

## مقدمة

يُعدّ الأدب الصوفي واحداً من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلامية المختلفة، وقد ظهر شعرا ونثرا وتطور تطورا عميقا في الشكلين معا، كما أنه اتكأ على التراث الشعري وعلى الأنواع النثرية والسردية القديمة، مضيفا إليها خصوصيته ونكهته الخاصة. وقد تمثل نبعه الأول في الشعر الديني ثم أفاد من تجربة الغزل العربي معدلا رموز الحب ولغته لينسج نظامه ولغته معتمدا على طبيعة تلك اللغة ومطورا لغته ورموزه الخالصة. فظهر نوع جديد من الحب هو الحب الإلهي الذي يستعير لغة الغزل والحب للتعبير عن لواعج وأشواق علوية طامحة لمعانقة ما لا يرى ولا يوصل إليه. كما وظّف شعراء الصوفية فكرة الخمر الإنساني وأثاره ليعبّروا من خلاله عن أحوال خاصة

تعترتهم في عشقهم للذات العليا، وانتقل الشعر الصوفي في أحيان أخرى من المباشرة إلى مستوى الرمز، ومن هذا كَلِّه نَبَع الأدب الصوفي، واستثمر إمكانيات الشعر المعروفة، ونقلها إلى مستويات متعددة: فمنه ما غلب عليه التصوير ومنه ما غلبت عليه الأفكار المجردة، منه ما أغرق في التكلف اللفظي والمعنوي أو تقليد الشعر العربي دون مفارقتة، ومنه ما ارتقى فناً ليوازي ما أبدعه الشعراء المتمكنون.

وبشكل عام فإن النص الصوفي يُعدّ نصاً لغوياً ودلالياً خاصاً في الأدب العربي، انطلق باللغة مما ألفتة إلى مستوى جديد غني بالطاقات الإيحائية مما يدفع الباحث لدراسته، خصوصاً إذا توجهت الدراسة إلى المباحث التي تعتمد على السمات والعناصر الأسلوبية في النص. وقد تمثلت في دراستي منهج التحليل الأسلوبي الحديث وصفاً وإحصاءً، لأخلص في النهاية إلى تأويل النتائج وتفسيرها، وقد لجأت إلى هذا المنهج - على قلة انشغال الباحثين بالدراسات الأسلوبية التطبيقية - لأنه يتناسب مع طبيعة الشعر الصوفي، ويُعدُّ مدخلاً مناسباً يمكن الباحث من معاينة تجربة فريدة في رؤيتها وفي أسلوبيتها الخاصة.

كما أن هذا المنهج يدرس النص الأدبي، ويعمد إلى تحليله بما يكشف عن الأنماط الأسلوبية للمبدع. فهو يهتم بدراسة النص دراسة تحليلية وصفية، من خلال تأمل مكوناته الداخلية، دون التركيز على العوامل الخارجية التي اعتنى بها النقد كثيراً مسقطاً على النص المدروس - في أحيان

كثيرة - ما هو خارج عنه من مفاهيم علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والفلسفة.

وقد وقع اختياري على مجموع أشعار الحلاج كواحد من أبرز شعراء الصوفية أمثال: رابعة العدوية وابن الفارض وابن عربي، ولامتلاكه خصوصية ينماز بها عن غيره، فهو من المتصوفة المتقدمين (ت 309 هـ)، ويبدو أن كثيراً من ينباع التعبير الصوفي تجد لها تمثلاً في تجربته، قبل أن ينشط الاهتمام بها وتنضج فيما بعد في تجليها الأوضح عند محي الدين بن عربي خاصة. وعلى كثرة الاهتمام بالحلاج وشيوع صيته، إلا أن جلّ الاهتمام ارتكز على تجربته الإنسانية ودلالات مقتله كشهد للفكر وللحب الإلهي، وقلماً درس شعره دراسة جمالية خالصة تربط بين الدلالة وتجليها الأسلوبي في إطار من القراءة الداخلية للنص الشعري.

درس هذا الكتاب إذن شعر الحسين بن منصور الحلاج المولود سنة أربع وأربعين ومائتين للهجرة، والمتوفى سنة تسع وثلاثمائة للهجرة بوصفه شاعراً صوفياً يشتمل شعره على تجربة مميزة من الناحية الأسلوبية.

تكوّن الكتاب من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة؛ تناولت في التمهيد سيرة الحلاج، فعرضتها عرضاً موجزاً يضيء أهم ملامح حياته ومسيرته، كما عرضت للخطوط العامة التي تميز الأسلوب والأسلوبية، وتضيء المعايير التي أخذت بها في المجال التطبيقي.

عرضت في **الفصل الأول** للتحليل الصوتي، وتناولت فيه جملة من الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تميز بها الحلاج من خلال دراسة الأوزان والبحور، وكيفية استخدامه لها في شعره، وكذلك الطبيعة الخاصة لأسلوب التقفية، ونظرت في ظواهر الإيقاع الداخلي التي تعتمد على حضور أنماط صوتية معينة تتفاعل مع طبيعة شعره ودلالاته، حيث بينت الدراسة شدة ارتباط الصوت بالدلالة عند الحلاج.

كما تبين لي توفّر شعره على إيقاع واضح تأتي من غلبة الأوزان القصيرة والمجزوءة، حيث تجاوزت نسبتها، ثلث الديوان، وهذا يتناسب مع التجربة الصوفية الذاتية للحلاج، وتعبيره عنها تعبيراً وجدانياً.

كما اتضح كثرة استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح الصوت امتداداً يتناسب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب الذات العليا وندائها ومناجاتها؛ تمثل ذلك في كثرة استخدامه للقوافي المردوفة والقوافي المؤسسة والقافية المطلقة وحروف اللين.

ولمحت رغبته الدائمة في بثّ معانٍ مخصوصة تتعلق بخصوصية علاقته بالذات العليا من خلال التكرار الكمي لبعض الأصوات؛ كالأصوات المهموسة، وأصوات الصّفير وصوتي الهاء والنون.

كما لمست إبحاره على رؤى وأفكار ومشاعر معينة من خلال كثرة تكراره القوافي ذاتها في بعض القصائد

والمقطوعات، أو إتيانه بالضرب والعروض المتمثلين، أو تكراره أفاظاً بعينها على مستوى النص الواحد أو الديوان. أما في **الفصل الثاني** فعرضتُ للتحليل التركيبي؛ فاخترت أهم الظواهر التركيبية التي ميّزت شعره، وشكّلت عدولات أسلوبية تميز بها؛ كتراكيب الإضافة ذات الجدة والخصوصية، والتي تبين لي أنها نمط أسلوبية يمكن نسبته إلى العلاج، فقد وضع أساسه ونوع في استخداماته بما يتواءم مع تطور تجربته وخصوصيتها قبل أن يطور ابن عربي هذا النمط بزمان طويل ليصبح نمطاً أسلوبياً يميّز التعبير الصوفي.

كما شكّلتُ تحولات الضمائر في شعره حضوراً واسعاً وتنوعاً وتداخلاً بما يجعلها ظاهرة أساسية في تراكيبه. أما تأملي لأساليبه الإنشائية، فقد أفضى إلى ملاحظة أسلوبية الأمر والنداء كأسلوبين إنشائيين يكثر العلاج في استخدامهما بمعناهما البلاغي، راسماً عبرهما علامات أسلوبية كثيرة تحيط بخطابه للذات العليا.

أما أنماط التوكيد لديه فقد ساهمت في تعميق دلالاته وتأكيدها سواء كانت توكيداً لفظياً، أم باستخدام إنَّ المشددة، أم نون التوكيد الملحقة بالفعل المضارع أو بالقسم، أم بحرفي التحقيق (قد، لقد)، أم حروف الجرّ الزائدة.

أما في **الفصل الثالث** فقد عرضتُ للتحليل الدلالي الذي تتكامل به الدوائر الثلاثة (الصوت، والتركيب، والدلالة)، وكان مدخلي إلى دراسته تمييز الحقول الدلالية في شعره، وقد قسّمتها إلى الحقول التالية: حقل الحب الإلهي، حقل

الألفاظ الدالة على المعرفة، حقل ألفاظ الخمر، حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته، حقل الحروف والأعداد.

وتسهم هذه الحقول في تأكيد الوحدة الدلالية في شعره؛ إذ تنتهي إلى غاية واحدة تتصل بالتجربة الصوفية، وارتباطها بالذات العليا، وقد منحها هذا الارتباط خصوصية في سائر مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية. وقد كشف هذا الفصل (التحليل الدلالي) عن تجربة متجانسة تمتلك معالم الوحدة والتماسك.

وانتهيتُ إلى تأكيد أهمية المنهج الأسلوبى بوصفه أحد خيارات النقد الأدبي، بما يمنحه للدارس من مفاتيح في قراءة النص قراءة داخلية تكشف عن أنماطه الأسلوبية التي تميزه عن غيره من النصوص.

وقد اعتمدتُ في دراستي لشعر الحلاج على كتاب (شرح ديوان الحلاج) الذي أعاد صناعته وأصلحه ونصّص عليه وقدم له الدكتور كامل مصطفى الشيبى أستاذ الفلسفة الإسلامية في جامعة بغداد، والصادر في بيروت وبغداد عن مكتبة النهضة سنة ثلاث وسبعين وتسعمائة وألف (1973 م). وقد تميّز هذا التحقيق للديوان بإضافات إلى أشعار الحلاج "لم يفتن إليها المستشرق الفرنسي الشهير لويس ماسينيون (1883 - 1908)"(\*) الذي نشر ديوان الحلاج في

---

(\*) شرح ديوان الحلاج، ص12.

باريس... وظهرت طبعته الثالثة فيها سنة 1955، دون تغيير أو تطوير في نصّه وتحقيقه على ما يقول الدكتور الشيبّي. كما اعتمدتُ في دراستي كذلك على الطبعة الأولى لديوان الحلاج، وهو من صنع وإصلاح الدكتور الشيبّي أيضاً، وقد صدر عام سبع وتسعين وتسعمائة وألف (1997م) عن منشورات الجمل في ألمانيا، وقد زيد فيها على الشرح ثماني عشرة مقطوعة بما يجاوز مائة وثلاثين بيتاً، لكنها تخلص من الشروح الهامة التي ظهرت في (شرح ديوان الحلاج). وقد ميّز الدكتور الشيبّي الشعر الذي صحّت نسبته إلى الحلاج، والشعر المنسوب إليه، على نحو دقيق، وقد اعتمدتُ في دراستي على شعر الحلاج الذي صحّت نسبته، وتركت الأشعار التي أثبت الشيبّي أنها لغيره من الشعراء، أو أنها منحولة عليه من باب ما يُقال على لسان الحال، ولم أعن بمسألة تحقيق الأشعار المنسوبة لأنني عدتها منتهية بحكم ما أنجزه الشيبّي في عمله الدقيق، وعنايته الواسعة بشعر الحلاج.

إلا أنني قمت بتصويب بحور ستّ مقطوعات وردت تحت أوزان خاطئة(\*) في الديوان (منشورات الجمل):  
فقد وردت المقطوعة التي مطلعها (ص41):

حقيقة الحق تستنير صارخة بالنبا خبير

---

(\*) معلوم أن الشيبّي واحد من العارفين بالشعر، ومن المجانب للمنطق أن يكون قد أخطأ فيها، والمرجح أنه لم يراجع هذه الطبعة بنفسه، مما أحدث فيها اختلاطاً واختلافاً سبباً هذا التشويه.

تحت بحر البسيط وحقها أن تكون من مخلّع البسيط.  
ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص65):

أنا أنت بلا شك فسيحانك سبحاني

تحت بحر الرجز وصوابها الهزج.

كما وردت المقطوعة التي مطلعها (ص73):

قلوب العاشقين لها ترى ما لا يراه

من بحر الطويل وصوابها الوافر.

ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص73):

طوبى لطرف فاز منك ك بنظرة أو نظرتين

من مجزوء الرمل وصوابه مجزوء الكامل.

فضلاً عن المقطوعة التي مطلعها (ص74):

ارجع إلى الله إن الغاية فلا إله إذا بالغت إلا هو

من الطويل وصوابه بحر البسيط.

ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص77):

فيك معنى يدعو النفوس ودليل يدلُّ منك عليك

من البسيط وهي من بحر الخفيف.

وأخيراً، أمل أن يكون في هذا العمل ما يضيف إلى الدراسات السابقة، في الأدب الصوفي، وما يميزه عنها، من خلال إجراءات المنهج الأسلوبى الذي ما زال الاستناد إليه في مرحلة التجريب والاختبار.



## التمهيد

### سيرة الحلاج

هو الحسين بن منصور، يكنى أبا عبدالله وقيل: أبا مغيث، ولد سنة أربع وأربعين ومائتين (244هـ). ونكرت المصادر أن جدّه كان مجوسياً يدعى محمى من أهل بيضاء فارس. نشأ الحلاج بواسط، وقيل بتستر، روي في سبب تسميته أن أباه كان حلاجاً، وقيل إنه مرّ على حلاج فبعثه في شغل، ولما عاد وجدّه قد حلج كل القطن في الدكان، كما روي أنه تكلم على الناس وكثيراً ما كان يخبر عن ضمائرهم فسّمى حلاج الأسرار<sup>(1)</sup>.

(1) انظر في سيرته وأخباره:

السلمي، طبقات الصوفية، ط2، تحقيق نور الدين شريية، دار الكتاب النفيس، حلب، 1986، ص307. مسكويه، تجارب الأمم، ج1، اعتنى بنسخه وتحقيقه هـ. ف. أمدروز، دار الكتاب الإسلامي، ص76. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ط1، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ج8، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص112. ابن الجوزي، المنتظم، ط1، تحقيق د. سهيل زكار، ج8، دار الفكر، بيروت، 1995، ص3764. ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج8، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1966، ص77. ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق د. إحسان عباس، مج2، دار الثقافة، بيروت، ص140. الذهبي، تاريخ الإسلام، ط1، تحقيق د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، 1992، ص33. الذهبي، العبر في خبر من غير، ط1، تحقيق أبو هاجر محمد السعيد زغلول، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985، ص

تتلذذ على يدي عدد من شيوخ الصوفية الذين صحبهم في ذلك الوقت، أمثال: سهل بن عبد الله التستري، والجنيد، وعمرو بن عثمان المكي، وأبي الحسين النوري. ثم استقلّ عنهم، وأخذ بممارسة الرياضات والمجاهدات الشاقة، مصابراً متحملاً، وكان يدرك - إلى جانب ذلك - طبيعة الحياة من حوله في جوانبها الاجتماعية والسياسية، متلمساً الدور الذي ينبغي أن يقوم به في ظل الواقع المتردي الذي يحيط به؛ فهو وإن كان متوجهاً بكليته إلى النهوض بمطالب التجربة الصوفية من الالتزام الروحي، والانفصال عن الدنيوي، فقد توقّف عند جوانب إنسانية وواقعية، لا بد من الأخذ بها وعدم إغفالها.

كان الصوفية جماعة تميل إلى الانعزال وترك أمور الدنيا وعدم التدخل في شؤونها المختلفة، وهو توجه راق

---

454. الذهبي، ميزان الاعتدال، تحقيق علي عمر الجاوي، مج1، دار المعرفة، بيروت، ص 548. الياضي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان، ط1، وضع حواشيه خليل المنصور، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 189. ابن كثير، البداية والنهاية، ط3، تحقيق د. أحمد أبو ملح ورفاقه، مج6، ج11، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص 141. ابن الملقن، طبقات الأولياء، ط2، تحقيق نور الدين شريية، دار المعرفة، 1986، ص187. الشعرائي، الطبقات الكبرى، ط1، ضبطه وصححه خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص154. ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، ط1، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص442. ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان، ط1، دراسة وتحقيق عادل أحمد عبد الموجود ورفاقه، ج2، دارالكتب العلمية، بيروت، 1996، ص359. الخوانسارني الأصبهاني، روضات الجنات، تحقيق أسد الله اسماعيليان، ج3 مكتبة اسماعيليان، طهران، 1970، ص107. عريب القرطبي، صلة تاريخ الطبري، مطبعة بريل، لندن، 1897، ص85. ابن العبري، تاريخ مختصر الدول، دار المسيرة، بيروت، ص 156. الديار بكري، تاريخ الخميس، ج2، دار صادر، بيروت، ص 347. مؤلف مجهول، العيون الحقائق في أخبار الحقائق، تحقيق نبيلة عبد المنعم داود، ج4، القسم الأول، مطبعة النعمان، 1972، ص294.

لأصحاب السياسة والسلطة فشجعوا عليه. إلا أن الحلاج كان يبحث عن طريق وسط بين هذا وذاك، بين ما هو إنساني وبين ما هو سماوي، بين ما هو مادّي وما هو روحيّ، وهنا توقّف...!! فكيف يحقق عزلته الروحية ويتوسط الحياة اليومية الصاخبة في الآن نفسه؟ فبدأ بالبحث عن تصوف أرضيّ - إن جاز التعبير - يحقق للإنسان اتصاله بربه ودفاعه عن حقه في الحياة الكريمة. فهل كان هذا التوجه مما يرتضيه مَنْ حوله؟!!

بدا للحلاج حينذاك أن يكمل رحلته الصوفية فخرج إلى مكة، وجاور سنة، رجع بعدها إلى بغداد مع جماعة من الفقراء الصوفية، ثم توجه وزوجته إلى تستر ودعا الناس إلى الزهد والتصوف، فوقع له عندهم قبول حسن، ثم عاد فتجول في بلاد شاسعة وصل فيها إلى الهند، وما وراء النهر<sup>(2)</sup>. فحصّل في أسفاره الكثير من المعارف، وخبر الأقوام والملل، وصنف خلالها تصانيف عديدة في الأصول والفروع والتوحيد وخلق الإنسان والبيان والسياسة والخلفاء والوزراء والعدل وكيد الشيطان وأمر السلطان واليقين

---

(2) انظر في رحلاته وأسفاره:

- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج8، ص 112-113.
- ابن الجوزي، المنتظم، ج8، ص 3746.
- الذهبي، تاريخ الإسلام، ص 34.
- الذهبي، العبر في خبر من غير، ج1، ص 455.
- الخوانساري الأصبهاني، روضات الجنات، ج3، ص 107.

والوجود وغيرها، وقد أورد ابن النديم ستة وأربعين عنواناً من مصنفات الحلاج<sup>(3)</sup>.

حقق الحلاج من أسفاره بعض أهدافه إذ كان يبتغي بثّ دعواه الصوفية وطريقته الحلاجية، وكان يبتّ في مريديه الرغبة في الحرية، ورفض قهر المتسلّطين، وأصحاب الخراج، وكان اعتناؤه بشؤون الناس ومصالحهم، وجرأته على فضح خبايا السياسة وتداعي الحياة الاجتماعية والسياسية قد جمع حوله الكثيرين، وألب عليه أصحاب السياسة.

لقد كانت الحياة الاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت من العصر العباسي تمر بالفوضى والمشاحنات والغلاء الفاحش، وكان أصحاب السلطة لا يألون جهداً في استخدام أي وسيلة لضمان بقاء سلطانهم، وكذلك كان أصحاب المال والخراج، والخاسر في ذلك كان العامة من الناس الذين لم يملكوا الرفض أو التمرد<sup>(4)</sup>.

ولما كان الحلاج قد حلّ في قلوب هؤلاء العامة محلاً جليلاً؛ عدّوا دعوته دعوة إغاثة ومساعدة، وعدّوه المنقذ لهم، وبلغوا في ذلك حدّاً، باتوا يكتبونه بالمغيث تارة،

---

(3) انظر: ابن النديم، الفهرست، ط1، تحقيق د. ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، 1985، ص 404 - 403.

(4) انظر في الحياة السياسية والاجتماعية في العصر العباسي: د. شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، القاهرة، د. ت، ص9 وما بعدها.

والمقيت ثانية، والمميّز تارة ثالثة<sup>(5)</sup> وغيرها من الألقاب التي تؤشر إلى المنزلة التي ارتقاها في نظرهم.

ولما كان ذلك كذلك، تجرّدت فئة لا مصالح لها في دعوة الحلاج حسداً ونكاية<sup>(6)</sup> للتقوّل والتأليب عليه وشحذ القلوب والعقول ضده، فحاولت التشكيك في عقيدته متهمة إياه بالزندقة والاحتيال، فقد أشاعوا فيما يقول ابن النديم أنه "كان رجلاً محتالاً مشعبذاً، يتعاطى مذاهب الصوفية، ويتحلى بألفاظهم، ويدّعي كل علم، وأنه كان يعرف شيئاً من صناعة الكيمياء، وكان جاهلاً مقداماً متدهوراً جسوراً على السلاطين مرتكباً للعظائم، يروم إقلاب الدول، ويدّعي عند أصحابه الإلهية، ويقول بالحلول، ويظهر مذاهب الشيعة للملوك، ومذاهب الصوفية للعامة"<sup>(7)</sup>.

وقد استثمر خصومه في دعواهم تلك اقتناءه العقار ببغداد، وبناءه بها داراً، فعّدّه بذلك متلوناً، وكان ذلك في حدود الثلاثمائة للهجرة<sup>(8)</sup>. كما اعتبروه مخطّطاً لأنه كان يلبس الثياب المصطبغة في بعض الأحيان، ويلبس الدراعة والعمامة ويمشي بالقباء على زيّ الجند في أحيان أخرى<sup>(9)</sup> ولعله أدرك أن دعوته التي ارتأى أن يوصلها إلى الناس، لا تتطلب لبوساً وشكلاً بقدر ما تحتاج إلى استعداد فكري لأداء

---

(5) الذهبي، تاريخ الإسلام، ص34. وانظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ص 142. ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، ج2، ص442.

(6) الخوانساري الأصبهاني، روضات الجنات، ج3، ص110.

(7) ابن النديم، الفهرست، ص42.

(8) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب، ج2، ص442. وانظر: الذهبي، تاريخ الإسلام، ص34.

(9) ابن الجوزي، المنتظم، ج8، ص3764.

هذه المهمة الصعبة، وبدا له أن تجرّده من ملابس الصوفية يمكنه من بثّ طريقته بحرية أكبر، وأن الصوفية مضمون أكثر منها شكلاً. وربما رام في جُلّ ذلك أن يؤكد إنسانية الصوفي وحقه بممارسة حياته، محاولاً أن يسمو بالناس وبالمجتمع محوّلاً الصوفية إلى حياة اجتماعية وإنسانية لها مكانتها الأرضية، ولها طموحها السماوي.

لكن الأمر لم يطل فقد بدأ أصحاب السلطان وموظفو الخراج بإثارة الشغب ضده، ترأسهم في ذلك الوزير حامد بن العباس في عهد الخليفة المقتدر ببغداد، ففي وزارة حامد ازداد الشغب بسبب غلاء الأسعار، وحاولت العامة فتح السجون، ووثبوا على ابن درهم خليفة صاحب المعونة وأرادوا قتله<sup>(10)</sup>. ويبدو أن حامداً وجد في القبض على الحلاج والقضاء عليه، ما يعيد الأمن والهدوء. معتبراً إياه المحرّض والمشعل لفتيل الثورة عليه، وكان ذلك سنة ثلاثمائة وتسع (309هـ).

وكان الوزير ابن العباس قد حاول القبض عليه مراراً، فقبل ذلك كانت العيون تلاحقه بحثاً عن منفذ للقضاء عليه، ففي عام ثلاثمئة وواحد (301هـ). قبض عليه علي بن أحمد الراسبي أمير الأهواز وأدخله بغداد وغلاماً له على جمل مشهورين، بحجة أن البينة قامت عنده أنه يدّعي الربوبية ويقول بالحلول، ونودي عليه حينذاك بأنه أحد دعاة القرامطة فحبس، ثم أمر الوزير آنذاك علي بن عيسى بصلبه حيّاً،

---

(10) عريب القرطبي، صلة تاريخ الطبري، ص85.

لثلاثة أيام حتى رآه الناس، ثم حمل إلى دار السلطان فحبس بها<sup>(11)</sup>. وظل منذ ذلك الحين ينتقل من حبس إلى آخر حتى سنة ثلاثمائة وتسع (309هـ)، حيث كان حامد الوزير يخرج الحلاج إلى مجلسه، ويستنطقه فلا يظهر منه ما تكرهه الشريعة، وطال الأمر على ذلك، وحامد مُجَدِّ في أمره، وجرى له معه قصص كثيرة، وفي آخرها رأى الوزير له كتاباً حكى فيه أن الإنسان إذا أراد الحج ولم يمكنه، أفرد من داره بيتاً لا يلحقه شيء من النجاسات، فإذا حضرت أيام الحج طاف حوله، وفعل ما يفعله الحاج بمكة، ثم جمع ثلاثين يتيماً، وأطعمهم أجود الطعام، ثم إذا ما فرغوا كساهم وأعطى كل واحد منهم سبعة دراهم، فإذا فعل كان كمن حج<sup>(12)</sup>.

وهنا لاحت فرصة الوزير للتخلص منه باسم الشريعة، ظاهراً أمام العامة بمظهر الحامي للدين والمناوئ عنه، عبر محاكمة ظاهرها ديني، وباطنها سياسي، خصوصاً بعد امتناع الفقهاء عن محاكمته، حيث استفاتهم في أمره "فذكروا أنهم لا يفتون في قتله بشيء إلى أن يصحَّ عندهم ما

---

(11) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج8، ص112. وانظر: عريب القرطبي، صلة تاريخ الطبري، ص101.

(12) انظر في ذلك:

ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج8، ص127. ابن الجوزي، المنتظم، ج8، ص3749. الذهبي، تاريخ الإسلام، ص37. الذهبي، العبر في خبر من عبر، ج1، ص457. ابن كثير، البداية والنهاية، مج6، ص151.

يوجب عليه القتل، وأنه لا يجوز قبول قول من ادّعى عليه ما ادّعه وإن واجهه إلا بدليل أو إقرار"<sup>(13)</sup>.

فلما قرئ ما يتعلق بالحج على الوزير "قال القاضي أبو عمر للحلاج: من أين لك هذا؟ قال: من كتاب الإخلاص للحسن البصري، قال له القاضي: كذبت يا حلال الدم! قد سمعناه بمكة وليس فيه هذا؛ فلما قال أبو عمر: يا حلال الدم، وسمعتها الوزير. قال له: اكتب بما قلت، فدافعه أبو عمر، وتشاغل بخطاب الحلاج فلم يدعه حامد يتشاغل، وألح عليه إلحاحاً لا يمكنه معه مخالفته، فألزمه بإباحة دمه، وكتب بعده من حضر المجلس، ولما سمع الحلاج ذلك قال: ظهري حمى ودمي حرام، وما يحلّ لكم أن تتأولوا عليّ بما يببّحه، اعتقادي الإسلام ومذهبي السنة ولي كتب في الوراقين موجودة في السنة فالله الله في دمي"<sup>(14)</sup>.

وحين كتب الوزير إلى الخليفة المقتدر يستأذنه في قتله، وأرسل الفتاوى إليه، تباطأ المقتدر في الردّ عليه، فراسله ابن العباس مدّعياً أنه ذاع كفر الحلاج وادّعاؤه بالربوبية وإن لم يقتل افتتن به الناس فكتب الخليفة: "إذا كانت القضية قد أفتوا بقتله وأباحوا دمه، فليحضر محمد بن عبد الصمد صاحب الشرطة، وليضربه ألف سوط، فإن تلف وإلا

---

(13) عريب القرطبي، صلة تاريخ الطبري، ص87.

(14) عريب القرطبي، المصدر السابق، ص93-94. وانظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج8،

ص127.

ضربت عنقه"<sup>(15)</sup>. عندها أمر الوزير صاحب الشرطة بضربه ألف سوط، وتقطيع يديه ورجليه، وحرّ رقبته ثم إحراق جثته.

وهذا ما حدث ليلة الثلاثاء لستّ بقين من ذي القعدة من السنة ذاتها<sup>(16)</sup>، وقيل لسبع بقين من ذي القعدة<sup>(17)</sup>، وقيل لسبع بقين من ذي الحجة<sup>(18)</sup>، وقيل لتسع بقين من ذي القعدة<sup>(19)</sup>.

كان العلاج وما زال شخصية جدلية تباينت تجاهها المواقف والآراء، وأثارت أبناء عصرها، وأثرت في محيطها تأثيراً امتد إلى ما بعد رحيلها حتى أيامنا الحاضرة، وقد تتبّع ماسينيون حياة العلاج بعد موته، مما يوضح أثره الفاعل في أجيال من المتصوفة، وأصحاب الكتابة، فقد صار رمزاً للفتاة والتضحية ومواجهة الظلم<sup>(20)</sup>. واختلف القدماء فيه، فثمة من رده جملة وتفصيلاً، وثمة من قبله فصّح حاله ودوّن كلامه، أو قبله فاعتذر عنه وأجاب عما صدر عنه بتأويلات، وثمة من توقف عن الحكم عليه<sup>(21)</sup>. وما زال

---

(15) الذهبي، العبر في خبر من غير، ج1، ص457، وانظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، مج2، ص145.

ابن الجوزي، المنتظم، ج8، ص3749.

(16) الشعرائي، الطبقات الكبرى، ص154. وانظر: الذهبي، تاريخ الإسلام، ص38.

(17) الخوانساري الأصبهاني، روضات الجنات، ص136.

(18) اليافعي، مرآة الجنان، ص194.

(19) ابن كثير، البداية والنهاية، مج6، ص148.

(20) انظر: ماسينيون، حياة العلاج بعد موته، ترجمة أكرم فاضل، مجلة المورد، مج1، العددان 3-4،

بغداد، 1972، ص55، وانظر كتاب كامل الشيبلي، العلاج موضوعاً للأدب والفنون العربية والشرقية

قديمًا وحديثًا، ط1، مطبعة المعارف، بغداد، 1976.

(21) لمزيد من التفصيل في هذه المواقف المتضاربة انظر:

حتى اللحظة الراهنة محل رد وقبول، فهو صاحب طريقة وفلسفة خاصة، بحث عن المعنى الرمزي الذي يرفع دعاء الروح إلى الله، وتذوق حقائق الإيمان، وأحيا في قلوب الكثيرين الرغبة في الإصلاح الأخلاقي الشامل للجماعة الإسلامية عبر طريقته التي مال فيها إلى الكشف والبعد عن الاستسرار، وإعلان رؤيته وأفكاره بتجرد على الملاء خلافاً لأسلوب الصوفية<sup>(22)</sup>.

ويبدو أنه دفع ثمن جرأته في دعوة من يأخذون بظاهر الشريعة إلى طريقته، ومحاولته ربط الحياة بالروح، والاختلاط بالعوام على اختلاف مذاهبهم وطرائقهم، وبث بذرة التمرد وإعلان الرأي بحرية، وقد روي عن صديقه الشبلي أنه حين رأى الحلاج مصلوباً قال: "ألم أنك عن العالمين"<sup>(23)</sup>. ولافتقاد العامة رجلاً كانوا يضعون على كاهله أمر حمايتهم وإنقاذهم من الترددي الذي يعيشونه؛ أخذوا يعدون أنفسهم برجوعه بعد أربعين يوماً من قتله<sup>(24)</sup>. وإدراكاً منهم أنه مخلصهم شبهوه بالمسيح فقد "ادعى بعض أصحابه أنه لم يقتل ولكن ألقى شبهه على عدو من أعداء الله"<sup>(25)</sup>.

---

اليافعي، مرآة الجنان، ج2، ص189. الخوانساري الأصبهاني، روضات الجنات، ج3، ص 108. ابن الملقن، طبقات الأولياء، ص 187. ابن خلكان، وفيات الأعيان، مج2، ص140. الذهبي، تاريخ الإسلام، ص41.

(22) ماسينيون، المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام، في كتاب: شخصيات قلقة في الإسلام، عبد الرحمن بدوي، ط3، وكالة المطبوعات، الكويت 1978، ص 64 وما بعدها.

(23) ابن كثير، البداية والنهاية، مج6، ج11، ص142.

(24) اليافعي، مرآة الجنان، ج2، ص194.

(25) المصدر السابق، ج2، ص149.

أما شعر الحلاج فقد مثل تجربته الصوفية الممتدة، ونبع تميزه من دلالاته الصوفية التي صاغها ضمن تشكيل أسلوبه مميز، يتناسب مع خصوصية تجربته واختلافها. ورغم أنه لم يتجه في حياته إلى العزلة، وإنما اختلط بالناس، وكان له دور في السياق العام، إلا أن شعره لم يعبر عن ذلك، بقدر ما كان شعراً شخصياً ذاتياً خالياً من التوجيه والخطاب التعليمي، ومع أنه كان شخصية إصلاحية - إذا جاز التعبير - وفيها أبعاد تعنى بهموم الجماعة - كما ورد في أخباره -، إلا أنه لم يوظف الشعر لهذه الغاية، وإنما ظلت وظيفة الشعر عنده التعبير عن الهموم الصوفية التي تمثل علاقة ذات خصوصية مع الذات الإلهية.

لقد فصل الحلاج بين الشعر والحياة اليومية أو العامة، وإذا كان قد خالف غيره، من المتصوفة فاقنتى مالاً وابنتى داراً، مما يمثل بعض الانشغال بأمور الدنيا، كما حاول مقاومة الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة في عصره، إلا أن ذلك كله ظل خارج تجربته الصوفية التي يمثلها شعره، فأبقاه خالصاً للتعبير الصوفي من غير أن يختلط بشؤون الدنيا، أو يتوجه إلى الناس بخطاب جماعي.

## الأسلوب والأسلوبية

ما زال مفهوم الأسلوب غامضاً ملتبساً، لا بسبب نقص ما كتب عنه، وإنما لكثرة تداوله بين النقاد والدارسين؛ فقد تعددت تعريفاته، وتنوعت مقاصد الباحثين من إيراده، وهو بصورة مجملة يعرض للطريقة الفنية في التعبير عن الدلالات أو المعاني، لكنه يمتزج في أحيان كثيرة بمفاهيم متعددة في البلاغة والنحو وسائر علوم اللغة والأدب، فكل باحث يحمله إلى مرجعيته، ويعرفه اعتماداً على الحقل الذي ينتمي إليه أو يُعنى به.

ولا يبدو أن هناك تعريفاً واحداً يمكن أن يجمع ذلك التنوع والتعدد، وكذلك لا تبدو ملاحقة تلك التعريفات مجدية أو كبيرة الفائدة، والأجدى من ذلك محاولة استخلاص بعض

المبادئ الكبرى التي تتخذ سبيلاً للكشف عن الأسلوب وطريقة دراسته وتمييزه.

وقد اهتم الدارسون المحدثون بالأسلوب اهتماماً واسعاً، فدرس في ضوء المعطيات الجديدة للنظر اللغوي والأدبي والنقدي، وارتبط باللغة - بشكل أساسي - حتى بات يتحدد بالاستخدام الخاص لها بمختلف مستوياتها ومكوناتها، لأن المبدع يفترق عن غيره بالكيفية التي يستخدم فيها إمكانات اللغة وطاقتها المتعددة، بما فيها من خيارات تعبيرية متنوعة.

وهكذا يمكن أن يعني الأسلوب الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة، وضمن تأليف خاص، فكأنه "طريقة في الكتابة (أو) هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها"<sup>(26)</sup>.

ولا يتمثل الأسلوب في أدب الفرد وحسب، وإنما يتعداه ليدل على شيوع سمات أسلوبية محددة في حقبة ما، وهذا يفضي إلى (أسلوب العصر)، كما يمكن استنباط أساليب أخرى للجنس الأدبي، وهو ما يدخل في إطار نظرية تمييز الأجناس وإظهار الخصائص المميزة لكل منها.

وأما الأسلوبية فذات ارتباط بالأسلوب، ويمكن أن تعدّ علم دراسة الأسلوب أو منهج دراسة الأساليب، فهي تطلق

---

(26) ببيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص17.

على جملة المبادئ والمعايير الكبرى التي يحتكم إليها في تمييز الأسلوب وتحليله، فالأسلوبية هي الكل والأسلوب هو الجزء، ومن جماع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي.

ومع ذلك يختلط استخدام المصطلحين في الدراسات الأسلوبية، لاقترابهما وتداخلهما مع أن الأسلوب تحددت دائرته ووظيفته في الدراسات الأسلوبية الحديثة<sup>(27)</sup> التي طمحت إلى تحويل الأسلوبية إلى علم خاص بدراسة الأساليب، ولذلك يمكن أن تعني (علم الأسلوب). وإذا كان الأسلوب "شكلاً من أشكال التنوع في اللغة... (فإن) علم الأسلوب (الأسلوبية) يقصد بعضاً من هذه التنوعات وبخاصة في مستواها الفردي"<sup>(28)</sup>.

ويمكن أن تسلك الأسلوبية في إطار المناهج النقدية الحديثة التي تطورت بتأثير من اللغويات الحديثة، ودراسات علم اللغة التي وضع أساسها فرديناند دي سوسير، كما أنها وطيدة الصلة بالبلاغة، التي كانت قد نظرت في كثير من القضايا الأسلوبية على نحو جزئي ودون قصد لدراسة الأسلوب، كما تتصل الأسلوبية بكل ما له دور في تشكيل النص من مكونات لغوية أو صوتية أو جمالية أو دلالية بتنوع العلوم الفرعية التي تنتمي إليها هذه المكونات.

---

(27) انظر: د. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، مج5، ع1، القاهرة، 1981، ص61.

(28) د. عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب، فصول، مج1، ع2، يناير 1981، ص117.

وهكذا تنبسط الأسلوبية على "رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع مهما تكن يمكن أن تُشَفَّ عن لمحة من حياة الفكر بأكملها، منظوراً إليها من زاوية خاصة"<sup>(29)</sup>.

تهتم الأسلوبية بدراسة النص دراسة وصفية، وتحلله بمعزل عن العوامل الخارجة عنه والتي لازمت جل أشكال النقد منذ أمد بعيد، فكان في كثير من الأحيان يبتعد عن النص المدروس لصالح ما هو خارج عنه مسقطاً مفاهيم علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والفلسفة عليه. فجاءت الأسلوبية لترسم خطأً جديداً يعود بالنقد إلى طبيعة النص اللغوية والجمالية.

وعادة ما تتوقف الأسلوبية عند السمات أو الأنماط التي تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو الإخبار، فدورها أن تدرس كل ما يؤدي وظيفة أدبية أو شعرية أو يمكن أن تشتمل عليه الوظيفة الجمالية<sup>(30)</sup>.

وبما أنّ المبدع يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الإبداعي، فإن الأسلوبية تتأمل طريقة استخدام اللغة، لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به

---

(29) شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، من كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد، ط1، دار العلوم، 1985، ص31.

(30) انظر: جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب البكوش، منشورات جديدة، تونس، 1981، ص132.

من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الكاتب أو الشاعر، ويمكن أن يتم هذا التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وهي: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.

أما أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية فيمكن إجمالها فيما يلي:

### المنظور الإحصائي<sup>(31)</sup>:

ويطبق من خلال الاهتمام بمعدل التكرار لبعض العناصر اللغوية، فالعنصر الذي يتكرر أكثر من غيره أولى بالدراسة؛ لأن تكراره يعني أنه سمة أسلوبية في النص، وأن المبدع يعوّل عليه أكثر من غيره، ولكن الإحصاء وحده لا يكفي، فهو مؤشر محض تكتمل وظيفته ودلالته بالإنفاذ إلى تفسيره وتحليله، والإنفاذ إلى ما وراءه، كما أن المبالغة فيه، قد تؤدي إلى قتل الدراسة الأدبية بتحويلها إلى جداول صماء تخنق روح النص، وتكتم أنفاسه، وهذا ما تعاني منه بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة التي تجاوزت حدود المعقول في الإفادة من هذا المبدأ أو المنظور، بحيث نظرت إليه وكأنه غاية الدراسة الأسلوبية ومنتهاهها.

### مبدأ العدول:

---

(31) انظر: - د. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980م - د. شفيق السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 175 وما بعدها.

- كراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، ط1، دار الفكر آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 61 وما بعدها.

ويسمى أيضاً (الانزياح) أو (الانحراف) ولكن يمكن اختصارها بمصطلح العدول، وهو الخروج من المؤلف في استعمال اللغة إلى استخدام جديد.

وليس للعدول حدّ إلا أن يؤدي إلى تحطيم العلاقات بين المكونات اللغوية لتصل إلى الإبهام، وذلك بمخالفة قوانين اللغة مخالفة صريحة<sup>(32)</sup>، كما يعدّ كل انحراف أسلوبياً، إذ لا بد أن يصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية، فيمكن أن تبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي، بـ "مراقبة الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جمالياً للفروق"<sup>(33)</sup>.

### مبدأ الاختيار:

وهو انتقاء الوسائل اللغوية، المناسبة من النظام اللغوي؛ لتأدية المعنى والتعبير عنه و "يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، أي على أساس الترادف والتخالف"<sup>(34)</sup>. ويرى البعض أن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير يكمن الأسلوب<sup>(35)</sup>، وكثيراً ما تسمى هذه الاختيارات الكلمات المفاتيح للنص.

(32) انظر: د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص37.

(33) اوسن وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص231-232. وانظر: د. إبراهيم خليل، الضفيرة واللهب، ط1، أمانة عمان الكبرى، عمان 2000، ص60 وما بعدها.

(34) د. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج5، ع1، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر

1984، ص56.

## التأليف:

وهو التنسيق بين المواد الخام للبناء حتى يتم له الشكل الفني، ويقوم في أساسه على النحو، ويتم "على أساس التشابك بين المتواليات، والتقارب بين العناصر المتجاورة"<sup>(36)</sup>. والهدف من التأليف النحوي "أن يتم التوافق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها وطريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحوية التي تراعى خلال تأليف العبارة"<sup>(37)</sup>. وباختيار المتكلم أو الكاتب لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال- أي عرضه مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب - تتحدد أدبية النص أو وظيفته الشعرية<sup>(38)</sup>.

---

(35) بيير جبرو، الأسلوبية، مرجع سابق، ص11.

(36) د. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص56.

(37) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ط1، دار غريب، القاهرة، 1988، ص166.

(38) انظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص52. وانظر: د.

صلاح فضل، الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص56.

الفصل الأول  
التحليل الصوتي



## مدخل

يعدّ الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة، فهو عند الجاحظ "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"<sup>(39)</sup>، وقد ربطه ابن جنّي في كتابه الخصائص باللغة بل جعلها مؤلفة من أصوات، فقال: "حدّها - أي اللغة - أنها أصوات يعيّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"<sup>(40)</sup>، وثمة من ذهب إلى أن "أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كدويّ الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء..."<sup>(41)</sup>، ولكن الصوت اللغوي الصادر عن جهاز النطق الإنساني "يختلف عن سائر الأصوات التي تحدث عن أسباب أو أدوات أخرى... ومعروف أن دراسة (الصوت) عامة موضوعه علم الطبيعة، أما الصوت اللغوي فهو موضوع علم الأصوات اللغوية"<sup>(42)</sup>.

ولذا يعدّ التحليل الصوتي مستوى أساسياً من مستويات التحليل اللغوي عند الدارس الأسلوبي، إذ إن "علم الأصوات فرع رئيسي لعلم اللسانيات، فلا النظرية اللغوية، ولا

---

(39) الجاحظ البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الجزء الأول، ص79.  
(40) ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الأول، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص34.

(41) المصدر نفسه، ص47. وانظر:  
السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد جاد المولى ورفاقه، الجزء الأول، منشورات المكتبة المصرية، صيدا- بيروت، 1987، ص14.  
(42) محمود السمران، علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت، ص99.

التطبيق اللغوي يمكن أن يعمل بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات"<sup>(43)</sup>.

والمادة الصوتية في السياق اللغوي هي "الأصوات المتميزة وما يتألف منها، وتعاقب الرنات المختلفة للحركات، والإيقاع، والشدة، وطول الأصوات، والتكرار، وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة، والسكنات، الخ. هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، أو مضادة لهذه القيم. ولكنها تتفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية"<sup>(44)</sup>.

أما في الشعر فلا يكفي التحليل الصوتي "بدرس الوزن وهو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وإنما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة، وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه"<sup>(45)</sup>.

ويمكن دمج الدراسة الصوتية التي تستند إلى علم الأصوات بدراسة الإيقاع الشعري، عبر الإفادة من هذا العلم، إذ إن "دراسة الأصوات اللغوية، ظواهرها والحركات

---

(43) د. فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 1999، ص48.

(44) شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد، ص32.

(45) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص16.

التي تعمل على إصدارها، هو ميدان علم الأصوات، ومن الممكن أن تطبق تقنيات علم الأصوات لوصف بنية النظم وتحليلها، وأن تحقق في ذلك من النجاح ما حققته في سائر الظواهر اللغوية التي يؤدي الصوت فيها وظيفة ذات شأن<sup>(46)</sup>.

## الإيقاع والوزن

يرتبط الإيقاع بحياتنا الإنسانية وحاجاتها، إذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، فسقوط حبات المطر يترك إيقاعاً معيناً، ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضاً، فالصوت إذن والحركة إذا ما تناسبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع، وبذا، لا يكون الإيقاع مقتصرًا على ميدان الشعر وحده بل يتعداه إلى غيره من مفردات الحياة اليومية.

ولكن ما الإيقاع في الشعر؟ يعدّ الإيقاع من أهم عناصر الشعر حيث تنتظم فيه الأصوات وفقاً لأنساق إيقاعية مطّردة من القيم الزمنية وهو ما يميزه عن الكلام النثري.

---

(46) دافيد أبر كرومبي، العروض من وجهة نظر صوتية، ترجمة علي السيد يونس، مجلة نوافذ، ع14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2000، ص48.

ويأتي معنى الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقى فهو "من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"<sup>(47)</sup>. وهو عند ابن سينا في الشفاء: "تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع شعرياً"<sup>(48)</sup>. فالإيقاع إذن "في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام، ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص"<sup>(49)</sup>.

ويقترب الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمّ من الوزن في الشعر، فهو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة... أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"<sup>(50)</sup>.

وقد تسنّم الوزن في الشعر العربي مكانة خاصة، يدلل عليها ما جاء في نظرية عمود الشعر التي استقامت واكتملت عند المرزوقي، فما ميّز العرب في شعرهم أنهم حافظوا على "... التحام أجزاء النظم والتنامها على تخير من لذيذ الوزن.. ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى

---

(47) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1992، مادة (وقع).

(48) د. محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع32، 1991، ص12.

(49) المرجع نفسه، ص11.

(50) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د. ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص435-436.

لا منافرة بينهما" (51) إذ إن لذيذ الوزن "يطرب الطبع لإيقاعه ويمارجه بصفائه عما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه" (52).

وفي كلامٍ للجاحظ حول ترجمة الشعر؛ يجعل الوزن سبباً أساسياً في أن "الشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل" (53). ويعلل ذلك بأن الشعر "متى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر" (54).

والأوزان العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي هي "خمسة عشر وزناً سمي كل منها بحراً، وذلك كما يقولون، لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر. فلما جاء الأخفش أنكر وجود بحرين من بحور الخليل لأنهما في رأيه لم يردا عند العرب، ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر" (55)، هذا البحر المتدارك، أما البحران اللذان أنكرهما فهما المضارع والمقتضب إذ "لم ترد لهما شواهد

---

(51) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مج1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص9.

(52) المصدر نفسه، ص10.

(53) الجاحظ الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، د. طه دار الجيل، بيروت، 1996، الجزء الأول، ص75.

(54) المصدر نفسه، ص75.

(55) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، القاهرة، 1981، ص51.

صحيحة النسبة في الأشعار العربية القديمة" (56) وفق ما يقوله إبراهيم أنيس.

وهذه الأوزان ليست في أصلها إلا صورة مجردة لإيقاعات كانت موجودة في الشعر العربي، فقد قام الخليل "باكتشاف المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي، الذي عرف حتى وقت وضعه، وقتئذها في أطر عامة" (57).

وثمة من ألحق كل الظواهر التي لها صلة بالأصوات بباب الوزن أو بما سمي بالإيقاع الخارجي "بكل ما يوقره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة وما إلى ذلك" (58).

أما الدكتور محمد العمري، فقد قسم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث الإيقاع في دراسة (البنية الصوتية في الشعر) إلى ثلاثة أقسام: الوزن العروضي والأداء والموازنات، وهو يقول عن الوزن إنه "نو طبيعة تجريدية مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسباباً وأوتاداً، تمثل بصيغ صرفية، أو تفعيلات حسب نظام الخليل.. أما الأداء فيضم كل صور تجليات الإنجاز الشفوي، أو التأويل الشفوي للنص، بما فيه من شدة وارتفاع، وهو مجال الدراسة التجريبية المخبرية.. وأما الموازنات فتضم

---

(56) المرجع نفسه، ص 54

(57) سيد بحر اوي، العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش، فصول، مج 6، ع 2، يناير- فبراير، 1986، ص 128.

(58) د. محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص 15-16.

كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات"<sup>(59)</sup>.

ودراسة المستوى الصوتي الإيقاعي لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى "إذ لا ينبغي أن نقع في خطأ التجزيء، فالنظم لا يوجد، إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية - دلالية، وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى"<sup>(60)</sup>.

## وصف البحور والأوزان

---

(59) د. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص11.

(60) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص52.

استخدم الحلاج اثني عشر بحراً، يمكن ترتيبها وفق نسبة استخدامها كما يلي: البسيط، والطويل، والرمل، والرجز، والوافر، والمجتث، والسريع، والخفيف، والمتقارب، والكامل، والهزج، والمنسرح.

ورد البسيط عند الحلاج - وهو بحر مزدوج التفعيلة (مستعلن، فاعلن)، في سبع وثلاثين [37] مقطوعة، ضمت خمسة وتسعين ومائة [195] بيت، استخدمه تماماً تارة، ومخلّعاً تارة أخرى. وبنى ستاً وعشرين [26] مقطوعة على البسيط التام، مجموع أبياتها ثمانية وثلاثون ومائة [138] بيت. أما المخلّع فورد في إحدى عشرة [11] مقطوعة، مؤلفة من سبعة وخمسين [57] بيتاً، لتصبح نسبة استخدام هذا البحر تماماً ومخلّعاً إلى مجموع أبيات الديوان البالغة سبعة وتسعين وأربعمائة [497] بيت: (39.2%) ونسبة المقطوعات<sup>(61)</sup> التي استخدم فيها (33.9%) بالنظر إلى مقطوعات الديوان، وعددها مائة وتسع (109) مقطوعات.

ولم يستخدم الحلاج مجزوء البسيط إذ "لم يعد يستسيغه الشعراء وإنما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سمّاه أهل العروض بمخلّع البسيط، وقد أجمعوا على أنّ مخلّع البسيط من اختراع المولّدين، وأنه لم يكن معروفاً قبل

---

(61) أكثر شعر الحلاج من المقطوعات، أما القصائد فقليلة، ولذلك يرد استخدام لفظة (مقطوعات) اختصاراً للوصف على مبدأ التغليب.

عهد العباسيين" (62)، وقد جاءت نسبة المخلّع (11.4%) وهي نسبة مرتفعة نسبياً إذا ما قورنت بنسبة استخدامه للتام التي تساوي (27.7%).

أما البحر الطويل، وهو بحر مزدوج التفعيلة (فعلون، مفاعيلن)، فنُظِم به "أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه" (63)، وهو ثاني أكثر البحور استخداماً عند الحلاج، إذ جاء في ستّ عشرة [16] مقطوعة، تألفت من تسعة وأربعين [49] بيتاً، فكانت نسبة استخدامه إلى مجموع أبيات الديوان (9.8%) ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (14.6%).

أما بحر الرمل - وهو بحر صافٍ أحاديّ التفعيلة - فقد ورد تاماً ومجزوءاً في إحدى عشرة [11] مقطوعة ضمّت ثمانية وأربعين [48] بيتاً، جاء منها ستّ [6] مقطوعات تامة، ضمّت خمسة عشر [15] بيتاً، وخمس [5] مقطوعات مجزوءة، تألفت من ثلاثة وثلاثين [33] بيتاً، ونسبة استخدام هذا البحر إلى مجموع أبيات الديوان (9.6%) ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (10.0%)، وهذا البحر "لم يرد في الشعر الجاهلي إلا قليلاً" (64). ويأتي هذا البحر في المرتبة الثالثة في استخدام الحلاج، علماً بأنه استخدم الرمل

(62) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص118.

(63) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، 1961، ص43.

(64) المرجع السابق، ص137.

التام بنسبة (3.0%)، بينما استخدم مجزوء الرمل بنسبة (6.6%).

ورد بحر الرجز - وهو بحر صاف أيضاً أحاديّ التفعيلة- في موضعين، ضمّاً سبعة وثلاثين [37] بيتاً، ورد التام منه في مقطوعة واحدة بثلاثة أبيات، وورد المجزوء في قصيدة مؤلفة من أربعة وثلاثين [34] بيتاً. ونسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (7.4%)، ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (1.8%)، بينما استخدم الحلاج التام بمفرده بنسبة (0.6%) والمجزوء بنسبة (6.8%).

واستخدم الحلاج بحر الوافر في مظهره التام فقط في ثماني [8] مقطوعات ضمت سبعة وثلاثين [37] بيتاً، شكلت ما نسبته (7.4%) إلى مجموع الأبيات، و (7.3%) إلى عدد المقطوعات.

وجاء المجتث في ست [6] مقطوعات، تكونت من ثلاثين [30] بيتاً، لتصبح نسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (6.0%) وإلى المقطوعات (5.5%).

وأما السريع فاستخدمه في سبع [7] مقطوعات تامة، ضمت ثمانية وعشرين [28] بيتاً، لتصبح نسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (5.6%)، وإلى المقطوعات (6.4%)، والسريع "من أقدم بحور الشعر العربي، غير أن ما روي منه في الشعر القديم قليل، مثله في هذا مثل بحر الرمل"<sup>(65)</sup>.

---

(65) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص90.

وورد الخفيف في تسع [9] مقطوعات، تكونت من سبعة وعشرين [27] بيتاً، ثماني [8] مقطوعات منها تامة، ضمت خمسة وعشرين [25] بيتاً، ومقطوعة واحدة مجزوءة تألفت من بيتين، فنسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (5.4%) وإلى المقطوعات (8.2%)، بينما نسبة استخدام التام وحده (5%)، والمجزوء وحده (0.4%).

وجاء المتقارب في ثلاث [3] مقطوعات تامة، تألفت من واحد وعشرين [21] بيتاً، ونسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (4.2%)، وإلى المقطوعات (2.7%).

أما الكامل - وهو بحر أحادي التفعيلة استخدمه العرب تاماً ومجزوءاً - فقد بنى عليه الحلاج خمس [5] مقطوعات، تألفت من واحد وعشرين [21] بيتاً، مقطوعتان منها تامتان بعشرة أبيات، وثلاث مجزوءات بأحد عشر بيتاً، وجاءت نسبة استخدامه الأبيات تامة ومجزوءة (4.2%) ونسبة استخدامه البحر إلى المقطوعات (4.5%)، بينما جاءت نسبة استخدامه التام منها بمفرده (2.0%)، والمجزوء بمفرده (0.2%).

واستخدم الهزج في مقطوعتين بثمانية أبيات، ونسبة استخدامه إلى مجموع الديوان (1.6%) وإلى المقطوعات (0.18%).

وورد المنسرح في مقطوعتين ضممتا سبعة أبيات، ونسبة استخدامه إلى مجموع أبيات الديوان (1.4%) وإلى المقطوعات (1.8%).

مما تقدم يتضح أن الحلاج لم يخرج في بناء شعره بشكل عام عن بحور الخليل، إذ لم يجدد في العروض، ولم يخرج عليه بل تقيّد به وبشروطه. إلا أنه لم يستخدم البحور الستة عشر جميعاً فلم تحظ بحور أربع هي: المتدارك، والمقتضب، والمضارع، والمديد، بأي بيت من الديوان.

والمتأمل في نسب استخدام الشاعر للبحور على مستوى الديوان يلحظ أن البسيط كان البحر الأكثر استخداماً عنده، فقد حظي بالنسبة الأعلى على مستوى الأبيات والمقطوعات، وقد استخدمه بشكليه التام والمخلّع دون استخدامه للمجزوء، فقارب اتجاه الشاعر إليه أكثر من ثلث الديوان، مع ارتفاع نسبة استخدامه للمخلّع. ويبدو هذا البحر "أكثر توفراً في شعر المولّدين منه في شعر الجاهلية"<sup>(66)</sup>.

كما استخدم الشاعر بحري الرمل والرجز بشكليهما المجزوء بنسبة تفوق شكليهما التام. فقد فاقت نسبة استخدامه لمجزوء الرمل على التام منه بنسبة (3.6%)، كذلك فاقت نسبة استخدامه لمجزوء الرجز على التام منه بنسبة (2.6%). ويلحظ أن ترتيب البحور وفق عدد أبياتها اختلف عن ترتيبها وفق عدد مقطوعاتها مع ثبوت بعض البحور. فبينما ثبت ترتيب النسب للبحور التالية: البسيط، والطويل، والرمل، والوافر، والمتقارب، والمنسرح، والهزج، اختلف ترتيب النسب للبحور التالية: الرجز، والمجتث، والسريع، والخفيف، والكامل.

---

(66) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص68.

ولعله يبدو جلياً ميل الحلاج إلى الأوزان القصيرة قليلة المقاطع؛ سواء تلك الأوزان القصيرة المستقلة بنفسها، كالمجتث (مستعلن فاعلات)، والهجج (مفاعيلن مفاعيلن)، أو الأوزان المجزوءة، وتمثلت في البحور: الرمل، والرجز، والخفيف، والكامل، مع ورودها بشكلها التام أيضاً. فضلاً عن مخلع البسيط القريب من المجزوء. إذ إن مجموع أبيات أوزان الهجج والمجتث والمجزوءات ومخلع البسيط تساوي خمسة وسبعين ومائة [175] بيت، ونسبتها إلى مجموع أبيات الديوان البالغ سبعة وتسعين وأربعمائة [497] بيت تساوي (35.2%)، وتشكل هذه النسبة أكثر من ثلث الديوان، مما يدل على ميل الشاعر إلى استخدام البحور القصيرة التي تتوفر على موسيقى فيها شيء من السرعة، وهذا مما يتناسب مع رغبته في التعبير السريع لا البطيء.

فقصر البيت يؤدي إلى تكرار النغمات بشكل أسرع، مما يضيف إيقاعاً عالياً واستعداداً للغناء، فقد "رأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين"<sup>(67)</sup>، وهذه الإيقاعية العالية تؤثر إلى شيء من الغنائية والذاتية - في شعر الحلاج - تتناسب مع موضوعه الصوفي وعلاقته كذات عاشقة للذات العليا، ورغبته الدائمة بالوصول إليها والاتصال بها.

---

(67) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص106.

## التدوير

استخدم الحلاج في بعض المقطوعات أسلوب التدوير، والبيت المدور هو الذي يتصل صدره بعجزه بوجود كلمة مشتركة بينهما، جزء منها في آخر الصدر والجزء الآخر في بداية العجز<sup>(68)</sup>.

ورغم قلة التدوير عند الشاعر إلا أنه يأتي تعبيراً عن عدم الانقطاع، فالفكرة لديه متواصلة؛ فتضطره الدفقة الوجدانية إلى الوصل.

يقول<sup>(69)</sup>:

لي حبيبٌ أزور في حاضرٌ غائبٌ عن  
ما تراني أصغي إليه كي أعي ما يقول من  
كلماتٍ من غير شكلٍ طٍ ولا مثل نعمة  
فكأنني مخاطبٌ كنتُ إياهُ على خاطري بذاتي  
حاضرٌ غائبٌ قريبٌ وهو لم تحوه رسوم  
هو أدنى من الضمير م وأخفى من لائح  
فقد جاءت لفظة (نقطٍ) لتصل بين شطري البيت الثالث  
فيكون جزء منها في الصدر، والآخر في العجز، وجاءت

(68) يوسف بكار، وليد سيف، العروض والإيقاع، ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1997، ص 83.

(69) شرح ديوان الحلاج، ص175.

لفظة (إياه) لتصل بين شطري البيت الرابع، كذلك جاءت  
لفظة (الوهم) لتصل بين شطري البيت الأخير، مانحة  
المقطوعة إيقاعاً متواصلًا ينسجم مع دلالاته.

فالحالة هنا غير قابلة للهندسة والتنظيم، وهي حالة تجلٍ  
قد لا تطول، لذا يتجنب التوقف أثناء التعبير عنها حتى لا  
تتفككت منه.

ويقول<sup>(70)</sup>:

طوبى لطرفٍ فاز مذ      ك بنظرةٍ أو نظرتين  
ورأى جمالك كل يو      م مرةٍ أو مرتين  
يا زين كلّ ملاحهٍ      حوشيت من عيب  
أنت المقدم في الجما      ل فأين مثلك أين؟ أين؟

فقد جاءت لفظة (منك) لتصل بين شطري البيت الأول،  
ولفظة (يوم) لتصل بين شطري البيت الثاني، ولفظة  
(الجمال) لتصل بين شطري البيت الرابع؛ وهذا التدوير  
أضفى إيقاعاً متواصلًا ينسجم مع المقطوعة ودلالاتها.

ولعل التدوير يؤشر إلى توتر الشاعر ورغبته بالاستمرار  
وعدم التوقف، للتعبير عن حالة وجدانية داهمته، يصبح  
معها القطع قطعاً للحالة قبل اكتمالها، وكأن الفجاءة لا تمهله  
لالتقاط أنفاسه في نهاية كل شطر، فيواصل الكلام ولا يقف  
إلا عند آخر البيت.

(70) ديوان الحلاج، ص73.

## نظام التقفية

### أ. حرف الروي

الروي<sup>(71)</sup> هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال مثلاً سينية البحري، ولامية الشنفرى إذا كان الحرف الأخير سيناً في القصيدة الأولى ولاماً في الثانية. وهو ذلك الصوت الذي لا بدّ أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة "فلا يكون الشعر مقفياً إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عُدتّ القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"<sup>(72)</sup>، ويحقق الروي القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت؛ فكأن المتلقّي ينتظر ضربة إيقاعية بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت.

وقد استخدم الحلاج اثنين وعشرين صوتاً في رويّ شعره وهي: الهمزة، والألف، والباء، والتاء، والثاء، والحاء،

---

(71) انظر في تعريف الروي: أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، د.ط. دار الكتب العلمية، بيروت، 1973، ص114.

(72) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 247.

والدال، والراء، والسين، والشين، والضاد، والطاء، والعين،  
والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهاء،  
والواو، والياء.

وتعدّ "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويّاً،  
ولكنها تختلف في نسبة شيوعها"<sup>(73)</sup>.

وقد حظي رويّ النون بعدد كبير من الأبيات بلغت ثلاثة  
وعشرين ومائة [123] بيت، وهو من الحروف التي "تجيء  
رويّاً بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار  
العرب"<sup>(74)</sup>. بينما جاء رويّ الحاء في بيت واحد فقط وهو من  
الحروف "المتوسطة الشيوع"<sup>(75)</sup>.

أما باقي الأصوات فتأتي على النحو التالي:

جاءت الراء في تسعة وثمانين [89] بيتاً، والتاء في  
خمسین [50] بيتاً، والهمزة في واحد وثلاثين [31] بيتاً، والباء  
في تسعة وعشرين [29] بيتاً، والميم في أربعة وعشرين  
[24] بيتاً، والدال في تسعة عشر [19] بيتاً، واللام في سبعة  
عشر [17] بيتاً، والسين في ستة عشر [16] بيتاً، والقاف في  
خمسة عشر [15] بيتاً، والياء في أربعة عشر [14] بيتاً،  
والشين في ثلاثة عشر [13] بيتاً، والألف في اثني عشر بيتاً  
[12] بيتاً، والكاف في اثني عشر [12] بيتاً، والعين في سبعة  
أبيات، والفاء في ستة أبيات، والهاء في خمسة أبيات،

(73) المرجع نفسه، ص247.

(74) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.

(75) المرجع نفسه، ص247 وما بعدها.

والطاء في خمسة أبيات، والواو في أربعة أبيات، والثاء في ثلاثة أبيات، والضاد في بيتين.

ولم يستخدم الشاعر الأصوات التالية رويًا: الجيم، والخاء، والذال، والزاي، والطاء، والغين، والصاد، فهو يسير في هذا على ما سار عليه الشعراء العرب، إذ يتوسط شيوع الجيم في الشعر العربي، كما يندر مجيء الخاء والذال والزاي والطاء والغين رويًا كذلك، أما الصاد فهو قليل الشيوع عادة<sup>(76)</sup>.

ولم يخالف الشاعر إلا في أحوال ضيقة، تمثلت في استخدامه صوتي الشين والواو، وهما نادرا الشيوع عند العرب، ومع ذلك ظلّ استخدامه لهما محدوداً في الروي، قد لا يبعد عن حدود استخدامهما في الشعر العربي. لكن الملاحظ الأبرز هو استخدامه للثاء بكثرة رغم قلة شيوعها رويًا في الشعر العربي، فقد جاءت عند الحلاج في المنزلة الثالثة بعد النون والراء اللذين يكثر مجيئهما رويًا في الشعر العربي، وبنسبة (10.06%) من شعره مما يعدّ ملمحاً أسلوبياً من هذه الناحية عند الشاعر.

وجاءت الثاء رويًا في خمس مقطوعات، لم يخرج الشاعر في جلّها عن قواعد القوافي والرويّ في الشعر؛ إلا أنه في واحدة من هذه المقطوعات أتى في أبياتها كلها بثناء تأنيث ساكنة، مع أنّ أهل العروض يرون أنه يحسن في حال مجيء الثاء رويًا "الأ تكون تاء تأنيث، وذلك بأن تكون

---

(76) المرجع نفسه، ص248.

أصلاً من أصول الكلمة، أو جزءاً من بنيتها لا تفترق  
عنها"<sup>(77)</sup>.

يقول في هذه المقطوعة<sup>(78)</sup>:

أنا الذي نفسه تشوّقه	لحتفه عنوة وقد علقتُ
أنا الذي في الهموم	تصيح من وحشة وقد
أنا حزين معدّب قلّق	روحي من أسر حبّها
كيف بقائي وقد رمى	بأسهم من لحاظه
فلو لفظم تعرضت	ذابت بحرّ الهموم
باحت بما في الضمير	دموع بتّ بسرّه نطقتُ

ولأن تاء التأنيث التي لا تسبق بألف مدّ تعدّ رويّاً ضعيفاً  
بنفسه "لا بدّ من تقويته بإشراك حرف آخر مع التاء حتى لا  
يكون ما يتكرر في أواخر الأبيات مقصوراً عليها"<sup>(79)</sup>. فقد  
التزم الحلاج في هذه المقطوعة بالقاف قبل التاء.

ولعلّ مجيء التاء هنا تاء تأنيث ساكنة لا محلّ لها من  
الإعراب، ينسجم مع تعبير الشاعر عن الألم الذي يعانیه،  
فقد غرق في الهموم والحزن والعذاب، وتشوّقت نفسه لحتفه  
عنوةً بعد أن رمى بسهام العشق - عشق الذات العليا - دون  
أن يتحصّل على قليل من البسط أو التجلّي، فكأن لا محلّ له  
في عين محبوبه؛ فتلتقي التاء هنا إذن مع معنى الإهمال

(77) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص249.

(78) ديوان الحلاج، ص56.

(79) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص250.

والترك، خصوصاً وأن التاء صوت مهموس<sup>(80)</sup> يخلو من الصوت العالي، والنبرة المرتفعة مما يدل على الشكوى والألم والاستسلام. فحسبه أن عرض ما يعانيه من جوى وعذاب تعززهما الضربة الإيقاعية لروي التاء بعد عدد محدد من التفعيلات في كل بيت من هذه المقطوعة.

وتدل التاء في قوافي المقطوعة جميعها على متعلقات بالشاعر هي: النفس، والمهجة، والروح، والكبد، والدموع. وهي التي يعبر الشاعر من خلالها عن نفسه وحاله. كما أن جميع كلمات القافية جاءت أفعالاً ماضية، [علقت، غرقت، أبقث، رشقت، احترقت، نطقت] فكان الحاضر لا يوسع للشاعر مكاناً ولا يمنحه أملاً.

وقد استساغ الشعراء "وقوع تاء التأنيث رويًا حين تسبق بألف مدّ"<sup>(81)</sup>، وقد تحقق ذلك عند الحلاج في قصيدة ومقطوعتين رويها التاء، وجميعها مصرّعة ومطالعهما هي:

أ. اقتلوني يا ثقتي إن في قتلي حياتي<sup>(82)</sup>

ب. سرّ السرائر مطوي في جانب الأفق من نور

ج. لي حبيبٌ أزور في حاضر<sup>(83)</sup> غائب عن

(80) كمال بشر، علم اللغة العام: الأصوات العربية، دط، مكتبة الشباب، القاهرة، دت، ص 101.

(81) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 249. وانظر رجاء عبد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 143.

(82) شرح ديوان الحلاج، ص 166.

(83) المصدر نفسه، ص 173.

(84) المصدر نفسه، ص 175.

ولا يخرج العلاج هنا عن شروط الرويِّ، إلا أن رويِّ التاء ساهم في المقطوعات الثلاثة بتحقيق قدر من الإيقاع، ضاعفه اشتمالها على التصريع، فضلاً عن صوت الألف وهو المقطع الطويل الذي يمتد الصوت عند النطق به بما يتناسب مع الدلالات التي تضمنتها المقطوعات، إضافة إلى المد بعدها بالوصل - الياء.

أما القصيدة الأخيرة ومطلعها<sup>(85)</sup>.

رأيت ربِّي بعين قلبي فقلتُ مَنْ أنتَ؟ قال:  
فبناها الشاعر على قافية (أنتُ) مكررة في سائر أبيات  
القصيدة، وسيرد الكلام عليها في مبحث تكرار القافية.

## ب. القوافي المردوفة

الردف<sup>(86)</sup>: حرف مدّ أو لين ساكن يأتي قبل الرويِّ مباشرة، وقد كثرت القوافي المردوفة عند الحلاج بشكل

---

(85) المصدر نفسه، ص77.

(86) انظر في تعريف الردف:

- القاضي التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق د. عوني عبد الرؤوف، ط2، مكتبة الخانجي، مصر، 1978، ص114 وما بعدها.

- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، ص115 وما بعدها.

- يوسف بكر، وليد سيف، العروض والإيقاع، ص391 وما بعدها.

لافت، وفي أشكال عديدة منها تجيء ألفاً يلزم بها الشاعر  
على مدار القصيدة كقوله<sup>(87)</sup>:

قد تصبّرتُ وهل يصد      بر قلبي عن فؤادي  
مازجتُ روحك روعي      في دنوي وبعادي  
فأنا أنتَ كما أن      نك أنسي<sup>(88)</sup> ومُرادي

فالألف التي جاءت قبل الرويِّ (الدال) هي ما يسمى  
الردف.

كما راوح الحلاج - في شكل آخر من القوافي المردوفة -  
بين حرفي المدّ (الواو والياء) في قصيدة مؤلفة من ثلاثة  
عشر بيتاً، منها قوله<sup>(89)</sup>:

للعلم أهلٌ وللإيمان      وللعلوم وأهلها  
والعلم علمان: مطبوع<sup>(90)</sup>      والبحر بحران:

كما ورد عند الحلاج شكل ثالث من القوافي المردوفة،  
هي القوافي المردوفة بياء ساكنة (حرف لين)، تمثلت في  
خمس مقطوعات مجموع أبياتها خمسة عشر بيتاً، وخلا  
الديوان من ردف الواو الساكنة.

ومن قوافيه المردوفة بياء ساكنة قوله<sup>(91)</sup>:

---

(87) شرح ديوان الحلاج، ص185.

(88) وردت في الديوان (1997) [أنسي] كما أصلحها الشيبني، وكان قد أثبتتها في شرح الديوان (1974) [أني].

(89) شرح ديوان الحلاج، ص157.

(90) وردت في الشرح [منبوذ]، وأثبت ما ورد في الديوان ص27.

(91) ديوان الحلاج، ص77.

فِيكَ مَعْنَى يَدْعُو النَّفُوسَ      وَدَلِيلٌ يَدُلُّ مِنْكَ عَلَيْنَا  
لِي قَلْبٌ لَهُ إِلَيْكَ عَيُونٌ      نَاطِرَاتٌ وَكَلَّهُ فِي يَدَيْكَ

ويبلغ عدد الأبيات المشتملة على قوافٍ مردوفة بأشكالها الثلاثة خمسة وعشرين ومائتي [225] بيت، ما نسبته (45.2%) من أبيات الديوان، وإذا استثنينا الردف المؤلف من ياء ساكنة تظل النسبة مرتفعة.

ورغم أن العلاج لا يختلف في استخدامه للقوافي المردوفة عن شكل استخدامها في الشعر العربي، إلا أن قوافيه المردوفة تسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لديه، وتصبّ في السياق الصوتي الخاص بشعره، وهو سياق الأصوات التي يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من غيرها (الحركات الطويلة)، ولا تخرج عن كونها أصواتاً فيها قدر من المدّ (الألف، الواو، الياء). ولعلها تعزّز نداء الشاعر المستمر للذات العليا (المعشوقة)، التي يتشوّق إلى الاتصال بها والعروج في معارجها بما في النداء من أنين وحرقة وألم؛ إذ إن "الهواء حال النطق بحروف المدّ الثلاثة يمتد خلال مجراه ويستمر في الامتداد. لا يقطعه شيء ولا يمنع استمراره أي عارض، ولا ينتهي هذا الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه"<sup>(92)</sup> وهذا يتواءم مع صوت الآه والأنين، مع ما يشيع في شعره من معان تفيض بهما.

---

(92) كمال بشر، علم اللغة العام، ص80.

## ج. القوافي المؤسسة

أورد الشاعر ستة وعشرين بيتاً، جاءت قوافيها مؤسسة<sup>(93)</sup> - والتأسيس في القافية هو أن تأتي ألف بينها وبين الروي حرف متحرك - وقد خلت جميعها من سناد التأسيس<sup>(94)</sup> (تأسيس قافية وترك أخرى)، فجاءت المقطوعات المؤسسة عند الحلاج ذات تماثل صوتي واضح أكسبها عمقاً دلاليّاً. ومنها قوله<sup>(95)</sup>:

كفى حزناً أنّي أناديك دائماً  
كأني بعيدٌ أو كأنك  
وأطلبُ منك الفضل من  
فلم أر قبلي زاهداً وهو  
فالباء هي رويّ هذه المقطوعة، وقد تحقق فيها التأسيس  
بمجيء ألفٍ بينها وبين الروي (الباء) حرف متحرك، وهذا  
الحرف المتحرك في لفظة (غائب) هو الهمزة، وفي لفظة  
(راغب) هو الغين، وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعاً فيه  
امتدادٌ للصوت يتواءم مع دلالة المقطوعة التي يعبرُ فيها  
الشاعر عن حزنه وألمه.

والتأسيس في المواضع الأخرى من شعره يؤدي غاية  
مقاربة، إذ إن الألف المتكررة تشكل نمطاً إيقاعياً صريحاً،  
يضاعف من قيمة الإيقاع ووضوحه، إلى جانب الروي  
المتكرر على مسافة عروضية ثابتة.

(93) انظر في تعريف التأسيس، القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص106، وما بعدها.

- يوسف بكار، وليد سيف، العروض والإيقاع، ص392.

(94) المرجع نفسه، ص402.

(95) شرح ديوان الحلاج، ص 165.

كما أن الألف بما فيها من طاقة صوت المد، تتواءم مع الطبيعة الدلالية في شعر الحلاج، وتبدو امتداداً لما ينطوي عليه من آهاتٍ ونداءات.

#### د. توافق العروض والضرب

حاول الحلاج في كثير من مقطوعاته تحقيق التوافق الصوتي بين صورتَي العروض والضرب بإشراكهما في قافية واحدة؛ سواء في الأبيات الأولى من بعض المقطوعات، أو في البيتين الأول والثاني من مقطوعات أخرى، أو في مجموعة أبيات متتالية ثم متباعدة في بعض آخر منها، أو في البيت الأول ثم في أبيات متباعدة في غيرها من المقطوعات.

ومن أمثلة توافق قوافي العروض والضرب في البيت الأول من مقطوعاته قوله<sup>(96)</sup>:

حقيقة الحقّ تستنيرُ صارخةً بالنبا خبيرُ  
حقيقةً فيه قد تجلّت مطلبُ مَنْ رامها عسيرُ

---

(96) شرح ديوان الحلاج، ص216.

وافق الشاعر في هذه المقطوعة بين صورتَي العروض والضرب من خلال اتفاق قافيتي الصدر (تستتير)، والعجز (خبير) في البيت الأول فقط.

وهذا النوع من التوافقات يذكر بظاهرة "التصریح" (97) التي تعدّ من ظواهر الإيقاع في الشعر العربي، ويقصد بها الشعراء التأسيس لقافية القصيدة في ذهن المتلقي وحسّه الموسيقي، ولذا كثر عندهم في مطالع القصائد وخصوصاً في القصائد الطويلة. ويضفي هذا - وإن لم يلتزم الشاعر بطول القصيدة عند الإتيان بها - قدراً من الإيقاع من خلال اتفاق التركيب المقطعي الصوتي لعروض البيت وضربه.

أما تكرار الشاعر لقافية العروض والضرب في بيتين متتاليين فيأتي على شكلين:

إما أن يكرر التوافق في بيتين متتاليين مع تكرار لفظة العروض ذاتها، مثل قوله (98):

أنتم ملكتم فؤادي فهمتُ في كلّ وادي  
رُدّوا عليّ فؤادي فقد عَدِمْتُ رُقادي

فقد جاءت قافية عروض البيت الأول (فؤادي) موافقة إيقاعياً لقافية الضرب (وادي)، ثم عادت لفظة العروض ذاتها لتتكرر في الشطر الثالث، منسجمة في الآن نفسه مع ضرب البيت الثاني (رُقادي). وهذا يوضّح الإيقاع في

---

(97) انظر في تعريف "التصریح": القاضي التتوخي، كتاب الوفاي، ص76.

(98) شرح ديوان الحلاج، ص187.

المقطوعة، ويقوّي رغبته في الضرب على نغمة إيقاعية معيّنة، يحاول إبرازها مؤشراً إلى الكلمة المفتاح (فؤادي) التي يسعى الشاعر من خلالها إلى إبراز الدلالة المرادة.

والشكل الثاني من أشكال التكرار هو أن يوافق بين قافيتي الضرب والعروض في بيتين متتاليين دون تكرار لفظة العروض نفسها في صدري البيتين، مثل قوله: (99)

الصَّبُّ، ربِّ (100)، محبُّ نواله منك عجب؟  
عذابه فيك عذبٌ وبعده عنك قربٌ

حيث اتفقت لديه صورة قافيتي الصدر والعجز في البيت الأول (محبّ، عجب)، وكذلك في البيت الثاني (عذب، قرب).

ويبدو هذا الشكل من التوافقات أكثر بروزاً من الأشكال الأخرى عند الشاعر، فمثل هذا النموذج يتكرر في مقطوعات عديدة خصوصاً المقطوعات القصيرة الأوزان مما يوضح الإيقاع ويكثّفه.

وقد يرد التوافق عند الشاعر مكرراً في مجموعة أبيات متتالية ثم متفرقة، مثلما يأتي في قصيدة تتألف من عشرين بيتاً، يقول فيها (101):

اقتلوني يا ثقاتي إنّ في قتلي حياتي

(99) المصدر نفسه، ص 149.

(100) أوردها المحقق في الشرح [رَبِّي]، وتثبت هنا كما وردت في الديوان، ص 149.

(101) شرح ديوان الحلاج، ص 166.

ومماتي في حياتي	وحياتي في مماتي
أنا عندي مَحُو ذاتي	من أَجَلِّ المَكْرُمَاتِ
وبقائي في صفاتي	من قبيح السيئات
سئمت روعي حياتي	في الرّسوم الباليات
فاقتلوني واحرقوني	بعظامي الفانيات
ثم مُروا برفاتي	في القبور الدارسات

.....

.....

من جوار ساقيات وسواق جاريات

يأتي الشاعر في البيت الأول من هذه القصيدة بلفظة العروض (ثقتي) لتتواءم صوتياً مع لفظة الضرب (حياتي)، وفي البيت الثاني يأتي بلفظة (حياتي) لتتوافق مع لفظة (مماتي)، وفي الثالث (ذاتي) تقابل (المكرمات)، وفي البيت الرابع لفظة (صفاتي) تنسجم مع (السيئات)، وفي الخامس تأتي لفظة (حياتي) لتتوائم مع (الباليات)، ثم يتوقف الشاعر عن الإتيان بمثل هذه التوافقات بين صورتَي الضرب والعروض ليعود إليها بعد بيت واحد موافقاً بين (رفاتي) و (الدراسات) ليتوقف ثانية ويعود بعد أبيات عديدة بلفظة (ساقيات) مقابل (جاريات).

ويحقق الشاعر بذلك إيقاعية عالية تتآزر مع الإيقاعية القادمة من كون القصيدة ذات وزن قصير [مجزوء الرمل]، فالشاعر هنا رام عدداً من التوافقات بين صورتَي العروض

والضرب ثم تركه ليعود إليه بعد بيت، ثم تركه ليعود إليه بعد أبيات، مما جعل الأثر الإيقاعي لهذه التوافقات أكثر جلاء ووضوحاً.

وقد يرد التوافق عند الشاعر في البيت الأول ومن ثم في أبيات متفرقة، كقوله<sup>(102)</sup>:

إِنَّ كِتَابِي يَا أَنَا      عَنِ فَرْطِ سَقْمٍ وَضَنِي

.....

مَا لِي رُمِيْتُ بِالضَنَى      وَبِالضُّدِّ وَالْوَنَا

.....

فَلَمْ جَرَى ذَا يَا أَنَا      بِحَقِّ حَقِّ الْأَمْنَا

.....

إِلَى مَتَى أَبْقَى أَنَا      كَعَابِدِ تَرْهَبْنَا

فالشاعر يوافق هنا بين صورتَي العروض والضرب في أبيات متفرقة، فقد جاءت (أنا) لتتوافق صوتياً مع ضنى، ولفظة (بالضنى) لتتوافق مع (والونا)، و (يا أنا) لتتوافق مع (الأمنا)، و(أنا) لتتوافق مع (ترهبنا)، وهذه العودة المستمرة لهذا الشكل من التوافقات الإيقاعية في هذا المثال تمنح القصيدة إيقاعاً نابغاً من الضربة الآتية بين حين وآخر، مع عدم إغفال أن القصيدة من الأوزان القصيرة فهي من مجزوء الرمل.

---

(102) شعر ديوان الحلاج، ص71.

يسهم جلّ ما تقدم إذن في تتميم الإيقاع العام والمستوى الموسيقي في كثير من شعر الحلاج، وذلك من خلال تحقيقه التوافق بين صورتَي العروض والضرب باتفاق قافيتي الصدر والعجز، مما يؤدي إلى اتفاق التركيب المقطعي الصوتي لهما.

ومما يدل على أن هذه التوافقات مقصودة لقيمتها الإيقاعية أنه لا يتوقف فيها عند البيت الأول، وإنما يتوسع في استخدامها في أبيات متتابعة في أول القصيدة أو في مواقع أخرى منها، وهذا الملمح الإيقاعي يؤكد أن عنصر الإيقاع مما يلفت في شعر الحلاج وفي طريقتَه الشعرية، ولعله يلتقي مع طبيعة الدلالات والمواقف التي يعبر عنها، تلك الحالات التي تستلزم ذاتية وغنائية ينسجم معها الإيقاع الواضح المتأني بصور شتى منها هذا الملمح.

### هـ. تكرار القافية

مما يبدو ملمحاً أسلوبياً عند الحلاج لجوؤه إلى تكرار القافية نفسها في كثير من مقطوعاته، ولم يتوقف هذا التكرار على شكل واحد عنده، بل ظهر في أشكال متعددة تمكّن من استنباط نظام معين لطريقته في ترتيب القافية المكررة.

فقد كرر القافية في بعض المقطوعات في بيتين متتاليين؛ وجاء هذا النوع على أشكال: فقد وردت اللفظة المكررة دون

أدنى تغيير في بعض المقطوعات، وجاءت في مقطوعات أخرى بإضافة أَل التعريف إلى قافية دون الأخرى، أو بإضافة حرف الجرّ إلى قافية دون الأخرى كذلك، وقد أوردها الشاعر مع تغيير أزمنة الفعل المكرر في غيرها من المقطوعات.

وقد يكرر الحلاج القافية في أول بيت وآخر بيت (في أول قافية وآخر قافية) أي في المطالع والخواتيم؛ وقد جاء هذا النوع على شكلين: إما أن يتكرر اللفظ نفسه في أول بيت وآخر بيت دون أدنى تغيير، وإما أن يراوح بين مشتقات صيغة واحدة.

وقد يكرر الشاعر القافية تكراراً تاماً أي تتكرر اللفظة ذاتها على مدار المقطوعة.

ويأتي هذا التكرار عند الحلاج تعميقاً للتعبير الذي هو بصدده وتأكيداً للمعنى الذي يريده دون أن يكون عجزاً عن الإتيان بقافية جديدة؛ فهو يترنّم بألفاظ بعينها، لها وقعها الخاص في نفسه، تنتثر جواً إيقاعياً على المقطوعات بل تحيل التكرار إلى ضربات موقّعة صوتياً ودلاليّاً.

ويرى العروضيون أن تكرار اللفظة التي فيها رويّ القصيدة (تكرار القافية) بمعنى واحد دون أن يكون ثمة فاصل بينها، هو عيب من عيوب القافية، ويسمونها الإيطاء<sup>(103)</sup>، بل يعدّون تكرار القافية في بيتين مجاورين من

---

(103) انظر في تعريف الإيطاء: القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص178 وما بعدها.

أقبح الإيطاء، وينعتون الشاعر الذي يلجأ إلى تكرار القافية بالعجز عن الإتيان بمفردات جديدة، وهم بذلك يركزون جلّ اهتمامهم على حصيلة الثروة اللغوية عند الشاعر غافلين عما ينتج التكرار في أحيان كثيرة من قيمة إيقاعية، فضلاً عن كون تكرار اللفظة ذاتها يؤشر إلى الكلمة المفتاح التي "لها ثقل تكراري وتوزيحي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه"<sup>(104)</sup> يعزز ذلك ما يتجلى في معرض الحديث عن تكرار الألفاظ.

يتبدى ما تقدم عند الحلاج في النماذج التالية:  
فمن أمثلة تكرار القافية في بيتين متتاليين دون أي تغيير قوله<sup>(105)</sup>:

فما لي بُعدٌ بعدَ بُعدك      تبيّنتُ أنَّ القربَ  
وإني - وإن أُهجرتُ -      وكيف يصحُّ الهجرُ  
لك الحمدُ في التوفيقِ في      لعبدٍ زكيٍّ ما لغيركُ

تتألف هذه المقطوعة من ثلاثة أبيات منها بيتان بقافية واحدة هي لفظة (واحد) التي تتكرر في نهاية البيتين دون إضافات أو تغييرات، ويخرج تكرار (واحد) هنا كونه عيباً من عيوب القافية عند العروضيين لتؤول إلى وسيلة لتعميق

وانظر كذلك الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، د. ط. د. ت، ص162. وحازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، د. ط. مكتبة الآداب، مصر، 1998، ص138.

(104) د. سليمان العطار، الأسلوبية علم وتاريخ، فصول، مج1، ع2، يناير، 1981، ص140.

وانظر: د. شفيق السيد، الاتجاه الأسلوبية في النقد الأدبي، ص169.

(105) شرح ديوان الحلاج، ص184.

المعنى الذي يعبر عنه الحلاج، خصوصاً وأنه يختار كلمة (واحد) ليكررها، فهذه الكلمة (المفتاح) هي أشبه بكلمة سحرية تتغلب عليه، وتسيطر على حاله، فيكررها بلا ملل مبرزاً ضربة إيقاعية معينة، بما تحمله هذه الضربة من أبعاد ودلالات للتأكيد على واحدية الله عند الحلاج مقابل ما اتهم به من مروق ديني، فكأنها ردّ ضمني على ما اتهم به. ومن أمثلة تكرار الشاعر للقافية في بيتين متتاليين مع إضافة آل التعريف في واحدة وحذفها من الأخرى قوله (106):

سرائر سرّي ترجمانٌ إذا ما التقى سرّي  
وما أمرُ سرّ السرّ منّي، أهيم بسرّ السرّ منه إلى

يورد الحلاج القافية هنا معرفةً بآل التعريف في البيت الأول (السرّ) ومحدوفةً منها في البيت الثاني (سرّي)، وقد تألفت هذه المقطوعة من أربعة أبيات منها بيتان تكررت فيهما قافية (السرّ) إضافةً إلى تكرارها بتنويعاتها في الحشو تسع مرات، وتؤشر كثافة التكرار إحدى عشرة مرة في بيتين متتاليين إلى المبالغة في تأكيد غموض الحالة الصوفية التي يعيشها الشاعر، ورغبته في الاقتراب من هذا السرّ، واختراقه، وكشف حجه، مثلما هي تعبير عن انشغاله به، فقد غلب عليه، فلم يعد يرى سواه، إنه الحاجز الذي يقف عنده، فالسرّ عند الصوفية "ما لا يملك الإنسان له رقابة أو إشراف فهو أطف من الروح، كما أن الروح أطف من

(106) ديوان الحلاج، ص44.

القلب، وأما سر السر فهو ما لا يجوز أن يعلمه غير الله أو يطلع عليه غيره، لأنه سبحانه انفرد به دون الخلق" (107).  
والسر أيضاً وفق ما فسّره ابن هوازن القشيري بقوله "يحتمل أنها لطيفة مودعة في القلب كالأرواح، وأصولهم تقتضي أنها محل المشاهدة كما أن الأرواح محل للمحبة والقلوب محل للمعارف، وقالوا السر ما لك عليه إشراف، وسر السر ما لا اطلاع عليه لغير الحق وعند القوم على موجب مواضعاتهم ومقتضى أصولهم، السر أطف من الروح والروح أشرف من القلب. ويقولون الأسرار معتقة عن رق الأغيار من الآثار والإطلاق، ويطلق لفظ السر على ما يكون مصوناً مكتوماً بين العبد والحق سبحانه في الأحوال، وعليه يحمل قول من قال أسرارنا بكر لم يفتضاها وهم واهم" (108)

وقد يكرر الحلاج القافية في بيتين من المقطوعة مع إضافة حرف الجر في قافية دون الأخرى، كقوله (109):

لَبَّيْكَ، لَبَّيْكَ، يَا سَرِّي      لَبَّيْكَ، لَبَّيْكَ، يَا قَصْدِي

.....

يَا كَلَّ كَلِّي، وَكَلَّ الكَلَّ      وَكَلَّ كَلَّكَ ملبوس

(107) د. حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د. ت، ص196.

(108) القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، د. ط، دبت، ص76.

(109) شرح ديوان الحلاج، ص146.

فقد وردت (معنئي) قافية للبيتين مع اتصالها بحرف الجر في البيت الثاني، وتكرارها يفضي إلى إيقاع يعزز سلسلة النداءات المتتالية للذات العليا، فالشاعر يناجي معشوقه ويناديه، مضيفاً المنادى إلى ياء المتكلم في (يا سرّي)، (يا قصدي)، وتوابعها (نجوائي، معنئي) في البيت الأول، ومضيفاً المنادى إلى اسم متصل بياء المتكلم (يا كلّ كلّي) في البيت الثاني، ساعياً بذلك إلى استعطاف الحبيب الذي بات قصده مقصده ومعناه فهو يلبيه مراراً علّه يعرج إلى المراتب العليا ويحقق رغبته بالاتصال والفناء. ويأتي تكرار القافية هنا لتحقيق في الآن ذاته الأثر الإيقاعي والدلالة المرجوة.

ومن أمثلة تكرار الحلاج للقافية في بيتين مع تغيير أزمنة الفعل المكرر، قوله<sup>(110)</sup>:

لما اجتبانِي وأدنانِي      والكلّ بالكلّ أوصاني  
لم يُبق في القلب والأحشاء      جارحةً إلاّ وأعرفه فيها

تكررت القافية في بيتين متتاليين مع تغيير زمن الفعل فقد ورد في البيت الأول فعلاً ماضياً (عرّفني) مع التشديد، وورد في البيت الثاني فعلاً مضارعاً (يعرفني) دون التشديد، وهذا التكرار حمل معنى التكرار التأكيدي، إذ يؤكد الشاعر على موقف العارف الذي استوفى أحكام المقامات بالمجاهدات والرياضات والعبادات حتى ارتقى في علاقته

(110) ديوان الحلاج، ص53.

مع الذات العليا إلى مرتبة العارف "الذي محيت رسومه  
وفنيت هويته بهوية غيره وغيبت آثاره بآثار غيره" (111) كما  
يعبّر أبو يزيد البسطامي.

فاختلاف زمن الفعلين هنا إضافة إلى الإيقاع الذي أوحى  
به في المقطوعة، يؤشر إلى علاقة الشاعر مع معشوقه  
(الذات العليا) تلك العلاقة التي كانت دائمة الحركة والتبدّل؛  
فاجتباها المعشوق وقرّبه وشرفه وأعطاه موقع الوصاية  
كالأنبياء حتى تتحقق له المعرفة بالله و"هي تحقيق العلم  
بإثبات الوجدانية ويقال نسيان غير الله" (112).

ومن أمثلة تكرار القافية في المطالع والخواتيم دون  
تغييرات قوله (113):

أنا مَنْ أهوى ومَنْ	نحن روحان حللنا بدنا
نحن مذ كنا على عهد	تضرب الأمثال للناس
فإذا أبصرتني أبصرته	وإذا أبصرته أبصرتنا
أيها السائل عن قصتنا	لو ترانا لم تفرّق بيننا
روحهُ رُوحِي وروحي	مَنْ رأى رُوحين حلّت

جاءت في هذه المقطوعة لفظة القافية (بدنا) في البيت  
الأول (مفتتح المقطوعة)، وفي البيت الأخير (ختام

(111) القشيري، الرسالة القشيرية، ص243.

(112) المصدر نفسه، ص241.

(113) شرح ديوان الحلاج، ص279.

المقطوعة). فكان المقطوعة دائرة ابتدأت واختتمت بالنقطة ذاتها، وهذا يوحي بأن الشاعر يدور في فلك معنى ولا يخرج عليه بل يعزّزه كلما أتيح له ذلك. فهو يدور في فلك من يحب (الذات العليا) بحيث تصبح المسافة بينه وبين هذه الذات (مركز الدائرة) ثابتة عند جميع النقاط التي يقف عندها، ويصبح هذا المركز متعيناً له من أي جهة نظر إليه، فشدّة الحب والتعلّق تخرجه عن المنطق فيلجأ إلى الشطح. فكان المحب العاشق يشتطّ في التعبير عن حبه وتعلقه، ويبالغ في اقترابه، فيغترّب عن نفسه أحياناً ليصل إلى حالة أقرب إلى الجنون والغياب عن الوعي والخروج عن المألوف.

وهذا التكرار يمنح المقطوعة إيقاعاً موسيقياً يشبه القطعة الموسيقية التي يشابه استهلالها قفلتها؛ فلفظة (بدنا) في مطلع المقطوعة توحى بضربة إيقاعية معينة تعلن ابتداء الدلالة التي يؤشر فيها إلى علاقته مع الذات العليا، تلك العلاقة الخاصة التي يسعى فيها الحلاج إلى اجتياز مقامات وأحوال كي يصل إلى معشوقه ويفنى فيه فناءً مطلقاً حتى يصبح هو (هو). ويختتم المقطوعة بتأكيد نفس الدلالة التي أوحى بها في البيت الأول ونفس الضربة الإيقاعية الأولى (بدنا).

ومن تكراره القافية في المطالع والخواتيم مع المراوحة بين مشتقات صيغة واحدة، قوله<sup>(114)</sup>:

عجبتُ منكَ ومَنّي يا مُنيةَ المتمني  
أدنيّتي منكَ حتى ظننتُ أنّك أنّي  
وغبتُ في الوجدُ حتى أفنيّتي بكَ عني  
يا نعمتي في حياتي وراحتي بعد دفني  
ما لي بغيرك أنسٌ إذ كنتَ خوفي وأمني  
يا مَنْ رياضَ معانيدٍ له قد حوتُ كلّ فنّ  
وإنّ تمنيتُ شيئاً فأنتَ كلّ التمني

جاءت القافية الأولى المكررة في مطلع المقطوعة اسم فاعل (التمني)، واختتمت المقطوعة بمصدر (التمني)، والقافيتان تشتركان في الفعل (تمنى) وتوحيان بفكرة التدوير التي أشير إليها في المثال السابق، فالشاعر هنا ينادي معشوقه بأنه منية المتمني، ثم يسرد المقامات والأحوال التي عبرها في عروجه إلى الذات العليا: الدنو والغياب في الوجد والفناء والأنس...، ثم يعود فيؤكد أن أمنيته هي الذات العليا، ويبدو الإيقاع واضحاً من خلال هذا التكرار الذي تعزّز بلفظة (منية) في البيت الأول، وبالفعل (تمنيت) في البيت الأخير.

---

(114) شرح ديوان الحلاج، ص 285.

ومن أمثلة تكرار القافية عند الحلاج تكراراً تاماً قوله (115):

رأيتُ ربِّي بعين قلبي	فقلتُ: مَنْ أنتَ؟ قال:
فليس للأين منك أينُ	وليس أينُ بحيثَ أنتَ
أنتَ الذي حزتَ كلَّ أينٍ	بنحو لا أينٍ، فأينَ أنتَ؟
وليس للوهم منك وهم	فيعلم الوهم أينَ أنتَ؟!
وحزتَ حدَّ الدنوِّ حتى	لم يعلم الأينَ أينَ أنتَ
ففي فنائي فنا فنائي	وفي فنائي وجدتُ أنتَ
في محو اسمي ورسم	سألتُ عنِّي فقلتُ: أنتَ
أشار سرِّي إليك حتى	فنيثُ عني ودمتَ أنتَ
وغاب عني حفيظُ قلبي	عرفتُ سرِّي فأينَ أنتَ
أنتَ حياتي وسرَّ قلبي	فحيثما كنتُ كنتَ أنتَ
أحطتُ علماً بكلِّ شيءٍ	فكلَّ شيءٍ أراه أنتَ
فمَنْ بالعفو يا إلهي	فليس أرجو سواك أنتَ

يبدو تكرار القافية في هذه القصيدة لافتاً، فقد كرر الشاعر الضمير المنفصل (أنت) في قافية اثني عشر بيتاً هي عدد أبيات القصيدة، وخمس عشر مرة مع الحشو، وقد عدّ القدماء استخدام الكلمة نفسها في القافية مرتين عيباً، فكيف يكون الحال مع تكرارها طوال القصيدة؟ كما يفعل الحلاج

(115) ديوان الحلاج، ص32.

هنا، إذ يكررها بشكل يخالف فيه تلك الضوابط، بل يعدل فيه عن السائد؛ فمن النادر أن يكرر شاعر القافية ذاتها بهذا الكم، بل لعل هذا النمط مما يعدل فيه عن الشعر العربي، ووروده بهذا الجلاء يجعله ملمحاً يميز الحلاج، ويفترق به عن غيره.

فايراد (أنت) هنا بهذا التكتيف يؤكد إلحاحها عليه وسيطرتها على فكره بشكل كبير جداً، فقد تلبّسته حتى بات عاجزاً عن التفكُّت منها، فهو هنا خارج عن الإحساس الطبيعي بالأشياء، ولأن الحالة التي تسكنه هنا - الوجد الصوفي والرغبة بالوصول إلى الذات العليا - حالة تخرج عن المستوى الطبيعي نجده لا واعياً - ربما - يلجأ إلى مستوى من تكرار القافية يخالف فيه الضوابط - كما ورد - ليتناسب مع تعبيره عن حالته الوجدانية، وتوحي القافية المكثفة بقدر عالٍ من اللهاث والتعب وشدة التعلق والموقع الشعوري الخاص للمخاطب إذ ملك عليه كل الأفاق حتى لم يعد يرى سواه، ويؤكد بهذا التكرار واحدية الله عند الحلاج وهو معنى ألح عليه في غير مقطوعة، لكن طريقته في التعبير عن حبه وتنزيهه قد تبدو غريبة وغير مألوفة فتؤدي إلى معان ظاهرية لا يريدها الشاعر ولا يقصدها.

ويضفي التكرار ضربات إيقاعية مميزة لا تحسّ بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفاً في طبع الشاعر أو نقصاً في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبيّ له ما يسنده في إطار الدلالة الحلاجية.

## و. ختام القافية

لعل ختام القافية إضافة إلى الرويِّ، مما يعلق بوعي المتلقي وسمعه، ولذلك يمكن الاهتمام به في إطار التحليل الصوتي من خلال محورين هما:

- أ - القافية المطلقة: وتضم الوصل المكسور والوصل المضموم والوصل المفتوح.
- ب - والقافية المقيدة.

### أ. القافية المطلقة:

#### الوصل المكسور

غابت الكسرة (الوصل المكسور) على نهايات قوافي الحلاج، فالرويُّ عنده يرد مكسوراً في نصف أشعاره تقريباً، فقد بلغت نسبة استخدامه له خمسة وعشرين ومائتي [225] بيتٍ أي ما نسبته (45.27%)، وهي نسبة عالية يمكن أن تكون مؤشراً على علوِّ انفعال الشاعر، كما تتناسب مع المضمون الصوفي العام الذي يتحرك فيه الحلاج وخصوصية التجربة التي يحاول تمثيلها في شعره. ومن أمثلة ذلك قوله (116):

---

(116) شرح ديوان الحلاج، ص 146.

لَبَّيْكَ، لَبَّيْكَ، يا سرِّي ونجوائِي لَبَّيْكَ، لَبَّيْكَ، يا قصدي  
ومعنائي

أدعوكَ بل أنتَ تدعوني إليك ناديتُ إياك أم ناديتَ إيائي  
فهل

يا عينَ عينِ وجودي يا مدى يا منطقي وعباراتي  
هممي وإيمائي

يا كلَّ كلي ويا سمعي ويا يا جملي وتباعيضي  
بصري وأجزائي

.....  
تتألف هذه القصيدة من تسعة عشر بيتاً جاء رويها  
مكسوراً، وأضفى هذا الصوت المكسور إيقاعاً خاصاً انسجم  
مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مراراً، ولعل الصوت  
المنخفض (المكسور) يدل على "الانهيار والبتّ والحزن  
والحرقة"<sup>(117)</sup>، كما أن "الصوت المخفوض أو المنكسر أو  
الوطيء هو أليق بالذات وأولى بحميميتها من سواه في هذا  
المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم في اللغة العربية، مع ياء  
الاحتياز (ياء المتكلم) الدالّة على الامتلاك والأحقية"<sup>(118)</sup>.

---

(117) عيد الملك مرتاض، السبع مغلقات: مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، ط1، اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، 1998، ص222.

(118) المرجع نفسه، ص222.

وفي هذه القصيدة يقف الحلاج مناجياً الذات العليا،  
 محاوراً إياها عبر النداء المتضمن في معنى المفعول المطلق  
 [لبيك]، والفعل [ناديت]، وأداة النداء [يا] كما في قوله من  
 القصيدة [يا عين عين وجودي، يا مدى هممي، يا منطقي  
 وعباراتي وإيمائي، يا كلَّ كلِّي (مكررة)، يا بصري، يا  
 جملي وتباعيضي وأجزائي، يا مَنْ به علقت روحي، يا قوم  
 هل يتداو الداء بالداء، يا ويح روحي من روحي، يا سكني،  
 يا عيش روحي، يا ديني ودنيائي] (119) حيث يبث همهُ وحزنه  
 من شدة حبه للذات العليا ورغبته في الوصول إليها.

ولعلّ توسط الكسرة بين الفتحة والضمة داخل الجهاز  
 النطقي من الناحية البيولوجية، يُلمح إلى حالة الصوفي، فهو  
 في حالة انتقال دائم إذ يعبر من حال إلى حال، وكثيراً ما  
 يتوسط بين ما هو مادي محسوس وما هو معنوي روحي،  
 وبين ما هو جزئي وما هو كلي، وبين حضور وغياب،  
 وقرب وبعد، ووصل وافتراق، وترح وسرور.. الخ، يتجلّى  
 بعض من هذا في قوله (120):

غبتَ وما غبتَ عن	فمازجتُ	ترحتي
واتّصلُ	الوصلُ	فصار في غيبي
فأنتَ في سرِّ غيب همّي	أخفى من الوهم في	

(119) انظر: مبحث أسلوب النداء في الفصل الثاني.

(120) شرح ديوان الحلاج، 212.

تؤنسني بالنهار حقاً وأنتَ عند الدُّجى  
فوصل هذه المقطوعة مكسور، وجلّ معانيها تدور حول  
حال الحلاج المتقلّب بين الأضداد، فترحته تمازج سروره،  
ووصله يتصل بافتراقه، وفي غيبته صار حضوره.. الخ.

### الوصل المضموم

عند استعراض القوافي التي ختمت بضمة (وصلها  
مضموم)، يتبين أنها وردت في ما يقارب ربع الديوان، إذ  
وقعت في تسعة وعشرين ومائة [129] بيت، ونسبتها  
(0/25.95).

ومن أمثلتها قول الشاعر (121):

كفرتُ بدين الله والكفر عَليّ وعند المسلمين  
وقوله (122):

وحرمة الودّ الذي لم يطمع في إفساده الدهرُ  
ما نالني عند هجوم البلا  
إلا وفيه لكم ذكرُ ما قُدّ لي عضوٌ ولا

(121) شرح ديوان الحلاج، ص 181.

(122) المصدر نفسه، ص 206.

وقوله (123):

جحودي<sup>(124)</sup> لك تقديس      وظني فيك تهويسُ  
وقد حيرني حبُّ      وطرفُ فيه تقويسُ  
وقد دلّ دليل الحد      ببّ أن القرب تلبيسُ  
وما آدم إلّاك      ومَنْ في النبيّن إبليسُ

جاء وصل المقطوعات المتقدمة مضموماً، ويبدو الشاعر فيها متظاهراً بالقوة، محاولاً التماسك ومجاهدة النفس على المواجهة والجد، فيُظهر شيئاً من العزّة والأنفة ويبطن تواضعاً وعشقاً للذات العليا، ولعلّ الصوت المضموم "يجسّد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي"<sup>(125)</sup> وهو معنى يبدو في ظاهر ما تقدم من أمثلة.

## الوصل المفتوح

أما الأبيات التي جاء وصل قافيتها مفتوحاً فاثنتان وتسعون [92] بيتاً ونسبتها (18.5%)، وهي نسبة أدنى من الكسر والضم، ويمتاز الفتح عند النطق به بانعدام "أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب

(123) المصدر نفسه، ص220.

(124) وردت في الشرح [جمودي]، وثبتت كما وردت في الديوان، ص47.

(125) عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، ص242.

النطق" (126)، ولذا فإنها تسمع بوضوح من مسافة أبعد كثيراً مما يسمع غيرها من الأصوات، ولما كانت أصوات اللين ذات نسب مختلفة في الوضوح السمعي - فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة - فإن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة (127)، ولعل الفتح ينسجم مع الوضوح والكشف.

يتمثل ما تقدم في قوله (128):

فإن جاءك الهجرُ في      فسرُ في مشاعل نور  
 وقل للحبيب ترى      فجدُ لي بعفوك قبل اللقا  
 فوالحب لا تنتني      عن الحب إلا بعوض  
 وقوله (129):

تفكرت في الأديان جدَّ      فألفيئها أصلاً له شعبُ  
 فلا تطلبن للمرء ديناً،      يصدُّ عن الأصل  
 يطالبه أصلٌ يُعبرُ عنده      جميع المعالي والمعاني

ارتبط صوت الفتحة فيما تقدم بدلالة المقطوعتين، ففيهما يحاول الشاعر أن يوصل رسالة تعبر عن فكره وطريقته، ويرغب أن يكون تعبيره واضحاً ورسالته جلية؛ فيلجأ إلى الفتح المتمثل في وصل المقطوعتين، وهو ما يتناسب مع المعنى الصريح الذي قصد إليه في نظرته إلى الأصل

(126) سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2000، ص213.

(127) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1979، ص86-87.

(128) شرح ديوان الحلاج، ص140.

(129) المصدر نفسه، ص274.

الواحد للأديان، ولم يتبع الحلاج مبدأ الثقة (الحذر)، ولم يحذر من أن تتكشف أسراره وطريقته ومبادئه.

### ب. القافية المقيدة:

أما القوافي ذات الروي الساكن (القافية مقيدة)، فقد جاءت في واحد وخمسين [51] بيتاً، بنسبة (10.26%).

كما في قوله (130):

طلعتْ شمسٌ من أحبِّ      فاستنارت فما لها من  
إنَّ شمسَ النهارِ تغرب      ل، وشمس القلوب ليس  
مَنْ أحبَّ الحبيبَ طار      اشتياقاً إلى لقاء الحبيب  
وقوله (131):

مُزجتُ رَوْحَكَ في      تُمزج الخمرُ بالماء  
فإذا مسك شيءٌ مسَّتي      فإذا أنتَ أنا في كل حال

يبدو استخدام الشاعر للروي الساكن قليلاً، ولعل هذا يؤشر إلى حالة التوتر والاضطراب والحركة الدائمة عند الحلاج، وانخفاض الهدوء والسكون والاتزان، فقد كانت حياته حركة دائمة وصراعاً مع السلطة ورحلات ودعوة؛ وانسجاماً مع هذه الحركة وعدم الثبات في الصوفية، لجأ

(130) شرح ديوان الحلاج، ص160.

(131) المصدر نفسه، ص251.

الحلاج لا واعياً إلى الإكثار من الخاتمة المتحركة لقصائده ومقطوعاته تعبيراً عن مشاعره وأفكاره ورغبته بالعروج. ورغم أن الرويِّ في المثالين المذكورين جاء ساكناً، إلا أن التذييل في قافيتيهما قد أغنى عن الوصل، فضلاً عن كثافة الألفاظ المتضمنة معنىً فيه حركة مثل: [طلعت، تغرب، تغيب، فاستنارت، طار، لقاء] في المقطوعة الأولى، و[مزجت، تمزج، مسك، مسني] في المقطوعة الثانية، فمن خلال المعنى المتحرك في هذه الألفاظ بث الاضطراب ونفى السكون.

## الإيقاع الداخلي

أولاً: التكرار الكمي للأصوات

التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه. ومما يلاحظ على شعر الحلاج استخدامه لحروف معينة بكثافة تفوق حروفاً أخرى: فقد يعزّز حرف القافية بتكثيف الحرف ذاته في حشو الأبيات، أو يكثف استخدام حروف معينة في حشو الأبيات مع اختلاف حرف القافية، أو يقوم بتكثيف حرف معين في بعض الأَشطر وتكثيف حروف أخرى في الأَشطر المقابلة لها.

#### أ- الأصوات المهموسة:

يبدو استخدام الحلاج للأصوات المهموسة لافتاً جداً، والصوت المهموس هو "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"<sup>(132)</sup>، وتتألف من الأصوات التالية: التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء.

وبيان ذلك تمثيلاً قول الحلاج في قصيدة تألفت من عشرين بيتاً<sup>(133)</sup>:

اقتلوني يا ثقاتي إنَّ في قتلي حياتي

(132) كمال بشر، علم اللغة العام، ص 87.

(133) شرح ديوان الحلاج، ص 166.

ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي  
أنا عندي محو ذاتي من أجلّ المَكْرُماتِ  
وبقائي في صفاتي من قبيح السيئاتِ  
سُئمتُ روعي حياتي في الرّسوم البالياتِ  
فاقتلوني واحرقوني بعظامي الفانياتِ

يلجأ الحلاج في هذه القصيدة إلى تكرار حرف القاف في ثلاث عشرة لفظة هي [اقتلوني، ثقاتي، قتلي، بقائي، قبيح، فاقتلوني، احرقوني، القبور، الباقيات، قبر، سقي، ساقيات، سواق]، وحرف القاف في ذاته يحمل قدراً من القوة والقسوة والخشونة، وهو "صوت وقفيّ لهوي مهموس فيه بعض القيمة التفخيمية"<sup>(134)</sup> وللنطق به "يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدنى الحلق من الفم، وهناك ينحبس الهواء باتصال أدنى الحلق (بما في ذلك اللهاة) بأقصى اللسان، ثم ينفصل العضوان انفصلاً مفاجئاً فيحدث الهواء صوتاً انفجارياً شديداً"<sup>(135)</sup>.

(134) فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص 163. وانظر كمال بشر، علم اللغة العام، ص 163.

(135) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 86- 87.

ولعل تكرار القاف إلى جوار ما يحمله من دلالة صوتية، ينسجم مع الدلالة التي يحملها النص ويعمقها ويؤكددها؛ فعشق الحلاج للذات الإلهية، ورغبته بالوصل يدفعه نحو الموت الذي لا بد - في نظره - من اجتيازه كي ينتقل من الجزئي إلى الكلي، الذي يعدّه الحياة الحقيقية، وكي يحقق ذلك يستدرج الناس إلى قتلته، وهي قسوة على ذاته ما بعدها قسوة.

فكأن رحلة عبور القاف من أقصى الحنك إلى أدناه - وهي رحلة فيها مشقة - أشبهُ برحلة الانتقال التي يسعى إليها الحلاج من الحياة إلى الموت - الحياة الحقيقية في نظره - بما فيها من مجاهدة ورياضات حتى يتحقق له الوصول. كما أن بعض الألفاظ التي وردت فيها القاف تحمل ذاتها دلالة تؤشر إلى الفناء، مثل: [اقتلوني، احرقوني، القبور، قبر].

وفي القصيدة نفسها تتبدى الكثافة الشديدة لصوت التاء، فالجوار مجيئه رويًا، يتكرر في الحشو بشكل لافت، والتاء "صوت شديد مهموس"<sup>(136)</sup> وفي تكونه "لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصوات الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصلاً فجائياً سمع ذلك الصوت الانفجاري"<sup>(137)</sup>، فالتاء صوت انفجاري "تضطر معه لإخراج الهواء كأنه آهة حبيسة ذبيحة"<sup>(138)</sup>.

---

(136) المرجع نفسه، ص 61.

(137) المرجع نفسه، ص 61.

(138) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر، ص 10.

وهكذا يجمع الحلاج في هذه القصيدة بين حرفين مهموسين هما (القاف والتاء) أحدهما فيه قيمة تفخيمية (القاف)، والثاني يميل إلى الترفيق (التاء).

وربما يستدل بالهمس إلى طريقة الصوفية التي تميل إلى مناجاة الذات العليا استعطافاً وطلباً للوصول، ولذلك جمع بين حرف مفخم يوحي بدلالة الخشونة والقسوة التي تناسب دعوة القتل، وحرف مرقق يوحي بالجانب العاطفي الوجداني في علاقته مع الذات العليا (معشوقه)، مع العلم أن الأصوات المهموسة مجهدة للتنفس إذ يحتاج النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة<sup>(139)</sup>.

لذا تكاد هذه الأصوات (صوت التاء والقاف) تحمل حقيقة الألم والأنين المتولد عن حالة الوجد التي يعانيتها الشاعر، والتكرار الكمي لهذه الأصوات التي أوحى بموسيقية معينة وأضفت ضربات إيقاعية بارزة تشعر بحال الشاعر وما ألمّ به.

### ب. أصوات الصفير:

اعتنى الحلاج بتكرار كثير من الأصوات الاحتكاكية التي تنتمي إلى مجموعة الأصوات الصفيرية؛ إذ تبدو كثافة استخدامه بعض الأصوات الصفيرية كالتاء والسين والشين

---

(139) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص32.

والصاځ والفاء سمة في شعره مع اختلاف هذه الأصوات في نسبة وضوح صفيرها، فأعلاه صفيراً هو السين والصاد<sup>(140)</sup>. فلم يقتصر في كثير من نماذجه على صوت السين حين يكون رويأ فقط، بل تكررت أصوات الصفيير الأخرى في حشو مقطوعاته وقصائده بشكل لافت، مما أكد القيمة التعبيرية لها ولم تقتصر على كونها أصواتاً وقف عليها الشاعر واقتضاها الروي عند تناغم الوزن والنحو والمعنى. ومن أبرز الأمثلة على ما تقدم، قوله<sup>(141)</sup>:

سكوتٌ ثم صمتٌ ثم	وعلمٌ ثم وجدٌ ثم رسمٌ
وطينٌ ثم نارٌ ثم نورٌ	وبردٌ ثم ظلٌ ثم شمسٌ
وحزنٌ ثم سهلٌ ثم قفرٌ	ونهرٌ ثم بحرٌ ثم يابسٌ
وسكرٌ ثم صحوٌ ثم	وقربٌ ثم وصلٌ ثم أنسٌ
وقبضٌ ثم بسطٌ ثم محوٌ	وفرقٌ ثم جمعٌ ثم طمسٌ
عباراتٌ لأقوامٍ تساوت	لديهم هذه الدنيا وفلسٌ
وأصوات وراء الباب	عبارات الوري في
وأخر ما يؤول إليه عبءٌ	إذا بلغ المدى حظٌ
لأن الخلق خدام الأمانى	وحقّ الحقّ في التقديس

(140) المرجع نفسه، ص74.

(141) شرح ديوان الحلاج، ص218.

يكرر الحلاج في هذه القصيدة المؤلفة من تسعة أبيات صوت السين ست عشرة (16) مرة في الروي والحشو [سكوت، خرس، رمس، شمس، سهل، بيس، سكر، أنس، بسط، طمس، تساوت، فلس، همس، نفس، التقديس، قدس]، إضافة إلى تكرار صوت الصاد [صمت، صحو، وصل، أصوات]، ويمتاز هذان الصوتان بصفيهما العالي، إذ إن مجرى هذه الأصوات "يضيق جداً عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيراً عالياً لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات"<sup>(142)</sup>، فضلاً عن تكرار الشاعر صوتي السين والصاد، فإنه يكرر أصواتاً صفيرية أخرى مثل صوت الثاء ذي الصفير المنخفض الذي يتكرر في القصيدة عشرين مرة عبر تكرار حرف العطف (ثم)، كما يكرر صوت الفاء ذات الصفير المنخفض أيضاً [قفز، فرق، فلس، نفس].

يلاحظ هنا أن الحلاج يجمع بين الأصوات العالية الصفير والمنخفضة الصفير، وتتمايز هذه الأصوات على "قدر ضيق المجرى عند المخرج"<sup>(143)</sup>.

ولتكرار الأصوات الصفيرية أولاً، وتوازيها بين صوت ذي صفير عال وآخر ذي صفير منخفض ثانياً، وما يوحي به هذا الارتفاع والانخفاض في الصفير من حركة تنفس مضطربة، وقلقة غير مستقرة، دلالة على نفسية الشاعر

---

(142) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74.

(143) المرجع نفسه، ص75.

التي تحمل قدراً من الأسى والحرقة والحسرات تتخللها الحيرة والإنهاك المعنوي والجسدي من الرياضات والمجاهدات، فهو لا يثبت في مقام، ولا يستقر على حال، فأحوال الصوفية في حركة دائمة بين ارتفاع وانحدار، بين سكر وصحو، بين قبض وبسط، بين برد وظل.. الخ.

فإذا أضيف إلى ما تقدم تكراره للقاف في القصيدة ذاتها كما في [قفر، شوق، قرب، قبض، فرق، القرب، الخلق، حق، الحق، التقديس] بما يحمله القاف - وهو الصوت اللهوي المهموس المفخم - من دلالات، يكتمل المعنى الذي يوحي به النص، وكأن الحلاج يعلو بصوته، ويكشف ما يكنه من أسرار وعبارات بينما يلجأ الآخرون إلى الهمس بها همساً أو كتمانها.

ويعزز ما تقدم من عدم قدرة الحلاج على الاستسرار، وما ينتج عن ذلك من كشف وجدانه، ورغبته في الاتصال، ما يقوله في المقطوعة التالية<sup>(144)</sup>:

حَوَيْتُ بِكَلِّي كُلَّ كَلِكٍ يَا تَكَاشَفَنِي حَتَّى كَأَنَّكَ فِي نَفْسِي  
أَقَلَّبَ قَلْبِي فِي سِوَاكَ فَلَا سِوَى وَحْشَتِي مِنْهُ وَأَنْتَ بِهِ  
فَهَا أَنَا فِي حَبْسِ الْحَيَاةِ مِنَ الْأَنْسِ فَاقْبِضْنِي إِلَيْكَ مِنْ  
وَتَشِيْعٍ فِي هَذِهِ الْمَقْطُوعَةِ الْأَصْوَاتِ الْمَهْمُوسَةِ؛ فَقَدْ جَمَعَ  
بَيْنَ صَوْتَيْنِ شَدِيدَيْنِ مَهْمُوسَيْنِ هُمَا الْقَافُ وَالْكَافُ، وَبَيْنَ

(144) شرح ديوان الحلاج، ص225.

صوتين رخوين مهموسين عاليي الصفير هما السين والشين<sup>(145)</sup>، وينسجم هذا المناخ من الأصوات مع رؤية الحلاج للحياة بوصفها مسيرة حبس، بينما الموت (القبض) سبيل للحرية والنجاة.

وفي المقطوعة التالية يكثف الحلاج تكرار حرفي السين والشين بشكل يزيد من حضور هذه الظاهرة بوصفها ملمحاً أسلوبياً عنده، يقول<sup>(146)</sup>:

مَنْ سارروه فأبدي كلِّ	ولم يراع اتصالاً كان
إذا النفوس أذاعت سرِّ	فكلُّ ما حملت من
مَنْ لم يصن سرِّ مولاه	لم يأمنوه على الأسرار
.....	.....

تتألف هذه القصيدة من عشرة أبيات، كرر الشاعر فيها صوت السين ست عشرة مرة، وصوت الشين أربع عشرة مرة، وصوت الصاد خمس مرات، فالحروف الصفيرية تكررت إذن خمساً وثلاثين مرة، بشكل يتواءم وينسجم مع موضوع المقطوعة ودلالاتها المتعلقة بكشف الأسرار الصوفية وسترها وموقف الشاعر منها.

(145) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص75-76.

(146) شرح ديوان الحلاج، ص226.

(147) وردت في الشرح [غفلها]، وثبتت كما وردت في الديوان، ص48.

وفي مقطوعة أخرى تتألف من ثلاثة أبيات يورد الحلاج صوت الشين عشر مرات ما بين حشو وروي، ويقول<sup>(148)</sup>:

نسمات الريح<sup>(149)</sup> قولي لم يزدني الوردُ إلا  
لي حبيبٌ حبه وسطاً إن يشا يمشي على  
روحه روي وروي إن يشا شئتُ وإن شئتُ

اتبع الحلاج في هذه المقطوعة طريقة الشعراء العذريين في التعبير عن الحب، إذ تعرض "لوصف دقائق المشاعر الإنسانية مع بداية انزياحه نحو الأسلوب الرمزي في التعبير"<sup>(150)</sup>.

يشيع صوت الشين في هذه المقطوعة في جميع الأشطر عدا الشطر الخامس حيث تسيطر على الشاعر لفظتا [روحه، روي] فيكررها مضيفاً بهما إيقاعاً صوتياً ناتجاً عن تكرار الصوت المهموس (الحاء)، والجناس الصوتي بين روي وروي، ثم يعود صوت الشين إلى الظهور بعد انقطاع من شطر كامل فيعود الإيقاع الذي لمس من أول المقطوعة، فمجيء الشطر الخامس مخالفاً للأشطر الأخرى صنع انزياحاً صوتياً عما اعتادته الأذن على مدار أربعة

---

(148) شرح ديوان الحلاج، ص229.

(149) وردت في الشرح [يا نسيم الريح]، وتثبت كما وردت في الديوان ص50.

(150) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 1995،

ص165.

أشطر لكنه يعود في الشطر الأخير إلى ما شاع من إيقاع منذ بداية المقطوعة.

وهذه المقطوعة تتوفر على ملامح إيقاعية متنوعة؛ تتمثل في الجنس الاشتقاعي عبر تقلبيات الكلمة ومشتقاتها كما في (حبيب/ حبّه)، (يمشي/ مشى)، (يشاء/ شئت)، (روحه / روحي) وهذا يؤدي إلى تماثلات وتشابهات صوتية في كلمات متقاربة.

كما يتمثل في هذه المقطوعة توافق صورة العروض والضرب في بيتين متتاليين؛ ففي البيت الأول جاءت قافية الصدر (للرشا) موافقة لصورة قافية العجز (عطشا)، وفي البيت الثاني جاءت قافية الصدر (الحشا) موافقة لقافية العجز (مشى)، وتضفي هذه التوافقات ضربات إيقاعية غنية. كما يتمثل في هذه المقطوعة قلب الشاعر للتراكيب أو الجمل ذات الإيقاع الواحد والتركيب المتقارب، كما في (روحه روحي / روحي روحه)، و(إن يشا شئت / إن شئت يشا).

### ج. صوت الهاء:

كما يكرر الحلاج صوت (الهاء)، وهو أيضاً صوت مهموس في كثير من المواضع، ومن ذلك ما جاء في قوله<sup>(151)</sup>:

دنيا تخادعني كأنني لست أعرف حالها

(151) شرح ديوان الحلاج، ص 250.

حظر الإله حرامها وأنا اجتنبت حلالها  
مدت إليّ يمينها فرددتها وشمالها  
ورأيتها محتاجةً فوهبت جُمَلتها لها  
ومتى عرفتُ وصالها حتى أخاف ملالها

يكرر الشاعر صوت الهاء في هذه المقطوعة المؤلفة من خمسة أبيات إحدى عشرة مرة، تتوفر عشر مرات منها على توافق صوتي قادم من اتصالها بالألف، كما في: [حالتها، حرامها، حلالها، يمينها، فرددتها، شمالها، رأيتها، لها، وصالها، ملالها]، ومرتين دون اتصال بالألف كما في [الإله، فوهبت]، والهاء "صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمар منبسطاً دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعاً من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"<sup>(152)</sup>.

وردت الهاء في الروي والحشو، وتوزعت في أكثر المواضع بشكل يحقق توافق صور العروض والضرب (توافق القوافي)، وجاءت قافية البيت الثاني [حرامها] موافقة لقافية ضربه [حلالها]، وقافية عروض البيت الثالث [يمينها]، موافقة لقافية ضربه [شمالها]، وقافية عروض البيت الخامس [وصالها] موافقة لقافية ضربه [ملالها]، مما منح المقطوعة إيقاعاً وجناساً صوتياً يوازره الطباق الواضح بينها فهي كلمات متشابهة صوتياً متنافرة معنوياً؛ فالحرام

(152) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص88.

ضد الحلال، واليمين ضد الشمال، والوصال ضد الملل  
[أحدث الشاعر فضلاً عن التجانس الصوتي تضاداً دلاليّاً  
عبر الطباق بين الألفاظ الأنفة الذكر].

وقد وردت الهاء في أغلب الألفاظ ضميراً يعود على  
غائب هو الدنيا، ويوحى تكرارها بهذه الكثافة بشيء من  
اللهاث والضيق والتعب الذي يبدو على الحلاج، إذ "يتخذ  
الفم عند النطق بالهاء وضعاً يشبه الوضع الذي يتخذه عند  
النطق بأصوات اللين"<sup>(153)</sup> التي ترتبط بنفس عميق يوحى  
بالتأوه، ولما كانت الألف تتلو الهاء في معظم الألفاظ، فقد  
تأكد المعنى المشار إليه.

ويعزز هذه الدلالة تكرار صوت الحاء الذي يشارك الهاء  
في كونهما من الأصوات الحلقية والمهموسة<sup>(154)</sup>، فعند النطق  
بالحاء "يندفع الهواء ماراً بالحنجرة، فيحرك الوترين  
الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق  
المجرى"<sup>(155)</sup>، وقد جاءت الحاء في الألفاظ التالية [حالها،  
حظر، حرامها، حلالها، محتاجة، حتى].

## د. النون أو الصوت النوّاح

أكثر ما مرّ فيما سبق يتصل بشيوع الأصوات المهموسة  
عند الحلاج، ولا يعني ذلك أنه اكتفى بها، بل يبدو ذلك

---

(153) المرجع نفسه، ص88.

(154) المرجع نفسه، ص88.

(155) المرجع نفسه، ص88.

مظهراً من مظاهر انسجام الصوت مع المعنى وشدة ارتباطها عنده، ولعلها تكون أصوات النجوى، والحوار الوجداني، والكشف عن الوجدان، لكنه خرج أحياناً عن هذا الشيوع إلى أصوات مجهورة تنسجم مع الدلالة التي يقصدها، مثلما تكمل الدور الذي اضطلعت به الأصوات المهموسة.

ولعل صوت النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعره، وأول ما يُعرف من أمرها أنها تسمى "الحرف النَوّاح"<sup>(156)</sup> أي أنها ترتبط بالبكاء، وما يسبب البكاء، مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه.

ومما يمثل شيوع صوت النون عنده، ما ورد في أطول قصائده التي تتكون من أربعة وثلاثين بيتاً بناها على رويّ النون ومنها<sup>(157)</sup>:

إِنَّ	كُنَابِي	يَا	أَنَا	عَنْ	فَرَطٍ	سَقَمٍ	وَضْنَى
وَعَنْ	فَوَادٍ	هَائِمٍ	وَعَنْ	سَقَامٍ	وَعَنَا		
وَعَنْ	بِكَاءٍ	دَائِمٍ	جَرَى	فَأَجْرَى	السَّفْنَا		
وَعَنْ	جَفُونٍ	أَرْقَتٍ	فَمَا	تَذُوقٍ	الْوَسْنَا		

(156) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص10.

(157) ديوان الحلاج، ص71.

وعن نحولٍ ساقني طوعاً إلى فنا الفنا

والنون "صوت مجهور متوسط بين الشدّة والرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركاً الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولاً، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسدّ بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثاً في مروره نوعاً من الحفيف لا يكاد يسمع"<sup>(158)</sup>.

وقد استأثر هذا الصوت بالقافية، كما تكرر في الحشو مراراً إلى جوار تكرار التتوين الذي يعطي صوت النون الساكنة، وإضافة إلى صوت النون الذي يوحى بموسيقى حزينة وبمسحة أنين، تتوفر القصيدة على مجموعة ألفاظ وتراكيب تتضمن دلالة الألم والضعف والحزن [سقم، ضنى، فؤاد، هائم، سقام، عنا، بكاء، دائم، جفون، أرقنت، ما تذوق الوسنا، نحول، فنا، الفنا، فقد السكنا، أدمعي، غاب، أتلفت مهجتي، شوقي، الصدود، الونا، واله، هجر، الثرنا، عابدي، ترهينا، النوى، الجفا، شجنا].

فالشاعر على مدار أبياته يصف حالته التي تعجّ بالشكوى والعتاب والألم والحرقة والحسرة، لما يتعرض له من صدود من معشوقه - الذات العليا - فهو باكٍ، هائم الفؤاد،

---

(158) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص66.

غارق بالدموع، لا يأتيه النوم، وهي معانٍ يفيض بها كل بيت، وينسجم فيها مع صوت النون. ولعل هذا المعنى ما دفعهم لتسميته بالحرف النوّاح، وهو ذاته ما هياً للحلاج الإتيان به انسجاماً مع دلالات قصيدته.

ثانياً: التماثل الصوتي

أ. حروف اللين:

تكثر في شعر الحلاج المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة من صامت وصائت طويل (ب -)، سواء أكان الصائت

الطويل ألفاً أم واواً أم ياء، وهي ظاهرة شديدة الجلاء في شعره، إذ تشيع في سائر مقطوعاته وقصائده.

ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة فهي ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن الموسيقي.

وتتمتاز أصوات المد بوضوحها في السمع إذا قيسَت بالأصوات الساكنة<sup>(159)</sup>، فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليّاً مع الصوت المصاحب للنداء، أو المخاطبة عن بعد، فكثير منها يوحى بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر للذات العليا التي يتعلق بها ويخاطبها طلباً للوصول أو شرحاً لحاله الذي يعاني فيه الألم والحزن والحسرة أو البتْ والشكوى والأنين وطلب المواساة.

ومما يمثل ما تقدم قوله<sup>(160)</sup>:

وما وجدتُ لقلبي راحةً      وكيف ذاك، وقد هُيِّئْتُ  
أبدأً      للكدر؟

ما      بي      را      ذا      ري

لقد ركبْتُ على التغرير      ممّن يريد النجا في المسلك  
واعجبا      الخطر

(159) إبراهيم أنس، الأصوات اللغوية، ص30.

(160) شرح ديوان الحلاج، ص217.

ري وا با ري جا  
ري

كأنني بين أمواجٍ تقلبني مُقلَباً بين إصعادٍ ومنحدرٍ

ني وا ني عا ري

الحزن في مهجتي والنار في  
كبدتي والدمع يشهد لي فاستشهدوا  
بصري

في تي نا في دي لي دو ري

يتمثل امتداد الصوت الآتي من المقاطع الطويلة في الألفاظ [ماء، لقلبي، راحة، ذاك، التغرير، واعجبا، يريد، النجا، كأنني، أمواج، تقلبني، إصعاد، في مهجتي، والنار، في، كبدي، لي، فاستشهدوا] إضافة إلى الوصل المكسور في روي الأبيات. وينسجم هذا التماثل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبر فيها الشاعر عن بثه وشكواه، فضلاً عما تحتاجه المقاطع الطويلة من صوت ممتد، إذ النطق بها يحتاج إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة مما يستدعي إيقاع الحزن وأصوات التألم.

كما تبدى هذا الملمح في مقطوعة أخرى يقول فيها<sup>(161)</sup>:

إذا زكرتكَ كاد الشوقُ      وغفلتني عنك أحزانُ  
يُتلفني                      وأوجاعُ

ذا      كا      ني      تي      زا      جاعو

وصارِ كلِّي قلوباً فيك      للسنم فيها وللآلام إسراع  
واعية

صا      لي      لو      في      في      ها      آلا      راعو  
وا

(161) ديوان الحلاج، ص52.

فإذا نطقْتُ فكلي فيك وإن سمعتُ فكلي فيك  
السنةُ أسمعُ

لي في لي في ماعو

يتمثل امتداد الصوت في الألفاظ [إذا، كاد، يتلفني،  
غفلي]، أحزان، أوجاع، صار، كلي، قلوباً، فيك، واعية،  
فيها، للآلام، إسراع، فكلي، فيك، فكلي، فيك، أسمع].  
ينسجم التماثل الصوتي في هذه المقطوعة مع دلالتها،  
ويضفي هذا التماثل أصواتاً مساوية إيقاعياً لصوت النداء،  
نداء الشاعر الواجد العاشق للذات العليا، الراغب أبداً  
بالوصول.

### ب. التماثل الصوتي والنداء:

يبدو موقف النداء من المواقف الواضحة في شعر  
الحلاج؛ وعند الحديث عن التماثل الصوتي عنده، يبرز  
ملمح مميز بشعره يتعلق بتكثيفه المقاطع الطويلة في الأبيات  
التي فيها أداة نداء، فكأن الشاعر يعزز هذا النداء الذي يحمل  
أصواتاً إيقاعية فيها قدر من الامتداد، بمقاطع مساوية أيضاً  
لصوت النداء.

إلا أن البروز الأكبر في هذا الموقف يتمثل في تكراره  
لصيغة نداء تتبعها مقاطع طويلة، الصوت الثاني منها

صوت الألف؛ وكأنها امتدادات للصوت ونداءات متتالية تعزز المعنى الذي يريد التعبير عنه.

ويمتاز صوت الألف فضلاً عن كون أصوات اللين كلها مجهورة، و "أن مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والقم حرّاً طليقاً"<sup>(162)</sup> - يمتاز بأن اللسان معه "يبلغ أقصى ما يمكن أن يصل إليه من هبوط في قاع الفم والفراغ بين اللسان والحنك حينئذٍ يكون أوسع ما يمكن في هذا الوضع<sup>(163)</sup>، ولعل "ظاهرة حرية مرور الهواء وانطلاقه من خلال الفم إنما تتحقق بصورة أوضح في نطق الألف، فهي على حدّ تعبير ابن جني "أوسع حروف المد وألينها"<sup>(164)</sup>. فالألف مقارنة بالياء والواو "أمدّهنّ صوتاً، وأنداهنّ، وأشدّهنّ إبعاداً وأناهنّ"<sup>(165)</sup>.

وهذا التوصيف لصوت الألف ينسجم ويتحقق مع لفظ (الآه) المرتبط بالتأوه والأنين والرجاء والحسرة، وهو دلالة يمكن تلمسها في الأبيات التي جمعت بين أداة النداء (يا) وأشكال أخرى منها وبين صوت المد (الألف).  
يتمثل هذا في قول الشاعر<sup>(166)</sup>:

يا معين الضنى عليّ      ي أعنيّ على الضنى

(162) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص36.

(163) المرجع نفسه، ص36.

(164) كمال بشر، علم اللغة العام، ص82.

(165) ابن جني، الخصائص، الجزء الثالث، ص157.

(166) شرح ديوان الحلاج، ص135.

يا نى نى

وفي قوله (167):

يا موضع الناظر من ويا مكان السرّ من  
يا نا نا يا نا  
يا نا نا

وفي قوله (168):

يا غافلاً لجهالةٍ عن شاني يا غا ها  
يا غا ها

وفي قوله (169):

أيا مولاي، دعوة مستجيرٍ يا لا  
يا لا

وفي قوله (170):

يا معين الضنى على يا معين الضنى عليه  
يا نى لى يا نى

يتبدّى في الأمثلة وغيرها أن الشاعر إضافة إلى النداء الصريح، يستبطن معنى النداء وصيغته الصوتية في صور مقاطع مساوية إيقاعياً لما تؤديه أداة النداء الصريحة،

(167) المصدر نفسه، ص194.

(168) المصدر نفسه، ص293.

(169) ديوان الحلاج، ص59.

(170) المصدر نفسه، ص70.

وينسجم مع ما يشبه الصيحة أو الاستغاثة من خلال التركيز على صوت الألف المطلقة (المقطع الطويل المبدوء بصامت يليه ألف الإطلاق)، وهذا التكرار يعبر عن إلحاحه في مخاطبة معشوقه لتحقيق رغبته بالوصال والتجلي، كما يوحي تكرر هذا المقطع الصوتي برجع الصدى أو ترده، أو الصدى الذي ينتشر في المسافة بين الشاعر (المنادي)، والمنادى (الذات العليا)، وهي مسافة غير واقعية وغير ممكنة الاختصار تسهم في تأكيد موقف النداء، ومحافظة الشاعر عليه صوتياً وارتباطه مع الدلالة التي تحملها الأبيات.

ولعل الهيمنة النسبية للصوت المفتوح تدل "على أن حال الشاعر كانت تستدعي البث والشكوى والحنين والبكاء، لأن الذي يشكو أو يبكي مضطر في مألوف العادة إلى أن يرفع عقيرته كيما يسمعه الناس ويلتفتوا إليه"<sup>(171)</sup>، ولذا نجد أنه "لأمر ما كانت حروف النداء في اللغة العربية مفتوحة كلها [أ - أي - يا - أيا - هيا..] ولعل ذلك من أجل أن يُسمع المنادي حاجته، ويبلغ رسالته، ويستبين مما في نفسه من كوامن الأسرار، ومكنون الأخبار؛ الدعاء مدّ للصوت، والشكوى مدّ أيضاً لهذا الصوت، والحنين من بعض الوجوه مدّ للصوت، ويكون الصوت في مثل هذه الأطوار مفتوحاً

---

(171) عبد الملك مرتاض، السبع المعلمات، ص222.

لينفتح به الفم ولتنطق به الحنجرة، حال كونها مفتوحة، ولتنادي به العقيرة في الهواء، ولترتفع به في الفضاء"<sup>(172)</sup>.

## تكرار الألفاظ

تبرز في شعر الحلاج ظاهرة أخرى هي تكرار الألفاظ التي تشتمل على قيمة إيقاعية تترك أثرها في المتلقي، مثلما يعني قيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند استخدامها، إذ إنها من

---

(172) المرجع نفسه، ص222.

أنماط الكلمة، المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلاً إلى عالم الشاعر، ومميزاً واضحاً له.

وفي ديوان الحلاج جملة واسعة من الألفاظ المتكررة، سواء في البيت الواحد أو في مقطوعة بعينها أو في الديوان كله، وهي عبر هذا التكرار والحضور تحقق قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمل، وتعدّ مدخلاً لرصد معجمه الشعري، ولدخول عالمه الدلالي.

ومما يمكن أن يوضح هذا المنحى الأسلوبى قوله في مقطوعة مؤلفة من أربعة أبيات<sup>(173)</sup>:

بيان بيان الحقّ أنتَ بيانه	وكل بيانٍ أنتَ فيه لسانه
أشرتَ إلى حقٍّ بحقٍّ وكلّ	أشار إلى حقٍّ فأنتَ أمانه
تشيرُ بحقِّ الحقِّ والحقُّ	وكل لسانٍ قد أتاك أوانه
إذا كان نَعْتُ الحقِّ للحق	فما باله في الناس يخفى

فواضح أن الشاعر يكرر هنا ألفاظاً ثلاثاً تعدّ مفتاحاً لمقطوعته، وأولاهها: لفظة (الحق) التي وردت تسع مرات، وثانيتها: لفظة (أشار) بصيغها المختلفة [أشرت، أشار، تشير]، وثالثتها: لفظة (بيان) التي وردت أربع مرات.

وأكتفي في هذا الموضع بهذه الإشارة السريعة إلى ما في هذا الضرب من التكرار من قيمة إيقاعية، وما يشيعه من

(173) شرح ديوان الحلاج، ص307.

## مناخ صوتي مؤثر، لأترك استكمالَه إلى موضعه في التحليل الدلالي.

نسبتها إلى  
الديون  
عدد الأبيات  
المجزوءة  
نسبتها إلى  
الديون  
عدد أبيات التام  
منه  
نسبتها إلى  
الديون  
عدد الأبيات  
تامة، محذوذة  
نسبتها إلى  
الديون  
عدد المقطوعات أو  
الآثمة. ١٧٠  
البحر

57 (بيتاً مختللاً)	%11.4	%27.7	138	%39.2	195	%33.9	37	1- البسيط
-	-	%9.8	49	%9.8	49	%14.6	16	-2 الطويل
%6.6	33	%3.0	15	%9.6	48	%10.0	11	3- الرمل
%6.8	34	%0.6	3	%7.4	37	%1.8	2	4- الرجز
-	-	%7.4	37	%7.4	37	%7.3	8	5- الوافر
-	-	%6.0	30	%6.0	30	%5.5	6	6- المجتث
-	-	%5.6	28	%5.6	28	%6.4	7	7- السريع
%0.4	2	%5.0	25	%5.4	27	%8.2	9	8- الخفيف
-	-	%4.2	21	%4.2	21	%2.7	3	-9 المقارب
%2.2	11	%2.0	10	%4.2	21	%4.5	5	10- الكامل
-	-	%1.6	8	%1.6	8	%1.8	2	11- الهزج
-	-	%1.4	2	%1.4	7	%1.8	2	-12 المنسرح

(جدول يوضح عدد المقطوعات والأبيات التامة  
والمجزوءة ونسبتها إلى الديوان)

## الفصل الثاني

### التحليل التركيبي



## مدخل

ترى الأسلوبية في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين؛ بل تعدّه أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي. ويتخذ الدارس الأسلوبي في تحليله التركيبي جملة من المسائل تنطلق من النص نفسه، فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها<sup>(174)</sup>. ومن هذه المسائل: دراسة أطوال الجمل وقصرها، ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، وإضافة، وصفة وموصوف وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة استعمال الكاتب للروابط المختلفة والضمائر وأنماط التوكيد، فضلاً عن دراسة الصيغ الفعلية وأزمانها، والمبني للمجهول والمبني للمعلوم، ودراسة حالات النفي والإثبات وتتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب<sup>(175)</sup>.

---

(174) د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص138.

(175) انظر: أوليريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، ع13، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سبتمبر2000، ص140-141. د. عياد الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي/ علم الأسلوب، فصول، مج1، ط2، يناير 1981، ص119، وما بعدها. د. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول، مج5، ع1، 1984، ص56.

وتنطلق الأسلوبية في التحليل التركيبي من دراسة جزء من الجملة أو الجملة كاملة، إلى دراسة الفقرة ومن ثم النص بأكمله؛ "فنقطة البدء تركز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الأدبي"<sup>(176)</sup>.

ولا بد أن يكون تكرار الظاهرة المدروسة بادياً في جزء من النص أو فيه كله. أو أن تشتمل على انزياح عن مألوف التراكيب في تلك الظاهرة. أو أن تكون أحد خيارات التعبير. يلاحظ عند دراسة الحلاج أنه يعبر عن تجربة لها من الخصوصية ما يدفع به إلى اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته، بل يحور في بعضها بما يخرجها عن المألوف في التراكيب اللغوية، ويصاحب هذا الخروج خروج مواز له في المنظور الدلالي، وهذا مقصد الحلاج الذي يحاول أن يعبر عن المعنى الكلي أو "الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السياق"<sup>(177)</sup>.

ويكشف شعر الحلاج عن مجموعة من الظواهر التركيبية، التي تتوسع من الناحية الإحصائية، فضلاً عن الطريقة الخاصة التي ترد عليها، بسبب من الدلالات المختلفة التي تتأتى من التجربة الصوفية، وكأن الرؤية

---

(176) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1994، ص207.

(177) د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970، ص144.

الخاصة للحلاج هي التي تدفعه للاختيار العفوي لأنماط التركيب والتعبير على مستوى الكلمة والجملة والأداة.

## نظام الجملة

### أ. تركيب الجملة الاسمية:

جاءت الجملة الاسمية في شعر الحلاج على أنماط متعددة، إذ كثيراً ما انتقل المبتدأ والخبر من شكلهما البسيط إلى أنماط متعددة من التحوير والتغيير، ومن ذلك أنه يعتمد إلى فصل المبتدأ عن الخبر بجملة معترضة أو جمل معطوفة أو مما يقع في باب الزيادة، وقد يقدم الخبر على المبتدأ أو الاسم في النواسخ في أحيان أخرى.

فإذا كان النمط الأساسي معبراً عن حالة استقرار المعنى فإن تجربة الحلاج لا تجد ضالتها في هذا النمط، وإنما تحتاج إلى الأنماط المواربة لعلها تظفر بالمعنى الذي تفتش عنه وتحاول أن تتلاءم معه.

ولأن الاسم "يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لوناً من الثبات" (178) فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت، ومن ذلك الأبيات التالية التي يبدو فيها استخدام الاسم واسعاً، بوصفه الأساس التركيبي لقوله الشعري، يقول (179):

سكوتٌ ثم صمتٌ ثم	وعلمٌ ثم وجدٌ ثم رسمٌ
وطينٌ ثم نارٌ ثم نورٌ	وبردٌ ثم ظلٌّ ثم شمسٌ
وحزنٌ ثم سهلٌ ثم قفرٌ	ونهرٌ ثم بحرٌ ثم ييسٌ
وسكرٌ ثم صحوٌ ثم	وقربٌ ثم وصلٌ ثم أنسٌ
وقبضٌ ثم بسطٌ ثم محوٌ	وفرقٌ ثم جمعٌ ثم طمسٌ
عباراتٌ لأقوامٍ تساوت	لديهم هذه الدنيا وفلسٌ

فقد ابتدأت هذه الأبيات بالاسم (سكوتٌ) وتلتها سلسلة من الأسماء المعطوفة بحرفي العطف (ثم، واو) واستمر هذا النمط في خمسة أبيات، مما يوسّع من أفق الانتظار بسبب إرجاء الخبر، إذ لا يعرف المتلقي ما شأن هذه الحالات المتتالية حتى يصل إلى البيت السادس (عباراتٌ...) وهذا الإرجاء يسهم في التركيز على الحالات التي عدّها بسبب عدم التعجل في الكشف عن أمرها، مثلما يسهم في تأكيد

(178) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 153.

(179) شرح الديوان، ص 218.

الخبر بوصفه إنهاءً لموقف التوقع والانتظار. أي أن هذا النمط في التركيب يبرز أطراف الجملة جميعاً، بسبب ما يتيح من تأمل يتكئ على المبادعة بين أجزاء الكلام، والمبالغة في استخدام روابط العطف في ألفاظ متتابعة.

ولما كان التقديم والتأخير من أهم التغيرات التي تصيب بناء الجملة وتؤدي في العادة إلى "إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه"<sup>(180)</sup>. فقد جاء عند الحلاج بأنماط شتى منها قوله<sup>(181)</sup>:

لأنوار نور النور في      وللسر في سر المسرّين  
 وللكون في الأكوان      يُكُنُّ له قلبي ويهدي  
 تأمّل بعين العقل ما أنا      فللعقل أسمع وعاء  
 فقد ضمت هذه المقطوعة أربع جمل اسمية حدث فيها تغيير في ترتيب الجملة، وهي الجمل التالية:

- لأنوار نور النور في الخلق أنوار.
- وللسر في سر المسرّين أسرار.
- وللكون في الأكوان كون مكوّن.
- فللعقل أسمع وعاء وأبصار.

وجاءت هذه الجمل على نمط متقارب فقد ابتدأت جميعها بأشباه جمل مؤلفة من جار ومجرور في موقع الخبر المقدم،

(180) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص337.

(181) شرح ديوان الحلاج، ص25.

واختتمت بأسماء جاءت بصيغة النكرة في موقع المبتدأ المؤخر.

والأصل في المبتدأ أن يكون مُعَرَّفًا، لكنه ورد في الجمل السابقة منكرًا وهذا ما سوَّغ تأخيره مع تقديم الخبر (شبه جملة)، والحلاج في ذلك يسير وفق نمط مستخدم من أنماط المبتدأ والخبر، لكن اختياره لهذا النمط وبالتكرار الذي ورد فيه يشكل قيمة أسلوبية اختيارية، لا تميل إلى التحديد والضبط بل تميل إلى تكثير المبتدأ، وفي المستوى الدلالي يؤدي التكرار إلى الحد من التخصيص، مما يؤدي إلى توسع الدلالة وامتداد حدودها، من غير أن يحد التعريف من امتدادها، عندما يضعها في حيز معروف مخصص.

### ب. تركيب الجملة الفعلية:

استخدم الحلاج أنماطاً مختلفة من الجملة الفعلية، بما يناسب الدلالات التي عبر عنها، من خلال المراوحة بين الأفعال المضارعة تارة والماضية تارة أخرى، فالفعل دعامة أساسية من دعائم الجملة إذ إنّ "غياب الفعل خاصة يجرد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه"<sup>(182)</sup>.

ولأن الصوفية يعبرون عن أحوال ومقامات تتنوع بين ثبات وحركة، وتوقف وتجدد، فإنهم يلجأون في وصفهم لها إلى الأفعال، ذلك أن "القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه

---

(182) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 178.

كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأن (هذا العنصر) داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامداً ثابتاً، لا تتحدد خلاله الصيغة المراد إثباتها"<sup>(183)</sup>.

ويمكن التمثيل على استخدام الشاعر للأفعال، والاعتماد عليها في تركيب الجملة بالأبيات التالية<sup>(184)</sup>:

أبدى الحجابَ فذلّ في	عزُّ الرسوم وكلّ معنى
هيهات يُدرك ما	لهبُ التواجدِ رمزُ عجزِ
لا الوجدُ يُدرك غير	والوجدُ يدثرُ حين يبدو
قد كنتُ أطربُ للوجودِ	طُوراً يغيّبني وطوراً
أفنى الوجودَ بشاهدٍ	أفنى الوجودَ وكلّ معنى

أول ما يلفت في القراءة الأولى للمقطوعة أنها تشتمل على جملة واسعة من الأفعال منحتها مقداراً كبيراً من الحيوية والحركة، وأوحت بسياق من الأحداث المتحركة المتتالية.

وقد ضمّت خمسة عشر فعلاً، منها عشرة أفعال مضارعة منها ستة أفعال بصيغة المبني للمجهول، وخمسة أفعال ماضية واحد منها بصيغة الماضي الناقص.

(183) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص151.

(184) ديوان الحلاج، ص43.

وواضح أن للزمن دوراً رئيسياً في تشكيل هذه المقطوعة وإيضاح تركيبها، كما أن التركيز على الزمن المضارع ليس كمياً وحسب، وإنما يتأكد التشديد عليه في مجيئه لفظة للقافية في أربعة أبيات منها.

ويؤشر هذا الاختيار إلى نمط التركيب المعقد في المقطوعة واعتماده على الفعل أساساً بما يوحيه من دلالات وإشارات.

ويمكن تبين دور الفعل في المستوى التركيبي من خلال تحليل هذه المقطوعة مع التركيز على الأفعال ودورها البنائي.

ففي هذه المقطوعة يتبدى اعتماد الشاعر على الصيغ الفعلية فقد وردت الجمل التالية:

- وكل معنى يَحْطُرُ
- هيهات يُدْرِكُ ما الوجود
- لهب التواجد، رمز عجز يُقْهَرُ
- لا الوجد يُدْرِكُ غير رسم دائر
- والوجد يدثرُ حين يبدو المنظرُ
- قد كنتُ أُطْرِبُ للوجود مروّعاً
- طوراً يغيّبني وطوراً أُحْضِرُ
- وكلّ معنى يذْكَرُ

وورود الأفعال على هذا النحو من التعدد والتركيز؛ يظهر التجدد في الحدث الصوفي، مع الإشارة إلى استمرارية هذا الحدث، إذ إنّ الفعل المضارع يفيد معنى

الاستمرار والامتداد، وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد، خلافاً للزمن البشري المحدود المتغير "ويستطيع الشاعر إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عباراته أن ينقل جو الحدث والتصور المتجدد به"<sup>(185)</sup>.

كما تكشف الأبيات عن انفعال الشاعر، وتعقيد مشاعره وغموضها واستمرارها، خصوصاً أنه لم يلجأ إلى الفعل الماضي - الذي يعبر عن زمن وحدث ثبتاً في الماضي - إلا في مواطن محددة هي:

- أبدى الحجاب فذلّ في سلطانه.

- أفنى الوجود.

- قد كنتُ أطرِبُ.

وكانه في هذه الصيغ يعبر عن رغبته باستعادة ما فات، أو ما انقضى، لكن دور الفعل الماضي يظل محدوداً أمام اتساع المضارع وسطوته، فالزمن - عند الصوفية - زمن مفتوح ممتد، ولذلك يركز على استخدام المضارع الذي يدل على زمن أزلي سرمديّ يرغب الشاعر أن يحل فيه، متخلصاً من الزمن الأرضي المحدود.

### ج. أسلوب النفي:

---

(185) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص151.

يلجأ الشاعر إلى أسلوب النفي بوصفه أحد خيارات التركيب الذي يظهر في شعره، ويسهم في تعقيد الجملة ويحولها من بسيطة إلى مركبة.

وقد كثر استخدامه لأسلوب النفي فورد فيما يقارب أربعة وتسعين بيتاً ورد النفي في بعضها أكثر من مرة. ويستخدم من أدوات النفي: لا، لم، ليس، غير، ما.

توسع الحلاج في مفهوم النفي في شعره، فتجاوز "معنى الطرح والإخراج والاقتطاع"<sup>(186)</sup>، وقدم طرائق تعبيرية شتى من الناحية التركيبية والأسلوبية تتواءم مع عمق تجربته الصوفية ودلالاته الخاصة.

يأتي الحلاج بالنفي في كثير من المواضع ليعزز معنى ذكره في البيت، فيكون النفي تأكيدياً، كأن يقول<sup>(187)</sup>:

تراهم ينظرون إليك وهم لا يبصرون من

فجاء بأداة النفي (لا) سابقة للفعل (يبصرون) في الشطر ليؤدي معنى يتضاد مع المعنى في الشطر الأول فيقول: تراهم ينظرون، والنظر يتأتى لمن يملك البصر، ثم يعود وينفي هذا النظر بقوله: لا يبصرون، إذن هو يرنو إلى بصر من نوع خاص لا تؤديه العينان وهو ما يحتاج الصوفي ويسعى إلى امتلاكه عبر المجاهدات والرياضات.

وفي نمط آخر يأتي الحلاج بشيء ثم يعود فينفي الشيء نفسه يقول<sup>(188)</sup>:

(186) د. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ص135.

(187) شرح ديوان الحلاج، ص141.

ففي بقائي ولا بقائي وفي فنائي وجدت أنت

فهو يثبت في المرة الأولى بقاءه والبقاء عند الصوفية هو "قيام الصفات المحمودة"<sup>(189)</sup>، ويبين أنه وجد معشوقه وعرج إليه في هذا البقاء، فهي حالة تفرح الصوفي. ثم يعود الحلاج فينفي عنه البقاء، ويظل المعنى يؤشر إلى معشوقه، فهو يريد أن يوضح أنه في حالتي بقاءه أو عدمها يجد الذات العليا، يؤكد ذلك بقوله (وفي فنائي) فهذه العبارة تماثل بشكل أو بآخر عبارته (ولا بقائي)، فهو في كل أحواله مع الحق في بقاء من نوع خاص يلتقي تماماً مع الفناء، فهذان الضدان يؤولان إذن إلى معنى كلي واحد فيفترقان ظاهراً ويأتلفان في باطن دلالتهما خصوصاً أن الفناء عند الصوفية هو "سقوط الأوصاف المذمومة"<sup>(190)</sup>.

ويتكرر هذا النمط بقوله<sup>(191)</sup>:

غبت وما غبت عن فمازجت ترحتي

فهو يثبت غياب معشوقه ثم يعود فينفي هذا الغياب باستخدام أداة النفي (ما) لأنه في محصلة الأمر مع الحق سواء أتحقق له الوصول إليه أم لم يتحقق، ذلك أن وجود معشوقه في ضميره هو وجود سرمدي لا يعتريه الزوال، إلا أن الغياب هو عدم وصول العاشق الصوفي إلى مرتبة يصل

(188) المصدر نفسه، ص177.

(189) الرسالة القشيرية، ص61.

(190) المرجع نفسه، ص61.

(191) شرح ديوان الحلاج، ص212.

فيها إلى أن يتحقق له الكشف والتجلي، ولذا فإن سروره بالكشف يمازج حزنه بالاحتجاب، ويأتي هذا النمط من نفي الفعل ليعمق أبعاد الدلالة ويوسعها.

ويمثل هذا النمط من النفي حيرة الصوفي العاشق ووقوفه متردداً بين نفي الشيء وإثباته، فهو يريد أن يوصل فكرته، ويرغب أن تصل بالعمق الذي يوازي عمقها في تجربته، فيجرب وسيلة لغوية ثم يقوم بنفي هذه الوسيلة بحثاً عن أخرى، ففي البيت الأول أشار إلى البقاء ثم نفي هذا البقاء ثم أشار إلى الفناء. وفي البيت الثاني أشار إلى الغياب ثم نفي هذا الغياب لكن حزنه ظل يمازج فرحه.

وفي نمط آخر يلجأ الحلاج إلى نفي عبارات بشكل متوال متسارع، يقول<sup>(192)</sup>:

شيء بقلبي وفيه منك	لا النور يدري به كلا ولا
أسماء	الظُّلُّ
فخذ حديثي حبي أنت	لا اللوح يعلمه كلا ولا
تعلمه	القلُّ

ففي هذا النمط من النفي تتلاحق العبارات المنفية، وكأن الشاعر يستدرك ما استشعر أن اللغة لا تحيط به، فيلجأ إلى النفي ليؤدي هذا المعنى الفائنض عن التحديد، فيأتي النفي هنا بديلاً تعبيرياً يعوّض عن حالات مثبتة غائبة، لم يجد الشاعر الصوفي ما يستخدمه للتعبير عنها. فلجأ إلى النفي المكثف كما في البيتين السابقين.

---

(192) شرح ديوان الحلاج، ص278.

كما يلجأ الحلاج إلى نفي عبارات تتضمن المعنى نفسه في محاولة للتأكيد والتشديد على رفضه وتركه.

يقول<sup>(193)</sup>:

لا يقبلون مذيعاً في ولا يحبون سترأ كان  
لا يصطفون مذيعاً حاشأ جلالهم عن ذلكم

فيأتي بثلاثة جمل منفية تُؤشر إلى نفس الدلالة:

- لا يقبلون مذيعاً في مجالسهم.
- ولا يحبون سترأ كان وشواشأ.
- لا يصطفون مذيعاً بعض سرهم.

فالحلاج يشير هنا إلى مبدأ من مبادئ الصوفية هو ضرورة كتمان السر وعدم إذاعته، لأنه سر رباني خاص بهم، وكى لا يتعرضوا للإيذاء ممن هم خارج الصوفية.

والجمل الثلاث التي وردت منفية، تؤدي في مجملها دلالة واحدة، تتصل بهذه القاعدة الصوفية، لكن الحلاج - نفسه - خرج عليها ولم يلزم نفسه بالحذر والتكتم، وإنما باح بما اطلع عليه، إذ يقول بعد البيتين السابقين:

من أطلعوه على سرّ فنمّ فذاك مثلي بين الناس قد

ويبدو تشديد الحلاج على قاعدة الكتمان من خلال استخدام صيغ النفي المكررة التي تفيد التوكيد الدلالي، وورودها بصيغة النفي، يمنحها معنى أدق من ورود المعنى المراد بصيغة الإثبات.

---

(193) المصدر نفسه، ص227.

## أنماط التوكيد

يلجأ الحلاج في جانب من شعره إلى أنماط التوكيد التي تسهم في تعميق دلالاته وتأكيدھا، والتشديد على المعاني التي يعبر عنها. والأصل استخدام التوكيد عندما "يكون المخاطب متردداً في الخبر، طالباً الوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه تقوية للحكم.. (أو) أن يكون المخاطب منكرًا للخبر الذي يراد إلقاؤه إليه، معتقداً خلافه، فيجب تأكيد

الكلام بمؤكد أو أكثر، على حسب حالة الإنكار قوةً وضعفاً<sup>(194)</sup>.

وفي مواقف أخرى "قد يؤكد الخبر لشرف الحكم وتقويته، مع أنه ليس فيه تردد ولا إنكار"<sup>(195)</sup>.

ويأتي العلاج بأنماط متعددة من التوكيد، تشير إلى ما يحيط بتجربته من إنكارٍ ورفض، لأنه يذكر في شعره ما لم يألفه الناس، وما هو بعيد عن التصديق، ومجانب للساند بين جمهور العامة، كما يدل التوكيد على قلق الشاعر نفسه، ومحاولته الذاتية للتوثق مما يقوله أو يأتي به، من باب مضاعفة المعنى ليكون مقارباً لما يحس به أو يعيشه.

وقد جاء عنده التوكيد اللفظي، الذي يتأتى بتكرار اللفظ أكثر من مرة، وكأنه لا يتوثق من كفاية لفظ واحد للتعبير، كقوله في أسلوب الإغراء والتحذير<sup>(196)</sup>:

ونفسك نفسك! كن خائفاً على حذرٍ من كمين

وقوله أيضاً في تكرار الضمير المنفصل<sup>(197)</sup>:

وهو هو بدءٌ لبدء البدايا وهو هو دهر دهور

وتكراره لأداة الاستفهام (أين) في قوله<sup>(198)</sup>:

---

(194) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص59

وانظر: د. محمد خفاجي ود. عبد العزيز شرف: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992، ص 127.

(195) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص63.

(196) شرح ديوان الحلاج، ص140.

(197) ديوان الحلاج، ص46.

(198) المصدر نفسه، ص73.

أنت المقدم في الجما ل فأين مثلك، أين، أين؟  
 ففي هذه الأمثلة وما يشبهها يلجأ الحلاج إلى تكرار اللفظ  
 للتشديد عليه، ومنحه دلالة أعمق وأقوى تمثل وقوف الشاعر  
 عند اللفظ المؤكد، وتوثيقه في وجدان المتلقي.  
 ويأتي الحلاج بـ (إنّ) لتأكيد كثير من الجمل، كما في  
 الأبيات التالية<sup>(199)</sup>:

لا تلمني، فاللوم منّي بعيدٌ وأجرٌ، سيدي، فإني وحيدٌ  
 إنّ في الوعد: وعدك إنّ في البدء: بدء أمري  
 من أراد الكتاب هذا فاقروا واعلموا بأنّي  
 فقد تضمنت هذه الأبيات أربع جمل مؤكدة بـ (إنّ)،  
 استخدم في اثنتين منهما ضمير المتكلم مرتبطاً بأداة التوكيد:  
 فإني وحيد، بأني شهيد، "وعندما يؤكد الإنسان الحديث سواء  
 كان هذا التأكيد لسامعه أو لنفسه، فإن استعمال ضمير  
 المتكلم في كلتا الحالتين من شأنه أن يزيد الأمر وضوحاً  
 وقوة، وما يترتب على هذا الوضوح والقوة من زيادة  
 التأثير"<sup>(200)</sup>.

وقد جاء التوكيد في الجملتين لزيادة التأثير، ومضاعفة  
 المعنى، سواء أكان معنى الوحدة التي يستجير الشاعر بسيده  
 من عذابها وقسوتها، أم كان معنى الشهادة الذي ربما يوجهه  
 لمن أنكروا مذهبه، فأراد أن يوثق هذا المعنى في نفوسهم،

(199) شرح ديوان الحلاج، ص185.

(200) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص159.

وأتى في السياق نفسه بفعلي أمر يخاطب بهما الجماعة:  
فاقرؤوا واعلموا، وكأنه يأمل أن يتفهّمه الآخرون ويحسنوا  
قراءته والتعامل مع أفكاره.

ومن الوجوه الأخرى للتوكيد استخدام القسم، فيقسم بلفظ  
الجلالة صريحاً، كأن يقول<sup>(201)</sup>:

والله لو حلف العشاق أنهم موتى من الحب أو قتلى، لما  
لكنه يستخدم صيغاً جديدة للقسم، تبرز خصوصية هذا  
الأسلوب في شعره، كقوله<sup>(202)</sup>:

وحُرْمَةُ الود الذي لم يطمع في إفساده الدهرُ  
ما نالني عند هجوم البلا بأسٌ ولا مسني الضرُّ

فتعبير (حرمة الود) من ابتداء الحلاج، الذي بلغ الودّ  
عنده حدّاً من التقديس يرفعه إلى مقام القسم، لأن الإنسان لا  
يقسم إلا بما هو عظيم الأثر، مؤثر في نفوس المخاطبين أو  
السامعين.

ومن هذا النمط الذي يعدل فيه عن الصيغ المعروفة  
في القسم، قوله<sup>(203)</sup>:

ملكّت - وحرمة الخلّوات لعبت به، وقرّ به القرارُ  
فتعبير (حرمة الخلّوات) أيضاً تعبیر جديد، بناه من  
تركيب الإضافة، على نحو ما فعل في الموضع الأول،

(201) شرح ديوان الحلاج، ص179.

(202) المصدر نفسه، ص206.

(203) المصدر نفسه، ص193.

مستبدلاً بالود لفظة الخلوات، وهو قسم غير مألوف، لكنه نموذج لأسلوب العلاج الذي يقوم على التأليف الجديد بين المفردات، حتى وإن كان يستخدم نظاماً أو نمطاً معروفاً في اللغة.

ويقسم العلاج بالحب الذي يمثل معنى جوهرياً تدور حوله التجربة الصوفية، في قوله<sup>(204)</sup>:

فوا الحبِّ! لا تنثني عن الحب إلا بعوض  
ومن الوجوه الأخرى في التوكيد استخدام حروف التحقيق  
(قد، لقد) عندما يأتي بها قبل الفعل الماضي، كقوله<sup>(205)</sup>:  
قد تحققتك في سرّي فناجك لساني

.....  
فقد صيرك الوجد من الأحشاء داني<sup>(206)</sup>

والتأكيد هنا تعبير عن الحالة الوجدانية العميقة، فقد صدر البيتين بحرف التحقيق، ليؤدي معنى مؤثراً يدل على وجدانه، فضلاً عما يحمله الفعلان (تحقق، صير) من طاقة تأثيرية بسبب الحروف الزائدة والتضعيف، وكأن الشاعر يحاول التدليل على حالة مختلفة يستشعرها ولا تدل عليها

---

(204) المصدر نفسه، ص140.

(205) المصدر نفسه، ص297.

(206) هكذا وردت، وحقها أن تكون (دانياً) وقد تجاوز قوانين النحو لتستقيم القافية..

الصيغ الإخبارية الصريحة، ولذلك يعمد إلى مضاعفتها من خلال التأكيد.

كما يستخدم الحلاج نون التوكيد الملحقة بالفعل المضارع لغاية التوكيد، ومن ذلك قوله<sup>(207)</sup>:

فلا تطلبنَ للمرء ديناً، يصدّ عن الأصل الوثيق  
يطالبه أصلٌ يعبرُ عنده جميع المعالي والمعاني  
ففي هذين البيتين حرص واضح على التوكيد، ومنه  
إلحاق نون التوكيد الخفيفة بالفعل المضارع في مستهل البيت  
الأول (فلا تطلبنَ)، ثم استخدم مؤكداً آخر هو (إنّ)، وجاء  
بمؤكد ثالث باستخدام (إنما) التي وصلت بين البيتين، لأن  
تتمة جملتها (يطالبه أصل..) في البيت الثاني، فالتدوير هنا  
واضح في ربطه بين البيتين، وفي استمرار التوكيد حاضراً  
في أجزاء الكلام.

وهذا الذي جاء به هنا من التوكيد المضاعف، يدل على  
إحساس الحلاج بإنكار المخاطب لما يأتي به على هذا الوجه  
من الغرابة، وعندما نعود للبيت السابق لهذين البيتين نجده  
يعرض لفكرة يصعب موافقتها بسهولة في قوله:

تفكرت في الأديان جدُّ فألفيتها أصلاً له شعبٌ  
فالكلام هنا على فكرة وحدة الأديان وعودتها إلى أصل  
واحد، ومؤكد أن الناس يرون الأديان شتى، ويراهم الحلاج

---

(207) شرح ديوان الحلاج، ص274.

شُعباً لأصل أو جوهر واحد، وهو أمر يحتاج إلى توثيق وتوكيد، إذ لا يقبل بوصفه من المسلّمات أو طبائع الأمور التي تؤخذ دون جدال.

وهناك نمط آخر من التوكيد عند الحلاج، يتمثل في استخدام الحروف الزائدة كما في قوله(208):

كفأك بأن السكر أوجد فكيف بحال السكر، والسكر  
فقد أدخل حرف الجر الزائد على لفظة (حال) والأصل:  
كيف حال السكر، فجاءت زيادة حرف الجر لإفادة التوكيد،  
الذي يضاعف من تأثير حال السكر وإيضاح مقدارها وأثرها  
في الشاعر الصوفي، فهي حالة خاصة تحتاج إلى أن تبرز  
بتأثير وقوة.

ومن النمط نفسه قول الحلاج(209):

ليس مِنْ ساكنٍ تحرك أنتَ حرّكتَه خَفِيَّ المكانِ  
ودخول حرف الجر على لفظة (ساكن) أفاد التوكيد،  
وأبرز الاسم المؤكد، الذي جعله محور البيت، وجوهر  
المعنى، كما أفاد معنى الإحاطة والاشتمال، الذي يتأتى من  
أسلوب الحصر، مما يزيد من تأثير المعنى ودقته؛ فالتوكيد  
والحصر يشكلان قيمة أسلوبية واضحة في قوة المعنى  
وتحديده.

---

(208) ديوان الحلاج، ص24.

(209) شرح ديوان الحلاج، ص291

## تحوّلات الضمائر

يشكل استخدام الضمير في شعر الحلاج حضوراً واسعاً، إذ يتكئ عليه اتكاءً واضحاً، مكوّناً شبكة تقابلات بين أنواع الضمائر المختلفة، خصوصاً ضمائر الخطاب والغيبة، إذ تقوم هذه الضمائر بدور جليّ في شعره، وتكشف عن أطراف الرؤية التي يعبر عنها، وطبيعة المواقف التي تستدعي الشعر عنده، كما تكشف تلك الضمائر عن الكيفية التي يختارها الشاعر للتعبير، وعن حركته الكلية في محاورة عالمه، والتعبير عن دلالاته.

وعند متابعة المقصود بالضمائر في شعره، أو من تعود عليه تلك الضمائر، يتبيّن أن الغالبية العظمى منها يقصد بها أحد طرفين؛ الطرف الأول منهما: الشاعر المتكلم أو الذي يحضر غائباً، في أسلوب يغيب نفسه فيه وكأنه إنسان آخر غائب، والطرف الثاني هو المخاطب وهو الذات العليا، أو المحبوب الذي يخاطبه ويرتبط به، وقد يعبر عنه أحياناً بضمير الغائب في سياقات أخرى يمكن تبيّنها من خلال أمثلة تالية.

ولأن علاقة الحلاج بالذات الإلهية علاقة تخرج عما هو مألوف في العلاقات الإنسانية أو الأرضية، فإنّ تعبيره عنها

يخرج عن المؤلف، فيظل الحلاج في حالة خطاب مستمر، يحاول فيها الكشف عن مواجده، وأسرار حبه، دون أن يصل إلى استقرار أو ثبات، وفي أثناء ذلك يستخدم أنماطاً شتى من الضمائر التي قد تعين على الكشف التعبيري الذي يبتغيه.

ولأن الذات الإلهية حاضرة في وجدان الشاعر ووعيه بصورة مستمرة، فإنه في مواقف مخاطبتها يبحث عن الضمائر الدالة عليها، ويخاطبها بها، ومن ذلك قصيدته التي مرت في فصل التحليل الصوتي ومطلعها<sup>(210)</sup>:

رأيت ربي بعين قلبي      فقلت: من أنت، قال:

فقد ذكر كلمة (ربي) مضافة إلى ضمير ياء المتكلم، في إشارة إلى الارتباط الخاص أو العلاقة المميزة، ولم يعد إلى استخدامها في القصيدة، وإنما اعتمد على ضمير المخاطب المنفصل (أنت) وظل هذا الضمير متكرراً في قوافي القصيدة جميعها، ومتكرراً في حشوها أيضاً، حتى وصلت تكراراته خمس عشرة مرة، دون أن يأبه الحلاج باتساع التكرار، وبالخروج على معايير التقفية، لأن هذا المخاطب غلب عليه، فلم يعد يتصل مع سواه.

واستخدام الحلاج لضمير الخطاب شديد الوضوح في شعره، وهو غالباً يلجأ إليه ليدل على الذات العليا، وقلمًا يخاطب غيره، فهو لا يتوجه إلى متلقٍ خارجي أو وهمي،

---

(210) شرح ديوان الحلاج، ص177.

بل يترك ذلك، ويغفل عنه قاصداً، لأن علاقته مع الذات العليا، وارتباطه بها أساس وجوده، وسر شعره.

ومن أمثلة ذلك ما جاء عنده في الأبيات التالية<sup>(211)</sup>:

وأنت عندي كروحي      بل أنت منها أحبُّ  
وأنتَ للعين عينٌ      وأنتَ للقلب قلبُ  
حسبي من الحب أني      لما تحبُّ أحبُّ

ففي هذه الأبيات يرد ضمير المخاطب (أنت) أربع مرات، متصداً أربع جمل اسمية، مبتدأها ضمير المخاطب المنفصل، في إشارة إلى أهمية ومقدار صلته به.

وأما الطرف الآخر وهو الشاعر بصيغة المتكلم، فقد ورد ما يدل عليه بالضمير المتصل في (عندي، روعي، حسبي) أو المستتر في الفعل (أحبُّ) في آخر البيت الثالث.

أما العلاقة بين الضمير البارز (أنت) بما فيه من استقلال لفظي ووضوح صوتي، والضمير المتصل الذي يأخذ حيزاً لفظياً قصيراً ويكاد يغيب كأنه جزء من اللفظة التي يتصل بها، فهي تعبر بصورة موازية عن المسافة التي تفصل الحلاج العاشق عن الذات العليا المعشوقة، فالذات العليا مستقلة على وضوحها وجلائها، أما الحلاج فمستتر أو قليل ظهوره مقابل اتساع حضور المعشوق وغلبته على كل شيء.

---

(211) المصدر نفسه، ص149.

فالضمائر هنا جاءت في سياق وجداني روحي، وأسهمت في إضفاء كثير من الحركة والحيوية في إبراز علاقة الحب، وشدة تعلق الشاعر بالذات العليا التي يخاطبها ويتّجه إليها في مناجاته الروحية.

وفي سياقات أخرى يستخدم الحلاج ضمائر الخطاب المتصلة كأن يقول مثلاً<sup>(212)</sup>:

إذا ذكرتكَ كاد الشوق      وغفلتني عنكَ أحزانٌ  
وصار كلي قلوباً فيكَ      للسقْم فيها وللآلام  
فإن نطقْتُ فكلي فيكَ      وإن سمعتُ فكلي فيكَ  
أُسْمَاءُ      أُسْمَاءُ

فاستخدامه للضمائر المتصلة (كاف الخطاب) يمكن أن تلمس دلالاته في الاقتراب المنشود بين العاشق والمعشوق، حتى تَمَحِّي المسافة بينهما، وهو الأمر الذي ينشده الحلاج، وسائر أمثاله من المتصوفة الواجدين، فمثل هذا التحول في ضمير الخطاب يعبر عن حالة أخرى من الوجد الصوفي، وقد استخدم الحلاج ضمير ياء المتكلم التي تدل على الشاعر مقابل كاف الخطاب (يتألّفي، غفلتني، كلي)، وهي وجه آخر لثنائية (أنا - أنت) التي تشيع في شعر الحلاج إلى حدّ لافت، وتكاد تكون أحد مفاتيح شعره الأساسية.

وفضلاً عما تقدم يلجأ الحلاج إلى وجوه أخرى من الإتيان بالضمائر، عندما يلجأ إلى ضمائر الغيبة متداخلة مع ضمائر

---

(212) ديوان الحلاج، ص52.

أخرى، وأحياناً تأتي للدلالة على الشاعر نفسه، وفي أحيان أخرى للدلالة على الذات العليا، أو الطرف الآخر في هذه العلاقة الفريدة.

يقول الحلاج في استخدام الضمائر الدالة على ذاته<sup>(213)</sup>:

أنا الذي نفسه تشوّفه      لحتفه عنوةً وقد علقَتْ

أنا الذي في الهموم      تصيحُ من وحشةٍ وقد

ويلاحظ أن الشاعر افتتح البيتين بضمير المتكلم (أنا) الذي يدل على ذات الشاعر، وهو ضمير بارز منفصل يستخدم عادة "عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها، (أو).. عندما يؤكد الإنسان ذاته لمن يتجاهلها"<sup>(214)</sup>، وفي ضوء تجربة الحلاج يبدو هذا الاستخدام نمطاً من الكشف عن وجوه معاناته، وتركيز الاهتمام على ذاته، فيأتي ضمير المتكلم ليبرز الذات المهملة التي تعاني من التجاهل، ولا تصل إلى طموحها أو مرادها.

وفي الموضع نفسه، بعد أن يبرز الشاعر ذاته، ويؤكد حضوره يتحول إلى ضمير آخر هو ضمير الغائب الذي يدل على الشاعر أيضاً (نفسه، تشوقه، لحتفه، مهجته)، فهذه الضمائر تدل على الشاعر نفسه، أي أنها تدل على ضمير المتكلم (أنا)، لكنه تحول من المتكلم إلى الغائب، وكأن هذا التجريد يساعده على شرح همومه وعذابه، إذ تمنحه مساحة

(213) المصدر نفسه، ص56.

(214) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص158-159.

أوسع لتبيان معاناته على نحو موضوعي أو تمثيلي، ومع أن استخداماً من نوع (أنا الذي نفسي تشوقني) مثلاً أكثر دلالة على الكشف الوجداني، وأقرب إلى التعاطف مع الشاعر من ناحية التلقي، إلا أن التحول من المتكلم إلى الغائب أوسع في الدلالة، وأعمق في التعبير، لأنها تنقل المعاناة إلى حالة تمثيلية حركية، لا يسمح بها التعبير الغنائي بضمير المتكلم، فضلاً عما يشيعه التحول من حركة وحياء في التراكيب بسبب تنوع الضمائر مع أن عائدها واحد، لأنها تدل على ذات واحدة.

وربما يصح أن يُعدّ هذا العدول من المتكلم إلى الغائب، ضمن قيمة أسلوبية عربية هي (الالتفات) إذا ما توسع مفهومها ليشمل سائر أنواع التحول في الكلام<sup>(215)</sup>، وقد نقل د. أحمد مطلوب عن الزمخشري قوله عن الالتفات "وتلك على عادة افتتاحهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعها بفوائد"<sup>(216)</sup>.

---

(215) د. شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، انترناشونال برس، القاهرة، 1988، ص96.

(216) د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989، ج1، ص223. انظر: الزمخشري، الكشاف، 12/1.

ويعبر الحلاج بضمير الغائب عن الذات العليا في بعض المواضع، بدلاً من نكر ما يدل عليها، أو عوضاً عن استخدام ضمائر الخطاب، كقوله<sup>(217)</sup>:

كان الدليل له منه إليه من شاهد الحق في  
كان الدليل له منه به حقاً وجدنا به علماً

ويلاحظ هنا هذا التكرار لضمير الغائب متصلاً بحرف جر، وكأن الشاعر يريد أن يحيط بالمعنى فلا يجد لذلك سبيلاً، لأنه يتحدث عن لا يحيط البشر بسرّه، وعما يجاوز كل تحديد أو إحاطة، ولذلك استخدم طائفة من حروف الجر ووصل بها الضمير الدال على الذات العليا التي لا يمكن للبشر أن يستدلوا عليها عقلاً - وفق رأيه -، وقد أسهم تكرار حروف الجر والضمائر على صورة متتالية في تعقيد التركيب وغموضه الشديد، لكنه يظل متنسقاً مع أسلوب الحلاج وطريقته التعبيرية المعقدة.

وقد جاء هذان البيتان في مقام كلام الحلاج على كيفية معرفة الباري، والشاعر يخالف من يحاولون معرفته من خلال مخلوقاته، لأنه قديم وهي محدثة وهذا واضح من قوله<sup>(218)</sup>:

لا يعرف الحق إلا من لا يعرف القَدَمِيَّ  
لا يستدلُّ على الباري رأيتُمُ حَدَثًا يُنبِي عَنْ

(217) شرح ديوان الحلاج، ص288.

(218) المصدر نفسه، ص288.

وفي هذا الموقف ما يشعر المرء باستقلال الذات العليا، ومما يناسب المقام أن لا يخاطبها على نحو صريح بضمير المخاطب مثلاً، وإنما يصبح اللجوء إلى ضمير الغائب نوعاً من التآدب والتلطف، وإبراز المسافة بين أطراف الكلام، ولكل ذلك يأتي التعبير عن الذات العليا بضمير الغائب.

ولعل مما يوضح هذا الأسلوب في العربية ما ذكره ابن جني في سياق كلامه على مخاطبة الملوك "إنما لم تخاطب الملوك بأسمائها إعظاماً لها؛ إذ كان الاسم دليل المعنى، وجارياً في أكثر الاستعمال مجراه، حتى دعا ذاك قوماً إلى أن زعموا أن الاسم هو المسمى، فلما أرادوا إعظام الملوك وإكبارهم تجافوا وتجانفوا عن ابتذال أسمائهم التي هي شواهدهم وأدلة عليهم، إلى الكناية بلفظ الغيبة، فقالوا: أن رأى الملك أدام الله علّوه، ونسأله حرس الله ملكه ونحو ذلك، وتحاموا (إن رأيت) و (نحن نسألك)<sup>(219)</sup>.

فإذا كان هذا صنيعهم في التآدب مع الملوك، فالأولى إكبار ملك الملوك، والتلطف عند ذكره، وهذا ما فعله الحلاج في الأبيات السابقة، وفيما يماثلها من مواضع استخدم فيها ضمير الغائب للدلالة على الذات العليا.

ومما يلفت الانتباه أن الشاعر بعدما كثف حضور الذات العليا من خلال تكرار الضمير، تحول إلى قوله<sup>(220)</sup>:

---

(219) ابن جني، الخصائص، الجزء الثاني، ص190.

(220) شرح ديوان الحلاج، ص288.

هذا وجودي وتصريحي هذا توحد توحيدي  
فكثف ضمائر الملكية بإسناد الأشياء إلى نفسه، وكأن هذا  
التكثيف تعبير عن شدة إيمانه بما شرحه في قصيدته، وما  
عبر عنه في الأبيات المذكورة سابقاً، فقد جاء الضمير  
المتصل (ياء الملكية) خمس مرات في هذا البيت، مما يؤدي  
من ناحية أسلوبية إلى توثيق إيمان الشاعر، ورغبته في  
تأكيديه.

وقد يعمد الحلاج في قليل من المواضع إلى عدم المطابقة  
بين الضمير وما يدل عليه، مما يعد خروجاً على نواميس  
اللغة، في استخدام الضمائر كما في قوله<sup>(221)</sup>:

روحه روعي وروحي مَنْ رأى روحين حلت

ففي قوله "... روحين حلت بدنا" مخالفة صريحة تتمثل  
في التعبير عن المثني بضمير المفرد، فوفق النحو، ينبغي  
أن يقول: حلتنا بدنا، ومع أن هذا الاستخدام يؤدي إلى مخالفة  
العروض، إلا أن الشاعر ليس عاجزاً عن تغيير التركيب بما  
يوافق قواعد النحو والعروض معاً.

ولكن صيغة (حلت) التي عدل إليها تؤدي معنى عميقاً  
يتمثل في معنى التمازج والتداخل بين الروحين، فكأنهما  
صارتا روحاً واحدة، ولذلك يكون استخدامه للضمير هنا  
استخداماً أسلوبياً مميزاً، ظاهره مخالفة قوانين المطابقة في  
الضمائر، وجوهره التعبير عن المثني الذي تحول إلى  
المفرد نتيجة الامتزاج والتداخل.

---

(221) المصدر نفسه، ص280.

وهذه الحالة حالة فناء صوفي لا محل فيه لغير الذات المعشوقة التي استولت على الشاعر، فلا محل إلا لواحد مفرد، يشتمل كل شيء، ويحيط بكل شيء، ويأتي الفعل (حلت) المضممر فاعله، ليشير بعمق إلى هذه الحالة الصوفية.

وخلاصة القول إن الضمائر عند الحلاج ظاهرة أساسية في تراكيبه اللغوية، وهي تأتي عنده متنوعة غزيرة، يؤدي تداخلها أحياناً إلى شيء من التعقيد والالتباس، مثلما تؤدي وظائف دلالية شتى، تنتوع باختلاف الموقف الذي يعبر عنه.

## تراكيب الإضافة

يبدو تركيب الإضافة واحداً من التراكيب الأساسية التي يقوى استخدامها عند العلاج، إذ يتوسّع في الإتيان به، ويكثر من الاعتماد عليه في التعبير عن رؤيته الصوفية، حتى يُضحى واحداً من مياسمه الأسلوبية الأثيرة.

ولعل ذلك يعود إلى ما تتيحه الإضافة من توليد معان جديدة دقيقة من خلال الربط بين لفظين متجاورين، وكذلك ما تهيئه من نفاذٍ إلى الجزئيات والمعاني الخفية التي قد لا تؤديها اللفظة المفردة، ولذلك يعمد العلاج إلى ما يتيحه هذا التركيب من تداخل بين الألفاظ، بغية الوصول إلى معانيه البعيدة.

وفضلاً عن التوسع في استخدام التراكيب من الناحية الكمية، فإن العلاج يقدم طرائق تعبيرية شتى في استخدامه من الناحية التركيبية والأسلوبية، ويتجاوز الطريقة الشائعة في الإضافة إلى وجوه أخرى تضيف على هذا المنحى

ملاحح خاصة، قد لا تتوافر عند غيره بمثل تلك الطريقة المختلفة المنبثقة من أعماق تجربة صوفية غير مألوفة.

وفي نمط أول تأتي الإضافة مألوفة من ناحية التركيب، لكن وجه الغرابة فيها يتأتى من اختيارات الحلاج لألفاظ المضاف والمضاف إليه، فهو يعتمد إلى الجمع بين ألفاظ جديدة، لم تألف اللغة الجمع بينها، مما يؤدي إلى إبداع تركيب جديد، يحمل معنى مختلفاً نابعاً من رؤية الشاعر وتجربته، وهو في ذلك يعتمد على إمكانات التبادل التي تتيحها العربية بين الأسماء، فيأتي بتركييب جديدة، بسبب ما يحدثه من علاقات غير متوقعة بين تلك الأسماء.

ومن أمثلة هذه التراكييب، التي دخل كثير منها في ألفاظ الصوفية واصطلاحاتها:

[معين الضنى، خيول البعاد، نار الشوق، رسوم الصفات، عين قلبي، محو اسمي، رسم جسمي، سر قلبي، حرمة الخلوات، مكان السرّ، سطوة الذكر، حرمة الودّ، أشباح النظر، حال السكر، عز الرسوم، فهم الإشارة، نطق العبارة، علم الستارة، واو الوصال، واو الوفاء، دال الدلال، حاء الحياء، طاء الطهارة، شين الإشارة، سمو السرارة، شرط المعارف، ركوب الحقيقة، فقد الوجود، لسان العلم، لسان الغيب، مرّ الهموم، أثواب التجليّ، فلوات الدنو، حدّ رسمي، شهود ذاتي، ريش الشوق، بؤس الهوى، طلوع الحق، نفي الشك، جملة الكل، سرائر الحق، دهشة التلاقي...].

فهو في كثير من هذه التراكيب يؤلّد استخدامات جديدة عندما يؤلف بين ألفاظ متباعدة، فينتج تعابير تتناسب مع تجربته، وتعبّر عن مراده، كما أن أكثرها يظل غامضاً عصبياً على الفهم الصريح، لغرابته وجدّته، ولارتباطه بتجربة خاصة هي التجربة الصوفية في رحيلها وعروجها إلى ما لا يدرك أو يفهم.

وفي نمط ثانٍ يبالغ الحلاج في استخدام صيغ الإضافة المكررة، ولا يكتفي بإضافة واحدة، ومع أن تكرار الإضافة جائز في العربية، إلا أن طول التركيب قد يؤدي إلى الثقل والتعقيد "وقد تكلم البلاغيون القدماء عن تكرار الإضافة وعدّوه من أسباب الثقل ما لم يقصده البليغ لغرض معيّن" (222).

ويتوسّع الحلاج في وجه الجواز هذا، مع ما يحقّه من احتمالات الثقل، حتى يضحى عنده نمطاً شائعاً أساسياً، ولا يأبه لطول الجملة، ولما يعتورها من قلة التركيز ومشقّات التلقي بسبب تعدد الإضافات وغرابتها، لأنه مأخوذ بالنفاز إلى المعنى البعيد الذي يحاوله، ولا يكاد يقبض عليه، أو يصل إليه.

ومن أمثلة هذه الإضافات المكررة ما ورد على الوجوه التالية:

---

(222) د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص113.

[مشاعل نور الصفا، سر مكنون وجد الفؤاد، حق حق الصدود، أنوار نور النور، بيان بيان الحق، سر غيب همّي، لُج بحر فكري، عين عين وجودي، دهر دهور الدهارة، سفن بحر رضاك، وجود وجود الواجدين، وهم كل حيّ، بعض ضرب الصدود، كل دعوى المدّعينا، هجر هجر القرنا الخ...].

ففي هذه التراكيب وما يماثلها يميل الحلاج إلى تكرار الإضافة، ويصل بها إلى وجوه من التعقيد وغرابة التعبير، لأنه يضيف إلى اللفظة ما يزيد غموضاً لا ما يوضحها أو يخصصها كما هو مألوف الإضافة.

ويمكن تأمل ورود الإضافة في البيتين التاليين لملاحظة موقعها في سياقها، يقول الحلاج<sup>(223)</sup>:

ولأنّ لاح في ضميري أدقّ من فهم وهم همّي  
فخصت في لَجّ بحر في مركب من رياح

ففي هذين البيتين استخدم الشاعر عدداً من تراكيب الإضافة هي: ضميري، فهم وهم همّي، لَجّ بحر فكري، رياح عزمي. واللافت فيها بحثه عن التعبير الدقيق الذي يمكن أن يشتمل على هذه اللحظة الإشراقية التي منيت بها نفسه، فاللوائح عندهم "كالبروق ما ظهرت حتى استترت"<sup>(224)</sup> وكأنها لحظة تشرق في الروح أو الضمير

(223) شرح ديوان الحلاج، ص276.

(224) القشيري، الرسالة القشيرية، ص68.

بقبس ربّاني، ثم تختفي اختفاءً سريعاً مثلما جاءت، وهي في مجيئها وغيابها محيرة غريبة، تدفع هذا الصوفي إلى محاولة القبض عليها، والحفاظ على آثارها من خلال التعبير الشعري عنها، لكن كيف يتأتى له ذلك؟ واللغة لم تعد تكفي، لأنها لم تألف هذه البروق وتلك اللوائح.

وفي سياق ذلك يحاول توصيف دقة اللائح أو البرق المفاجئ الذي أضاء روحه أو ضميره، فيأتي بتركيب الإضافة "أدق من فهم وهم همّي" مستخدماً ثلاث مفردات: (فهم، وهم، همّ)، وأضاف الأخيرة إلى ياء المتكلم ليحيل التعبير إلى نفسه، ويقصره على ذاته، لأنه لا يعرض حالاً شاملاً يصيب الناس أجمعين، وإنما يتكلم على حالة من الإشراق المخصوص بفرد واحد هو الشاعر نفسه.

والكلمات الثلاثة متقاربة في أصواتها، في كل منها تكرار لصوتي الهاء والميم، وجميعها تنصرف إلى الحقل المعنوي غير المادي، وإضافة بعضها إلى بعض تفضي إلى طبقات من الغموض والخفاء، وكأن المعنى يدق حتى يستتر ويتخفى، فإذا كان الهمّ هو ما يهتم به المرء ويعنى به أو ينشغل بأمره، فإن الأصعب هو وهم الهم، فكيف يفهم هذا النمط الصعب من الوهم؟!

وكما يقول الحلاج نفسه "من لم يقف على إشارتنا لم ترشده عباراتنا"<sup>(225)</sup> فإن كثيراً من عباراته الأخرى، مثال

---

(225) عبد الكريم الياقي، دراسات فنية في الأدب العربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، ص204.

على تلك الإشارات التي لا يفهمها أو يدرك مقصدها إلا من وصل بالمجاهدة إلى حالة (اللائح)، فأصابته البروق الروحانية الخاطفة.

وكذلك الأمر في تعبيره الآخر، أو إضافته المكررة الأخرى: فحضتُ في لَجِّ بحر فكري، فلم يقل مثلاً: لَجِّ بحري، أو لَجِّ فكري، أو بحر فكري، وكلها خيارات تتيحها اللغة لو أراد، لكنه اختار تركيباً ينقل على نحو أعمق حالة الطوفان أو الغرق التي يستشعرها، وهي حالة طوفان فكري ونفسي، فجاء بالإضافة المتكررة التي تقضي إلى بلاغة ذلك الطوفان وما فيه من مشقة؛ فلفظة بحر مثلاً وحدها، تمنحنا جزءاً من المعنى، لكنها لا تومئ إلى الأمواج المترابكة، ولا إلى عمق الموجة وطولها، وإضافة لفظة (لج) تفيد الصورة المبتغاة، والمعنى المقصود الذي يدل على مقدار عمق الخوض والمواجهة، كما أن طول التعبير وما قد يعتوره من ثقل، يومئ إلى مشقة الحالة التي يصفها، وإلى ما يصاحبها من ثقل على من يعانيتها.

ومما تتسم به تراكيب الإضافة المكررة عند الحلاج، أن مفرداتها كثيراً ما تكون من حقل دلالي واحد، أو أنه يكرر فيها الألفاظ نفسها، فيضيف الاسم إلى نفسه لا إلى غيره، وكأنه يريد من خلال ذلك الوصول إلى خصوصية معناه، وجوهر دلالته مما يخفى على الآخرين، كقوله مثلاً<sup>(226)</sup>:

فأنتَ في سرِّ غيب همِّي      أخفى من الوهم في

---

(226) ديوان الحلاج، ص40.

فتركيب الإضافة (سر غيب همّي) يتكون من ثلاث مفردات: سر، غيب، هم، والثالثة أضافها إلى ياء المتكلم، كما فعل في موضع سابق، والألفاظ الثلاثة تحمل معنى الخفاء والاستتار، وجميعها معنوية لا تدرك بالحواس، فأضاف الغيب إلى السر، والهم إلى الغيب، ليؤدي التركيب بتمامه معنى الخفاء الدقيق البعيد، وكأن الشاعر أراد التعبير عن موضع المخاطب (أنت) الذي يدل على الذات الإلهية التي يتعلق بها ويتوجه إليها في كل حين، فجعل الذات المعشوقة في ذلك الموضع الخفي من السر الذي لا ينكشف. والشاعر في هذا الموضع وسواه يؤلف بين الألفاظ الدقيقة تأليفاً خاصاً، ليعبر عن معانيه المخصوصة، التي تتبع من علاقته المختلفة مع الذات الإلهية. وما في هذه العلاقة من تعقيد وغرابة يمكن أن يلاحظ في طبيعة اللغة التي استخدمها الحلاج في التعبير عنها، وهي تلمح بوضوح في تعابير الإضافة، من خلال هذه التكرارات التي تؤدي إلى مزيد من الغموض بدلاً من الوضوح أو التعريف مما تؤديه الإضافة في المألوف.

أما النمط الثالث الذي يبرز عند الحلاج في تراكيب الإضافة، فهو تلك التراكيب التي يتوصل إليها بإضافة الاسم إلى نفسه، وليس إلى اسم آخر، ومعلوم أن مثل هذه الإضافة لا تعرف أو تخصص، لأن الاسم يتعرف بغيره، ويتخصص بإضافته إلى سواه، أما إضافته إلى نفسه فتؤدي إلى مزيد من الغموض أو التتكير المعنوي عوضاً عن التعريف والتخصيص.

وقد يرد هذا النمط من تراكيب الإضافة في التراكيب المكررة، لكنه كثيراً ما يرد وحده، ومن الأمثلة الموضحة من استخدامات العلاج ما يلي:

[بدء البدء، أزل الأزل، سر السرائر، حقيقة الحق، سرائر سري، سر السر، أمر الأمر، صبر الصبر، جميع الجميع، بدء البدايا، حق الحق، كل كلك، كل الكل، توحيد توحيدي، وجود الواجدين، بعض بعضي، دهور الدهارة، الخ...].

والمألوف في اللغة إضافة الاسم إلى غيره، وكما يقول ابن جني فإن "الغرض من الإضافة إنما هو التعريف والتخصيص، والشيء إنما يعرفه غيره، لأنه لو كانت نفسه تعرفه لما احتاج أبداً أن يعرف بغيره، لأن نفسه في حالي تعريفه وتنكيره واحدة، وموجودة غير مفتقدة ولو كانت نفسه هي المعرفة له أيضاً لما احتاج إلى إضافة إليها، لأنه ليس فيها إلا ما فيه، فكان يلزم الاكتفاء به، عن إضافتها إليها"<sup>(227)</sup>.

والعلاج في استخداماته لتراكيب الإضافة المشار إليها، يعدل عن ذلك كله، ولا يأبه لهذه الاشتراطات المقنعة، وكان للإضافة غايات أخرى عنده غير التعريف والتخصيص، كما أنه لا يبتغي تعريف الأشياء والمسميات من خلال الإضافة، ولذلك تأخذ عنده هذا الشكل أو النمط الذي يخالف المألوف أو المنطق المعروف في استخدام الإضافة.

---

(227) ابن جني، الخصائص، الجزء الثالث، ص26.

ويمكن الإشارة هنا إلى أزمة اللغة<sup>(228)</sup> عند الحلاج وعند غيره من المتصوفة، فهم يصطدمون بجدرانها، في محاولتهم التعبير عن حالات ومواقف لم تألف اللغة التعبير عنها، مثلما لم يألّفها غيرهم من الناس، وفي ضوء ذلك تفهم فكرة الخروج على بعض نواميسها، أو مخالفة بعض اشتراطاتها، وتراكيب الإضافة عند الحلاج مثال جلي على ذلك.

ومن الأمثلة التي يتبدى فيها استخدام الحلاج لإضافة اسم إلى نفسه ما جاء في هذه المقطوعة القصيرة، يقول<sup>(229)</sup>:

سرائر سري ترجمان إلى إذا ما التقى سريّ وسرك في  
وما أمر سر السرّ مني، وإنما أهِيم بسر السرّ منه إلى سريّ  
وما أمر أمر الأمر مني، أُمِرْتُ بأمر الأمر لما قضى  
وما أمر صبر الصبر مني، أُمِرْتُ بصبر الصبر إذ عزّني

ففي هذه المقطوعة اعتمد الحلاج على تركيب الإضافة بوصفه مكوناً أساسياً في بنائها اللغوي، فهو أوسع التراكيب وضوحاً عنده، وأوضح ما فيه هذا النمط الجديد من إضافة الشيء أو الاسم إلى نفسه، أو ما هو من جنسه، وقد استخدم

---

(228) انظر: د. يوسف زيدان، الحلاج ومحاولة تفجير اللغة، مجلة الهلال، مارس 1992، ص46 وما بعدها.

و د. يوسف زيدان، الوثنية حلقة مفقودة في تطور النثر الصوفي، مجلة فصول، مجلد 12، ع3، 1993، ص58-59.

(229) ديوان الحلاج، ص44.

من ذلك التراكيب التالية: سرائر سري، سر السر، أمر الأمر، صبر الصبر.

وواضح أن الكلمات المفاتيح هنا هي: أمر، سر، صبر، فمنها تشكلت عباراته وتراكيبه وقد غلبت على ما عداها، فكرر استخدامها، وجاء بمشتقات ومفردات أخرى من جنسها، وكأن اللغة قد فرغت حتى لم يبق إلا هذه المفردات الثلاثة، فمضى يقلبها على وجوهها، ويبني منها تراكيب متعددة شكلت المكونات التركيبية للمقطوعة السابقة.

والحلاج في هذه التراكيب الجديدة يعدل عن المؤلف في استخدام تركيب الإضافة، مما يؤدي إلى غموض ما يريده من دلالة، وإذا كان "النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة، فبمجرد ما يتحقق الانزياح، بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب الكلمات وتطابقها، تنوب الجملة، وتتلاشى قابلية الفهم"<sup>(230)</sup>.

وهذا ما يحدث في هذا الموضع وفيما يشبهه مما يعمد إليه الحلاج من عدول أو انزياح عن مؤلف اللغة، وخصوصاً عندما يتوجه التعبير للكشف عن بعض دقائق التجربة الصوفية، وكما يقول د. يوسف زيدان فقد "عانى النص الصوفي من الاصطدام بحائط اللغة، فاللغة العادية لا تعنى بالتعبير عن عالم الصوفية ذي الخصوصية الشديدة، وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قدراً أودى بحياة بعض

---

(230) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، المغرب،

المتصوفة، وأودى بهم إلى نهايات تراجيدية، وأشهر هؤلاء  
الحلاج"<sup>(231)</sup>.

وفيما استخدمه الحلاج من تراكيب: سر السر، أمر الأمر،  
صبر الصبر، وما يتفرّع عنها وضوح وجلاء لهذا النمط من  
الاصطدام، وهو يحاول أن يتجاوز ما هو مألوف من  
نواميس عبر العدول إلى الاستخدامات الجديدة، لكنها كثيراً  
ما توصله إلى الارتباك والغموض، وقد تؤدي أحياناً إلى  
تعابير لا يريدها أو لا يتقصدها.

ومع ذلك فإن بعض ما اشتقه الحلاج من إضافات غريبة،  
صار من ألفاظ الصوفية ومصطلحاتها، فسر السرّ مثلاً،  
تعني عندهم "ما لا يجوز أن يعلمه غيرُ الله، أو يطلع عليه  
غيره، لأنه سبحانه انفرد به دون الخلق"<sup>(232)</sup>. أي أنه ليس  
سراً مألوفاً أو مشتركاً بين بعض الناس، لكنه نمط خاص  
وأبعد عن متناول البشر، وهكذا يصبح (سر السرّ) ذلك  
النمط الإلهي من الأسرار، وليس السر البشري المتداول بين  
الناس في الأرض، أي أن الإضافة هنا حددت نوعاً مختلفاً  
من الأسرار، وفصلتها عما هو مألوف منها.

ورغم ما في التركيب من غموض وغرابة، إلا أنه يمكن  
أن يشير إلى تلك المعاني الدقيقة التي تحاول التجربة  
الصوفية أن تنفذ إليها وتعبر عنها.

---

(231) د. يوسف زيدان، الغوثية: حلقة مفقودة في تطور النثر الصوفي، مجلة فصول، مجلد 12، ع3،

1993، ص58.

(232) د. حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص196.

ومن الأنماط الأخرى للإضافة عند الحلاج، ما يلحظ من كثرة إتيانه بلفظة (كل)، إذ كثيراً ما ترد في موضع المضاف إليه.

ومن أمثلة ورودها عنده مضافاً: [كل كتاب، كل نبات، كل ساعات، كل أوقات، كل أين، كل شيء، كل وادي، كل ناظر، كل معنى، كل نائبة، كل حال، كل شغل، كل حد، كل التمني، كل مكان، كل لسان، كل بيان، كل يوم، كل ملاحه، كل ما شئت...].

وجاءت أيضاً مضافة إلى اسم قبلها كما في التراكيب التالية:

### [جملة الكل، محو الكل، محل الكل وغيرها].

ولعل لجوءه إلى هذه اللفظة في تركيب الإضافة، يعود إلى رغبته في الإحاطة بالمعنى الذي يتعرض له، وكأنه يريد الإحاطة بالشيء، وهو يرى تفلّته وفراره، كما أنها ترد في تعابير تعرض لما هو إلهي، مما يكون شاملاً محيطاً بكل الأشياء، يبلغ في اتساعه كل الحدود، ويتجاوز ما يتوقف عنده البشر فلا يجاوزونه، والصوفية تجربة تحاول تجاوز الحدود البشرية للنفاز إلى ما هو إلهي محال، ولعل ذلك في مجمله يفسّر كثرة استخدام لفظة (كل) عند الحلاج.

يقول الحلاج مثلاً<sup>(233)</sup>:

وأنت محلّ الكلّ بل لا وأنت بكلّ الكلّ لست بفاني

(233) شرح ديوان الحلاج، ص306.

ففي هذا البيت وردت هذه اللفظة مضافة إلى لفظة أخرى (محل الكل)، ووردت في موضع آخر مضافة إلى نفسها (كل الكل). والسياق الذي جاءت فيه مكاشفة من الشاعر المولّه للمعشوق الذي ملأ عليه نفسه، فهو إذ يقول: "وأنت محل الكل" كأنما يدرك أن ذلك لا يكفي أو أن وصفه غير دقيق، وكأن اللغة لا تعينه، فيضرب عن ذلك بقوله: بل لا محلّه، فالمعشوق يحيط بكل شيء، لكنه لا مكان ولا محل له، في الوقت الذي يوجد في كل مكان، وفي محل الكل، ووجوده هذا ليس متعيناً كما قد يفهم من ظاهر أقوال الصوفية، يبينه قول الحلاج في البيت التالي<sup>(234)</sup>:

بقلبي وروحي والضمير وترداد أنفاسي وعقد  
فهو وجود المحبوب أو المعشوق الذي امتلأ به العاشق  
دون أن يضيق به، فصار يستشعره في كل جوارحه، ويراه  
قريباً لشدة تعلقه به، وألفته لذكره، لكنه إذا ما حاول  
الاقتراب منه، باغته بعده، واستحال الاقتراب منه.

ومن كل ما سبق يتبين مقدار اعتماد الحلاج على تركيب  
الإضافة في التعبير عن رحلته الصوفية، وللدلالة على  
اتساع هذا المقدار، فقد استخدم الإضافة في ما يقارب ثلاثة  
وعشرين ومائتي (223) بيت، وفي كثير من الأبيات ترد  
إضافات متعددة، وكأنه وجد في هذه الصيغة ما قد يعينه

---

(234) المصدر نفسه، ص78.

على تجاوز حدود المؤلف في اللغة، وما يمكن أن يعبر منه إلى منافذ ملائمة لتجربته.

ويمكن نسبة هذا النمط الأسلوبي إلى الحلاج، فقد وضع أساسه، ونوع في استخداماته، بما يتواءم مع تطور تجربته وخصوصيتها، وهذا يعني نقض ما توصلت إليه الباحثة سعاد الحكيم عندما نسبت الأسبقية في إبداع هذه الصيغة لابن عربي (560-638هـ) الذي ولد بعد مقتل الحلاج بقرنين ونصف، وترى سعاد الحكيم أن الإضافة "هي الصيغة اللغوية الهامة التي أبدعها ابن عربي والتي فتحت آفاق اشتقاق لا محدودة أمام الإنسان الصوفي للتعبير عن تجربته ومشاهداته"<sup>(235)</sup>. وتقول أيضاً عن الإضافة التي أبدعها ابن عربي، إنها أصبحت "لغة الشهود الصوفي دون منازع، ولا تستطيع صيغة غيرها أن تحيط بالتعبير الصوفي ولا أن تتمتع بهذه القدرة البيانية تجاه الرؤية الصوفية وتجاه التجربة الوجدانية، لأن طاقة الصوفي على نحت مفرد جديد تظل محدودة على حين أن طاقته على الإضافة هي غير محدودة وغير متناهية"<sup>(236)</sup>.

وهي في كل ذلك مأخوذة بابن عربي، شديدة الإعجاب به، حتى يبلغ بها ذاك إلى تجاوز حدود الإعجاب النقدي فتقول: "هو ذلك الأستاذ العظيم، أبو اللغة الصوفية، أبو لغة

---

(235) سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ط1، ندرة للطباعة والنشر والمؤسسة الجامعية، بيروت،

1991، ص84.

(236) المرجع نفسه، ص90.

الكشف والشهود، أبو لغة الإلهام، هذه اللغة التي تتكون  
بالإضافة"<sup>(237)</sup>.

ولا خلاف على أهمية ابن عربي ودوره في إنضاج  
التجربة الصوفية في التعبير والرؤية، لكنه من أبناء القرنين  
السادس والسابع، أي الحقبة التي كان قد مرّ على الصوفية  
زمن متطول، يبلغ عدة قرون أتاحت لها أن تتطور وتكتمل،  
والصعوبة دائماً في التأسيس والبدايات لا في الخواتيم  
والنهايات.

يضاف إلى ذلك أن بهجة الباحثة باكتشاف اللغة الجديدة  
عند ابن عربي ليست في محلّها، فالحلاج المتوفى سنة  
(309هـ) هو صاحب هذه الريادة، فابن عربي سار على ما  
افنتحه غيره من الصوفية السابقين، وربما توسع في هذا  
الأسلوب وعمّق من استخدامه، لكنه في كل حال ليس رائده  
أو مبتدعه، كما في الأطروحة التي تبنتها سعاد الحكيم.

---

(237) سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص89.

## الأساليب الإنشائية

أولاً: أسلوب الأمر:

يعدُّ أسلوب الأمر واحداً "من الأساليب التي تنازع البحث فيها كل من النحاة والبلاغيين، فهي شِرْكة بينهما في موضوعها، ثم تختلف طريقة المعالجة، ولا انفصام بينهما"<sup>(238)</sup>.

---

(238) د. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993، ص119.

ويأتي الأمر - عادة - إما بمعناه الأصلي، الذي يعني طلباً محدداً يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بأمر ما، أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معنى تعبيري بلاغي يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى، يمكن التماسها في السياق الذي يرد فيه.

وهذا المعنى الذي يخرج فيه الأمر عن معناه الأصلي هو الذي يكثر في الشعر، إذ يجد فيه الشاعر متسعاً للتعبير، يمكنه من أداء معان كثيرة تتصل بالحال التي يعبر عنها.

أما في شعر الحلاج فتزد جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظاهراً لها، لكنها في جوهرها الأسلوبية تخرج عن هذا الظاهر إلى دلالات ومعان أخرى، ويكثر هذا في تلك الصيغ التي يتوجه فيها الشاعر بخطاب الذات العليا، فهذا الخطاب من الأدنى إلى الأعلى، وهو ما يتطلب ألا يكون الأمر بمعناه الحقيقي، ولذلك تتوسع آفاق التعبير أمام الحلاج، ويتخذ من هذه الصيغة سبيلاً أسلوبياً ليعرض حاله، أو يلتمس تحقيق غاية معينة كما سيتضح من الأمثلة.

ويساعد في اتساع أسلوب الأمر بمعناه البلاغي، أن شعر الحلاج مبني في عمومته على طرفين، يمثل الشاعر الطرف الأدنى منهما، وتمثل الذات العليا الطرف الأعلى، وهو في رحلته وعروجه الصوفي، يحاول مخاطبة الذات العليا، والتقرب منها ما أمكنه إلى ذلك سبيلاً، ويجيء أسلوب الأمر في سياق الخطاب هذا، لأنه يتيح له أن يبني خطابه راسماً علامات أسلوبية كثيرة تحيط بهذا الخطاب.

يقول الحلاج في قصيدة برز فيها أسلوب الأمر بوصفه  
مكوناً تركيبياً أساسياً<sup>(239)</sup>:

مُواصلِي بالوصلِ صلني	وصلْ وصالاً بلا تجني
زعمتْ أَنِي فنيْتُ عني	فكيف لي بالدنو مني
إذا دنا منك لي فوادي	فلا تسلني وسله عني
سؤال مستيقظٍ حفيظٍ	الحق أعني وأنت تعني
مواصلِي بالصدود لَمَا	بحق حق الصدود صلني
ولا تمتني بكرب صدي	فبعض ضرب الصدود
عجبتُ أَنِي أموتُ شوقاً	وأنت - يا سيدي - تعدي

فقد وردت صيغة الأمر أربع مرات (صلني، صل، سله، صلني) كما ورد فيها صيغتا نهي - وهي الوجه الآخر للأمر - في قوله (لا تسلني، لا تمتني).

وواضح أن ثلاث صيغ من الأمر ليست أكثر من تكرار للأمر من الفعل (وصل)، والفعل الأول منها (صلني) جاء متصلاً بياء المتكلم في موضع المفعول به، أي الموصول لا الواصل، وهو موصول مجازاً لأنه يحاول الوصل فلا يدركه، أي أنه الراغب في الوصل، المتشوق له، وصيغة الأمر هنا تحمل معنى الرجاء والتذلل في الدعاء، ويتسع هذا المعنى ويتعمق عندما يكشف عن حاجة الشاعر لما يطلبه، وشدة تعلقه بمن أحب، ويتضح هذا بتكرار الصيغة نفسها

---

(239) ديوان الحلاج، ص70.

أكثر من مرة، وباستخدامه لصيغة جديدة من القسم (بحق حق الصدود) إذ يقسم بما يعانیه ويقاسيه، وكأنه يعرض قسوة الصدود لتكون سبيلاً إلى ما يرجوه من ظلال الوصال.

إنه يستعطف ويرجو، ولا يأمر أو ينهى، أي أنه خرج بهذه الصيغة الإنشائية إلى معان أو أساليب جديدة تكشف عن مقدار حاجته للوصال، وشدة ما يقاسيه من الصدود، فهو أمام الذات العليا وفي مثل هذا السياق الذي ينكشف فيه ضعفه وضناه لا يمكن له أن يستخدم الأمر على وجه الإلزام، وإنما هو الرجاء والدعاء من الأدنى إلى الأعلى، يطلب فيه العلاج وصلأً بالمفهوم الصوفي؛ والوصل أو الوصال عندهم هو "أن يرى السالك اتصال المدد والجود من غير انقطاع..، وقال بعضهم: الاتصال أن لا يشهد العبد غير خالقه، ولا يتصل بسرّه خاطر لغير صانعه... وأدنى الوصال مشاهدة العبد ربه تعالى بعين القلب، فإذا رفع الحجاب عن قلب السالك وتجلي له يقال: إن السالك الآن واصل"<sup>(240)</sup>.

ولعل مما يعزز التأكيد أن محور القصيدة هو رغبة الشاعر في الوصال بمعناه الصوفي، هذا الإلحاح على (وصل) ومشتقاتها "وإيرادها على هذا النحو من التكرار يَنم

---

(240) د. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص389-398، عن: د. عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1980، ص10، ص267.

عن رغبة أكيدة بالتوحد مع حال الوصال... أو بالفناء في الوصال"<sup>(241)</sup>.

ومقابل هذا الإلاح في الوصال، يذكر الحلاج الصدود، ويكرّر المفردات الدالة عليه، من باب معرفة الأشياء بأضدادها، ولأن في ذكر الصدود ما يضاعف من تذلل الشاعر، وركوبه مركب الاستعطاف، مما يتيح له أن يأتي في البيت التالي بصيغة النهي التي لا تبعد عن معنى الرجاء والدعاء والاستعطاف "ولا تمتني بكرب صد".

أما الصيغة الوحيدة من الأمر التي لم تأت من مشتقات الوصل، فهي ما ورد في البيت الثالث في قوله:

إذا دنا منك لي فؤادي فلا تسلي وسله عني

ويتضح فيها أن الوصال بالقلب، وكأن الشاعر يطلب أدنى الوصال الذي يدرك بعين القلب، وابتداء الكلام بـ (إذا) يفتحه على المستقبل المأمول، ولا يدل على حال مُدْرَك، أي أن الشاعر هنا يعبر عن رغبته، أو يحلم بالوصل، وإذا يتعاقب الشعر والحلم، يقدم الحلاج استعطافه أو رغبته، عبر صيغتي النهي والأمر اللتين جاءتا للدعاء، والاستعطاف، والالتماس.

ويبدو كأن الشاعر بعثر ذاته وجزأها، فالفؤاد سوف يعلو باتجاه الوصال، إن قيل التماسه، وحين ذاك يمكن أن يسأل الفؤاد عن صاحبه المضنى، فكأن الحلاج قد جرّد من نفسه

---

(241) د. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص362.

الفؤاد ليعمق دلالاته الوجدانية، ويقدم ضروباً شتى من الالتماس والدعاء، مما يدفع بالدلالة إلى أبعاد جديدة غنية، تؤشر إلى فرادة هذه العلاقة، وإلى الطبيعة المختلفة للوصال المأمول.

وفي قصيدة أخرى من أربعة وثلاثين بيتاً، يأتي الشاعر بأساليب الأمر، ضمن أساليب إنشائية أخرى، وقد تصدر الأمر عدداً من الأبيات، منها<sup>(242)</sup>:

فاكفّف ملامي، عاذلي فقد فقدت السكنا

أردد جواب وإله خاصم فيك الحزنا

فأوصلوا الوصل له بهجر هجر القرنا

وراقبوا العهد الذي أمطر أمطرنا

فكن هواءً في الهوى من الهوى قد كمننا

وانظر ترى عجائبنا تحار فيها الفطنا

ففي الأبيات المتقدمة جاء الخطاب دعاءً والتماساً من الأدنى إلى الأعلى، أي من الصوفي العاشق إلى الذات العليا، وقد خرجت صيغ الأمر من معانيها الأصلية إلى الدلالات البلاغية التي تمنحها صفة الخاصية الأسلوبية،

(242) ديوان الحلاج، ص71.

ومعلوم أنه "لا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب، دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفاً في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق"<sup>(243)</sup>، والنسق الذي جاء فيه تغيير الأمر وتحويله إلى المعاني الجديدة نسق التعلق بالذات العليا، والرغبة في وصلها.

ويلاحظ أن عدداً من الصيغ جاءت في الخطاب بصيغة المفرد: (فاكفف، أردد، فكُنْ، وانظر) وفي هذا الخطاب تودد يحمل معنى القرب والرغبة فيه، كما يحمل سائر دلالات التضرّع والالتماس والاستغاثة.

وقد دل على المخاطب في صيغتين بخطاب الجمع (فأوصلوا، وراقبوا) والمخاطب واحد في الحالتين، لكن التنوع في صيغ الأمر يمثل التنوع في الحالة الصوفية، ودرجات انفعالها، فالمودة والمحبة في حال خطاب المفرد لا تنسي الشاعر في موقف قريب أن يعبر عن الإجلال والتعظيم اللذين يليقان بالذات العليا، وهذا ما يجعله يراوح بين مستويين، أو حالتين من الخطاب. [وفضلاً عن صيغ الأمر التي اكتشفت من خلال مخاطبة الذات العليا، فخرجت إلى دلالات الدعاء والتضرّع، ترد عند الحلاج بعض الصيغ الأخرى التي يوجهها إلى نفسه، أو إلى مخاطب مطلق يصعب تحديده كقوله<sup>(244)</sup>:

فاسمع بقلبك ما يأتيك عن ثقةٍ وانظر بفهمك، فالتمييز

(243) د. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص172.

(244) شرح ديوان الحلاج، ص157.

فالخطاب هنا للذات الصوفية، سواء أكانت ذات الحلاج، أم ذات السالكين العارفين، ويلحظ في الصيغة تحول السمع إلى القلب، وليس على أصله في ارتباطه بالأذن، مما يؤول إلى أهمية القلب عند الصوفي، ومقدار ما يحتاجه من تأمل واستغراق داخلي، يؤدي به إلى الانفصال عن الأصوات والظواهر المحيطة به، لأنه يسمع بقلبه، في هيئة أصوات وجدانية داخلية، مما يضفي على شعر الحلاج الطبيعة الوجدانية والانفعالية رغم ما يحمله من جانب فكري متصل بالتجربة الصوفية.

وقد جاء معنى التوجيه والإرشاد في إطار من تراسل الحواس، وما يحمله من قيمة أسلوبية مبنية على العدول من الأذن المرتبطة بالسمع، إلى القلب المرتبط بالإحساس والانفعال.

وقد جاء عنده ما يشبه هذا المعنى في سياق مقارب، يقول<sup>(245)</sup>:

تأمل بعين العقل ما أنا فللعقلِ أسمعُ وعاءٌ وأبصارُ  
فمعنى الأمر لا يبعد عن النصح والتوجيه، وقد ربط بالعقل حواس أخرى، ولعل ذلك يؤكد طبيعة التجربة الصوفية في مزجها بين العاطفي والفكري في إطار واحد من التجربة الذاتية لمن يسلك هذا السبيل.

---

(245) ديوان الحلاج، ص192.

## ثانياً: أسلوب النداء

يعني النداء "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء"<sup>(246)</sup>. وقد ورد النداء في حدود سبعين موضعاً في شعر الحلاج، استخدم فيها عدداً من الأدوات التي يُتوصل بها إلى النداء: (يا، أيها، أيا، وا، الهمزة)، كما استغنى في مواضع أخرى عن الأداة، واختار سبيل النداء السياقي، الذي نلمس فيه المنادى وموضوع النداء، دون أداة دالة صراحة على هذا الأسلوب، وفضلاً عن ذلك كثرت في شعر الحلاج الألفاظ التي تحمل معنى النداء وتعبّر عنه ضمن صيغ إخبارية، كما في استخدام الأفعال الدالة على النداء: دعا، نادى ومشتقاتهما.

أما المتكلم أو صاحب الخطاب في هذه المواطن جميعها فهو الحلاج، وهذا يستقيم مع التجربة الذاتية التي يعبر عنها الشاعر، إذ لا يبيّن شخصيات أخرى في شعره، ليأتي الخطاب أو النداء على ألسنتها، وإنما صوته صوت ذاتي مفرد في سائر الأنماط التركيبية التي يقوم عليها أسلوبه.

الطرف الثاني لتركيب النداء (المنادى) هو الذات العليا في جلّ مواضع النداء، وقلّمَا ينادي الحلاج مخاطباً بشرياً، أو ذاتاً أخرى، وفي هذا إشارة إلى موضوع شعره وطبيعته، فقد قطع الحلاج كل صلة له بغير الذات العليا، فلم يعبر عن علاقاته مع البشر إلا على نحو محدود متصل في أكثر

---

(246) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص105.

الأحيان بتجربته الصوفية، وهكذا اتخذ الشعر سبيلاً تعبيرياً عن صلته بالذات العليا، وما يدل عليه أسلوب النداء من عمق الارتباط بين المنادي والمنادى يمكن تعميمه على تجربة الحلاج كلها، إذ هو شاهد على أن هذه التجربة مشدودة بين هذين الطرفين: الشاعر المحبّ من جهة، والذات العليا التي يعشقها ويتعلق بها من جهة أخرى.

وإذا كانت المسافة بين الخالق والمخلوق مسافة بعيدة فإن "النداء من العبد لخالقه نداء للبعيد بعداً حقيقياً، كامناً في علوّ سبحانه"<sup>(247)</sup>، لكنه من ناحية أخرى تعبير عن القرب المنشود، عندما يحاول العبد اختصار المسافة، ولذلك يتحول إلى وجه آخر ليصبح "نداءً للقريب قرباً حقيقياً كامناً في رحمة الله بعباده"<sup>(248)</sup>.

وقد خرج النداء، في كثير من مواضعه عند الحلاج إلى معانٍ أخرى، تتجاوز معناه الأصلي ومردّد ذلك إلى أن النداء ليس في صيغته الأصلية من حيث تكافؤ أطرافه أو تقاربها، وكذلك لا تشتمل تجربة الحلاج على ما يسوّغ ورود النداء بالمعنى الأصلي، وإنما يجيء عنده - غالباً - تعبيراً عن الضعف الإنساني، وعن معاني الالتماس والألم والتوجّع، ودوام التشكّي وبث الحزن، فضلاً عن إبراز العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصوفي في تعلقها بالذات العليا ونشدانها الاقتراب من أسرارها

---

(247) د. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمال، ص150.

(248) المرجع نفسه، ص150.

المستحيلة، وقد يأخذ أحياناً هيئة الترتّم بذكر المحبوب، كأحد أساليب الذكر الصوفي، التي تميل إلى الإكثار من ذكر المولى عز وجل، ضمن الطبيعة الخاصة للتجربة الصوفية. ويمكن تلمّس أسلوب الحلاج في استخدام النداء، بمتابعة مواضعه في الأبيات التالية من قصيدة تقع في تسعة عشر بيتاً، يقول الشاعر<sup>(249)</sup>:

ليبيك لبيك، يا سرّي ونجوائى	ليبيك لبيك يا قصدي ومعنائى
أدعوك، بل أنت تدعوني إليك، فهل	ناديتُ إياك أم ناديتُ إياي؟
يا عين عين وجودي يا مدى هممي	يا منطقي وعباراتي وإيمائي
يا كل كلي ويا سمعي ويا بصري	يا جملي وتباعيضي وأجزائي
يا كل كلي وكل الكل ملتبسٌ	وكل كلك ملبوسٌ بمعنائى
يامن به علقت روعي، فقد تلفت	وجدأ، فصرْتُ رهيناً تحت أهوائى

فكيف أصنع في حبِّ كلفتُ به؟	مولاي، قد مل من سقمي أطبائي
قالوا: تداو به منه، فقلتُ لهم:	يا قومُ هل يتداو <sup>(250)</sup> الداءُ بالداءِ؟!

يا ويح روعي من روعي، فوا	عليّ مني، فإني أصل بلوائى
--------------------------	---------------------------

(249) شرح ديوان الحلاج، ص146.

(250) هكذا وردت في الديوان.

أغاية السؤل والمأمول، يا سكني      يا عيش روحي، يا ديني ودنيائي  
قل لي فديتك يا سمعي ويا بصري      لم ذي اللجاجة في بعدي وإقصائي؟! .....

ورد النداء في أحد عشر بيتاً من هذه القصيدة، وقد استخدم الشاعر صيغة النداء بتنوعاتها المختلفة، مكرراً استخدامها أكثر من مرة في بعض الأبيات، ومعنى ذلك أن هذه الصيغة هي المكون التركيبي الأساسي في القصيدة من خلال الاحتكام إلى المعيار الكمي وما يستتبعه من امتدادات دلالية، تتصل بتركيز النداء على هذا النحو من الوضوح والكثافة.

وقد استهلّ الشاعر قصيدته بلفظ (لبيك لبيك) وكرره في شطري البيت الأول، ومع أن لفظة (لبيك) من المصادر التي تحمل على المفعول المطلق، إلا أنها - من ناحية الدلالة - تشير إلى معنى الاستجابة وتلبية النداء، فكأنما يردّ الشاعر على نداءٍ قادم، ويستجيب له، متخذاً من صيغ النداء التي تتوالى في أبياته سبيلاً للتواصل ومحاولة الاقتراب من المعشوق الذي ملك عليه أمره، في علاقة ملتبسة، يتكشف التباسها في البيت الثاني، عندما يختلط على الشاعر مصدر النداء، فلا يكاد يميز بين أطرافه:

أدعوك، بل أنت تدعوني إليك      ناديتُ إياك أم ناديتَ إياي؟

وهذا تعبير بليغ عن تعقد صيغة النداء، ليس على المستوى اللغوي فحسب، وإنما بما تحمله من إشارات

ودلالات على تعقيد الحالة الصوفية المنتجة لها؛ فثمة طرفان في حالة من الخطاب، لكن الشاعر ينتقل إلى حال من الشطح أو السكر الصوفي، ومن خلال استخدام حرف الإضراب (بل) وما تبعه من استفهام (هل..) يشير إلى عدم استقراره، وعدم وضوح أطراف النداء عنده، فلم يعد قادراً على التمييز بين المنادي والمنادى (مَنْ ينادي مَنْ؟) وكل ذلك تعبير عن العلاقة الملتبسة التي وصل إليها الحلاج، وعبر عنها في شعره.

ورغم كثرة صيغ النداء في هذه المقطوعة، لم يتوجه لغير الذات العليا إلا في موضع واحد في قوله:

قالوا: تداوَ به منه، فقلتُ لهم: يا قومُ هل يتداوَ الداءُ بالداءِ؟!!

وهذا من المواضيع القليلة التي يرد فيها الخطاب مخالفاً لما هو شائع في شعره من الاكتفاء بنداء الذات العليا، ويرد هنا في شكل استغراب ونفي لما يطلب منه، ومعنى هذا أنه سيواصل تجربته من غير وصول إلى نهاية أو شفاء.

وأكثر ما ورد النداء باستخدام الأداة (يا) باستثناء ثلاثة مواضع، أولها استغنى فيه عن الأداة بحذفها في قوله: "مولاي، قد ملّ من سقمي أطبائي"، ومعلوم أن حذف الأداة يحمل معنى القرب، فكأن لا مسافة بينهما، مثلما يحمل في هذا الموضع معنى الرجاء والاستعطاف والكشف عن الضعف، فقد مل الأطباء من سقمه، ولن يشفيه إلا المولى الذي يناشده ويناديه.

أما الموضع الثاني الذي توصلَ به للنداء من غير استخدام (يا) فيرد باستخدام همزة النداء في قوله:

أغاية السُّؤل والمأمول، يا يا عيش روعي، يا ديني

والهمزة أيضاً تدل على نداء القريب، وفي السياق ما يسوّغ استخدامها، فالشاعر هو المنادي الذي يسأل ويأمل، والمنادى مَنْ يملك في يديه كل جواب، وسياق الطلب والرجاء يتناسب مع استخدام الهمزة التي تدل على شدة التقرب والتعلق.

أما الموضع الثالث، فقد جاء للندبة، بما تحمله من تألم وتوجه في قوله:

يا ويح روعي من روعي، عليّ مني، فإني أصل

والندبة هنا أقرب إلى رثاء الذات، وهو لا يلقي باللوم على أحد، إنما يلوم نفسه، ويندبها في توجع إنساني، تكشف صيغة الندبة (فوا أسفي) عن مقدار عمقه، من خلال ردّ أسبابه إلى ذات الشاعر، وليس إلى مصدر خارجي قد يقلل من الإحساس بالألم، من خلال محاولة تبرئة الذات، وإبعاد الإحساس بالذنب عنها؛ لكن الشاعر لا يفعل ذلك وإنما يبكي ذاته، راداً أسباب بلواه إلى نفسه وليس إلى غيره.

ويمكن ملاحظة إفادة الحلاج من صيغة النداء، وتجديده في اللجوء إليها من خلال متابعة الصيغ التي استخدمها، ومما ورد في الأبيات السابقة ما يلي:

يا سري ونجوائي

يا قصدي ومعنائي

يا عين عين وجودي  
يا مَدَى هممي  
يا منطقي و عباراتي وإيمائي  
يا كلّ كلي  
يا سمعي ويا بصري  
يا جملتي وتباعيضي وأجزائي  
يا من به علقت روعي  
يا سكني  
يا عيش روعي  
يا ديني ودنيائي  
ويمكن تعزيز هذه الصيغ بما جاء في قصائد أخرى من  
مثل الاستخدامات التالية التي تسير على النظم نفسه:  
يا موضع الناظر  
يا مكان السر  
يا جملة الكلّ  
يا قدسي  
يا مَنْ لم أَبْحُ باسمه  
يا منية المتمني  
يا نعمتي في حياتي  
يا واهبي السؤل  
يا زين كل ملاحه  
يا سرّ سرّ يدقّ  
ويلاحظ على أسلوب النداء - من خلال الأمثلة السابقة - ما  
يلي:

أولاً: ميل الحلاج إلى العدول عن المألوف في نداء الذات العليا، ولذلك لا يلجأ إلى الصيغ المعروفة المألوفة كالنداء بـ (يا رب، يا إلهي) أو ما يقوم مقامهما، و عوضاً عن ذلك يشتق تسميات وصفات جديدة تنبع من التجربة الصوفية للحلاج، وتكشف اختلاف هذه التجربة عما سار عليه الناس وأفوه، فالعلاقة الخاصة التي تربط الشاعر بالذات العليا، اقتضت منه تجديداً في استخدام صيغ النداء، مما منح شعره ملمحاً أسلوبياً واضحاً على مستوى تعدد هذه الصيغ، وطريقة استخدامها، عبر ما تتيحه اللغة من إمكانات في الاستبدال والاختيار.

فقد اختار الحلاج قالب التركيبي المتاح في اللغة، وفق نواميسها الثابتة، لكنه عمد إلى تغيير محتوى ذلك القالب، من خلال اختيار مفردات وتعابير جديدة، لم يُؤلف مناداة الذات العليا بها.

ثانياً: يمكن ملاحظة استخدام ياء المتكلم في كثير من صيغ النداء، وهي تشير إلى الحلاج نفسه، أي أنه يربط بين الذات العليا وبين ذاته، فيظل صوته واضحاً، يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، وكأنه لا ينادي بعيداً، ولا غريباً، وإنما ينادي مولاه الذي تعلّق به تعلقاً خالصاً مختلفاً. كما أن وجود ياء المتكلم على هذا النحو من التركيز والتكرار يشير إلى ذاتية التجربة الصوفية، وتجربة الحلاج بوجه خاص، فهي ليست تجربة جماعية أو متاحة للجماعة،

وإنما هي تجربة فردٍ منفصلٍ عن المجموع في سبيل تحقيق ذاته من خلال الارتباط بالذات العليا، ومحاولة التودّد إليها والتعلق بها إلى أبعد حدّ.

**ثالثاً:** أكثر صيغ الإضافة يرد فيها المنادى مضافاً سواء أضيف إلى ياء المتكلم (كما في الملاحظة السابقة) أم إلى غيرها، مما يربط النداء بأسلوب الإضافة ويجعله متمماً له من ناحية الدلالة على أسلوب العلاج.

كما يلاحظ استخدام العلاج للعطف على المنادى في مواضع كثيرة، مما يضاعف من حضور المنادى، وتعدّد أنماطه، فضلاً عما يشير إليه من طموح الشاعر إلى الاستقصاء وتتبع المعاني والإحاطة بها، وهذا واحد من الهواجس التي تظهر في صور وأساليب كثيرة، تستقيم مع تجربة العلاج التي تحاول قول (ما لا ينقال) ووصف (ما لا يوصف) لأنه متصل بما هو إلهي بعيد عن إدراك البشر وإحاطتهم.

## الفصل الثالث

### التحليل الدلالي



## مدخل

يكشف شعر الحلاج عن تجربة متجانسة، تمتلك معالم الوحدة والتماسك، وتنهض هذه الوحدة على ما في شعره من قيم دلالية تتصل بمناخ واحد، من غير أن تجاوزه أو تغادره إلى مناخ آخر، ولذلك لا يجد المرء تعدداً في المعاني، أو تنوعاً في الأغراض، كما هو مألوف في الشعر العربي؛ والذي عند الحلاج غرض واحد يتمثل فيما يعبر عنه من تجربة الوجد الصوفي، وتعلق بالذات العليا، وليس في ديوانه ما يخرج على هذه الدلالة الكبرى، وما قصائده ومقطعاته إلا مواقف شتى تمثل بعض مناحي تلك التجربة، وما يعرض لصاحبها من أحوال تتصل بها.

ولا يعني هذا أنه يكرر في شعره معنى واحداً، أو دلالة محددة واحدة، لأن كل مقطوعة أو قصيدة تمثل حالة مختلفة من حالات الحلاج المتعددة، وهي وإن تشابهت في مبدئها أو غايتها فإنها تختلف من ناحية درجتها وطبيعتها، ولا تخرج في نهاية الأمر عن الحقل الدلالي الواسع الذي يشمل شعره كله.

كما أن وقوفه عند غرض واحد، لا يعني أن دلالات شعره جلية واضحة، وإنما هي دقيقة التفاصيل، بعيدة

المنال، تنوء عن الفهم وعن التصور، ويعد التعقيد الدلالي سمة أساسية في هذا السياق.

ومما يميزه أيضاً، أن الغموض لا يتأتى من التصوير، أو أثر الخيال الخلاق، من حيث استخدام المجاز أو الرمز أو أنماط التصوير، وإنما الغموض مرتبط بخرابة الدلالة نفسها؛ فالحالة التي يعرض لها ليست من الحالات المألوفة المتكررة في الشعر، وإنما هي أحوال المتصوفة بما تشتمل عليه من جدة وخرابة واختلاف.

ويفضي هذا الأمر إلى ملمح آخر يتمثل في اعتماد الحلاج على التجريد، بمعنى سيطرة الأفكار المجردة المبنية على رؤيته الصوفية، مع انسحاب عناصر التصوير وتراجعها، مما يغلف شعره بشيء من الجفاف، نتيجة لغياب التصوير واتساع التجريد.

لكن الحلاج يقيم توازناً يحفظ لشعره بعض ما يفتقده نتيجة عدم عنايته بالتصوير، ويتمثل ذلك في الإعلاء من العناصر الانفعالية، التي تشحن كلماته ودلالاته بالعاطفة والأثر الوجداني، فيدمج بين الفكري والعاطفي/ الموضوعي والذاتي، في نسيج شعري واحد، وكأنه يعوّض بذلك عن آثار مبالغته في التجريد، و عما تفقده القصيدة من علامات شعرية نتيجة غياب عناصر التخيل والتصوير التي شدد عليها الجاحظ حين جعل الشعر كله: "صناعة وضرباً من النسيج، وجنساً من التصوير" (251).

(251) الجاحظ، الحيوان، 132/3.

لقد حاول الحلاج أن يستعين باللغة في أداء دلالاته الصوفية الجديدة من خلال فنه الشعري، لكن المأزق الذي واجهه - مثل غيره من المتصوفة الأوائل - تمثل في أن ما جاءوا به جديد على اللغة، غريب عن طبيعتها الدلالية، فكان عليه أن يطور دلالات الألفاظ والتعابير لينقلها إلى أطوار جديدة توائم التجربة الصوفية، وتتناسب مع طبيعتها المختلفة.

وقد مضى الحلاج شوطاً واسعاً في مجال تطوير الدلالات وتوسيعها، من خلال بعثه الطاقات الإيحائية في كثير من الألفاظ، ووضعها في سياقات جديدة، غير ما وضعت له في اللغة أو الاستخدام. ومن هذه الناحية يتوافر شعر الحلاج على طاقة أسلوبية خاصة لأن الأسلوب يمكن أن يعني "مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح"<sup>(252)</sup>.

تجاوز الحلاج الدلالات التي وضعت لها كثير من الألفاظ، ونقلها أو وسّع أفقها في سبيل التعبير عن رؤيته وتجربته، وهذا واحد من أسباب غموض شعره إضافة إلى غرابة الحالة الصوفية التي كانت سبباً جوهرياً فيما قام به من توسع دلالي، أو اشتقاق دلالات جديدة لم يسبق للألفاظ أن حملتها أو دلّت عليها.

---

(252) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1977، ص91-

## الحقول الدلالية:

يمكن النظر في شعر الحلاج اعتماداً على مبدأ الحقول الدلالية التي تتسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، والحقول الدلالي هو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"<sup>(253)</sup> كما أن الهدف العام من تحليل الحقول الدلالي "جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام"<sup>(254)</sup>.

وكما يقول د. شكري عياد أيضاً فإن "المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعاً من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى (الحقول الدلالية)"<sup>(255)</sup>.

ويمكن أن تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر، والدلالات التي تقترن بها، فضلاً عن علاقات مكونات كل حقل بعضها مع بعض، مما يمكن أن يفضي إلى جوهر المعنى، فمن "الناحية الدلالية،

---

(253) د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط3، منشورات عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص79.

(254) المرجع نفسه، ص80.

(255) د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص121.

فإن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"<sup>(256)</sup>.

وإذا كانت التجربة الصوفية هي الموضوع الأساس لشعر الحلاج، فإنه يتوسل التعبير عنها من خلال حقول عديدة أهمها: حقل ألفاظ الحب، حقل ألفاظ الخمر، حقل ألفاظ المعرفة، حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته، الحقل الدال على الحروف والأعداد. ويمكن أن تساعد دراسة هذه الحقول على الكشف عن أهم الدلالات التي تشيع عند الحلاج.

## حقل ألفاظ الحب

يعد الحب الموضوع الرئيس عند الصوفية؛ إذ إن توجيههم إلى الذات العليا ومناجاتها وندائها والتعلق بها يتجاوز علاقة

---

(256) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص207.

العابد بالمعبود والمخلوق بالخالق، إلى علاقة العاشق بالمعشوق، بحيث تكون رغبة الاتصال والتشوق له أمراً يغلب على الصوفي، حتى يغلق كل المنافذ أمامه، وحتى يترك كل ما عدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحده.

فالصوفية تقوم على المحبة الإلهية، وهي مغايرة للعشق الأرضي، الذي ينشأ في العادة بين بني البشر، ويعبر عنه الشعراء، لكن كيف يمكن التعبير عن المحبة الإلهية؟ وأية ألفاظ أو تعابير يمكن أن تحمل مواجد الصوفي المحب، وتحيط أسرار عشقه؟؟

لجأ الحلاج إلى معجم الحب الواسع في الشعر العربي، وحاول أن ينتقي منه ويطور من مدلولاته ليعبر به عن هذه العلاقة الملتبسة التي لم يعتد الشعر أن يعبر عنها، ومع الفارق الواسع بين حالة الحلاج في مواقف حبه والشعراء الذين عبروا عن تجارب حبه، فلم يكن أمامه من موروث اللغة إلا ذلك المعجم الغني بالألفاظ والأساليب، وهكذا سعى إلى "التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة قد تم تكوينها ونضجها الفني"<sup>(257)</sup>.

ولأن الشاعر يعتمد "على إحياءات الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة"<sup>(258)</sup>، فقد حاول الحلاج أن ينقل معجم الحب الإنساني ويطوره ويوسع من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة تعبر عن حبه الإلهي المفارق للحب الأرضي،

(257). د. عاطف جودة نصرن الرمز الشعري عند الصوفية، ص162-163.

(258). د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص122.

وفي هذا المنحى يتبدّى الجهد الذي قدمه لتطوير طرائق جديدة في التعبير تتواءم مع السياق المختلف للتجربة الصوفية.

وقد سلك الحلاج سبيل المحبة، وعبر عنها في شعره، أكثر من أي منحى أو سبيل آخر، ويدلنا شعره أن المحبة باتت "أكثر مواضيع الصوفية شاعرية، كإحساس وتعبير، فهي لا تعبر عن حالة وجد وحسب، بل هي طريقة وصول تلغي الوسائل الأخرى كالمجاهدة والتوكل والذكر... الخ، بنوع من التوجه المباشر، تكون عاقبته الحدس أو الإشراق، فالمحبة تصوف موضوعاً وطريقاً وسلوكاً"<sup>(259)</sup>.

وقد ورد في شعر الحلاج حوالي خمسين لفظة تتصل بالحب، وتفاوت ورودها في قصائده ومقطعاته بين ست وثلاثين مرة إلى مرة واحدة، بحيث وصل مجموعها إلى خمس وسبعين وثلاثمائة (375) مرة، وأكثر الألفاظ وروداً هي لفظة (الحب) التي وصلت أعلى حد من التكرار في ستة وثلاثين موضعاً، أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل في هيئة معجم للحب فهي كما يأتي، مرتبة وفق الأكثر تكراراً:

الحب، القلب، الوجد، النظر، الوصل، الدنو، البعاد، الهوى، الشوق، الفراق، القرب، العشق، الضنى، الحزن، اللوم، اللقاء، الهيام، الوله، الحيرة، السكن، اللحظ، الفؤاد، السقم، المناجاة، الدموع، الحشى، التيه، الجفاء، الخوف، البكاء، الهجر، البوح، العذاب، الطّرف، الصب، الفلق،

(259) جورج كتورة، التصوف ولغة الرمز، مجلة الباحث، ع17، بيروت، أيار - حزيران 1981، ص106.

الدفن، الممل، الإقصاء، العلة، النوح، الشكوى، الفداء،  
الوجع، الألم، الكرى، النوى، النحول، النوال، البث.

وتكاد قصائد الحلاج تعتمد على هذا المعجم، بتكراراته  
المتنوعة، وباستخدام المشتقات المتاحة للفظة الواحدة، مما  
يجعله العماد الأساسي لمعمارهِ الدلالي، إذ يتكى عليه اتكاءً  
واسعاً في التعبير عن وجدهِ الصوفي وحبهِ الإلهي.

ويقدم له هذا المعجم طائفة واسعة من الألفاظ الدالة على  
المشاعر والأحاسيس، مما يمكنه من نقل انفعالاته ومواجهه،  
أي أنه استعار هذا المعجم لارتباطه بالمشاعر، ولما يخبئه  
من محتوى انفعالي وجداني، ونقل دلالاته إلى سياق آخر  
يتباين مع جذور استخدامه في الشعر العربي.

ومما يميز الحلاج في الاتكاء على معجم الحب، أنه  
استعار الألفاظ، لكنه ألغى حضور المرأة، ولم يتخذ منها  
وسيطاً أو سبيلاً رمزياً كما فعل غيره من المتصوفة، ولذلك  
لا نجد للمرأة ذكراً في شعره، مع شدة اقترابه من لغة الشعر  
العذري ودلالاته، وهكذا اكتفى باستعارة المحتوى الانفعالي  
للألفاظ، وقطع علاقتها بالمرأة، في تطوير دلالي بارز في  
مسيرة الشعر الصوفي.

ورغم قرب الحلاج - زمنياً - من الشكل التقليدي للقصيدة  
العربية، من حيث اعتمادها على وصف الرحلة المهلكة بما  
فيها من ناقة تجوز به الصحارى، وتقطع الأماكن المهلكة،  
فضلاً عن اختلاط المرأة بصورة الطبيعة، فقد تجنب الحلاج  
هذا المسار، ولم يستخدم الرحلة مثلاً لتكون وسيطاً تعبيرياً  
محتملاً، وكذلك لم يجد في الرحلة ما يستعيره للتعبير عن

رحلته الوجدانية الروحية، مخالفاً بذلك بعض الشعراء المتصوفة الذين سبقوه أو لحقوا به من بعد، وربما يكون لنشأته الحضارية، وأصوله الفارسية أثر في استبعاد الرحلة، وعدم الخوض في شؤونها، مع أنها من التقاليد الكبرى في الشعر العربي.

يختار الحلاج إذن أسلوباً صريحاً في التعبير عن حبه، من غير وسيط رمزي، فيتجه إلى الذات العليا كاشفاً عن حبه ووجده من غير وسائل رمزية، ولعل من عادة الصياغات الأولى أن لا تهجم على موضوعها البكر هجوماً، وإنما تتحسس على استحياء ووجل وحذر، إذ ليس من اليسير على الصوفي في محيط مأسور بنصوص دينية محكمة، ورؤى متوارثة، أن يلجأ منذ الوهلة الأولى إلى نصب العنصر الأنثوي معادلاً رمزياً اعتبارياً للحق، أو المحبة الإلهية<sup>(260)</sup>.

ولكن هذه الصراحة، وعدم اتخاذ الرمز، أورثت الحلاج كثيراً من المآزق في مستوى التعامل مع اللغة، ومع المتلقين الذين واجهوا تعبيره بالاستنكار والاستغراب، بينما تمكن غيره من إيجاد مخرج آمن عبر اتخاذ الرمز الموارد الذي يخفف من صراحة الخطاب ويواري دلالاته، مما يساعد الذائفة اللغوية على تقبله، دون أن ينبو أو يعدل عما يتقبله جمهور الناس.

---

(260) د. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص320-321.

وتبدو حيرة الحلاج جلية، في محاولة التعبير عن وجده وحبه، إذ يقف أمام الحق حائراً بَمَ يصفه؟! وكيف يعبر عن محبته؟! فيخاطبه مثلاً بقوله<sup>(261)</sup>:

يا جملة الكل التي كلَّها أحبُّ من بَعْضي ومن

وقد تحولت لفظة (الحب) إلى مصطلح صوفي له دلالة خاصة تختلف عن دلالتها العامة المعروفة في سياق شعر الغزل، ولكنها تظل متصلة بالحقل الذي اشتقت منه، متأثرة بأساليبه ومعانيه. يقول الحلاج في التعبير عن عاطفة المحب<sup>(262)</sup>:

الصَّبِّ، رب، محبِّ نواله منك عُجِبُ  
عذابه فيك عذبٌ وبعده عنك قربُ  
أنت عندي كروحي بل أنت منها أحبُّ  
وأنت للعين عين وأنت للقلب قلبُ  
حسبي من الحب أني لما تحبُّ أحبُّ

وفي مقطوعة أخرى يحاول تبيان أنواع الحب، أو يكشف عن شيء من أنماطه وألوانه، وكيفية وقوف المحب في مقاماته، فيقول<sup>(263)</sup>:

الحبِّ، ما دام مكتوماً، وغايةُ الأمن أن تدنو من

(261) شرح ديوان الحلاج، ص195.

(262) المصدر نفسه، ص149.

(263) المصدر نفسه، ص210.

وأطيب الحبِّ ما نَمَّ كالنار لا تأتِ نفعاً وهي  
من بعد ما حضر السجان أعوان واخطِ أسمى  
أرجو لنفسي براءً من إذن تبرأت من سمعي  
فالمحبة الإلهية عند الحلاج لا ينبغي أن تكتم، بل حقها أن  
تذاع، كما يتضح من قوله (وأطيب الحب ما نَمَّ الحديث به)  
والشعر هو سبيل إذاعة الحب وإعلانه، فبه يكتمل ويبلغ  
الحدود التي يقبلها المحب.

وتعني المحبة في مدلولها الصوفي "استيلاء ذكر  
المحبيب حتى لا يكون الغالب على قلب المحب إلا ذكر  
صفات المحبوب والتغافل بالكلية عن صفات نفسه  
والإحساس بها.. وقال الحسين بن منصور (الحلاج): حقيقة  
المحبة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك..وقيل: الحبُّ  
حرفان حاء وباء، فالإشارة فيه أن من أحب فليخرج عن  
روحه وبدنه، وكالإجماع من إطلاقات القوم أن المحبة هي  
الموافقة، وأشد الموافقات الموافقة بالقلب، والمحبة توجب  
انتفاء المباينة فإن المحب أبدأً مع محبوبه"<sup>(264)</sup>.

والحلاج في شعره دائم الذكر لمحبوبه، فكأنه قد غيَّب  
نفسه وخلع أوصافها، في مقام ذكر المحبوب، وإعلان  
التعلق به، من غير أن يملَّ أو يباين محبوبه، ولذلك يبدو  
شعره - جملة - كأنه ذكر متصل للمحبوب، يكشف عن هذه  
التجربة الروحية المختلفة.

(264) القشيري، الرسالة القشيرية، ص251-254.

ويقول ابن عربي في تعريف الحب الصوفي "هو خلوص الهوى إلى القلب، وصفائه من كدر العوارض، فلا غرض لمحِب ولا إرادة مع محبوبه، فإذا خلص الهوى في تعلقه بسبيل الله دون سائر السبل، وتخلص له وصفاً من كدورات الشركاء في السبل، سمي حباً لصفائه وخلوصه.. ويرى بعضهم أن الحب ما ثبت، حتى أن الغفلة التي هي أعظم سلطان تحكم على الإنسان لا يتمكن لها أن تزيل الحب من المحب"<sup>(265)</sup>.

والحلاج وسواه من المتصوفة يبتغون مشاهدة المحبوب، لأنها بغيتهم وعلّة تعلقهم، يوضح هذا ما يقوله ابن عربي "اعلم أن مشاهدة المحبوب هي البغية والمطلوب، وهي أعز موجود، وأصعب مفقود، وعليك آداب في المشاهدة لها علامات منها: الثبات وعدم الالتفات، والخشوع والإقناع، والخضوع والارتياح"<sup>(266)</sup>.

ويتوقف الحلاج طويلاً عند العشق، ويقدم له دلالات جديدة تنبع من الرؤية الصوفية، ومن ذلك قوله<sup>(267)</sup>:

العشق في أزل الأزال من قديم فيه به منه يبدو فيه إبداء  
العشق لا حدت إذ كان هو صفة من الصفات لمن قتلاه أحياء

---

(265) ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، تحقيق موفق فوزي جبر، ط1، دار معد ودار النمير، دمشق، 1998، ص41.

(266) ابن عربي، المرجع نفسه، ص43.

(267) شرح ديوان الحلاج، ص142.

لَمَّا بَدَأَ الْبَدءَ أَبَدَى عَشَقَهُ صَفَةً .....  
كَذَا الْحَقَائِقُ: نَارَ الشُّوقِ مَلْتَهَبٌ .....  
فِي مَا بَدَأَ قَتْلًا فِيهِ لِأَلَاءِ .....  
عَنِ الْحَقِيقَةِ إِنْ بَاتُوا وَإِنْ نَأَوْا .....  
نَلَّوْا بِغَيْرِ اقْتِدَارٍ عِنْدَمَا وَلِهَوَا .....  
إِنْ الْأَعْرَا إِذَا اشْتَقَوْا أَذْلَاءُ .....

ففي هذه الأبيات تتكرر لفظة (العشق) بوصفها الدلالة الأساسية التي يعبر عنها، ويأتي إلى جوارها بالألفاظ أخرى مستمدة من معجم الحب: نار الشوق، ناؤوا، نلّوا، ولهوا، اشتاقوا... لكن هذه الألفاظ في سياقها الصوفي الجديد تحمّلت بدلالات جديدة، أوسع مما كانت تدل عليه في حقل الحب المحض.

ويلاحظ في الأبيات ميل الشاعر إلى التركيز على المعنى، وتجريد الفكرة إلى أبعد حدّ، رغم استخدامه لألفاظ ذات أبعاد وجدانية أكثر من كونها مشاعر أو انفعالات، وكان الصوفي يفكر بانفعال عاطفي، أو يحول العاطفي إلى فكري فيدمج بينهما ضمن مذهبه ورؤيته.

وقد ذكر كامل الشيبلي في معنى العشق في الأبيات السابقة "أن الحلاج قرر أن العشق هو صفة الذات الإلهية القديمة كالعلم والقدرة والحياة، وأنه جوهر العلاقة بين الخالق والمخلوق... ويذكر الحلاج في التذليل على قدم العشق أن المراد به العشق المصطلح عليه في عالم التصوف من إفناء الوجود الإنساني المادي بالرياضة والمجاهدة والتوجه الكامل المعنوي؛ بحيث يزول عامل

البدن، ويرتفع عامل الزمن، ويتحقق الموت المعنوي للصوفي مع بقاء الحياة الروحية الخالدة. هناك تتضح حقيقة العشق بهذا المعنى وتبدو فلسفته التي تتمثل في أن الله تعالى لما خلق الخلق أرسل عشقه على صورة نار تتلأأ، فلما أضاءت لهم اجتذبت أرواحهم ووقع الجذب بين الروح الإلهي والروح الإنساني بتحول صفة الذات الإلهية إلى مخلوقاته... ويختم الحلاج هذه التسابيح بأن نار الشوق تشف عن حقيقتها التي تتمثل في التواصل المستمر بين الخالق والمخلوق في الأحوال كلها... وينتهي إلى أن هذا التسليم الكامل، الذي يبدو فيه الإيمان الكامل بالله، ليس إلا نل الحبيب لحبيبه، وترك إرادته لإرادته" (268).

وهكذا يأتي الحلاج بألفاظ وضعت للحب، واستخدمت في شعر الحب عند العرب، ويطور ما تحمله من دلالات لتنتقل إلى دلالة صوفية، كما أن اللفظ نفسه يصبح مصطلحاً صوفياً كما هو الحال في لفظة (العشق)، وقد عرّفها محيي الدين بن عربي (ت 638 هـ)، فالعشق عنده "إفراط المحبة، وهو معنى من المحبوب يقع به العشق، وهو الذي يوقد نار الشوق والوجد الذي في القلب، وهو لا يكون إلا لتجلي الاسم الجميل، وكنى عنه في القرآن بشدة الحب في قوله تعالى:

(وَمِنَ النَّاسِ مَن يَتَّخِذُ مِن دُونِ اللَّهِ أَندَاداً يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللَّهِ وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلَّهِ وَلَوْ يَرَى الَّذِينَ ظَلَمُوا إِذْ يَرُونَ الْعَذَابَ أَنَّ الْقُوَّةَ لِلَّهِ جَمِيعاً وَأَنَّ اللَّهَ

(268) شرح ديوان الحلاج، ص144.

شَدِيدُ الْعَذَابِ)<sup>(269)</sup>..العاشق إن راح المعشوق لم يرح خياله،  
وزفرة وجده في ضلوعه محرقة..حكي عن الحسين بن  
منصور الحلاج أنه لما قطعت أطرافه انكتب بدمه في  
الأرض (الله الله) حيث وقع، حيث قال:

ما قُدَّ لي عضوٌ ولا إلا وفيه لكم ذكرُ

فهؤلاء هم العشاق الذين استهلكوا في الحب هذا

فكلام ابن عربي عن العشق وأحوال الصوفي العاشق  
يوضح شيئاً من طبيعة عشقهم وغرابتهم، رغم إشارته إلى  
الآية القرآنية التي توسعوا في تأويلها حتى أبعد مدى، كما  
أنه يشير إلى الحلاج، مثال العشاق الذين استهلكهم الحب  
فأفناهم وأوصلهم إلى مصيرهم.

ولأن التعبير عن الحب ومتعلقاته متصل بحال مغايرة  
للحب المؤلف، يحاول الحلاج أن يستنهض الطاقات الخفية  
فيه، من خلال الدمج بين الحواس، والارتقاء بإمكاناتها حتى  
تبلغ مدى يمكنها من ذلك الحب، ومن هنا يمكن فهم مسألة  
تراسل الحواس في شعره، كأن يقول مثلاً<sup>(271)</sup>:

فاسمع بقلبك ما يأتيك وانظر بفهمك فالتمييز

فيتحول القلب إلى حاسة للسمع، وكأن الصوفي يسمع  
بقلبه، لعل الصوت الخفي يتصل به، فيسمعه ويترنم به، كما  
أن الفهم يأخذ مكان البصر والنظر، فالرؤية مبنية على الفهم

(269) سورة البقرة، آية 165.

(270) ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، ص 61-63.

(271) شرح ديوان الحلاج، ص 157.

وليس العين، وكان رؤية العين خادعة لا توصله إلى ما  
يبتغيه.

ومن ضمن مناخ الحب الصوفي، إلهام الشاعر على  
مشاعر الجوى والبكاء، واستعذاب الألم، فالمحب لا يذوق  
النوم، ويطلب من عينه أن تجود بدموعها، وكأن هذا الطقس  
البكائي الدامع من لوازم الحب الصوفي، ومن ضروراته،  
كما تشف هذه الحالة عما يشبه اختلاط اللذة بالألم، وكأن  
المحب الصوفي يفضل ألم الحب على أية نعمة من نعم  
الدنيا، وتبدو هذه الدلالات جلية في أبيات للحلاج يقول  
فيها(272):

قضى عليه الهوى ألا يذوق      وبات مكتحلاً بالصاب لم ينم  
يقول للعين: جودي بالدموع،      تبكي بجدٍ، وإلا فلنجدُ بدم  
فمن شروط الهوى أن المحب      بؤس الهوى أبداً أحلى من  
ويلاحظ في الأبيات السابقة اندماج الفكرة بالعاطفة، لأن  
الدلالة الصوفية عند الحلاج تأخذ هذه الصيغة من التداخل،  
كما هو واضح في البيت الثالث، ويلاحظ أيضاً أن الشاعر  
يستخدم الألفاظ المألوفة في معجم الحب العربي، لكنه يحاول  
نقلها إلى دلالات أوسع، تتصل بالمحبة الإلهية.

---

(272) ديوان الحلاج، ص 77.

## حقل أفاظ المعرفة

الصوفية محبة ومعرفة، ويختلف الصوفيون في تقديم أحد الحاليين على الآخر، فبعضهم يقدم المحبة، وغيرهم يقدم المعرفة، وفي كل حال تظل المعرفة واحدة من الدلالات الأساسية في الصوفية، إذ تبنى عليها تأملات المتصوفة واستبصاراتهم ورؤاهم.

أما العلاج فيتكئ على مجموعة من الألفاظ الدالة على المعرفة، وتكرر هذه الألفاظ في شعره بوجوه مختلفة من الاشتقاق، فقد ترد بصيغة الفعل، وقد تظهر على إحدى صيغ المشتقات، لكنها تشير في صياغاتها المختلفة إلى درجات شتى من المعرفة الصوفية.

ويمكن رصد ثلاثة وثلاثين لفظاً من هذا الحقل تتكرر فيما يقارب خمساً وستين وثلاثمائة (365) مرة وهي:

المعرفة، الحقيقية، السر، الرؤية، العلم، المعنى، الشهود، السؤال، خاطر، البيان، الدين، الكتابة، النطق، الدليل، الحيرة، السمع، التعبير، الرمز، الشك، الفهم، الدراية، الإشارة، الفكر، الإدراك، الخطاب، الاطلاع، العقل، التأمل، القراءة، اللوح، القلم، التمييز، البرهان.

من الألفاظ التي يكررها بكثرة لفظة المعرفة باشتقاقاتها المختلفة، إذ ترد بصيغة الفعل، عرّفي، تعارفت، أعرف، أعرفه، يعرفني، كما ترد بصيغة اسم الفاعل: عارف،

وبصيغة اسم المفعول: معروف، وترد بصيغة الجمع: المعارف. ومن قوله في تحديد شرط المعرفة<sup>(273)</sup>:

شرط المعارف محو الكل بدا المریدُ بلحظٍ غير مُطَّعٍ  
والمعرفة عند الصوفية هي "العلم فكل علم معرفة وكل  
معرفة علم، وكل عالم بالله تعالى عارف، وكل عارف عالم،  
وعند هؤلاء القوم المعرفة صفة من عرف الحق سبحانه  
بأسمائه وصفاته ثم صدق الله في معاملاته.." <sup>(274)</sup>، وهي أيضاً  
"أعلى درجات الفناء، وغاية سفر الصوفي إلى ربه، إذ هو  
يفنى عن شهود الحق بالاستهلاك في وجوده"<sup>(275)</sup>.

وقد "عُرف اصطلاح المعرفة في المذاهب الإسلامية،  
وصنفت مصنفات عدة حوله، في الفقه والكلام والطب  
وغيرها، إلا أن هذا الاصطلاح يكتسب وجوداً آخر عند  
المتصوفة، وقد خرج من دائرة التعدد والكثرة إلى دائرة  
الوحدة والتوحيد، أو من المعرفة العقلية إلى المعرفة  
الوجدانية"<sup>(276)</sup>.

ومعنى ذلك أن المعرفة الصوفية ترتبط بالحب الإلهي  
بأكثر من سبب، فالقلب وسيلتهم لتلك المعرفة، وهكذا لا  
يمكن الفصل بين العاطفي والفكري في الرؤية الصوفية،  
فالمعرفة تبنى على الحب الذي يعد "حجر الزاوية في

---

(273) شرح ديوان الحلاج، ص237.

(274) القشيري، الرسالة القشيرية، ص241-242.

(275) عدنان العوادي، الشعر الصوفي، ص215.

(276) د. عبد الوهاب أمين أحمد، التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1999،

ص213.

الرؤية الصوفية، وعليه تتأسس نظريتهم في المعرفة بل في الوجود كله"<sup>(277)</sup>.

ويبدو التداخل بين الحب والمعرفة في كثير من المواضع في شعر الحلاج، كما في قوله<sup>(278)</sup>:

لولا له لم أعرف رشادي لاي لما كان له عارف  
وقوله<sup>(279)</sup>:

لما اجتبانني وأدنانني وشرّفتني والكل بالكل أوصاني  
لم يبق في القلب والأحشاء إلا وأعرفه فيها ويعرفني  
إنها معرفة مرتبطة بالقلب والجوارح، أما العقل فهو  
غائب ولا يوصل إلى المعرفة المأمولة، ولذلك لا يرى  
الحلاج في العقل سبيلاً ممكناً لمعرفة الذات العليا، ولذلك  
يقول<sup>(280)</sup>:

من رامه بالعقل أسرحه في حيرة يلهو  
فالعقل يورث الحيرة، أما القلب فيورث الطمأنينة التي  
يرغب فيها العارف. وقد نقل القشيري كلاماً للحلاج عن  
المعرفة يذكر فيه أنه "إذا بلغ العبد إلى مقام المعرفة أوحى  
الله تعالى إليه بخواطره وحرس سرّه أن يسبح فيه غير  
خاطر الحق، وقال: علامة العارف أن يكون فارغاً من الدنيا

---

(277) عنان العوادي، الشعر الصوفي، ص178.

(278) ديوان الحلاج، ص53.

(279) شرح ديوان الحلاج، ص238. وقد وردت (لما) في الشرح على صورة (هو). وتثبت كما وردت في الديوان.

(280) ديوان الحلاج، ص74.

والآخرة"<sup>(281)</sup>، ولذلك لا تتأتى المعرفة عند الحلاج بالطرق المألوفة، إذ إنّ "الطريق التي تسلكها المعرفة الصوفية (الذوقية، القلبية، الكشفية) والنتائج التي تنتهي إليها غالباً ما تتعارض مع المنهج العقلي الذي يعتمد على الحواس والاستدلال والاستقراء"<sup>(282)</sup>.

ومن ألفاظ معجم المعرفة لفظة الحق والحقيقة، وتكرر بصورها المختلفة ما يقارب ستين مرة، وهي الأكثر تكراراً في حقل المعرفة، وهذا يعني أنها من الدلالات المتكررة لفظاً ومعنى عند الحلاج، ويرد عنده لفظة (الحق) ليدل على اسم الله الأعظم، وقد استخدم هذا اللفظ كما استخدمه أئمة الصوفية، لقوله تعالى:

(يَوْمَئِذٍ يُؤْفِكُهُمُ اللَّهُ دِينَهُمُ الْحَقَّ وَيَعْلَمُونَ أَنَّ اللَّهَ هُوَ الْحَقُّ الْمُبِينُ)<sup>(283)</sup>.

وتكرر الشاعر لهذا اللفظ يدل على مبلغ ارتباطه به، ولذلك يكرره كأنما لا يروم أن يذكر غيره، فالحضور اللفظي وما يشيعه من مناخ دلالي يعبر عن حضور الحق في قلب الحلاج، وارتباط رؤيته بالاقتراب منه، والرغبة في مشاهدته، واتصال القلب به.

ومما يمثل هذا الحضور قوله<sup>(284)</sup>:

---

(281) القشيري، الرسالة القشيرية، ص243.

(282) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص58.

(283) سورة النور، آية 25. انظر: حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص145.

(284) ديوان الحلاج، ص45.

وللحق في الخلق حق بحق إذا حق حق

وقوله<sup>(285)</sup>:

مواجيدُ حقٍ أوجد الحق وإن عجزت عنها فهومٌ  
ومثل هذا التكرار الذي يتجاوز اللفظ إلى الدلالة من  
السمات الأسلوبية البينة في شعر الحلاج، إذ كثيراً ما يدفعه  
التوقف عند دلالة معينة، إلى تكرار الألفاظ الدالة عليها،  
حتى لو تجاوز التكرار الحدود التي يسمح بها الشعر، وفي  
بعض الأحيان يؤدي التكرار إلى شيء من التعقيد الدلالي  
بسبب تراكم الألفاظ دون وضوح كاف في الموقف أو الحال  
الذي يعرض له الشاعر.

أما الحقيقة فمرتبطة بالحق، وكثيراً ما يأتي على ذكرها  
مع ذكر الحق، كما في قوله<sup>(286)</sup>:

حقيقتُ الحق تستنيرُ صارخةً بالنبا خبيرُ  
حقيقتُ فيه قد تجلت مطلبُ مَنْ رامها عسيرُ

ودلالة الحقيقة عند الصوفية متعددة فهي "اسم الصفات،  
ذلك لأن المرید إذا ترك الدنيا وتجاوز عن حدود النفس  
والهوى، ودخل في عالم الإحسان، يقولون: دخل في عالم  
الحقيقة، وقد يريدون بالحقيقة كل ما عدا الملكوت وهو عالم

(285) المصدر نفسه، ص38.

(286) شرح ديوان الحلاج، ص216.

الجبوت. وقيل الحقيقة هي التوحيد، وقيل هي مشاهدة الربوبية"<sup>(287)</sup>.

والحقيقة عند الحلاج مرتبطة بالحق، ويبدو أنها الحقيقة الكبرى عند الصوفية، فلا حقيقة غيرها، وهي لا تكون في سواه (حقيقة فيه قد تجلت)، لكنها ليست متاحة لمن رامها، وإنما هي نائية بعيدة المنال، لكن الحلاج يطلبها، ولا يمل من محاولة التقرب منها، "ويؤكد الصوفية أنه لا حقيقة بلا شريعة، ولا شريعة بلا حقيقة". ويقولون أيضاً "الشريعة أن تعبه والحقيقة أن تعرفه"<sup>(288)</sup>، ولذلك تبدو وجهاً آخر من وجوه معرفة الحق.

ويكشف الحلاج عن طبيعة المعرفة الصوفية، واختلافها عما عهده الناس من أنواع المعارف القابلة للاكتساب، ويقول في قصيدة يستخدم فيها لفظة العلم، في إشارة إلى المعرفة الصوفية<sup>(289)</sup>:

للعلم أهلٌ وللإيمان ترتيبٌ      وللعلوم وأهلها تجاريبُ  
والعلم علمان: مطبوع      والبحر بحران: مركوب  
والدَّهر دهران: مذموم      والناس إثنان: ممنوح  
فاسمع بقلبك ما يأتيك عن      وانظر بفهمك، فالتمييز

(287) د. أمين عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص388.

(288) د. حسن الشرفاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص146.

(289) شرح ديوان الحلاج، ص157.

وتوضح الأبيات السابقة الطابع التجريدي في شعر الحلاج، من حيث اعتماده على أفكار مجردة، وحتى حين يحاول تشكيل دلالات تصويرية، من خلال الاعتماد على عنصر التخيل وأنماط التصوير المختلفة، فإن الفكرة هي التي تبدو مسيطرة عليه، وتظل عماد لغته وأساس تعبيره الشعري.

وهو في الأبيات السابقة يحاول الكشف عن علم المتصوفة، مقارنة بغيره من العلوم، ولذلك لا تجاوز الأبيات ما يقوله المتصوفة من أن "العلم علمان؛ كسبي وهو يأتي عن طريق التحصيل والتلقين. وعلم وهبي وهو ما يقذفه الله في قلب عبده فيصبح علماً وعالمًا ومعلومًا جميعاً. والأخير هو الذي يسمى عندهم بالمعرفة. ويكون العلم الكسبي هو الطريق الموصل لمعرفة الشريعة الغراء عن طريق العقل، وذلك للتمييز بين الحلال والحرام، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أما العلم الوهبي أو ما يسمى باللدني، فلما أن يكون وحيًا، ويختص به الأنبياء، أو يكون إلهامًا يختص به الأنبياء والأولياء"<sup>(290)</sup>.

ويرتبط العلم المطبوع الذي يهبه الحق لأوليائه بالمحبة الصوفية، إذ "كلما امتلأ القلب بالحب، زاد امتلاؤه بالمعرفة، والمعرفة الكاملة إنما هي حصيلة الحب التام، وعندئذ لا تغدو للعلوم الأخرى أية أهمية لدى الصوفية، فهذه العلوم ما تزال ترى الله غائبًا وبعيدًا، بينما هو عند العارفين

(290) د. حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص 236-237.

حاضر قريب، يتحققونه في ذواتهم ويناجونه بقلوبهم،  
فيتجلى لهم مشرقاً وضياً<sup>(291)</sup>.

## حقل أفاظ الخمر

---

(291) عدنان العوادي، الشعر الصوفي، ص218.

استعار الحلاج الموروث الخمري، بألفاظه وتعابيره، ليفيد منه في التعبير عن مواجده، ومشاعره الصوفية، فنقل ما استخدمه الشعراء في سياق الحديث عن الخمر ومناخاتها في الشعر العربي إلى حقل الرؤية الصوفية، ويبدو أن الجامع بين الحالين؛ حال الخمر وحال التصوف، أن كلاً منهما يستدعي زهاب العقل وتراجع دوره، وما قد يتبع ذلك من ذهول وشطح.

ومعنى هذا أن الشاعر الصوفي وجد في الخمر ومتعلقاتها ما يعينه على توصيف حالته، والتعبير عن دلالاته الصوفية، وهكذا قطع دلالات الخمر وألفاظها عن أصولها الأولى ووضعها في سياق تجربته الصوفية، مما جعلها تحمل دلالات جديدة، لا تدل على الخمر الأرضية، ولا تنصرف إلى السكر الحقيقي أو الواقعي، وإنما تفيض بوجد الصوفي، وتشير إلى ما أصابه من اختلاط الوعي، وغياب العقل.

وتتصل حالة السكر عند الصوفية بالمحبة، إذ تدل على "معان خاصة تدور حول المحبة الإلهية والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي"<sup>(292)</sup>، ولذلك فإن السكر الصوفي يعني "تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، وقد امتلأت بحب الله حتى غدت قريبة منه كل القرب.. وهو حال من الدهش الفجائي يعتري العبد فيذهله

---

(292) د. عاطف جودة نصر، الرمز الصوفي، ص378.

عن كل حس غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دقّاق  
يوقد فيها الوله والهيمن" (293).

وكان الشعر الصوفي قد اكتشف مبكراً هذا الأسلوب  
الدلالي، فوجه الخمر وما يتصل بها من سكر لتكون تعبيراً  
موازياً لما يعرض للصوفي في مواجهه وأحواله، وهكذا  
اتخذ من "العنصر الخمري بديلاً أرضياً موازياً لموضوع  
السكر الصوفي الذي قد تتعدد أسبابه، بحسب أنواع  
الواردات، ولقد بدت الخمرة بديلاً رمزياً مناسباً بسبب تشابه  
كل من آثارها وآثار السكر الصوفي التي يمكن أن نتبينها في  
غياب التوازن، وجسارة رقابة العقل، وحضور الرعونة  
والتهتك والشطح" (294).

أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل الدلالي عند  
الحلاج فتشمل ما يلي: السكر، الشرب، الذوق، الخمر،  
الصحو، الرّي، المزج، الكأس، السقي، الجواري.  
ويتكون هذا الحقل من عشرة ألفاظ، مكررة بصيغ  
واشتقاقات مختلفة ثماني وعشرين مرة، ووفق ذلك لا يبدو  
معجم الخمر واسعاً عنده، لكنه يشكل أصولاً واضحة  
لبدايات تشكّل هذا المعجم ودخوله إلى المعاني الصوفية،  
وقد توسع استخدامه فيما بعد ووصل إلى حدود واسعة من  
الوضوح عند ابن الفارض وابن عربي وغيرهما.

---

(293) عنان العوادي، الشعر الصوفي، ص 199-200.

(294) د. أمين عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص 337.

وللحلاج في استخدام هذا المعجم بألفاظه ودلالاته جسارة البداية، فقد سبق إلى إيضاح معالمه، وتوسيع دلالاته من معانيها الأرضية، إلى أبعادها الصوفية، وبذلك فتح مجرى جديداً للدلالة الصوفية وللغة الصوفية، وهياً لمن بعده هذه المفاتيح لتتوسع وتنضج وتأخذ تشكيلها المكتمل.

وقد ظل استخدام هذا الحقل محدوداً، إذ كان ثمة "ندرة في استعمال مفردة الخمرة حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، ربما لأن لفظ الخمرة. كان أشد الألفاظ استدعاءً للحرمة الدينية وأكثرها نبواً في الأسماع"<sup>(295)</sup>.

ويمكن تبيّن الدلالات التي ترد في هذا الحقل بمتابعة بعض المواضع التي لجأ الحلاج فيها إلى الخمر، كما في قوله<sup>(296)</sup>:

كفأك بأن السكر أوجد فكيف بحال السكر،  
فَحالاك لي حالان: صحوٌ فلا زلت في حاليّ أصحوُ  
ففي هذين البيتين تتكرر لفظة السكر خمس مرات  
بوجوهها المتعددة، وكأن الشاعر لا يجد لفظة أكثر دلالة  
على زهاب العقل وحيرة المحب، ووفق ابن عربي فإن  
"السكر حيران، والسكر يأخذ عن العقل ما عنده، فيذهب  
بالعقل، وهو المرتبة الرابعة من الحب، لأن أوله نوق ثم  
شرب ثم ريّ ثم سكر، وهو الذي يذهب بالعقل"<sup>(297)</sup>.

(295) د. أمين عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص337.

(296) ديوان الحلاج، ص44.

(297) ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، ص54.

وهكذا يبدو الحلاج في حالي صحوه وسكره، يتأرجح بين أفقين متباعدين، ويمضي من النقيض إلى النقيض، ومع كربتته في حال السكر، فإنه يستعذبه، ويتلذذ بوقوفه في هذا المقام، أو وصوله إلى هذا الحال، ويؤكد هذه الدلالة الصيغة الدعائية التي شكل منها عجز البيت الثاني: (فلا زلت في حاليّ أصحو وأسكر) كما أن استخدام الفعل المضارع (أصحو، أسكر) يزيد من رغبة الشاعر في امتداد حالة السكر، وتبادلها مع الصحو، دون أن يبدي ضجراً، أو عدم رضى.

ومعنى ذلك أن الحلاج مبتهج بسكره، وذهاب عقله لحضور محبوبه، ولعبوره مرحلة أخرى في الحبّ، مما يقربه من الحق، وكلما ازداد اقتراباً تضاعف سكره، وغياب عقله.

وقد تحولت هذه الألفاظ إلى مصطلحات للصوفية "فالصحو رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، والسكر غيبة بوارد قوي، والسكر زيادة على الغيبة من وجه، وذلك أن صاحب السكر قد يكون مبسوطاً إذا لم يكن مستوفياً في سكره، وقد يسقط أخطار الأشياء عن قلبه في حال سكره. والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر وطاب الروح وهام القلب"<sup>(298)</sup>.

---

(298) القشيري، الرسالة القشيرية، ص64.

ويرد مصطلحا السكر والصحو في سياق تبيانه للمراحل  
أو المراتب التي يعبرها المحب في مجاهداته، فيقول<sup>(299)</sup>:  
وسكرٌ ثم صحوٌ ثم شوقٌ      وقربٌ ثم وصلٌ ثم أنسٌ  
فهو يبين تحولات العاشق الصوفي، وهو ينتقل من حال  
إلى آخر، في سبيل أن يصل إلى المحبوب، في وصل كلما  
اقترب منه تباعد، وكلما خاله قريباً وجده ينأى، وهذا بعض  
ما يورثه السكر ويدفعه إلى ذهاب العقل.  
وترد بعض دلالات الخمر، عندما يستعير صورة مزجها  
بالماء الزلال، وهي صورة كثيرة الورد في الشعر العربي،  
لكنها ترد في سياق يختلف عما عمد إليه الحلاج في قوله<sup>(300)</sup>:  
مُزجت روحك في روعي      تمزج الخمرة في الماء  
والمزج هنا اختلاط المحب بالمحبيب، عندما يسيطر  
عليه ذكره، وعندما يؤله إليه، ويفصل عن كل ما عداه.  
وعادة ما ترد صورة الخمر الممزوجة في سياق يدل على  
العذوبة والصفاء، وكثيراً ما يكون ذلك في شعر الحب،  
وهي في سياقها الدلالي الجديد تشير إلى مرتبة عليا من  
مراتب الحب الصوفي، وتظل محملة بإرثها العذب اللذيذ،  
بل ينضاف إليها استعذاب المحب الصوفي لاختلاطه  
بمحبوبه، ولما يلاقيه من حرقة الجوى، وبعد المنال.

(299) شرح ديوان الحلاج، ص218.

(300) المصدر نفسه، ص251.

وتظل المحبة الصوفية بما فيها من مراتب ومدارج متعددة الألوان، كثيرة الخيوط، وتظل مبعثاً على حالة السكر التي ينتشي فيها الصوفي، "فالمحبة الإلهية هي موضوع الإسكار، وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين، والصوفي في حالة وجدته بالمحبة، أو في حال تجلي الحق عليه بالمحبة، يغمره فيض من اللذة الروحية، تطغى على كل كيانه، ويستثير الانتشاء بها حركة في الباطن لا يتمكن من مدافعتها، فتظهر العريضة على الجوارح، تفرغاً لهذه الحركة الانتشائية الباطنية، ثم لما تزول عنه منازل الحال، تعود جوارحه إلى السكون مصحوبة بالاسترخاء والسكون"<sup>(301)</sup>.

وكثيراً ما ترتبط حالة السكر بالشطح، الذي يتجاوز فيه الصوفي الضوابط المرسومة وتختلط عليه اللغة، ويذهب وعيه، فيقول كلاماً مختلطاً، قد لا يقبله في صحوه، لكنها أحوال الشطح والسكر، وفي ضوء ذلك يمكن فهم قول الحلاج بعد بيته السابق (مزجت روحك..)<sup>(302)</sup>:

فإذا مسك شيء مسني فإذا أنت أنا في كل حال

فهذا مثال على الشطح الذي ينتج عن السكر، ويتبعه أو يعوّض عنه في كثير من الحالات، وهو في جوهره يحمل معنى التعلّق بالمحبيب، وشدة القرب منه، كما يدل على خروج الشاعر على حدود العقل والمنطق، في امتداد دلالات

(301) د. أمين عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص338.

(302) شرح ديوان الحلاج، ص251.

السكر، وما تفيض به من كلام مختلط يشبه الهذيان، لأنه يأتي مع غياب العقل ورقابة المنطق، فيتسم أحياناً بالتلقائية، لكنه يتجاوز ما يمكن أن يقبله المنطق الجماعي ووعي الجماعة.

كما يأتي الحلاج بألفاظ أخرى كالشرب والذوق والري، وهي مما يجري في كلام المتصوفة في أحوال سكرهم، وفي استعارتهم لمعجم الخمر "ويعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوف وبوادر الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري، فصاحب الذوق متساكر وصاحب الشرب سكران وصاحب الري صاح، ومن قوي حبه تسرمد شربه، فإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكرأ، فكان صاحباً بالحق فانياً عن كل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه ولا يتغير عما هو به، ومن صفا سره لم يتكدر عليه الشرب، ومن صار الشراب له غذاء لم يصبر عنه ولم يبق بدونه"<sup>(303)</sup>.

وهذا الذي يقوله القشيري في رسالته عن أحوال الصوفية يضيء دلالات هذه الألفاظ عند الحلاج، ويكشف عن أبعادها الصوفية، لتفهم وفق ذلك، وكما استخدمها أصحابها، بعيداً عن المعاني العامة لها، مما لا يتصل بسياقها الصوفي.

---

(303) القشيري، الرسالة القشيرية، ص65.

ومن ذلك قول الحلاج<sup>(304)</sup>:

وترتع في رياضٍ وتشرّب من بحار  
فأورثنا الشراب علوم تشفّ على علوم

فالشراب هنا مصدره بحار العارفين، ويكون في حال من العلو والارتفاع، فهو يرتفع بذات الصوفي، إلى الحدود التي تتيح لها قراءة ما لا يقرأ الآخرون، ورؤية ما لا يرون، وكأنه حالة مخصوصة من الاطلاع على الغيب، لكنها ليست متاحة وليست ميسورة، بل لها لوازمها من الشدة واستفراغ الجهد، ومجاهدة الذات، ومغالبة الدنيا، ولذلك فإن "الشراب الصوفي ليس خمراً تدير الرأس وتثقل الحواس وتضرب غشاوة على القلب، بل هي على العكس توقظ النفس وتنعش الوجدان وتجلو عين البصيرة، وتفتح أمام القلب أرحب الأفاق"<sup>(305)</sup>.

ويقول الحلاج في السياق نفسه<sup>(306)</sup>:

شربتُ من مائه رِيّاً والماء مذ كان بالأفواه  
والشاعر هنا يأتي بلفظة (ماء) عوضاً عن (خمر)  
المتوقعة في هذا السياق، لكنه لا يبعد كثيراً عن فكرة الشرب ودلالاتها الصوفية، بل إنه يعمّقها بوصوله إلى منزلة (الريّ) ويشير إلى دلالة مخصوصة تربط الارتواء بالروح من

(304) ديوان الحلاج، ص73.

(305) عنان العوادي، الشعر الصوفي، ص200.

(306) شرح ديوان الحلاج، ص157.

خلال ما تدل عليه صيغة النفي (بغير فم) فهذا الري مجانب للمألوف، ولما عهدت الناس من أحوال الشرب، لأنه شرب الروح، وارتواء القلب المتعب في محاريب من يحب، ومن أجل اكتمال المفارقة الدلالية، لا يكتفي بدلالة النفي لتخصيص الري، وإنما يأتي بجملة تشبه أن تكون تعميماً أو ناموساً ثابتاً: والماء مذ كان بالأفواه مشروب، وبذلك يؤكد اختلاف شربه ومباينة ربه، للمألوف عند الناس، وكل هذا من نتاج التجربة الصوفية التي يمثلها الحلاج تمثيلاً جلياً.

ويوضح حالة الشرب عندهم، ما يرونه من أن "شرب الحقيقة يتجلى الله به على بعض المخلصين الصادقين من عباده وينفرد به أصحاب الولاية والصالحين من أهل الحق، كثرة من ثمرات جهادهم ورياضتهم، ولكن الشرب ليس أعلى التجليات ولا أدناها، فهو وسط لها، ذلك أن الشارب قد شرب لكنه لم يرتو بعد، ولكنه ليس ظمآن بالإطلاق، ذلك أن الله تعالى يشهده على علم إلهامي في حالة لم يكن عنده، ولكنه مع ذلك يطلب المزيد من الارتواء، فالشرب بهذا المعنى يكون في كل مرحلة من مراحل الولاية، أي من طريق الولاية الناقصة إلى الولاية الكاملة أو التامة"<sup>(307)</sup>.

ويكشف الحلاج عن الظمأ الذي لا يرويه الماء، بل ربه في الاتصال بالحبیب، ومحبة الحق، ومقدار مجاهدته من أجلها. وفي سبيل أن يرتقي مراتبها، فيقول<sup>(308)</sup>:

---

(307) د. حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص201.

(308) ديوان الحلاج، ص77.

فَأَنْتَ عِنْدَ الْخِصَامِ      وَفِي ظَمَائِي فَأَنْتَ رَبِّي  
وَالصُّوفِي - كَمَا تَبَيَّنَ - يَظَلُّ ظَمَانًا حَتَّى يَرُويَهُ شَرَابُ  
الْحَقِيقَةِ الَّذِي يَمْنَحُهُ الْحَقُّ لِأَوْلِيَائِهِ، فَالرَّبِّيُّ أَبَدًا مُرْتَبِطٌ بِالْحَقِّ،  
مُتَعَلِّقٌ بِهِ.

ويستحضر الحلاج بعض أصداء صورة الخمر  
ومتعلقاتها في أبيات تدور حول رؤيته الصوفية يقول  
فيها(309):

فاجمع الأجزاء جمعاً      من جسمٍ نيرَاتِ  
من هواءٍ ثمَّ نارٍ      ثم من ماءٍ فراتِ  
فازرع الكل بأرضٍ      تربها ترب مواتِ  
وتعاهدْها      من كؤوسِ دائراتِ  
من جوارٍ ساقياتِ      وسواقِ جارياتِ  
فإذا أتممتَ سبعاً      أنبتت كلَّ نباتِ

فالأبيات تعرض لقضية الخلق، وإيجاد مكوّنات العالم، إذ  
تعود للعناصر الأولى، وتأتي إلى الجمع بينها، ثم تحضر  
الخمر والسقي من بعد، لتكون علّة في بث الحياة فيها، وقد  
استنهض الشاعر الكؤوس الدائرات والجواري الساقيات،  
مما يتصل بحقل الخمر، لكنه استخدمها في سياق فكري  
مرتبط بالرؤية الصوفية، فجردها من سياق اللهو الذي ترد  
فيه عادة، إلى سياق آخر من الجدية التي تتبدى في التجريد

---

(309) شرح ديوان الحلاج، ص167.

وفي الاعتماد على نظم الأفكار، إلى الحد الذي لم يبد لأصحاء الخمر أثر يُذكر في التخفيف من التجريد الشديد. وهذا كله يفضي إلى غاية واحدة، تتمثل في اعتماد العلاج على استلهام الميراث الخمري في الشعر، والإفادة منه في الكشف عن أحواله الصوفية، مع ما قام به من تعديلات وإضافات في هذا السبيل. ومع أنه لم يبالغ في الاعتماد على حقل الخمر، إلا أنه فتح الطريق أمام غيره من المتصوفة، لتطوير هذا السياق، وتوسيعه في حقب لاحقة، حتى أصبح أحد سبل القول الصوفي، وأحد وجوه افتراقه الدلالي.

### حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان

يقف الصوفي في تجربته موقفاً مناقضاً لكل ما هو مادي، لأن تجربته روحانية، تحاول في كل حين أن ترتفع في مسالك الروح، فتتخلص من كل ما هو محسوس في سبيل الارتفاع إلى المعنوي، وتحاول أن تتجاوز الظاهر الدنيوي، لتصل إلى الباطن اللدني، لعلها تفلت من قبضة العرضي الزائل إلى الأبدى الخالد، وكأنها - من هذا الوجه - محاولة للخلود وتحقيق اتزان الذات الإنسانية، عن طريق مفارقة المألوف إلى غير المألوف، والتخلص من البشري للتحلّق بوصف ما هو إلهي.

وهكذا تنفي التجربة الصوفية كل ما هو أرضي، وتأبى أن تتشغل به، لعل تفرّغها للحق، وانصرافها الكلي إليه يساندها

في صعودها ومعراجها الدائم. وتكون بداية المريـد أن يوطن قلبه على ذكر الله، ويدرب نفسه على المجاهدة والتطهر، فيغادر هواجس النفس ومتعلقاتها وطموحاتها، إلى طموح أوحـد هو الوصل المرغوب فيه، والترقي في المراتب التي قد توصل إليه. وهكذا يبدأ انشغال الصوفي عن بدنه أو جسمه، وتوجيه أعضاء البدن بكل طاقاتها وحواسها إلى الغاية الوحيدة التي نذر نفسه لها.

ويبدو أن تعامل الصوفي مع البدن وأعضائه ومتعلقاته قائم على أساس الفناء، إذ الجسد مادة، والبدن متصل بالدنيا، ولا بدّ من توجيهه للخلاص من الدنيا، والفراغ من شؤونها سعياً وراء الحياة الأخرى، التي يفنى فيها المرء عن جسمه، وتظل الروح في مدارات الخلود والأزل.

وفي الذكر الذي يبدأ به المريـد، يوجه الصوفي كل جوارحه وأعضائه لتكون عوناً له على الذكر، وتسهم في أداء وحدة شعورية يتجه الصوفي عبرها إلى الحق، يناشده ويخاطبه، ويحاول أن يتقرب منه، اشتهاً للوصل، ورغبة في المشاهدة.

يسلك الحلاج هذا السبيل، ويبث دلالات شتى تشير إلى موقفه من بدنه، وتوجيه أعضائه وجوارحه لتكون أطرافاً في هذه التجربة التي اختارها، وتولّه بها.

وتكثر الألفاظ المتعلقة بالإنسان في شعر الحلاج حتى تشكل حقلاً خاصاً، عماده أسماء الأعضاء المادية، وأسماء جوارح الإنسان وحواسه، وبعض متعلقاته، ويمكن أن يقسم

هذا الحقل إلى المجموعات التالية وفق ما بينها من تجانس أو تقارب:

- العيون، الناظر، البصر، الطرف، الأَجْفَان، الحاجب، اللحاظ.

- اليدان، اليمين، الشمال، الكف، الأَنَامِل.  
- الوجه، الخد، الجبين.  
- الفم، اللسان، الشفتان.  
- الأذن، السمع.  
- البدن، الجسم، الجسد.  
- القدم.  
- القلب، الفؤاد، الجنان، السويداء، الشغاف، الكبد، الأحشاء.

- العقل، اللب، الفكر.  
- الجوارح، الروح، الضمير، النفس، المهجة، الخاطر، الخَد، السريرة (السرائر).  
- الجلد، العظام، الرفات.  
- الرأس، الدم.  
- العضو، المفصل.  
- أصوات: صوت، نطق، همس، خرس، صمت، سكوت.

يشكل هذا الحقل معجماً واسعاً من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان أو متعلقاته، إذ يقترب من مائتين وخمسين لفظة، تتعدد أنماط استخدامها، وتتنوع دلالتها وفق السياق الذي ترد فيه، ومعنى هذا أن العلاج استعان بهذا المعجم في

أداء دلالاته، والوصول إلى معانيه، ويعني أيضاً أن الاختيار الذي عمد إليه الشاعر يمثل نمطاً أسلوبياً مميزاً للظاهرة الدلالية عنده.

وعند متابعة ورود ألفاظ هذا المعجم عند الحلاج، يلاحظ أنها كثيراً ما ترد مضافة إلى ياء المتكلم، أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه، أي أنها لا تعني مطلق الدلالة، وإنما هي مقيدة على ما يخص الشاعر وحده، ويفضي ذلك إلى تأكيد التجربة الذاتية في شعر الحلاج، وانشغاله بالفرد / الشاعر، فهو يبدأ من ذاته ويعبر عن تجربته الخاصة، التي تمثل رحلة المرید في معارفه ومعارجه.

ويؤدي الاستغراق في الذات ومشاغفها وتجاربها، إلى النأي عن المشكل العام، والهم الجماعي، وكأن الحلاج اختار الشعر أو خصه للتعبير عن التجربة الصوفية الذاتية، مع أن كتب التراجم تشير إلى انشغاله بالشؤون العامة - كما جاء في تمهيد هذا الكتاب - فشعره من هذه الناحية مستقل عن نشاط الجماعة وحركة المجتمع، ولذلك لا ينطق بما يمثل الآخرين، أو ما يعبر عنهم، وإنما يظل مخلصاً لصوته الذاتي المفرد، ولا يحضر من (أصوات الشعر الثلاثة)<sup>(310)</sup> غير هذا الصوت الغنائي المفرد.

---

(310) انظر: ت.س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، في كتاب: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص61 وما بعدها.

وقد يرى القارئ ملامح الخطاب التي تنتقل بعض المقطوعات إلى شكل قريب من الرسالة، لكن الشاعر في غنائه ورسائله لا يخرج عن حدود التجربة الصوفية الذاتية. وفي ضوء ذلك يمكن فهم ما يعمد إليه الشاعر من ذكر متعلقات الجسم وأعضائه، فهو ينظر إلى الذات التي تبدو محددة في الجسم الإنساني، ولا ينظر إلى الآخرين، ولما هو خارج عن الذات أو بعيد عنها.

يقول الحلاج على سبيل التمثيل<sup>(311)</sup>:

وأين وجهك؟ مقصوداً في باطن القلب؟ أم في ناظر  
فالوجه في الموضع الأول اتصل بضمير الخطاب (الكاف)  
ويعني به وجه الحق، الذي يتساءل عنه، وينشغل به عما عداه،  
ويكمل تعبيره الاستفهامي الحائر، ليوّجه التأمل والبحث إلى  
ناظرة القلب وإلى العين، وكأنه يجمل انشغال حواسه بالحق،  
بهذا التعبير الذي يفيض حيرة واشتياقاً.

كما أنه يتجه إلى حواسه، وإلى إمكاناتها الإدراكية، لعله  
يتعرف إلى الحق، ويتقرب من حقيقته، وهذا ما أدى إلى  
التباسات كثيرة في دلالاته، إذ مهما دقت الحواس البشرية  
ومهما أصاحت سمعها فإنها تظل عاجزة عن إدراك الحقيقة  
الكبرى، وإدراك كنه الحق، فكيف بوصاله ومشاهدته مما  
يطلبه المتصوفة، ويظل الحلاج ينشده ويحاوله؟

ويقول الشاعر أيضاً<sup>(312)</sup>:

(311) شرح ديوان الحلاج، ص299.

(312) شرح ديوان الحلاج، ص238.

لم يُبقِ في القلب والأحشاء إلا وأعرفه فيها ويعرفني  
ويقول<sup>(313)</sup>:

مكانك من قلبي هو القلب كله فليس لشيء فيه غيرك  
وحطّاتك روعي بين جلدي فكيف تراني - إن فقدتك -  
فهو يعرف الحق في جوارحه، التي خلصت من كل ما  
يشغلها عن مطلبها، أو يعوقها عن بلوغ مرامها، ولذلك يرى  
الحق، في جوارحه، ويستشعره - في بعض أحواله - شديد  
القرب منه (بين جلدي وأعظمي) فيتخذ من أعضائه إشارات  
لقرب الحق، ووسائل للاحتفاظ بقربه، والمضيّ في محبته  
حتى حدودها القصوى.

إن أعضاء الجسم عند الحلاج مفاتيح دلالية للتعبير عن  
التجربة، فهي تمثل ذات الشاعر في مجموعها، لكنه يجزئ  
هذه الذات، ويمزّق جسمه، ليرى أثر الحق فيه، ويرى تمثله  
في الجوارح والحواس والأعضاء، وكأنه يريد أن يطمئن  
نفسه، أنه قد حقق المراد، أو أنجز شروطه، وصار قريباً من  
مبتغاه وهدفه.

والأعضاء أيضاً مفاتيح لذكر الحق، إذ اختلط بها لشدة ما  
ذكرته وتعلّقت به، كما يتضح من قول الشاعر<sup>(314)</sup>:  
وصار كلّي قلباً فيك للسقم فيها وللآلام إسراع  
وقوله أيضاً<sup>(315)</sup>:

(313) المصدر نفسه، ص235.

(314) المصدر نفسه، ص236.

ما قُدَّ لي عضوٌ ولا إلا وفيه لكم ذكرُ  
وفي بيته الأول (وصار كلي...) دلالة تعدد القلب  
وكثرتة، وكأنه اتسع حتى صار قلوباً كثيرة، أخذت مكان  
الأعضاء كلها، مما يكشف عن مقدار تعويل الشاعر على  
القلب الذي يستغرق في الحق، ويتوجه إليه، ويتعلق به، لكن  
عجزه عن الاتصال بمن يحب يورثه السقم والعلة، ومثل  
هذه الدلالة يشير إليها الحلاج في مواطن مختلفة من شعره،  
كأن يقول<sup>(316)</sup>:

نظري بدء عتّي ويحّ قلبي وما جنى  
وكقوله<sup>(317)</sup>:

فكيف أصنع في حبِّ كلفتُ مولاي، قد ملّ من سُفمي  
فَعجزَ النظر والقلب أورثه العلة، وكأنه بتألمه وتوجعه  
يشكو نقص الأعضاء، وعجزها عن الانطلاق إلى عالم  
الحق، والتواصل معه على نحو صريح، مما يطمح إليه  
الصوفي.

وفي سبيل أن يتخلص الحلاج من عجز الأعضاء،  
وقدراتها المحدودة، يعمد إلى مزج الحواس وخطها، لعل هذا  
المزج يؤدي به إلى المراد، فيقدم تشكيلات تقترب مما يسمى

---

(315) المصدر نفسه، ص206.

(316) شرح ديوان الحلاج، ص135.

(317) المصدر نفسه، ص147.

بتراسل الحواس، انطلاقاً من تجربته الصوفية، وبعيداً عن المذاهب الفنية التي تقصدت هذا التراسل واهتمت به.

ومما يمثل امتزاج الحواس عنده، قوله<sup>(318)</sup>:

تأمل بعين العقل ما أنا فللعقل أسمعُ وعاة

فقد جعل للعقل عيناً، فربط بين الإبصار والتأمل في تركيب واحد (عين العقل) لأنه لا يصف مظهراً طبيعياً يمكن أن تلاحظه العين وحدها، وإنما يعرض لما يحتاج إلى العقل والعين معاً ليصبحا حاسةً واحدة هي (عين العقل) كما يسميها الحلاج. كما أن العقل يسمع، ويعي، ويبصر، فالشاعر لا يفتن بحدود العقل، وإنما يعبر عن رغبته في توسيع مداركه وتحطيم حواجزه كي يصبح بمكنته أن يرتفع إلى مستوى تأمل الحق، وأسراره التي لا تدرك بالحواس الإنسانية المقيدة أو المحدودة.

ويقول أيضاً<sup>(319)</sup>:

ما تراني أصغي إليه كي أعي ما يقول من

فقد جعل وسيلة الإصغاء هي السر في: (أصغي إليه بسرّي) ولم يقل: (أصغي إليه بسمعي) مع أن لفظة (سمعي) هي المتوقعة، ومجيئها يحافظ على الوزن ولا يخرج عنه، ومعنى ذلك أنه تركها عن قصد، لأن الإصغاء المراد لا تؤديه الأذن لمحدوديتها وعجزها، وهكذا يصبح الإصغاء

(318) المصدر نفسه، ص192.

(319) شرح ديوان الحلاج، ص175.

بالسر، من أجل أن يتفهم الصوفي كلمات الحق، التي لا يحيط بها السمع، ولا تدركها الأذن.

ويقول في موضع آخر (320):

فِيكَ مَعْنَى يَدْعُو النَّفُوسَ وَدَلِيلٌ يَدُلُّ مِنْكَ عَلَيْكَ  
لِي قَلْبٌ لَهُ إِلَيْكَ عَيْونٌ نَاطِرَاتٌ، وَكُلُّهُ فِي يَدَيْكَ

فالنفس تتجه إلى الحق، لما فيه من معنى، ولأن دليله فيه، يدل عليه، أي أن الاتجاه إلى الحق، لا يبنى على عوامل خارجية، ولا يتصل بأسباب الخوف من النار أو الرغبة في الجنة، كما لا يبحث عنه فيما سواه، فهو الدليل على ذاته، ومعناه أو حقيقته ليست مستقلة عنه، فالشاعر يعبر هنا عن بعض أفكار المتصوفة وتأملاتهم، لكنه في البيت الثاني يتحول إلى ذكر القلب، وسيلة المعرفة عندهم، فيجعل له عيوناً ناظراتٍ إلى الحق المخاطب، والقلب كله في يدي الحق، قريب منه، متعلق به.

وهكذا تشفّ هذه الدلالة عن طبيعة الرؤية الصوفية، فهي لا تكون بصرية، وإنما هي بالقلب المبصر، بل شديد الإبصار كما يتضح من قول الحلاج، عندما جعل للقلب عيوناً لا عيناً واحدة، في إشارة دلالية إلى إطلاق القدرات الداخلية عند الصوفي، وأنها وحدها يمكن أن ترتفع به إلى الرؤية التي يتقصدها.

---

(320) المصدر نفسه، ص318.

ويلاحظ في استخدام الحلاج لأسماء ومتعلقات الإنسان، أنه يكثر من المتعلقات المعنوية ويكرر استخدامها، كما يعمد إلى تحويل الأعضاء المادية إلى معنوية، فعندما تتحول العيون إلى متعلقات بالقلب، فإنها تمثل تحولاً في مستوى الدلالة من الرؤية الخارجية المبنية على الإبصار، إلى رؤية داخلية قوامها البصيرة، والتأمل.

وهذا التحول يوثق الأبعاد الجوانبية للتجربة الصوفية، ويزيد من إيضاحها، إذ أنه عدول دلالي هام، لما يمثله من إشارات توضح طبيعة هذه التجربة واختلافها.

وأما حينما ترد أسماء المتعلقات المادية، كأن يذكر الفم أو القدم أو غيرهما، فإنه كثيراً ما ينفي المادي، أو يبطل وظيفته ليحولها في الختام إلى دلالة معنوية، تظل متنسقة مع التجربة الوجدانية للشاعر، ومنسجمة مع الطبيعة المعنوية عند المتصوفة، وتعلقهم بالروحاني دون المادي، وهذا ما تحمله بعض أبياته كأن يقول<sup>(321)</sup>:

إني ارتقيتُ إلى طودِ بلا      له مراقٍ على غيري  
وَحَضْتُ بحراً ولم ترسب      خاضته رُوحِي وقلبي منه  
حسبأوه جوهراً لم تَدُنْ      لكنه بيدُ الإفهام منهُوبُ  
شربتُ من مائه رِيّاً بغير      والماء مذ كان بالأفواه

فالارتقاء لا يكون بالقدم، لأنه ارتقاء رُوحِي، والروح هي التي تخوض البحر، واليد لم تدن من جواهر بحر الحق،

(321) شرح ديوان الحلاج، ص157.

ولذلك يحولها إلى يد معنوية (يد الإفهام) فيتحول المعنى من الدلالة المادية التي تؤديها وظيفة اليد في الأصل، إلى دلالة معنوية مرتبطة بالفهم والإدراك، وإمساك المعاني لا الأشياء، وكذا الفم منفي عن الشرب، أو أنه ليس وسيلة للشرب لأن الروح هي التي تصل إلى الماء البعيد.

ومردّ هذه التغييرات، التي تمثل نفيًا للمادي، وإعلاءً للمعنوي، إلى التجربة الصوفية التي تتمحور حول المعنوي العرفاني، وأما المادي فليس له موضع فيها، سوى أنها تنفيه وتتجاوز به بوصفه يشكل عائقاً عن بلوغ المراد.

ويشير الحلاج إلى انصرافه إلى الحق وحده، من خلال الرؤية الداخلية التي يكشف عنها شعره، فيقول مثلاً<sup>(322)</sup>:

أقلّب قلبي في سواك فلا أرى سوى وحشتي منه، وأنت به

فالرؤية الخارجية إلى الآخرين، وإلى كل ما هو خارج الذات يورثه الوحشة، فإذا يقلّب قلبه في سوى الحق، من متعلقات الدنيا وشؤونها من بشر أو متاع، فإنه لا يرى سوى الوحشة، فالعالم موحش وفارغ، أما مصدر الأُنس فهو الحق وحده، ولذلك يكف عن هذا التقلب، ولا يجزّبه إلا لينتذكر أن منبع وجوده مرتبط بمن يحفظه في القلب، ومن تعلق به جوارحه، فنسيته كل ما عداه.

ومن اللافت أنه يذكر القلب ومتعلقاته خمساً وثلاثين مرة، بينما يذكر العقل ومتعلقاته إحدى عشرة مرة، وهذا يعزز ما

---

(322) المصدر نفسه، ص225.

جاء في غير موضع وسياق من هذا الكتاب من أن تجربة الحلاج بل والصوفية عامة تجربة حب مختلف، يتركز حضورها في القلب، وفي كل ما هو روعي ومعنوي. ولذلك يظل القلب مما يعوّل عليه الصوفي، ويبالغ في إعلائه والاهتمام به، لأنه الطريق إلى المعرفة الصوفية وإلى حدوسها وكشوفها الجوانبية، أما العقل فإنه ذكره أحياناً، لكنه يحاول أن يطلق حدوده كي لا يظل مرتبطاً بالمنطق والبراهين، لأن الصوفية في أساسها تجانب العقلي والبرهاني، وتتجه إلى الوجدان والمعرفة القلبية الحدسية. وكثيراً ما يرد ذكر العقل في إطار من النفي، لأن الحلاج لا يرى فيه سبيلاً كافياً أو ممكناً لمعرفة الحق، وللاتصال به، فالقلب وحده يوصل إلى الرؤية التي يريدها الصوفي<sup>(323)</sup>: رأيت ربّي بعين قلبي فقلت: من أنت، قال: أنت

## حقل الحروف والأعداد

---

(323) شرح ديوان الحلاج، ص149.

عني المتصوفة بتطوير دلالات خاصة للحروف وللأعداد، في سياق بحثهم عن لغة خاصة تتناسب مع الرؤية الصوفية، وقد أفادوا من الدلالات الرمزية الممكنة للحرف والعدد معتمدين على موروث واسع لتلك الدلالات، "فلم ينشأ رمز العدد في العرفانية الصوفية، من فراغ خالص، إذ يدل التحليل التاريخي وتتبع الثقافات القديمة، على أن ثمة ينايبع متعددة لهذا الرمز الذي حظي بوفرة من الأشكال والمعاني والمفاهيم المجردة"<sup>(324)</sup>.

ولا بد أنهم التفتوا إلى الحروف المقطعة في أوائل السور القرآنية، فانتهبوا إلى هذا المظهر الإعجازي، وحاولوا أن يفيدوا منه، وهم يسيرون في طريق مختلفة عن بقية المذاهب، فجعلوا للحروف وللأعداد دلالات أكثرها غامض ملتبس لا يفهم إلا في ضوء المجاهدة الصوفية نفسها، ونظرتها إلى اللغة، وطريقتها في اشتقاق أساليب جديدة تتناسب مع كشوفهم ورؤاهم.

والصوفية "يدركون أن الحرف الذي يتوسلونه (حرف) بمعنى حافة وحدّ، والحرف (حرف) بمعنى العدول والتقدير والانحراف، وأن (الحرف مقام حجاب) ولذلك - أسقطوا عن اللغة وظيفتها التعبيرية النقلية، وأشعلوها بطاقة كشفية رائية، ولقّحوها بحدوس ورموز وتلويحات"<sup>(325)</sup>.

(324) د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص388.

(325) طاهر رياض، حرف الحرف، ط1، دار الأهلية، عمان، 1998، ص7.

ويبدو استخدام الحلاج للحروف والأعداد في مرحلة مبكرة من حياة التصوف مثلاً على هذا النمط من اللغة الإشارية الغامضة، وهي لا تستند في غموضها إلى الصور الفنية أو الخيال الشعري، إذ قلماً تتوسل أنماط التصوير، وإنما تستند إلى الدلالات الجديدة التي تستلزم لغة تخالف في إشاراتها وعباراتها مألوف اللغة ومحتواها الدلالي.

ويبدو أن الحلاج "عرف أسرار الحرف وطبيعته الوجودية والكونية، وأدرك نسقاً باطنياً من أنساق الإعجاز القرآني، فقد أخذ أصول النسق الحرفي عن شيخه سهل التستري صاحب (رسالة الحروف) و(التفسير)، كما فقه نظرية الحرف الشيعية ومصادرهما الفلسفية والمذهبية، ولعل في (الجفر) تكمن حقيقة رؤيته، وقد التزم بمنهج تكاملي يفيض بأسرار الطبيعة الرمزية"<sup>(326)</sup>.

ومما يمثل رؤية الحلاج للحروف، ما ذكره في كتابه (الطواسين) في قوله "ما أظن أن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني. والقوس الثاني دون اللوح، وله حروف سوى أحرف العربية لا يداخله حرف من حروف العربية إلا حرف واحد هو الميم"<sup>(327)</sup>.

---

(326) د. عيد الوهاب أمين أحمد، التراث الأدبي للحلاج، ص111.

(327) الحلاج، كتاب الطواسين، تحقيق بولس اليسوعي، طبعة خاصة، مكتبة ابن سينا، باريس، 1988،

فهو يشير إلى الآية (فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى) (328) ويفيد من دلالتها، لكنه ينفذ إلى تأويلات صوفية، تدخل فيها النظرة إلى الحروف. ومما يوضح هذه النظرة قول الحلاج "في القرآن علم كل شيء، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام الألف، وعلم لام الألف في النقطة، وعلم النقطة في المعرفة الأصلية، وعلم المعرفة في الأزل، وعلم الأزل في المشيئة، وعلم المشيئة في غيب الهو، وعلم الغيب ليس كمثله شيء ولا يعلمه إلا هو" (329). ويقول أيضاً في إشارة أخرى "القرآن لسان كل علم، ولسان القرآن الأحرف المؤلفة، وهي مأخوذة من خط الاستواء، أصله ثابت وفرعه في السماء، وهو ما دار عليه التوحيد" (330).

وهذا كله يدل على معرفة الحلاج بالحروف واهتمامه بدلالاتها، وقد أفاد من هذه المعرفة في شعره، فلجأ إلى دلالات الحروف والأعداد في ثماني قصائد أو مقطوعات، وورد استخدام الحروف والأعداد في عشرين بيتاً منها.

ومن ذلك قول الحلاج (331):

واللام بالألف المعطوف كلاهما واحد في السبق

(328) سورة النجم، آية 9.

(329) د. عبد الوهاب أمين أحمد، التراث الأدبي للحلاج، ص111.

(330) الحلاج، الطواسين والمناجيات، د.ط. منشورات الأمد، بغداد، 1991، ص95. وانظر: د. عبد

الوهاب أمين أحمد، التراث الأدبي للحلاج، ص111.

(331) شرح ديوان الحلاج، ص142.

وفي التفرق اثنان إذا بالافتراق هما عبدٌ ومولاءٌ  
 فيلاحظ هنا حرفا اللام والألف، وقد ذكرهما في النص  
 المذكور سابقاً "وعلم الأحرف في لام الألف..." كما أَلَفَ  
 الديلمي<sup>(332)</sup> كتاباً باسم (عطف الألف المألوف على اللام  
 المعطوف) وقد تعرض لهذه الأبيات، وعلّق عليها، وأفاد  
 منه كامل الشيبني - شارح ديوان الحلاج - في تقريب المعنى  
 للإفهام، فقال "ويشير الديلمي إلى أن اللام التي تشير إلى  
 الإنسان تتحد بالألف التي تشير إليه - سبحانه - لتجعل منهما  
 شيئاً واحداً، كما كانا في البدء وقبل الخلق، ويفهم من هذا  
 الرمز الذي يكون حرف النفي (لا) أن الانفصال الذي يراه  
 الناس بين الله تعالى وخلقه، ما هو في الواقع إلا اتصال  
 ظاهره نفي، مثل (لا النافية) وحقيقته اتحاد. ومن هنا فالله  
 تعالى والإنسان هما في الافتراق مولى وعبد وفي الحقيقة  
 ذات واحدة يوحدتها العشق باعتباره صفة ثابتة في  
 الطرفين"<sup>(333)</sup>.

ويتبين هنا غموض هذا الرمز، والتباس دلالاته، إذ  
 يصعب أن يعرفه من لم يطلع على دلالاته عند الصوفية،  
 ويظل أقرب إلى أحجية أو لغز مبهم، إذ لا يعين السياق على  
 فهمه، لأنه معنى مخصوص، يوميء إلى دلالة صوفية أرادها

(332) الديلمي، عطف الألف المألوف على اللام المعطوف، تحقيق ج.ك. فادية، مطبعة المعهد العلمي  
 الفرنسي بمصر، 1962 (وقد ذكر الشيبني أن المؤلف من أعلام القرنين الرابع والخامس الهجريين، واعتمد  
 على كتابه في تفسير شعر الحلاج).

(333) شرح ديوان الحلاج، ص144. وانظر: الديلمي، عطف الألف المألوف، ص44-45.

الشاعر، يفهمها أصحاب المذهب ولا يفهمها سواهم، ممن لم يقف على إشارات الصوفية.

ويقول الحلاج أيضاً<sup>(334)</sup>:

أحرفُ أربعُ بها هام قلبي      وتلاشت بها همومي  
ألفُ تألف الخلائق بالصد      فحَ ولائمُ على الملامة  
ثم لام زيادةً في المعاني      ثم هاء بها أهيم وأدري

والحروف الأربعة هي التي يتكون منها لفظ الجلالة (الله)، لكن جمعها وتشكيل الكلمة التي تجتمع فيها لا يشكل الدلالة النهائية لها، بل لكل حرف منها معنى، يشير إليه الشاعر بخفاء وتستر، وقد اجتهد الشيبلي في الكشف عن دلالات هذه الحروف فقال: "يبدو أن الحلاج قصد تشقيق لفظ الجلالة على الوجه التالي:

**الألف (الهمزة):** لأدم بوصفه أول المخلوقات البشرية.

**اللام الأولى:** لعزازيل - اسم إبليس الأول - بوصفه موضوع الملامة.

**اللام الثانية:** المؤكدة التي تقلب النفي إلى إثبات.

**الهاء:** للاهوت الإلهي والهيولي الأدمية التي يستمد الإنسان كماله من اتحادهما. والله أعلم<sup>(335)</sup>.

ويعتمد هذا التأويل على الإفادة من طريقة المتصوفة في تضمين كل حرف دلالة تتصل بلفظة يظهر فيها هذا

(334) شرح ديوان الحلاج، ص214.

(335) شرح ديوان الحلاج، ص215.

الحرف، وربما يكون الحرف الأول فيها، أو الأوضح من بين حروفها، كما أفاد من طريقة الحلاج نفسه في تفسير الحروف كقوله في كتاب (الطواسين) في تفسير لفظة (عزازيل): "اشتق اسم إبليس من اسمه: فعين عزازيل لعلو همته، والزاء لازدياد في زيادته. والألف آراؤه في إنيته، والزاء الثانية لزهده في رتبته. والباء حين يأوي إلى علم سابقته، واللام لمجادلته في لميته"<sup>(336)</sup>.

ويتكئ الحلاج على الحروف في أبيات عديدة من قصيدة رائية، مركزاً على الحرف الأول من اللفظة، مع إضافة الحرف إلى اللفظة، فيشكل صيغاً جديدة من الإضافة، تستند إلى ما يستمد من طاقة الحروف الدلالية، فيقول<sup>(337)</sup>:

كتبتُ إليه بفهم الإشارة      وفي الأُنس فتشتُ نطق  
 كتاباً له منه عنه إليه      يترجم عن غيب علم  
 بواو الوصال ودال الدلال      وحاء الحياء وطاء  
 وواو الوفاء وصاد      ولام وهاء لعمر مداره  
 على سرّ مكنون وجد      وحاء الخفاء وشين  
 وهذه القصيدة مما أضافه الشيبني إلى شعر الحلاج، مما لم يظهر في (شرح ديوان الحلاج) وقد ذكر في الحاشية أنها

(336) الحلاج - الطواسين، تحقيق بولس اليسوعي، ص20. (لفظة لميته غير واضحة المعنى ولعلها

مصحفة عن: بليته، كما وردت في طبعة دار الأمد، ص48).

(337) ديوان الحلاج، ص45.

"قصيدة من أصل واحد، وهي صعبة المراس جداً"<sup>(338)</sup>، ومصدر صعوبتها وخفاء دلالاتها أنها مستغرقة في الإشارة والعبارة، مما يعمد إليه المتصوفة في لغتهم الخاصة، ولعلها تحتاج إلى ما اشتراطه الحلاج نفسه في مقولته المشهورة "من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا"<sup>(339)</sup>، وهي تفيض بالإشارات الصوفية، ويذكر فيها (علم الإشارة)، ثم يشكل تركيبات غامضة، يستخدم فيها الحرف الأول من كل لفظة.

ومن تشكيلاته الأخرى قوله<sup>(340)</sup>:

ارجع إلى الله إن الغاية الله	فلا إله - إذا بالغت - إلا هو
وإنه لَمَعَ الخلق الذين لهم	في الميم والعين والتقديس
معناه في شفتي من حلّ	عن التهجي إلى خلق له
فإن تشكّ، فدبّر قول	حتى يقول - بنفي الشك - هذا
فالميم يُفتح أعلاه وأسفله	والعين يفتح أقصاه وأدناه

يفيد الحلاج في هذه المقطوعة من دلالة حرفي الميم والعين، ومنهما تتشكل لفظة (مع) وهي واردة في البيت الثاني، وأفاد من إحياءاتها فقسّمها إلى الحرفين: الميم والعين ليدل على تعلق الخلق بهما. كما أن لفظة (معنى) التي يبدأ بها البيت الثالث تبدأ بهما، ويذكر التهجي، ثم يفيد من

(338) ديوان الحلاج، هامش 1، ص45.

(339) عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ص204.

(340) شرح ديوان الحلاج، ص309.

إيحائه، فيعرض للحرفين في إطار صوتي دلالي، وكأنه يترنم بطبيعتهما الصوتية ويتلذذ بما تحمله من إحاء إلى الارتباط بالحق (معه - معناه).

وقد أشار الشيبلي إلى بعض هذه الدلالات ووضحها في شرحه فقال: "نرجح أن يكون المراد بالميم والعين كلمة (مع) إشارة إلى المعية مع الله ونظراً إلى قوله تعالى: (أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَا يُكُونُ مِنْ نَجْوَى ثَلَاثَةٍ إِلَّا هُوَ رَابِعُهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ وَلَا أَدْنَى مِنْ ذَلِكَ وَلَا أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا ثُمَّ يُنَبِّئُهُمْ بِمَا عَمِلُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ) (341) على أن يقترن ذلك بالتقديس له تعالى والتسليم إليه والتوكل عليه" (342).

كما يستخدم الحلاج هذه المعاني الخفية في الحروف، في مقطوعة يعبر فيها عن عبادته فيقول (343):

فعبادتي لله ستة أحرف من بينها حرفان  
حرفان أصلي وآخر شكله في العجم منسوب إلى  
فإذا بدا رأس الحروف حرف يقوم مقام حرف  
أبصرتني بمكان موسى في النور فوق الطور  
فهذه الأبيات في حروفها المفرقة تشتمل على لغز حله  
كلمة (اتحاد) كما بين الشيبلي شارح ديوانه، ويوضحه فيقول

(341) سورة المجادلة، آية 7.

(342) شرح ديوان الحلاج، ص310.

(343) المصدر نفسه، ص293.

"ومدار اللغز من الناحية اللفظية أن الاتحاد الذي هو مدار عبادة الحلاج لله - يتكون من ستة أحرف هي: (ا، ت، ت، ح، ا، د) من بينها حرفان معجومان هما التاء مكررة، فأحدهما أصلي هي التاء الثانية، (وآخر شكله) أي مثله وهي التاء الأولى، منسوب إلى إيمان الحلاج وهي الوحدة أو التوحيد المطلق، وهكذا بدا رأس الحروف - وهو الألف - وأمام الحروف الباقية حرف التاء الذي يقوم مقام الواو في الأصل (إوتحاد) التي صارت (اتحاد) بالإبدال تطبيقاً لقواعد الصرف، عندئذ صار الصوفي في حكم موسى على الطور لما تجلى له ربه فخرّ صعقاً، أو فني عن نفسه لاتحاده بالله، وعجز ناسوته عن استجلاء سبحات الجلاء"<sup>(344)</sup>.

وواضح أن الحلاج الصوفي يريد أن يبلغ ما بلغه موسى عليه السلام، مع محافظته على إيمانه بالتوحيد، أي أنه يريد أن يواصل الحق، ويقترّب بناسوته من لاهوته، وهو يفيد من الطاقات الدلالية التي تحملها الحروف ليصوغ رغبته في حروف مقطعة، مما يخفي مراده، ويمنحه ستاراً من الغموض، كما يحوله إلى ما يشبه الذكر والمجاهدة التي يتهجى فيها كلمة (اتحاد) حرفاً حرفاً، وكأنه يدهش من معانيها الكثيرة، ويرغب في الترنّم بها، لعله يحل في معناها بحروفها مجتمعة.

---

(344) شرح ديوان الحلاج، ص 293-294.

أما لفظة (توحيد) فيعبر عنها في مقطوعة من ثلاثة أبيات، بأسلوب مقارب لما فعله في المقطوعة السابقة، يقول<sup>(345)</sup>:

ثلاثة أحرفٍ لا عجم فيها      ومعجومان وانقطع الكلام  
فمعجومٌ يشاكل واجديه      ومتروكٌ يصدقه الأنام  
وباقى الحرف مرموز      فلا سفرٌ هناك ولا مقام

وقد فسّر الشيبني هذا اللغز مستعيناً ببعض المصادر، ويقول "المقصود بهذا اللغز الشعري كلمة (التوحيد)، فالتاء والياء فيها معجمتان، والواو والحاء والذال لا عجم فيها، والمعجوم الذي يشاكل واجديه هو التاء، والمتروك الذي يصدقه الأنام هو الياء، ولعل الأول يرمز إلى اسم الله (التواب) الذي يرجع إلى تيسير أسباب التوبة لعباده مرة بعد أخرى بما يظهر لهم من آياته، وأما الثاني فلعل المقصود به إبليس الذي يتضمن الياء من بين حروفه، وربما كان عزازيل، اسم إبليس الأول الذي يشتمل على هذه الصفة أيضاً"<sup>(346)</sup>.

والحلاج في ابتداعه لهذه الرموز، لا يكتفي بما يعمد إليه من بناء اللغز، وإنما يحمل كل حرف من الحروف المجزأة دلالة مخبأة في ظلاله، وهي دلالة لا يتيسر التأكد منها أو إدراكها، لأنها – غالباً – دلالة غير مكشوفة، وليس هناك ما

(345) المصدر نفسه، ص256-257.

(346) المصدر نفسه، ص273.

يشير إليها، فقد صاغها الشاعر أو اختارها بمعنى خاص، لم تدل عليه من قبل، وضمن طرائق معقدة من الدلالات الحروفية الصوفية.

وهذا الحقل الذي قوامه الحروف والأعداد، ظل منبعاً أساسياً للتعبير الصوفي، وتوسّع بعد الحلاج، حتى بلغ اكتماله عند الشيخ محيي الدين بن عربي<sup>(347)</sup> الذي عني بأسرار الحروف، وأبرزها في شعره وتصانيفه المختلفة، معتمداً على المعنى الباطن الخفي، الذي يمكن أن يكون رحباً ممتداً، يتيح للصوفي معاني لا تتيحها اللغة الصريحة.

---

(347) انظر: د. حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص138-140، ود. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص400 وما بعدها.

## خاتمة

درستُ في هذا الكتاب شعر الحلاج في ضوء الأسلوبية، فتناولت بالتحليل المستويات اللغوية الثلاث: الصوتي والتركيبى والدلالي، مبرزة أهم السمات الأسلوبية عند الشاعر بالاستقراء الوصفي لشعره، وبالإحصاء الذي تم من خلاله حصر الظواهر الأسلوبية واللغوية الخاصة به، مما ساعد على تحليل الكثير منها وبيان وظائفها.

ابتدأت الكتاب بتمهيد عرضت فيه لسيرة الحلاج عرضاً موجزاً، ثم اتبعت هذا العرض بمدخل في مفهوم الأسلوب والأسلوبية لإبراز الملامح التي تميز هذا المنهج، وتفرقه عن غيره من المناهج.

تناولت في الفصل الأول (التحليل الصوتي) مجموعة ظواهر صوتية برزت في شعر الحلاج، فنبين لي توفره على إيقاع واضح تأتى من غلبة الأوزان القصيرة والمجزوءة، حيث جاوزت نسبتها ثلث الديوان، وهذا يتناسب مع التجربة الصوفية الذاتية للحلاج، وتعبير الحلاج عنها تعبيراً وجدانياً.

كما اتضح كثرة استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح الصوت امتداداً يتناسب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب الذات العليا وندائها ومناجاتها، تمثل ذلك في كثرة استخدامه

للقوافي المردوفة، والقوافي المؤسسة، والقافية المطلقة وحروف اللين.

ولمحتُ رغبته الدائمة في بث معانٍ مخصوصة تتعلق بخصوصية علاقته بالذات العليا من خلال التكرار الكمي لبعض الأصوات، كالأصوات المهموسة، وأصوات الصفير، وصوتي الهاء والنون، والتي أشار بعضها إلى ميل الشاعر إلى مناجاة معشوقه ورجائه واستعطافه، وأوحى البعض الآخر بالألم والضعف والحزن الذي يعانیه.

كما لمستُ إلحاحه على رؤى وأفكار ومشاعر معينة من خلال كثرة تكراره القوافي ذاتها في بعض القصائد والمقطوعات، أو إتيانه بالضرب والعروض المتماثلين، أو تكراره ألفاظاً بعينها على مستوى النص الواحد أو الديوان.

وتناولتُ في الفصل الثاني بضع ظواهر تركيبية شكلت عند الحلاج عدولات أسلوبية تميز بها؛ كتركيب الإضافة ذات الجودة والخصوصية، والتي تبين لي أنها نمط أسلوبية يمكن نسبته إلى الحلاج، فقد وضع أساسه ونوع في استخداماته بما يتواءم مع تطور تجربته وخصوصيتها.

كما أضأتُ لديه تحولات الضمائر التي شكلت حضوراً واسعاً في شعره وتنوعاً وتداخلاً بما يجعلها ظاهرة أساسية في تراكيبه اللغوية.

وتأملتُ أساليبه الإنشائية فوجدت استخدام الشاعر لأكثرها ينصبّ على أسلوب الأمر بمعناه البلاغي راسماً عبره علامات أسلوبية كثيرة تحيط بخطابه للذات العليا.

كما ينصب على أساليب النداء التي خرجت في كثير من مواضعها إلى معان أخرى لعدم اشتغال تجربته على ما يسوّغ ورودها بمعناها الأصلي، ولإتقان من التعبير عن العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصوفي في تعلّقها بالذات العليا.

وتناولت أنماط التوكيد لدى الشاعر بما هي أنماط تسهم في تعميق دلالاته وتأكيداتها سواء أكانت توكيداً لفظياً، أم باستخدام (إنّ) المشددة أو نون التوكيد الملحقة بالفعل المضارع، أم بالقسم، أم بحرفي التحقيق (قد، لقد)، أم حروف الجر الزائدة.

أما الفصل الثالث من الكتاب فكان في التحليل الدلالي الذي كشف عن تجربة متجانسة تمتلك معالم الوحدة والتماسك، والذي دار في غرض واحد تمثل فيما يعبر عنه الشاعر من تجربة الوجد الصوفي والتعلق بالذات العليا، وقد تم النظر في شعره اعتماداً على مبدأ الحقول الدلالية التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، مما ساعد على الكشف عن أهم الدلالات التي تشيع عند الحلاج. والحقول الواردة في شعره هي: حقل ألفاظ الحب، وحقل ألفاظ المعرفة، وحقل ألفاظ الخمر، وحقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته، وحقل الحروف والأعداد.

## ملحق

1. مختارات من شعر الحلاج
2. مختارات من أخبار الحلاج
3. مختارات من الطواسين

## مختارات من شعر الحلاج<sup>(\*)</sup>

إذا دهمتكَ خيول البعاد      ونادى الإيَّاس بقطع  
فخذ في شمالك ترس      وشُدَّ اليمين بسيف البكا  
ونفسك، نفسك كن خائفاً      على حذرٍ من كمين الجفا  
فإن جاءك الهجر في      فسِرْ في مشاعل نور  
وقل للحبيب ترى ذلتي؟!      فجدَّ لي بعفوك قبل اللقا  
فوالحبِّ لا تنتهي راجعاً      عن الحبِّ إلا بعوض

\* \* \* \*

وأَيِّ الأرض تخلو منك      تعالوا يطلبونك في السماء  
تراهم ينظرون إليك      وهم لا يبصرون من

\* \* \* \*

ما حيلة العبد والأقدار      عليه في كلِّ حالٍ، أيها  
ألقاه في اليمِّ مكتوفاً وقال      إِيَّاكَ إِيَّاكَ أن تبتلَّ بالماء!

\* \* \* \*

(\*) انظر: الحلاج، الديوان يليه كتاب الطواسين، صنعه وأصلحه كامل بن مصطفى الشيبلي، ط1، منشورات

كُتِبْتُ ولم أَكْتُبْ إِلَيْكَ  
وذلك أَنَّ الرُّوحَ لا فَرْقَ  
كُتِبْتُ إِلَى رُوحِي بغيرِ  
وَبَيْنَ مَحَبَّيْهَا بِفِصْلِ خُطَابِ

\* \* \* \*

وَكُلُّ كِتَابٍ صَادِرٍ مِنْكَ  
كَفَى حَزناً أَنِّي أَنَادِيكَ  
إِلَيْكَ، بلا رَدِّ الجِوابِ،  
كَأَنِّي بَعِيدٌ أو كَأَنَّكَ غَائِبٌ  
فَلَمْ أَرَ قَبْلِي زَاهِداً وَهُوَ  
وَأَطْلُبُ مِنْكَ الفِضْلَ مِنْ

\* \* \* \*

سِرِّ السَّرَائِرِ مَطْوِيٍّ  
فَكَيْفَ، وَالكَيفُ مَعْرُوفٌ  
مِنْ جَانِبِ الأفقِ مِنْ نُورٍ  
فَالغَيْبُ باطنه لِلذَّاتِ بِالذَّاتِ  
قَصِداً ولم يَعْرِفُوا غيرِ  
نحو السَّماءِ يُنَاجُونَ  
مُجَلِّ حَالَتِهِمْ فِي كُلِّ  
وَمَا خَلَوْا مِنْهُ طَرَفَ العَيْنِ،  
بِالظَّنِّ وَالوَهْمِ نحو الحَقِّ  
وَالرَّبِّ بَيْنَهُمْ فِي كُلِّ  
وَمَا خَلَوْا مِنْهُ طَرَفَ العَيْنِ،

\* \* \* \*

رَأَيْتُ رَبِّي بَعِينٌ قَلْبِي  
فَلَيْسَ لِلأَيْنِ مِنْكَ أَيْنٌ  
فَقُلْتُ مَنْ أَنْتَ؟ قال: أَنْتَ!  
وَلَيْسَ أَيْنٌ بِحَيْثُ أَنْتَ  
أَنْتَ الَّذِي حُزَّتْ كُلُّ أَيْنٍ  
وَلَيْسَ لِلوَهْمِ مِنْكَ وَهْمٌ  
لَمْ يَعْلَمْ الأَيْنُ أَيْنَ أَنْتَ  
وَجَزَّتْ حَدَّ الدنوّ حَتَّى

ففي بقائي ولا بقائي	وفي فنائي وجدت أنت
في محو إسمي ورسم	سألتُ عني فقلت: أنت
أشار سرِّي إليك حتى	فنيثُ عني ودمت أنت
وغابَ عني حفيظُ قلبي	عرفتُ سرِّي فأين أنت
أنت حياتي وسرّ قلبي	فحيثما كنتُ كنتَ أنت
أحطتُ علماً بكلّ شيءٍ	فكلّ شيءٍ أراه أنت
فَمَنْ بالعفو يا إلهي	فليس أرجو سواك أنت

\* \* \* \*

والله، لو حلف العشاق أنهم	موتى من الحبّ أو قتلى، لما
قومٌ إذا هجروا من بعد ما	ماتوا، وإن عاد وصلّ بعده
ترى المحبين صرعى في	كفنية الكهف: لا يدرون كم

\* \* \* \*

فما لي بُعدٌ بعدُ بُعدك بعدما	تيقنتُ أنّ القربَ والبعدَ واحدٌ
وإني - وإن أهجرتُ - فالهجر	وكيف يصحّ الهجر والحبّ واحدٌ
لك الحمدُ في التوفيق في بعض	لعبدٍ زكيٍّ ما لغيرك ساجدٌ

\* \* \* \*

أنتم ملكتم فؤادي	فهمتُ في كلّ وادي
ردّوا عليّ فؤادي	فقد عدمتُ رقادي
أنا غريبٌ وحيدٌ	بكم يطول انفرادي

\* \* \* \*

تأملُ الوجدِ وجدُ      والفقْدُ في الوجدِ فقدُ  
والبعْدُ لي منكْ قربُ      والقربُ لي منكْ بعدُ  
وكيف يثبتُ ثانٍ      وأنتِ، يا فردُ، فردُ  
فذاك قلبُ للمعاني      وليس من ذاك بُدُ  
والشركُ إثباتُ غيرِ      والشركُ لا شكْ جحدُ  
فجاء من ذاك أني      بوصفِ غيرِ أعدُ  
أعدُ في الناسِ مولى      لأنني فيه عبدُ

\* \* \* \*

إذا بلغ الصبِّ الكمالِ من      وغاب عن المذكورِ في سطورةِ  
يشاهدُ حقاً حين يشهده      بأنَّ كمالِ العاشقينِ من الكفرِ

\* \* \* \*

أنتَ المولِّهَ لي لا الذَّكرُ      حاشا لقلبي أن يعلو به  
الذَّكرُ واسطةٌ تخفيكَ عن      إذا توشَّحهُ من خاطري

\* \* \* \*

وحرمةِ الودِّ الذي لم يكن      يطمع في إفساده الدهرُ  
ما نالني عند هجومِ البلا      بأسُ ولا مسني الضرُ  
ما قُدَّ لي عضوٌ ولا      إلا وفيه لكم ذكرُ

\* \* \* \*

وما وجدتُ قلبي راحةً  
لقد ركبْتُ على التَّغْرِيرِ،  
كَأَنَّي بَيْنَ أَمْوَاجِ تَقَلُّبِنِي  
الْحَزْنَ فِي مَهْجَتِي وَالنَّارِ فِي  
وَكَيْفَ ذَاكَ، وَقَدْ هَيَّيْتُ  
مَمَّنْ يَرِيدُ النِّجَا فِي الْمَسَلِكِ  
مُقَلَّباً بَيْنَ إِصْعَادٍ وَمُنْحَدِرٍ  
وَالدَّمْعُ يَشْهَدُ لِي فَاسْتَشْهَدُوا

\* \* \* \*

قد كنتُ في نعمة الهوى  
فأدر كنتي عقوبة البطر!

\* \* \* \*

لو شئتُ كَشَفْتُ أُسْرَارِي  
لَكُنْ أَغَارَ عَلَى مَوْلَايَ يَعْرِفُهُ  
فَمِنْ إلهي إشاراتي وإنْ كَثُرَتْ  
مَا لَاحَ نَوْرُكَ لِي يَوْمًا لِأَثْبَتُهُ  
وَلَا ذَكَرْتُكَ إِلَّا تَهْتُّ مِنْ طَرَبٍ  
حَتَّى أَمَزَّقَ أَحْسَائِي وَأَطْمَارِي  
وَبَحْتُ بِالْوَجْدِ فِي سَرِّي  
مَنْ لَيْسَ يَعْرِفُهُ إِلَّا بِانْكَارٍ  
فِي الْخَلْقِ مَا بَيْنَ إِيْرَادٍ وَإِصْدَارٍ  
إِلَّا تَنَكَّرْتُ مِنْهُ أَيَّ إِنْكَارٍ

\* \* \* \*

حويْتُ بَكْلِي كُلَّ كَأْكَ، يَا  
أَقْلَبْ قَلْبِي فِي سِوَاكَ فَلَا  
فَهَا أَنَا فِي حَبْسِ الْحَيَاةِ مُمْتَعٌ  
تَكَاشَفْنِي حَتَّى كَأَنَّكَ فِي نَفْسِي  
سِوَى وَحْشَتِي مِنْهُ وَأَنْتَ بِهِ  
مَنْ الْأَنْسِ، فَاقْبِضْنِي، إِلَيْكَ مِنْ

\* \* \* \*

عجبتُ لكلي كيف يحمله  
لئن كان في بسطٍ من  
ومن ثقلٍ بعضي ليس تحملي  
فقلبي على بسطٍ من الخلق في

\* \* \* \*

نكرهُ نكري ونكري هل يكون الذاكران إلا

\* \* \* \*

يا جاهلاً مسلك طرق فما على الحق له موقف  
خلّ طريق الجهل واعدل مولى له الأعمال تُستأنف

\* \* \* \*

جُبلت روحك في روعي يجبلُ العنبر في المسك  
فإذا مسك شيءٌ مسني فإذا أنت أنا لا نفترق

\* \* \* \*

اتّحدَ المعشوق بالعاشق ابتم الموموق للوامق  
واشترك الشكّان في فامتحقا في العالم الماحق

\* \* \* \*

مُزجتُ روحك في روعي تمزج الخمرُ بالماءِ  
فإذا مسك شيءٌ مسني فإذا أنت أنا في كلّ حال

\* \* \* \*

أيا مولاي، دعوةٌ مستجيرٍ بقربك في بعاذك والتسلي  
لقد أوضحت أوضاع بعرضكها بأثواب التجلي  
شغلت جوارحي عن كلّ فكلي فيك مشغولٌ بكلي

\* \* \* \*

قضى عليه الهوى ألاّ يذوق وبات مكتحلاً بالصّاب لم ينم

يقول للعين: جودي بالدموع، تبكي بجدّ وإلاً فلنجد بدم  
فَمِنْ شَرُوطِ الْهُوَى إِنَّ بؤس الهوى أبداً ألقى من

\* \* \* \*

أنا مَنْ أهوى، ومَنْ أهوى نحن روحان حللنا بَدْنَا  
نَحْنُ، مُذْ كُنَّا عَلَى عَهْدِ تَضْرِبُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ بِنَا  
فَإِذَا أَبْصَرْتِي أَبْصَرْتَهُ وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا  
أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ قِصَّتِنَا لَوْ تَرَانَا لَمْ تَفْرَقْ بَيْنَنَا  
رُوحَهُ رُوحِي وَرُوحِي مَنْ رَأَى رُوحِينَ حَلَّتْ

\* \* \* \*

أنت بين الشغاف والقلب مثل جري الدموع مِنْ  
وتحلُّ الضمير جوف كُطُولِ الْأَرْوَاحِ فِي الْأَبْدَانِ  
ليس من ساكنٍ تحرك إلا أنت حرّكته خفي المكان  
يا هلالاً بدا لأربعٍ عشرٍ فثمان وأربعٍ واثنان

\* \* \* \*

حملتم القلب ما لا يحمل والقلب يحمل ما لا تحمل  
يا ليتني كنتُ أدنى مَنْ عِيناً - لَأَنْظُرَكُمْ - أَوْ لِيَتَنِي

\* \* \* \*

طوبى لطرفٍ فاز منك ك بنظرةٍ أو نظرتين  
ورأى جمالك كل يو م مرةً أو مرتين

يا زين كلّ ملاحه حوشيت من عيب وشين  
أنت المقدم في الجما ل، فأين مثلك أين؟ أين؟

\* \* \* \*

قلوبُ العاشقين لها عيونُ ترى ما لا يراه الناظرون  
وَألسنةٌ بأسرارٍ، تتاجي تغيب عن الكرام الكاتبينا  
وأجنحةٌ تطير بغير ريشٍ إلى ملكوتِ ربِّ العالمينا  
وترتعٍ في رياضِ القدس وتشرب من بحار العارفيينا  
فأورثنا الشرابِ علومَ تشفّ على علوم الأقدمينا  
شواهدُها عليها ناطقاتٌ تبطل كلّ دعوى المدّعينا  
عبادٌ أخلصوا في السرِّ دنوا منه وصاروا واصلينا

\* \* \* \*

لا كنتُ إن كنتُ أدري كيف السبيل إليك  
أفنيّتي عن جميعي فصرتُ أبكي عليك!

\* \* \* \*

## مختارات من أخبار الحلاج(\*)

عن إبراهيم بن فاتك قال: لما أتى بالحسين بن منصور ليصلب رأى الخشبة والمسامير فضحك كثيراً حتى دمعت عيناه. ثم التفت إلى القوم فرأى الشبليّ فيما بينهم فقال له: يا أبا بكر هل معك سجادتك. فقال: بلى يا شيخ. قال: افرشها لي. ففرشها فصلّى الحسين بن منصور عليها ركعتين وكنت قريباً منه. فقرأ في الأولى فاتحة الكتاب وقوله تعالى: (لنبلوكم بشيء من الخوف والجوع) الآية، وقرأ في الثانية فاتحة الكتاب وقوله تعالى: (كل نفس ذائقة الموت) الآية، فلما سلم عنها ذكر أشياء لم أحفظها. وكان ممّا حفظته: اللهم إنك المتجلّي عن كل جهة، المتخلّي من كل جهة. بحق قيامك بحقي، وبحق قيامي بحقك. وقيامي بحقك يخالف قيامك بحقي. فإنّ قيامي بحقك ناسوتيّة، وقيامك بحقي لا هوتيّة. وكما أنّ ناسوتيّتي مستهلكة في لا هوتيّتك غير ممازجة إياها فلا هوتيّتك مستولية على ناسوتيّتي غير مماسّة لها. وبحق قدّمك على حدثي، وحق حدثي تحت ملابس قدّمك، أنّ ترزقني شكر هذه النعمة التي أنعمت بها عليّ، حيث غيّبت أغباري عمّا كشفت لي من مطالع وجهك وحرّمت عليّ غيري ما أبحث لي من النظر في مكنونات سرّك، وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصّباً لدينك وتقرباً إليك. فاغفر

---

(\*) انظر: كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، وهو من أقدم الأصول الباقية في سيرته، اعتنى بنشره

وتصحيحه وتعليق الحواشي عليه ل. ماسينيون، و ب. كراوس، طبر، منشورات الجمل، ألمانيا، 1999.

لهم، فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليتُ بما ابتليت، فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد، ثم سكت وناجى سرّاً. فتقدم أبو الحارث السيف فلطمه لطمه هشم أنفه وسال الدم على شبيهه. فصاح الشبليّ ومزق ثوبه وغشي على أبي الحسين الواسطي وعلى جماعة من الفقراء المشهورين. وكادت الفتنة تهيج ففعل أصحاب الحرس ما فعلوا.

(ص 11 - 12)

\*\*\*\*

وقال إبراهيم بن فاتك: دخلت يوماً على الحلاج في بيت له على غفلة منه فرأيته قائماً على هامة رأسه وهو يقول: يا من لازمني في خَلدي قريباً، وباعدني بُعد القدم من الحدث غيباً، تتجلى عليّ حتى ظننتك الكل، وتُسلب عنيّ حتى أشهد بنفيك. فلا بُعدك يبقی، ولا قُربك ينفع، ولا حربك يغني، ولا سلمك يؤمن. فلما أحسّ بي قعد مستوياً وقال: ادخل ولا عليك، فدخلت وجلست بين يديه، فإذا عيناه كشعلتي نار. ثم قال: يا بنيّ إنّ بعض الناس يشهدون عليّ بالكفر، وبعضهم يشهدون لي بالولاية. والذين يشهدون عليّ بالكفر أحبّ إليّ وإلى الله من الذين يقرّون لي بالولاية. فقلت: يا شيخ ولمّ ذلك. فقال: لأنّ الذين يشهدون لي بالولاية من حُسن ظنهم بي، والذين يشهدون عليّ بالكفر تعصّباً لدينهم، ومن تعصّب لدينه أحبّ إلى الله ممن أحسن الظن بأحد. ثم قال لي: وكيف أنت يا إبراهيم حين تراني وقد صُلبت وقُتلت وأحرقت،

وذلك أسعد يوم من أيام عمري جميعاً، ثم قال لي: لا تجلس  
وأخرج في أمان الله.

(ص 18)

\*\*\*\*

وعن ابن الحدّاد المصري قال: خرجت في ليلة مُقمرة  
إلى قبر أحمد بن حنبل رحمه الله، فرأيت هناك من بعيد  
رجلاً قائماً مستقبلاً القبلة. فدنوت منه من غير أن يعلم، فإذا  
هو الحسين بن منصور وهو يبكي ويقول: يا من أسكرني  
بحبه، وحيرني في ميادين قربه، أنت المنفرد بالقدم،  
والمتموّد بالقيام على مقعد الصدق، قيامك بالعدل لا  
بالاعتدال، وبُعدك بالعزل لا بالاعتزال، وحضورك بالعلم لا  
بالانتقال، وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتحال، فلا شيء فوقك  
فيظنّك، ولا شيء تحتك فيُفكّك، ولا أمامك شيء فيجذك، ولا  
وراءك شيء فيدركك، أسألك بحرمة هذه الثُرب المقبولة  
والمراتب المسؤولة، أن لا تردّني إليّ بعد ما اختطفتني  
مني، ولا تُريني نفسي بعدما حجبته عني، وأكثر أعدائي في  
بلادك، والقائمين لقتلي من عبادك. فلمّا أحسّ بي التفت  
وضحك في وجهي ورجع وقال لي: يا أبا الحسن، هذا الذي  
أنا فيه أوّل مقام المريدين. فقلت تعجباً: ما تقول يا شيخ. إن  
كان هذا أوّل مقام المريدين فما مقام من هو فوق ذلك؟ قال  
كذبتُ هو أوّل مقام المسلمين، لا بل كذبت، هو أوّل مقام  
الكافرين. ثم زعق ثلاث زعقات، وسقط وسال الدم من  
حلقه. وأشار إليّ بكفه أن أذهب فذهبت وتركته، فلمّا

أصبحت رأيته في جامع المنصور، فأخذ بيدي ومال بي إلى زاوية وقال: بالله عليك لا تُعلم أحداً بما رأيت مني البارحة.

(ص 20 - 21)

\*\*\*\*

وعن أبي إسحق إبراهيم بن عبد الكريم الحلواني قال: خدمت الحلاج عشر سنين وكنت من أقرب الناس إليه. ومن كثرة ما سمعت الناس يقعون فيه ويقولون إنه زنديق توهمت في نفسي فاخترته. فقلت له يوماً: يا شيخ أريد أن أعلم شيئاً من مذهب الباطن. فقال: باطن الباطل أو باطن الحق؟ فبقيت متفكراً فقال: أما باطن الحق فظاهره الشريعة، ومن يحقّق في ظاهر الشريعة ينكشف له باطنها، وباطنها المعرفة بالله، وأما باطن الباطل فباطنه أقبح من ظاهره. وظاهره أشنع من باطنه، فلا تشتغل به. يا بنيّ أذكر لك شيئاً من تحقيقي في ظاهر الشريعة. ما تمذهبتُ بمذهب واحد من الأئمة جملة، وإنما أخذت من كل مذهب أصعبه وأشدّه وأنا الآن على ذلك. وما صلّيتُ صلاة الفرض قطّ إلا وقد اغتسلتُ أولاً ثم توضأت لها. وها أنا ابن سبعين سنة، وفي خمسين سنة صلّيت صلاة ألفي سنة، كل صلاة قضاء لما قبلها.

(ص 22 - 23)

\*\*\*\*

وقال إبراهيم الحلواني: دخلت على الحلاج بين المغرب والعشاء فوجدته يصلي. فجلست في زاوية البيت كأنه لم يحسّ بي لاشتغاله بالصلاة. فقرأ سورة البقرة في الركعة الأولى وفي الركعة الثانية آل عمران. فلما سلّم سجد وتكلم بأشياء لم أسمع بمثلها. فلما خاض في الدعاء، رفع صوته كأنه مأخوذ عن نفسه ثم قال: يا إله الآلهة، ويا ربّ الأرباب، ويا من (لا تأخذه سنة ولا نوم) رُدّ إلي نفسي لنلا يفنتن بي عبادك. يا هو أنا وأنا هو، لا فرق بين إتيي وهويتك إلاّ الحدث والقدم. ثم رفع رأسه ونظر وضحك في وجهي ضحكات، ثم قال: يا أبا إسحق أما ترى أنّ ربّي ضرب قدمه في حدثي حتى استهلك حدثي في قدمه، فلم يبق لي إلاّ صفة القديم، ونطقي في تلك الصفة. والخلق كلهم أحداث ينطقون عن حدث. ثم إذا نطقت عن القدم ينكرون عليّ ويشهدون بكفري ويسعون إلى قتلي. وهم بذلك معذورون، وبكلّ ما يفعلون بي ماجورون. (ص 23 - 24)

\*\*\*\*

وعن علي بن مردويه قال: سمعت الحسين بن منصور قد سلّم عن الصلاة فقال: اللهم، أنت الواحد الذي لا يتمّ به عدد ناقص، والأحد الذي لا تدركه فطنة غائص، وأنت (في السماء إله وفي الأرض إله) أسألك بنور وجهك الذي أضاءت به قلوب العارفين وأظلمت منه أرواح المتمردين، وأسألك بقدسك الذي تخصّصت به عن غيرك، وتفردت به

عَمَّن سواك، أن لا تُسرحني في ميادين الحيرة، وتتجيني من  
غمرات التفكّر، وتوحشني عن العالم، وتؤنسنني بمناجاتك، يا  
أرحم الراحمين. ثم سكت ساعةً وترنّم، ورفع صوته في ذلك  
الترنّم وقال: يا من استهلك المحبّون فيه، واغترّ الظالمون  
بأياديهِ، لا يبلغ كنه ذاتك أوهام العباد، ولا يصل إلى غاية  
معرفتكَ أهل البلاد. فلا فرق بيني وبينك إلا الإلهية  
والربوبية. وكانت عيناه في خلال الكلام تقطر دماً. فلما  
التفت إليّ ضحك فقال: يا أبا الحسن خذ من كلامي ما يبلغ  
إليه علمك، وما أنكره علمك فاضرب بوجهي ولا تتعلّق به،  
فتضلّ الطريق.

(ص 27)

\*\*\*\*

وعن أبي الحسن علي بن أحمد بن مردويه قال: رأيت  
الحلاج في سوق القطيعة ببغداد باكياً يصيح: أيها الناس  
أغيثوني عن الله، ثلاث مرّات، فإنه اختطفني منّي وليس  
يردني عليّ، ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة، وأخاف  
الهجران فأكون غائباً محروماً، والويل لمن يغيب بعد  
الحضور، ويهجر بعد الوصل. فبكى الناس لبكائه حتى بلغ  
مسجد عتّاب فوقف على بابه، وأخذ في كلام فهم الناس  
بعضه وأشكل عليهم بعضه. فكان ممّا فهمه الناس أنه قال:  
أيها الناس. إنه يحدث الخلق تلعّفاً فيتجلّى لهم، ثم يستتر  
عنهم تربيةً لهم. فلولا تجلّيه لكفروا جملةً، ولولا ستره لفُتتوا  
جميعاً، فلا يديم عليهم إحدى الحالتين، لكني ليس يستتر عني

لحظةً فأستريح، حتى استهلكت ناسوتيتي في لاهوتيتته  
وتلاشى جسمي في أنوار ذاته، فلا عين لي ولا أثر، ولا  
وجه ولا خبر. وكان مما أشكل على الناس معناه أنه قال:  
اعلموا أن الهياكل قائمة بياهو، والأجسام متحركة بياسينه.  
والهو والسين طريقان إلى معرفة النقطة الأصلية، ثم أنشأ  
يقول:

عُدُّ النبوةِ مصباحٌ من النور	مُعَلَّقُ الوحي في مشكاة
بالله ينفخ نَفْخَ الروح في	لِخاطري نفخ إسرائيل في
إذا تجلَّى بطوري أن يُكَلِّمَنِي	رَأَيْتُ في غَيْبَتِي موسى على

(ص 28 - 29)

\*\*\*\*

وقال عبد الكريم بن عبد الواحد الزعفراني: دخلت على  
الحلاج وهو في مسجد وحوله جماعة وهو يتكلم، فأول ما  
اتصل بي من كلامه أنه قال: لو ألقى مما في قلبي ذرة على  
جبال الأرض لذابت، وإني لو كنت يوم القيامة في النار  
لأحرقت النار، ولو دخلت الجنة لانهدم بنيانها، ثم أنشأ  
يقول:

عجبتُ لكلي كيف يحمله	ومن ثقل بعضي ليس تحملي
لئن كان في بسطٍ من	فقلبي على بسطٍ من الخلق في

(ص 30 - 31)

\*\*\*\*

وقال أحمد بن أبي الفتح بن عاصم البيضاوي: سمعت  
 الحلاج يملئ على بعض تلامذته: إن الله (تبارك وتعالى له  
 الحمد) ذات واحد قائم بنفسه، منفرد عن غيره بقدمه، متوحد  
 عن سواه بربوبيته، لا يمازجه شيء، ولا يخالطه غير، ولا  
 يحويه مكان، ولا يدركه زمان، ولا تقدّر فكره، ولا تصوّره  
 خطرة، ولا تدركه نظرة، ولا تعتريه فترة، ثم طاب وقته  
 وأنشأ يقول:

جنوني(\*) لك تقديسٌ      وظني فيك تهويسٌ  
 وقد حيرني حبُّ      وطرفٌ فيه تقويسٌ  
 وقد دلّ دليلُ الحبِّ      ب أنَّ القربَ تلبيسٌ

ثم قال: يا ولدي، صنّ قلبك عن فكره، ولسانك عن ذكره،  
 واستعملهما بإدامة شكره. فإنّ الفكرة في ذاته والخطرة في  
 صفاته والنطق في إثباته، من الذنب العظيم والتكبر الكبير.

(ص 32)

\*\*\*\*

وعن أبي نصر أحمد بن سعيد الاسيينجاني يقول: سمعت  
 الحلاج يقول: ألزم الكل الحدث لأن القدم له. فالذي بالجسم  
 ظهوره فالعرض يلزمه. والذي بالإرادة اجتماعه فقواها  
 تمسكه، والذي يؤلفه وقت يفرّقه وقت، والذي يقيمه غيره

(\*) وردت كلمة [جنوني] في الديوان، منشورات الجمل [جحودي]، انظر ص 47.

فالضرورة تمسّه، والذي الوهم يظفر به فالتصوير يرتقي إليه. ومن آواه محلّ أدركه أين. ومن كان له جنس طالبه كيف. إنه تعالى لا يظلّه فوق، ولا يُقلّه تحت، ولا يقابله حدّ، ولا يزاحمه عند، ولا يأخذه خلف، ولا يحده أمام، ولا يظهره قبل، ولا يُفئته بعد، ولا يجمعه كلّ ولا يوجدّه كان، ولا يُفقدّه ليس. وصفه لا صفة له، وفعله لا علّة له، وكونه لا أمد له. تتّره عن أحواله خلقه، ليس له من خلقه مزاج، ولا في فعله علاج، باينهم بقدمه كما باينوه بحدوثهم. إن قلت متى فقد سبق الوقت كونّه، وإن قلت هو فالهاء والواو خلقه، إن قلت أين فقد تقدم المكان وجودّه، فالحروف آياته، ووجوده إثباته، ومعرفته توحيدّه، وتوحيدّه تمييزه من خلقه، ما تصوّر في الأوهام فهو بخلافه، كيف يحلّ به ما منه بدأ، أو يعود إليه ما هو أنشأه. لا تماثله العيون، ولا تقابله الظنون. قربه كرامته، وبعده إهانتّه، علوّه من غير توقّل، ومجيئه من غير تنقل. (هو الأول والآخر والظاهر والباطن)، القريب والبعيد (ليس كمثلّه شيء وهو السميع العليم).

(ص 33 - 34)

\*\*\*\*

عن يونس بن الخضر الحلواني قال: سمعت الحلاج يقول: دعوى العلم جهلّ، توالي الخدمة سقوط الحرمة. الاحتراز من حربه جنون، الاغترار بصلحه حماقة. النطق

في صفاته هَوس. السكوت عن إثباته خرس، طلب القرب  
منه جسارة، والرضى ببعده من دناءة الهمة.

(ص 35)

\*\*\*\*

عن موسى بن أبي ذرّ البيضاويّ قال: كنت أمشي خلف  
الحلاج في سكك البيضاء فوق ظلّ شخص من بعض  
السطوح عليه. فرفع الحلاج رأسه، فوقع بصره على امرأة  
حسنة فالتفت إليّ وقال: ستري وبال هذا عليّ ولو بعد حين.  
فلما كان يوم صلبه كنتُ بين القوم أبكي فوقع بصره عليّ  
من رأس الخشبة فقال: يا موسى. من رفع رأسه كما رأيت  
وأشرف إلى ما لا يحلّ له أشرف على الخلق هكذا، وأشار  
إلى الخشبة.

(ص 36)

\*\*\*\*

وعن أبي بكر الشبلي قال: قصدتُ الحلاج وقد قُطعت يداه  
ورجلاه وصلب على جذع فقلت له: ما التصوف. فقال:  
أهون مرقة منه ما ترى. فقلت له: ما أعلاه. فقال: ليس لك  
إليه سبيل، ولكن ستري غداً، فإنّ في الغيب ما شهدته وغاب  
عنك. فلما كان وقت العشاء جاء الإذن من الخليفة أن  
تضرب رقبتَه. فقال الحرس: قد أمسينا، نوخر إلى الغد. فلما  
كان الغد أنزل من الجذع وقُدّم لتضرب عنقه، فقال بأعلى

صوته: حسب الواحد إفراد الواحد له، ثم قرأ (يستعجل بها الذين لا يؤمنون بها والذين آمنوا مشفقون منها ويعلمون أنها الحق) الآية. وقيل هذا آخر شيء سُمع منه. ثم ضربت عنقه ولفّ في بارية وصُبّ عليه النفط وأحرق وحمل رماده على رأس منارة لتتسفه الريح.

(ص 38)

\*\*\*\*

قال أحمد بن فاتك: لما قُطعت يدا الحلاج ورجلاه قال: إلهي أصبحت في دار الرغائب، أنظر إلى العجائب، إلهي إنك تتودّد إلى مَنْ يؤذيك، فكيف لا تتودّد إلى من يؤذى فيك.

(ص 44)

\*\*\*\*

عن أبي يعقوب النهرجوري قال: دخل الحلاج مكة أول دخلة، وجلس في صحن المسجد سنة لم يبرح من موضعه إلا للطهارة والطواف، ولم يحترز من الشمس ولا من المطر. وكان يُحمل إليه في كل عشية كوز ماء وقرص من أقراص مكة، وكان عند الصباح يُرى القرص على رأس الكوز وقد عضّ منه ثلاث عضّات أو أربعاً فيحمل من عنده.

(ص 44 - 45)

\*\*\*\*

وقال أحمد بن فاتك: كنا بنهاوند مع الحلاج وكان يوم النيروز فسمعنا صوت البوق فقال الحلاج: أي شيء هذا. فقلت: يوم النيروز. فتأوه وقال: متى نُنَوِّرُ. فقلت: متى تعني. قال: يوم أصلب. فلما كان يوم صلبه بعد ثلاث عشرة سنة نظر إليّ من رأس الجذع وقال: يا أحمد نُورِزنا، فقلت: أيها الشيخ. هل أتحت. قال: بلى. أتحت بالكشف واليقين، وأنا مما أتحت به خجلٌ غير أني تعجّلتُ الفرح.

(ص 45 - 46)

\*\*\*\*

وعن أحمد بن كوكب بن عمر الواسطي قال: صحبت الحلاج سبع سنين فما رأيتُه ذاق من الأدم سوى الملح والخل، ولم يكن عليه غير مرقعة واحدة وكان على رأسه برنس. وكلما فُتح عليه بإزار قبله وأثر به. ولم ينم الليل أصلاً إلا سويةً من النهار.

(ص 46 - 47)

\*\*\*\*

عن خوراو زاد بن فيروز البيضاوي وكان من أخصّ الجيران وأقربهم إلى الحلاج أنه قال: كان الحلاج ينوي في أول رمضان ويفطر يوم العيد وكان يختم القرآن كل ليلة في ركعتين وكل يوم في مائتي ركعة، وكان يلبس السواد يوم العيد، ويقول: هذا لباس من يُردّ عليه عمله.

(ص 47)

\*\*\*\*

وقال أحمد بن فاتك قال الحلاج: مَنْ ظنَّ أن الإلهية تمتزج بالبشرية أو البشرية تمتزج بالإلهية فقد كفر. فإن الله تعالى تفرّد بذاته وصفاته عن ذوات الخلق وصفاتهم، فلا يشبههم بوجه من الوجوه، ولا يشبهونه بشيء من الأشياء، وكيف يُتصوّر الشبه بين القديم والمحدث، ومن زعم أن البارئ في مكان أو على مكان أو متّصل بمكان أو يُتصوّر على الضمير أو يتخايل في الأوهام أو يدخل تحت الصفة والنعت فقد أشرك.

(ص 48)

\*\*\*\*

عن عثمان بن معاوية أنّ الحلاج قال: من لاحظ الأزلية والأبدية وغمض عينيه عمّا بينهما فقد أثبت التوحيد. ومن غمض عينيه عن الأزلية والأبدية ولاحظ ما بينهما فقد أتى بالعبادة. ومن أعرض عن البين والطرفين فقد تمسك بعروة الحقيقة.

(ص 51)

\*\*\*\*

يروى عن مسعود بن الحارث الواسطي أنه قال: سمعت الحسين بن منصور الحلاج يقول لإبراهيم بن فاتك وأنا أسمع وكنت متروعا: يا إبراهيم، إن الله تعالى لا تحيط به

القلوب، ولا تدركه الأبصار، ولا تمسكه الأماكن، ولا تحويه الجهات، ولا يتصوّر في الأوهام، ولا يتخايل للفكر، ولا يدخل تحت كيف، ولا يُنعت بالشرح والوصف، ولا تتحرّك ولا تسكن ولا تنتفّس إلّا وهو معك، فانظر كيف تعيش. وهذا لسان العوام، وأما لسان الخواص فلا نطق له. والحقّ حق والعبد باطل، وإذا اجتمع الحق والباطل فيضرب (الحق على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق ولكم الويل مما تصفون).

(ص 56 - 57)

\*\*\*\*

وقال أحمد بن القاسم الزاهد: سمعت الحلاج في سوق بغداد يصيح: يا أهل الإسلام أغيثوني. فليس يتركني ونفسي فأنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلالة لا أطيعه، ثم أنشأ يقول:

حويْتُ بكلّي كلّ كلك يا قُدسي      تكاشفني حتى كأنك في نفسي  
أقلّب قلبي في سواك فلا أرى      سوى وحشتي منه وأنت به  
فها أنا في حبس الحياة مُمنّع      عن الأُنس فاقبضني إليك من

(ص 57 - 58)

\*\*\*\*

وقال أبو القاسم عبد الله بن جعفر المحبّ، لما دخل الحلاج بغداد واجتمع حوله أهلها، حضر بعض الشيوخ عند بعض رؤساء بغداد يقال له أبو طاهر الساوي، وكان محبّاً للفقراء، فسأله الشيخ أن يعمل دعوة ويحضر فيها الحلاج.

فأجابه إلى ذلك وجمع المشايخ في داره وحضر الحلاج، فقالوا للقول: قل ما يختار الشيخ. يعني به الحلاج. فقال الحلاج: إنما يوقظ النائم وقول الفقراء ليس بنائم. فقال القول وطاب وقت القوم. ووثب الحلاج وسطهم وتواجد تواجداً تلالأت منه أنوار الحقيقة وأنشد:

ثلاثة أحرف لا عجم فيها      ومعجومان وانقطع الكلام  
فمعجومٌ يُشاكل واجديه      ومتروكٌ يصدّقه الأنام  
وباقى الحرف مرموزٌ      فلا سفرٌ هناك ولا مقامٌ

(ص 58 - 59)

\*\*\*\*

وقال جندب بن زادان الواسطي، وكان من تلامذة الحلاج، دخل عليّ في نصف الليل ببغداد بهرام بن مرزبان المجوسي وكان مُكثرأً ومعه كيس فيه ألفا دينار وقال لي: تذهب معي إلى الحلاج فلعلّه يحتشمك فتعطيه هذا الكيس. فذهبت معه ودخلنا عليه وكان قاعداً على سجادته يقرأ القرآن ظاهراً. فأجلسنا وقال: ما الحاجة في هذا الوقت. فتكلمت في ذلك فأبى أن يقبل. فألحت عليه وكان يُحبّتي فقبل. وقال لي: لا تخرج. فوقفنا وخرج المجوسي. فلما ذهب المجوسي، قام الحلاج وخرجت معه حتى دخل جامع المنصور ومعه الكيس والفقراء نيام. فأيقظهم وفرّق الدنانير عليهم بعد أن يفضّهم حتى لم يبق في الكيس شيء، فقلت: يا شيخ، هلاً صبرت إلى الغد. فقال: الفقير إذا بات في عقارب نصيبين خير له من أن يبيت مع المعلوم.

\* \* \* \*

وقال أبو نصر بن القاسم البيضاوي: رأيت رقعة بخط الحلاج عند بعض تلامذته: أما بعد، فإني أحمد إليك الله الذي لا إله إلا هو، الخارج من حدود الأوهام وتصاوير الظنون وتخيل الفكر وتحديد الضمير، الذي (لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ)، وأعلم أن المرء قائم على بساط الشريعة ما لم يصل إلى مواقف التوحيد. فإذا وصل إليها سقطت من عينه الشريعة، واشتغل باللوائح الطالعة من معدن الصدق. فإذا ترادفت عليه اللوائح، وتتابع عليه الطواع، صار التوحيد عنده زندقة، والشريعة عنده هوساً، فبقي بلا عين ولا أثر. إن استعمل الشريعة استعملها رسماً، وإن نطق بالتوحيد نطق به غلبةً وقهراً.

\* \* \* \*

وعن عبد الودود بن سعيد بن عبد الغنيّ الزاهد قال: رأيت الحلاج دخل جامع المنصور وقال: أيها الناس اسمعوا مني واحدة. فاجتمع عليه خلق كبير، فمنهم محبٌ ومنهم منكر. فقال: اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني. فبكى بعض القوم. فتقدمت من بين الجماعة وقلت: يا شيخ كيف نقتل رجلاً يصلي ويصوم ويقرأ القرآن. فقال: يا شيخ، المعنى الذي به تُحقن الدماء خارج عن الصلاة والصوم وقراءة القرآن، فاقتلوني تؤجروا وأستريح. فبكى القوم

وذهب، فتبعته إلى داره فقلت: يا شيخ ما معنى هذا. قال ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلي. فقلت له: كيف الطريق إلى الله تعالى. قال: الطريق بين اثنين وليس مع الله أحد. فقلت: بين. قال: من لم يقف على إشارتنا لم ترشده عبارتنا. ثم قال:

أنت أم أنا هذا في إلهين      حاشاك حاشاك من إثبات  
هُوية لك في لائتي أبداً      كلّي على الكلّ تلبيس  
فأين ذاتك عني حيث كنت      فقد تبين ذاتي حيث لا أين  
وأين وجهك مقصود      في باطن القلب أم في  
بيني وبينك إنّي يزاحمني      فارفع بإتيك إتي من البين

فقلت له: هل لك أن تشرح هذه الأبيات. قال: لا يسلم لأحد معناها إلا لرسول الله (صلى الله عليه وسلم)؛ استحقاقاً ولي تبعاً.

(ص 74 - 75)

\*\*\*

وعن الحسين بن حمدان قال: سمعت الحسين يقول في سوق بغداد:

ألا أبلغ أحبائي بأني ركب البحر وانحسر

ففي دين الصليب يكون ولا البطحا أريد ولا  
فتبعته، فلما دخل داره كبر يصلي فقرأ الفاتحة والشعراء  
إلى سورة الروم، فلما بلغ إلى قوله تعالى: (وَقَالَ الَّذِينَ  
أُوتُوا الْعِلْمَ وَالْإِيمَانَ) الآية، كررها وبكى، فلما سلم قلت: يا  
شيخ تكلمت في السوق بكلمة من الكفر ثم أقمت القيامة ههنا  
في الصلاة، فما قصدك. قال: أن تقتل هذه الملعونة، وأشار  
إلى نفسه. فقلت: يجوز إغراء الناس على الباطل؟ قال: لا  
ولكني أغريهم على الحق، لأن عندي قتل هذه من الواجبات،  
وهم إذا تعصبوا لدينهم يؤجرون.  
(ص 80 - 81)

\*\*\*\*

وقال أحمد بن يونس: كنا في ضيافة ببغداد فأطال الجنيد  
اللسان في الحلاج ونسبه إلى السحر والشعبذة والنيرنج،  
وكان مجلساً خاصاً غاصاً بالمشايخ، فلم يتكلم أحد احتراماً  
للجنيد. فقال ابن خفيف: يا شيخ لا تطول، ليس إجابة الدعاء  
والإخبار عن الأسرار من النيرنجات والشعبذة والسحر.

(\*) ورد البيتان في ديوان الحلاج ص 69 على النحو التالي:

ألا أبلغ أحبائي بأني ركبْتُ البحر وانكسر السفينة  
ففي دين الصليب يكون موتي ولا البطحا أريد ولا المدينة

فاتَّفَقَ القوم على تصديق ابن خفيف. فلمَّا خرجنا أخبرت  
الحلاج بذلك فضحك وقال: أما محمد بن خفيف فقد تعصَّب  
لله وسيؤجر على ذلك. وأما أبو القاسم الجنيد فقد قال: إنه  
كذب ولكن قل له: (سَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ).  
(ص 90)

\*\*\*\*

وقال أحمد بن فاتك: قلت للحلاج: أوصني. قال: هي  
نفسك إن لم تشغلها شغلتك.  
(ص 94)

\*\*\*\*

وعن إبراهيم بن شيبان قال: دخلت مكّة مع أبي عبد الله  
المغربي فأخبرنا أنّ ههنا الحلاج مقيم بجبل أبي قبيس.  
فصعدناه وقت الهاجرة، فإذا به جالس على صخرة والعرق  
يسيل منه وقد ابتلت الصخرة من عرقه. فلمَّا رآه أبو عبد الله  
رجع وأشار إلينا أن نرجع فرجعنا. ثم قال أبو عبد الله: يا  
إبراهيم، إن عشت ترى ما يلقي هذا، سوف يبتليه الله ببليّة لا  
يطيقها أحد من خلقه يتصبّر مع الله.  
(ص 100)

\*\*\*\*

قال إبراهيم بن شيبان: إياكم والدعوى ومن أراد أن ينظر  
إلى ثمرات الدعوى فليُنظر إلى الحلاج وما جرى عليه.  
(ص 101)

\*\*\*\*

عن إبراهيم بن شيبان قال: دخلت على ابن سُرَيْح يوم قتل  
الحلاج فقلت: يا أبا العباس ما تقول في فتوى هؤلاء في قتل  
هذا الرجل. قال: لعَلَّهم نسوا قول الله تعالى:  
(أَنْفُتُونَ رَجُلًا أَنْ يَقُولَ رَبِّيَ اللَّهُ).

(ص 102)

\*\*\*\*

وقال الواسطي: قلت لابن سُرَيْح: ما تقول في الحلاج؟  
قال: أما أنا أراه حافظاً للقرآن عالماً به، ماهراً في الفقه،  
عالماً بالحديث والأخبار والسنن، صائماً الدهر، قائماً الليل،  
يعظ ويبيكي ويتكلم بكلام لا أفهمه فلا أحكم بكفره.

(ص 102 - 103)

\*\*\*\*

يُروى أن الشبليّ دخل يوماً على الحلاج فقال له: يا شيخ،  
كيف الطريق إلى الله تعالى. فقال: خطوتين وقد وصلت:  
اضرب بالدنيا وجه عُشّاقها وسلّم الآخرة إلى أربابها.

(ص 103)

\*\*\*\*

## مختارات من كتاب الطواسين<sup>(\*)</sup>

### طس السراج

قال الحسين بن منصور الحلاج:

1. سراج من نور الغيب بدا وعاد وجاوز السُّرُج وساد. قمر تجلَّى من بين الأَقمار. كوكب برجه في فلك الأَسرار، سمَّاه الحق (أَمِيًّا) لجمع هَمَّتِه، وحرَمِيًّا لعظم نعمته، ومكِّيًّا لتمكينه عند قربته.

2. شرح صدره، ورفع قدره، وأوجب أمره، وأظهر بدره، طلع بدره من غمامة اليمامة، وأشرقت شمسُه من ناحية تهامة، وأضاء سراجُه من معدن الكرامة.

3. ما أخبر إلا عن بصيرته، وما أمر بسنته إلا عن حسن سيرته، حضر فأحضر، وأبصر فأخبر، وأنذر فحذّر.

4. ما أبصره أحد على التحقيق، سوى الصديق، لأنه وافقه، ثم رافقه، لئلا يبقى بينهما فريق.

5. ما عرفه عارف إلا جهل وصفه: (الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءَهُمْ وَإِنَّ فَرِيقًا مِنْهُمْ لَيَكْتُمُونَ الْحَقَّ وَهُمْ يَعْلَمُونَ).

---

(\*) انظر: كتاب الطواسين، الحسين بن منصور الحلاج، حققه وصحَّحه بولس نويّا اليسوعي، طبعة خاصة، مكتبة ابن سينا، باريس، شباط 1988. (ظهرت الطبعة الأولى عن: جامعة القديس يوسف في بيروت، عام 1972).

6. أنوار النبوة من نوره برزت، وأنواره من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأقدم في القدم، سوى نور صاحب الحرم.

7. همّته سبقت الهمم، ووجوده سبق العدم، واسمه سبق القلم: لأنه كان قبل الأمم والشيم. ما كان في الآفاق، ووراء الآفاق، ودون الآفاق، أظرف وأشرف وأعرف وأنصف وأرأف وأخوف وأعطف من صاحب هذه القصة، وهو سيّد أهل البريّة، الذي اسمه أحمد، ونعته أوحّد، وأمره أوكد، وذاته أجود وصفاته أمجد، وهمّته أفرد.

8. يا عجباً ما أظهره وأبصره وأظهره وأكبره وأشهره وأنوره وأقدره وأصبره. لم يزل كان مشهوراً قبل الحوادث والكوائن والأكوان، ولم يزل كان مذكوراً قبل القبل، وبعد البعد، والجوهر والألوان. جوهره صفويّ، كلامه نبويّ، علمه علويّ، عبارته عربيّ، قبلته لا مشرقية ولا مغربية، حسبه أبويّ، رفيقه ربويّ، صاحبه أمويّ.

9. بإرشاده أبصرت العيون، وبه عرفت السرائر والضمائر. والحق أنطقه، والدليل أصدقه. والحق أطلقه. هو الدليل، وهو المدلول، هو الذي جلا الصدا عن الصدر المعلول. هو الذي أتى بكلام قديم، لا محدث ولا مقول ولا مفعول، بالحق موصول غير مفصول، الخارج عن المعقول. هو الذي أخبر عن النهاية والنهايات ونهاية النهاية.

10. رفع الغمام، وأشار إلى البيت الحرام. هو التمام، هو الهمام، هو الذي أمر بكسر الأصنام، هو الذي كشف الغمام، هو الذي أرسل إلى الأنام، هو الذي ميّز بين الإكرام والإحرام.

11. فوقه عمامة برقت، وتحتة برقة لمعت وشرقت، وأمطرت وأثمرت، العلوم كلها قطرة من بحره، الجَم كلها غرفة من نهره. الأزمان كلها ساعة من دهره.
12. الحق به، وبه الحقيقة، والصدق به، والرفق به، والفتق به، والرتق به. هو الأول في الوصلة، والآخر في النبوة، والظاهر بالمعرفة، والباطن بالحقيقة.
13. ما وصل إلى علمه عالم، ولا اطلع على فهمه حاكم.
14. الحق ما أسلمه إلى خلقه، لأنه هو، وإني هو، وهو هو.

15. ما خرج خارج من ميم محمد، وما دخل في حائه أحد، حاء وميم ثانية، والذال وميم أوله. داله دواؤه، ميمه محله، حاؤه حاله، ميم ثانية مقاله.
16. أظهر إعلانه، أبرز برهانه، أنزل فرقانه، أنطق لسانه، أشرق جنانه، أعجز أقرانه، أثبت بُنيانه، رفع شأنه.
17. إن هربت من ميادينه، فأين السبيل بلا دليل، يا أيها العليل، وحكم الحكماء عند حكمته ككثير مهيل!

## طس الفهم

قال الحسين بن منصور الحلاج:

1. أفهام الخلائق لا تتعلق بالحقيقة، والحقيقة لا تليق بالخليقة، الخواطر علائق، وعلائق الخلائق لا تصل إلى الحقائق، الإدراك إلى علم الحقيقة صعب، فكيف إلى حقيقة الحقيقة؟ وحق الحق وراء الحقيقة، والحقيقة دون الحق.
2. الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح، ويعود إلى الأشكال فيخبرهم عن الحال بألطف المقال ثم يمرح بالدلال طمعاً في الوصول إلى الكمال.
3. ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارته حقيقة الحقيقة، والوصول إليه حق الحقيقة.
4. لم يرض بضوئه وحرارته، فيلقي جُملته فيه، والأشكال ينتظرون قدومه ليخبرهم عن النظر حين لم يرض بالخبر، فحينئذ يصير متلاشياً متصاعراً متطائراً، فيبقى بلا

رسم وجسم واسم ووسم، فبأي معنى يعود إلى الأشكال وبأي حال بعد ما صار؟ من وصل وصار إلى النظر، استغنى عن الخبر، ومن وصل إلى المنظور استغنى عن النظر.

5. لا تصحّ هذه المعاني للمتواني ولا الفاني ولا الجاني ولا لمن يطلب الأمانى، كأني كأني، أو كأني هو، أو هو أني: لا يروعي إن كنت أني.

6. يا أيها الظانّ، لا تحسب أني أنا الآن، أو يكون، أو كان، كأني هذا الجلد العارف أو هذا حالي، لا بأس إن كنت أنا، ولكن لا أنا.

7. إن كنت تفهم فافهم، ما صحت هذه المعاني لأحد سوى أحمد (مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ)، حين جاوز الكونين، وغاب عن الثقلين، وغمض العين عن الأين، حتى لم يبق له رين ولا مين.

8. (فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ): حين وصل إلى مفازة علم الحقيقة، أخبر عن السواد، وحين وصل إلى حقيقة الحقيقة، أخبر عن الفؤاد، وحين وصل إلى حق الحقيقة، ترك المراد واستسلم للجواد، وحين وصل إلى الحق عاد فقال: (سجد لك سوادي وآمن بك فؤادي)، وحين وصل إلى الغايات قال (لا أحصي ثناء عليك)، وحين وصل إلى حقيقة الحقيقة قال: (أنت كما أثبتت على نفسك) جدد الهوى فلحق المنى: (مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى) (عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى) ما التقت يميناً إلى الحقيقة، ولا شمالاً إلى حقيقة الحقيقة، (مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى).

## طس الصفاء

قال الحسين بن منصور الحلاج:

1. الحقيقة دقيقة، طرقها مضيق، فيها نيران شهيق، ودونها مفازة عميقة. الغريب سلكها، يخبر عن قطع مقامات الأربعين، مثل مقام الأدب والرهب والسبب والطلب والعجب والعطب والطرب والشره والتره والصفاء والصدق والرفق والعنق والتصريح والترويح والتمني والشهود والوجود والعدّ والكد والرد والامتداد والاعتداد والانفراد والانقياد والمراد والشهود والحضور والرياضة والحيطة والافتقاد والاصطلاح والتدبر والتحير والتفكر والتبصر

والتصبر والتعبّر والرفض والنفص والتيقظ والرعاية  
والهداية والبداية: فهذه مقامات أهل الصفاء والصفوية.

2. ولكل مقام علو مفهوم وغير مفهوم.  
3. ثم دخل المفازة وحازها ثم جازها بالأهل والمهل،  
من الجبل والسهل.

4. (فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ) ترك الأهل حين صار  
للحقيقة أهلاً، ومع ذلك كله رضي بالخبر دون النظر ليكون  
فرقاً بينه وبين خير البشر فقال: (لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ).

5. فإذا رضي المقتدي بالخبر، فكيف يكون المقتدي على  
الأثر؟

6. (من الشجرة) (من جانب الطور): ما سمع من  
الشجرة، ما سمع من بررة.

7. ومثلي مثل تلك الشجرة. فهذا كلامه.

8. فالحقيقة حقيقة، والخليقة خليقة: دع الخليقة، لتكون  
أنت هو، وهو أنت، من حيث الحقيقة.

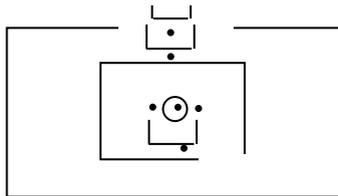
9. لأنني واصف، والوصف وصف الواصف بالحقيقة،  
فكيف الواصف؟

10. فقال له الحق: (أنت تهدي إلى الدليل، لا إلى  
المدلول، وأنا دليل الدليل).

## طس الدائرة

قال الحسين بن منصور الحلاج:

1. هذه صورة الحقيقة وطلابها وأبوابها وأسبابها:



- (باء): البراني ما وصل إليها، والثاني وصل وانقطع  
طريقتهما، والثالث ضل في مفاوز حقيقة الحقيقة.
2. وهيهات! من يدخل الدائرة، والطريق مسدود  
والطالب مردود؟ فالنقط الفوقاني همته، والنقط التحتاني  
رجوعه إلى أصله، والنقط الوسطاني تحييره.
3. والدائرة ما لها باب، والنقطة التي في وسط الدائرة  
هي معنى الحقيقة.
4. ومعنى الحقيقة شيء لا تغيب عنه الظواهر والبواطن  
ولا يقبل الأشكال.
5. فإن أردت فهم ما أشرت إليه، (فخذُ  
أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ)، لأن الحي لا يطير.
6. الغيرة أحضرتها بعد الغيبة، والهيبة منعتها، والحيرة  
سلبتها.
7. هذه معاني الحقيقة، وأدق من ذلك دائرة المعادن  
ومأثرة القواطن، وأدق من ذلك فهم الفهم بإخفاء الوهم.
- 8 - 11. هذا من حول الدائرة ينطق، لا من وراء الدائرة.  
وأما علم علم الحقيقة، فإنه حرمي، والدائرة حرمه.  
فلذلك سُمي النبي صلى الله عليه وسلم (حرمياً). ما خرج  
من دائرة الحرم سواه. لأنه من فزع أواه، تأوّه حين رأى بيتاً  
في دائرة الحرم وهو وراءه، فقال: آه.

## قائمة المصادر والمراجع

### المصادر:

- ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم (ت630هـ)، الكامل في التاريخ، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1966.

- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996.
- الجرجاني، عبد القاهر (ت471هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصله، محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، صحح طبعه وعلق حواشيه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
- ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي (ت597هـ)، المنتظم في تواريخ الملوك والأمم، ط1، تحقيق: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، 1995.
- ابن حجر العسقلاني، الحافظ شهاب الدين أحمد بن علي (ت852هـ)، لسان الميزان، ط1، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
- الحلاج، أبو المغيث الحسين بن منصور (ت309هـ)، شرح ديوان الحلاج، تحقيق: كامل مصطفى الشيبلي، مكتبة النهضة، بيروت - بغداد، 1973.
- الحلاج، الديوان يليه كتاب الطواسين، ط1، تحقيق: كامل الشيبلي، منشورات الجمل، ألمانيا، 1997.

- الحلاج، الطواسين، طبعة خاصة، مكتبة ابن سينا، باريس، شباط، 1988.
- الحلاج، الطواسين - المناجيات، منشورات الأمد، بغداد، 1991.
- الحلاج، كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، ط1، اعتنى بنشره وتصحيحه ل. ماسينيون، وب. كرواس، منشورات الجمل، ألمانيا، 1999.
- الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي (ت463هـ)، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، ط1، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني (ت502هـ)، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مطبعة المدني، القاهرة، 1969.
- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين بن محمد بن أبي بكر (ت681هـ)، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
- الديار بكري حسين بن محمد بن الحسن (ت966هـ)، تاريخ الخميس في أحوال أنفس نفيس، دار صادر، بيروت.
- الديلمي، أبو الحسن علي بن محمد، عطف الألف المألوف على اللام المعطوف، تحقيق ج.ك. فادية، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي، مصر، 1962.
- الذهبي، الحافظ شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت748هـ)، العبر في خبر من غبر، ط1، تحقيق: أبو

هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985.

■ الذهبي، تاريخ الإسلام، ط1، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، 1992.

■ الذهبي، ميزان الاعتدال في نقد الرجال، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار المعرفة، بيروت.

■ السلمي، أبو عبد الرحمن (ت412هـ)، طبقات الصوفية، ط2، تحقيق: نور الدين شريبة، دار الكتاب النفيس، حلب 1986.

■ السيوطي، جلال الدين (ت911هـ)، المزهرة في علوم اللغة العربية وأنواعها، تحقيق محمد جاد المولى ورفاقه، منشورات المكتبة المصرية، صيدا، بيروت 1987.

■ الشعراني، أبو المواهب عبد الوهاب بن أحمد بن علي الأنصاري (ت973هـ)، الطبقات الكبرى، ط1، ضبطه وصححه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.

■ ابن العبري، غريغوريوس أبو الفرج بن أهرون الملطي (ت685هـ)، تاريخ مختصر الدول، دار المسيرة، بيروت.

■ ابن عربي، محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبدالله محي الدين (ت638هـ)، لوازم الحب الإلهي، ط1، تحقيق: موفق فوزي الجبر، دار معد ودار النمير، دمشق، 1998.

▪ عريب القرطبي، عريب بن سعد، صلة تاريخ الطبري، مطبعة بريل، ليدن، 1897.

▪ ابن العماد الحنبلي، شهاب الدين أبو الفلاح عبد الحي أحمد بن محمد (1089هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ط1، 10م، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.

▪ القاضي التتوخي، أبو يعلى عبد الباقي عبدالله بن المحسن (ت384هـ)، القوافي، ط2، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، 1978.

▪ القشيري، عبد الكريم بن هوازن (ت465هـ)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده.

▪ ابن كثير، أبو الفداء الحافظ الدمشقي (ت774هـ)، البداية والنهاية، ط3، تحقيق: أحمد أبو ملح وعلي نجيب عطوي وفؤاد السيد ومهدي ناصر الدين وعلي عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

▪ المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت421هـ)، شرح ديوان الحماسة، ط1، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991.

▪ مسكويه، أبو علي أحمد بن محمد (ت421هـ)، تجارب الأمم، تحقيق: هـ. ف. أمدروز، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة.

- ابن الملقن، سراج الدين بن حفص عمر بن علي بن أحمد المصري (ت804هـ)، طبقات الأولياء، ط2، تحقيق: نور الدين شريبة، دار المعرفة، 1986.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1992.
- مؤلف مجهول، العيون والحدائق في أخبار الحقائق، تحقيق: نبيلة عبد المنعم داود، مطبعة النعمان، 1972.
- ابن النديم محمد بن إسحاق النديم (ت378هـ)، الفهرست، ط1، تحقيق: ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، 1985.
- اليافعي، أبو محمد عبدالله بن أسعد بن علي بن سليمان (ت768هـ)، مرآة الجنان وعبرة اليقظان، ط1، وضع حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.

### المراجع:

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1979.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ط5، القاهرة، 1981.
- إبراهيم خليل، الضفيرة واللهب، ط1، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2000.
- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998.

- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.
- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط3، منشورات عالم الكتب، القاهرة، 1992.
- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ط2، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1973.
- أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ط1، رابطة الكتاب الأردنيين، عمّان، 1995.
- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
- أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.
- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، 1994.
- ت.س. إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية.
- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
- جورج موانان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب البكوش، منشورات جديدة، تونس، 1981.

- حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، مصر، 1998.
- حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
- الخوانساري، محمد باقر الأصفهاني الموسوي (ت1346هـ)، روضات الجنات في أحوال العلماء والسادات، تحقيق: أسد الله إسماعيليان، مكتبة إسماعيليان، طهران، 1391هـ.
- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ط1، دندرة للطباعة والنشر، والمؤسسة الجامعية، بيروت، 1991.
- سعد مصلوح، الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980.
- سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2000.
- سمير ستيتية، الشرط والاستفهام في الأساليب العربية، ط1، عمان، 2000.
- شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد، ط1، دار العلوم، الرياض، 1985.
- شفيح السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، 1982.
- شكري عياد، اللغة والإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، انترناشونال برس، القاهرة، 1988.
- شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، مصر، 1973.
- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، 1961.
- طاهر رياض، حرف الحرف، ط1، منشورات الأهلية، عمان، 1998.
- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، 1978.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1977.
- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1983.
- عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.
- عبد الملك مرتاض، السبع معلمات: مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1980.

- عبد الوهاب أمين أحمد، التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ط2، المعارف، القاهرة، 1999.
- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 1999.
- كامل الشيبلي، الحلاج موضوعاً للأدب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً، ط1، مطبعة المعارف، بغداد، 1976.
- كراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، كانون الثاني 1985.
- كمال بشر، علم اللغة العام - الأصوات العربية، مكتبة الشباب القاهرة.
- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب - بحث في فلسفة اللغة والاستطبيقا، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970.
- ماسينيون، المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام، في كتاب: شخصيات قلقة في الإسلام، ترجمة وتأليف: عبد الرحمن بدوي، ط3، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978.
- محمد خفاجي وعبد العزيز شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992.
- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، 1997.
- محمود السمران، علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت.
- منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993.
- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هوجة، الجزائر، 1997.
- يوسف بكار ووليد سيف، العروض والإيقاع، ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1997.

### الدوريات:

- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، فصول، مجلد 5، عدد 1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1981.
- أوليريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، نوافذ، ع13، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سبتمبر 2000.
- جورج كتورة، التصوف ولغة الرمز، الباحث، عدد 17، بيروت، أيار/ حزيران 1981.

- دافيد أبر كرومبي، العروض من وجهة نظر صوتية، ترجمة: علي السيد يونس، نوافذ، عدد 14، النادي الأدبي الثقافي، جدة ديسمبر 2000.
- سليمان العطار، الأسلوبية علم وتاريخ، فصول، مجلد 1، عدد 2، يناير 1981.
- سيد بحراوي، العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش، فصول، مجلد 6، عدد 2، يناير/ فبراير 1986.
- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول، مجلد 5، عدد 1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984.
- عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي - علم الأسلوب، فصول، مجلد 1، عدد 2، يناير 1981.
- ماسينيون، حياة الحلاج بعد موته، ترجمة: أكرم فاضل، المورد، مجلد 1، عدد (3 - 4)، بغداد، 1972.
- محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32، 1991.
- محمود عياد، الأسلوبية الحديثة، فصول، عدد 2، يناير 1981.
- يوسف زيدان، الحلاج ومحاولة تفجير اللغة، الهلال، مارس 1992.
- يوسف زيدان، الغوثية - حلقة مفقودة في تطور النثر الصوفي، فصول، مجلد 12، عدد 3، القاهرة، خريف 1993.

## **Abstract**

### **Mysticism and Stylistics**

A study in AL- Hallaj Poetry

*By*

**Amani Soleiman Daoud**

This book deals with the poetry of Al-Hussein Ibn Mansour AlHallaj (244-309 H.) who is a mystic or a Sufi poet. His poetry entails a distinguished experience in terms of its stylistics. I have chosen the stylistics school because it is a school dealing with the levels of a literary text by analyzing the literary styles of the writer. The book consists of an introduction in addition to three chapters and a conclusion. The introduction consists of the life of Al-Hallaj in details showing his lifestyle and path. It also gives a general idea about the stylistics and styles of writings that shed light on my applications in the book.

The first chapter is a phonetical analysis in which I have taken the examples of his sentences indicating the phonetical and rhythmical style that characterize Al-Hallaj. I have pointed that through the study of poetic meter and rhyme and the way in which he makes use of them in his poetry. I also dealt with the specific nature of his stylistic in using the poetic meter. I have looked into the internal rythm which

depends on certain phonetical sounds that interact with nature of his poetry and their insinuations. The book shows the strong link between the phonetical sound and its implications for Al-Hallaj. The second chapter deals with structural analysis. I have chosen the most important structural phenomena that characterize his poetry especially those pertaining to the structural description of the sentence , emphasis, the use of various genres, set-up and transformations he has chosen. I also pointed out his rhetorical style and in particular, the use of orders and exclamations recurring constantly in his poetry. The third chapter deals with the analysis of his poetic indications that units all three chapter.

My study is based on the characteristics of his poetic indications and I have divided them into the following fields: divine love, idioms depicting knowledge, idioms of wine, idioms about the human being and his belongings, and finally letters and numbers, these fields assent the implied indications in his poetry as they all deal with the mystical or sufi experience and its relationship with the divine self. This relationship endowed the phonetical, structural and poetical indications with a special nature on all levels. The book ends by assenting the importance of stylistics as one of the fields of literary criticism as it gives researches basic key points for reading a text and it uncovers what characterizes a text stylistically from other texts.

# المحتويات

الصفحة	الموضوع
5	المقدمة
13	التمهيد
13	- سيرة العلاج
22	- الأسلوب والأسلوبية
29	الفصل الأول: التحليل الصوتي
33	- الإيقاع والوزن
36	- وصف البحور والأوزان
41	- التدوير
43	- نظام التقفية
43	أ. حرف الروي
48	ب. القوافي المردوفة
50	ج. القوافي المؤسسة
51	د. توافق العروض والضرب
56	هـ. تكرار القافية
65	و. ختام القافية
72	- الإيقاع الداخلي
72	أولاً: التكرار الكمي للأصوات

72	أ - الأصوات المهموسة
75	ب - أصوات الصفير
80	ج - صوت الهاء
82	د - النون أو الصوت النَّوَّاح
84	ثانياً: التماثل الصوتي
84	أ - حروف اللين
87	ب - التماثل الصوتي والنداء
90	ثالثاً: تكرار الألفاظ
93	<b>الفصل الثاني: التحليل التركيبي</b>
96	- نظام الجملة
96	أ - تركيب الجملة الاسمية
99	ب - تركيب الجملة الفعلية
102	ج - أسلوب النفي
106	- أنماط التوكيد
112	- تحولات الضمائر
120	- تراكيب الإضافة
132	- الأساليب الإنشائية
132	أ - أسلوب الأمر
138	ب - أسلوب النداء

147	الفصل الثالث: التحليل الدلالي
151	• الحقول الدلالية
152	- حقل ألفاظ الحب
162	- حقل ألفاظ المعرفة
168	- حقل ألفاظ الخمر
177	- حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان
187	- حقل الحروف والأعداد
197	خاتمة
200	ملحق
2011	• مختارات من شعر الحلاج
209	• مختارات من أخبار الحلاج
227	• مختارات من الطواسين
235	قائمة المصادر والمراجع
245	الملخص باللغة الإنجليزية
245	قائمة المحتويات