومن أهم دلائل شاعرية بديع الزمان، تلك المناجيات التي كان النورسي ينظمها أحيانا بالفارسية، على أوزان مخصوصة، ويرسلها أحيانا عذبة سلسلة، بلسان عربي مبين وهي مناجيات كثيرة ومتميزة مبثوثة في "المثنوي"، تحتاج وحدها إلى دراسة خاصة، مما لا يتسع له المقام.

---

(١) المثنوي، ص ٨٨.

(٢) نفسه، ص ١٦٧ يقول "تريد أن تقابل الشمس جهاتك الستة فإما أن تتحول أنت بلا كلفة فيحصل المقصود، وإما أن تكلف الشمس قطع مسافة مدهشة لمقصد جزئي فالأول مثال التوحيد سهولة. والثاني مثال الشرك".

(٣) نفسه، ص ١٧٦ يقول "النبوة نواة أنبتت شجرة الإسلامية بأزاهيرها وثمراتها، والقرآن شمس أثمرت سيارات الأركان الإسلامية الأحد عشر".

(٤) نفسه، ص ٥٩ يقول "فإن قلت من هذا الشخص الذي نراه صار شمسا للكون، كاشفا عن كمال الكائنات وما يقول؟ قيل لك انظر واستمع ما يقول!... فانظر إليه من جهة وظيفته؛ تراه برهان الحق وسراج الحقيقة وشمس الهداية ووسيلة السعادة.

(٥) نفسه، ص ٦٤ "نرى كل عصر نمر عليه قد انفتحت أزاهيره بشمس عصر السعادة وأثمر كل عصر من أمثال أبي حنيفة والشافعي وأبي يزيد البسطامي .. الخ".

(٦) نفسه، ص ٢٠٩ قال "وهو سبحانه كالشمس قريب منا.. ونحن بعيدون عنه جل جلاله" وقد شرح النورسي هذا الكلام في ٢٢٧ ٢٢٨ من الكتاب، فليراجع.