الحبُّ والحقيقة في شعر الحلَّاج

أ.د. محمّدحلمي عبدالوهّاب
أكاديمي وباحث مصري

البريد الالكتروني: bhadawa@mail.com

تاريخ التقديم للنشر ٢٠٢٣/٠٤/٠٣ تاريخ القبول للنشر ٢٠٢٣/٠٥/٢٠

ملخص الدراسة:

تتغيَّا هذه الدراسة الإبانةَ عن مفهومي: "الحبّ الإلهيّ" و"الحقيقة" في شعر الحلَّاج؛ بوصفهما تجليًّا أسمى للتَّعبير عن تجربته الصُّوفية الفريدة. وتتضمَّن الدراسة العناصر التَّالية:

المبحث الأول: غواية السَّرد الصُّوفيّ: خمرة الحبّ الإلهيّ بين القُدسيّ والمُتخيَّل.

المبحث الثاني: ما وراء الوراء: تمثُّلات الحقيقة في شعر الحلَّاج.

المبحث الثالث: السّمات الفنية في شعر الحلَّاج: الرّمز والمعنى

Abstract:

Love and truth in Hallaj's poetry

Prof. Muhammad Helmi Abdul Wahab

This study explores the concepts of "divine love" and "divine truth" in Al-Hallaj's poetry as a supreme manifestation to express his unique mystical experience.

The study includes the following elements:

First: The Temptation of The Mystical Narrative: The wine of divine love between the sacred and the imaginary.

Second: Beyond Backwards: Representations of Truth in Al-Hallaj's Poetry.

Third: Artistic features in Al-Hallaj's poetry: symbol and meaning

كلمات مفتاحية: الحلَّاج، الشّعر الصُّوفيّ، الحبّ الإلهيّ، الحقيقة الصُّوفية، الفناء، الرَّمزز

Keywords: Al-Hallaj, Sufi poetry, Divine love, Sufi truth, Annihilation, Symbol.

مقدّمة

«أسرارُنا بِكْرٌ، لا يَفْتَضُّها وَهْمُ واهِمٍ» [١].

الحلّاج

طالما شدَّد المتصوّفة على خصوصية الخطاب الصُّوفيّ بأنماطه المختلفة: شعرًا ونثرًا؛ خاصَّة ما يتعلَّق بالمنطوق الصُّوفيّ في حال «الشَّطح» [٢]، إذ لا يمكن فصله عن الحالة الوجدانية للمتصوّف إبَّان سُكْره، وإلَّا خرج عن معناه، وأصبح التمسُّك بظاهره ذريعة للاتهام الدّينيّ والسّياسيّ. والحال أنَّ الخطاب الصوفيّ وجد في الشّعر ـ بالذَّات ـ إطارًا تبليغيًّا، فلم يكن الشّعر هدفًا بحدّ ذاته، بقدر ما كان أدبًا «رساليًّا»، ينطوي على سرّ لا يدركه إلَّا العارفون. ولذلك «اعتبر الصُّوفية الشَّاعر مصنوعًا على عين الله (...) جسمُه في الأرض، وقلبُه في السَّماء يتسقَّط أخبار العالم العلويّ الذي عبرَه بومضات إلهية بها يكون شعره نارًا تهجم على الأفئدة بغير حجاب» [٣].

ضمن هذا السّياق؛ انطلق الحسين بن منصور الحلَّاج (٢٤٤-٣٠٩ه/ ٨٥٨-٩٢٢م) ـ شهيد التصوُّف في الإسلام، وأحد أبرز شعراء الصُّوفية ـ في تجربته العرفانيّة بما يتخطَّى عتبة الزَّمن، معبّرًا عن معاناته في «الحبّ الإلهيّ» بأشعار تنهل من معين روحيّ يقع في «ما وراء الوراء» ـ بحسب تعبيره ـ؛ خاصَّة إذا أخذنا بعين الاعتبار حقيقة أنَّ «أفهام الخلائق لا تتعلَّق بالحقائق؛ فالخواطر علائِق، وعلائقُ الخلائق لا تصل إلى الحقائق، والإدراك إلى علم الحقيقة صعبٌ، فكيف إلى حقيقة الحقيقة؟!» [٤]. وإذا كان الشّعر – فيما يؤكّد الشَّاعر الفرنسيّ رينيه شار René Char (١٩٠٧-١٩٨٨) – هو الكشف عن عالم يبقى دائمًا ـ وأبدًا ـ في حاجة ماسَّة إلى الكشف [٥]؛ فإنَّه يمكننا أن نفهم من خلال هذا المنظور سرّ العلاقة التي جمعت بين التَّجربة الصُّوفية ـ الذوقية العرفانية ـ من جهة، وبين الشّعر من جهة أخرى. فكثيرًا ما لجأ الصُّوفية إلى الشّعر من أجل التَّعبير

---

(١) الطُّوسيّ (ت. ٣٨٧ه/ ٩٩٧م)، **اللُّمَع**، حقَّقه وقدَّم له وخرَّج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، ط١ (القاهرة: دار الكتب الحديثة؛ بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٦٠)، ص٢٣١.

(٢) عرَّف السرَّاج الطوسيُّ الشَّطح بأنه: «عبارة مستغربة في وصف وجدٍ فاض بقوته وهاج بشدّة غليانه وغَلَبَته (...) ألا ترى أنَّ الماء إذا جرى في نهر ضيّقٍ فيفيض من حافَتيه؟ يُقال: شطح الماءُ في النَّهر. فكذلك المريد الواجد، إذا قوي وجدّه ولم يُطِقْ حملَ ما يَرِدُ على قلبه من سطوة أنوار حقائقه؛ سطع ذلك على لسانه، فيترجم عنها بعبارة مستغربة مشكّلَة على فهم سامعيها، إلَّا من كان من أهلها ويكون متبحّرًا في علمها، فسُمّي ذلك على لسان أهل الاصطلاح: شطحًا». الطوسيّ، **اللُّمَع**، ص٤٥٣-٤٥٤. فالشَّطح: «كلام يُترجمه اللسانُ عن وجد». **المصدر السابق**، ص٣٣٨.

(٣) نور الدين دحماني، «*الصورة الفنية في الخطاب الشعري الصوفي*،» **مجلة حوليات التراث**، العدد ٢ (أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٤)، ص١٢٥.

(٤) الحلَّاج، **كتاب الطواسين**، تحقيق ودراسة لويس ماسينيون، إعداد وترجمة رضوان السح وعبد الرزاق الأصفر، ط٢ (دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٩)، ص١٣٧.

(٥) انظر: رينيه شار، **مشاطرة شكلية**، ترجمة شاكر لعيبي، ط١ (أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ١٩٩٥)، ص٣٩.

عن جملة أحوالهم ومكابداتهم، وتوسَّلوا به في بناء تجاربهم، وفي «الإشارة» إلى ما تنطوي عليه ضمائرهم وأفئدتهم [١].

الواقع أنَّ قصور اللُّغة الوضعية عن الوفاء بحقّ التَّجربة الصُّوفية هو ما جعل كلًّا من الشّعر والتصوُّف «ينفرد بلغة خاصَّة تقوم على الإشارة لا العبارة، وعلى الرَّمز لا المباشرة. فالإشارة هي نفيٌ ليقين العبارة، يوسّع أفق الرُّؤيا، ويغذّي فاعلية الكشف (...) وهذا التَّمييز بين الإشارة والعبارة يتأسَّس على التَّمييز الذي يؤكّده المتصوفة بين المعنى الظَّاهر للخطاب الإلهيّ ودلالته الباطنة التي لا تتكشَّف إلَّا لصاحب التَّجربة الصُّوفية» [٢]؛ وهو ما عبَّر عنه الحلَّاج بالقول: «من لم يقف على إشاراتِنا، لم تُرْشِدهُ عباراتُنا» [٣]:

أأنتَ أمْ أنا هذا في إلهيْن	حاشاكَ حاشاكَ من إثبات اثنيْن
هُويَّةٌ لكَ في لائيّتِي أبدًا	كُلِّي على الكلِّ تلبيسٌ بوجهيْن
فأينَ ذاتَك عنِّي حيثُ كنتُ أرى	فقد تبيَّن ذاتي حيثُ لا أيْني
وأينَ وجهكَ؟ مقصودًا بناظِرَتِي	في باطِن القلب، أم في ناظِر العيْن؟
بيْني وبيْنَك إنِّيٌّ يُنازِعُنِي	فارْفَعْ بلُطْفِكَ إنِّيّ من البَيْن [٤]

أهمية البحث

تتأتّى أهمية البحث في الكشف عن مفهومي "الحبّ الإلهيّ" و"الحقيقة الصُّوفية" في شعر الحسين بن منصور الحلَّاج، شهيد التصوُّف في الإسلام، بوصفه واحدًا من أهم شعراء الصُّوفية، الذين استخدموا الشعر إطارًا بلاغيًّا لتوضيح تجاربهم الذوقية العرفانية وما تنطوي عليه من مواجيد وشطح ورموز وإشارات واستعارة...إلخ.

---

(١) الإشارة هي ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة؛ للطاقة معناه. وهو ما عبر عنه أبو عليّ الروذباريُّ (ت. ٣٢٢هـ/ ٩٣٤م)، بالقول: "علمُنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي". انظر: كامل مصطفى الشيبي، **شرح ديوان الحلَّاج: دراسة شاملة: تحقيق وتفسير**، ط٢ (باريس: منشورات أسمار، ٢٠٠٥)، ص١٧٥.

(٢) وفيق سليطين، **الشعر والتصوف**، ط١ (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٣)، ص١٧-١٨.

(٣) ابن الساعي، **أخبار الحلَّاج أو مناجيات الحلَّاج، وهو من أقدم الأصول الباقية في سيرة الحسين بن منصور الحلَّاج البيضاويّ البغداديّ**، اعتنى بنشره وتصحيحه وتعليق الحواشي عليه ل. ماسينيون وب. كراوس، ط١ (باريس: لاروز، ١٩٣٦)، ص٧٥.

(٤) الحلَّاج، **الديوان**، تحقيق لويس ماسينيون، ط٣ (باريس، ١٩٥٥)، ص٩٠؛ كامل مصطفى الشيبي، **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٨٢-٢٨٣. والهُويَّة: من ضمير الغائب «هُو»؛ وتعني «الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق؛ اشتمالَ النُّواة على الشَّجرة في الغيب المطلق». وهي عين الإنيَّة المشار إليها بلفظة: «أنا»، فالهُويَّة معقولةٌ في الإنيَّة. كما أطلق المتصوفة الهُويَّة على الغيب؛ وهو ذات الحقّ سبحانه، والإنيَّة على الشَّهادة؛ وهي معقول العبد. ولفظة: لائيتي، في البيت تعني: فنائي. أمَّا التلبيس؛ فهو الاختلاط والاشتباه، وهو في الاصطلاح: تجلّي الشيء بضدّه.

أهداف البحث

توضيح المفاهيم الخاصّة بالحبّ الإلهي والحقيقة الصوفية والذوق والكشف والشطح وتجلّياتها في تضاعيف التجربة الشّعرية للحلاج.

منهج البحث

عوّل الباحث على استخدام "المنهج الوصفيّ" في توضيح حدود التجربة الشعرية-الصُّوفية للحسين بن منصور الحلاج، و"المنهج النفسيّ" في تتبُّع ظاهرة الاغتراب وجدل الأنا والآخر في لغة الحلَّاج، كما استخدم "الأسلوبية" كمنهج نقديّ حديث يُعنى بتحليل النصوص والنظر في جزئيات العمل الأدبيّ بتفكيكه ودراسة أجزائه التَّركيبية، للكشف عن مقاصد الشّاعر والتنويرات الإبداعية القارّة في خطابه الصوفيّ.

النتائج والمناقشة

كشفت الدراسة عن إسهام الحلاج الشعريّ والنثريّ في "أدب السُّلوك"؛ خاصَّة ما يتعلق بالتعويل على لغة الرّمز والإيحاء، للتعبير عن تجربته الذّاتية في "الاتحاد الإلهيّ"، التي تبتدئ بالمعرفة وتنتهي بالفناء.

المبحث الأول

غواية السَّرد الصُّوفيّ: خمرة الحبّ الإلهيّ بين القُدْسيّ والمُتخيَّل

هي الكَرْم والعُنْقُودُ والعاصرُ الذي ... له انتسبتُ أيضًا وبائعُها غَبْنَا
هي الحانُ والكاساتُ والطّاس والطّلا ... ودَنُّ الحُمَيَّا والذي صنع الدَّنَّا
هي القوم والسَّاقي ومجلسنا على ... يمين الحِمَى الشَّرقيّ والرَّوضة

لقد آثر المتصوفة أن يستعيروا لغة الخمريين للتعبير بها – رمزًا لا حقيقة – عن لطافة «المحبَّة الإلهية»، التي لم يجدوا لها لفظًا متعارفًا عليه يوفي بحقيقة مقصودهم منها؛ لما في الألفاظ من كثافة عالم «الحسّ»، وفي المحبَّة من شفافية عالم المعنى و«الذوق»[٢]. ولعلَّ التشابه المعلوم بين «الغيبة» الدَّائمة – أو المؤقّتة – لصاحب «العشق الإلهيّ»، وبين حالة «السُّكر» النَّاشئة عن شرب الخمر، دفعت بقوة في هذا الاتجاه، مع اختلاف درجة السُّكر ما بين ذاتي (سُكر المحبَّة)، وعرَضيّ (سُكر الخمر)، حيث:

---

(١) عبد الغني النابلسي (ت. ١١٤٣هـ/ ١٧٣١م)، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق في صريح المواجيد الإلهيَّه والتجلّيات الربَّانيَّه والنَّفتوحات الأقدسية**، ط١ (بيروت: دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦)، ج٢، ص١٢٠. الكَرْمَ: العنب، عَصِيرُهُ يُخَمَّرُ وَيَصِيرُ خَمْراً. ولذا يُقال للخمر: ابنة الكَرْم. والغبن: الغلبة والنَّقص، يقال: غبَنه في البيع والشِّراء: أي غلَبه ونقَصه وخدعه ووكسَه. والطَّاسُ: إناءٌ من نُحاسٍ ونحوِهِ يُشْرَبُ فيه، أَو به. والطَّلا: وَلَدُ الظَّبية، والرِّيقُ يجفّ بالفم من عطش أو جوع أو مرض. والدَّنُّ: وعاءٌ ضخم للخمر ونحوها. والحُمَيَّا: سَوْرَة الخمر وشدّتُها وأولها.

(٢) انظر: ابن الدبَّاغ (ت. ٦٨٩هـ/ ١٣٠٠م)، **مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب**، تحقيق هـ. ريتر، ط١ (بيروت: دار صادر، ١٩٨٦)، ص٢١.

يصْحُو من الخمر شاربوها والعشقُ سُكْرٌ على الدَّوام[١]

وعلاوة على ذلك؛ فإنَّ هذه الألفاظ – ومثيلاتها - تُستخدم كلّها عند شعراء المتصوفة بوصفها رموزًا وإشارات لأحوال المُحبّين الإلهيّين: فـ «الكَرْم» - الذي يُثمر العنب - يُقصد به هذا الوجود الحادث الذي أوجدته القدرة الإلهيَّة بأثر من كلمة: «كن»[٢]. و«الحانُ» - الذي هو في الأصل كلمة ذات مدلول حسّي، يُراد بها: «بيت الخمَّار» - تعني في عُرفهم: أماكن العبادة المُعطَّرة أجواؤُها بالسَّماع الصُّوفيّ. أمَّا «المُدامة» - التي تعني في الأصل: الخمر -؛ فيستخدمها شعراء الصُّوفية للدّلالة على «المعرفة الإلهيَّة»، و«الشَّوق إلى الله تعالى، ومحبَّته». كما يقصدون بـ «السُّكر»: حال الغيبة والنَّشوة التي يستعيدُ بها المُحبُّ بهجةَ سماعِه قولَ الله تعالى: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾ [الأعراف: ١٧٢][٣]، السابق ظهورَ المخلوقات، حتّى تُسكره أنوار المعرفة الإلهيَّة والمحبَّة الربَّانيَّة: «من أسْكرتْهُ أنوارُ التَّوحيد؛ حجبتْهُ عن عبادة التَّفريد، ومن أسْكرتْهُ أنوارُ التَّجريد؛ نطق عن حقائق التَّوحيد؛ لأنَّ السَّكران هو الذي ينبئ عن كلّ مكتوم»[٤] - فيما يقول الحلَّاج-:

فلا عيش في الدُّنيا لمن عاش صاحيًا ومن لم يمُتْ سُكْرًا بها فاتَهُ الحزمُ

على نفسِه فلْيَبْكِ من ضاع عمرُه وليس له فيها نصيبٌ ولا سَهْمُ[٥]

فالنشوة الحقيقية تقع قبل الشراب، وقبل أن يُصنع الخمر؛ لأنها عبارة عن خمرة أزلية تسري في عروق الدَّهر قبل أن يولد الدَّهرُ؛ وإلى هذا المعنى أشار شاعر الحبّ الإلهيّ عمر بن الفارض (ت. ٦٣٢ه/ ١٢٣٥م)، في مفتتح خمريته المشهورة، بالقول:

شربنا على ذكر الحبيب مُدَامة سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكَرْمُ[٦]

---

(١) الطوسي، **اللُّمع**، ص٤١٧؛ ابن الدبّاغ، **مشارق أنوار القلوب...**، ص٢١.

(٢) إشارة إلى قوله تعالى: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ **كُن** فَيَكُونُ﴾[البقرة: ١١٧].

(٣) إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ **أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ** ۖ قَالُوا بَلَىٰ ۛ شَهِدْنَا ۛ أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ﴾[الأعراف: ١٧٢]. وإلى ذلك المعنى يشير عبد الغني النابلسيُّ بالقول:

وأقمنا على المحبَّة نلقى الغير عنها بحفظ عهد وثيق

ديوان الحقائق، ج١، ص٣٥٠.

(٤) أبو طالب المكي (ت. ٣٨٦ه/ ٩٩٦م)، **علم القلوب**، حقّقه وعلَّق حواشيه وقدّمه عبد القادرو أحمد عطا، ط١ (القاهرة: مكتبة القاهرة، ١٣٨٤ه-١٩٦٤م)، ص١١٠.

(٥) ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض: قراءتٌ لنَصّه عبر التاريخ**، تحقيق جوزيبي سكاتولين، نصوص عربية ودراسات إسلامية؛ المجلد ٤١، ط١ (القاهرة: المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، ٢٠٠٤)، ص١٦١.

(٦) **ديوان ابن الفارض**، ص١٥٨.

أضف إلى ذلك أيضًا، ما ورد في القرآن الكريم – عند وصف جنَّة المتقين – أنها تتضمّن أنهارًا من خمر لذَّة للشاربين. يقول تعالى: ﴿مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ **وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ**﴾[محمد: ١٥]. فدلَّ ذلك على أنَّ المقصود بها معنى آخر غير ذلك الذي ينصرف إلى خمر الدُّنيا المحرَّمة على المؤمنين. وفي الأحوال كلها؛ يرد مصطلح الخمر في الشعر الصوفي بصيغ ثلاث، هي: **المجاز**؛ وذلك للتعبير بها عن المحبَّة والوجد والسَّماع بأنواعه. و**الرَّمز**؛ وذلك للتعبير بها عن التحقُّق بالتَّوحيد الشَّهاديّ إقرارًا، والتوحيد الشُهوديّ عيانًا. و**الإصطلاح**؛ وذلك للتعبير بها عن الحال القلبيّ ممَّا يرد عليه من واردٍ رحمانيّ.

وتبعًا لذلك؛ استخدم المتصوفة لفظ «الخمر» ـ وما في معناه ـ بمفهومات عدّة؛ من بينها: الإشارة إلى الذَّات الإلهية، وإلى الأسرار العلوية، وإلى الحبّ الإلهيّ، وإلى حقائق الغيب والتوحيد والمعارف الربَّانية...إلخ. ولذلك قال بعض المتصوفة: «إنَّ في تَرْكِ خمرة القوم اللَّوم، والإفطارُ عليها هو الصَّوم»؛ كما قال ابن الفارض:

شربتُ الإثمَ، كلّا، وإنَّما شربتُ التي في تركِها عندي الإثمُ [١]

وكما وظّف المتصوفة قصَّة موسى والخضر ـ عليهما السَّلام ـ للتفريق بين مصطلحي: «الشَّريعة» و«الحقيقة»؛ دلَّلوا على مشروعية حالَيْ: «السُّكر» و«الصَّحْو»، بما ورد في قول الله تعالى: ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَٰكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ **صَعِقًا** ۚ فَلَمَّا **أَفَاقَ** قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾[الأعراف: ١٤٣]. فقد أشار الشَّيخ الأنصاريّ (ت. ٤٨١ه/ ١٠٨٩م) في: **شرح منازل السَّائرين** إلى هذه الآية ـ في معرض حديثه عن السُّكر بالمعنى الصُّوفيّ: «**صَعِقًا**» ـ فيما استدلَّ بها مصطفى العروسيُّ (ت. ٩٢٦ه/ ١٢٩٣م) في حاشيته المسمَّاة: **نتائج الأفكار القُدسية في بيان معاني شرح الرّسالة القُشيرية**، معتبرًا أنَّ لفظة: «**أَفَاقَ**» تعدُّ مُسْتَنَدًا لحال الصَّحو؛ وإنْ أكَّد ـ من ناحيته ـ أنَّ السُّكر هو مقام مَنْ هم دون الأنبياء والمُرسلين وأكابر الأولياء [٢]. ولذلك؛ تتنوع المعاني الرَّمزية للفظ «السُّكر» عند شعراء الصُّوفية، فتُفيد: الغفلة، والغيبة، والفناء. والمعنى الأخير يعدُّ بمثابة قطب الرّحى في الشعر الصوفيّ [٣].

---

(١) حسن البوريني (ت. ١٠٢٤ه/ ١٦١٥م) وعبد الغني النابلسي (ت. ١١٤٣ه/ ١٧٣٠م)، **شرح ديوان ابن الفارض**، ط١، (مرسيلية: مطبعة ارنود وشركاه، ١٨٥٣)، ج٢، ص١٩١.

(٢) انظر: حسن الفاتح قريب الله، **المفهوم الرمزي للخمر عند الصوفية**، ط١ (القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، محرّم ١٤٢٠ه– إبريل ١٩٩٩م)، ص١٩–٢١.

(٣) وهو ما عبَّر عنه عفيف الدّين التّلمسانيّ (ت. ٦٩٠ه/ ١٢٩١م) بالقول:

أرى رسْمَها عندي يعوضُ عن رَسْمي ... فما بالهم في الحيّ يدعونني باسمي؟
وهل بعد ضوء الشمس يبدو لنا الدُّجى ... وهل عندنا يبقى على الأفق من نجم؟

وكيفما كان الأمر؛ فإنَّ الحلَّاج عمد في أشعاره إلى تحييد الدّلالات الأوليَّة: «الحسيَّة، والدُّنيوية»، لألفاظ: «الحبّ»، و«العشق»، و«الخمر»...[١]، ثمَّ وضعها في أنساق مغايرة لأنساقها المعهودة، فتحوَّلت ـ في أشعاره ـ من مجرد أسماء وصفات يحمل بعضها سمة «الدَّنَس»، إلى رموز وتعابير «قُدسيّة» تتضمَّن دلالت روحية وجدانية سامية. ونتيجة لذلك؛ استطاع الحلَّاج أن يتوغَّل «بالوعي الإنسانيّ نحو أعمق معاني السُّموّ على تفاهة الحياة وماديّتها وحِطَّتِها، وأن يُخلّص الأنا من سجنه، ويُخرجه من هشاشة الواقع، ويُحلّق به في سماوات المُطلق اللامتناهي؛ بغية تجديد النَّبض الرُّوحيّ، وارتقاء أعلى درجات الصُّعود نحو المتعالي»[٢]، هنالك حيث يتَّحد روح العاشق بالمعشوق:

رَقّ الزُّجاجُ وَرَقّت الخَمرُ ... فَتشابَها فَتَشاكل الأَمرُ

فَكَأَنَّما خمرٌ وَلا قَدحٌ ... وَكَأَنَّما قَدحٌ وَلا خمرُ [٣]

فولع الصُّوفية بخمر «الحُبّ» جعلهم يرمزون لها بخمر «الحَبّ»؛ كما عبر عن ذلك مصطفى البكريّ (ت. ١١٦٢ه/ ١٧٤٩م) بالقول:

أَدِرْ لي خمر الحُبّ لا خمر حَبَّةٍ ... فتلك حلالٌ ليس في شُربها امترا [٤]

ومتى تحقَّق ذلك الأمر؛ تمتزج الأرواحُ امتزاجَ الخمرة بالماء الزُّلال؛ وهو ما عبَّر عنه الحلَّاج بالقول:

مُـزِجَتْ روحك فى رَوحى كما ... تُمـزَجُ الخمـرةُ بالمــاءِ الزُّلالِ

فإذا مسَّكَ شيءٌ مسَّني ... فإذا أنتَ أنا في كلّ حال[٥]

إذا ما دعى الدَّاعي بعَلْوَةِ فاستجِبْ ... ولكن إذا **أَفْنَتْكَ** عنكَ على علمِ

ولم تَبْقَ إنْ **أَبْقَتْكَ** إلَّا بها لها ... فأنتَ إذا حقَّقْتَ من عالَم الوهم

فَمِلْ طربًا واشْرب وطِبْ ثمَّ غِبْ فما ... **فغَيْبَتُكَ** إلَّا **سكرة** منْ هوَى نُعْم

ومهما بقى **للصَّحو** فيك بقيَّة ... يجد نحوك اللَّاحي سبيلًا إلى الظُّلم

عبد الغني النابلسي، **خمرة الحان: شرح رسالة الشيخ أرسلان**، ط١ (القاهرة: مكتبة محمد علي صُبيح، ١٣٨٢هـ- ١٩٦٢م)، ص٨٥.

(١) قال ابن الأعرابيّ: سمّيت (الخمرُ) خمرًا؛ لأنَّها تُركتْ (فاخْتمرَتْ)، و(اختمارُها): تغيُّر ريحها. وقيل: سمّيت بذلك لمُخامَرَتها العقلَ. انظر: محمَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (ت. بعد ٦٦٦ه/ ١٢٦٨م)، **مختار الصحاح**، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، ط١ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٥)، ص٧٩.

(٢) عبد القادر فيدوح، **الرؤيا والتأويل**، ط١ (الجزائر: دار الوصال، ١٩٩٤)، ص ٥٦.

(٣) الصاحب بن عبَّاد (ت. ٣٨٥ه/ ٩٩٥م)، **ديوان الصاحب بن عبَّاد**، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، ط٢ (بيروت: دار القلم؛ بغداد: مكتبة النهضة، ١٣٩٤هـ- ١٩٧٤م)، ص١٧٦.

(٤) محمد البكري الشهير بالسمَّان (ت. ١١٨٩ه/ ١٧٧٥م)، **قطف أزهار المواهب الربانية من أفنان رياض النفحة القدسية**، شرح صديق بن عمر خان العمري، ضبطه وصحّحه وعلّق عليه عاصم إبراهيم الكيالي، ط١ (بيروت: كتاب- ناشرون، ١٤٣٨هـ- ٢٠١٧م)، ص١٥٠. والامتراء: الشكّ.

(٥) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص252. وقد سبق أن استخدم الجُنَيد البغداديُّ (ت. ٢٩٧ه/ ٩١٠م) – أحد شيوخ الحلَّاج – هذا التعبير في قوله:

مالي جُفيتُ وكنتُ لا أَجْفَى ... ودلائل الهجران لا تخفى

وأراك تسقيني وتمزجني ... ولقد عهدتُك شاربي صِرْفًا

ويقول معبّرا أيضًا عن امتزاج روحه بروح المعشوق:

يا نَسيمَ الرّيح قولي لِلرَّشا: لَم يَزِدني الوِرْدُ إلّا عَطشا
لي حَبيبٌ حُبُّهُ وسط الحَشَا إنْ يَشَأْ يمشي على خَدّي مشى
روحُهُ روحي ورُوحي روحُهُ إنْ يَشَأْ شِئْتُ وإنْ شِئْتُ يَشا [١]

وفي المعنى نفسه يقول أيضًا:

قد تصبَّرتُ، وهل يصـ ـبر قلبي عن فؤادي
مازجَتْ رُوحُكَ روحي في دُنُوّي وبعادي
فأنا أنتَ كما أنَّـ ـــــكَ أنّي ومُرادي [٢]

وبحسب يوسف زيدان؛ فقد «كانت تلك هى المرَّة الأولى – فيما نعتقد - التى تُستخدم فيها كلمة «الخمر» فى الشّعر الصُّوفيّ، ولسوف يعود شعراء الصُّوفية [خاصَّة: ابن الفارض، وأبو مدين، والنَّابلسيّ [٣]]

الطوسي، **اللُّمع**، ص٣١٩.

(١) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٢٩؛ قاسم محمد عباس، **الحلَّاج: الأعمال الكاملة (التفسير، الطواسين، بستان المعرفة، نصوص الولاية، المرويات، الديوان)**، ط١ (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، آذار/ مارس٢٠٠٢)، ص٣١١.

(٢) **ديوان الحلاج**، ص٥٢؛ **شرح ديوان الحلاج**، ص١٨٥؛ **مشارق أنوار القلوب**، ص٨٧. وقال ابن عربي في تقديم هذه الأبيات: "ومنها من ادّعت ذلك في حال سُكر؛ كالحلَّاج، فقال قول سكران، فحبط وخلط لحكم السُكر عليه وما أخلص (...) فهذا سعد، وإن شقي به آخرون، فلا جناح عليه ولا حرج؛ لأنه سكران وهم المسؤولون". **الفتوحات المكية**، تصحيح محمد قطّة العدوي، ط٢ (القاهرة: مطبعة بولاق، ١٢٩٣هـ- ١٨٧٦م)، ج٣، ص١٥٥. ويقول الحلَّاج معبّرًا عن فكرة الامتزاج أيضًا:

غبتَ وما غبتَ عن ضميري فمازَجَتْ تَرْحتِي سروري
واتّصل الوصلُ بافتراقٍ فصار في غيبتي حضوري
فأنتَ في سرّ غيب همّي أخْفَى من الوهم في ضميري
تُؤنسني بالنهار حقًّا وأنتَ عند الدُّجى سميري

ديوان الحلَّاج، ص٦١.

(٣) نسج ابن الفارض على منوال بيتي الحلّاج قوله:

وهامت بها روحي بحيث تَمَازَجا اتحادًا ولا جرم تخلَّله جرم

يشير بذلك إلى التجلّي الإلهيّ، المُكنَّى عنه بلفظة: الخمر، التي منبعها الحبّ، وكاساتها القلوب لا الأواني، وثمنها التقوى لا الأموال. انظر: حسن البوريني وعبد الغني النابلسي، **شرح ديوان ابن الفارض**، ص١٨٧. ويقول أبو مدين الغوث، رابطًا بين الخمر والسُكر والحبّ الإلهيّ:

فقلْ للّذي يَنْهَى عن الوجْد أهلَـه إذا لم تذُقْ معنى شراب الهوى دَعْنا
إذا اهتزّت الأرواحُ شوقًا إلى اللّقا ترقَّصَتِ الأشباحُ يا جاهل المعْنى
فيَا حَادِيَ العشَّاق قُمْ واحْدُ قائمًـا وزَمْزِم لنا باسم الحبيب ورَوِّحْنَا
وصُنْ سرَّنا في سُكْرنا عن حسُودِنا وإنْ أنكرتْ عيناك شيئًا فسامِحْنَا
فإنَّا إذا طِبْنَا وطابت نُفُوسُنا وخامَرنا خمْرَ الغرام تَهَتَّكْنَـا
فلا تَلُم السَّكران في حـال سُكْره فقد رُفِع التَّكليفُ في سُكْرنا عنَّا

لاستخدامها على نطاق واسع، بعد إعطائها دلالة رمزية، بحيث تشير إلى النَّشوة بتجلّى المحبوب: «خمر المحبَّة»، أو إلى تذكُّر عالَم الذَّرّ الذي كانت فيه الأرواح ـ قبل خلق الأجساد ـ تُقِرُّ بالواحدانية لله: «خمر التَّوحيد»، كأس: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾» [١]. وتارة أخرى يعبّر الحلَّاج عن هذا الامتزاج بلفظة: «جُبِلَتْ»، بمعنى: خُلِقتْ؛ فالجِبِلَّة: الخِلقة. وتفيد أيضًا: الخلط والعجن. يقول الحلَّاج معبّرًا عن ذلك المعنى:

جُبِلَتْ روحك في روحي كما ... يُجْبَلُ العنبرُ بالمسك الفَتِقْ
فإذا مسَّك شيءٌ مسَّني ... فإذا أنتَ أنا، لا نفْترق [٢]

وفي المحصّلة؛ إنَّ استغراق الحلَّاج في مشاهدة أنوار «الحضرة الإلهيَّة»، وامّحاء صفاته في صفاتها – على نحو ما قال: «إنَّ المؤمن الصَّادق يصل به الأمر حتى تكون «باسم الله» منه بمنزلة «كن» من الله سبحانه» ـ دفعه لأن يطلب من الله أن يرفع ما بينهما من الحجب:

بيْني وبيْنَك إنّيٌّ يُنازِعُني ... فارْفَعْ بلُطْفِكَ إنّيّ من البَيْن [٣]

لكن متى حصل ذلك، حتّى أذهب الوصل عنه العقل، وأوقعه في الصَّعق؛ على غرار ما وقع لموسى ـ عليه السَّلام ـ من قبل. فحال المحبّ – والحالة هذه – تفرض عليه أن يختار بين أمرين: إمَّا أن يفنى عن الكلّ وينصرف إلى مشاهدة وجود الحقّ به لا بالنَّفس المغايرة له، وإمَّا أن يمزج ذلك الوجود الحقَّ بصور الكائنات العدمية، بحيث تظهر موجودة بذلك الوجود الحق، الواحد الأحد [٤]. وقد آثر الحلَّاج اختيار الطريق الأول، فليس إفراد الواحد له – على نحو ما صرّح عند الصَّلب – سوى تفرُّده في السّير نحو الحقّ – جلَّ وعلا-؛ وهو ما عبَّر عنه بالقول:

لم يبق بيني وبين الحقّ تبياني ... ولا دليلٌ بآياتٍ وبرهان [٥]

فلمَّا استبدّ به الحال، وأوصلته طريقه إلى الاتحاد، لاحظ ـ بعين الحقيقة – الأزلية والأبدية في آنٍ معًا، وأعرض عن البين والطَّرفين؛ وتمسّك بالعروة الوثقى: «الحقيقة الإلهيَّة»، فطفق يقول:

انظر: محمد الطاهر علاوي، **العالم الربَّاني أبو مدين شعيب التلمساني**، ط١ (الجزائر: شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١)، ص١٦٢–١٦٣. وفي المعنى نفسه يقول عبد الغني النابلسيُّ:

وأنتَ الكأسُ والأسرارُ خمر ... ومجلسُكَ التُّقى واللهُ ساقي
فما لك لا تطيرُ هوًى وسُكْرًا ... وقد حييت بالكأس الدّهاق

يشير بذلك إلى قوله تعالى: ﴿وَكَأْسًا دِهَاقًا﴾[النبأ: ٣٤]. انظر: **ديوان الحقائق**، ج١، ص٣٤٢.

(١) يوسف زيدان، «*الحلَّاج ومحاولة تفجير اللغة*،» مجلة **الهلال**، مارس ١٩٩٢، ص٤٩.

(٢) **ديوان الحلاج**، ص٧٧.

(٣) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٨٢–٢٨٣.

(٤) **شرح ديوان ابن الفارض**، ص١٩٢–١٩٣.

(٥) **ديوان الحلاج**، ص٢٨.

أنا من أهوى ومن أهوى أنا　　نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرتَه　　وإذا أبصرتَه أبصرتنا [١]

وقد وصف الشيخ الأكبر محيي الدين ابن العربي (ت. ٦٣٨ه/ ١٢٤٠م) البيت الأول بأنه يجسّد: «غاية الحبّ الرّوحاني في الصُّور الطَّبيعية» [٢]. فإذا كان المحبّون ـ من أهل الطّبيعة؛ فيما يقول الدَّيلميُّ (ت. بعد ٥٨٩ه/ ١١٩٣م) – قد «تناهت محبَّتهم إلى ذهاب العقل والدَّهشة والتوحُّش، ثمَّ أدَّى ذلك منهم بهم إلى الهلاك والموت» – على غرار مجنون ليلى العامرية؛ قيس بن الملوّح (ت. ٦٨ه/ ٦٨٨م) ـ فإنَّ المحبّين الإلهيّين يتناهون: «إمَّا إلى اتحادٍ بالمحبوب، أو إلى مقام التَّوحيد؛ وهو الوصول بالمحبوب وشهود الشواهد بالشاهد المحبوب» [٣]. ولذلك قال أبو علي الدقَّاق النيسابوريّ (ت. ٤٠٥ه/ ١٠١٤م): «المحبّة لذَّة، والحقيقة دَهَشٌ»، وقال السّريُّ السَّقَطِيُّ (ت. ٢٥١هـ/ ٨٦٥م): «لا تصحُّ المحبَّة بين اثنين؛ حتى يقول أحدهما للآخر: يا أنا» [٤]. وبحسب الحلَّاج؛ فإنَّ ميزة الحبّ أن يكون معلنًا على رؤوس الأشهاد:

الحبُّ، ما دام مكتومًا، على خطرٍ　　وغاية الأمن أن تدنو من الحذرِ
وأطيبُ الحبّ ما نَمَّ الحديثُ به　　كالنَّار لا تأت نفعًا وهي في الحجر [٥]

والبيت الثاني، الذي يشير إلى إذاعة الحبّ استمتاعًا به، يذكّرنا ببيت أبي نواس (ت. ١٩٨ه/ ٨١٤م) الشهير في شأن الخمر:

ألا فاسْقِني خمرًا وقل لي: هي الخمر　　ولا تسْقِني سِرًّا إذا أمكن الجهر [٦]

فشراب الحبّ يقترن بلذة تفوق كلّ وصف، فهو التجلّي الدائم الذي لا ينقطع للمحبوب. والقلب – لا العقل ولا الحسُّ – هو الكأس التي يُشْرَب بها الحبُّ. على أنَّ اللَّافت في هذا الأمر؛ هو أنَّ دعوة الحلَّاج للبوح بالحبّ تتناقض مع ما استقرَّ في الأدبيات الصُّوفية من ضرورة عدم إذاعة سرّ الحبّ؛ على غرار ما عبّر عنه السهروردِيُّ المقتول (ت. ٥٨٧ه/ ١١٩١م) بالقول:

وارحمتًا للعاشقين تكلّفوا　　سَتْرَ المحبَّة والهوى فضَّاحُ

---

(١) **ديوان الحلاج**، ص٩٣؛ **شرح ديوان الحلاج**، ص٢٦٣–٢٦٤؛ **اللُّمع**، ص٣٦١، ٣٨٤.

(٢) ابن العربي، **الفتوحات المكية**، ج٢، ص٥١٣.

(٣) **شرح ديوان الحلاج**، ص٢٦٦.

(٤) القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص٤٥١.

(٥) **ديوان الحلاج**، ص٦٠. ونهاية البيت الأول "وغاية الأمن أن تدنو من الحذر" تُذكّر – بلا شك – بمقولة الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة (ت. ١٩٠٠): "عيشوا في خطر، شيدوا مدنكم إلى جنب [بُركان] فيزوف، ابعثوا بسفنكم إلى بحار مجهولة. لأنك جعلت الخطر حرفتك؛ لذلك أدفنك بيدي". لمزيد من التفاصيل انظر كتابه: **العلم المرح**، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، ط١ (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٣).

(٦) **شرح ديوان الحلاج**، ص٢١١.

بالسرّ إنْ باحوا تُباح دماؤهم وكذا دماء البائحين تُباحُ [١]

ولهذا سرعان ما ندم الحلَّاج على بوحه هذا؛ فقال في مقطوعة جميلة له:

من سارروه فأبدى كلّ ما ستروا ولم يُراع اتّصالًا، كان غشَّاشا
إذا النفوسُ أذاعت سرَّ ما علمت فكلُّ ما حملت من غفْلها حاشا
من لم يصُن سرَّ مولاه وسيّده لم يأْمنوهُ على الأسرار ما عاشا
وعاقبوه على ما كان من زَلَلٍ وأبْدلُوه مكان الأنس إيحاشا
وجانبوه فلم يصلُح لقربِهمُ لَمَّا رأوه على الأسرار نبَّاشا
من أطلعوه على سرٍّ فنَمَّ به فذلك مثلي بين الناس قد طاشا
هم أهل سرّ وللأسرار قد خُلِقوا لا يصبرون على من كان فحَّاشا
لا يقبلون مذيعًا في مجالسهم ولا يحبون سِترًا كان وشواشا
لا يصطفون مذيعًا بعضَ سرّهم حاشا جلالهم من ذلكم حاشا
فكُن لهم، وبهم، في كلّ نائبة إليهم ما بقي ذا الدَّهرُ هَشَّاشا [٢]

وهكذا يتقلَّب القلب من حال إلى حال، وبما أنَّ للحبّ أحكامًا كثيرة – مختلفة ومتضادّة – فليس بإمكان القلب أن يتقبَّلها إلَّا إذا انقلب معها، وتقلَّب فيها. وعلى ذلك فـ «الكأس عين المظهر، والشّراب هو عين الظاهر فيه، والشُّرب هو ما يحصل من المتجلّي للمتجلَّى له؛ أي للشَّارب» [٤]. يقول الحلَّاج، معبّرًا عن الإيقاع الدّاخليّ المتقلّب للقلب بحسب أحوال المحبّين في الله تعالى:

إنّي ارتقيتُ إلى طَوْدٍ بلا قدمٍ له مَرَاقٍ على غيري مصاعيبُ
وخُضتُ بحرًا ولم يرسُبْ به قدمي خاضتْه روحي وقلبي منه مرعوبُ
شربتُ من مائه رِيًّا بغير فمٍ والماءُ قد كان بالأفواه مشروبُ
لأنَّ روحي قديمًا فيه قد عطِشتْ والجسمُ ما مسَّه من قبلُ تركيبُ
إنّي يتيمٌ ولي آبٌ ألوذُ به قلبي، لغيْبَته، ما عشتُ مكروب [٥]

ضمن هذا السياق؛ مثَّل القرآن الكريم معينًا لا ينضب استلهم منه الحلَّاج – وغيره من شعراء الصُّوفية الكبار ـ عديد المعاني فيما يصوغ أشعاره المعبّرة عن «الحبّ الإلهيّ» و«الحقيقة الإلهيّة» بصفة خاصَّة. فالصُّوفيُّ يرى اللهَ باللَّه في كلّ شيء، أينما حلَّ أو ارتحل؛ وذلك مصداقًا لقوله تعالى: ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ

---

(١) انظر: ابن أبي أصيبعة (ت. ٦٦٨هـ/ ١٢٦٩م)، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، شرح وتحقيق نزار رضا، ط١ (بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٨٦)، ص٢٧٨.

(٢) **ديوان الحلاج**، ص٢٢–٣٢؛ **شرح ديوان الحلاج**، ص٢٢٦–٢٢٧.

(٤) أدونيس (علي أحمد سعيد)، **الصوفية والسوريالية**، ط٣ (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٦)، ص٩٧.

(٥) **ديوان الحلاج**، ص١٥–١٦؛ **شرح ديوان الحلَّاج**، ص١٥٧.

اللَّـهِ﴾[البقرة: ١١٥]؛ لكن غيره محجوبٌ عن رؤية الله: ﴿وَتَرَاهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ﴾[الأعراف: ١٩٨]، وإلى هذين المعنيّين أشار الحلّاج بقوله:

رأيتُ ربّي بعين قلبي ... فقلتُ: من أنتَ؟ قال: أنتَ
فليس للأيْن منكَ أيْنٌ ... وليس أينٌ بحيثُ أنتَ
وليس للوهم منكَ وهمٌ ... فيعْلم الوهمُ أين أنت؟!(١)

وقوله:

وأيُّ الأرض تخلو منك حتَّى ... تعالَوا يطلبونك في السَّماء؟
تراهم ينظرون إليكَ جهرًا ... وهم لا يُبصرون من العَمَاء! (٢)

وقوله:

تاه الخلائق في عمياء مظلمةٍ ... قصدًا ولم يعرفوا غير الإشارات
بالظّنّ والوهم نحو الحقّ مطلبهم ... نحو السَّماء يُناجون السَّماوات
والربُّ بينهم في كلّ منقلَبٍ ... محلَّ حالاتهم في كلّ ساعات
وما خلَوا منه طرفَ العين، لو علِموا، ... وما خلا منهم في كلّ أوقات (٣)

وهكذا يستنزل الحلَّاج من اللغة أرّقها، ومن الشعر أعذبه، ومن الجرس الموسيقي أجلاه، ويستعمل الاستعارة والتشبيه والكناية والتمثيل، ويمتح من القرآن الكريم، ويكثّف من استعمال الرموز، فإذا بأشعاره العذبة تجد طريقها إلى القلوب، فيحاكيها بعض الشعراء، ويلحنها الموسيقيون، ويغنيها المطربون؛ لما لها من عميق الدلالة وقوي التأثير. فالحبُّ الإلهيُّ - المكنى عنه بالخمر - هو روح الكون وسرُّ الوجود، ولهذا اعتبر جلال

الدّين الرُّوميّ (ت. ٦٧٢ه/ ١٢٧٣م) السُّلوك الصوفيَّ كلَّه «مضمَّرا في المحبَّة» (٤). يقول أبو سعيد الخرَّاز (ت. ٢٧٧ه/ ٨٩٠م)، معبّرًا عن هذه الحال:

حنينُ قلوب العارفين إلى الذّكر ... وتذكارهم عند المناجاة للسرّ
أديرت كؤوسٌ للمنايا عليهم ... فأغفوا عن الدُّنيا كإغفاء ذي السُّكر
همومهم جوَّالةٌ بمعسكرٍ ... به أهلُ وُدِّ الله كالأنْجُم الزُّهر
فأجسامهم في الأرض قَتْلَى بحبّه ... وأرواحهم في الحجب نحو العُلا تسري

---

(١) **ديوان الحلاج**، ص٤٦؛ **كتاب الطواسين**، ص١٤٦-١٤٧.

(٢) **ديوان الحلاج**، ص٣٧.

(٣) **ديوان الحلاج**، ص٤٨-٤٩.

(٤) انظر: جلال الدين الرومي، **كتاب فيه ما فيه: أحاديث مولانا جلال الدين الرومي شاعر الصوفية الأكبر**، ترجمه عن الفارسية علي عيسى العاكوب، ط١ (بيروت: دار الفكر المعاصر – دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٢)، ص٢٩٨.

وما عرسوا إلّا بقُرب حبيبهم وما عرجوا عن مَسّ بُؤسٍ لا ضرّ [١]

المبحث الثانيّ

ما وراء الوراء: تمثُّلات الحقيقة في شعر الحلَّاج

فالكلُّ يشهدُه كُلًّا وأشهدُهُ مع الحقيقة، لا بالشَّخْص من طَلَلِهْ [٢]

استعمل المتصوفة لفظ «الخمر» للإشارة إلى حقائق الغيب المكنون، وإلى علم الحقيقة/ التصوُّف، القائم على الذوق، المستمدّ – بطبعه – من العلم اللَّدُنِيّ: ﴿وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا﴾ [الكهف: ٦٥]؛ فـ

من لم يذُق كأس الحقيقة وَيْحَه من عبد سوءٍ ذاهبٍ في نفسه
إنْ لم يُعجّل بالسُّلوك فإنَّه يُخشى عليه من الرَّجيم ومَسِّه
علم الحقيقة وهْو يهدي للفتى ما لم ينلْهُ بفهْمِه أو درْسِهِ
سِرٌّ وليس يناله غيرُ امْرئٍ في الله هذا في النَّهار وأمسِه
قد ذاق في حان المحبَّة أَكْؤُسًا أضحى بها متقلّبًا في أَنْسِهِ [٣]

ضمن هذا السياق؛ تتجلَّى ـ في سكرة الموت التي تشبَّع بها الحلَّاج طيلة حياته ـ سكرةُ «الحقيقة الإلهيَّة»، التي كنَّى عنها بـ «الخمرة». وتحت وطأة الإحساس بالسُّكر، لم يملك الحلَّاج سوى البوح بسرّه لمعشوقه؛ فرِحًا حينًا، شاكيا أحيانًا:

الكأس سهَّلت الشَّكوى، فبُحتُ بكم وما على الكأس شُرَّابها دَرَكُ
هبني ادّعيتُ بأنّي مُدْنَفٌ سَقِم فما لمضجع جنبي كأنَّه حسَكُ
هجرٌ يسوءُ ووصْلٌ لا أَسَرُّ به ما لي يدورُ بما لا يشتهي الفلَكُ
فكلّما زاد دمعي زادني قلقًا كأنَّني شمعةٌ تبكي فتَنْسَبِكُ [٤]

والحال أنَّ تجربة الحلَّاج الصُّوفية تعدُّ من أكثر التجارب مأساوية؛ ليس فقط بالنَّظر إلى واقعة استشهاده، ولكن بالنَّظر إلى إعلانه من شأن «الحقيقة» في كلّ مواقف حياته، وصولًا إلى نطقه بالشَّطحة الشَّهيرة: «أنا الحقّ». وتبعًا لذلك؛ لا يمكننا أن نفهم ذلك الوجد العارم الذي عبَّر عنه الحلَّاج: شعرًا ونثرًا؛ مناجاةً ودعاءً وشطحًا، إلَّا على أنَّه إحساس هائل بالتَّناقض، أو معاناة لمأزق لا فكاك منه، وتعبير عن الأزمات

---

(١) حسن الفاتح قريب الله، **المفهوم الرمزيّ للخمر عند الصوفية**، ص١٦٦.

(٢) **ديوان الحلاج**، ص٨٢.

(٣) حسن الفاتح قريب الله، **المفهوم الرمزي للخمر عند الصوفية**، ص١٨١.

(٤) **ديوان الحلاج**، ص١١٤. ومدْنَف من الدَّنَف؛ وهو: مرض الحبّ، أو العشق الملازم الذي لا شفاء منه. والحسَك: الشَّوك.

الشَّخصية التي كان يواجهها في زمانه. فقوَّة التصوُّف الإسلاميّ لا تكمن في ذلك «الانعزال المترفّع المحزون الذي فيه يصيح المجذوب؛ بل هي في الشَّوق الخارق إلى التَّضحية في سبيل إخوانه؛ في الوجد العالي للاستشهاد الذي تغنَّى به الحلَّاج» [١]، قائلًا:

اقتلوني يا ثقاتي — إنَّ في قتلي حياتي
ومماتي في حياتي — وحياتي في مماتي [٢]

لقد اعتبر الحلاج نفسه صورة وتجليًّا أسمى للحقّ – ومن ثمّ للحقيقة الإلهية – وفي حين يتعذَّر على الشخص العادي أن يصل إلى كُنه تلك الحقيقة؛ يصبح بإمكانه التعرُّف عليها من خلال آثارها «إن لم تعرفوه [الله] فاعرفوا آثاره، وأنا ذلك الأثر. أنا الحق؛ لأنني ما زلت أبدًا بالحقّ حقًّا، وإن قُتلتُ، أو صُلبتُ، أو قُطّعتْ يداي ورجلاي، ما رجعتُ عن دعواي» [٣].

خصَّني واحدي بتوحيد صدق — ما إليه من المسالك طَرْقُ
فأنا الحقُّ، حُقَّ للحقّ حقٌّ — لابسٌ ذاتَه فما ثَمَّ فرقُ [٤]

وعند هذا الحدّ تمحى الحدود، وتنقلب المعاني إلى أضدادها تمامًا؛ على غرار ما عبّر الحلَّاج عن ذلك بالقول:

جحودي لك تقديسٌ — وظنّي فيك تهويس
وما آدم إلَّاكَ — ومَنْ في البَيْن إبليس [٥]

فما يبدو أنه جحود؛ أي نكرانًا مع علم الجاحد به أنَّه صحيح: ﴿وَجَحَدُوا بِهَا وَاسْتَيْقَنَتْهَا أَنفُسُهُمْ ظُلْمًا وَعُلُوًّا﴾ [النحل: ١٤]، ليس في الحقيقة سوى تقديسٌ للحقيقة الإلهية؛ أي إيمانًا باسم الله «القدُّوس»، بمعنى: الغاية في الطَّهارة. وذلك على عكس «التَّلبيس»، الذي يعني: سَتْر الحقيقة وإظهارها بخلاف ما هي عليه؛ فلسان الغيب يجلُّ عن النُّطق:

ظهرتَ لخلقٍ والتبستَ لفتية — فتاهوا وضلّوا واحتجبتَ عن الخلق

---

(١) عبد الرحمن بدوي، **تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني**، ط ٢ (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٨)، ص٢٤. وانظر أيضا: عبده وازن، «*إن يشأ يمشي على خدي مشى*،» **أدب ونقد** (حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي)، السنة ١٧، العدد ١٩١ (تموز/ يوليو ٢٠٠١)، ص٤٥.

(٢) **ديوان الحلاج**، ص٣٣–٣٤.

(٣) وهذا المعنى أكّده فريد الدين العطار في كتابه: **تذكرة الأولياء**، حين قال: "ومن العجب أنهم يسمعون كلام الله من الشجرة بأني "أنا الله لا إله إلا هو"، ويقولون: قال الله تعالى كذا ولا ينسبونه إلى الشجرة، وأنهم يسمعون من شجرة وجود ابن منصور: "أنا الحق"، ويقولون: قال ابن منصور كذا، ولا يقولون: إنَّ الله تعالى قال كذا بلسان الحلَّاج؛ كما رُوي أن الله تعالى تكلّم بلسان عمر، ولا حلول ولا اتحاد". انظر: **كتاب الطواسين**، ص١١٨.

(٤) **ديوان الحلاج**، ص٧٥.

(٥) **ديوان الحلاج**، ص٦٤–٦٥؛ **شرح ديوان الحلاج**، ص٢٢٠.

فتظهرُ للألباب في الغرب تارةً وطورًا عن الأبصار تغربُ في

فالبعد والقرب واحد؛ لأنّ الموجود على وجه الحقيقة واحد، وهو أقرب إلى كلّ شيء – بَعُد أو قَرُب – من حبل الوريد: ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾[ق: ١٦]؛ لارتفاعه عن النِّسب المكانية. يقول الحلَّاج، معبّرا عن حاله إزاء هذه الحقيقة:

ركوب الحقيقة للحقّ حقٌّ ومعنى العبارة فيه يَدِقُّ

ركبتُ الوجودَ بفَقْد الوجو دِ، وقلبي على قسوةٍ لا يَرِقُّ (٢)

إنَّ التماهي مع «الحقيقة الإلهية» يحيل إلى اغتراب العارف عن الوجود، فينطوي على ذاته منصرفًا نحو تعميق أناة داخل قلبه، الذي يجسّد بدوره «بؤرة النور الإلهيّ، ثم يُعمّق أنا القلب هذا داخل صميم سرّه حيث تستعيد شخصيته مبدأها؛ أي فعل الخلق الذي يمنحها كينونتها» (٣). هنالك ـ في أعمق عمائق «سر السرّ» ـ يمكنه فقط أن يشهد «الحقيقة الإلهيَّة» في أسمى تجلّيها:

يا سرّ سرّ يَدِقُّ حتّى يخفى على وهم كلّ حيّ

وظاهرًا باطنًا تجلّى لكلّ شيءٍ بكلّ شيء

إنَّ اعتذاري إليك جهلٌ وعُظْمُ شكٍّ وفَرْطُ عَيّ

يا جملة الكلّ، لستَ غيري فما اعتذاري – إذًا – إليّ (٤)

ولأنَّ اللغة قاصرة عن التعبير دومًا؛ يلجأ الحلاج لِما يبدو أنه تلاعب بالألفاظ في شعره؛ على غرار قوله:

قد قام بعضي ببعض بعضي وهام كلّي بكلّ كلّي (٥)

وقوله:

وللكون في الأكوان كون مكوّنٌ يكنُّ له قلبي ويهدى ويختار (٦)

فإذا كان الرَّمز عبارة عن «معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلَّا أهلُه»، والشَّطح عبارة عن «كلام يُترجمه اللسانُ عن وجد» (٧)؛ فإنَّ البحث عن المعنى المباشر ما هو إلَّا «استهلاكٌ للكلام الإلهيّ، واختزالٌ لإطلاقِه، وبناءٌ للذَّات المفكّرة على حسابه. فالصُّوفيُّ يتلقَّى هذا المعنى عن الله مباشرة، دون وساطة

---

(١) **ديوان الحلاج**، ص٧٧–٧٨؛ **أخبار الحلاج**، ص٨٣–٨٤، **كتاب الطواسين**، ص١٣٥.

(٢) **ديوان الحلاج**، ص٧٦.

(٣) روجيه أرنالديز، **الحلاج: السعي إلى المطلق**، ترجمة: مجموعة البحث عن المطلق بإدارة ج.هـ. رادكوسكي، ط١ (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١)، ص٧٥.

(٤) **ديوان الحلاج**، ص١٠٣.

(٥) **ديوان الحلاج**، ص٨١.

(٦) **ديوان الحلاج**، ص٥٩.

(٧) السراج الطوسي، **اللُّمع**، ص٣٣٨.

النَّظر العقليّ. وهنا يلتقي الإلهامُ الصُّوفيُّ بالحدس الشّعريّ، وهي لحظة تتطلَّب لغتها الخاصَّة التي تجمع بين التَّجربتين على قاعدة هذا التحوُّل الذي يتحقَّق في المشترك الشعريّ الصُّوفيّ من خلال نشاط اللُّغة الرَّمزية؛ أي من خلال الانتقال باللُّغة العادية المُتناهية إلى منطق الصُّورة الرَّمزية» [١]، وذلك للتَّعبير عن شيء من «الحقيقة الإلهيَّة»، التي يتلقَّاها الصُّوفيُّ عن الله تعالى مباشرة، فيميل – أو بالأحرى: يضطرُّ – إلى استعمال التَّجريد؛ كما في قول الحلَّاج:

لبيّك، لبيّك، يا سرّي ونجوائي ... لبيّك، لبيّك، يا قصدي ومعنائي
أدعوك، بل أنتَ تدعوني إليكَ، فهل ... ناديتُ إيَّاكَ، أم ناديتَ إيَّائي؟
يا عينَ عينِ وجودي، يا مدى هِمَمي ... يا منطقي، وعباراتي، وإيمائي
يا كُلَّ كُلّي، يا سمعي، ويا بصري ... يا جُملتي، وتباعيضي، وأجزائي
يا كُلّ كُلّي، وكلُّ الكُلّ مُلْتَبِسٌ ... وكُلُّ كُلِّكَ ملبوسٌ بمعنائي
يا من به عَلِقَتْ روحي، فقد تَلِفَت ... وَجْدًا فصِرْتُ رهينًا تحتَ أهوائي [٢]

ففي هذه القصيدة الفريدة، يناجي الحلَّاج محبوبه وهو في غمرة وجده، فإذا مناجاته عبارة عن نداء ودعاء، ثمَّ كأنَّما يفيق من هذه الغمرة الشّديدة، فيرثي نفسَه، وينوّه بشغفِه، فإذا بالقصيدة ـ كلّها ـ تتحوَّل إلى لغة إشارة، ومحض إيماء، يقع مجالهما خارج كلّ حرفٍ؛ كما قال ابن سوار (ت. ٦٧٧ه/ ١٢٧٨م):

في القلب سِرٌّ لليلى لو نطقتُ به ... حَرْفًا؛ لَأَفْتَوا بكُفري بعد إيماني
إنْ غَيَّبَتْ ذاتَها عنّي، فلي بصرٌ ... يرى محاسنها في كلّ إنسان [٣]

ولمَّا كانت العبارة موضوعة للإحاطة بالفكرة، وكانت الفكرة هنا أعلى وأجلّ من أن تُحْصَر وأن تُحَدَّ ومن أن يُحاط بها؛ لجأ الحلَّاج إلى استعمال الرَّمز [٤]، فاستطرد قائلًا:

إنّي لأرْمُقُه، والقلبُ يعرفهُ ... فما يُترجم عنه غيرُ إيمائي

---

(١) وفيق سليطين، **الشعر والتصوف**، ص٣٢. وهذا التلقّي المباشر عن الله تعالى، هو ما أشار إليه أبو يزيد البسطاميُّ (ت. ٢٦١ه/ ٨٧٤م) بالقول لأحد الفقهاء: «أخذتم علمكم ميتًا عن ميّت، وأخذنا علمنا عن الحيّ الذي لا يموت». ابن العربي، **الفتوحات المكية**، ج١، ص٣٦٥.

(٢) **ديوان الحلاج**، ص١١؛ **شرح ديوان الحلاج**، ص١٤٦–١٤٧. والتباعيض: من الفعل "بَعَضَّهُ"؛ أي جَزَّأَهُ إلى عدة أجزاء. والدَّنَف: مرض الحب أو العشق الملازم الذي لا شفاء منه. واللَّجاجة: الإلْحَاحُ، العِنَادُ؛ "لَجاجة في غير محلّها"؛ أي: مُواظبة على الطَّلَب بإصْرار وعِناد، إلحاح.

(٣) ابن سوار (أبو المعالي محمد بن سوار الشيبانيّ المتوفَّى سنة ٦٧٧ه/ ١٢٧٨م)، **ديوان نجم الدين بن سوار الدمشقيّ (٦٧٧هـ)**، تحقيق محمد أديب الجادر، سلسلة مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق؛ مجلد: ٧–٨ (دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٤٣١هـ– ٢٠١٠م)، ص٢٤٠.

(٤) لمزيد من التفاصيل حول مركزية الرَّمز في الشّعر الصُّوفيّ، انظر: عبد الكريم اليافي، **التعبير الصُّوفي ومشكلته**، ط١ (دمشق: منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٠–١٤٢١ه/ ١٩٩٩–٢٠٠٠م)، ص٧١–٩٠؛ نذير العظمة، **المعراج والرمز الصُّوفيّ: قراءة ثانية للتراث**، ط١ (بيروت: دار الباحث، ١٤٠٢هـ– ١٩٨٢م)، ص٣٩–٥٧؛ عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصُّوفية**، ط١ (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٨)، ص٣٢٧–٣٨٣.

يا ويحَ روحي من روحي، فواأسفي — عليَّ منّي، فإنّي أصلُ بلوائي
كأنَّني غَرقٌ تبدو أناملهُ — نعوشًا، وهو في بحرٍ من الماءِ
وليس يعلمُ ما لاقيتُ من أحدٍ — إلّا الذي حلَّ منّي في سُويدائي
فهو العليم بما لاقيتُ من دَنَفٍ — وفي مشيئته موتي وإحيائي
يا غايةَ السُّول والمأمُول، يا سَكَني — يا عيش روحي، يا ديني ودُنيائي
قلْ لي – فديتُكَ -: يا سمعي، ويا بصري — لِمْ ذي اللّجاجة في بُعْدي وإقصائي
إنْ كنتَ بالغيب عن عينيَّ مُحتجِبًا — فالقلبُ يرعاك في الإبعاد والنائي [١]

وكيفما كان الأمر، فقد اختزن شعر الحلَّاج الخبرةَ المؤسَّسة على كلّ من الكشف والتجلّي الإلهيّ، ممَّا أكْسَبَ الألفاظ العادية معنًى جديدًا، حيث الموجودات عبارة عن صور رمزية تحيل – في الأصل – على المعاني أو «الحقيقة الإلهية». وتبعًا لذلك؛ فإنَّ مغامرة الحلاج الشَّعرية – التي تقاطعت مع مأساته الشَّخصية – «لا ينحصر همُّها، ولا يقتصر خوض تجربتها، في [مجرد] التَّسمية؛ وإنَّما في تلك القدرة على جعل ذلك الجانب المُعْتَم من الكينونة يُفصح عن غيابه من دون أن يخون، أو يتنكّر لجذره الأصليّ» [٢]؛ ذلك الجذر الإلهيّ الذي ترسّب في الذات البشرية منذ أن توجَّهت إليها الذَّات العليّة – فيما لا تزال في الذَّرّ - بسؤال: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾ [الأعراف: ١٧٢].

كفى حزنًا أنّي أُناديكَ دائبًا — كأنّي بعيدٌ، أو كأنَّك غائبُ
وأطلبُ منك الفضلَ من غير رغبةٍ — فلم أرَ قبلي زاهدًا وهْوَ راغبُ [٣]

المبحث الثالث

السّمات الفنية في شعر الحلَّاج: الرّمز والمعنى

«ترفض بعض الأعمال أن تنفتح لنا — حتَّى ننضج بما فيه الكفاية» [٤].

تهتم «الأسلوبية» بدراسة النصّ الأدبيّ دراسة وصفية، فتحلّله بمعزل عن العوامل الخارجة عنه، وتسلّط الضوء على مجموعة من السّمات - أو الأنماط - التي تتجاوز وظيفة الإبلاغ، وتدرس – تبعًا لذلك - كلَّ ما يؤدّي وظيفة أدبية أو جمالية. وهكذا تنبسط «الأسلوبية» على رقعة اللُّغة كلّها؛ إذ إنَّ «جميع الظواهر

---

(١) **ديوان الحلاج**، ص١٢-١٣.

(٢) جورج نوننمشار، **دلالات الأثر، يليه: أكوان فون كوخ المجاورة**، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، ط١ (اللاذقية: دار الحوار، [١٤١٣هـ-] ١٩٩٢)، ص٢٢.

(٣) **ديوان الحلَّاج**، ص٤٤.

(٤) روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤)، ص٦٨.

اللغوية ـ ابتداء من الأصوات حتَّى أبنية الجمل الأكثر تركيبًا ـ يمكن أن تشفَّ عن لمحة من حياة الفكر بأكملها، منظورًا إليها من زاوية خاصَّة»[١]. والواقع أنَّ **لغة الحلَّاج** تنفرد بمجموعة من السّمات المميّزة لها: سواء على مستوى الصُّورة الشّعرية[٢]، أم على مستوى الإيقاع، إذ تنتظم الأصوات فيها وفقًا لأنساق مطّردة موسيقيًّا تتناسب مع كون الإيقاع «من مصطلحات علم الموسيقى، لا من مصطلحات علوم اللُّغة بوجه عام، ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشّعر القديمة بوجه خاص»[٣].

وعلاوة على ذلك؛ يمكننا النَّظر إلى «مأساة الحلَّاج» بوصفها تعبيرًا عن مأزق ـ أو أزمة ـ اللُّغة الصُّوفية، التي سعت إلى نحت قاموسها الخاصّ بها، عن طريق تفجير اللُّغة حينًا[٤]، وتطويع القوالب الشَّعرية حينًا آخر[٥]، من أجل التَّعبير عن جملة الأحوال والمواجيد التي يعاينها – ويعانيها – صاحب التَّجربة الصُّوفية. فكل قول ينطق به صاحب الحال – خاصَّة عند السُّكْر ـ ما هو إلَّا اندفاعٌ غير مقيَّد بقيود اللُّغة أو غيرها[٦]. يقول الحلَّاج:

---

(١) شارل بالي، «*علم الأسلوب وعلم اللغة العام*»، ضمن كتاب: **اتجاهات البحث الأسلوبي**، اختيار وترجمة شكري عياد، ط١ (الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥)، ص٣١. وانظر أيضًا: جورج مونان، **مفاتيح الألسنية**، ترجمة الطيب بكوش، ط١ (تونس: منشورات جديدة، ١٩٨١)، ص١٢٣.

(٢) الصورة الشعرية هي عمليّة تفاعل متبادل بين الشاعر والمُتلقّي للأفكار والحواس، من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعريّة تستند مثلاً إلى المجاز، والاستعارة، والتشبيه؛ بهدف استثارة إحساس المُتلقّي واستجابته. أمَّا العناصر التي تتكوّن منها الصورة الشعريّة؛ فتتمثَّل في: اللغة، والموسيقى، وما تشتمل عليه من: وزن، وقافية، وإيقاع، وإيحاء. وتتمثَّل كذلك في: الخواطر، والأحاسيس، والعواطف. لمزيد من التفاصيل انظر: علي الخرابشة، «*وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي*»، **مجلة الآداب**، العدد: ١٠٩–١١٠، ٢٠١٤، ص٩٧–١٠٩. ومن مقاطع الحلَّاج التي تتضمن صورًا شعرية أخَّاذة؛ قوله على سبيل المثال:

حمَّلتُ القلب ما لا يحمل **البَدَنُ** — والقلبُ يحمل ما لا تحمل **البُدُنُ**

يا ليتني كنتُ أدْنَى من يلوذُ بكم — عينًا لأنظُركَم، أو ليتني أُذُنُ

ديوان الحلَّاج، ص٩٧–٩٨.

(٣) محمد الهادي الطرابلسي، «*في مفهوم الإيقاع*»، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد: ٣٢، ١٩٩٩، ص١٢.

(٤) بحسب يوسف زيدان؛ فإنَّ تفجير اللغة عند الحلَّاج يعني: سعيه للتخلُّص التَّام من أساليب الصّياغة اللغوية الشَّائعة فى عصره، وطموحه الكبير إلى استبدال اللفظ الذى اهتُرئ من كثرة التداول، بلفظ يتخلَّق بحرية خلال السّياق الجديد. وقد تجلَّى هذا التفجير للُّغة السَّائدة، كما تجلَّى اكتشاف الحلَّاج لمعدن اللُّغة الصُّوفية الجديدة، فى النصّ الذى كتبه الحلَّاج فى سجنه – وهرَّبه تلاميذه – والذى يعدُّ واحدًا من أروع النُّصوص الصُّوفية على الإطلاق؛ ألا وهو: **كتاب الطواسين**. ففى هذا الكتاب يفجّر الحلَّاج كلَّ التراكمات اللغوية والدّلالية، ليعود بها إلى أصل اللغة: الحرف، وإلى التجلّي الأتمّ لها: القرآن الكريم. انظر: يوسف زيدان، «*الحلَّاج ومحاولة تفجير اللغة*»، ص٤٧ وما بعدها.

(٥) يقول عبد الحكيم حسَّان تحت عنوان «وثبة الحلَّاج بالشّعر الصُّوفيّ»: «إنَّ قيمة الحلَّاج ومنزلته بين شعراء الصُّوفية في القرن الثالث [الهجريّ/ التاسع الميلادي] تجلَّت بوضوح في خصائص له لم يشاركه فيها أحدٌ من هؤلاء الشُّعراء؛ يمكن إجمالها في النّقاط التَّالية: ١– تشقيق الموضوعات والتَّجديد فيها. ٢– الإلمام بموضوعات التصوُّف وتحديدها. ٣– طول القصيدة ووحدتها في موضوعها. ٤– صراحة الأسلوب. ٥– تحديد الصُّورة الشَّكلية للشّعر الصُّوفيّ». انظر: عبد الحكيم حسان، **التصوف في الشعر العربي الإسلامي: نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري**، تقديم وتعليق عقبة زيدان، ط١ (دمشق: دار العرب للدراسات والنشر والترجمة – دار نور للدراسات والنشر والترجمة، ٢٠١٠)، ص٣٦٦–٣٦٩.

(٦) إذا كانت اللغة عند فرديناند دي سوسير (١٨٥٧–١٩١٣) تشكّل نظامًا من الإشارات التي تعبّر عن الأفكار؛ فإنَّه من الصعوبة بمكان دراسة لغة المتصوفة إلَّا بعد معرفة آلية تكوُّن الألفاظ والجُمل، والرجوع إلى التجربة الصوفية ذاتها. فالنصُّ الصُّوفيُّ لم يتكوَّن بفضل إجهاد عقلاني، وتخطيط إنشائي

كفاك بأنَّ السُّكْرَ أوجد كُرْبتي فكيف بحال السُّكْر، والسُّكْرُ أجْدَرُ

فحالاك لي حالان: صحوٌ وسَكْرَةٌ فلا زلتُ في حالَيَّ أصْحُو وأسكرُ [١]

ومن هنا تتأتَّى خطورة الشَّطح الصُّوفيّ المنفلت من كلّ عقال؛ فكلُّ قول يصدر – والحالة هذه - هو «قول مفرط لا يقاس، يُخْرِج بمجرد وجوده، ويُحدث في حائط اللُّغات ثغريْن ينساب منهما نورٌ آخر من عالم آخر هو الآن ذاته، ووظيفة اللُّغة: التوسُّط بين العالمين؛ شأنها في ذلك شأن المَلَك الذي يؤدّي الرّسالة» [٢].

والحال أنَّ الحلَّاج لم يقف في تجاربه الشّعرية عند حدٍّ ما، وإنَّما انجرف مع الشّعر من دون خوف أو حذر، تاركًا الإيقاع - وحده - يقوده نحو دليل إدانته. ونعني بذلك استخدامه تعابير من مثل: «النَّاسوت» و«اللاهوت» ذات الصّبغة المسيحية، إضافة إلى استخدام ألفاظ من قبيل: «الاتحاد» و«الحلول» في أشعاره ونثره؛ ومن قبيل ذلك قوله:

سبحان من أظهر ناسوتُه سرَّ سنا لاهوتِه الثّاقب

ثمَّ بدا في خلقه ظاهرًا في صورة الآكل الشَّارب

حتَّى لقد عاينه خلقُه كلحظة الحاجب بالحاجب [٣]

وقال - معبّرًا عن لوعة العشق والاتحاد، وعن سريان المحبوب الإلهيّ فيما بين القلب وما يُغلّفه (الشّغاف)، وتشبيه ذلك بانسياب الدَّمع من الجفن المغلِّف للعين -:

أنتَ بـين الشّغَافِ والقلب تجري مثل جَرْي الدُّمُوع مِنْ أَجْفَانِي

وتُحِلُّ الضَّمـيرَ جـوْفَ فـؤادي كحُلُـولِ الأرواحِ في الأبدانِ

ليس من ساكنٍ تحرَّك إلَّا أنتَ حرَّكْتَهُ خَفِيَّ المكان

يا هِـلالًا بـدا لأربـعِ عَشْـرٍ فثمَـانٍ وأربـعٍ واثنتانِ [٤]

فالمقصود بالهلال ذي الأربع عشرة في البيت الأخير: كمال الجما، إشارة إلى الجمال الإلهيّ الكامل الذي تتوجَّه إليه قلوب الأكوان جميعًا بالعشق والعبادة. كما أنَّ هذه الصُّورة معبّرة – صوفيًّا - عن فكرة امتلاء

مسبق؛ بل من استعداد روحي وراء النَّظر العقليّ. انظر: شريف هزّاع شريف، **نقد/ تصوف: النص – الخطاب – التفكيك**، ط١ (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨)، ص٧٣.

(١) **ديوان الحلَّاج**، ص٥٥.

(٢) سامي علي، «*شعرية التصوف في شعر الحلَّاج*»، مجلة **مواقف**، العدد: ٥٧، ١٩٨٩، ص١١.

(٣) **ديوان الحلاج**، ص٤١.

(٤) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٧٤-٢٧٥.

المحبّ بالمحبوب (الله)، الذي هو في الحقيقة: حقيقةُ كلّ شيء [١]. ورمزية الهلال المكتمل – بوصفها معبّرة عن الحقّ – تتواتر في الأدبيات الصُّوفية؛ على غرار ما قال عبد الرحمن الجامي (٨١٧-٨٩٨هـ/ ١٤١٤-١٤٩٢م)، في المثنويّ الفارسيّ:

چهارده ساله بتی برلب بام	چون مه چارده، در حسن تمام
بر سَرِ سَرْو، كُلَه گوشَهْ شكَسْت	بر گل أز سَنْبُل تَرْ، سلسله بست
داد هنكامهْ معشوقي ساز	شيوه جلوه گيرى كردْ آغاز [٢]

ومعناه:

وصنمٍ ذي أربع عشرة على سطح سقفٍ	وفي تمام الحُسن مثل قمر الأربع عشرة
وضع على جانب رأسه تاجًا مُزيّنًا	وتَمَنْطق بنطاقٍ من السُّنْبُل الغَصّ
أخذ العودْ وهاجَ فَيْ العُشَّاق	فبدأ بذلك جمالُه يعمل عمله [٣]

لقد توصَّل الحلَّاج، بفضل مجاهداته الرُّوحية المضنية، إلى التحقُّق بالوحدة الإلهية التي لا يتأتَّى للمرء أن يحقّق ذاته بها إلَّا من خلال هذا الشَّوق الإلهيّ، وهذا الوجد العارم، وهذا الحبّ الشَّامل كلَّ حبّ آخر، الماحق كلَّ تعبير عن وهم الوجود الحسّي [٤]. ومن هنا، تبدو لغة الحلَّاج الشّعرية أشبه بانفجار يحمله روح الكون إلى روح «القطب»، فيغمر الوجدان، ويوقد في الباطن ثورة متأجّجة. فاللُّغة الشّعرية الصُّوفية تعبّر - في جوهرها ومضمونها - عن مكنون «الحبّ الإلهيّ»، الذي هو سرُّ كلّ تجدُّد أو «نَوْرَزَة» - على حدّ تعبير الحلَّاج -[٥]. ولا تتحقَّق هذه «النَّوْرَزَة» إلَّا بامّحاء الذَّات البشرية، والامتحاق الكليّ في الملكوت الإلهيّ، حيث يتَّحد المعشوق بالعاشق، وينقسم الموموق للوامق، فيما يقول الحلَّاج [٦].

---

(١) يوسف زيدان، «*الحلَّاج ومحاولة تفجير اللغة*»، ص٤٥.

(٢) العيناثي العاملي (ت. ١٠٨٨هـ/ ١٦٧٧م)، **آداب النفس**، تحقيق السيد كاظم الموسويّ المياميّ، ط١ (بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م)، ص١٠٤.

(٣) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٧٦.

(٤) انظر: سامي مكارم، **الحلَّاج : في ما وراء المعنى والخط واللون**، ط٢ (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، آب/ أغسطس ٢٠٠٤)، ص٤١.

(٥) قال أحمد بن فاتك: «كنَّا بنهاوند مع الحلَّاج وكان يوم النيروز، فسمعنا صوت البوق، فقال الحلَّاج: أيُّ شيءٍ هذا؟ فقلت: يوم النيروز. فتأوَّه وقال: متى نُنوَرَز؟ فقلت: متى تع ني؟ قال: يوم أُصلَب! فلمَّا كان يوم صلبه – بعد ثلاث عشرة سنة – نظر إليَّ من رأس الجذع وقال: يا أحمد! نُورِزْنا. فقلت: أيُّها الشَّيخ، هل أُثْحِفْتَ؟ [أي: هل تلقّيت هدايا النيروز؟] فقال: بلى! أُثْحِفتُ بالكشف واليقين، وأنا ممَّا أُثْحِفْتُ به خَجِلٌ؛ غير أنّي تعجَّلتُ الفرح». ابن الساعي، **أخبار الحلَّاج**، ص٢٧.

(٦) يقول في الدّيوان:

اتّحد المعشوقُ بالعاشق	انقسم المَوْمُوقُ للوامِق

والحقُّ أنَّ الحلَّاج نجح بجدارة في أن يكوّن لنفسه رصيدًا شعريًّا وازنًا، أهَّله لاقتحام النُّصوص من زاوية الباطن، وليس أدلَّ على ذلك من جاذبية هذا الخطاب أدبيًّا، بحكم أنَّه نصٌّ واعد، يكشف «عن انتمائه المراوح لسلالة الثقافة الإسلامية المتميزة في صلبه، لا على سبيل مجرد أَسْلَبَة التصوُّف واتّخاذه قناعًا تعبيريًّا، وإنَّما من قبيل تهييج التذكُّر وتوظيف العناصر الحيَّة في الميراث الأنثربولوجيّ العظيم» [١]. ولهذا تحتلُّ المفردات الدالة على الذكر والدعاء والمناجاة حيّزًا واسعًا في قاموسه الشعريّ المعبّر عن الشوق إلى حضرة الجمال الإلهي؛ ومن قبيل ذلك قوله:

إذا بلغ الصَّبُّ الكمالَ من الهوى ... وغاب عن المذكور في سطوة الذكر
يشاهد حقًّا حين يشهده الهوى ... بأنَّ كمال العاشقين من الكفر [٢]

ومن شأن هذا التقابل بين لفظتي «الذكر» و«الكفر»، أن يحيل إلى فكرة غياب الذاكر – في الذكر - عن المذكور، عوض أن يغيب في المذكور! وهنالك يحتجب المعشوق بحجاب اسمه، فيحوّلُ العشق إلى الاسم لا إلى الذات، وإلى الرسم لا إلى المعنى:

أنتَ المُوَلِّهُ لي لا الذّكر ولّهني ... حاشا لقلبي أن يعلو به ذكري
الذّكر واسطةٌ تُخفيك عن نظري ... إذا توشَّحه في خاطري فكري [٣]

فالذكر – باعتباره وسيلة لا غاية في حدّ ذاته – يفترض أن يظلَّ دافعًا قويًّا يُغذّي في الذَّاكر الشوقَ للمحبوب، ومتى تحقَّق هذا الشَّرط الضروريُّ؛ ذاب العاشق في المعشوق؛ كما أخبر الحلَّاج بالقول:

إذا ذكرتُكَ كاد الشوقُ يُقلقني ... وغفلتي عنك أحزانٌ وأوجاعُ
وصار كُلّي قلوبًا فيكَ داعيةً ... للسّقم فيها وللآلام إسراعُ
فإنْ نطقتُ فكلّي فيكَ أَلْسِنَةٌ ... وإنْ سمعتُ فكُلّي فيكَ أسماعُ [٤]

وإلى هذا المعنى أشار حجّة الإسلام أبي حامد الغزالي (ت. ٥٠٥ه/ ١١١١م)، بالقول:

واشترك الشَّكلان في حالةٍ ... وامْتَحَقَا في العالَم الماحِق

شرح ديوان الحلَّاج ، ص٢٤٧. والمومق واللوامق من المِقَه؛ وهو الحبّ. والشَّكلان – بفتح الشين وكسرها – هما الشبيهان والمثيلان. والمَحْقُ في الاصطلاح الصوفيّ هو: فناء وجود العبد في ذات الحقّ تعالى، كما أنَّ المَحْوَ: فناء أفعاله في فعل الحقّ سبحانه. أمَّا الطَّمْسُ؛ فهو فناء صفات العبد في صفات الحقّ.

(١) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ط١ (القاهرة: دار الآداب، ١٩٩٥)، ص٣٣٤.

(٢) **شرح ديوان الحلَّاج** ، ص١٩٦. وفي رواية أخرى: «بأنَّ صلاة العارفين من الكفر».

(٣) **ديوان الحلَّاج**، ص٥٠.

(٤) **شرح ديوان الحلَّاج** ، ص٢٣٦.

إذا غبتَ عنّي كنتُ عندكَ حاضرًا ومن عجبٍ أنَّ غيبتي فيكَ حضرتي؟
ملأتُ جهاتي السّتَّ منكَ فأنتَ لي محيطٌ، وأيضًا أنتَ مركزُ نُقطتي [١]

إنَّ مناجاة الحلَّاج ـ الشّعرية والنَّثرية على حدٍّ سواء [٢] ـ تعدُّ من أرفع وأروع الأدبيات الصُّوفية المعبّرة عن شدَّة الافتقار إلى الله عزَّ وجلَّ، وغلبة الشَّوق إليه ومكابدة الحنين في العشق. أضف إلى ذلك أيضًا، ما تنطوي عليه أشعار الحلَّاج من تكثيف للمعنى وثراء للمضمون اللغويّ، ناهيك عن جماليات التَّعبير عن امتزاج روح العاشق بالمعشوق عند تحقُّق الوصال، وشدَّة يأسه في حال القطيعة والهجْران؛ وهو ما تُعبّر عنه المقطوعتان التاليتان على التوالي؛ إذ يقول معبّرًا عن اتحاده بالمحبوب في أولاهما:

والله ما طلعت شمسٌ ولا غَرُبَتْ إلّا وحبُّك مقرونٌ بأنفاسي
ولا جلستُ إلى قوم أحدّثهم إلّا وأنتَ حديثي بين جُلّاسي
ولا ذكرتُك محزونًا ولا فَرِحًا إلّا وأنتَ بقلبي بين وسواسي
ولا همَمْتُ بشُرب الماء من عطشٍ إلّا رأيتُ خيالًا منك في الكاس [٣]

ويقول معبّرًا عن حاله وقت القطيعة مع المحبوب في ثانيهما:

إذا هجرتَ فمَنْ لي؟ ومن يُجمِّل كُلّي
ومن لروحي وراحي؟ يا أكْثَري وأقَلّي
أحبَّك البعضُ منّي وقد ذهبتَ بكُلّي
يا كُلّ كُلّي فكُنْ لي إنْ لم تكُنْ لي فمَنْ لي؟ [٤]

لقد عبَّر الحلَّاج عن تجربة لها من الخصوصية ما يدفع به إلى اختيار تراكيب لغوية من شأنها إبراز الطَّاقات الرُّوحية والإيحائية لمفرداته، التي حوَّر بعضها بما يُخرجها عن المعتاد والمألوف في التَّراكيب اللُّغوية. وقد صاحب هذا الخروج، خروجٌ موازٍ له في المنظور الدَّلاليّ، قصد به التَّعبير عن المعنى الكليّ؛ أو بالأحرى

---

(١) أبو حامد الغزالي، **معارج القدس في مدارج معرفة النفس**، ط١ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٨)، ص٢٠٢.

(٢) من جميل مناجاته، الدعاء الذي دعا به ليلة صلبه، وفيه يقول: «نَحَنُ بشَوَاهِدِكَ نلُوذُ وبِسَنَا عِزَّتِكَ نَسْتَضِئُ لِتُبْدِى لَنا مَا شِئْتَ مِنْ شَأْنِكَ وأَنْتَ الذِى فِى السَّماءِ عَرْشُكَ وأَنْتَ الذِى فِي السَّمَاءِ إلَه وفِى الأرضِ إلَه.. تَجَلَّى كَمَا تَشَاء مِثْلَ تَجَلِّيكَ فِي مَشِيئَتِكَ كأَحْسنِ صُورَةٍ، والصُّورَةُ هِيَ الرُّوحُ النَّاطِقَةُ الذِى أَفْرَدْتَهُ بالعلمِ (والبيَانِ) والقُدرَةِ. وهَؤلاءِ عِبَادُكَ قَدْ اجْتَمَعُوا لِقَتْلِى تَعَصُّباً لدِينكَ وتَقَرُّباً إلَيْكَ، فاغْفِرْ لَهُمْ! فإنكَ لَوْ كَشَفْتَ لَهُمْ مَا كَشَفْتَ لِى، لما فَعَلُوا ما فَعلُوا، ولَوْ سَتَرْتَ عَنِّى مَا سَتَرْتَ عَنْهُمْ، لما لَقِيتُ مَا لَقِيتُ، فَلَكَ التَّقْديرُ فِيما تَفْعَلُ، ولَكَ التَّقْدِيرُ فيما تُرِيدُ». **كتاب الطواسين**، ص٢٠٢–٢٠٥. وانظر: عبد الرحمن بدوي، **شطحات الصوفية**، ط٢ (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٦)، ص٢٦.

(٣) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٣٤٥–٣٤٦.

(٤) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٣٦١.

عن «الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدّلالات اللُّغوية في السّياق» [١]. هذا الأفق الأخير قد دفع الحلَّاج - في الأخير - إلى تأمُّل السّمة الرئيسة المميّزة للحياة والموت على أساس من «الوحدة الإلهيَّة»، حيث الحياة بمثابة السَّجن للأولياء؛ وهو ما عبَّر عنه بالقول:

أَقلّبُ قلبي في سواك فلا أرى سوى وحْشتي منه، ومنكَ به أَنْسِي

فها أنا في حَبْس الحياة مُمَنَّعٌ من الأَنس، فاقْبِضْني إليكَ من الحَبْس [٢]

هنا يحوّل الحلَّاج الحياةَ/ الحبسَ بإضفاء حضور الله فيها – إذ إنها إحدى مخلوقاته – كي يضمن التميُّز عن الآخرين، الذين – على عكسه – يطبعون العالَم بطابعهم الخاص ليتملَّكوه! وعند هذا الحدّ يتّسع نطاق «الحقيقة الصُّوفية»، التي تكشف بنور الله ومحبَّته بواطنَ الإنسان، فتتبدَّل صفاته: من الوجود العابر إلى الخلود، ومن المدنَّس إلى المقدَّس، ومن الأنائيَّة المفرطة إلى التَّناهي والتماهي مع ربّ الأشياء وخالقها. أفلا يضع الوليُّ - بمجرد وجوده - وحدةَ أنماط التَّفكير موضع تساؤل لدى أولئك الذين قصروا حياتهم على هذا العالم بدلَ أن يصرفوها إلى الله تعالى؟![٣]

إنَّ تأمُّلات الحلَّاج في الموت - الذي انتهى إليه بعد طول انتظار - هو تأمُّلٌ في الحياة أيضًا «لأنَّه يراه موتًا في الله، كما يرى الحياة حياة في الله (...) فالحياة كالموت: إهداءٌ وتضحية، وما هي التَّضحية إذا لم تكن الاعتراف الكامل بهبةٍ ما؟!» [٤]. وهكذا، تتكشَّف «شعرية الحلَّاج» عن رؤية خاصَّة لا تجد ضالتها في النَّمط السَّائد المعبِّر عن استقرار المعنى، بقدر ما تجد نفسها في «الأنماط المُواربة لعلَّها تظفر بالمعنى الذي تفتّش عنه، وتحاول أن تتلاءم معه» [٥].

---

(١) لطفي عبد البديع، **التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا**، ط١ (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠)، ص١٤٤.

(٢) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٢٥.

(٣) انظر: جان شوفيلي، **التصوف والمتصوفة**، ترجمة عبد القادر فنيني، ط١ (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩)، ص١٣٣؛ عبد الله حمودي، **الشيخ والمريد: النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة**، ترجمة عبد المجيد جحفة، سلسلة المعرفة الاجتماعية؛ ٢١٧، ط٣ (الرباط: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٣)، ص١١٧.

(٤) روجيه أرنالديز، **الحلَّاج: السعي إلى المطلق**، ص٢١-٢٦ (بتصرُّف).

(٥) أماني سليمان داوود، **الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلَّاج** ، ط١ (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١١)، ص٨٩.

أمَّا **الإيقاع**؛ فنلحظ في شعر الحلَّاج تكرارًا كميًّا للأصوات «المهموسة»[١]؛ خاصَّة ما يرد في سياق التضرُّع والمناجاة، والأصوات «الاحتكاكية»، التي تنتمي إلى ما يسمَّى بأصوات «الصَّفير»[٢]: خفْضًا وارتفاعًا؛ ممَّا يبرهن على غلبة حالة القلق، والاضطراب، وانعكاس ذلك كلّه على نفسيته المتخمة بمشاعر الحُرقة والأسى، وما يتخلَّلها من الحيرة والإنهاك الجسديّ والنفسيّ؛ بسبب كثرة الرّياضات الرُّوحية، وضروب المجاهدات التعبُّدية والتقشُّفية[٣]. ولهذا نجده في حركة دائبة لا يثبت في مقام، ولا يستقر على حال، ولا يقرُّ له قرار. كما يغلب على شعر الحلَّاج صيغ «النّداء»، بما تنطوي عليه من أصوات إيقاعية تتضمَّن قدرًا من الامتداد، حيث ينسجم صوت الألف مع لفظ «الآه» المرتبط بالتأوُّه، والفقد، والحنين، والأنين، والحسرة، والرّجاء. ففي الأبيات التالية نلحظ جمعًا بين أداة النداء: «يا» وبين صوت المدّ: «الألف»: «يَا – نَى»؛ «يَا – نَا»؛ «يَا – غَا، خا، هَا، سا، طا، شَا، إلخ».

نظري بَدْءُ عِلّتي ... ويْحَ قلبي وما جنى
يا مُعين الضَّـ**نى** علـ ... ـيَّ أعِنّي على الضَّـ**نى** [٤]

وكذا قوله:

يا موضع النَّاظر من **ناظري** ... و**يا** مكان السرّ من **خاطري**
يا جملة الكلّ التي كلّـ**ها** ... أحبُّ من بعضي ومن **سائري**
تُراك ترثي للذي قلبُه ... مُعَلّقٌ في مِخْلَبَيْ **طائر** [٥]

وقوله:

يا غافلًا لجهالة عن **شانِي** ... هلّا عرفتَ حقيقتي وبـ**يانِي؟** [٦]

---

(١) الصوت المهموس: هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به. وتتألف الأصوات المهموسة من حروف: التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء. انظر: كمال بشر، **علم الأصوات**، (القاهرة: دار غريب للنشر، ٢٠٠٠)، ص٨٧.

(٢) أبرز الأصوات الاحتكاكية هي: الثاء، والسين، والشين، والصّاد، والفاء. انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط٢ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢)، ص٣٢.

(٣) أخضع الحلَّاج نفسه لمجاهدات شديدة القسوة؛ خاصَّة إبَّان حجّه الأوَّل بمكَّة، في ما بين عامي: ٢٧٠-٢٧٢هـ/ ٨٨٣-٨٨٥م، إذ كان يجلس على صخرة من جبل أبي قبيس في الشمس، حافيًا، حاسر الرَّأس، كما لازم صحن الكعبة سنة كاملة لم يبرح موضعه إلَّا للطَّهارة والطَّواف، غير مُحترز من الشَّمس ولا من المطر. أمَّا طعامه؛ فكان يُحمل إليه في كلّ عشية كوز ماء للشُّرب وقرص خبز، فيأخذ القرص ويعضّ أربع عضّات من جوانبه، ويشرب شربتين من الماء. انظر: لويس ماسينيون، **آلام الحلَّاج: شهيد التصوف الإسلامي**، ترجمة الحسين مصطفى حلاج، ط١ (بيروت: شركة قدمس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤)، ج١، ص١٢٨-١٢٩.

(٤) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص١٣٥.

(٥) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص١٩٤-١٩٥.

(٦) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٧٧.

ومن السّمات الأسلوبية اللّافتة في شعر الحلّاج أيضًا؛ قدرته على استخدام تراكيب الجُمَل بنوعيها: الإسميَّة والفعليَّة، بما يتناسب مع الدّلالات التي يعبّر عنها عن جملة الأحوال والمقامات الصُّوفية، التي تتراوح بدورها بين الحركة والثّبات: من الضِّعة إلى السموّ، من الجذْب إلى الخصب، من الخمول والخفاء إلى الظهور والتجلّي؛ وذلك من خلال تعويله على جُمَل العطْف، والتَّقديم والتَّأخير، والمراوحة بين الأفعال بشقَيْها: الماضي والمضارع، وخلق حالة من الإرجاء لدى المتلقّي: «سكوتٌ ... عباراتٌ»، ممَّا يوسّع من أفق الانتظار. فأشعار الحلَّاج لا تدعو إلى القراءة بحذر وحسب؛ وإنَّما أيضًا أن «تتوقَّف وتتقطَّع وتُقيم في الصَّمت، قَصْد التَّوغُّل في الفهم من غير يقين، وتجنُّب استعجال الحُكم عليها بالتَّناقض؛ لأنَّ هذا الحكم يُلْجمُ الاحتمالَ، ويحجبُ الوعودَ، ويُسْكِتُ ما يتعيَّن الإقامة فيه» [١]، ومن قبيل ذلك قوله، على سبيل المثال:

سكوتٌ ثمَّ صمتٌ ثمَّ خرسٌ	وعلمٌ ثمَّ وجدٌ ثمَّ رَمْسُ
وطينٌ ثمَّ نارٌ ثمَّ نورٌ	وبردٌ ثمَّ ظلٌّ ثمَّ شمسُ
وحزْنٌ ثمَّ سهلٌ ثمَّ قفْرٌ	ونهرٌ ثمَّ بحرٌ ثم يَبْسُ
وسُكْرٌ ثمَّ صحْوٌ ثمَّ شوقٌ	وقربٌ ثمَّ وصلٌ ثم أَنْسُ
وقبضٌ ثمَّ بسطٌ ثمَّ مَحْوٌ	وفَرْقٌ ثمَّ جَمْعٌ ثمَّ طَمْسُ
عباراتٌ لأقوامٍ تساوَتْ	لديهم هذه الدُّنيا وفَلْسُ [٢]

وكما هو واضح؛ فإنَّ استخدامه حرفي العطف: «الواو»، و«ثمَّ»، وإرجاءه الخبر إلى البيت السّادس: «- **عباراتٌ**...»، من شأنه أن يخلق حالة من الترقُّب والفضول والانتظار لدى المتلقّي، الذي يتوق إلى معرفة الخبر الذي من شأنه أن يُنهي هذا الانتظار بعد طول ترقُّب. وهذه السمة تميز شعر الحلَّاج الذي ينتقل فيها من الضّد إلى الضدّ، ويميل إلى مقابلة الألفاظ، فالقرب والبعد، والحضور والغياب، والمنح والسَّلْب، والقبض والبسط...إلخ، ألفاظ تتكرّر في أشعاره لتعكس لنا عدم استقرار حالته الوجدانية على الدّوام [٣].

---

(١) خالد بلقاسم، **الصوفية والفراغ: الكتابة عند النفّري**، ط١ (الدار البيضاء– بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٢)، ص١٥.

(٢) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢١٨–٢١٩. وتعرض هذه القطعة الشعرية أحوال المتصوفة ومواجيدهم وغاياتهم على أساس ثلاثيّ، تُنقِّل الصُّوفيّ بين الحالات النَّفسية المضادَّة ليستقرَّ – في النهاية – بنتيجة تلبُّسِه بالحال الثالثة. فهو هنا يرتّب الصُّوفيَّ على هذه الموجات النَّفسية الثلاثية؛ كونها مصطلحات وألفاظًا تتردَّد في الأوساط الصُّوفية.

(٣) يقول الحلاج:

فما لي بُعْدٌ بَعْد بُعْدِك بَعْدَما	تيقّنتُ أنَّ القرب والبعد واحدُ
وإنّي – وإنْ أُهْجِرتُ – فالهجرُ صاحبي	وكيف يصحُّ الهجرُ والحُبُّ واحدُ؟

الحلَّاج، **كتاب الطواسين**، ص١٥٥. وفي **شرح الشطحيات**، عقّب روزبهان بقلي الشيرازيّ (ت. ٦٠٦هـ/ ١٢٠٩م) على ذلك بالقول: «القرب والبعد واحد في التوحيد إلَّا للممتَحَنين، والهجر والوصل واحد إلَّا للمطرودين». انظر: **شرح ديوان الحلاج**، ص١٨٥.

إذا سكن الحقُّ السَّريرةَ ضُوعِفتْ ثلاثةَ أحوالٍ لأهل البصائر
فحالٌ يُبيدُ السّرَّ عن كُنْه وصْفه ويُحْضِرُهُ للوجد في حال حائر
وحالٌ به زُمَّتْ ذُرى السرّ فانْثَنَتْ إلى منظرٍ أفناهُ عن كلّ ناظر[١]

أمَّا التناوب بين الأفعال والتنقُّل فيما بينها ـ ممَّا يسهم في منح المقطوعة الشَّعرية قدرًا كبيرًا من الحركة والحيوية والفاعلية – فيمكن تلمُّسها في الأبيات التَّالية التي يقول فيها:

أبْدَى الحِجابَ **فذَلَّ** في سُلطانِه عِزُّ الرُّسوم وكلُّ معْنًى **يخْطرُ**
هيهات **يُدْرَكُ** ما الوجود وإنَّما لهبُ التَّواجد رمزُ عجْزٍ **يقْهرُ**
لا الوجد **يُدْرَكُ** غير رسْمٍ داثِر والوجد **يدْثرُ** حين **يبدو** المنْظرُ
قد **كنتُ** أطربُ للوجود مروّعًا طورًا **يُغيّبُني** وطورًا **أحْضرُ**
أفْنَى الوجودَ بشاهد مشهودِه **أفْنَى** الوجودَ وكلَّ معْنًى **يُذْكَرُ**[٢]

وكما هو ملاحظ؛ فقد تضمّنت المقطوعة خمسة عشر فعلًا؛ عشرة منها مضارعة (ستّة منها بصيغة المبنى للمجهول)، وهي: «يخطر، يُدْرَك [مرَّتان]، يقهر، يدثر، يبدو، أطرب، يُغيّب، أحضر، يُذكَرُ». وخمسة منها ماضية: «أبْدَى، ذلَّ، كنتُ، أفْنَى [مرَّتان]». وإن دلَّ ذلك على شيء؛ فإنَّما يدلُّ على أنَّ الأبيات توحي بسياق من الأحداث المتحرّكة المتتالية؛ خاصَّة وأنَّ التّركيز على الزَّمن المضارع ليس كميًّا وحسب؛ وإنَّما يتأكَّد التَّشديد عليه في مجيئة لفظة/ خاتمة للقافية في أربعة أبيات منه؛ هي: «يخطر، يقهر، أحضر، يُذْكَر». فالفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد الزَّمنيَّ، والزمن عند المتصوفة ـ بشكل عام ـ هو كالحقيقة الإلهية: «زمنٌ أزليٌّ سَرْمديٌّ»، وبذلك ينفذ الشَّاعر للتَّعبير عن «الزَّمن الإلهيّ» المُمتدّ؛ خلافًا للزَّمن البشريّ المحدود والمتغيّر[٣].

أخيرًا، يمثّل «**الشَّطح**» ظاهرة تستعصي على الفهم الظَّاهريّ، أو التَّفسير المباشر، والسَّبب في ذلك يعود إلى أنَّ التَّجربة الصوفية – برمَّتها – هي تجربة ذوقية لا يتأتَّى كشفها إلَّا من خلال المعاناة عبر الاستبطان الدَّاخليّ. فالحلَّاج – وغيره من أهل الحبّ الإلهيّ – يتعامل مع عالم الخلق/ عالم الحس والعقل، وفق معطيات ملكوت الحقّ/ ملكوت الغيب والحبّ «فإذا المحبُّ يرى نفسه وقد صبَّ لطافةَ أسرار الغيب في كثافة مظاهر عالم الشَّهادة، وشرب فأسْكرَتْه هذه الأسرار. ومن هنا كانت معرفة الواحد الحقّ لا تتأتَّى إلَّا بالمحبَّة الإلهية

---

(١) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص١٩٩–٢٠٠.

(٢) الحلَّاج، **الديوان يليه كتاب الطواسين**، تحقيق كامل مصطفى الشيبي، ط١ (كولونيا: منشورات الجمل، ١٩٩٧)، ص٤٣؛ قاسم محمد عباس، **الحلَّاج: الأعمال الكاملة**، ص٢٩٩.

(٣) أماني سليمان داوود، **الأسلوبية والصوفية**، ص٩٢–٩٣.

التي تنتفي معها كلُّ محبَّةٍ، وتمَّحي بها كلُّ صفةٍ من صفات عالم الشَّهادة» [١]؛ وهو ما عبَّر عنه الحلَّاج بقوله: «حقيقة المحبَّة: قيامك مع محبوبك بخلْع أوصافك» [٢]، وقوله:

حويتَ بكُلّي كلَّ كلّكَ يا قُدسي ... تُكاشِفُني حتَّى كأنَّك في نفسي [٣]

وقوله أيضًا:

مكانك في قلبي هو القلب كلّه ... فليس لشيءٍ فيه غيرك موضع

وحطّتكَ روحي بين جِلْدي وأعظمي ... فكيف تراني – إن فقدْتُكَ – أصنَعُ؟ [٤]

إنَّ تجلي «المطلق/ الله» في نفس الصُّوفي من شأنه أن يحيل الأخير إلى سرّ من أسراره، ونور من أنواره. وإذا كان السرُّ يتعارض – ظاهرًا – مع الحقيقة؛ إلَّا أنَّه يمثّل جوهر الحقيقة، ولهذا يقول المتصوّفة: «صدور الأحرار قبور الأسرار» [٥]. وقد هام الحلَّاج في عالم أسراره، فأنشد يقول:

لأنوار نور الدّين في الخلق أنوار ... وللسرّ في سرّ المسرّين أسرارُ

وللكون في الأكوان كونٌ مكوّن ... يَكِنُّ له قلبي ويهدي ويختار

تأمَّل بعين العقل ما أنا واصفٌ ... فللعقل أسماعٌ وعاةٌ وأبصارُ [٦]

في المحصّلة؛ كان المتصوفة أكثر إحساسًا بطبيعة العلاقة المتوتّرة بين المضامين الوجدانية والمعارف الذوقية الحاصلة لهم من جهة، وبين ما يقابلها في المرجعيات العامَّة للألفاظ المتداولة من جهة أخرى «فحين تدخل التجربة الصوفية إلى دائرة المنطوق تشتدُّ حساسيتها حيال اللُّغة، فتجد القوم يشكون – أو يعتذرون – من قصور العبارة عن التبليغ؛ حتَّى في مستوى الدّلالة الإيحائية (Connotation)، فضلًا عن دلالة الظَّاهر (Denotation)» [٧]. ومن هنا نفهم حالة الاغتراب التي تنتاب الصُّوفيَّ في طريق رحلته إلى الله؛ كما عبّر عن ذلك الجنيد البغداديُّ بالقول:

تَغَرَّبَ أمري عند كلّ غريبٍ ... فصرتُ عجيبًا عند كلّ عجيب [٨]

وكما قال «العالم السيّد الغريب» [٩]؛ أبو المغيث الحسين بن منصور الحلَّاج:

---

(١) سامي مكارم، **الحلَّاج : في ما وراء المعنى والخط واللون**، ص١٤٣.

(٢) أبو القاسم القشيريّ (ت. ٤٦٥هـ/ ١٠٧٢م)، **الرسالة القشيرية**، تحقيق عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف (طهران: انتشارات بيدار؛ القاهرة: طبعة مصورة عن طبعة دار الشعب، ١٣٥٠هـ/١٩٣١م)، ص١٤٥.

(٣) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٢٥.

(٤) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٣٥.

(٥) انظر: شهاب الدين الأبشيهي (ت. ٨٥٢هـ/ ١٤٤٨م)، **المستطرف في كل فن مستطرف**، ط١ (بيروت: عالم الكتب، ١٤١٩هـ–١٩٩٨م)، ص٢١٦.

(٦) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٠٩.

(٧) محمد المصطفى عزّام، **الخطاب الصوفي بين التأوّل والتأويل**، تقديم طه عبد الرحمن، ط١ (بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، ٢٠١٠)، ص١٩٢.

(٨) ميثم الجنابي، **الحضارة الإسلامية: روح الاعتدال واليقين**، ط١ (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦)، ص٢٠٤.

(٩) الحلَّاج، **كتاب الطواسين**، ص١٥٣.

أبكى على شجنى من فُرقتى وطنى ... طوعًا، ويُسعدُنى بالنَّوْح أعدائي
أدنُو فيُبعدُني خوفي، فيُقْلقُني ... شوقٌ تمكَّن في مكنون أحشائي
فكيف أصنع في حُبّ كلفتُ به ... مولاي، قد ملَّ من سُقمي أطبائي
قالوا: تدَاوَ به منهُ، فقلت لهم: ... يا قوم، هل يتداوى الدَّاءُ بالدَّائي
حُبّي لمولاي أضناني وأسْقمني، ... فكيف أشكو إلى مولايَ مولائي؟ (١)

وكيفما كان الأمر؛ فإنَّ الخطاب الصُّوفيَّ – شعرًا كان أم نثرًا (٢) - يوسّع من الجزء «الرَّمزيّ والأسطوريّ للخطاب الدّينيّ التَّأسيسيّ، ثمَّ يطوّره ويستثمره (...) وهو يفعل ذلك من أجل بناء معرفة قائمة على المسارَّة، وتشكيل غنوصية تدعم المسار الصُّوفيَّ بواسطة معطيات كلّ تجربة سير بها حتَّى نهايتها [الاتصال، التَّواصل مع الإلهيّ، الاتّحاد، الوجد: الشَّطحات الصُّوفية]، وذلك تحت ضغط التَّجربة الرُّوحية المشحونة بكثافة، والمستنبطة داخليًّا بشكل كليّ» (٣).

وعلاوة على ذلك؛ جرَّد المتصوفة الرَّمز الصُّوفيَّ من دلالاته الحسيَّة، وأعادوا تشفير اللُّغة في قصائدهم، التي كثيرًا ما تئن بالشكوى: شكاية النَّفي والهجر على المستوى الوجدانيّ، وشكاية الإقصاء والتَّهميش على المستويين: الاجتماعيّ والسّياسيّ. هكذا تحمل الرُّموز الصُّوفية – وفي مقدّمها: «الخمرة الإلهيَّة» - دلالتها الوجدانية «فكلّ مبدع بالكلمة - أو الخطّ - لا يعني بما يراه إلَّا بوصفه عتبةً لِما لا يراه» (٤):

سكنتَ قلبي وفيه منك أسرارُ ... فلْتَهْنِكَ الدَّار، بل فلْيَهْنِكَ الجارُ
ما فيه غيرُكَ من سِرٍّ علمتَ به ... فانظُر بعينك: هل في الدَّار ديَّارُ؟
وليلةُ الهجْر – إن طالت وإن قَصُرَتْ - ... فمُؤْنسي أملٌ فيه وتَذْكارُ
إنّي لراضٍ بما يُرضيكَ من تلفي، ... يا قاتلي، ولِمَا تختارُ أختارُ (٥)

(١) **شرح ديوان الحلَّاج**، ص١٤٧

(٢) من الملاحظ أنَّ النثر يجاور الشّعر في محاولة التَّعبير عن أحوال الصُّوفية ومواجيدهم. فالنثر المُرسَل يجاور الشّعر المسجوع في كتب المناقب الصوفية على وجه الخصوص، كما لو أنهما – بهذا التمازُج والتجاور – يتبادلان الوظيفة والموقع والدّلالة؛ ممَّا ينمُّ عن استثمار مقصود – من جانب المتصوفة – للّغة العادية واللّغة الإشارية: سجعًا وشعرًا. انظر: عبد الله بن عتو، **أدب الكرامات: من ميثاق الثقة إلى خطاب التماهي**، ط١ (الرباط: دار الأمان، ٢٠١٤)، ص١٤٨.

(٣) محمد أركون، **الفكر الإسلامي: نقد واجتهاد**، ترجمة وتعليق هاشم صالح، ط٢ (بيروت: دار الساقي، ١٩٩٢)، ص١٦٣.

(٤) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، ص٢٠٢.

(٥) **ديوان الحلَّاج**، ص٥٨؛ **شرح ديوان الحلَّاج**، ص٢٠٩.

في الخلاصة؛ لم يكن استشهاد الحلَّاج موتًا اعتياديًّا، بل كان أشبه بعملية تصفية دموية، نالت منه عضوًا عضوًا: فالجسد منصوبٌ فوق الجذع، مُبعثَرٌ تعُمُّه فوضى انفجار المعذَّب المكلوم إلى أشلاء تصَّاعد في الهواء ثمَّ تُطرح أرضًا، هدفًا لكلّ التهكُّمات، مبتورَ الرَّأس، مُقطَّع الأطراف، مُحترقًا. أمَّا كلماته الأخيرة؛ فـ «تُظهِرُ نفسَه المهيضة، لكن الحيَّة الفيَّاضة بعشقِها، تطمح بانسلاخٍ أمْضَى عن الذَّات، فتخترق حتَّى ما وراء الموت، نحو داخل وحدانية الله» [١]. وفي ما يُساق إلى الحتف، يتبختَرُ في قيْدِه فرحًا ومبتهجًا، ينشد الشّعر، وهو في طريقه للموت، مؤمنًا بأنَّ أهون مِرْقاةٍ من التصوُّف ما حلَّ به[٢]، فلا تجرحه السّياطُ ولا يُؤلمه الوجع، لكنَّ وردة ألقاها عليه صديقه الشّبليُّ (ت. ٣٣٤هـ/ ٩٤٥م)، في ما هو مصلوب، تفعل فيه فعلَها، فإذا به يطربُ ولهانًا فرحًا، وينشُد:

نديمي غيرُ منسوبٍ	إلى شيءٍ من الحَيْف
سقاني مثلما يشْرَ	بُ، فِعْلَ الضَّيف بالضَّيف
فلمَّا دارت الكأسُ	دعا بالنِّطْع والسَّيف [٣]

إنَّ هذا الشّعر ليس سيمفونية عيد، أو كلمات فرحٍ احتفالي؛ مع أنَّه اليوم الذي قد نُورز فيه، بعد انتظار دام ثلاثة عشر عامًا [٤]. إنَّ شعر الحلَّاج وكلماته الأخيرة، تباريح قلب أسكره الموت، وفي عتمة الحقد والحسد والبُغض والتزمُّت والتعصُّب الذي قُوبل به من أرباب السُّلطة والفقهاء على حدٍّ سواء، لا يطرح في المقابل، سوى العدالة والتسامح والغفران «حقًّا لا يقول مثل ذلك إلَّا كائنٌ آخر كلُّه غفران أكبر من الحسد، كائنٌ يترفَّع فوق عذابات الجسد، وليس ذلك الكائن إلَّا الرُّوح النَّاطقة» [٥]. وهكذا؛ فإنَّ جسد «المؤمن الصَّادق ـ الذي يختزن الإيمان بالقيامة ـ لن يكون قادرًا فقط على تحمُّل العذاب إلى ما لا نهاية من دون أن ينهار؛ بل سيحيا في الخوف الرُّوحانيّ المغروس في الجسد تجربةَ موتٍ يمهّد لغبطة المُنبعث» [٦]. لقد كان الشبليُّ محقًّا إذًا حين قال: «إنَّ استشهاد الحلَّاج وردةٌ من الجمال المحرَّم، وليس زاد خلود يبلغه من يشاء» [٧]!

---

(١) لويس ماسينيون، **آلام الحلَّاج: شهيد التصوف الإسلامي**، ج١، ص٣١٩.

(٢) عن أبي بكر الشبلي قال: "قصدت الحلَّاج، وقد قُطّعت يداه ورجلاه وصُلِب على جذع، فقلت له: ما التصوُّف؟ فقال: أهونُ مِرْقَاة منه ما ترى. فقلت له: ما أعلاه؟ فقال: ليس لك إليه سبيل". ابن السَّاعي، **أخبار الحلَّاج** ، ص٧٤-٧٥.

(٣) كامل مصطفى الشيبي، **شرح ديوان الحلَّاج** ...، ص٣٥٢. والحيْف: الجور والظلم، والنِّطْع (وكذا بالفتح والتَّحريك): بساطٌ من الجِلْد يُستعمل في القتل لإمكان غسله بعكس القماش المعتاد.

(٤) انظر: ابن الساعي، **أخبار الحلَّاج** ، ص ٢٧.

(٥) عزيز السيد جاسم، **متصوفة بغداد**، ط ٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧)، ص١٨٤.

(٦) روجيه أرنالديز، **الحلَّاج: السعي إلى المطلق**، ص٤٤.

(٧) محمد حلمي عبد الوهاب، **وُلاةٌ وأولياء: السلطة والمتصوفة في إسلام العصر الوسيط**، تقديم رضوان السيّد، ط١ (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠٠٩)، ص٣٧٦.

الاستنتاجات والتوصيات:

- شكّلت تجربة الحلَّاج الصُّوفية نموذجًا لتداخل الشعر والتصوف من أجل التعبير عمّا يعتري الصوفي من الأحوال والمقامات.
- لا يمكن بحال من الأحوال فصل الشعر الصوفيّ عن الحالة الوجدانية للمتصوّف.
- وجد المتصوفة في الشعر إطارًا تبليغيًّا لتمرير الأدب الرساليّ الذي تفرّدوا به عن غيرهم.
- استخدم المتصوفة لفظ «الخمر» ـ وما في معناه ـ بمفهومات عدّة؛ من بينها: الإشارة إلى الذَّات الإلهية، وإلى الأسرار العلوية، وإلى الحبّ الإلهيّ، وإلى حقائق الغيب والتوحيد والمعارف الربَّانية.
- يلتقي الإلهام الصُّوفيُّ بالحدس الشّعريّ في تجربة الحلاج الشعرية، بما يتطلَّب لغة خاصَّة رمزية للتعبير عن كُنه التجربة الصوفية، والانتقال باللُّغة العادية المُتناهية إلى منطق الصُّورة الرَّمزية للكشف عن الحب الإلهيّ.
- لا بد من الإفادة بشكل أوسع من دراسة التجارب الشعرية الصوفية في فهم ونحت قاموس التجربة الصوفية الإسلامية، والكشف عن لغة الإشارة والتأويل والرمز، وما تنطوي عليه الأسلوبية العرفانية من معاني ذوقية.

المصادر والمراجع

أولًا الكتب:

إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط٢ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢).

ابن أبي أُصيبعة، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، شرح وتحقيق نزار رضا، ط١ (بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٨٦).

ابن الدبَّاغ، **مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب**، تحقيق ه. ريتر، ط١ (بيروت: دار صادر، ١٩٨٦).

ابن الساعي، **أخبار الحلَّاج أو مناجيات الحلَّاج، وهو من أقدم الأصول الباقية في سيرة الحسين بن منصور الحلَّاج البيضاويّ البغداديّ**، اعتنى بنشره وتصحيحه وتعليق الحواشي عليه ل. ماسينيون وب. كراوس، ط١ (باريس: لاروز، ١٩٣٦).

ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض: قراءتٌ لنَصّه عبر التاريخ**، تحقيق جوزيبي سكاتولين، نصوص عربية ودراسات إسلامية؛ المجلد ٤١، ط١ (القاهرة: المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، ٢٠٠٤).

ابن سوار، **ديوان نجم الدين بن سوار الدمشقيّ (٦٧٧ه)**، تحقيق محمد أديب الجادر، سلسلة مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق؛ مجلد: ٧-٨ (دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٤٣١ه- ٢٠١٠م).

أبو القاسم القشيريّ، **الرسالة القشيرية**، تحقيق عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف (طهران: انتشارات بيدار؛ القاهرة: طبعة مصورة عن طبعة دار الشعب، ١٣٥٠هـ/١٩٣١م).

أبو حامد الغزالي، **معارج القدس في مدارج معرفة النفس**، ط١ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٨).

أبو طالب المكيّ، **علم القلوب**، حقّقه وعلّق حواشيه وقدّمه عبد القادرو أحمد عطا، ط١ (القاهرة: مكتبة القاهرة، ١٣٨٤ـ ١٩٦٤م).

أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، ط٣ (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٦).

أماني سليمان داوود، **الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلَّاج** ، ط١ (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١١).

جان شوفيلي، **التصوف والمتصوفة**، ترجمة عبد القادر فنيني، ط١ (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩).

جلال الدين الرومي، **كتاب فيه ما فيه: أحاديث مولانا جلال الدين الرومي شاعر الصوفية الأكبر**، ترجمه عن الفارسية علي عيسى العاكوب، ط١ (بيروت: دار الفكر المعاصر – دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٢).

جورج مونان، **مفاتيح الألسنية**، ترجمة الطيب بكوش، ط١ (تونس: منشورات جديدة، ١٩٨١).

جورج نوننمشار، **دلالات الأثر، يليه: أكوان فون كوخ المجاورة**، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، ط١ (اللاذقية: دار الحوار، [١٤١٣ه-] ١٩٩٢).

حسن البوريني وعبد الغني النابلسيّ، **شرح ديوان ابن الفارض**، ط١، (مرسيلية: مطبعة ارنود وشركاه، ١٨٥٣).

حسن الفاتح قريب الله، **المفهوم الرمزي للخمر عند الصوفية**، ط١ (القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، محرّم ١٤٢٠ه- إبريل ١٩٩٩م).

الحلَّاج، **الديوان يليه كتاب الطواسين**، تحقيق كامل مصطفى الشيبي، ط١ (كولونيا: منشورات الجمل، ١٩٩٧).

الحلَّاج، **كتاب الطواسين**، تحقيق ودراسة لويس ماسينيون، إعداد وترجمة رضوان السح وعبد الرزاق الأصفر، ط٢ (دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٩).

خالد بلقاسم، **الصوفية والفراغ: الكتابة عند النفّري**، ط١ (الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٢).

الرازي، **مختار الصحاح**، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، ط١ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٥).

روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤).

روجيه أرنالديز، **الحلاج: السعي إلى المطلق**، ترجمة: مجموعة البحث عن المطلق بإدارة ج.ه. رادكوسكي، ط١ (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١).

رينيه شار، **مشاطرة شكلية**، ترجمة شاكر لعيبي، ط١ (أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ١٩٩٥).

سامي مكارم، **الحلَّاج: فيما وراء المعنى والخط واللون**، ط٢ (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، آب/ أغسطس ٢٠٠٤).

شارل بالي، «*علم الأسلوب وعلم اللغة العام*»، ضمن كتاب: **اتجاهات البحث الأسلوبي**، اختيار وترجمة شكري عياد، ط١ (الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥).

شريف هزّاع شريف، **نقد/ تصوف: النص – الخطاب ـ التفكيك**، ط١ (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨).

شهاب الدين الأبشيهيّ، **المستطرف في كل فن مستطرف**، ط١ (بيروت: عالم الكتب، ١٤١٩ه-١٩٩٨م).

الصاحب بن عبَّاد، **ديوان الصاحب بن عبَّاد**، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، ط٢ (بيروت: دار القلم؛ بغداد: مكتبة النهضة، ١٣٩٤ه- ١٩٧٤م).

صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ط١ (القاهرة: دار الآداب، ١٩٩٥).

الطُّوسيّ، **اللُّمَع**، حقَّقه وقدَّم له وخرَّج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، ط١ (القاهرة: دار الكتب الحديثة؛ بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٦٠).

عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصُّوفية**، ط١ (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٨).

عبد الحكيم حسان، **التصوف في الشعر العربي الإسلامي: نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري**، تقديم وتعليق عقبة زيدان، ط١ (دمشق: دار العرب للدراسات والنشر والترجمة – دار نور للدراسات والنشر والترجمة، ٢٠١٠).

عبد الرحمن بدوي، **تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني**، ط ٢ (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٨).

عبد الرحمن بدوي، **شطحات الصوفية**، ط٢ (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٦).

عبد الغني النابلسي، **خمرة الحان: شرح رسالة الشيخ أرسلان**، ط١ (القاهرة: مكتبة محمد علي صُبيح، ١٣٨٢ه- ١٩٦٢م).

عبد الغني النابلسيّ، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق في صريح المواجيد الإلهيَّه والتجلّيات الربَّانيَّه والنُّفتوحات الأقدسية**، ط١ (بيروت: دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦).

عبد القادر فيدوح، **الرؤيا والتأويل**، ط١ (الجزائر: دار الوصال، ١٩٩٤).

عبد الكريم اليافي، **التعبير الصُّوفي ومشكلته**، ط١ (دمشق: منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٠-١٤٢١ه/ ١٩٩٩-٢٠٠٠م).

عبد الله بن عتو، **أدب الكرامات: من ميثاق الثقة إلى خطاب التماهي**، ط١ (الرباط: دار الأمان، ٢٠١٤).

عبد الله حمودي، **الشيخ والمريد: النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة**، ترجمة عبد المجيد جحفة، سلسلة المعرفة الاجتماعية؛ ٢١٧، ط٣ (الرباط: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٣).

عزيز السيد جاسم، **متصوفة بغداد**، ط ٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧).

العيناثي العامليّ، **آداب النفس**، تحقيق السيد كاظم الموسويّ المياميّ، ط١ (بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٤١٥ه- ١٩٩٥م).

فريدريك نيتشة، **العلم المرح**، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، ط١ (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٣).

قاسم محمد عباس، **الحلَّاج: الأعمال الكاملة (التفسير، الطواسين، بستان المعرفة، نصوص الولاية، المرويات، الديوان)**، ط١ (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، آذار/ مارس٢٠٠٢).

كامل مصطفى الشيبي، **شرح ديوان الحلَّاج: دراسة شاملة: تحقيق وتفسير**، ط٢ (باريس: منشورات أسمار، ٢٠٠٥).

كمال بشر، **علم الأصوات**، ط١ (القاهرة: دار غريب للنشر، ٢٠٠٠).

لطفي عبد البديع، **التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا**، ط١ (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠).

لويس ماسينيون، **آلام الحلَّاج: شهيد التصوف الإسلامي**، ترجمة الحسين مصطفى حلاج، ط١ (بيروت: شركة قدمس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤).

محمد أركون، **الفكر الإسلامي: نقد واجتهاد**، ترجمة وتعليق هاشم صالح، ط٢ (بيروت: دار الساقي، ١٩٩٢).

محمد البكري، **قطف أزهار المواهب الربانية من أفنان رياض النفحة القدسية**، شرح صديق بن عمر خان العمري، ضبطه وصحّحه وعلّق عليه عاصم إبراهيم الكيالي، ط١ (بيروت: كتاب- ناشرون، ١٤٣٨ه- ٢٠١٧م).

محمد الطاهر علاوي، **العالم الربَّاني أبو مدين شعيب التلمساني**، ط١ (الجزائر: شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١).

محمد المصطفى عزّام، **الخطاب الصوفي بين التأوُّل والتأويل**، تقديم طه عبد الرحمن، ط١ (بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، ٢٠١٠).

محمد حلمي عبد الوهاب، **وُلاةٌ وأولياء: السلطة والمتصوفة في إسلام العصر الوسيط**، تقديم رضوان السيّد، ط١ (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠٠٩).

ميثم الجنابي، **الحضارة الإسلامية: روح الاعتدال واليقين**، ط١ (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦).

نذير العظمة، **المعراج والرمز الصُّوفيّ: قراءة ثانية للتراث**، ط١ (بيروت: دار الباحث، ١٤٠٢ه- ١٩٨٢م).

وفيق سليطين، **الشعر والتصوف**، ط١ (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٣).

ثانيًا الدوريات:

عبده وازن، «*إن يشأ يمشي على خدي مشى*،» **أدب ونقد**، القاهرة: حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، السنة ١٧، العدد ١٩١ (تموز/ يوليو ٢٠٠١.

علي الخرابشة، «*وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي*،» **مجلة الآداب**، بيروت: دار الآداب، العدد: ١٠٩-١١٠، ٢٠١٤.

محمد الهادي الطرابلسي، «*في مفهوم الإيقاع*،»، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد: ٣٢، ١٩٩٩.

نور الدين دحماني، «*الصورة الفنية في الخطاب الشعري الصوفي*،» **مجلة حوليات التراث**، العدد ٢ (أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٤).

يوسف زيدان، «*الحلَّاج ومحاولة تفجير اللغة*،»، مجلة **الهلال**، القاهرة: دار الهلال، مارس ١٩٩٢.