أثر آليّات البناء التّشبيهيّ في لغة التّصوّف
(قراءة في نماذج من شعر الحلاّج)

د. هنادي عبد الله سليمان

ملخّص

يرتبط البحث في آليّات البناء التّشبيهيّ بعمليّة إنتاج المعنى عبر التّقنيّات التي تسعى إلى المقابلة بين أطراف متناقضة من حيث الحسّيّة والتّجرّد ، وهذه المقابلة بين هذه الأطراف تولّد حركة دلاليّة خاصّة ، وترفد الإبداع الشّعريّ بمعطيات الشّعريّة فضلاً عن دورها في الكشف عن البُنى الفكريّة التي قُدّمت للمُتلقّي بآليّة تجذب مكوّناته الفكريّة التي تحاول البحث عن سمات المتقابلات المُتجانسة أو المتناقضة ، ويُضاف إلى هذا الدّور ما تخلقه عمليّة التّصوير التّشبيهيّ على مستوى التّوليد الدّلاليّ والخلق الشّعريّ ، فالتّشبيه ليس مجرّد عمليّة تخييليّة يقدّم فيها المبدع صوراً تعتمد المماثلة ، بل هو عمليّة نصّيّة تتدخّل في تشكيلها معطيات كثيرة ، تُمارس دورها في اللّغة النّصّيّة على المستويات كافّة .

كلمات مفتاحيّة :

التّشبيه ، آليّات ، تصوير ، تصوّف ، الحلاّج .

المقدّمة :

إنّ الخاصيّة الكلاميّة التي يتمتّع بها الإنسان تنزع وبشكل فطري إلى إنشاء الفكر بصورٍ خياليّة عبر اللّغة ، وذلك للابتعاد بالمُرسل عن المباشرة والمُعجميّة بغية إثارة محرّكاتٍ ودوافع كلاميّة في ذهن المُتلقّي ، ترسم للمُرسِل صورة ثقافيّة ولغويّة مختلفة عن تلك الموجودة لدى المُرسَل إليه ؛ ولذا فإنّ لغة الإنسان على نحوٍ عامٍ هي لغة تعتمد وسائل التّشبيه بغية خلق وسيلة مميّزة في التّواصل الكلاميّ .

إنّ الاعتماد على التّصوير عامّة والتّشبيه خاصّة ثقافة إنسانيّة لغويّة ؛ إلاّ أنّها تتجاوز حدود الاستعمال الاعتيادي عندما تنتقل إلى الميدان الشّعريّ المؤثّر ؛ لتصبح التّحقّقات التّصويريّة في نطاق اللّغة الثّانية ، أو اللّغة العليا ، ولمّا كان التّصوّف الدّائرة الفكريّة التي سنتتبع خلالها آليّات البناء التّشبيهيّ ، فإنّنا نجد أنّ هذه اللّغة الشّعريّة تتّسع من حيث الفضاءات الدّلاليّة تبعاً لآليّات التّشبيه المُعتمدة ، ولاسيّما في تجربةٍ ثرة اللّغة والفكر مثل الحلاّج .

أهمّيّة البحث وأهدافه :

يسعى البحث للوقوف على أثر آليّات البناء التّشبيهيّ في الخطاب الصّوفيّ في نماذج مُختارة من شعر الحلاّج الذي يمتاز بخصوصيّة فكريّة ومعنويّة ، كونه يُشكّل مدرسةً ذات بنى خاصّة في ميدان التّصوّف ، يُعبَّر عنها بلغة شعريّة تكتنز بالدّلالات التي تمنح خطابه الشّعريّ التّميّز على المستوى الفكريّ والبنائيّ ؛ إذ تتحرّك الدّوال ضمن هذا الخطاب نحو مدلولات جديدة ؛ لتجمع بين المُختلفات وتؤالف بينها عبر عمليّة التّصوير ، ولاسيّما التّشبيه ، ومن هنا فإنّ هذه الدّراسة تهدف إلى إمساك المخلوق الدّلالي الذي يتوالد جرّاء عمليّة التّشبيه التي يختار المبدع لتشكيلها آليّات محدّدة تلائم السّياق والمقام ، وتنقل لغة التّصوّف إلى ميدان الشّعريّة ممّا يمنح هذه اللّغة العمقين : الفكريّ والشّعريّ ، ويجعل منها لغة على لغة ؛ ليصبح الكشف عن مكنوناتها في دائرتي الفكر والإبداع مولداً لذة التّلقّي .

منهج البحث :

يعتمد البحث منهجاً تحليليّاً يستقي أدواته من النّصّ ذاته بمكوّناته النّريّة المتنوّعة المُتحقّقة داخل البنية، ويربط ما تنتجه هذه المُعطيات بالخارج النَّصِّيّ ، فيدرس النّصّ بوصفه بنية خاصّة أنتجها فكر وثقافة ومقام وظروف خارجيّة مخصوصة ، فالنّصّ هو الذي يفرض على الباحث أدوات الحفر النَّصِّيّ للقبض على الدّلالة وتحوّلاتها المتنوّعة .

أمّا منهجيّة البحث فقد قامت على التّمهيد النّظريّ الذي يُؤسّس للتّحليل المُستند على تقسيم للنّماذج المُحلَّلة في اتّجاهات أربعة تُحدّد أنماط الآليّات التي ولّدت التّشبيه في النّصوص المُتحقّقة .

الدّراسات السّابقة :

ثمّة كثير من الدّراسات التي تناولت البناء التّشبيهيّ في التجارب الشّعريّة المتنوّعة ، ورصدت آليّات هذا البناء نظريّاً أو تطبيقيّاً ، ونذكر من هذه الدّراسات ، دراسة الدّكتور جابر عصفور (الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ) ، وقد تحدّث في تضاعيفها عن آليّات بناء الصّورة الفنّيّة في التّراث البلاغيّ العربيّ ، ومن الدّراسات التي عرضت لهذا الموضوع ما قدّمه (الولي محمّد) في كتابه (الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغيّ والنّقديّ) الذي وقف من خلاله على مستويات تشكيل الصّور بأنواعها المختلفة ، ولاسيّما التّشبيه ، ويُضاف إلى هذه الدّراسات دراسات كثيرة رفدت المكتبة البلاغيّة العربيّة .

أوّلاً : المركّب التّشبيهيّ (حدود المصطلح) :

يعرّف السّكّاكيّ(626 هـ) التّشبيه ويُحدّد مكوّناته قائلاً : " ولا يخفى عليك أنّ التّشبيه مستدعٍ طرفين ، مُشبّهاً ومُشبَّهاً به ، واشتراكاً بينهما من وجهٍ ، وافتراقاً من آخر ، مثل أن يشتركا في الحقيقة ، ويختلفا في الصّفة أو بالعكس ، فالأوّل : كالإنسانين إذا اختلفا طولاً وقصراً ، والثاني : كالطّولين إذا اختلفا حقيقة إنساناً وفرساً ، وإلاّ فأنت خبيرٌ بأنّ ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتّى التّعيّن يأبى التّعدّد ، فيبطل التّشبيه ؛ لأنّ تشبيه الشّيء لا يكون إلاّ وصفاً له بمشاركته المُشبّه به في أمر ، والشّيء لا يتّصف بنفسه ، كما أنّ عدم الاشتراك بين شيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التّشبيه بينهما برجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف " [1] ، أمّا الخطيب القزوينيّ (739 هـ) فيعرّف التّشبيه بأنّه " الدّلالة على مشاركة أمرٍ لآخر في معنى " [2] .

إنّ التّأمّل في التّعريفين السّابقين يجعلنا ندرك أنّ التّشبيه يعتمد آليّةً تقوم من خلال عمليّة يتمّ بها إدراك التّشابه والتّلاقي بين شيئين ، ثمّ المقارنة بينهما ، ومن ثمّ لا نجد تداخلاً بين طرفي التّشبيه ، ولا امّحاء للحدود الفاصلة .

أمّا في الفكر البلاغيّ الحديث فنقرأ في التّعريفات التي ساقها البلاغيّون المُحدثون تركيزاً على الآليّة التي يقوم عليها التّشبيه على نحو ما يذكر الدّكتور جابر عصفور بقوله : " وسواء أكانت المشابهة بين الطّرفين تقوم على أساس من الحسّ ، أم على أساس من العقل ، فإنّ العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساساً ، وليست علاقة اتّحاد أو تفاعلٍ ، بمعنى أنّه لا يحدث – داخل التّشبيه – تجاورٌ مفرطٌ في دلالة الكلمات ، بحيث يصبح هذا الطّرف ذاك الآخر، ولو على سبيل الإيهام، هي محصّلة لهذا التّفاعل كما يحدث في الاستعارة" [3] .

إنّ ما سبق ذكره يُؤكّد أنّ آليّة التّشبيه تقوم على عمليّة نقلٍ للدّلالة من طرفٍ وإسباغها على طرف آخر؛ ولذا لا نجد في صورة التّشبيه على المستوى التّجريديّ النّظريّ بين الطّرفين (المُشبَّه والمُشبَّه به) الذي نجده في الاستعارة .

ولابدّ من التّأكيد أنّ هذه الآليّة التي يعتمدها التّشبيه في بنيته التّشكيليّة لا يقيّد جماليّات الصّور التّشبيهيّة على المستوى النّصّيّ ؛ لأنّ التّشبيه " تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشّعوريّ أو الفنّي الذي عاناه الشّاعر في أثناء عمليّة الإبداع ، كما يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التّشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفصيل أحد الطّرفين على الآخر ، بل ترمي إلى الرّبط بينهما في حالةٍ أو صيغةٍ أو وضعٍ يكشف جوهر الأشياء ، ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشّعوريّة أو الخبرة الجماليّة التي امتلكت ذات الشّاعر وسيطرت على أدواته " [4] .

إنّ سرّ الجمال في التّشبيه وبلاغته يكمن في كونه يعتمد على الانزياح الفاعل القائم على تجاوز المانع الدّلاليّ والبحث عن سمة مشتركة بين طرفيه ، وكلّما كانت عمليّة إيجاد السّمة المشتركة أو وجه الشّبه صعبة المنال كان التّشبيه أجمل والكشف عنه أكثر لذّة ، واستيعابه أكثر تأثيراً .

---

[1] مفتاح العلوم ، السّكّاكي ، أبو يعقوب سراج الدّين بن محمّد بن عليّ السّكّاكيّ (ت 626 هـ) ، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور ، دار الكتب العلميّة ، بيروت – لبنان ، ط2، 1987 م ، ص157 .

[2] الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزوينيّ ، دار الكتب العلميّة ، بيروت – لبنان ، د.ت ، ص217 .

[3] الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب ، د. جابر عصفور ، المركز الثّقافيّ العربيّ ،بيروت، ط1 ، 1993 م ، ص172 .

[4] التّصوير الشّعري – التّجربة الشّعريّة وأدوات رسم الصّورة الشّعريّة ، د. عدنان حسين قاسم ، المنشأة الشّعبيّة للنّشر ، ط1 ، 1980 م ، ص40 .

والحقّ إنّه كلّما صَعُبَ الوصول إلى اكتشاف العلاقة الرّابطة بين طرفي التّشبيه ، قادت هذه الصّعوبة عند عمليّة الكشف عن العلاقة الرّابطة إلى الكشف عن ذهنيّة شعريّة عبقريّة قادرةٍ على صناعة الصّورة ذات الملامح الشّاعريّة ، وجعلها بمنزلة القلب النّابض للقصيدة ، تشعّ منها خيوط الجمال لتتشابك مع الخيوط النّاتجة عن تقنيات الأداء النَّصِّيّ الأخرى ، وهذا يتقاطع مع قول الجرجانيّ " فكلّما كان التّباعد بين الشّيئين أشدّ كان التّمثيل أعجب والتّشبيه أطرب للنّفس ، كقول الشّاعر جاعلاً الشّيء أسود أبيض في آنٍ " [5] : [البحر الطويل]

لـــــه منظـــــرٌ فـــــي العـــــينِ أبـــــيض ناصـــــعٌ

ولكـــــنّ فـــــي القلـــــب أســـــود أســـــفع[6]

إنّ المُتتبّع لتعريفات القدماء ولاسيّما السّكّاكيّ ، وكذلك الحال بالنّسبة إلى البلاغيّين التّقليديّين ، يلحظ أنّ التّشبيه لديهم يستند إلى أبعاد فلسفيّة ومنطقية، فثمّة مشترك ينبغي أن يكون حاضراً في العنصرين الرّئيسين ، وثمّة تباين متوجّب ، ويلحظ المتابع أيضاً أنّ الرّؤية التّقليديّة للتّشبيه تعتمد على تقديس الأنموذج القديم وعدم مجاوزته ، والأمثلة المحتذاة في معظمها هي تشبيهات ذات مرجعيّات خارجيّة حسّيّة موصوفة ومتعيّنة مُسبقاً .

إنّ حركيّة الإبداع اللّغويّ تندّ على القبض وعلى المُبدَع ، وتنتهك المألوف قواعديّاً ومعياريّاً ، ففي التّشبيهات الخلاّقة يُلحظ الغموض المولّد للدّهشةِ ؛ إذ يعوم الدّالّ وينزلق المدلول [7] .

ومهما كان ركون المبدع إلى الواقع أو المنطق في نسج التّشبيه إلاّ أنّ للصّورة المُتحقّقة أبعادها النّفسيّة والفكريّة ، وموقعها ضمن السّياق الذي يجعلها جزءاً عضويّاً من النّصّ الشّعريّ ، وكاشفاً عن معطيات مختلفة تبعاً لشعريّة هذا النّصّ وبلاغته ؛ لأنّ " الصّورة التّشبيهيّة تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده ، ومع الجوانب التّجريديّة الفكريّة ، ومع أعماق الإحساس النّفسيّ الدّاخليّ ، وليس هناك نقطة محوريّة ثابتة للمحسوس ، أو للمجرّد النّفسيّ ، بل يملي اتّخاذ هذا أو ذاك منطلقاً السّياق وتجربة الفنّان المعبّر عنها " [8] .

ثانياً : الدّراسة التّحليليّة لآليّات البناء التّشبيهيّ عند الحلاّج :

سنعمد في هذا البحث إلى تناول التّشبيه تناولاً يقف على التّلاؤم بين الآليّات والتّقنيات التي يورد فيها الشّاعر تشبيهاته وبين السّياق النّصّيّ ؛ إذ إنّ السّياق النَّصِّيّ يستدعي أنماطاً من التّقنيات التي يستعملها المبدع لبناء التّركيب التّشبيهيّ ، كما سنحاول وفاقاً لما سبق أن نقف على دور التّشبيه بوصفه عنصراً إبداعيّاً مولّداً لشعريّة اللّغة النَّصِّيّة ، وهذا يرتّب على التّبادل التّحليليّ التّدرّج في استنطاق الصّورة وفاقاً لتوسّعات مداراتها الإيحائيّة ضمن تجربة خاصّة ، ولغة ثانيةٍ تكتنزها التّجربة الصّوفيّة عند الحلاّج ، وعليه ندخل عوالم التّشبيه عند الحلاّج اعتماداً على آليّات بنائه ، وفق النّماذج الآتية:

النّموذج الأوّل : آليّة البناء التّشبيهيّ الحسّيّ الحسِّيّ :

اعتمد الحلاّج في إنشاء كثير من صوره التّشبيهيّة في هذا النّوع من البناء على المقارنة الحسِّيّة بين طرفين أو أطراف عدّة ، معتمداً على بناها الشّكليّة الخارجيّة التي تختزن دلالاتٍ عميقةٍ ، جامعاً بين ما يمكن

---

[5] يُنظر : أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانيّ ، تحقيق محمود شاكر ، دار مدى ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1991 م ، ص129–130 .

[6] ديوان أبي تمّام ، شرح الخطيب التّبريزيّ ، تحقيق محمّد عبده عزّام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 1983 م ، ج2/324 .

[7] يُنظر: بلاغة الصّورة في شعر عبد الوهّاب البيّاتي – دراسة تحليليّة جماليّة ، إعداد د. تيسير جريكوس ، إشراف أ. د. أحمد كمال زكي ، رسالة دكتوراه ، القاهرة ، جامعة عين شمس ، 1996 م ، ص98 .

[8] جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ) ، د. فايز الدّاية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط2 ، 1996 م ، ص72 .

أن تمنحه تلك الصّور من أبعادٍ حسّيّة ظاهرةٍ من جهة يمكن الاستفادة منها في عقد مقارنات تقود إلى الدّلالات والأنساق المُضمَرة لتلك الصّور الحسّيّة عبر النّقاد إلى حقيقتها وحقيقة جمعها ، عبر استكناه جوهرها الشّعريّ الذي يحملها على التّماهي مع مكوّنات النّصّ الأخرى لتقودها إلى دائرة البلاغة الكلّيّة للنّصّ ، بوصفه وحدة متكاملة.

يقول الحلاّج [9] : [البحر البسيط]

واللهِ لـــــو حلـــــف العشّـــــاق أنّهـــــم ... مـــوتى مـــن الحـــبّ أو قتلـــى ، لمـــا حنثـــوا

قـــومٌ إذا هجـــروا مـــن بعـــدما وصـــلوا ... مـــاتوا ، وإنْ عـــاد وصـــل بعـــدهُ بعثـــوا

تـــرى المحبّـــين صـــرعى فـــي ديـــارهم ... كفتيـــة الكهـــف لا يـــدرون فكـــم لبثـــوا

يقدّم الحلاّج في هذا النّصّ مشهداً من مشاهد الحبّ الصّوفيّ ، هذا الحبّ الخاصّ بملامحه العرفانيّة التي تلخّص علاقة العارفين بالذّات و " توجّههم إلى الذّات الخالقة ومناجاتها وندائها والتّعلّق بها ، بما يتجاوز علاقة العابد بالمعبود ، والمخلوق بالخالق ، إلى علاقة العاشق بالمعشوق بحيث تكون رغبة الاتّصال والتّشوّق له أمراً يغلب على الصّوفيّ حتّى يُغلق كلّ المنافذ أمامه ، وحتّى يترك كلّ ما عدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحده " [10] .

إنّ هذا الحبّ الخاصّ جدّاً يستدعي لتشكيل بناه التّصويريّة عموماً ، والتّشبيهيّة خصوصاً قدراً من الإبداع الذي تتجاور فيه الصّورة حدود المألوف ، وتحلّق في عوالم خاصّة لا يوصل إليها إلاّ بالمعرفة .

إنّ النّصّ السّابق يعتمد على التّشبيه القائم على تبادل المكوّنات الحسّيّة مع بعضها سبيلاً لعكس المضمون المعنويّ الرّوحيّ ؛ إذ يبدأ النّصّ بتشبيه (العشّاق) الذين يُرمز بهم إلى الباحثين عن الحقيقة ، والسّائحين بحثاً عن التّوحّد بالذّات، إنّهم العارفون في مسيرتهم الصّوفيّة ، والتي يُشكّل الحبّ محرّكها الأساسي ، ويتمظهر التّشبيه السّابق ضمن بنية نصّيّةٍ محدّدةٍ؛ إذ يبدأ الشّاعر بالقسم ، ويتمحور قسمه على مقدار مصداقيّة فئة (العشّاق / العارفون) في أنّهم (موتى أو قتلى) ، وفي سياق القسم يأتي أسلوب الشّرط (لو حلف العشّاق أنّهم موتى ... لما حنثوا) ، واختيار (لو) بوصفها حرف امتناع لامتناع ليُؤكّد مصداقيّة العشّاق بأنّهم موتى ، وهنا يخرج السّؤال الآتي الذي يدور حول حقيقة متى يصبح العشّاق في العرف الصّوفيّ موتى ، إنّ الموت في العرف الصّوفيّ يحمل دلالتين مُتكاملتين متساوقتين ، الأولى : تُؤكّد أنّ وسيلة العارف العاشق للوصول إلى الذات ومعرفتها ، ومن ثمّ التّوحّد بها هي الفناء الجسديّ ، والتّخلّص من الكثافة البدنيّة ، والحُجب الماديّة التي تبعد الشّاعر عن الذات ، فالموت الأوّل هو الفناء الجسديّ ، أمّا الدّلالة الثانية فيراد من خلالها بالموت المرحلة النّهائيّة ، وهي: الخلود؛ أي التّوحّد مع الذّات ، وهي قمّة العشق وذروته ، وهدف العاشق / العارف في مسيرته ، فالانصهار في الذات هو غاية العارف العاشق .

ونلحظ في التّشبيه الذي كان محور هذه الدّلالات والإيحاءات أنّ الشّاعر قد جعل كلاً من المُشبَّه الحسّيّ (العشّاق) ، والمشبّه الحسّيّ (موتى) في صيغتين متقابلتين من حيث التّعريف والتّنكير ؛ إذ منح العشّاق سمة التّعريف ، بغية التّحديد الدّقيق ، فليس كلّ عاشقٍ حلف هذا القسم وقال إنّه ميت من الحبّ صادقاً إلاّ إذا كان العاشق المُحدَّد (العارف) ، فالحبّ الصّوفيّ أوّل مراتب المعرفة ، ومن هنا فإنّ كلّ عاشق عارف ، وكلّ عارف عاشق ، وعليه يُصبح العشّاق محدّدين ، مُميّزين عن سواهم ، وبالمقابل فإنّ الشّاعر منح الطّرف

---

[9] ديوان الحلاّج ، يليه كتاب الطّواسين ، صنعه كامل بن مصطفى الشّيبي ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ط1 ، 1997 م ، ص43 .

[10] الأسلوبيّة والصّوفيّة ، أماني داؤود ، دار مجدلاوي ، عمّان ، ط1 ، 2002 م ، ص138 .

الآخر من التّشبيه (موتى) سمة التّنكير لإطلاق العموم ؛ لدلالة الموت ، وهذا ما يُؤكّد ما ذهبنا إليه من أنّ الموت ها هنا يحمل أشكالاً وأنواعاً مختلفة ، فكان تنكيرها فتحاً لأبواب الدّلالة على مصراعيها ؛ لتُشير إلى الموت الجسدي ، ومن ثمّ الخلود الرّوحيّ المُتمثّل بالتّوحّد بالذات ، وهذا غاية الحبّ ومنتهاه عند الصّوفيّة ، فما الذي يوصل العاشق / العارف إلى مرحلة (الموت) ؟ ، وما الذي يُبعده عن هذا الموت ؟ ومتى يكون هذا الموت موتاً ؟ ، ومتى يكون حياةً ؟ .

يعمد الحلاّج للإجابة عن هذه التّساؤلات بعرضٍ مُكثّف لرحلة الصّوفي في سعيه نحو الذّات الإلهيّة في قوله : [البحر البسيط]

قــومٌ إذا هجــروا مــن بعــدما وصــلوا مــاتوا ، وإنْ عــاد وصــل بعــدهُ بعثــوا

ينطلق الشّاعر في عرض رحلة الصّوفيّ نحو الفناء والتّوحّد انطلاقةً عامّةً ، تنمّ عليها دلالة التّنكير للدّالّ اللّغويّ (قومٌ) ، ونجد الشّاعر ها هنا على مستوى الاختيار يستبدل العشّاق المعرّفة بالقوم في صيغة التّنكير الذي يشي بأنّ الشّاعر يتحدّث عن العارفين قبل مرحلة الحبّ ، بل ويتحدّث عهن البشريّة في مرحلة الاغتراب الأولى ؛ أي الانفصال عن الأصل (الذات) ، والانطلاق في رحلة الاغتراب ، وهنا يأتي أسلوب الشّرط الذي يربط بين (الهجر) المُقترن بالضّمير العائد على (القوم) ، وبين الوصل العائد لهم ، ومن ثمّ يأتي جواب الشّرط (ماتوا) فعند بداية رحلة الاغتراب كان الهجر والبعد بعد التّواصل ، فكان الموت الأوّل الموازي للحياة الأولى (الحياة الدّنيويّة) .

فالانفصال والهجر اللذان قادا إلى اغتراب الإنسان عن الذات كان سببه الحياة الدّنيا ، وهنا بدأ سعيه نحو العودة إلى الأصل والوصال مع الذات في رحلة الحياة ، وصولاً إلى التّوحّد معها ، ووضع الشّاعر العارف (عودة الوصل) شرطاً (لعودة الحياة) ، والحياة الثانية التي يرومها الشّاعر وسواه من المتصوّفة ليست إلاّ التّوحّد بالذّات بعد نهاية الحياة الماديّة الفانية ؛ أي بعد خلع الحجاب المادّيّ الجسدي الكثيف ، وامتلاك العلم والمعرفة في الطّريق نحو معرفة السّرّ المكنون ، ومن ثمّ الاتّحاد به ، والعودة إلى الحياة ، إنّها مسيرة شاقّة تحتاج إلى الكثير من العلم والمعرفة والحبّ ، ويمكن تمثيلها على النّحو الآتي :

حياة (قبل الحياة الماديّة)	←	هجر	←	حياة ماديّة
توحّد				إنسانيّة
↑				↓
موت جسدي	→	وصل عرفاني	→	موت روحانيّ
ماديّ				(غربة)

ثمّ يأتي الحلاّج في البيت الأخير بتشبيه تمثيليّ ، يصوّر فيه حالة (المُحبّين) الذين يعيشون حالة السّكر الرّوحانيّ العرفانيّ بعد أن أدركوا الجوهر ، ووصلوا إلى السّرّ ؛ إذ يشبّه حال المحبّين في لحظة موتهم المادّيّ (صرعى) بحالة فتية الكهف في القرآن الكريم ، في حالة نومهم ، وعدم معرفتهم للزّمن الذي ناموه .

إنّ الصّورة السّابقة تكشف غير إيحاء دلاليّ ؛ إذ يرتبط الموت (صرعى) بالمحبّين ؛ إذ لا موت بلا حبّ ، وهذا من بديهات التّجربة الصّوفيّة ، فالحبّ هو الوسيلة الأهمّ التي يتوسّل بها العارف إعراضاً عن الدّنيا وإطراحاً للجسد ، ثمّ إطلاقاً للرّوح في سفرها الطّويل الشّاقّ حتّى تبلغ بغيتها ومرادها ، فترى الله وتفنى فيه فناءً مفارقاً ، والصّوفيّ يحنُّ للوصول إلى الله ، ورؤيته حتّى إذا غمره النّور انتشى ، وإذا عَلِمَ اعترته غبطة كبرى ، وإذا وصل اتّحد بالله وفَنِي فيه ، وأصبح هو وإيّاه واحداً .

ولا يبتعد الجذر اللّغويّ الدّالّ على (الحبّ) عن هذه الدّلالات ، فالحبُّ دالٌّ مأخوذ من الحُبّ جمع حُبّه ، وهي لبابٌ وأصله ؛ لأنّ القلب أصل كيان الإنسان ولُبّه ومستودع الحبّ ومكمنه [11] .

وإذا كان الحبّ يقترن بالفناء والموت ، فلا بدّ أن يكون بذلك مُتميّزاً تسبقه مراحل ودرجات ومسيرة يتماهى فيها مع العقل ، إنّه الحبّ الإلهيّ المتسامي عن الماديّة البشريّة والمُترفّع عن حبّ الجسد ، والمُتّجه اتّجاهاً عُلويّاً قدسيّاً لا يُقيّده نفعٌ أو غاية ماديّة ، أو حتّى معنويّة ، إنّه الحبّ الذي يتناوله الإنسان مع خالقه وصولاً إلى درجة الذّوبان فيه ، وعندها يتلاشى الزّمان وحدوده ، ولا يُدرك فتية الكهف كم لبثوا ، فالكهف هو السِّرّ الذي عرفوه وتوحّدوا به ، فتخلّصوا من قيود الزّمن المادّيّ ، وحقّقوا الغاية المنشودة .

ولا يبتعد هذا عمّا قالته رابعة العدويّة : " إلهي ، إنْ كنت أعبدُكَ رهبةً من النّار فاحرقني بنار جهنّم ، وإذا كنت أعبدُك من أجل محبّتك ، فلا تحرمني يا إلهي من جمالك الأزليّ " [12] ، ومن هنا يكون الحبّ وسيلة الموت والفناء ، ومن ثمّ الذّوبان والاتّحاد .

لقد استطاع الشّاعر أن يُقدّم التّشبيه بآليّة (حسّيّ – حسِّيّ) ؛ ليَعبر من خلالها إلى دلالات وإيحاءات معاكسة للدّلالة السّطحيّة التي قد تشي بها دلالة هذا الاستعمال للوهلة الأولى ، فقد كان القارئ ينتظر وفاقاً لهذه الآليّة في البناء التّشبيهيّ معانٍ ودلالاتٍ حسِّيّةً ، إلاّ أنّ السِّياق النَّصِّيّ والمقام الصّوفيّ العرفانيّ نقل هذه الدّلالات إلى دائرة المعنويّات والمُجرّدات ، غير أنّ هذه الدّلالات ما كانت لتتشكّل خارج إطار علاقة المادّة بالرّوح ؛ أي الحسِّيّ بالمجرّد ، وعليه تكون آليّة البناء التّشبيهيّ قد حقّقت الانسجام النَّصِّيّ من جهة ، والتّلاؤم بين المقام والدّلالة المنشودة من جهة ثانية ، إضافةً إلى كون هذه الانطلاقة الشّكليّة من الحسِّيّة ، والوصول من خلالها إلى المعنويّة المجرّدة ، حقّق شعريّة خاصّة على مستوى الدّلالة ، تولّدت من الفجوة مسافة التّوتر بين المعاني الحسِّيّة والدّلالات المعنويّة المُجرّدة .

النّموذج الثاني : آليّة البناء التّشبيهيّ (المجرّد الحسِّيّ) :

إذا كان الحلاّج في التّشبيه الحسِّيّ ينزاح بالدّلالة الحسِّيّة إلى الدّلالة المعنويّة في إطار بلورة الرّؤيا الشّعريّة الخاصّة به ، فإنّه لا يكتفي بهذا النّوع من التّشبيه في السّياق الصّوفيّ ذاته ، بل ينتقل إلى نوعٍ آخر يلتقي به طرفا التّشبيه المُجرّد بالحسِّيّ ، وهذا الالتقاء عند الحلاّج لا يقف على النّاحية الشّكليّة ، بل يتعدّاه إلى النّاحية المعنويّة ، فالتقاء المُجرّد بالحسِّيّ في تشبيهٍ واحد هو التقاء الجسد والرّوح وتنازعهما في نفسٍ واحدةٍ .

يقول الحلاّج [13] : [البحر المتقارب]

إذا دهمتك خيول البعاد ... ونادى الإياس بقطع الرّجا
فخذ في شمالك ترس الخضوع ... وسُدَّ اليمين بسيف البكا
ونفسك ، نفسك كن خائفاً ... على حذرٍ من كمين الجفا
فإن جاءك الهجر في ظلمةٍ ... فسِرْ في مشاعل نور الصّفا
وقل للحبيب ترى ذلّتي ... فَجُدْ لي بعفوكَ قبل اللقا
فوالحبّ لا تنثني راجعاً ... عن الحبّ إلاّ بعوض المنى

---

[11] يُنظر : لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، 1993 م ، مادّة (حبب) .

[12] رابعة العدويّة بين الأسطورة والحقيقيّة ، سهام خضر ، دار الكتب العلميّة ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2009 م ، ص93 .

[13] ديوان الحلاّج ، ص23 .

نقرأ آليّة التّشبيه القائم على الجمع بين المُجرّدات والمحسوسات في غير موضع من النّموذج المؤمثل السّابق ، ففي البيت الأوّل ، يُشبّه (البعاد) وهو شيء معنويّ بـ (الخيول) وهو شيءٌ حسّيّ ، ويرتبط بهذا التّشبيه تركيبيّاً ودلاليّاً تشبيهين آخرين في البيت التّالي (ترس الخضوع) ، و (سيف البكا) ، ففي الأوّل يُشبّه (الخضوع) المعنويّ بـ (التّرس) المادّي ، ويُشبّه (البكا) بدلالة المصدر المعنويّ بـ (السّيف) المادّيّ ، فما دلالة هذه التّشبيهات وما ارتباطها بالمكوّنات النَّصّيّة الأخرى .

ترتبط الصّور التّشبيهيّة السّابقة بأسلوب الشّرط غير الجازم بأداته الدّالّة على الاستقبال (إذا) ، ومن ثمّ تأتي الصّور التّشبيهيّة على نحو متعاطفٍ ، وارتباط هذه الصّور على هذا النّحو يشي بوجود حالة ذات أبعاد مترابطة متداخلة يمكن أن يعيشها المتصوّف في لحظة من لحظات التّجربة الصّوفيّة ، وهذه الحالة يوردها الحلاّج بتفاصيلها ، ويضع الحلول للخروج منها وتجاوزها .

وتتجلّى هذه الحالة في سيطرة الفراق والبعد ؛ أي تشكّل لحظات القفلة والبعد عن ذات ، ومن هنا ربط الشّاعر العارف صورة البعاد المُشبّه بالخيول بالفعل (دهتك) بما يوحي به من دلالة المفاجأة والعصف ذي البنية الزّمنيّة السّريعة المباغتة ، وتشبيه البعاد بالخيول مع دلالة الفعل (دهتك) يجعل المتصوّف العارف في دائرة الحجب الماديّة في حالة سقوط مدوّي ، والعارف ينصح العارفين في اللحظة التي يشعرون بها بحالة من الضّياع وفقدان البوصلة الذي تسبّبه الحجب الماديّة ، وفي اللحظة التي يبدأ اليأس بالدّخول إلى أعماق المتصوّف في سعيه نحو الذّات والتّوحّد بها ، لا بدّ ووفق نصيحة الشّاعر العارف أن يتسلّح المتصوّف في رحلته بسلاحين أساسين هما : (ترس الخضوع) ، و (سيف البكا) ، فالخضوع ترس يحمي الشّاعر العارف من الغرق في ظلمات الحُجب المادّيّة ، والخضوع عندما يكون خضوعاً للذات فإنّه خضوع محبّب يصبّ في دائرة الحبّ والمعرفة الصّوفيّة ، فالعاشق الصّوفيّ عندما يخضع لمتطلبات الحبّ الذي يربطه مع الذات فإنّه يعود للاقتراب من الذات ، ويكسب ودّها ، ومن ثمّ يبدأ بلحظات العودة من الغربة والبعاد الذي زادته الحُجب الماديّة ، وعندما يتوسّل بالبكاء سيفاً يقطع به لحظات الذّهول والبعد أو الشّكّ ، والبكاء ها هنا هو ردّة الفعل الطّبيعيّة على الفراق ، فالبكاء يشي بالنّدم ، والنّدم اعتراف بالذّنب والخطيئة ، والخطيئة في العُرف الصّوفيّ إنّما تتجلّى في لحظات البعد والفراق ، فالخضوع والبكاء اللذان هما السّلاح الذي يوصي به الشّاعر العارف في سياق الضّعف والبُعد عن الحقيقة ، وإن كانا في الظّاهر يوحيان بالضّعف ، إلاّ أنّ وضعهما في البنية التّشبيهيّة مع معطيات ماديّة ذات دلالات تشير إلى القوّة والحماية (التّرس والسّيف) ينقل دلالة الضّعف الذي توحي به (الخضوع والبكاء) ، وهذا يتلاءم مع السّياق العام للتّجربة الصّوفيّة ؛ إذ إنّ الخضوع والبكاء في عُرف الصّوفيّ العاشق هما وسيلتا التّطهير وغسل الذّنوب التي تحقّقت نتيجة لحظات الضّياع في عالم المادّيّات ومعطياتها ، وهذا ما يُؤكّده الشّاعر العارف في قوله : [البحر المتقارب]

فـــإن جـــاءك الهجـــر فـــي ظلمـــةٍ فسِـــر فـــي مشـــاعل نـــور الصّـــفا

وقـــل للحبيـــب تـــرى ذلّتـــي فَجِـــد لـــي بعفـــوكَ قبـــل اللقـــا

إذ يصبح (الصّفا) وهي أعلى درجات القرب من الذات (نوراً) يهدي الشّاعر والعارف إلى الحقيقة ، ويحميه من الغرق في ظلمات الهجر والبعد ، ثمّ يأتي (التّذلل) في قوله (قل للحبيب ترى ذلّتي) ليُؤكّد ما ذكره الشّاعر العارف من جدوى الأسلحة السّابقة (الخضوع والبكاء) ، فالخضوع والبكاء والتّذلّل هي وسائل كسب العفو ، والعفو ها هنا ينزاح من دلالة العفو المُتداولة في العرف العامّ إلى دلالة الصّفاء والنّقاء الرّوحيّ التي يحوزها المُتصوّف كلّما اقترب من الذات ، وتخلّص من الحُجب الماديّة ؛ ولذلك يجعل الشّاعر العارف من

العفو المرحلة التي تسبق اللقاء في قوله (فجد لي بعفوك قبل اللقا) ، فالعفو هو لحظة المعرفة والقفزات والانعتاق من سلطة الجسد والغوص في بحار الصّفاء الرّوحانيّ تمهيداً للانصهار والذّوبان والتّوحّد في الذّات الخالقة .

إنّ مقابلة المعنويّ بالحسّيّ في الآليّة التّشبيهيّة جعلت الشّاعر يستغلّ الإمكانات والسّمات المميّزة للمقابلات التّشبيهيّة في كلّ من دائرتي الحسّيّ والمعنويّ ، ومن ثمّ ربط هذه السّمات ببعضها برابط سيّاقيّ عامّ ، خاضع لمكوّنات النّصّ على المستوى التّركيبيّ ، فوجدنا كيف استغلّ سمات الماديّات (السّيف والتّرس) بما تتضمّنه من دلالات القوّة والحماية والصّوت والقطع ، ومنحها لفاعليّات معنويّة هي الخضوع والبكاء والتّذلّل ؛ لتنتقل الدّلالات وتتوسّع دوائرها بفعل هذا التّقابل الذي بُنيت على أساسه التّشبيهات في النّصّ المدروس .

إنّ شبكة الصّور المُستخدمة بتقنيّة تشبيه المُجرّد بالحسّيّ رسمت معالم شخصيّة العارف الصّوفيّ في مواجهته للحظات الضّعف والغرق في لجج الماديّات ، كما صنعت شعريّة نصّيّة عبر انزياحات هذه الصّور على المستوى الأفقيّ والعموديّ في فضاء النَّصّ وعبر وضع الصّور في أمكنتها الصّحيحة وفق مبدأ التّداعي الذي أخذ بيد القارئ من جهة ، وبيد العاشق الصّوفيّ من جهة أخرى ، كلّ منهما إلى دائرة دلاليّة فأخذ بيد المُتلقّي القارئ إلى دائرة الشّعريّة ، وقاد العاشق الصّوفيّ العارف إلى دائرة المعرفة والحبّ في تمظهراته ، ولحظات قوّته وضعفه وكيفيّة مواجهة هذه اللحظات .

النّموذج الثّالث : تشبيه المحسوس بالمجرّد :

تنتج الصّورة في هذا النّموذج من خلال الانتقال من المُشبّه الحسّيّ إلى المُشبّه به المعنويّ ، وهو ما يمكن أن نُسمّيه بالصّورة التّجريديّة ، ويبدو هذا النّمط من التّشبيه في شعر الحلاّج بنسبة أقلّ من نسب النّماذج الأخرى ، إلاّ أنّه يلعب دوراً كبيراً في التّنوّع الدّلاليّ ، ويأخذ الصّورة التّشبيهيّة إلى توسّعٍ أفقيٍّ وعموديّ ينتج عن خصوبة مثل هذا النّمط من آليّات البناء التّشبيهيّ الذي يمتاز بقدرته على الجمع بين طرفين قد لا يكون سبب جمعهما واضح المعالم ، ومن هنا تأتي اللذّة الشّعريّة في تذوّق هذا النّمط من التّشبيه ؛ إذ إنّ المُتلقّي لا بدّ له من إعمال القراءة والتّحليل العميق ؛ للكشف عن مواطن الجمال والعمق الدّلاليّ في هذا النّمط من التّشبيه ، ولا نتجاهل في هذا السّياق التّبادل العلاماتي الذي يحصل بين أطراف التّشبيه بين سماتها المُميّزة والتي تستند في أساس وجودها على المحسوسات أو المُجرّدات ، وهذا التّبادل بين هذه الأطراف ، يحرّك الدّلالة وينقلها من دائرة إلى أخرى وفاقاً لما يقتضيه السّياق ، ومن يقرأ ديوان الحلاّج يمكن أن يرى أنّ نسبة هذا النّمط من آليّات البناء التّشبيهيّ لا توازي غيرها من حيث الكمّ ، فهي قليلة التّوزّع الكمّيّ ، ولكنّها شديدة التّأثير النّوعيّ ، يقول الحلاّج[14] : [البحر المجتث]

الصَّـــــــبُّ ربّ محـــــــبٌّ	**نوالـــــــه منـــــكَ عُجـــــبُ**
عذابـــــه فيـــــك عـــــذبٌ	**وبعـــــدُه عنـــــك قـــــربُ**
أنـــــت عنـــــدي كروحـــــي	**بـــــل أنـــــتَ عنهـــــا أحـــــبُّ**
وأنـــــت للعـــــين عـــــينٌ	**وأنـــــت للقلـــــب قلـــــبُ**
حســـبي مـــن الحـــبِّ أنِّـــي	**لمـــــا تحـــــبُّ أحـــــبُّ**

[14] شرح ديوان الحلاّج ، تحقيق مصطفى الشّيبي ، مكتبة النّهضة ، بيروت ، بغداد ، 1973 م ، ص125 .

إنّ الشّاعر يبرع في توظيف التّشبيه وتتداخل آليّات التّشبيه وتتمايز بوجهين : أحدهما ظاهر ، والآخر باطن ، وفي البناء التّشبيهيّ في النّصّ نقرأ صورة محوريّة في البيت الثالث (أنتَ عندي كروحي) ، فهذا التّشبيه المُجمل يكتنز فلسفة الشّاعر ومبدأه الصّوفيّ القائم على التّوحّد ، فالضّمير أنت في الظّاهر اللّغويّ يُشير إلى مُخاطَب محسوس مُجرّد ، ولكنّه في السّياق المقاميّ يُشير إلى الذات ، والذات تمتلك وجهين للوجود ؛ أحدهما حسّيّ ، يتجلّى في تمظهر الذّات في الكائنات والمعطيات المخلوقة الحسّيّة ، والوجه الآخر هو مجرّد غير محسوس أو ملموس ، يتجلّى في فكرة الرّبوبيّة .

ويشبّه الشّاعر (الذات) بوجهيها المجرّد والمحسوس ، الرّوح والذات ، تتماهى هذه الرّوح وتمتزج بدلالتها ، فالذّات هي الرّوح الكبرى التي تشكّل جوهر الكائنات ، وتنبث فيها أجزاء صغرى ، وهذا منتهى الرّحلة الصّوفيّة ؛ عندما تعود الرّوح الصّغرى التي خرجت في غربتها الأولى عن الرّوح الكبرى / الذات إليها بعد رحلة ومعاناة كبيرة ، وعندما يقدّم الشّاعر التّشبيه في قوله (وأنت للعين عين) يُشير الشّاعر العارف إلى قضيّة تخلّي العارف عن البصر وضعفه ، وبحثه عن البصيرة والحدس اللذين يُشكّلان طريق الباحث العارف إلى المعرفة ، ومن ثمّ إلى كشف السّرّ ، فالله هو الجوهر الذي لا يُدرك إلاّ بالعلم والبصيرة والمحبّة ، فالمعرفة تتمّ عبر الحدس والبصيرة التي لا تنفصل عن الحبّ الذي جعل الشّاعر يُطلق على المُتصوّف لقب الصَّبّ المُحبِّ ، فالمعرفة والحدس والبصيرة والحبّ كلّها أدوات ووسائل يتوسّل بها العارف للوصول إلى الحقيقة التي تجعل العارف يصل إلى مرحلة الدّخول في عوالم الرّوح الكبرى ، وقد " عُرف اصطلاح المعرفة في المذاهب الإسلاميّة ، وصنّفت مصنّفات عدّة حوله في الفقه والكلام والطّبّ إلاّ أنّ هذا الاصطلاح يكتسب وجوداً آخر عند المتصوّفة ، وقد خرج من دائرة الوحدة والتّوحيد ، أو من المعرفة العقليّة إلى المعرفة الوجدانيّة " [15] ، والمعرفة التي يتبنّاها الصّوفيّ وسيلة وطريقة للتّوحّد يبنى على الحبّ الذي يُعدّ " حجر الزّاوية في الرّؤية الصّوفيّة ، وعليه تتأسّس نظريّتهم في المعرفة ، بل في الوجود كلّه " [16] .

وعليه تكون الصّورة التّشبيهيّة الأخيرة (أنت للقلب قلب) مكمّلة للطّريق وللمسيرة الصّوفيّة التي تجتمع فيها المعرفة والحبّ والحدس ؛ لتُشكّل مثّلثاً ، واستبدال القلب مركز الحبّ بالعقل كأداة للمعرفة الصّوفيّة هو من أحد ميّزات الفكر الصّوفيّ ، فالمعرفة الصّوفيّة ترتبط بالقلب والجوارح ، أمّا العقل فهو بعيد عن هذه المعرفة ؛ لأنّه يعمل التّفكير بالمادّيّات ، فيقع في بحور الحيرة والشّكّ ، في حين أنّ الحبّ يمنح الاستقرار ويكسب اليقين ، فالمعرفة عند الحلاّج وأتباعه من أصحاب فكرة الحلول ، تتأتّى بطرق غير معروفة ، إنّ " الطّريق التي تسلكها المعرفة الصّوفيّة ... والنّتائج التي تنتهي إليها ، غالباً ما تتعارض مع المنهج العقليّ الذي يعتمد على الحواس والاستدلال والاستقراء " [17] .

النّموذج الرّابع : تشبيه المُجرّد بالمجرّد :

إنّ هذا النّمط من آليّات البناء التّشبيهيّ " يعطي التّأثير النّفسيّ في المُتلقّي ، ويستنفر قدراته على التّخييل من أجل تلقٍ أوفق " [18] ، ذلك أنّ تشبيه المُجرّد بالمجرّد سيزيل من الصّورة كلّ ما هو مادّيّ ، وهذا

---

[15] التّراث الأدبيّ للحلاّج الصّوفيّ ، د. عبد الوهّاب أمين أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1999 م ، ص213 .

[16] الشّعر الصّوفيّ ، عدنان العوادي ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ، العراق ، بغداد ، عام 1986 م ، ص178 .

[17] تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفيّة ، أمين يوسف عودة ، رابطة الكتّاب الأردنيين ، عمّان ، ط1 ، 1995 م ، ص58 .

[18] البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل ، دراسة عبد السّلام المساوي ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،دمشق، 1994 م ، ص117 .

يستدعي من القارئ قدرةً ذهنيَّةً وتخييليّة هائلة قادرة على الكشف عن أبعاد الصّورة ونموّها الأفقيّ والعموديّ ، ثمّ الرّبط بينها وبين المُتحقِّقات الفكريّة عند الوصول إلى تصوّر قريبٍ وليس تامٍ للصّورة المطروحة .

أمّا على صعيد الذّهن المُبدِع لهذا النّوع من الصّور نجد أنّ الثّقافة وراء هذا النّوع من الصّور التّشبيهيّة تكتنز قدراً عالياً من الفلسفة العقليّة والإمكانيّات التّجريديّة ، والقدرة التّخييليّة والمعرفة اللّغويّة لرصد العلاقات التّكوينيّة بين طرفين تجريديّين وربطهما ببعضهما .

إنّ عمليّة تقريب المُجرّدات من بعضها في صورة تشبيهيّة تحتاج قدرة شاعريّة عالية ، ونفساً جماليّاً مُتميّزاً ؛ لذلك أنّ التّجريد قد يقود إلى الجمود والجفاف الشّعريّ ، إذا لم يكن لدى الشّاعر القدرة على تلوين هذا النّوع من الصّور بألوان من الجمال تتأتّى من خلق شبكة من التّعالقات بين المجرّدات التّصويريّة والمساعدات التّخييليّة الحسّيّة والأدوات اللّغوية وغيرها ؛ لإنتاج الصّورة ، حيث تتفاعل هذه العناصر مجتمعةً لإعطاء صورةٍ تجريديّة بعيدة عن الجفاف الجماليّ .

يقول الحلاّج [19] : [البحر البسيط]

إذا ذكرتـــك كـــاد الشّـــوق يتلفنـــي ... وغفلتـــي عنـــك أحـــزانٌ وأوجـــاعُ

وصـــار كلّـــي قلوبـــاً فيـــك واعيـــةً ... للسّـــقم فيهـــا ولـــلآلام إســـراعُ

فـــإنْ نطقـــتُ فكلّـــي فيـــك ألســـنةٌ ... وإن ســـمعتُ فكلّـــي فيـــك أســـماعُ

يُبدع الشّاعر الصّور التّشبيهيّة القائمة على تشبيه المُجرّد بالمُجرّد في سياق يعرض فيه الشّاعر نواتج الشّوق الصّوفيّ على العارف ، فعند تشكّل الشّوق الذي يُرافق المتصوّف في رحلته يصيب البنية الحياتيّة والفكريّة والوجوديّة للعارف المتصوّف ، ومن هنا يأتي الابتداء بأداة الشّرط (إذا) ، فهذه الحالة التي تعتري المتصوّف هي حالة قد تكون آنيّة أو مستقبليّة ، وهذا كلّه عائد إلى اجتهاد المتّصوّف وامتلاكه الأدوات التي تخلّصه من الغفلة ، وما ينتج عنها من أحزان وأوجاع ، وعندها يبدأ التّحوّل والانقلاب الحياتيّ الذي يتوسّل الشّاعر للتّعبير عنه بالتّشبيه المبنيّ على آليّة تقابل المُجرّدات ، فتحقّق الشّوق والبعد عن الغفلة هما شرط تحقّق البنية التّشبيهيّة في القول (صار كلّي قلوباً فيك واعية للسّقم فيها وللآلام إسراع) ؛ إذ يشبّه كيانه الوجوديّ بالقلوب في صورة تشير إلى عمليّة التّحوّل ومغادرة الصّوفيّ دائرة العقل إلى دائرة القلب ، فالقلب يصبح محرّك الفكر ، ويلغي دور العقل الذي يتجلّى نشاطه في ميدان الماديّات مولّداً الشّكوك .

وعليه نجد أنّ القلب قد استولى على ميزات العقل ، فالمتصوّف الذي أصبح قلوباً تضجّ حبّاً قد استولى بوصفه قلوباً على السّمات المميّزة للعقل (كالوعي) ، فالوعي الذي يُدرك فيه المتصوّف (القلب / العاشق) هو الذي يوازي المعرفة والحدس التي يزداد المتصوّف بازديادها قرباً من الذات ، ومن لحظات الاندماج فيها ، ويعاني عند ضعفها بسبب الحُجب الماديّة من ازدياد البون وازدياد الآلام ، وعند اكتمال هذا التّحوّل الذي يصبح فيه المتصوّف متلبّساً سمات القلب تكتمل مظاهر التّوحّد ، وتتحوّل بنية الحواس ومصدرها عند المتصوّف نابعة من عمليّة التّوحّد مع الذات ، وهنا يعود الشّاعر للتّعبير عن هذه البنية الجديدة التي استقرّ بها الشّاعر المتصوّف في دائرة التّوحّد ، وبوساطة التّشبيه الذي يُكمل فيه صورة التّوحّد مع الذّات عندما يصبح المتصوّف ألسنة عندما ينطق ، وآذاناً عندما يسمع ، وهنا يمكن أن يلفت انتباه المُتلقّي استعمال الشّاعر الزّاهد لصيغة الجمع في تلك الصّور (قلوب، ألسنة، آذان) ، إنّ هذا الاستعمال في صيغة الجمع يوحي في البدء بالتّعميم ، فهذه الحالة تشرح وتوضح مسيرة أيّ تصوّف ، ومن ثمّ فإنّها تلائم حالة الحلول ، والميّزات التي ينالها المتصوّف

[19] ديوان الحلاّج ، ص52 .

عند تحقّق هذا الحلول ، فأن يكون قلوباً وألسنة وأسماعاً ، فهذا يعني أنّه تجاوز القدرة البشريّة المحدودة وانتقل إلى القدرة الرّبّانيّة بفعل التّوحّد مع الذات .

لقد استطاع الشّاعر المتصوّف أن يستغلّ سمات المادّة وتحوّلها في المُشبّه (المتصوّف) ، ويعرض تحوّلها عند انتقالها إلى دائرة جديدة تمتاز بميّزات لم يكن يعهدها الشّاعر المتصوّف في دائرة المادّيّات .

الخاتمة :

لقد قادت الدّراسة في آليّات البناء التّشبيهيّ في نماذج من شعر الحلاّج إلى النّتائج التي يمكن أن نكثّفها فيما يلي :

1- قادت الدّراسة التّحليليّة لآليّات البناء التّشبيهيّ في أقنوماتها التّخييليّة والنّحويّة والدّلاليّة أدت إلى الكشف عن فكر صوفيّ يستفيد من إمكانيّات هذه الآليّات في عرض بُناه وأسسه ووسائل تحقيقه ، فكان لهذه الآليّات دور في تقريب هذه الفلسفة الصّوفيّة من الذّهن المُتلقّي وتوضيح دوائرها .

2- إنّ آليّات البناء التّشبيهيّ بغضّ النّظر عن نوع التّشبيه تمارس دوراً مهمّاً في منح النّصّ الصّوفيّ شعريّة ناتجة من أنماط التّقابل بين أساسيّات البناء المجرّدة منها والحسّيّة .

3- استدعى السّياق الصّوفيّ الآليّة الملائمة له في كلّ بنية نصّيّة ، فوجدنا الاعتماد على التّقابل الحسّيّ المعنويّ مثلاً عند إيضاح المسيرة التي يعيشها الصّوفيّ عند الانتقال من دائرة الجسد إلى دائرة الرّوح ، في حين وجدنا الاعتماد على التّقابل المعنويّ المعنويّ عند عرض آليّات التّفكير الصّوفيّ في سعيه نحو هدفه في الكشف ، ومن ثمّ التّوحّد .

4- حملت هذه التّقابلات معانيَ ظاهرة وأخرى مضمرة، فالظّاهر كان يوحي بتقابل محدّد بين طرفي التّشبيه ، إلاّ أنّ التّحليل واللّغة الصّوفيّة العالية كانتا تكشفان عن معانٍ مضمرة تغادر فيها الدّلالة دائرة التّقابل الظّاهري .

وبعد يمكن القول إنّ ما استخدمه الحلاّج في ديوانه من أنماط الصّور التّشبيهيّة في آليّات بنائها المتنوّعة التي تمّ رصدها وتحليل جوانبها في نماذج مؤمثلة مُختارة في شعر الحلاّج ، وقد كشفت الذّخيرة الهائلة من القدرة التّخييليّة والثقافة اللّغويّة التي اتّحدت وتشابكت ؛ لتُنتج خلقاً بلاغيّاً في إطار نصٍّ وصلت درجته الجماليّة إلى درجة جعلت من نصوص الشّاعر وتجربته تحقّق وصولاً مبدعاً إلى ذائقة القارئ .

ثبت المصادر والمراجع

1- أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانيّ ، تحقيق محمود شاكر ، دار مدى ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1991 م .

2- الأسلوبيّة والصّوفيّة ، أماني داؤود ، دار مجدلاوي ، عمّان ، ط1 ، 2002 م .

3- الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزوينيّ ، دار الكتب العلميّة ، بيروت – لبنان ، د.ت .

4- بلاغة الصّورة في شعر عبد الوهّاب البيّاتي – دراسة تحليليّة جماليّة ، إعداد د. تيسير جريكوس ، إشراف أ. د. أحمد كمال زكي ، رسالة دكتوراه ، القاهرة ، جامعة عين شمس ، 1996 م .

5- البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل ، دراسة عبد السّلام المساوي ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 1994 م .

6- تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفيّة ، أمين يوسف عودة ، رابطة الكتّاب الأردنيين ، عمّان ، ط1 ، 1995 م .

7- التّراث الأدبيّ للحلاّج الصّوفيّ ، د. عبد الوهّاب أمين أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1999 م .

8- التّصوير الشّعري – التّجربة الشّعريّة وأدوات رسم الصّورة الشّعريّة ، د. عدنان حسين قاسم ، المنشأة الشّعبيّة للنّشر ، ط1 ، 1980 م .

9- جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ) ، د. فايز الدّاية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط2 ، 1996 م .

10- ديوان الحلاّج ، يليه كتاب الطّواسين ، صنعه كامل بن مصطفى الشّيبي ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ط1 ، 1997 م .

11- ديوان أبي تمّام ، شرح الخطيب التّبريزيّ ، تحقيق محمّد عبده عزّام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 1983 م .

12- رابعة العدويّة بين الأسطورة والحقيقيّة ، سهام خضر ، دار الكتب العلميّة ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2009 م .

13- شرح ديوان الحلاّج ، تحقيق مصطفى الشّيبي ، مكتبة النّهضة ، بيروت ، بغداد ، 1973 م .

14- الشّعر الصّوفيّ ، عدنان العوادي ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ، العراق ، بغداد ، عام 1986 م.

15- الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب ، د. جابر عصفور ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، ط1 ، 1993 م .

16- لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، 1993 م.

17- مفتاح العلوم ، السّكّاكي ، أبو يعقوب سراج الدّين بن محمّد بن عليّ السّكّاكيّ (ت 626 هـ) ، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور ، دار الكتب العلميّة ، بيروت – لبنان ، ط25 ، 1987 م .

List the sources and references

1- Asrar Al-Balaghah, Abdel-Qaher Al-Jarjani, investigated by Mahmoud Shaker, Mada House, Cairo - Egypt, 1st edition, 1991 AD.

2- Stylistics and Sufism, Amani Daoud, Dar Majdalawi, Amman, 1, 2002 AD.

3- Clarification in the Sciences of Rhetoric, Al-Khatib Al-Qazwini, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut - Lebanon, d.T.

4- The eloquence of the image in the poetry of Abd al-Wahhab al-Bayati - an aesthetic analysis study, prepared by Dr. Tayseer Grikos, supervised by A. Dr.. Ahmed Kamal Zaki, Ph.D. thesis, Cairo, Ain Shams University, 1996 AD.

5- Significant structures in the poetry of Amal Dunqul, study by Abdel Salam Al-Masawi, Publications of the Arab Writers Union, 1994 AD.

6- The Interpretation of Poetry and Philosophy of Sufism, Amin Youssef Odeh, Jordanian Writers Association, Amman, 1st edition, 1995 AD.

7- The Literary Heritage of Al-Hallaj the Sufi, Dr. Abdel Wahab Amin Ahmed, Dar Al Maaref, Cairo, 2nd Edition, 1999 AD.

8- Capillary photography - poetic experiment and tools for drawing a poetic image, d. Adnan Hussein Qassem, The People's Publishing Establishment, 1st Edition, 1980 AD.

9- Aesthetics of style (the artistic image in Arabic literature), d. Fayez Al-Daya, House of Contemporary Thought, Beirut, Dar Al-Fikr, Damascus, 2nd Edition, 1996 AD.

10- Diwan Al-Hallaj, followed by Kitab Al-Tawaseen, made by Kamel bin Mustafa Al-Shaibi, Al-Jamal Publications, Germany, 1st edition, 1997 AD.

11- Diwan Abi Tammam, Sharh al-Khatib al-Tabrizi, investigated by Muhammad Abdu Azzam, Dar al-Maaref, Cairo, 4th edition, 1983 AD.

12- Rabea Al-Adawiya between myth and reality, Siham Khedr, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut - Lebanon, 1, 2009 AD.

13- Explanation of Diwan Al-Hallaj, investigated by Mustafa Al-Shaibi, Al-Nahda Library, Beirut, Baghdad, 1973 AD.

14- Sufi Poetry, Adnan Al-Awadi, House of General Cultural Affairs, Iraq, Baghdad, 1986 AD.

15- The artistic image in the monetary and rhetorical heritage of the Arabs, d. Jaber Asfour, The Arab Cultural Center, 1st Edition, 1993 AD.

16- Lisan Al Arab, Ibn Manzur, Dar Sader, Beirut - Lebanon, 1993.

18- Miftah Al-Ulum, Al-Sakaki, Abu Ya`qub Siraj Al-Din Bin Muhammad Bin Ali Al-Sakaki (d. 626 A.H.), his records and footnotes written by Naeem Zarzour, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut - Lebanon, 25th edition, 1987AD.

The impact of metaphorical construction mechanisms on the language of Sufism
(Reading examples of Al-Hallaj's poetry)

summary

Research on the mechanisms of simile construction is related to the process of producing meaning through techniques that seek to contrast contradictory parties in terms of sensuality and abstraction. It attracts its intellectual components that try to search for homogeneous or contradictory traits, In addition to this role, the simile imagery process creates at the level of semantic generation and poetic creation. The simile is not just an imaginary process in which the creator presents images based on similarity, but rather a textual process that intervenes in its formation by many data in the textual levels, which plays its role on the linguistic levels.

Keywords:

Simulation, mechanisms, photography, mysticism, al-Hallaj.