د. عادل كامل الآلوسي

عند العرب

شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

حقوق الطبع محفوظة

شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

شارع جان دارك ـ بناية الوهاد

ص.ب. ٨٣٧٥ ـ بيروت ـ لبنان

تلفون، ٣٥٠٧٢١/٢ (٠١)

تلفون + فاكس، ٦٠٢٠٢٩ ـ ٣٥٣٠٠٠ (١ ٩٦١)

e-mail: allprints@netgate.com.lb

الطبعة الأولى ١٩٩٩

الخط وتصميم الغلاف، عباس مكي

الاخراج الفني، لينا مرعي

الدكتور عادل كامل الآلوسي

الحب والتصوف
عند العرب

شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

الإهداء

إلىٰ أهل «المواجيد والأذواق»
وأصحاب «مدامع العشاق»
إلى السنىٰ المفتون
والندىٰ يغسل العيون
إلىٰ رفاق حياتي:
أهلي وزوجتي وبناتي
وكل الذين أحبتهم وأحبوني
أهدي هذه التجليات

هذا الكتاب

كانت حياتنا العربيّة في عصورها الأولىٰ أكثر يسراً وتفتحاً من عصرِنا هذا، وكانت أحاديث الحب والموسيقىٰ، كما يقول طه حسين، لا تثير سخطاً ولا عبوساً، وإنما تثير رضاً وابتهاجاً وتدعو إلىٰ الروية والتفكير في كثير من الأحيان.

وقد مضىٰ في تاريخنا الأدبي والعقلي عصر لم يكن الحب فيه لا هزلاً ولا دعابة، بل كان حباً خالصاً، ولم يكن حب الغَزِلين وغناؤهم، في شَمال الحجاز وفي نجد، لا لهواً ولا مجوناً، بل كان جزءاً من جِدِّ الحياة اقتضته ظروف الحياة، ونحن نقرأه فَنَجِدُ راحة فيه، واستمتاعاً به لا يَشُوبهما مَجُون ولا يتصل بهما ميل إلىٰ العبث واللهو، وإنما تجد فيهما النفوس غذاءً روحياً يرتفع بها عن صغائر الحياة ويعزّيها عن متاعبها وأحزانها. علىٰ أن هذا الهيام، الذي شَمِل النفس العربيّة، لم يتردد في أن يغزو البيئات الدينية والعلمية، وحتىٰ مجالس الفقهاء. فقد كان شعر جميل، وكُثيِّر والقيسين، يُنشد في المسجد الحرام وفي المسجد النبوي الشريف، وأخذ يردده أهل العلم والرواية دون أن يجدوا في ذلك حرجاً أو جُناحاً.

وكان عبد الرحمن بن أبي عمار الجشمي، كما يقول الأصفهاني، صاحب قراءة للقرآن، ورواية للحديث، وإقبال علىٰ النسك والزهد. وقد تفرغ للعبادة والطاعة حتىٰ لقَّبه أهل مكة بالقَسّ، ولم يمنعه ذلك حين رأىٰ «سلاَّمة» وسمع غناءها، أن يحبها حباً انتهىٰ به إلىٰ الهيام، وجعله شاعراً

غَزِلاً كغيره من الشعراء الغزلين، لأن ذلك لم يورطه في إثم أو فسوق أو عصيان.

وعبد الرحمن بن أبي عمار القس هو الذي قال في سَلاَّمة هذين البيتين الجميلين:

سَلاَّمَ هل لي منكمُ ناصرُ أم هل لقلبي عنكُمُ زاجرُ
قد سَمِع الناسُ بوجدي بِكُمْ فمنْهُمُ اللائِمُ والعَاذِرُ

ويزعُم الرواة أن سَلاَّمة أحبت القَسَّ وحُبِّبَتْ إليه، وهمَّت ذات يوم أن تقبّله أو أن تضع فمها علىٰ فمه، كما يقول الرواة، ولكنه امتنع عنها مُؤْثراً نقاء القلب وصفاء الضمير، مشفقاً أن ينعم بحبها في الدنيا فيشقىٰ بحبها في الآخرة، ويصبح من هؤلاء الأخلاء الأعداء الذين ذكرهم القرآن الكريم.

وكان ابن عباس، رحمه الله، علىٰ علمه الواسع، يسمع لغزل ابن أبي ربيعة مثلما كان يسمع لأسئلة نافع بن الأزرق في الفقه والحديث وتفسير القرآن. وهكذا كان القدماء أسمح نفوساً وأحسن منا استقبالاً للحياة.

وعندما ظهر التصوف، كانت الحياة العربيّة الفكرية والسياسيّة تشهد الكثير من الصراعات، فأراد أن يَعْبُرَ إلى الناس بالفكرة الموشاة بالكلمة والنغمة، وحاول أن يتجنب طريق المسائل وقرع الحجج بالحجج، بالابتهال والكشف والأحوال، وتمجيد الحب والجمال.

وهكذا أردت أن أَجمع بين عوالم الحب والموسيقىٰ والتصوّف في عالم واحد. إذن فهي وقفات ومناجاة وغنائيات، كتبتُها في فصول متباعدة من العمر، وظروف مختلفة من الحال، فضممتُ بعضها إلىٰ بعض.

وسيجد القارئ العزيز أنني جنبت الكتاب وسائل وأساليب البحث التقليديّة، ولم أكتبه علىٰ الطريقة الأكاديميّة، بل هكذا على طريقة

المتذوقين للحب يطاردون الشارد من بيت في الغزل أو عبارة في الهيام، وعلى أسلوب العاشقين للنغمة وهي في مدارج سلمها وتقلبات مقاماتها.

هذه باقة ورد وصور وهذه انطباعات ووقفات، لا أدّعي لها كمالاً، وحسبي أن يستمتع القارئ بها سويعات تجلب له المسرة وتُدخل على نفسه الراحة في عالم مائج بالصخب والضجيج، فيخلو إلىٰ نفسه خلوة مع صبوات العاشقين من أهل التصوف، أصحاب الحب الإلهي في معارجه نحو النقاء والصفاء.

المؤلف

المقدمة

تحدث الناس عن الحب، منذ القدم، فقد عاشوا به كما عاشوا له، وذهبوا في تصوره وتصويره مذاهب مختلفة النَّزَعات، متباينة الوُجُهات. ولكن الحب، ظل هذا الشيء الذي لا حدود له ولا نهاية، يُحِسُّه الإنسان دون أن يوفق إلى تحديده وتلمس خفاياه وآثاره.

نعيش بتصوره أكثر مما نعيش بواقعه، لأن الحب في الحقيقة وليد الصور المجنحة في أكثر حالاته، تُغذّيه أحلام قلما تحققت، وهو بفضل هذه الأحلام يستمر ويحيا.

ولكل قلب أسراره، فالقلب العامر بالأسرار هو القلب الذي لا يَنْضِب مَعِينه، هذا الحب الذي لا بد منه ولا غنىٰ عنه، هو رسالة الإنسان في هذه الحياة.

وإذا ألقينا نظرة عامة علىٰ الشعر العربي، نلاحظ أن الناحية الوجدانية فيه، تكاد تكون أظهر صفة من صفاته، وأبرز سمة من سماته، فالعربي وجداني الطبيعة النفسية. وهو، بفضل هذه الطبيعة التي خُصَّ بها وأخذ بأسبابها، أبدَعَ أروعَ ما قيل من غزل. ولما ظهر المتصوفون، عمقوا تجربة الوجدان العربي بإضافة بُعْد آخر جديد علىٰ شعر الغزل العربي، فوجهوه وجهة فلسفية روحيَّة، تساموا فيه إلىٰ حيث الحقيقة الأزليّة الكامنة وراء مختلف مظاهر الوجود، بحيث كانت المحبة طريق الاتحاد، والاتحاد طريقَ الكشف، وهكذا شغلت المحبة مبدعات التصوف.

لم أعتمد في هذه الدراسة الأسلوب الأكاديمي المنهجي في البحث، وإنما جئت هنا بعرضٍ للحب الصوفي مستلهماً مضامينه الجميلة من الموسيقىٰ والشعر والمواجيد والتجليات والبديعيات. وهذه الدراسة الجديدة من نوعها، ستجعل القارئ يقف أمام أجمل ما قاله فلاسفة الصوفية وشعراؤهم، علىٰ اختلاف عصورهم وأمزجتهم ومدارسهم الفلسفيّة.

وأتمنىٰ أن تفتح هذه الدراسة باباً جديداً إلىٰ عالم التصوف الرحب الذي أغلقت أبواب البحث فيه منذ زمن. والله الموفق.

المؤلف

قيل فيه

«من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج، وليس له علاج».

السراج الطوسي «اللمع»

«نور الشوق من نور المحبة، وزيادته من حب الوداد، وإنما يهيج الشوق في القلب من نور الوداد، فإذا أسرج الله ذلك السراج في قلب عبد من عباده، لم يتوهج في فجاج القلب إلاّ استضاء به، وليس يطفئ ذلك السراج إلا النظر إلىٰ الأعمال بعين الأمان».

أبو نعيم «حلية الأولياء»

«في التصوف الإسلامي يجتمع الحب الإنساني بالحب الإلهي».

نيكُلسون «التصوّف الإسلامي»

«سميت المحبة محبة لأنها تمحو من القلب ما سوىٰ المحبوب»

أبو بكر الشبلي

«ما لم أتوجه بقلبي إليك

أَعُدُّ صلاتي غير جديرة بأن تُعَدَّ صلاة».

جلال الدين الرومي «المثنوي»

قال رجلٌ للشبلي: «إلىٰ ماذا تستريح قلوب العاشقين؟» قال: «إلىٰ سرور من اشتاقوا إليه»، وأنشد:

أُسَـرُّ بِـمَـهْـلـكِـي فـيـه لأنـي أُسـر بـمـا يَـسُـرُّ الإلْـف جـدا

«إن وجوداً أنتَ فيه غير محتاج إلىٰ مشعل ينيره».

الحلاج

«مقتربات»

ـ الحب الإلهي
ـ تَجَلّيات صوفيّة

الحب الإلهي

«إلهي! أدعوكَ في الملأ كما تُدْعىٰ الأرباب، وأدعوك في الخَلْوة كما تدعىٰ الأحباب، أقول في الملأ يا إلهي، وأقول في الخلوة: يا حبيبي!»

ذو النون المصري

نالت هذه النظرية اهتماماً علىٰ مر السنين، ولا تزال تنال مثل هذا الاهتمام أكثر مما نالته نظرية الحب الإنساني، وقد كُتب العديد من الدراسات الجادة عن الحب الإلهي، وأطْلق عليه بعضهم «الحب الصوفي» وهما تسميتان مترادفتان، وظهرت نظريات هذا الحب في كتب أهل التصوف والأدب وفي أكثر الكتب التي تعالج الحب الإنساني، ومنها دواوين الشعر وكتب الفقهاء مثل كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦هـ) الذي تأثرت به أدبيات العصور الوسطىٰ، وكتاب الزهرة لابن داود (ت ٢٩٠هـ)، الذي جُمِع فيه الكثير من الحكايات والأقوال والأشعار التي تدور حول الحب الإنساني في جميع حالاته.

وكانت إسهامات الصوفية في الحب الإلهي إسهامات جديدة، وكذلك فكرة الإخلاص الثابت للمحبوب حيث جاءت الصوفية بأفكار في الحب مشابهة في بعض أوجهها لموضوعات الحب الحسي. وكان أبرز الشعراء الذين لمعوا في ميدان الحب الإلهي، أبو بكر الشبلي (٣٣٤هـ)، هذا المجتذب الولهان، والواله العاشق، الذي، بسبب عشقه، أُدخِل مصحاً

عقلياً، إذ فقد وعيه كله إلا وعيه بالمحبوب، وكان يعبر عن عشقه الإلهي بالإشارة والعبارة، ومن شعراء الحب الإلهي أيضاً عمر بن الفارض (٦٣٢هـ)، وهو من أعطى لهذا الحب دفقاً جديداً وروحاً تفيض بالعشق، فقد كانت غزليات ابن الفارض وخمرياته تملأ الأسماع وهو يبثها في لوعة واشتياق. . .

وكذلك كان من شعراء الحب الإلهي محيي الدين بن عربي (ت ٦٣٢هـ) الذي استمد نظريته من وحدة الوجود، فالوجود في حقيقته وجوهره، كما يراه ابن عربي شيء واحد.

ولقد كانت مسيرة شعراء الحب أولئك تتمة لرسالة رابعة العدوية (ت ١٣٥هـ) في الحب الإلهي، تلك العاشقة المعشوقة التي قربت المسافات في نظرية الحب واختزلت الزمن فيه، تلك الروح الهائمة القلب الحائر، الغارقة في الوله والسابحة في فضاءات التهجُّد، والمحرومة مثل زهرة على ضفاف نهر.

ولقد حمل الصوفية إلىٰ الناس طابعين متمايزين هما الحب والمعرفة، فالحب الصوفي، هو اتحاد بالمحبوب، وإنكار كلي للذات:

أراكَ بعين القلب في مُضْمَرِ الحَشا ... وليس علىٰ عين الفؤاد رقيبُ

خيالك في عيني وذِكْرُك في فمي ... وحبك في قلبي فكيف تغيبُ

ومثلما قيل باحتمال وجود هذا النوع من الحب فعلاً، فقد قيل باستحالته، ويرىٰ بعض الباحثين أن الغزليات الصوفية تتضمن إشارات صريحة لا يمكن أن تؤوّل، وأن تأويلها ليس سوىٰ ضرب من العبث والقصور. ذلك أن التشابه في العبارات والإشارات بين شعراء الحب الإلهي والشعراء الحسيين يتقارب في الكثير من الوجوه.

ولعل هذا اللُّبْس، في بعض الأحيان، يُتَّخذ ذريعة لهدف فني، كما عند ابن الفارض أو ابن عربي، وقد وجد ابن عربي نفسه مجبراً علىٰ أن يكتب

شرحاً لبعض أشعاره التي شَدَا فيها بمفاتن حسنائه، ليدفع التهمة الخاطئة عن نفسه.

وإليك قليلاً من هذه الأشعار:

يا حُسْنَها مِن طِفلةٍ غُرَّتُها ... تضيء للطَّارِقِ، مِثْلَ السُّرُجِ

لؤلؤة مكنونة في صَدَفٍ ... من شَعَرٍ، مِثْلِ سَوادِ السَّبَجِ[1]

لؤلؤة غَوَّاصُها الفكر، فما ... تنفكُّ في أغوارِ تلك اللُّجَجِ

يحسَبُها ناظِرها ظَبْيَ نقاً ... مِن جيدها، وحُسْنِ ذاك الغَنَجِ

ولقد قيل: إن الصوفية قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرمزي قناعاً يسترون به الأمور التي أرادوا كتمانها، وهذه الرغبة مشروعة، فيما يرىٰ بعض الباحثين[2]، أن هناك قوماً يَدَّعون أنهم خُصُّوا، دون غيرهم، بمعرفة الباطن. وفضلاً عن ذلك، فإن التصريح البيّن بما يعتقدون، ربَّما هَدَّد حريتهم، بل ربما هدَّد حياتهم. لذا، اصطنع الصوفية الأسلوب الرمزي، لأنهم لم يجدوا طريقاً آخر ممكناً، يعبرون به عن مجاهداتهم الروحيّة.

عالم من الرموز والإشارات والألوان والأرقام والحروف، تشتبك كلها في غابة من الصور الجذبيّة، أعماقها توحي بأكثر من مظهرها، ولمعانيها أوجه توحي بأشياء لا حدود لها. ويرىٰ ابن عربي: «أن العارفين لا يستطيعون أن ينقلوا مشاعرهم جملة إلىٰ غيرهم من الناس، وكل الذي يستطيعونه، أن يرمزوا بها إلىٰ الذين بدأوا بَدْأَهم».

يقول جلال الدين الرومي:

الله ساقينا والله خمرنا ... والله يعلم أيُّ حبٍّ حُبُّنا

---

(١) السَّبَج: حجر كريم أسود، وقيل خرز أسود.

(٢) نيكلسون. الصوفية في الإسلام؛ ترجمة نور الدين شريبة، مصر ١٩٥١، ص ١٠١.

ويقول ابن عربي:

لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمرعًى لِغِزْلانٍ، ودَيرٌ لرُهبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ، وكعبةُ طائف وألواحُ توراةٍ، ومُصْحَفُ قرآن
أَدِينُ بدين الحب، أنَّىٰ توجهت ركائبهُ، فالدين ديني وإيماني
لنا أسرةٌ في بشر هِنْدٍ وأُخْتِها وقيسٍ وليلىٰ، ثم ميٍّ وغيلان[1]

ولذلك كانت لغة «ترجمان الأشواق» لغة رمزية اصطلاحيّة يجب تأويلها وصرفها عن ظاهرها، وهذا ما فعله ابن عربي عندما أنكر عليه بعض الفقهاء ما ذكره في «الترجمان» عن غادة مكة، فكتب شرحاً صوفياً على الديوان سماه: ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق..

وهكذا يتفرد التصوف عن غيره من الأفكار والفلسفات بأنه قد ضمّ إلىٰ عالمه الفسيح كل صفوف الحب، وألوانِه ونَزَعاته، بَدْءاً من الأُلْفة والمحبة ليمضي صعوداً إلى العشق.

إنها شواهد منتزعة من عالم الحس، هذه الرمزية المولعة بالمرأة والخمر، قيلت علىٰ نَحْوٍ من الصدق لم يُعْرف في فنون الشعر كله.

يقول جلال الدين الرومي[2]

جاء حبيبي، قمراً لم ترَ السماء، ولن ترىٰ له مثيلاً، يقظان أو حالماً، مُتَوَّجاً بشعاع خالد، لا يَثْنيه سيل.

---

(١) شَرَحَ ابنُ عربي بنفسه أبياته هذه في ديوانه «ترجمان الأشواق» وعلى النحو الآتي: «الحب، من حيث هو حب، لنا ولهم، حقيقة واحدة، غير أن المحبين مختلفون، لكونهم تعشقوا بكون، وأنَّا تعشقنا بعين، والشروط، واللوازم، والأسباب واحدة، فلنا أسوة بهم. فإن الله تعالىٰ ما هيّم هؤلاء، وابتلاهم بحب أمثالهم، إلا ليقيم بهم الحجج علىٰ من ادعىٰ محبته، ولم يهِم في حبه هيمان هؤلاء، حين ذهب الحب بعقولهم وأفناهم عنهم».

(٢) نيكلسون، ص ١٠٤.

في دن حبك يا رب، غسلتُ روحي

وحطمت جسدي، دار التراب

وحين بدأ قلبي وحيداً صحبته برب الكرَم

أشعَلَتِ الخَمْرُ صدري، وملأت نوابضي

والحب، الذي غمره الرمز الصوفي، هو سكر المشاهد، ويقظة المتجلّي، إنه نَبْذُ النفس وتضحيتها والتخلي عن كل مملوك من مال وجاه لوجه المحبوب، بل الاتحاد بالمحبوب والفناء فيه.

وصور الحب لدىٰ الصوفية: بعضها مأخوذ من بيئاتهم وعوالمهم الحقيقية، وبعضها مقتبس أو منقول، وبعضها متأثر بما أشيع عن قصص المحبين، من أمثال ليلىٰ والمجنون، وعرودة وعفراء وغيرهما من قِصَصٍ يحتشد فيها الخيال، ويتدفق خصباً ثَرًّا.

فأبطال الحب الإلهي يلتقون بسابقيهم أبطال الحب العذري، فقيس بن الملوح شغفته ليلىٰ، فخرج هائماً يتنقل من أرض إلىٰ أرض، ومثله فعل إبراهيم بن ادهم الصوفي الذي ترك الإمارة والجاه والمال وخرج مع الهائمين في حب الله، وكلاهما (قيس وابن أدهم) يلتقيان عند باب الحب، ولكنهما يفترقان في الطريق إلى المحبوب، ثم إنهما يعودان فيلتقيان في الوصف، فالواحد منهما فتىً ذو قلب رقيق وأحاسيس مرهفة ومشاعر رقيقة، ويفعل بهما الحب،تماماً ما يفعله الخريف بالشجر والسكين بالثمر. فالعاشق الأول يُفْصح عن اسم محبوبته بـ (ليلىٰ) والثاني يتخذ من الذات الإلهيّة حباً معبراً عنها بالرمز والإشارة.

والحب الصوفي إلهامٌ ربَّاني وهو مَدَدٌ للروح، والروح أسبق موجودات الله جميعاً عاشت وتحركت وأضحىٰ لها فيها وجود، مِن قَبْلِ أن يخلق العالم، وهي غريبة في منفاها، تحن دائماً للعودة إلى مسكنها العلوي بعيداً عن سجن الجسد:

ما الحب إلاّ أن تطير إلىٰ السماء صُعُداً

فترفع في كل لحظة مائة حجاب

واللحظة الأولىٰ التي ترفض فيها الحياة

هي الخطوة الأخيرة، ثم ترحل طائراً

اعتبار هذا العالم، كأنه لا يقع تحت بصرك

يكون بألا تنظر إلىٰ ما يبدو لنفسك.

وفي الصوفية، قد تمثل الروح بالحمامة النواحة، التي فقدت إلْفها، أو بالنبتة التي نُزِعت من مغرسها، تملأ بشجوها المكان والزمان، وتغرق العين بالدموع، كأنها الثلج تذيبه الشمس، فيصّاعد بُخاراً إلىٰ السماء.

نعم، تلك هي الروح عند الصوفية العاشقين: جَمَلٌ هائم في ليل الصحارىٰ، وطير حب في قفص، وسمكة علىٰ يابس الأرض، لكن القدر يبقىٰ يترصد.

وتبرز الفكرة القدريّة في تصور الحب، إنِ الحب إلّاٰ قدر محتوم، أو سلطة سحرية تنفذ فيهم فتسلبهم إرادتهم، فلا يستطيعون فعل شيء، فيسعون، بسبب ذلك، إلى رفع اللوم عنهم، باعتبارهم مفتونين مسحورين لا حول لهم ولا قوة.

ومن هذا الموقف الصوفي، يكون العاشِقُ مستسلماً، لقدرة المحبوب، مكتوف اليدين أمام عبث الحبيب، واسمع الحلاج يقول: «يا أهل الإسلام: أغيثوني، فليس يتركني ونفسي فآنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه»!

معادلة ينطوي طرفها الآخر في أن العاشق يتمنىٰ لو حقق الوصال بالمحبوب، غير أن عارضاً يمنعه من تحقيق الوصال، هذا العارض لدىٰ العذريين هو أهل الحبيبة، والعُذّال والرقباء والنمّامون، في حين أنها، عند الصوفية، تتمثل في القدرة الإلهيّة.

إذاً فلا فاصل بين المُحِب الصوفي والشاعر العُذْرِي. ولقد كان الاستمرار بينهما قوياً إلىٰ درجة أن الصوفيين اعتبروا أولئك الشعراء والعاشقين العذريين قدوة لهم وغرضاً للاستشهاد بهم، والمقارنة واضحة بين «شهداء الحب الإلهي» و«مصارع العشاق». ونجد القصص العشقية الصوفية للذات الإلهيّة تتطابق في جوهرها مع قصص العشق العذري.

وللحب الصوفي لغة ذات مفردات يدور حولها ذلك الحب، مثل القرب، والمشاهدة، والتجليات، والغناء، والحضور، والوصل والوصال، والود، والخَلْوة، وسواها من المفردات.

ولقد انشغل بالحب الإلهي طائفة من المتصوفة، علىٰ مر العصور، هم: رابعة العدوية، وذو النون المصري، ومعروف الكرخي، والحارث بن أسد المحاسبي، وأبو يزيد البسطامي، والغزالي، ومحيي الدين بن عربي، وعمر بن الفارض، وشهاب الدين السهروردي، وأبو الحسن الشاذلي، وأبو العباس المرسي، وابن عطاء الله السكندري، وعبد الكريم الجيلي، وعبد الغني النابلسي، وفريد الدين العطار، وجلال الدين الرومي، وحافظ الشيرازي، وآخرون من الناظمين والمؤلفين وكتاب التراجم والطبقات من المتقدمين والمتأخرين، فما من واحدٍ من أولئك أو هؤلاء إلا ونجد له في الحب الإلهي، مقالة أو حكاية أو بيت شعر أو قصيدة.

ومن خلال أولئك المبدعين عرف الشعر العربي الوجداني ناحية لا عهد له بها من قبل، ناحية تقوم علىٰ أساس عاطفة نقية صافية، لا تهدف إلىٰ اتصال الإنسان بربه والإخلاص له والفناء فيه، وكان لهذا الضرب من الشعر فلسفة، فلسفة تؤمن بوحي القلب، وترىٰ أن العقل لا يدرك إلا المحسوسات وأن الفلسفة لا تفضي إلىٰ الحقيقة دائماً لأن العقل لا يرفع الحجاب عن أسرار الوجود، والمعرفة ذوقية، ونحن بالحب ندرك الحقيقة، وينتهي بنا المطاف إلىٰ حب الله هذا الحب الذي لا ينتهي ولا يفنىٰ.

تجليات صوفية

النور:

النور الذي يشع في القلب، تبصره العين، وقد عرفت «رؤية القلب» بأنها نور اليقين.

ونور اليقين، الذي يرىٰ به القلب ربه، هو شعاع من نور الله ذاته، قذف به فيه، وبدون هذا الشعاع لا تكون الرؤية ممكنة، والشمس يبصرها بضوئها المبصر. فإذا تطهّر القلب من أدناس الرذيلة، والأفكار الأثيمة، هجم عليه نور اليقين، وجَعَلَه مرآة مجلوة، فلا يستطيع أن يَقْرَبَها الشيطان، ومن هنا جاء قول بعض العارفين: «إذا عصيت قلبي عصيت ربي»، وإلىٰ من امتلأ قلبه بالنور، «استفتِ قلبك، وإن أفتاكَ المفتون»[1].

وقد سأل رسول الله (ص) ربه أن يجعل في سمعه نوراً، وفي بصره نوراً، ثم ذكر عدة أعضاء من جسده، وختم بقوله: «واجعلني كلي نورا»[2]

والإشراق، الذي يتعاظم لألاؤه شيئاً فشيئاً، يرقىٰ به الصوفي إلىٰ التأمل في الصفات الإلهيّة، فإذا غاب إدراكه أصلاً، تجوهر في نور الوجود الربّاني.

---

(١) الطوسي: اللمع، ص ٤٥.
(٢) ذخائر الأعلاق، ص ٢١.

الحجاب:

روي عن السري السقطي أنه قال: «اللهم ما عذبتني بشيء، فلا تعذبني بذل الحجاب، فإني إن لم أحجب عنك، هان بذكرك، والتأمل فيك كل عقاب ينزل بي، وإن حجبت عنك، صارت رحمتك لي عذاباً».

وليس في الجنة نعيم أعظم من رؤية الله. فلو أن أهلها حصّلوا كل نعيم فيها، واضعافه من النعيم، وحرموا رؤية الله لذهبت نفوسهم حسرات[1].

الحب والجذب:

في نشوة الحب يصل الإنسان إلىٰ مرتبة، يصير فيها وجوده كله مستغرقاً في محبوبه، فلا يرىٰ شيئاً آخر غيره. قال الشبلي: ما رأيت شيئاً إلا رأيت الله فيه أي: في نشوة الحب، فإذا صرف المحب بصره عن الخلق، فسيرىٰ ـ لا محالة ـ الخالق ببصيرته.

«وقال لي أدنىٰ علوم القرب، أن ترىٰ آثار نظري في كل شيء، فيكون أغلب عليك من معرفتك بك»[2].

الوجد:

هو الغيبة وانتشاء الروح، وهو السكر والحذر، ويعرّفه الجنيد بهذه الأبيات:

الوجد يضرِبُ مَنْ في الوجد راحتُه ... والوجد عند ظهور الحق مفقودُ

قد كان يطربني في الوجد راحتُه ... والوجد عند حظور الحق مفقودُ

قد كان يطربني وجدي فَأَشْغلني ... عن رؤية الوجد ما في الوجد موجودُ

---

(١) الهجويري: كشف المحجوب، ص ٥١.
(٢) النفري: المواقف والمخاطبات، ص٢.

وعرّف الجرجاني[1] الوجد بأنه: «بروق تلمع ثم تخمد سريعاً، والسكر والصحو يلتقيان في الوجد» يقول الشاعر:

فسكر الوجد في معناه صحو وصحو الوجد سكرٌ في الوصال

الرؤية:

في السوق، وفي الصومعة، ما رأيت غير الله.

في السهل، وفي الجبل، ما رأيت غير الله.

كثيراً ما أبصرته بجواري في المحنة.

في السراء والضراء، ما أبصرت غير الله.

في الصلاة والصوم، وفي التأمل والذّكر.

وفي دين الرسول، ما رأيت غير الله.

***

فتحت عيني، ونور وجهه من حولي.

في كل ما كشفت عيني ما رأيت غير الله.

كالشمعة، صُهرتُ في ناره،

وبين الأضواء المنبعثة، ما رأيت غير الله.

***

فنيت في الفناء، تلاشيتُ

يا للعجب: أنا اليوم خالد، وما رأيت غير الله[2]

***

---

(١) التعريفات، ص ١١٣.

(٢) الهجويري: كشف المحجوب، ص ٦١.

الجذب:

الصوفية سريعو الاستجابة لتأثير الأصوات الجميلة سرعةً غير عادية. أنظر كيف يصرع الصوفي في السماع لأبيات شعرٍ مغنّاة أو هاتف أو موسيقىٰ. فالأصوات كافة، عند أهل التصوّف، تكون لحناً جامعاً يمجد الله تعالى به ذاته، والصوفية يمجدون الله تعالىٰ بقلوبهم، فيسمعون صوته في كل مكان فيحصل لهم الجذب، وهم يصغون إلى آي من القرآن الكريم أو إلىٰ ترديد المؤذن، أو بكاء الطائر، أو نوح الحمام.

يقول جلال الدين الرومي:

أغنية الأجواء في تقلباتها

هي ما ينشده الناس بالصوت والعود

وحين كنّا في ظهر آدم

سمعنا هذه الألحان في الفردوس

والتراب والماء، وإن ألقينا عليها حجاباً

إلا أننا نستعيد ذكريات هذه الأغاني السماوية

لكن كيف، ونحن محوطون بهذه الحجب الترابية

تصلنا ألحان هذه الأجواء الرّاقصة!

المعرفة:

من عرف نفسه، عرف ربه. وتأتي المعرفة بالإشراق والإلهام، يقول أحد الصوفية: «أنظر في قلبك، لأن ملكوت السموات والأرض فيك»[1] وكما تفقد المرآة قدرتها على عكس ما يسقط عليها من مرئيات حين

---

(١) وربما تأثر هذا القول ببيت شعر ينسب إلى الإمام عليّ بن أبي طالب (ع) وقيل لغيره:

وتحسب أنك جِرْمٌ صغير ... وفيك انطوىٰ العالَمُ الأكبرُ

يتغشاها الصدأ، فكذلك الحاسة الباطنة، وهي في لغة أهل التصوف «عين البصيرة».

ولا بد لعين البصيرة من صفاء، وبينما يطلق علىٰ المعرفة العادية لفظ «العلم» يطلق علىٰ المعرفة عند الصوفية لفظ «المعرفة» وهي قائمة علىٰ انكشاف أو رؤية جذبيّة نحو نور الجمال الرباني. يقول القشيري:

«من طال بالباب وقوفه، ودام بالقلب اعتكافه، فحظي من الله تعالىٰ بجميل إقباله، وانقطع عن هواجس نفسه، وصار محدثاً من قبل الحق بتعريف أسراره، سمي عارفاً»[1].

مواقف[2]:

موقف البحر؛ قال لي: لا يسلم من يركب

وقال لي: هلك من ركب وما خاطر

في المخاطرة جزء من النجاة

ظاهر البحر ضوء لا يبلغ.

الجمال[3]:

البان يعطي لمحة من قوامه

والورد يروي عن طلعته

وحيث يُرىٰ الجمال فالحب بجانبه يُرىٰ

فإذا توهج الجمال في الخدود الوردية

---

(١) الرسالة القشيرية، ص ١٨٣.

(٢) اقتبسنا هذه المواقف عن كتاب المواقف والمخاطبات للنِّفَّري، ويريد النفري بالبحر الرياضات والمجاهدات الروحيّة.

(٣) من أقوال جامي نقلاً عن نيكلسون، ص ٧٦.

أوقد الحبّ مشعله من هذه الجذوة
وحيث أقام الجمال في الغدائر السود
أتىٰ الحب فوجد قلباً هائماً في طياته.

***

الجمال والحب، كالروح والجسد
كالمنجم، والحب كالحجر الكريم، لقد كانا معاً
منذ الأزل، ولم يرحلا قط إلا مصطحبين.

***

ضرب الحب وتر الحب في قيثارة روحي
فصيرني حباً من قمتي إلىٰ أخمص قدمي.

لقاء: قال شاعر صوفي[1]

أحزاننا بلقائكم أفراحُ
وزماننا قدح وأنتم راح
يا سادة من ذكرهم ترتاحُ
أبداً تحنُّ إليكم الأرواح
ووصالكم ريحانها والراحُ
هذا الوجود جميعه إشراقكم
وجميع من في الكون هم عشاقكم

(١) نسبت هذه الأبيات إلى شهاب الدين السهروردي.

ما هكذا يا سادتي أخلاقكم
وقلوب أهل ودادكم تشتاقكم
وإلىٰ لذيذ لقائكم ترتاحُ

ذنوب العاشقين: قال شاعر[1]:

إلهي ليس للعشاق ذنبٌ
لأنك أنتَ تُبْلي العاشقينا
وتَخْلُق كل ذي وجه جميلٍ
به تَسْبِي عقول الناظرينا
وتأمُرُنا بِغَضِّ الطرف عنه
كأنك ما خَلَقْتَ لنا عيونا

الذكر: يقول ذو النون المصري: «من ذكر الله علىٰ الحقيقة نسي كل شيء وحفظ الله تعالىٰ عليه كل شيء، وكان له عوضاً عن كل شيء». ويروىٰ عن الشبلي أن أنشد:

ذكرتكَ لا أني نسيتك لمحة ... وأيسر ما في الذكر ذكر لساني
وكِدْتُ بلا وجد أموت من الهوىٰ ... وهام عَلَيَّ القلب بالخفقان
فلما أراني الوجد أنك حاضري ... شهدتك موجوداً بكل مكان
فخاطبت موجوداً بغير تكلم ... ولاحظت معلوماً بغير عيان

خمريات: والخمريات أيضاً منبع فوّار من منابع الأدب الصوفي، ولقد سار شعراء الصوفية في الخمر على آثار شعراء الخمرة المعروفين لكنهم استعملوا فيه المجاز والتأويل. وذكر الغزالي في باب الوجد والسماع من

(١) هذه الأبيات شاعت كثيراً ونسبت إلى شاعر مجهول.

كتاب الإحياء[1]: أن الصوفي إذا استغرق في ذكر الله حتىٰ فني قلبه عن كل شيء إلا عن ذكر الله الحاضر فيه، كانت حاله حال الإناء الذي يتلوّن بلون ما فيه وفي ذلك يقول الشاعر:

رق الـزجـاج وراقـت الـخـمـرُ ... فـتـشـابـهـا فـتـشـاكـل الأمـرُ
فـكـأنـمـا خـمـر ولا قـدحٌ ... وكـأنـمـا قـدحٌ ولا خـمـرُ

وفي القصيدة الخمرية يقول ابن الفارض[2]:

شربنا علىٰ ذكر الحبيب مدامة ... سكرنا بها مِن قَبْلِ أن يُخْلَقَ الكرمُ
فإن ذُكِرت في الحي، أصبح أهله ... نَشَاوىٰ، ولا عارٌ عليهم ولا إثمُ
وإن خَطَرت يوماً على خاطر امرئ ... أقامت به الأفراح وارتحل الهمُّ
ولو نَفَحُوا منها ثَرَى قبرِ ميت ... لعادت إليه الروح، وانتعش الجسم
ولو طَرَحُوا في فَيْءِ حائط كَرْمِها ... عليلاً، وقد أَشْفَىٰ، لفارقه السُّقْمُ
ولو قرّبوا من حانها مُقعَداً مشىٰ ... وتنطق من ذكرىٰ مذاقتها البُكْمُ
ولو عَبَقَتْ في الشرق أنفاسُ طيبها ... وفي الغرب مزكومٌ، لعاد له الشمّ
ولو خُضِّبت من كأسها كف لامس ... لما ضَلَّ في ليلٍ، وفي يدِهِ النَّجْمُ

حتىٰ يقول:

وعندي منها نشوة قبل نشأتي ... معي أبداً تبقىٰ، وإن بَلِيَ العظمُ
علىٰ نفسه فليبكِ من ضاع عمره ... وليس له فيها نصيب ولا سهمُ

---

(١) إحياء علوم الدين ٢/١٨٨، مصر ٣٥٤.
(٢) ديوان ابن الفارض، ص ٨٥.

الفصل الأول

الحب واللحن العربي

١ ـ الحب في الموسيقىٰ والطقوس

٢ ـ أصول الألحان عند العرب

٣ ـ الموسيقىٰ ونضج الفكر العربي ـ الإسلامي

١ ـ الحب في الموسيقى والطقوس

في المجتمعات البدائية كان يُحتفل بالموسيقىٰ والغناء والرّقص في مواسم المطر والحِصاد والظواهر الطبيعيّة وبكثير مما يتصل بحياة البدائيين.

وابتداءً بالممارسات والطقوس السحرية للإنسان، وارتقاءً إلى قمة تجربته الصوفية، أدّت الموسيقىٰ دوراً جوهرياً وأساسياً في اكتشاف عالمه الميتافيزيقي.

وحين تَفَتَّح الإنسان على أولىٰ حضاراته، ظل يستخدم الصوت في طقوسه وشعائره الدينية حتىٰ أصبحت هذه الظاهرة ظاهرة عالمية، على الرغم من أن بعض المظاهر الدينيّة أُهْمِلت، إلى حد ما، تبرير وجود موسيقىٰ ترافق طقوسها، علىٰ أن ذلك الاتجاه لم يلغِ كليّاً وجود عناصر موسيقيّة فيها.

ثم أصبحت الموسيقىٰ في العديد من الحضارات وسيلة مباشرة للاتصال بالآلهة، الأمر الذي هيأ للإنسان موقفاً أكثر وضوحاً والتصاقاً بالدين، وبذلك أصبح بإمكانه أن يستعين ببعض الأشغال الموسيقية للحصول على الغيبوبة التامة أو طرد تأثيرات الأرواح الشريرة عنه، وكانت تلك أولىٰ الصلات بين الموسيقىٰ والدين.

والحقيقة أن الجانب الوجداني في الموسيقىٰ أعان الدين على تحقيق أهدافه، وتبرز هذه الصورة في الديانات الدستورية والعبرية والفينيقية

والعربية التي تقاربت بفعل روابطها السياسية والتجارية، وتَبَعاً للخصائص الدينية المتشابهة بينها، تشابهت خصائصها الموسيقية أيضاً[1].

فقد كانت طقوس العراقيين القدماء تُعَزَّز بالموسيقىٰ، وكانت أناشيد الآلهة التي تَفِيضُ بها الأساطير تؤلف جانباً عريضاً من النتاجات الفكرية والفنية لسكان وادي الرافدين، وقد اهتم كَهَنَةُ بابل بتدوين الأناشيد والمزامير وتَغَنُّوا بها طَرَباً، وكان الأشوريون يَنْسُبُون صُنْع بعض آلاتهم الموسيقية إلى الآلهة[2].

وعُرِفت الحضارة اليونانية بميلها الفطري الشديد للموسيقىٰ، وكان أول ما يتعلمه أطفال أثينا واسبارطة، أناشيد الآلهة، ثم أناشيد الأبطال، والألحان اليونانية القديمة مكرَّساً أكثرها للآلهة كنشيد الشمس، ولموضوعات دينية كابتهالات ديونيس، وتهاليل أبولو، وترانيم لكل الآلهة[3].

واتخذ الإغريق القدامىٰ من الشَّراب القوي عاملاً مساعداً للرقص. ويصف «يوربيدس» «Euripedes» الراقصين في عصره فيقول إنهم كانوا يصلون إلى درجة من الوجد يفقدون فيها زمام أنفسهم، وإنهم كانوا يشربون حتىٰ الثمالة، وربما كان ذلك تيمّناً بإلههم «سيلينس» الذي يزعمون أنه كان دائماً مخموراً.

والرومان الذين ورثوا عن اليونان موسيقاهم، بألحانها، وقواعدها، وآلاتها، لم يستطيعوا أن يقدموا نتاجاً موسيقياً عظيماً من طراز الموسيقىٰ اليونانية، لأنهم كانوا أقل ميلاً إلى الجانب الروحي بسبب اهتمامهم الشديد بالحروب والفتوحات.

---

(١) يرىٰ فارمر: ان كلمة «شَرّو» الأشورية، بمعنىٰ المرتل، قد يقفي أثرها في كلمة (شاعر) العربيّة، والنشيد الأشوري، هو «شيرو» ونجد أن كلمة «شير» العبرانية تعني «نشيد» (تاريخ الموسيقىٰ العربية، ص ٣٢ ـ٣٣).
(٢) طه باقر: في تاريخ الحضارات القديمة ١/ ٧٢.
(٣) ديورانت: المصدر السابق ٦/ ٤١٣.

ويبدو أن المِصريين هم أقدم من استعمل الموسيقىٰ أثناء الممارسات الدينيّة، في المعابد والهياكل، بدليل صُوَر الآلات الموسيقية ونقوشها على جدران المعابد. وقد اتخذ بعض الكهنة من بعض أنواع الغناء علاجاً للأمراض العقلية[1].

عُرِف المصريون القدماء بأناشيد الآلهة، كأنشودة أوزوريس، ومن الأغاني الدينية أناشيد آلهة الشمس، المسماة بـ «تمجيدات رع» ومضامينها تعني أن يعمل الإنسان وأن يتجه نحو الشمس المشرقة منشداً[2].

وكان الرقص في مصر القديمة جزءاً لا يتجزأ من الخدمة الدينية، وقد جاءت تعاليم الحكم المصري القديم أن «الغناء والرقص والبخور من الواجبات التي يطلبها الإله».

وفي اعتقادات الفينيقيين ما أثر على مجاوريهم من سكّان البحر المتوسط، بسبب الاحتكاك الذي ولدته الفتوحات أو كثرة تجوال التجار الفينيقيين، وكانت «الأغاني الجريجورية» التي قامت عليها تراتيل الكنيسة الكاثوليكيّة في القرون الأولىٰ بعد الميلاد متأثرة تأثُّرًا تاماً، بألحان هذه المدينة الآسيوية نتيجة لاعتناق طائفة من اليهود والوثنيين الدين المسيحي إبَّان ظهوره، وهذه التراتيل، تحمل في ألحانها لون الطابع الشرقي.

علىٰ أن اعتقاد الهند بدخول الموسيقىٰ في الدين ليتعدىٰ ذلك كله، إذ يعتقدون أن الموسيقىٰ تنسب كلها إلى الآلهة، وأن السلالم الأساسية للموسيقىٰ الهندية أبدعها الإلهان «اسفارا» و«هانومان»[3]. وكانت الفتيات الحسان في المعابد يقدّمن أنفسهن لخدمة الآلهة بالرقص، حاملةً كُلُّ واحدة منهن على صدرها صورةَ الآلهة.

---

(١) فكري بطرس: الموسيقىٰ والغناء منذ بدء الخليقة للآن، ص ٩.
(٢) الحفني: موسيقىٰ الممالك القديمة، ص ٦٢.
(٣) الحفني: موسيقىٰ الممالك القديمة، ص ٦٧.

وفي الصين نجد للموسيقىٰ الدينية مكانتها المهمة في عقلية الصينيين القدامىٰ، فكونفوشيوس، يرىٰ أن الموسيقىٰ أداة للتهذيب والتربية الدينية[١]، وقد استعار اليابانيون منهم موسيقاهم الدينية.

وكانت الموسيقىٰ ترافق التكوينات الأولىٰ للأديان الثلاثة الكبرىٰ، اليهودية، المسيحية والإسلام، ثم تلتحم بطقوسها وإن اختلفت أساليب هذا الالتحام وأشكاله من دين إلى آخر.

ففي سِفْر الخروج، من العهد القديم، أن اليهود في خروجهم من مصر كانوا يُنْشدون ترنيمات ويتغنون بمقطوعات دينية ترافقها الآلات. وسفر المزامير مجموعة ترنيمات وتسابيح مقدّسة، ونشيد الأناشيد إحدىٰ الغنائيات التي ترنم بشعرها اليهود.

ولعل من أقدم رَقَصَات التعبد المدوَّنة الرقص حول «العجل الذهبي» (سِفْر الخروج ٣٢) (وعندما سمع موسىٰ ويوشع الصياح، ظن أن الصوت هو صيحات القتال، غير أن موسىٰ بدا واضحاً له أن ثمة إيقاعاً وأنها ليست ضوضاء مختلطة «سفر الخروج ١٨٣٢»).

وجاء في «سفر الملوك ١٨/ ٢٥ ـ ٢٩» في الحديث عن أنبياء بعل ـ Baal ، أن المراسم «Ceremonies» كانت تهدف إلى اعطاء التأثير لحالة «الوجد» بالترنيمة المكررة «يا بعل أجبنا»[٢].

فصناعة الموسيقىٰ، بحسب التوراة، كانت شائعة بين اليهود القدامىٰ وصيغت بأسلوب يعبّر عن واقعهم وتفسيرهم الخاص للحياة[٣].

ولعل الموسيقىٰ الغربية المعاصرة مدينة بوجودها ورصيدها الثري للكنيسة المسيحية التي ظلت، لعدّة قرون، مصدر عطاء موسيقي ثري،

---

(١) ديورانت ٤/ ٦٢.

(٢) Murray, M.A: Modern Ritual dance in the Near East. (folklore) Journal-vol. LXVI, 1955.

(٣) سفر الخروج: ١٥/ ١ـ٢٢، أصحاح صمويل الأول ١٨/ ٦، أشعيا: ٣٠/ ٢٩..

وموضعاً لرعاية فن موسيقي ديني متميز بقوة إيحائه وتأثيره، وكان طبيعياً أن تولي الكنيسة هذا الاهتمام بالموسيقىٰ لتفي بحاجتها إلىٰ طقوسها الدينيّة.

وعلى الرغم من وقوف رجال الدين، بادئ الأمر، معارضين لاستعمال الموسيقىٰ في الكنيسة، فإن ما تبين لهم هو عكس ذلك، فقد تيقنوا أن ديناً بغير موسيقىٰ لا يمكن أن يقوى على منافسة العقائد التي تمس حساسيّة الإنسان وإثارة مشاعره، وقد شجّع على ذلك الاتجاه، الرهبان المتضايقون من حياة الأديرة، والذين جعلوا من الموسيقىٰ رفيقة إيناس وسلوىٰ، فانتشرت الغنائيات الدينية التي أصبحت مهيأة فيما بعد لتقليد الكنيسة وطقوسها.

وعلى الرُّغْم من وجود قيود فنية فرضتها الفكرة الدينيّة، فإن طبيعة التطور الفني حققت خطوات في الطريق نحو إبداع نماذج راقية من الأعمال الموسيقية كأعمال باخ وهاندل وغيرهما[1] الذين يشد أعمالهم وحي من الشعور الديني.

أما النظرة إلى الموسيقىٰ، في العصر المبكر للإسلام، فهي أمر لا يزال يحتاج إلى الكثير من العناية، فالإسلام، وإن اختلف أساساً عن موقف اليهودية والمسيحيّة، لكنه عبّر عن حاجة الفرد إلى الموسيقىٰ بصور مختلفة وبمعطيات متنوعة، وسنقف فيما بعد علىٰ شيء من تفصيلات هذا الموضوع.

لقد أدّت الموسيقىٰ دوراً مهماً في إثارة عواطف الحب، فقد كانت الموسيقىٰ في كل العصور تلهم العاشقين وتثري خيال المحبين، وترهف الأذواق، وتدقق المشاعر.

---

(١) الموسيقى والحضارة ص ، ود. سمحة الخولي: الموسيقىٰ والحضارة، ص ٨.

٢ ـ أصول الألحان عند العرب

إن الألحان عند العرب قديمة العهد، كانت ترافق نظم الشعر، وقد جعل العرب الشعر موزوناً لمد الصوت فيه ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور.

وللموسيقىٰ دور خطير في تكهنات العرافين والمتنبئين، ولها صلة وثيقة بجملة من المعتقدات الشائعة عند العرب كالاعتقاد بالجن الذي يوحي بشعر الشعراء وألحان المغنين[١]، وظل هذا الاعتقاد حتىٰ العصور التالية للإسلام، إذ ادعىٰ كل من إبراهيم الموصلي وابنه اسحق وزرياب بتلقِّيهم ألحاناً عن الجن[٢].

لقد استمد فارمر[٣]، من خلال هذا الاعتقاد، وجود صلة متينة بين الجن والموسيقىٰ، في أصول اللغة، فاعتبر أن صوت الجن بالعربية هو (العزف). وثمة اعتقاد آخر يربط الموسيقىٰ بالسحر، كما أن القرآن الكريم أشار إلى وجود هذه الصلة[٤].

ومن الطبيعي أن يمارس العرب طقوسَهم الجاهلية الوثنية حول الكعبة بصحبة الأنغام والتصفير والتصفيق والرقص الدوَّار حول أصنام الآلهة[٥]،

---

(١) الأصفهاني: الأغاني ٢/ ١٣٥، ١٤١، ١٤٨.
(٢) المصدر السابق ٩/ ٥٣، أنظر بعض هذه الحكايات. أحمد تيمور: الموسيقىٰ والغناء عند العرب، ص٦٢ـ٦٤.
(٣) تاريخ الموسيقىٰ العربية ص ١٨ (الترجمة العربية) (حسين نصار).
(٤) الأنبياء، ٧٩، سبأ ١٠.
(٥) القلقشندي: صبح الأعشىٰ ٢/ ١٤٣ـ١٤٤.

وذكر أن عرب الشمال كانوا يُنْشدون ترنيمات ـ وهم يطوفون بصخرة القرابين ـ هي أشبه بالتهليل[1].

وقد وصف «الأزرقي»[2] صاحب «أخبار مكة»، في رواية منسوبة إلى «ابن عباس»، أن قبائل العرب كانوا يطوفون بالبيت، ويصفقون، ويصيحون. ويذكر القرطبي[3] تفسيراً عن قتادة بأن المكاء هو ضرب بالأيدي، والتصدية صياح.

ويظهر أن الرجال والنساء لم يكونوا يختلطون أثناء الرقص[4]، لكن الآلوسي[5] يذكر ما يفهم منه عكس ذلك، إذ يقول إن الرجال والنساء معاً كانوا يطوفون عراة مشبكين أصابعهم يصفرون ويصفقون.

فيما كان الحجاج، وقت الحج إلى مكة، يعكفون على ترتيل بسيط، ظلت آثاره باقية في (التهليل والتلبية) مع الترانيم الدينية، وربما فُهم من شعر بعض الشعراء كامرئ القيس، وجود نوع من الغناء يرافقه رقص على إيقاع موسيقي خاص، بقوله:

فغنّى لنا سربٌ كأنَّ نعاجه عذارىٰ دوار بالملاء المذَيلِ

وعلى ذلك لم يكن، فيما يبدو، للموسيقىٰ عند العرب أثر واسع في الممارسات الطقسية الدينية، بل كانت محدودة وبسيطة. كذلك كان الغناء بسيطاً يعتمد على مزاجية المغني وقدرته، مثل غناء الحداة الذي كان أصلاً للغناء المرتجل Extemporaneous Song.

---

(١) يراجع رأي القديس نيلوس St. Nilus في: معارف الدين والأخلاق ١/ ٨٨٣. وراجع، الغناء الديني عند عرب الجاهلية: مجلة الأديب، السنة ١١، الجزء ٤، ص ٢ـ٦ (بيروت ١٩٥٢).

(٢) الأزرقي: أخبار مكة، وما جاء فيها من الآثار ليبزج ١٨٥٨ (ليبزج ١٨٥٨) ص ٢٣٤.

(٣) و(٤) القرطبي ٧/ ص ٤٠٠ـ٤٠١ (دار الكتب ١٩٣٨).

(٥) الآلوسي، روح المعاني جـ٣/ ٢٣١.

على أن الغناء أخذ، فيما يبدو، يعتمد في تطوره وتنوعه على الشعر الغزلي، فأشعار الجاهلية لم تكن تنظم إلا لتغنىٰ على أنغام الموسيقىٰ الساذجة، كما يقول بروكلمن[1] حتىٰ إن بعض المغنين يكاد يختص بغناء شاعر معين[2].

كما أن الغناء كان يسهم في إحياء مناسبات القبيلة، يقول ابن رشيق: «كانت القبيلة من العرب، إذا نبغ فيها شاعر، أتت القبائل فهنأتها بذلك، وصُنِعَت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعن في الأعراس، وتتباشر الرّجال، والولدان لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أجسامهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة لذكراهم[3]. وكانت أبيات الغزل والتشبيب تغنىٰ في تلك المناسبات. وكثيراً ما كان الشاعر يتغنىٰ بحبيبته ويلتقيها ويردد اسمها.»

---

(١) دائرة المعارف الإسلامية (الترجمة العربية ١/٤٠٣).
(٢) الغبي: المفضليات ٢/ ٣١٥.
(٣) ابن رشيق: العمدة، ص ٣٢.

٣ ـ الموسيقى ونضج الفكر العربي ـ الإسلامي

الإسلام دين قام على البساطة والتجريد، فالشعائر الإسلامية شعائر مبسطة لم تكن تحتاج إلىٰ مؤثرات خارجية، والظروف التي رافقت الفكر الإسلامي جادة وصارمة، كما أن القرآن يَسَّرَ للطاقات الشعورية لدىٰ المسلمين أن تتدفق من الداخل، والإسلامُ هَيَّأَ لأتباعه أجواءً من الخشوع والتعبُّد تمثلت بقراءة القرآن والأذان والتهليل والتلبية والتكبير! وكانت كلها تجري وفق تلاحين وتنغيمات.

لقد أثير بين علماء المسلمين، كما سنرىٰ، جدل طويل حول حِلِّ الموسيقىٰ أو حِرْمها[1] كما أثير جدل حول السماع الصوفي، بين العلماء والفقهاء من جهة، وبين الصوفية من جهة أخرىٰ. وألفت مئات الرسائل والكتب. وكان ذلك وحده دليلاً كافياً على وجود وَعْيٍ موسيقي، انتهىٰ

---

(١) ظل مشرعو الإسلام في جدال مستمر قروناً عديدة، انعكس صدىٰ هذا الجدال لدىٰ الباحثين من غير المسلمين أيضاً، على أن حسم هذه القضية موجود بالفعل في النصوص الإسلامية، في القرآن الكريم وأحاديث النبي ومواقف الخلفاء الراشدين والصحابة. وهناك آية في القرآن الكريم فسّرت على أنها إشارة إلى الموسيقىٰ وهي «تضحكون ولا تبكون»، و«أنتم سامدون»، ذكر الغزالي في إحياء علوم الدين، أن عبد الله بن العباس (ت٦٨٨م) قال: إن (السمد) هو الغناء بلغة حمير، كما يرجع المفسرون المسلمون بعض الآيات القرآنية على أنها إشارات إلى الصوت الجميل (راجع البيضاوي ٢/١٤٨) وقارن مع ابن عبد ربه: العقد الفريد ٣/١٧٧ والبخاري ١/٢٠٩، وابن الأثير: أسد الغابة ٥/٤٩٦، وذكر أن المسلمين كانوا يغنون وهم يحفرون الخندق قبيل المعركة (راجع ابن سعد ٢/ ٥٠)، وسمعت الخنساء تنشد مراثيها على أنغام الموسيقىٰ (الأغاني ١٣/ ١٤٠) .

إلى نهضة فنية موسيقية أعْجَبت العالم وقَدَّمت له أينع الثمار[1]. وهكذا أصبحت الموسيقىٰ، في ظلال الإسلام وبعد استقراره وتمكنه في حياة المسلمين، أداة حضارية سامية اتخذت مكانها في وجدان الشعوب الإسلامية. وسنرىٰ كيف سايرت الموسيقىٰ حياة العرب والمسلمين بما يلائم طبيعة البيئة الإسلامية ومناخها.

كما أثَّرت على الفنون الموسيقية في أوروبا، ولاسيما عن طريق الأندلس[2]، ومن خلال الأدبيات العربية التي كان أشهرها المشاهد الموسيقية والغنائية لألف ليلة وليلة[3].

لقد تصور بعض المستشرقين خَطَأً بأن عطاء العرب في حقل الموسيقىٰ كان محدوداً بفعل المنهج الصارم للإسلام[4]. علىٰ أن الباحث في تطور الموسيقىٰ العربية سيجد أن الأوساط الدينية في الإسلام قد احتضنت فنون الموسيقىٰ إبَّان ازدهار الحضارة الإسلامية، وغَذَّتها بمعطيات ذات ثراء فكري عريض أسهم فيه المفكرون والفلاسفة والأدباء والصوفيّة وغيرهم[5].

---

(١) من أشهر مؤلفات العرب الموسيقية، مؤلفات الكندي، والفارابي وابن زيلة، والأرموي وابن المنجم، وابن خرداذبة، وإخوان الصفا، وما زال الكثير من مؤلفاتهم مخطوطاً، عادل الآلوسي: فهرس المخطوطات الموسيقية، نشرة القيثارة، بغداد، العددين، ٣٨، ٣٩ وللإفادة، د. محمود أحمد: أول مصنفات العرب في الموسيقىٰ، العدد ١٢، ص ١٧ـ١٨ (القاهرة ١٩٣٥). وللتوسع: حاجي خليفة: كشف الظنون ١/ ١٣٧، ابن خلدون: المقدمة ١/ ٣٥٤.

(٢) Farmer: Historical facts for the Arabian influence. London. P. 114. 1930. والعقاد: اثر العرب في الحضارة الأوروبيّة، ص ٧٨ـ٨٣.

(٣) Farmer: The music of the Arabian Nights. PP. 172-185,1944.

(٤) راجع آراء هنري فارمر: تاريخ الموسيقى العربية حتىٰ القرن الثالث عشر الميلادي ترجمة جرجس فتح الله، ص ٦٦.

(٥) راجع مقدمة كتاب النغم ليحيىٰ بن علي المنجم (ت نحو ٣٠٠هـ/ ٩١٢م) وكتاب اللهو والملاهي، لابن خرداذبة (ت ٣٠٠هـ/ ٩١٢م)، وأصحاب النظرية الموسيقية في العصر العباسي في كتاب حتى: تاريخ العرب (مطول)، ٢/ ٥١٤ ـ ٥١٦.

ولعل أطرف ما كُتِب عن أثر الموسيقىٰ في حياة الجماعات الإسلامية ما كتبه «إخوان الصفا» في رسائلهم[1]، فهم يفيضون في غرض الحكماء من استعمال الموسيقىٰ في الهياكل وبيوت العبادات «لترقق القلوب القاسية وتصلح النفوس».

والغزالي (ت ٥٠٥هـ/ ١١١١م) يتحدث عن «سر الله تعالى» في مناسبة النغمات للأرواح، حتىٰ إنها تؤثر فيها تأثيراً عجيباً. وغيره من العلماء كثيرون يفسرون أثر الموسيقىٰ في النفس والجماعات، وعلى الرغم مما تنطوي عليه تلك الآراء من اختلاف وتناقض، فإن قضية الموسيقىٰ دَفَعَت بالكثيرين من مفكري الإسلام إلى البحث في إزالة هذا التناقض، وذلك بمحاولة التوفيق بين الموسيقىٰ وبين الدين، وهو اتجاه نَشِطَ بصفة خاصة بعد اتصال مفكري الإسلام بعلوم اليونان وفلسفتهم. وحاول الكِنْدِي والفارابي، وإخوان الصفا وابن سينا والغزالي أن يحققوا هذا التوفيق، وقد تناوله كل منهم من زاوية خاصة[2]. وسنتوسع بعض الشيء في الحديث عن هذه المسألة.

علىٰ أن العلماء المسلمين اصطلحوا جميعاً على أن يُسَمُّوا الخاطر المحمود الداعي إلى الخير إلهاماً، وان يسموا الخاطر المذموم الدّاعي إلىٰ الشر وسواساً. الأول يحرّكه مَلَكٌ، والثاني يحركه الشيطان، والشيطان أصل الداء ورأس كل بلاء لا ينفك يوسوس للناس. وكان الاعتقاد أن الشعر من وحي الشياطين، ولقد سيطر هذا الاعتقاد على أذهان بعض العلماء المسلمين ممن احتقروا الشعر كالإمام الشافعي الذي يقول:

ولولا الشِعْرُ بالعلماء يزري ... لكنتُ اليومَ أشْعَرَ من لَبِيدِ

---

(١) راجع: المحاورة الكاملة في الرسائل جـ ١، ص ١٧٥ ـ ١٧٩.
(٢) زكي مبارك: الأخلاق عند الغزالي ص ٦٤، وسمحة الخولي: الموسيقىٰ والحضارة، ص ١١.

كما انسحب هذا الاعتقاد على الغناء أيضاً، إذ يحكي لنا أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ/ ٩٦٧م) حكاية المغني المعروف بالغريض، الذي كان يقتبس بعض أصواته من عزيف الجن. ويقص علينا أبو الفرج أيضاً خبر إسحاق بن إبراهيم الموصلي وهو أن غناءه الذي فُتِن به الناس، إنما هو من صنعة إبليس ومَدَدٌ من وحيه[1].

(١) الأصفهاني: الأغاني ٢/ ٣١٣، وراجع للإفادة، محمد غني حسن: الشيطان في الأدب العربي الحديث، مجلة الهلال، ص ٥٧ (مايو ١٩٧٤).

الفصل الثاني

الحب والموسيقى الصوفية

١ ـ في الفكرة التصوفية

٢ ـ الموقف الفكري بين الصوفية والفقهاء

٣ ـ الموقف من السماع

١ ــ في الفكرة التصوفية

التصوفية نتاج ذو جذور عميقة في الإسلام، آخر العقائد الوحدانية الكبرىٰ. وكأي دينٍ من الأديان التي سبقته، حمل بذور الزهد، وقدّم صيغاً للحد من متع الحياة، والتبصّر بالنهاية المحتومة لكل إنسان.

والزهد في الإسلام جاء نتيجة لمركّبات سايكولوجية مختلفة التكوينات والعناصر: كالمبالغة في الشعور بالخطيئة، والرعب من عذاب الآخرة، إلى جانب العامل الاقتصادي المتمثل بالرفض لأنماط الترف الأرستقراطي الذي استشرىٰ بعبثية في القرن الأول للإسلام، وما يقابل ذلك من ساحة مقفرة إلا من حشود البسطاء والفقراء، الذين تجمعوا ليكون لهم موقف بديل، يشكل تعويضاً يمثل الزهد في كل أشكال الحياة.

بذلك نشأ الزهد من ثورة ذاتية أولاً، بداياتها لا تقف عند حدود مقاومة المظاهر الترفية والتسلطية فحسب، بل تبدأ من جهد النفس واجتثاث الخطيئة فيها، وربما انتهىٰ هذا الموقف إلى إيجابية إصلاحية، أو إلى سلبيّة تامة.

على هذا الأساس بدأ التصوف في القرن الأول نظاماً عاماً، إذ لم يكن للصوفية نظريات، غير أنهم ما كانوا يرون في العالم المادي إلا نقاباً وهمياً يخفي العالم الحقيقي لله وأسرار الكون، وهو عالم خفي عن معظم الناس،باستثناء من يحاول بإخلاص أن يدخل إليه ويملأ رئتيه من هوائه.

لقد ظهرت، في القرن الثاني الهجري، مدرستان صوفيتان في الكوفة والبصرة، الأولىٰ مثالية تُغْنَىٰ بالحب الأفلاطوني في الشعر، والثانية طُبِعت

بطابع الحقيقة، وأُولِعت بالمنطق. وكانت هاتان المدرستان النواة الأولىٰ للصوفية، لكن التَّوَجُّه سرعان ما اتخذ خطه العام نحو تطهير النفس، وردّ فعل للسلطة التي ركّزت أقدامها بعنف، والاختلال في المجتمع الإسلامي، مما ولّد لدىٰ العناصر، الأكثر حساسية، شعوراً قوياً بالخطيئة خوفاً من الانتقام الإلهي.

ومن طريق التقشف الدائم والتأمل الطويل، شَعَرَ الصوفيون بأن تجربتهم في هتك حجاب المادة، تشكل سمةً أساسيّة في الطريق الطويل إلى التصوف.

وفي القرنين الثالث والرابع الهجريين، أصبحت الصوفية تتخذ مساراً آخر ينطلق من فكرة وحدة الوجود التي اعتمدها منظرو الفكر الصوفي، فأثّرت وتأثرت بجملة من الأفكار والآراء.

وخلال هذين القرنين، بدأت التصوفية تستقطب فريقاً من المثقفين المسلمين الذين نَهَجُوا طريق البحث العقلاني والعلمي، والذين ثَبَّطَهم، على نحو أو آخر، اصطدامُهم بالسلطة. وإذا كان بعض منهم قد لاذ باللاأدريّة المتشائمة، فإن آخرين وجدوا أمنهم وملاذهم في التصوفية التي تبحث عن المعرفة من طريق العقل.

وبمرور الزمن، اتخذ التصوّف شكل حركة تعتمد التنظيم، وترتكز على جملة من القواعد والتقاليد والطقوس. وبانتشار الطرق الصوفية في العالم الإسلامي على شكل مشيخات ومؤسسات، بدأت أولىٰ ظواهر الفروق بين الصوفية واتجاهاتها المعاكسة نحو الانحلال، فتعددت الطرق، وتشعبت وظهرت الخرافات، وبذلك ابتعد التصوف عن أصله الحقيقي.

وفي القرن الخامس الهجري، ظهرت اتجاهات جديدة في محاولات لإعادة التصوفية إلى مسارها الأول ورفع الشبهات التي علقت بها.

لكن الصوفية التمعت عبر مسافات، وتوقفت في محطات، لِترفُدَ الفكر الإسلامي بعطاءٍ اتَّسَم بالصِّبْغة الفلسفية التي تتمثل بالكتب والرسائل لكبار

المتصوفة، والتي اعتبرت القاعدة الأساسية لبناء الفكر الفلسفي الصوفي في الإسلام. بعدها أخذ الفكر الصوفي يتسم، على العموم بامتزاجه النظري والعملي بتأثير البيئة والأحداث.

وهكذا ظل التصوّف يستمد عناصره في ظل التصورات الشاملة التي مرّ بها تاريخ المسلمين في القرون الثلاثة الأولىٰ وكان نتيجةً مباشرة لها.

لكنها تظل على الرغم من الأجواء القاتمة التي عَبَرَتْهَا دعوةٌ مباشرة من المطلق إلى الإنسان، تَحُثُّه على وقف تَجْوالِه في تيهِ ما هو نسبي، والعودة إلى المطلق والواحد. إنها تناشد ما هو دائم وثابت في الإنسان، وتقيم للتجربة اعتباراً كبيراً دون أن تلتزم بقواعد المنطق.

٢ ـ الموقف الفكري بين الصوفية والفقهاء

يلاحظ بعض النقاد أن بعض الأشكال التاريخيّة للجانب المحافظ، في دين معيّن، تتّسِم بطابعٍ من المحدودية، فيما يلاحظون أن التصوف يتجه نحو العموميّة أو الكليّة المطلقة، وذلك يفسّر لنا ما نجده من تناقض ظاهر بين الصوفية والفقهاء.

فالتجربة الصوفية كانت وحدها الكفيلة بوجود توتر بين التصوف والمذهب الديني الرسمي الذي يسانده الفقهاء، إذ إن ظاهرية التعاليم الدينية وتشريعاتها الصارمة خلقت صراعاً بين ما تمليه هذه التعاليم وما تمليه التجربة الصوفية المبنية على البصيرة الذاتية الخاصة.

وبشكل أكثر وضوحاً، يركُن الفقهاء إلىٰ تعاليم القرآن والسنّة، معتمدين على ظواهر النصوص الشرعية وتعاليمها، وإن كان هذا لا يمنع تقبّل الصوفي لهذه التعاليم، لكنه، وبإصرار شديد، يظل خاضعاً لتلقياته، ووجده ورموزه الخاصة.

وهكذا ظلت جدلية الصراع قائمة وموصولة، ولكن ليس على وتيرة واحدة، بل تبعاً للظروف. وبين المد والجزر، تَوَجَّهت جهود بعض الصوفية إلى إرساء قواعد يتصافح فيها الدين مع التصوف، وأن جهداً كهذا، على الرغم من طرحه المؤقت، فقد أحدث بالفعل نتائج لها اثر

فكري متفتح ومثمر. وكان للغزالي (٥٠٥هـ/١١١١م) فضل هذا التحرّك[١]. فقد بسط أمام الفكر الإسلامي حقولاً رحبة، ولكن ربما خاض الغزالي معتركه الصعب دون نتائج تذكر لأن التصوّف نفسه كان مؤهلاً لقبول المسلمين به، ولأن في الإسلام نفسه طاقات روحية تتبنىٰ هذا النشاط وتتخذه كقلب دائم النبض يَحْفَظُ عليه حيويته وجديته.

لكن مثار الخلاف بين الفقهاء والصوفية كان يدور حول جملة من المشاكل، من بينها مشكلة السَّماع، أي سَماع الموسيقىٰ، وممارسة الغناء.

إنه لَمِنَ الصعب تحديد ظهور هذه المشكلة التي أصبحت مشكلة قائمة بالفعل. فالعربي ميال بفطرته إلى الموسيقى، يلازمها كما يلازم الشعر، والقرآن لم يذكر أي نوع من التحريم، بل أعطىٰ الصوتَ قيمته الجمالية، حين أنكر بعض الأصوات[٢]. وكان أن وسّع المفسرون أنفسهم من المشكلة حين أوّلوا بعض الآيات القرآنية كما أوّلوا الآية التي تعرضت للشعراء ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾﴾. ومع ذلك، فإن ما ورد عن النبي يؤكد ميله للصوت الحسن، فقد ذُكر حديث له: «وما بعث الله نبياً إلا

---

(١) لقد طرحت آراء كثيرة في التوفيق بين التصوف من جهة، والفقهاء والأصوليين والكلاميين من جهة أخرىٰ، وفيما يتصل بالمحاولات الصوفية، فكانت محاولات السراج الطوسي، تهدف إلىٰ توحيد الفقه والتصوف واعتبارهما علماً واحداً (راجع كتاب السراج: اللمع ص)، وذهب الشعراني إلى اعتبار التصوف الصحيح هو القائم على الكتاب والسنّة (الطبقات الكبرىٰ ١/ ٤)، واستشهد بالموقف الذي أذعن فيه الإمام الشافعي لشيبان الراعي الصوفي، وإذعان أحمد بن حنبل لأبي حمزة البغدادي الصوفي في قضايا شرعية، وإذعان أبي العباس بن سريج الفقيه القاضي لأبي القاسم الجنيد شيخ الصوفية،
أما الكلاباذي فيقر للصوفية باهتمامهم بعلوم الشرع والفقه (التعرّف لمذهب أهل التصوف ص ٥٤)، وانظر أيضاً: الأصفهاني (حلية الأولياء ١/ ٢٤).
ويعتبر أبو القاسم القشيري من الشارحين للمفهوم الصوفي والموضحين لأهدافه، وفي رسالته كان من الواضعين للقواعد الصوفية بمنهجيّة تقرّبها إلى الشريعة.
(للإفادة وللحصول على معلومات أخرىٰ يراجع د. محمد جلال شرف: التصوف الإسلامي في مدرسة بغداد، ص ٣٧).

(٢) سورة لقمان، الآية ١٩.

حَسَنَ الصوت»[1] وذُكِر أن النبي كان يُحدىٰ له في الشعر[2]، ثم لم نجد في أقوال النبي ذاتها ما يؤيد تحريمه للغناء سوىٰ أحاديث معدودة، منها ما أوردته عائشة: «قال رسول الله إن الله تعالىٰ حرّم القينة وبيعها وثمنها وتعليمها». لكن الغزالي الذي أورد الحديث، قال: إنما المقصود به مغنيات الخمارات[3].

أما موقف الصحابة، فقد ذُكِر أن أمير المؤمنين عمر بن الخطاب منع إحدىٰ المغنيات من الغناء[4]، وأن الإمام علي بن أبي طالب كره اقتناء المغنيات[5]، ومقولة الغزالي تنسحب على هذا الموقف أيضاً[6].

وعلى نطاق المذاهب الأربعة الكبرىٰ، ظلت المشكلة قائمة بدون حل، فأئمة المذاهب الشرعية يفتون بعدم شرعية الغناء والسماع صراحة.

فالإمام أبو حنيفة النعمان (١٥٠هـ/ ٧٦٧م) كان يكره الغناء ويجعله من الذنوب ويشدد في ذلك، حتى إن ابن القَيِّم الجَوْزِيّة (٧٥١هـ/ ١٣٥٠م) ذكر، في «إغاثة اللهفان»، أن مذهب أبي حنيفة من أكثر المذاهب تشدداً على الغناء وقوله فيه من أغلظ الأقوال[7].

والإمام مالك بن أنس (ت ١٧٩هـ/ ٧٩٥م) نَهَىٰ عن الغناء وقال: «إذا اشترىٰ الرجل جارية فوجدها مغنية، كان له ردّها».

أما الإمام الشافعي (٢٠٤هـ/ ٨١٩م) فاعتبر في كتابه «أدب القضاء» أن الغناء مكروه يشبه الباطل، ونقل عنه أنه كان يكره الطقطقة بالقضيب ويقول: «وضَعَهُ الزنادقة لِيَشْغَلوا به عن القرآن»[8].

---

(١) الغزالي: إحياء علوم الدين ٢/ ٢٠٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٢١٧.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٤٤.
(٤) الغزالي: المصدر السابق.
(٥) الغزالي: المصدر السابق.
(٦) الغزالي: المصدر السابق.
(٧) الغزالي: المصدر السابق.
(٨) الشافعي: أدب القضاء.

ومن اجتهادات الشافعي في «أدب القضاء»، أن محترف الموسيقى غير أهل للشهادة، حتى النائحة لا تُقْبل شهادتها[1].

على أن الصراع بين الصوفية والفقهاء بلغ أوجه منذ أن تمت السيادة في العراق للمذهب الحنبلي بزعامة أحمد بن حنبل (٢٤١هـ/ ٨٥٥ م). فقد أفتىٰ ابن حنبل في أيتام وَرِثوا جارية مغنية، فأرادوا بيعها فقال: «لا تباع إلا علىٰ أنها ساذجة لا تساوي ألفين، فلو كانت منفعة الغناء مباحة لما فوت هذا المال على الأيتام»[2].

كذلك كان مذهب أهل الكوفة، سفيان وحماد وإبراهيم الشعبي وغيرهم لا خلاف بينهم في ذلك، ولا نعلم خلافاً بين أهل البصرة في منعه.

وهكذا نرىٰ أئمة المذاهب يعارضون الموسيقى والغناء، وإن اختلفت آراؤهم اختلافاً بيّناً.

---

(١) الشافعي: الهداية ٢/ ٨٩.

(٢) أحمد تيمور: الموسيقىٰ والغناء عند العرب، ص ١٥، وانظر الطبري: ٣/ ١٣٨٩ وما بعده.

٣ ـ الموقف من «السماع»

إن الكتب التي وضعت في تحليل السماع وتحريمه، كثيرة جداً. كان أشهرها كتاب «ذم الملاهي» (لابن أبي الدنيا ت ٨٩٤هـ/ ١٤٨٨م). وقد أفرد ابن الجوزي (ت ٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م)، في كتابه «تلبيس إبليس»، فصلاً هاجم فيه الصوفية وسماعهم واعتبرهم من إخوان إبليس[١]. وممن هاجم الصوفية الزاهد أبو بكر الطرطوشي (ت ٥٢٠هـ/ ١١٢٦) وهو من فقهاء المالكية، تأثر بنهج فقهاء عصره في كتابه: «النهي عن الأغاني»[٢]، لكنه لم يكن قاسياً قسوة ابن الجوزي، فقد دعا للصوفية بالتوبة والهداية، وقد وضع الطرطوشي كتابه على طريقة الكتب التي ألفت في موضوع البِدَع، مثل كتاب معاصره أبي عبد الله محمد بن وضاح القرطبي (٢٨٦هـ/) «البِدَع والنَهْيُ عنها»[٣].

---

(١) قارن بـ (ذيل مرآة الزمان ١/ ٣٣٢).

(٢) بذل أبو بكر الطرطوشي فيما يبدو من كتاباته اهتماماً واضحاً في مسألة الغناء الصوفي، وأشهر كتبه: سراج الملوك، ويعتقد أن رسالته هذه المسماة: «النهي عن الأغاني» هي جزء من كتابه «الحوادث والبدع» أو «بدع الأمور ومحدثاتها»، وقد ذكره ابن خلّكان في: وفيات الأعيان (راجع ترجمة الطرطوشي ١/ ٤٧٩) ويراجع للوقوف على تفصيلات أكثر: الحميري في صفة جزيرة الأندلس، والمقري في نفح الطيب ١/ ٣٦٨، والحاجي خليفة في كشف الظنون، وبروكلمان في «تاريخ آداب اللغة العربية ١/ ٦٠٠».

(٣) ربما كان هذا الكتاب من أقدم الكتب التي وصلتنا في موضوع البدع، ثم يأتي كتاب الطرطوشي من بعده، وقد توالت بعد هذين الكتابين كتب أخرى، في موضوع البدع مثل كتاب «الروضتين» لأبي شامة (٦٦٥هـ)، وكتاب

ومن الصوفية الذين انتقدوا زملاءهم الميالين للغناء، السُّهْرَوَرْدي، الذي كان يعتبر التصوف كله أمراً جاداً، فلا يَحْسُن أن يخالطه شيء من الهَزْل[1]، لكننا نعلم أن السُّهْروردي كان شديد الميل للسماع، فقد روي عنه الكثير من الأخبار والأقوال التي سنأتي على ذكرها.

أما الصوفية، فكانوا من جانبهم يدافعون عن موقفهم بقوة، وراحوا يستنطقون الآيات والأحاديث، بالتأويل، لإثبات سلامة موقفهم، والحق أنّ الغزالي، الذي كان ذا نفوذ فكري عظيم، استطاع، في دفاع مجيد عن السماع في كتابه الجليل «إحياء علوم الدين»، أن يوفق بين آراء الفريقين المتناحرين، فخصص، في «الإحياء»، فصلاً مطولاً عن السماع والغناء انتهىٰ فيه إلىٰ أن الغناء والسماع يكونان حراماً لمن غلبت عليه شهوة الدنيا، وأمراً مكروهاً لمن يتخذهما على سبيل اللهو، ومباحاً لمن أراد التلذذ بالصوت الحسن، ومستحباً لمن غلب عليه حب الله، ولم يحرّكا منه إلا الصفات المحمودة، وتلك هي مرتبة أهل التصوّف في سماعهم ومواجدهم[2].

وهكذا جاء حل الغزالي بلسماً شافياً لوجدان الكثيرين ممن أُثْخِنوا بجراح معركة السماع، وهذا الحل يُذَكِّرنا برأي أفلاطون في الشعر والشعراء.

وكان موقف الحسن البصري (١١٠هـ/ ٧٢٨م)، العالِم الفقيه المتصوّف، الذي امتلك رصيداً كبيراً من احترام الناس، قد أعان زملاءه الصوفية على تثبيت موقفهم، وقد سئل: ما تقول في الغناء؟ فقال، نِعْمَ العَوْنُ على طاعة الله، يَصِل الرجل به رحمه، ويواسي به صديقه وبذلك قال أحد الشعراء يصف غناء غلامين:

= «المدخل» لأبي عبد الله محمد القيرواني التلمساني المشهور بابن الحاج الفاسي (ت ٧٣٧هـ)، وكتاب الاعتصام، للشاطبي، وقد أشار هؤلاء المؤلفون إلى مسألة الموسيقىٰ والغناء، وسيشار إليها في سياقْ البحث.

(١) عوارف المعارف، ص ١٨٨، ١٩١.

(٢) للإفادة يراجع: زكي مبارك: الأخلاق عند الغزالي، ص ٦٤.

ومُغَنِّيَيْنِ يقرِّبان لذي الهوىٰ ما شئت في معنى الهوىٰ المتباعِدِ

لُطْفاً لنا بلطافةٍ وتوافُقٍ فكأنما نَطَقَا بصوت واحدِ

وأعقب الغزالي أساتذةٌ آخرون دافعوا عن السماع وناصروا الصوفية، كأبي الفتح مجد الدين أحمد بن محمد الطوسي في كتابه «بوارق السماع»[1] وابن عبد ربه في كتابه «العقد الفريد»،[2]، وفي القرن الثاني دافع القاضي أبو بكر بن العربي (٥٤٣هـ/١١٤٨م)، وهو من قضاة إشبيلية عن الموسيقىٰ والسماع، وغيرُهُم كثيرون[3].

مصادر البحث في السماع

علىٰ أن صراع الفقهاء والصوفية عاد بالخير علىٰ السماع في نهاية الأمر، إذ أصبح السماع، بفعل ما كُتِب عنه، فناً قائماً بذاته، سنقف الآن إزاء جانبٍ من المصنفات التي وضعها الطرفان، الفقهاء والصوفية معاً. أو بعبارة أكثر دقة: مُحَرِّمُو السَّماع والمنافحون عنه[4].

١ ـ **آداب السماع**: القشيري (ت ٤٦٥هـ)، في كتابه: الرسالة القشيرية، بولاق ١٩٢٠، ٤/ ١٢٢ ـ ١٤٦.

٢ ـ **آداب السماع**: الأصفهاني، ذكره ابن النديم، ونص فارمر على ضياعه[5].

٣ ـ **آداب السماع والوجد**: الغزالي (ت ٥٠٥هـ)، في كتابه إحياء علوم الدين، القاهرة ٣/ ٢٦٨ ـ ٣٠٦.

---

(١) ذكره فارمر، تاريخ الموسيقىٰ العربية، وقد عوّلنا عليه في بعض فصول هذا البحث، (الترجمة العربية، جرجس فتح الله، ص ٢٨١ ـ ٢٨٤).

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

(٤) لم أدرج هذه المصادر بحسب موقفها بل بحسب سياقها الهجائي، وسأشير إلى المصادر التي أخذتها عنها، وهي بين مخطوط ومطبوع، وهذه الكتب تبحث في السماع وآدابه ونواحيه الفقهية، كما تتضمن اجتهادات وآراء اجتماعية ونفسية وجمالية.

(٥) فارمر، ص ٦٧ (التسلسل ١٥٠).

٤ ـ **أدب السماع**: ابن خرداذبة، ذكره فارمر ونص علىٰ ضياعه[١].

٥ ـ **الأجوبة المسكتة عن مسائل السماع المبهتة**: زين الدين الغمري، مخطوطة في دار الكتب المصرية برقم ٢/٧٠٤ تصوف.

٦ ـ **إسكات الرعاع بأدلّة تحريم الغناء والسماع**: محمد أحمد باشميل[٢].

٧ ـ **الإقناع بأحكام السماع**: أبو بكر محمد الأدفوي (ت ٣٨٨هـ)، ذكره حاجي خليفة، ونص فارمر على ضياعه[٣].

٨ ـ **الإمتاع بأحكام السماع**: كمال الدين جعفر بن ثعلب (ت ٧٤٨هـ)[٤].

٩ ـ **الإمتاع والانتفاع**: محمد بن إبراهيم الشلاحي (كان حياً سنة ٧٠١هـ)[٥].

١٠ ـ **إيقاع السماع لجواز الاستماع**: عبد القادر بن محمد القادري (ت ١٠٥٠هـ)[٦].

١١ ـ **بحث في السماع**: عبد الله بن اسعد اليافعي (ت ٧٦٨هـ)[٧].

١٢ ـ **بذل الشعاع في أحكام السماع**: حسن بن علي القوني (ت ٧٧٦هـ)[٨].

---

(١) فارمر، ص ٥٧ (التسلسل ١٢٧).
(٢) منى العلوجي: رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٣٧.
(٣) فارمر، ص ٦٩ (التسلسل ١٥٩).
(٤) رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٣٧.
(٥) نشر في Islamic Culture 26 (1852), pp. 113-131، وذكره رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٣٩.
(٦) نص فارمر على ضياعه، ص ١٣١ (٢٨٣أ).
(٧) رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٤١.
(٨) نص فارمر على ضياعه، ص ١٠٤ (التسلسل ٢٣٨).

١٣ ـ **البلغة والإقناع في حل شبهة مسألة السماع**: عماد الدين أحمد بن إبراهيم (ت ٧١١هـ)[١].

١٤ ـ **بوارق الألماع، والرد علىٰ من يحرم السماع بالإجماع**: أحمد بن محمد (ت ٥٢٠هـ)[٢].

١٥ ـ **بيان الإجماع على منع الاجتماع في بدعة الغناء والسماع**[٣]: البقاعي، برهان الدين إبراهيم بن عمر(ت٨٨٥هـ).

١٦ ـ **تشنيف الأسماع**: أبو حامد المقدسي، وهو تلخيص كتاب (الإقناع بأحكام السماع) للأدفوي[٤].

١٧ ـ **تشنيف الأسماع بأحكام السماع**: محمد بن عابد السرخدي (ت ٦٤٧هـ)[٥].

١٨ ـ **الحجة والبرهان على فتيان هذا الزمان في حرمة السماع**: إدريس بن عبد الله[٦].

١٩ ـ **حرمة السماع**: ابن قيم الجوزية (ت ٥٧١هـ)، القاهرة، ١٩٥٦.

٢٠ ـ **حَلّ القناع عن حِلّ السماع**: ابن الفركاح (ت ٧٢٩هـ)[٧].

٢١ ـ **السماع**: د. ب، مكدونالد (دائرة المعارف الإسلامية: الترجمة العربية ١٢/١٨٨ ـ ١٨٩).

٢٢ ـ **السماع**: الشيخ مصطفىٰ البرسي الأزهري، طبع بهامش «الحصن والجنة» على عقيدة أهل السنة، للشيخ محمد بن يوسف الكافي، مصر ١٣٢٤هـ.

---

(١) نص فارمر على ضياعه ص ٩٤ (التسلسل ٢٠٧).
(٢) رائد الموسيقى العربية، ص ١٣٩.
(٣) نص فارمر على ضياعه، ص ١٠٩ (التسلسل ٢٥٥).
(٤) مخطوطات المتحف العراقي، رقم ٨٩٥٦.
(٥) نص فارمر على ضياعه، ص ٨٨ (التسلسل ١٩٨).
(٦) فارمر، ص ١٢٥ (التسلسل ٢٩٧).
(٧) فارمر، ص ٩٥ (التسلسل ٢١٢).

٢٣ ـ **السماع (كتاب السماع)**: ياقوت الحموي ( )[١].

٢٤ ـ **رسالة حجة السماع في حل استماع الغناء**: إسماعيل بن محمد المولوي الأنقروي (ت ١٠٤٢هـ)[٢].

٢٥ ـ **رسالة في السماع**: قطب الدين محمد بن محمد (ت ٨٩٤هـ)[٣].

٢٦ ـ **رسالة في السماع والرقص والصراخ**: أحمد بن تيميّة (ت ٧٢٨هـ)، القاهرة، ١٩٠٥.

٢٧ ـ **رسالة في السماع والغناء**: علي بن سلطان محمد[٤].

٢٨ ـ **رسالة في نصيحة أصحاب النفوس الزكية في حكم السماع على الطريقة (كذا)**: محمد بن أحمد البطامي (ت ٨٠٧هـ)[٥].

٢٩ ـ **رياضة الأسماع في أحكام الذكر والسماع**: أبو الهدىٰ الصيادي (ت ١٣٢٧هـ)، القاهرة، ١٩٠٣.

٣٠ ـ **فتح الأسماع في شرح السماع**: علي الهروي، مخطوط، دار الكتب المصرية برقم ٢٧/٩١ مجاميع.

٣١ ـ **فرح الأسماع برُخَصِ السماع**: محمد بن أحمد بن زغدون (ت ٨٨٢هـ)، كلنو، الهند ١٨٩٩.

٣٢ ـ **في السماع والغناء**: عتيق بن داود اليماني[٦].

٣٣ ـ **قرع الأسماع برُخَص السماع**: أبو المواهب محمد التونسي الوفاني (ت ٨٨١هـ)[٧].

---

(١) فارمر، ص ٨٦ (التسلسل ١٩٢أ).
(٢) رائد الموسيقىٰ العربيّة، ص ١٣٧.
(٣) فارمر، ص ١١٠ (التسلسل ٢٥٦).
(٤) رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٤١.
(٥) رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٣٧.
(٦) فارمر، ص ١٢٦ (التسلسل ٢٩٨).
(٧) مخطوطات المتحف العراقي، رقم ١٠٢٧٤.

٣٤ ـ **القمر النوار في الرد على المرخّصين في الملاهي والأمزار**: أحمد بن يحيىٰ بن المرتضىٰ (ت ٨٤٠هـ).

٣٥ ـ **قوت الأرواح في أحكام السماع المباح**: بدر الدين المالكي (كان حياً سنة ١٠٦٢هـ)، دار الكتب المصرية، رقم ١٢٠٧.

٣٦ ـ **كشف القناع عن ألفاظ شبهة السماع**: علي بن محمد الحداد المصري[١].

٣٧ ـ **كشف القناع عن حكم الوجد والسماع**: أحمد بن عمر الأنصاري القرطبي (ت ٦٥٦هـ)، مخطوط دار الكتب المصرية برقم ٥٤٦٧.

٣٨ ـ **كف الرعاع عن محرمات اللهو والسماع**: ابن حجر الهيثمي (ت ٩٧٣هـ)، بولاق ١٢٨٤هـ.

٣٩ ـ **كشف القناع عن وجه السماع**: علي بن أحمد الكزواني (ت ٩٥٥هـ)[٢].

٤٠ ـ **كشف القناع في حِلِّ السماع**: عبد الرحمن بن إبراهيم الغزاري (ت ٦٩٠هـ)[٣].

٤١ ـ **متعة الأسماع بأحكام السماع**: بحرق بن عمر بن المبارك (كان حياً سنة ٩٣٠هـ)[٤].

٤٢ ـ **معاهد الجمع في مشاهد السمع**: شمس الدين محمد بن علي (ت ٩٩٤هـ)[٥].

---

(١) رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٣٨.
(٢) رائد الموسيقى العربية، ص ١٤٠.
(٣) فارمر، ص ٩٠ (التسلسل ٢٠٠).
(٤) رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٣٨.
(١) فارمر، ص ١١٦ (التسلسل ٢٦٨).

٤٣ ـ **المقامة العاشرة في السماع والإيقاع**: ميرزا جعفر الهمذاني، في كتابه (رياض الأدب) توجد منه نسخة في مكتبة د. حسين محفوظ برقم ١٥٨٧ وأخرىٰ برقم ٨٦٦.

٤٤ ـ **ناقوس الطباع في أسرار السماع**: ابن قضيب البان (ت ١٠٤٠هـ)[١].

٤٥ ـ **نصيحة في ذم الملاهي**: إبراهيم بن عبد الرحيم الكتاني (ت ٧٩٠هـ)[٢].

***

(١) الزركلي: الاعلام ٤/١٦٩.
(٢) رائد الموسيقىٰ العربية، ص ١٣٥.

الفصل الثالث

مدخل إلى الشعر الصوفي

١ ـ الإسلام وشعر الزهد

٢ ـ رمزيّة الحب عند الصوفية

٣ ـ رابعة العدوية، أنشودة العشق الإلهي

٤ ـ ابن الفارض، سلطان العاشقين، وترنيمة العشق الإلهي

٥ ـ ابن عربي، ترجمان الأشواق

٦ ـ المولوي، وشمس المعرفة

٧ ـ عبد الغني النابلسي، المتصوف المنقطع

مدخل إلى الشعر الصوفي

١ ـ الإسلام وشعر الزهد

«الفن الخالص تعويذة إيحائية تضم الذات والموضوع في آن، تضم العالم الذي يكتنف الفن والفنان نفسه»

بودلير

أوجدت الحضارة الإسلامية أفكاراً جديدة كانت بمثابة الدافع القوي لإنتاج محاولات أدبية جديدة، فكان النتاج الشعري يُوَجَّه في مسار يتفق مع معايير خاصة كان قد جاء بها الدين الإسلامي، فثمة آية تَدين الشعراء وتصفهم بالغواية، لكن الإسلام لم ينكر الشعر لذاته، فالنبيّ نفسه أنشد شيئاً من الرجز وأكرم شعراءه، كَحَسَّان وكعب، وعبد الله بن رواحة.

غير أننا يجب أن نظل، مع ذلك، متحفظين إزاء ما طرحه المستشرقون من موقف الإسلام من الشعر، ذلك الموقف الذي راوح بين فهمين: الأول وهو تأييد الإسلام الكلي للشعر، والثاني إنكاره الكلي للشعر.

كما غالىٰ بعض الباحثين والمفكرين من العرب حين قالوا إن القرآن شعر، وذكر بروكلمان Brokelman أن محاولات نحاة العرب، كالسيوطي وابن فارس، التي كانت تهدف إلىٰ الكشف عن أبيات من الشعر في القرآن، لم تكن محاولاتٍ مثمرة[١].

(١) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ١/ ٣٢.

ويبدو أن أولئك الباحثين وجدوا من تَكْرار التفعيلات في آي القرآن ما اعتبروه شعراً.

من جهة ثانية، كان المعتقد السائد، آنذاك، أن للشاعر الجاهلي شيطاناً أو رَئِيّاً من الجن يُلْهمه، لكن كان للإسلام موقف آخر حال دون رفع الشعر إلى مستوىٰ الإلهام باعتباره من اختصاص الوحي.

فالإسلام إذن ليس مع الشعر كله وليس ضد الشعر كله، والطرح الفكري الجديد الذي تبناه الإسلام ونتج عنه منهج خاص قلّص إلىٰ حد كبير الأغراض التي كان ينتهجها الشعراء كالفخر والغزل والطرد ووصف الخمرة.

ومن الطبيعي أن يضيق بعض الشعراء بهذا الأمر، فمنهم من هجر الشعر مرّة واحدة مثل لبيد الذي قيل إنه لم يقل في الإسلام غير بيت واحد.

والواقع أن النبي (ص) شجع الشعر الذي يدعو إلى مكارم الأخلاق، ودعا إلى شعر يسهم في بناء الدولة العربية الجديدة أو يحمل مفاهيم جديدة لم يكن شعر الجاهلية قد ألفها.

ومع ذلك، ظل العلماء والفقهاء ينظرون إلى الشعر بتحفظ وحذر شديد، وربما كان ذلك نوعاً من رد الفعل أمام الشعر الذي هجا المشركون به النبي. لذا، رأيناهم يسرفون في انتقاد الشعر والشعراء.

وقد اهتم بعض الأدباء بتصحيح هذا الموقف، منهم ابن رشيق الذي أجهد نفسه بذكر نماذج من أشعار الخلفاء والأئمة والقضاة، ليقيم الحجة على أن الشعر مباح[1].

ومما أنتجته الأفكار الإسلامية الشعر الزهدي الذي يعبّر عن فكرة أساسية في الحياة، أو يأتي، في الغالب، إثر توبة وصحوة فيصير الشاعر ذاكراً أو متذكراً.

---

(١) العمدة ٢/ ٣٢.

ويصبح شعر الغزل والمجون على يد هؤلاء الشعراء قيثارة ندم وخوف. وقد كان أبو نواس وأبو العتاهية أظهر شخصيتين تكلمتا في الزهد بعد المجون.

وكانت ثمة جملة من الأسباب ساعدت على شيوع شعر الزهد، منها: تصدُّع الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي بدأ يظهر في وقت مبكر من التاريخ الإسلامي.

وعندما تضاءل شعاع الحضارة الإسلامية قبيل سقوطها، كان الشعر الزهدي يكتسي طابعاً آخر، ويمثل حصيلة للوضع المتسم بالقهر الاجتماعي، وازدياد المظالم والتسلط السياسي، ونمو الخطر الأوروبي والمغولي المحيط بالعالم الإسلامي وانتشار الأمراض والخرافات والجهل.

ومن خلال هذا العالم المشحون بالسقوطات والتخلف، شق الشعراء الوعاظ طريقهم بيسر وسط الجماهير المنهزمة والخائبة آمالها، واليائسة من مستقبلها:

ينقُل لنا ابن جبير وصفاً لِمَا كان يتركه من أثر، واعِظٌ كابن الجوزي (ت ٥٩٧هـ/ ١٢٠٠م) لما حضر أحد مجالسه فيقول: «إن التائبين كانوا «يتساقطون عليه ويجزّ نواصيهم، ويمسح رؤوسهم، ويدعو لهم، ومنهم من يغشىٰ عليه فيرفع بالأذرع إليه»[١] حتىٰ إذا انتهىٰ ابن الجوزي من وعظه «غادر الكل متندماً على نفسه منتحباً لهفان ينادي يا حسرتا، يا حَرَبا، والنادبون يدورون بنحيبهم دَوْرَ الرّحىٰ[٢]».

لقد كان ابن الجوزي لسان عصره، وصورة حية لضياع الإنسان فيه. ومن شعره قوله:

---

(١) عبد الكريم توفيق العبود: الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتىٰ سقوط بغداد.
(٢) المصدر السابق.

يـا سـاكـن الـدنـيـا تـأهـ ب وانـتـظـر يـوم الـفـراقِ
وأَعِـدَّ زاداً لـلـرحـيـ ل فـسـوف تـحـدىٰ بـالـرفـاق
وابـكِ الـذنـوب بـأدمـع تَـنْـهَـلُ مـن سُـحُـب الـمـآقـي
يـا مـن أضـاع زمـانـه أَرَضِـيـتَ مـا يـفـنـىٰ بـبـاقِ

ولقد صار الشعر الزهدي سمة العصر الذي شهد تدهور الحضارة العربية، وعلى الرغم من القيمة الفنية التي حملتها بعض نماذج ذلك الشعر، فإنه ظل محسوباً على النتاج الشعري السلبي من الناحية الاجتماعية.

قال «كيتس»: «إذا لم يأت الشعر طبيعياً كما تأتي أوراق الشجر فيا حبذا لو لم يظهر قط»، من هذا المفهوم نستطيع أن نقيّم الشعر الصوفي.

كيف تَوَلَّد؟ من المؤكد أنه لم ينطلق من فراغ وعبثية، بل من توهج ومعاناة تصل إلى حد الموت.

فالصوفية وقفوا إزاء تراث شعري ضخم له بريقه، لكنهم رأوا أن هذا البريق من بعض جوانبه بريق خادع واهم، فأعادوا إليه صفاءه ونقاءه حين أمدوا الكلمة الشعرية بدلالات جديدة، ونشّطوا المعاني، وأبعدوا عن الشعر انكساراته، وسيروه في مسالك جديدة.

ومن هنا تأتي أهمية الشعر الصوفي باعتباره النموذج الأكثر توثباً وبعداً عن التقليد لأن الحركة الصوفية توسلت به كما توسلت بالإشارة والإيقاع.

وتاريخ التصوف هو تاريخ عصر من الشعر العربي وأحد فتوحاته، وشعر الصوفية له مناخه الخاص، لأن شعراء التصوف كانوا أكثر من شعراء، فهم أصحاب طريقة ومذهب. ولا يرى الصوفية كالشعر محركاً لوجدانهم الديني، محقّقاً للوجد. وهناك مئات الحكايات التي تقصّ علينا كيف كانت تعتري الصوفي حالة الجذب عند سماع أبيات مُغَنَّاة من الشعر، تتغنىٰ بها قينة عرضاً، أو يغنيها أحدهم قصداً.

وعلى الرغم من الغرابة التي تلف هذا الشعر وعدم فهمه أحياناً إلاَّ بالرجوع إلى المعجمات، فإن فيه من اليسر والوضوح ما يُقرِّبه من الشعر الغنائي، لثرائه بالصور والتعابير والأخيلة والمشاعر.

إن شعر الصوفية يمثل واقعهم، فهو شعر وجداني وفلسفي معاً، كما أن أدب الصوفية يمتزج بالفلسفة مثلما الفلسفة الصوفية تجنح للأدب.

وقد بلغ الشعر الصوفي قمة امتزاجه وتداخله هذا في حالات الوجد والغناء والبقاء والاتصال، على يد ابن الفارض وابن العربي، اللذين تغزلا وتغنيا بالحب، ولكن ليس على الطريقة التي يُمثِّلها شعراء العرب الفطريون الذين ذكروا ديار الأحبة وأطلال الظاعنين.

والشعر عنصر مهم في حياة المتصوف، لأنه مرتبط بالسماع والموسيقىٰ، وهذه الثنائية تشكل بعض حياته. فمعظم الصوفية كانوا شعراء، حتىٰ الغزالي الذي اتخذ من الشعر موقف الحذر قال: «أما الشعر فكلام حَسَنُه حَسَن وقبيحه قبيح، إلا أن التجرد له مذموم»[1].

وقيل إن الغزالي نفسه، لو انصرف إلى الشعر، لقال كثيراً في التصوّف، ولكن همه كان في غير الشعر، من فلسفة وأخلاق وتصوف.

وبلغ عشق الصوفية للشعر أنِ اتخذوه مصدراً للدراسة والتأمل في حلقاتهم، وقد ذكر ابن القفطي (ت ٦٤٦هـ ١٢٤٨م) مثالاً لذلك، فقال إن متأخري الصوفية وقفوا على شيء من ظواهر شعر الشعراء كعمر الخيام، فنقلوها إلى طريقتهم ، وتحاضروا فيها في مجالسهم وخلواتهم.

---

(١) الغزالي: إحياء علوم الدين ٢/ ١١٠.

٢ ـ رمزية الحب عند الصوفية

قال أبو عبد الله بن محمد الرّاسي (ت ٣٦٧هـ/ ٩٧٧م)

ولقد أفارقه بإظهار الهوىٰ عَمْداً ليستر سرّه إعلانه

ولرُبَّما كتم الهوىٰ إظهاره ولربما فضح الهوىٰ كتمانه

عِيُّ المحب لدىٰ الحبيب بلاغة ولربما قتل البليغَ لسانُهُ

كم قد رأينا قاهراً سلطانَهُ للناس، ذلَّ لحبه سلطانُه

والأدب الصوفي، في أي حال، ظاهرة جديرة بالدراسة باعتباره أدباً إنسانياً، يترجم لأحاسيس إنسانية، غير أنه لم ينل حظه من الدراسة شأن فروع الأدب الأخرىٰ ومدارسه، كما أنه لم ينل من عناية النقاد العرب إلا النزر القليل عندما يقارن بما كتبه عنه النقاد الأوروبيون والمستشرقون. وهو أدب جدير بالدراسة لأنه مليء بالمقومات الفنية، مثقل بالرموز الحية، حتىٰ لقد اعتذر بعضهم عن هذه المعاني التي لم يستطع كتمان التعبير عنها فقال:

سَقَوْني وقالوا: لا تُغَنِّ، ولو سقَوا جِبالَ حُنَينٍ ما سقَونِي لَغَنَّتِ

وتجارب هذا الأدب الصوفي بعيدة عن أدب التكلف والصناعة، وعن أدب الربح والتكسب، وهذا الصدق من أهم عوامل هذا الأدب ، ونضج ما فيه من صور فنية رفيعة.

وحين أكدت بعض الطرق الصوفية وظيفتها الاجتماعية واتخذت من

الثوب الخارجي للتصوّف مظهراً لتحقيق أهدافها السياسيّة والاجتماعية، كان لا بد من أن تضع الرمز في ثوب جديد، استخدمت فيه الأغراض الشعرية الدارجة، الغزل، الخمرة، المثل.. وحولت ما فيها من صور إلى رموز دينيّة.

ثم يقدر لهذا النتاج الجديد، بطرحه الأكثر جاذبية بفعل رقته الرومانسية أو قدرته وقوته على التعبير وغموضه المجيّر، أن ينجح وأن يذاع وينتشر في العالم الإسلامي وأن يحظىٰ باهتمام واسع تمخضت عنه حركة أدبية تمثلت في شروحه وتعليقاته ومعارضاته..

فابن عربي مثلاً (٦٣٨/ ١٢٤٠م) وهو من أكبر صوفيي عصره، وجد نفسه مجبراً على أن يكتب شرحاً لبعض أشعاره التي تغزّل فيها بالحبيبة، ليدفع عنه التهم التي وجّهت إليه، ويقول:

يا حسنها من طفلة غُرَّتُها ... تضيء للطارق مثل السُّرُجِ
لؤلؤة مكنونة في صَدَفٍ ... من شَعَرٍ مثل سواد السَّبَجِ
لؤلؤة غواصها الفكر فما ... تنفك في أغوار تلك اللجج
يحْسَبُها ناظرها ظبي نَقاً ... من جيدها، وحسن ذاك الغَنَجِ

ولقد شكا كثير من الأدباء، من هذه الظاهرة، حتىٰ إن الثعالبي (٤٠٧هـ/ ١٠١٦م) عيّب على المتنبي استعماله ألفاظ المتصوفة واستعمال كلماتهم المعقدة ومعانيهم المغلقة كقوله:

فيكم فتىً حيّ يخبّرني عني ... بما شربت مشروبة الروح من ذهني

وقوله:

كبر العيان عليَّ حتىٰ إنه ... صار اليقين من العيان توهما

هكذا تختفي الفكرة الصوفية وراء ضبابيات الرموز وأستارها ثم يؤدي الرمز وظيفته، لأنه يحسب الصوفية جزءاً من معرفتهم المختصة بالباطن،

وبذلك يقول ابن الفارض:

وعنّيَ بالتلويح يُفهمُ ذائق غني عن التصريح للمتعنتِ

واللغة لدىٰ الصوفية لغة كشف وذوق إذ «يؤثرون الإشارة على العبارة ويعمدون إلى التلميح دون التصريح، ستراً لحقائقهم، وكتماً لأسرارهم»[1].

وكثيراً ما سخّر الصوفية رموزهم في غنائياتهم وعبّروا عن مواجيدهم وأشواقهم بالرمز والإشارة تستراً وخوفاً:

بالسر إن باحوا تُباحُ دماؤُهم وكذا دماء العاشقين تباح

ولقد أبيحت بالفعل دماء، لكن بعض الصوفية كالشبلي، مثلاً، آثر الصمت وكتم هواه واعتبر بحال المجنون:

باح مجنونُ عامرٍ بِهَواهُ وكتمتُ الهوىٰ ففزت لِوحدي

فإذا كان في القيامة نودِيَ أين أهلُ الهوى تقدمتُ وحدي

وكانت أشعار الغزل تغنّى بصحبة الموسيقىٰ في حلقات الذكر الصوفي، فيمتزج عند ذاك الواقع بالخيال، والإشارة بالتصريح، فالمتصوف لا يكفي المحسوسات من واقعه تماماً فهو قد يحب (ليلىٰ) الحقيقية بجانب (ليلىٰ) المجازية.

لذلك اختلط على الناس فهم الصوفية والتبس المعنىٰ الذي أرادوه من الشاعر وبقيَ شعرهم مَبْعَث فضول وإثارة، فرمزه يفصح عن واقع أهل التصوف، هذا الرمز الجميل الذي نحسُّه ولا نتلمسه، شعر شرود بعيد الآفاق ممتد إلىٰ اللانهاية.. لذلك فالصوفي يظل قريباً منا يغني لنا، لكنه بمعزل عنا له عالمه الذي لا نراه. ولا نشعر بلذعته واكتوائه، وكانت حَفَلات غنائهم الواجهة الزجاجية لأجمل ما يقدمه الصوفية من شعر.

---

(١) سامي الكيالي: السهروردي، ص ٣٧.

والشعر الصوفي بعد ذلك شعْرٌ متسع، له أغراضه المتعددة. غير أن تلك الأغراض تصب كلها في النهاية في بحر لا حدود له من الشوق إلى ما هو بعيد، الشوق إلى ما لا ندركه نحن، وربما إلىٰ ما لا يدركه الصوفية أنفسهم.. وحين تسمع الشعر الصوفي المغنَّى لا تعرف ماذا يريد الصوفي.. إنه عاشق فحسب، تتقاذفه دروب العشق، كالمجنون، وهل كان المجنون يعرف بالضبط ماذا يريد..

وطريق الصوفي هو امتلاء القلب.. بالحب:

ولقد علمت بأن قلبي فارغٌ ... ممن سواك ملأته بهواكا
وملأت كلّي منك حتىٰ لم أدع ... مني مكاناً خالياً لسواكا

والحب، بيدر الهموم، أهم ما يميز شعر الصوفية، وقد شبه فريد الدين العطار الروح في عشقها بسمكة ألقيت في البيداء، فهي تضطرب لتعود إلى الماء[1].

الصوفي يعرف من أين يبدأ لكنه لا يعرف إلىٰ أين ينتهي، إلا في الحب الذي ينتهي عنده بالتوحد بالمحبوب:

قال لي المحبوب لما زُرْتُه: ... مَنْ بِبابي؟ قلت بالباب أنا
قال لي أنكرت توحيد الهوىٰ ... عندما فرّقت فيه بيننا
ومضىٰ عام فلما جئتُه ... أطرق الباب عليه موهنا
قال: مَنْ بالباب؟ قلت انظر فما ... ثَمَّ بالباب سوىٰ أنت هنا
قال لي أدركت توحيد الهوى ... وعرفت الحب فادخل يا أنا

ويتحقق هذا التوحّد بالسير الطويل في طريق الشوق:

قطعت الأرض ذا سَيْرٍ حثيثٍ ... كَلَمْعِ البرق حُبّاً في التلاقي

---

(١) عبد الوهاب عزام: التصوّف وفريد الدين العطار، ص ٤٠.

فـقـال لِـيَ الـعَـذُول وقـد رآنـي سَـبُـوقـاً بـالـمـضـمـرة الـعـتـاقِ
رَكِبْتَ على البُراق فقلت: كلاَّ ولـكـنـي ركـبـتُ عـلـىٰ اشـتـيـاقـي

والتوحّد بالمحبوب هو السبيل لخلود الحب وتلك نظرية صوفية، وكثيراً ما كان يتمثل الصوفية بقول عروة بن حزام في عفراء:

وإني لأهوىٰ الحَشْرَ إذ قبل لي وعـفـراء يـوم الـحـشـر مـلـتـقـيـان

هذا التوحد في الحياة موصول حتىٰ في الموت:

يحبك قلبي ما حَيِيتُ فإن أمُتْ يُـحِـبَّـك عَـظْـمٌ فـي الـتـراب، رمـيـمُ

على أننا يجب أن نفرز من شعر الصوفية ذلك الطراز المتدني، الذي اتخذه بعض الصوفية من المتهتكين للتغني بمجونهم لتبقىٰ الصور المشرقة للحب الذي عبّر عنه جلال الدين الرومي:

الـلـه خـمـرنـا والـلـه سـاقـيـنـا والـلـه يـعـلـم أي حـب فـيـنـا

هذا الحب الذي أعلن ابن عربي أنه حب ينبع من الصفاء، هو قابل لكل صورة ومكان:

لـقـد صـار قـلـبـي قـابـلاً كـل صـورة فـمـرعًـى لـغـزلان، وديـرٌ لـرهـبـانِ
أدين بـديـن الـحـب، أنـىٰ تـوجـهـت ركـائـبـه فـالـحـب ديـنـي وإيـمـانـي
لـنـا أسـوة فـي بِـشْـرِ هـنـد وأخـتـهـا وقـيـسٍ ولـيـلـىٰ، ثـم مـيٍّ وغـيـلانِ

والحب عند الجامي التزام باعتباره الطريق إلى الحق:

لا تصرف وجهكَ، حتىٰ عن الحب الترابي
ما دام الحب الترابي سيرفعك إلىٰ الحق
هل تستطيع فهم صحائف قرآنك
دون أن تتقن الأبجدية

***

سمعنا عن شيخ جاءه سالك

يستهديه النصح فيما هو بسبيله

فقال له: إن تكن خطواتك عن دروب الحب غريبة

فاذهب وتعلم الحب، ثم عد إليَّ

وحب أهل التصوف، ارتحال عن الذات، وخلاص من سجن الجسد، وعذاب نبيل، وَجُودٌ بالنفس هو أسمىٰ غاية الجود:

قال الجنيد: دفع لي السري السقطي رقعة وقال هذه خير لك من سبعمائة فضة فإذا فيها:

ولما ادعيت الحب قالت كَذَبْتَني ... فما لي أرىٰ الأعضاء منك كواسيا

فما الحب حتىٰ يَلْصَقَ الظهر بالحشا ... وتَذْبُلَ حتىٰ لا تُجِيبُ المناديا

وتَنْحلَّ حتىٰ لا يُبَقِّي لك الهوىٰ ... سوىٰ مقلةٍ تَبْكِي بها وتُنَاجِيَا[1]

---

(١) ابن عماد الحنبلي: شذرات الذهب ٢/١٢٧.

٣ ــ رابعة العدوية وأنشودة العشق الإلهي

هذه رابعة العدوّية أشهر نساء أهل التصوف ومن أعيان عصرها، أخبارها مشهورة، وتراجمها كثيرة في كتب التاريخ والأدب والتصوّف[١].

هي الرابعة بعد ثلاث بنات، في تلك الليلة التي أتت فيها إلىٰ الدنيا، لم يكن في بيت أهلها شيءٌ مما يصلح للوليد عند ولادته، كان أبوها فقيراً حتىٰ إنه لم يكن ثمة مصباح للنور، ولا نقطة سمن ولا قطعة من قماش يلف بها المولود.

تقلّبت بها الأحوال، وجرفها تيار اللهو والمُجُون حيناً من الدهر حتىٰ أفاقت روحها مما غَشِيَها من إثم. وتجلّت تلك الصحوة في اعتزالها الحياة والناس.

امرأة ذَكَر معاصروها أنها كانت ذات جاذبية وجمال، ولم يكن ليحلّق حولها الرّجال لولا جمالها، فاندفعت في طريق الشهوات، وكانت تعزف بالمعازف، ثم تابت وخلّفت مقطوعات تعبّر عن حدة العشق والشوق.

استعملت رابعة، في غير تهيب، كلمة الحب، في العشق الإلهي معتمدة علىٰ ما جاء في القرآن الكريم. وإذ برئت من مرض خطير أصابها فانقطعت عن قيام الليل، هتفت بها الملائكة في جنح الليل.

---

(١) تناولها ابن خلكان في وفيات الأعيان ٣/ ١٧، والجاحظ في البيان والتبيين ٣/ ٨٥، ودائرة المعارف الإسلامية ٩/ ٤٣٨، وعبد الرحمن بدوي، في شهيدة العشق الالٰهي، مصر.

وحينما حضرتها الوفاة، أحاط بها نفر من الصالحين، فقالت لهم: انهضوا واخرجوا، ودعوا الطريق مفتوحة لرسل الله: فنهضوا وخرجوا، فلما أغلقوا الباب سمعوا صوت رابعة وهي تقول: الشهادة، فأجابها صوت: «يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلىٰ ربك راضية مرضية وادخلي في عبادي وادخلي جنتي».

إنها السابقة إلى وضع قواعد الحب والحزن في التصوف والإسلام، وهي التي تركت في الآثار الباقية نَفَثات صادقة في التعبير عن حبها وعن حزنها، إن الذي فاض به الأدب الصوفي بعد ذلك من شعر ونثر هو نفحة من نفحات رابعة، أمام العاشقين والمحزونين في الإسلام.

ولرابعة الفضل في إدخال مفهوم الحب إلى التصوف، لكن التاريخ لم يجعل منها وحدها المتفردة في هذا المجال من بنات جنسها.

كانت رابعة تستعذب الألم، وقد كان عندها يوماً سفيان الثوري فقال: واحَزَناهُ. فقالت: لا تكذب يا سفيان، بل قل: وا قِلَّةَ حَزَنَاه. لو كنتَ محزوناً لم يتهيأ لك أن تتنفّس.

وتروي عنها خادمتها ورفيقتها أنها كانت تصلّي الليل كله، فإذا طلع الفجر، هجعت في مصلّاها هجعة خفيفة حتىٰ يُسْفِر الفجر، فكنتُ أسمعها تقول، وهي تَثِبُ من مرقدها فزعة: «يا نَفْسُ كم تنامين وإلىٰ كم تنامين، يوشك أن تنامي نومة لا تُفيقين منها إلاّ لصرخة يوم النشور».

وتروي خادمتها أن ذلك كان دَأْبَها كُلَّ دهرها حتىٰ ماتت. ولما حضرتها الوفاة، دعتني وقالت: «يا عبده لا تؤذي بموتي أحداً، وكفِّنيني في جبتي هذه، وهي جبة من شعر كانت تقوم فيها، فكفَّنتُها في تلك الجبة، ثم رأيتها بعد عام في منامي، عليها حلة استبرقٍ خضراء، وخِمارٌ من سندس أخضر، لم أرَ أجمل منهما، فقلت: يا رابعة ما فعَلْتِ بالجبة التي كفّناك فيها والخمار الصوف؛ قالت: إنه والله نزع عني وأُبدِلْتُ به ما ترينه عليَّ».

عاشت رابعة حياتها شطرين: شطرٌ كانت فيه عابثة، وشطرٌ كانت فيه تقيّة، فكيف تحول العبث إلىٰ تقوى، وكيف سارت رابعة علىٰ حد السكين دامية القلبين، دامعة العينين.

كانت رابعة، في كلا الشطرين من حياتها تلك، صورة لفتاة، ليست كغيرها من النساء، ولدت في البصرة عام (٩٥هـ) واختُلِف في وفاتها، وترعرعت في أحضان الفقر والعوز وذاقت مرارة العيش، وشهدت، وهي بعد طفلة، ألواناً من الصراع السياسي والمذهبي، فتأثرت حياتها بالفوارق الاجتماعية الحادة التي كانت تعيشها البصرة. ففي الليلة التي قَدِمت فيها رابعة إلى العالم، لم يكن في بيت أهلها شيء من متاع الحياة ولا شيء مما يُهيأ للوليد عند ولادته، ولا مصباح نور ولا قطعة من قماش يلّف بها المولود.

كان لها ثلاث أخوات هي رابعتهن، وقد ضاقت سبل العيش بهن، فباعها أبوها وتلاقفتها الأيدي وتنقلت بين هذا وذاك، وعاشت في الأبلّة غانية تعزف وتُطْرب المخمورين، والساهرين والعاشقين.

صورة غريبة تنكسر مثل المرآة، وتتناثر قِطعاً لا يعاد سَبْكُها، لكن الزمن كان قادراً على جمعها من جديد، لتتَّخذ شكلاً جديداً، ولوناً جديداً.

ففي حبها، كانت رابعة تمثل خلاصة العشق الإلهي كله، وتبدو أكثر احتياجاً لهذا العشق من الناس جميعاً، فإن ملازمتها لله واحتلال الذات الإلهية لقلبها وروحها كانا يزيدان من عزلتها عن البشر. وفي الليل حين يخلو كل حبيب بحبيبه، لم يكن يَغْمِضُ لها جفن حتىٰ إنها تهجر النهار وتخلد إلىٰ الخلوة، حيث يكون الحبيب:

راحتي يا إخوتي في خلوتي ... وحبيبي دائماً في حضرتي
لم أجد لي عن هواه عِوَضاً ... وهواه في البرايا محنتي
حيثما كنت أشاهِدْ حُسْنَه ... فَهْوَ مِحراب إليه قِبْلتي

يـا طـيّـب الـقـلـب يـا كُـلَّ الـمـنـىٰ جُذْ بوصلٍ منك يَشْفي مهجتي
يـا سـروري وحـيـاتـي دائـمـاً نـشـأتـي مـنـكَ وأيـضـاً نـشـوتـي
قد هجرت الخلق جمعاً أرتجي منكَ وصلاً فَهْوَ أقصىٰ مُنْيَتي

وهكذا تخطّت رابعة حواجز الحب، لتتعلق بالمحبوب، وتجعله سرورها وأنيسها ومرادها:

قالت رابعة:

يـا سـروري ومُـنْـيَـتـي وعِـمَـادي وأنـيـسـي وعُـدَّتـي ومُـرادي
أنـت روح الـفـؤاد، أنـت رجـائـي أنـت لـي مـؤنـس، وشـوقـك زادي
أنت لولاكَ، يا حياتي وأنسي، مـا تَـشَـتَّـتُ فـي فـسـيـح الـبـلاد
حُـبُّـك الآن بُـغْـيـتـي ونـعـيـمـي وجـلاء لـعـيـن قـلـبـي الـصـادي
ليس لي عنك ـ ما حييتُ ـ براحٌ أنـت مـنّـي مُـمَـكَّـنٌ فـي الـسـواد
إن تـكـن راضـيـاً عـلـيَّ فـإنـي يـا منىٰ القلب! قد بدا إسعادي

لقد كانت رابعة أول من وجّه الشعر العربي هذه الوجهة الوجدانية الروحية، وأوّل من رفعه من عالم الأرض إلىٰ عالم السماء، وجعل للحب غاية مثالية، فلا ينشد لرغبة أو رهبة، بل للحب ذاته.

٤ ــ ابن الفارض

سلطان العاشقين وترنيمة العشق الإلهي

وحـيـاة أشـواقـي إلـيـكَ وحـرمـةِ الـصـبـرِ الـجـمـيـل
مـا اسـتَـحْـسَـنَـتْ عـيـنـي سـوا كَ ولا صـبـوتُ إلـى خـلـيـل

كثيرون هم شعراء الصوفية، لكننا سنأخذ عيّنة ممن تغنىٰ الصوفية بشعره في مجالسهم فطَربُوا لها وامتزجوا بمعانيها. شاعر ملأ الحبُّ قلبه، واستبدت به صبَوَات الجمال، في مسارح الظباء، في برد الأماسي، في الثغر والكأس والعينين، وهو القائل في المحبوب:

تراه، إن غاب عني، كلُّ جارحةٍ في كل معنًى لطيفٍ رائقٍ بَهِجِ
في نغمة العود والناي الرَّخِيمِ إذا تـألَّـفَـا بـيـن ألـحـانٍ مـن الـهَـزَجِ
وفي مسارحِ غِزْلانِ الخمائلِ مِنْ بَرْدِ الأصائِلِ والأَصباح في البَلَجِ

ففي كلام هذا الشاعر، كما نرىٰ، تهويمات عاشق جعلت أهْلَ الوجْد يتغنَّون به، والصوفية يرددونه في كل مكان. ولولا غنائيات الصوفية، لكان من الممكن أن يضيع شعره في مطاوي النسيان.

ولد شرف الدين عُمَر بن الفارض في القاهرة سنة (٥٧٧هـ/ ١١٨١م)، وتوفي فيها سنة (٦٣٣هـ/ ١٢٣٥م). وكان ميالاً إلى العزلة والزهد، فسلك طريق الصوفية، وقد تعود أن يذهب كل يوم إلىٰ جبل المقطّم.

لم يكن شعر ابن الفارض على ذلك الطراز الذي كان شائعاً في عصره. لكنه برع في شعره، وكان وصافاً رائعاً يقف على أرض خصبة من الصور الرقيقة والخيال الواسع، على أن الطابع البدوي الحجازي كان غالباً عليه، من ذلك قوله:

أَبَرْقٌ بدا مِن جانب الغور لامعُ أَمِ ارتفعت عن وجه ليلىٰ البراقعُ

واشتركت في تكوين شخصية ابن الفارض الشاعر بقاع ثلاث:

الشام أصله، الحجاز حنينه، ومصر مقامه. وهكذا ولد شعر ابن الفارض، المتحدر من أرومة عربية خالصة، عربي بشكله وروحه تماماً.

وقد حار الباحثون بحديث ابن الفارض وشعره المحمول على الرمز: أإنساني هو أم إلهي، أم أن به شيئاً من هذا وشيئاً من ذاك؟ هل هند وسعاد وليلىٰ أسماء معشوقات كانت تدب على الأرض؟ أم أنها بعض تلك الرموز التي أسدلت مئات الأستار عليها، كما جاء أسلوبه المليء بالخفايا اللفظية ينم عن تأثير المتنبي الذي يُظْهِر مثله ولعاً بالتصغير:

هل سمعتم أو رأيتم أسداً صاده لحظ مهاة أو ظُبَيّ

لكن الفقهاء أنكروا على شاعرنا حبه الإلهي هذا وقالوا «إن عاطفة الحب إنما تأتي بين متماثلين، كأن تكون بين إنسان وإنسان رجلاً كان أو امرأة. أمَّا أن تكون بين إنسان وخالقه، فذلك أمر لا تتصور حدوثه الأفهام...».

ولا نريد أن نشتبك مع المتشابكين في هذه القضية. غير أننا نعرف أن الهائمين في الحب الإلهي ذاقوا من الكأسين وتجرعوا مرارة الحب، أيّاً كان شكل الحب..

وكان هذا هو شأن شعراء التصوف، فكثيراً ما اشتبه النوعان من الحب في شعرهم، إلى حد أننا إذا لم نقف، بطريقة ما، علىٰ غرض الشاعر، لا نستطيع أن نميّز بين قصيدتين يتغنىٰ صاحبهما، في إحداهما، بالحب الإنساني، وفي الأخرىٰ بالحب الإلهي.

لكن هذا اللَّبْس في المعنىٰ، والحيرة في القصد هما سرّ روعة الأدب الصوفي.

وابن الفارض، مهما يكن توجهه، فقد عانىٰ من شيء لا خلاف عليه هو الحب. وقد أثمرت معاناته شعراً متدفقاً عدّت بعض مقطوعاته من أروع ما نظمه شعراء العربية من شعر[١].

وعلى الرغم من أن قصائد ابن الفارض فيها الشيء الكثير من الغموض، فإنها تُتْرَع بالمعنىٰ والجمال.

لقد تمنىٰ الباحثون لو أن ابن الفارض فعل ما فعله سواه وفسّر أشعاره، كما فعل ابن عربي، لكان خيراً له ولنا. وقد قيل إن أحدهم جاء إلى ابن الفارض يستأذنه في شرح قصيدته «نظم السلوك» فسأله عن مقدار الشرح، فقال: إنه سيقع في مجلدين، فضحك الشاعر وقال: «لو أردت لكتبت مجلدين تفسيراً لكل بيت فيها»[٢].

لكن شارحي أشعاره لحسن الحظ، كانوا من الصوفية الذين عاشوا، كما ذكر مؤرخوه، في محيط الشاعر الذي استمد منه وحيه.

ولخمريات ابن الفارض ميزة خاصة، ونكهة تشبه نكهة الكَرْم:

شربنا على ذكر الحبيب مُدامةً سكِرْنا بها من قبل أن يُخْلَقَ الكَرْمُ

إذن، فابن الفارض ذاق المدام قبل أن يخلق، وسكر قبل أن يعرف السكر؛ ومن هذا المدخل، انساب شعر ابن الفارض على حقول نضرة من الكتابات والتشبيهات والرموز.

أما ميزة هذه الخمريات فهي أنها تمثل حلقة الاتصال بين الشعر الغنائي والشعر الغزلي love-lyric، ومن أشهر قصائد ابن الفارض، تائيته الكبرى التي ضمّنها اتجاهه في وصف الخمرة:

---

(١) راجع ديوان عمر بن الفارض، طبعة رشيد الدحداح (مارسيليا ١٨٥٣).
(٢) راجع ديوان عمر بن الفارض، جمعه رشيد بن غالب، من شرحَيْ حسن البوريني، وعبد الغني النابلسي، (مصر ١٣٠٦هـ).

سقتني حميا الحب راحة مقلتي وكأسي مُحَيَّا مَنْ عن الحُسنِ جلّتِ
فأوهمتُ صحبي أن شُرْبَ شرابِهم به سِرُّ سرّي في انتشائي بنظرتي
وبالحَدَقِ استغنيتُ عن قَدَحِي ومِنْ شمائلها لا من شُمُولِيَ نشوتي
ولما انقضىٰ صحوي تقاضيت وَصْلَها ولم يَغْشَني في بسطها قَبْضُ خَشْيةِ
وما بين شوقٍ واشتياقٍ فَنِيتُ في تَوَلٍّ بحَظرٍ أو تجلٍّ بحضرةِ
وما ردَّ وجهي عن سبيلك هولُ ما لقيتُ ولا ضراءُ في ذاك مسّتِ
وما هو إلا أن ظَهَرْتَ لناظري بأكملِ أوصافٍ على الحسن أَرْبَتِ

كان الجمال يستهوي ابن الفارض في كل شيء. لقد سمّي سلطان العاشقين، لأنه عَشِقَ مطلق الجمال، حتىٰ لقد عشق برنيه (بستوكة) كانت في دكان عطار[1].

يقول عبد الرحمن جامي:

«الحب المحض كالجمال المحض، ليس إلا منه، يتجلىٰ لك فيك فإذا لم تستطع أن تنظر إلى المرآة، فاعلم أنه هو المرآة أيضاً، أما «أنا» و«أنت» فلا محل لهما هنالك»[2].

وذكر المناوي أنه كانت للشيخ ابن الفارض جَوارٍ بالبهنا يذهب إليهن فيغنين له بالدف والشبابة وهو يرقص ويتواجد، قال المناوي: «ولكل قوم شرب، ولكل مطلب، وليس سماع الفسّاق كسماع سلطان العاشقين»[3].

كما عالج الشاعر في قصائده الأفكار الصوفية كالحلول والاتحاد، فَرَمَزَ إلى بعضها وأشار وأومأ، بينما قارب في بعضها التصريح، كقوله:

وفي موقفي لا بل إليَّ تَوَجُّهي ولكنْ صلاتي لِي ومِنِّيَ كَعْبَتي

(١) ابن عماد الحنبلي: شذرات الذهب ٣/ ٧٧.
(٢) نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة أبو العلا عفيفي، ص ٣٤.
(٣) مصطفى جواد: الربط البغدادية، مجلة سومر، المجلد العاشر، ص .

وضمّن الشاعر قصيدته اليائية الكثير من آرائه وبثّ فيها خواطره، وأشاع فيها مشاعره:

سائق الأضعان يطوي البيد طَيّ ... منعماً عرّج على كثبان طيّ
وبذات الشيح عني أن مَرَرْ ... تُ بحيٍّ من عريب الجزع حيّ
وتَلَطَّفْ واجْرِ ذكري عندهم ... علهم أن ينظروا عطفاً إليّ
قد تركت الصبَّ فيكم شَبَحاً ... ماله مما بَرَاهُ الشوق فِيّ
هل سمعتم أو رأيتم أسداً ... صاده لحظُ مهاةٍ أو ظُبَيّ
وضع الآسي بصدري كفّه ... قال مالي حيلة في ذا الهُوَيّ
في هواكم رمضانٌ عُمرُه ... ينقضي ما بين إحياء وطيّ
صادياً شوقاً لِصَدٍّ طيفُكم ... جدّ ملتاع إلىٰ رؤيا وَرَيّ
حائراً فيما إليه أمرُه ... حائِرٌ والمرء في المِحْنة عَيّ
فَكَأَيٍّ من أسىً أعيا الإسا ... نال لو يعنيه قولي وكأيّ
رائياً إنكار ضرٍّ مسَّه ... حَذَر التعنيف في تعريف زيّ
والذي أرويه عن ظاهر ما ... باطني يزويه عن علمِيَ رَيّ
يا أُهَيلَ الودِّ أنّى تذكرو ... نِيَ كهلاً بعد عرفاني فُتَيّ

ويختتمها بقوله:

فشرائي من ثراه كان لو ... عاد لي عفّرت فيه وجنتيّ
حيَّ رَبْعَيَّ الحَيَا رَبْعُ الحيا ... بأبي جيرتنا فيه وَبِيّ
أيُّ عيش مرّ لي في ظله ... أسَفي إذْ صار حظي منذ أيّ
أي لَيَالِ الوَصْل هل من عودة ... ومن التعليل قولُ الصبِّ أيّ
وبأي الطُّرْق أرجو رجْعَها ... ربما أقْضِي وما أدري بأيّ
ذهب العمر ضياعاً وانقضىٰ ... باطلاً إذْ لم أفُزْ منكم بشيّ
غير ما أوليت من عقدي ولا ... عِشرة المبعوث حقاً من قُصَيّ

٥ ــ ابن عربي

ترجمان الأشواق

شيخٌ تعلق بأهداب الحب، لكن الشوق هدّه وأضناه، وكان يردّد:

مُـذَّت مـوائِـدُه حـولـي وطـلْـعَـتُـه ترنـو إليَّ وقـد غـابت عـن الـلاهـي

وَلِـيـمَـتِـي هـذه الـدنـيـا بـأجْـمَـعِـهـا وكـلُّـهـا صـورةٌ مـن صـورة الـلَّـهِ

فالحب عند ابن عربي، مَثَلُه مَثَلُ الحياة، واقع يعيشه الإنسان. لكن الشيخ أخفق في وضع تعريف مختصر للحب، فَتَاهَ في لُجَجِه، وساح في بواديه، ولم يَعُدْ كما كان.

وحياة ابن عربي حياة إنسان أحب في دنياه، لكنه أدرك أن الدنيا فانية ليس له منها غير الفناء، يتلاشىٰ فيها الوجود، حيث لا مكان فيها إلا لوميض الشعور، وتألّق الإحساس، وإشراقة الروح في هذا العماء.

فهو لم يكن يَنْشُد الجميل بل الجمال، لقد تطلّع بنظره النقي إلىٰ ما وراء الأشياء، إلىٰ سرّها المكنون، ومن هذه النظرة انبثقت الفكرة.

إنه أبو بكر بن عربي، محمد بن علي الطائي الحاتمي، نسبة إلى حاتم طي كما قالوا[1]. أما لقبه فـ «الشيخ الأكبر، ذو المحاسن التي تَبْهَر».

ولد ابن عربي في مرسيّة (جنوبي شرقي الأندلس) عام (٥٦٠) للهجرة،

---

(١) المقري: نفح الطيب ١/ ٤١٠.

ونشأ في أسرة غنية، لكنها كثيرة التدين، وهكذا عاش منذ نشأته حياة صوفية وبدأ دراسته في إشبيلية وقرطبة. وفي قرطبة لقي ابن عربي، وهو لا يزال حدثاً، ابن رشد، أعظم فلاسفة المسلمين، وأحد أكبر الفلاسفة في التاريخ[1].

ولما بلغ ابن عربي الثلاثين من عمره، كثر تَطْوافه في العالم الإسلامي خارج الأندلس، وعَظُم شوقه إلىٰ زيارة المشرق، فذهب مُيَمِّماً شطر مكة المُكَرَّمة. وفي مكة تَدَلَّهَ ابن عربي بحب غادة حسناء هي ابنة الشيخ مكين الدين أبي شجاع الأصفهاني، نزيل مكة، ونظم ديوانه «ترجمان الأشواق» تشبيباً بها. ومع أنه، بنظمه لكل ما جاء في هذا الديوان وعبر فيه عن حبه لتلك الفتاة، إنما أراد من القارئ ألا يسيء الظن بما لا يليق بحبه، لكنه لم يجد في ذلك نفعاً. ونما القول في ذلك القول وتوسع، فاضطر ابن عربي إلى مغادرة بيت الله الحرام[2]. والتقى الشيخ رفيق رحلة الشوق إلىٰ الله، ابن الفارض.

ولقد قيل ما قيل في حب ابن عربي لابنة الشيخ المكين. لكن ابن عربي، لما عوتب في ما قاله من غزل، أجاب إنما كان شعره في الترجمان يرنو لمعانٍ صوفية خالصة، وهو رمز للحب الإلهي.

كان ابن عربي وجدانياً في كل ما خطت يمينه. حتى نثره كان وجدانياً، علىٰ الرغم من أنه أراد أن يبسط خيالاته الصوفية في شعره وفي نثره علىٰ السواء. وعلى الرغم مما جاء في «الترجمان» من عذوبة الأشواق، فإنه، في شعره، لم يَرْقَ إلىٰ عبقرية ابن الفارض ولا إلى خياله المجنح وخمرياته المتوقدة.

وللحب عند ابن عربي، فلسفة خاصة، استمدها من القرآن الكريم، والسنّة، وللحب، أيضاً، عنده درجات ومراتب وعلامات[3].

---

(١) ابن شاكر الكتبي: فوات الوفيات ٢/ ٣٠١.
(٢) المصدر السابق نفسه.
(٣) راجع الفتوحات المكيّة ٢/ ٤٧٦.

ويتحدث ابن عربي عن حبه هو فيقول: «ولقد بلغ بي قوة الخيال ان كان حبي يجسّد لي محبوبي.. يخاطبني وأُصغي إليه وأفهم عنه. ولقد تركني أياماً لا أُسِيغُ طعاماً، ويسألني: أتأكل وأنت تشاهدني؟»

من ترجمان الأشواق:

كُلُّ ما أَذْكُرُهُ مِن طَلَلٍ ... أو ربوعٍ أو مغانٍ، كُلُّ ما
وكذا السُّحْب إذا قلتُ: «بكت» ... وكذا الزهر إذا ما ابتسما
أو بروق أو رعود أو صَبا ... أو رياحٌ أو جنوب أو شَمَا[1]
أو نساءٍ كاعباتٍ نُهَّدٍ ... طالعاتٍ أو شموسٍ أو دُمىٰ
صفةٌ قدسيّةٌ علويةٌ ... أعلمت أن لمثلي قَدَمَا
فاصرِفِ الخاطر عن ظاهرها ... واطلُبِ الباطن حتىٰ تعلما

ويقول:

مَرَضِي مِنْ مريضة الأجفان ... عَلِّلاني بذكرها عللاني
هَتَفَ الوُرْقُ بالرياض وناحت ... شَجْوُ هذا الحمام مما شجاني
بأبي طفلةٌ لعوب تَهَادىٰ ... من بنات الخُدور بين الغَوانِ
طلَعت في العِيان شمساً فلما ... أَفَلَتْ، أَشْرَقَتْ بأُفْقِ جَنَانِي
يا طِلاَلاً برامةَ دراساتٍ ... كم رأت من كَواعبٍ وحِسانِ
بأبي ثُمَّ بي، غزالٌ ربيب ... يرتعي بين أضلعي في أمانِ
يا خليليَّ عَرِّجا بعناني ... لأرىٰ رسم دارها بعياني
إذا ما بلغْتُما الدارَ حُطّا ... وبها، صاحِبَيَّ، فَلْتَبْكِياني
وقِفا بي علىٰ الطُلول قليلاً ... نتباكىٰ، بل ابكِ مما دهاني
الهوىٰ راشِقي بغيرِ سهامٍ ... الهوىٰ قاتلي بغير سنانِ
عَرِّفاني إذا بكيتُ لديها ... تُسعداني علىٰ البُكا تسعداني

(١) الشما: ريح الشمال.

إلىٰ أن يقول:

أيها المُنْكِحُ الثريا سهيلاً عَمْرَكَ اللهَ، كيف يلتقيانِ
هي شاميّة إذا ما استقلت وسهيلٌ، إذا استقل، يماني

قال ذات يوم:

يا من يراني ولا أراهُ كم ذا أراه ولا يراني

فقيل له: كيف تقول إنه لا يراك وأنت تعلم أنه يراك؟ فأنشد:

يا من يراني مجرماً ولا أراه آخِذَا
كم ذا أراه مُنَعِّماً ولا يراني لائِذَا

من كتب ابن عربي:

١ ـ الفتوحات المكية، أهم كتبه واشهرها وأوسعها، جمع فيه علوم الصوفية، وعلوم الدين، وفيه شيء كثير من حوادث حياته.

٢ ـ فصوص الحكم، وفيه خلاصة مذهبه في «وحدة الوجود».

٣ ـ الذخائر والأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، شرح صوفي لديوانه: «ترجمان الأشواق».

٤ ـ وثمة كتب أخرىٰ مثل: محاضرات الأبرار، وكتاب مشكاة الأنوار، والتدبيرات الإلهية وغيرها، وتابع آثاره: بروكلمان، وأبو العلا عفيفي. وقد طبع لابن عربي عدد كبير من كتبه ذكر منها يوسف اليان سركيس في معجمه ثمانية وعشرين كتاباً، انظر مادة ابن عربي في:

Encyclopaedia of Islam (English Edition).

أنظر:

Smith: studies in Early Mysticism in the Near and C.H. 1931.

٦ ــ المولوي، وشمس المعرفة

سئل معاذ الرازي الزاهد عن الرقص فقال:

دقــقــنــا الارض بــالــرقــص ... عــلــىٰ غــيــبِ مــعــانــيــكَــا
ولا عــيــبٌ عــلــىٰ رقــصٍ ... لــعــبــدٍ هــائــمٍ فــيــكــا
وهــــذا دَقُّــــنــــا لــــلأَرْ ... ضِ إذْ طُــفْــنــا بــوادِيــكــا

علىٰ ايقاع مثل هذا الشعر، كان يرقص المولوي، من أكابر صوفية المسلمين، وهو في ذروة الحب والأشواق والإشراق، كان جلال الدين الرومي المعروف بـ«مولانا» إذا تواجد، دق رجليه بالأرض دقاً، وهو رمز سكره الروحي، وانتشائه الأبدي.

هائم شيمته الرقص، فلقد خلع هذا الشيخ جلباب الزاهدين، وتوارىٰ خلف رموز العاشقين. إنه جلال الدين محمد بن محمد المعروف ببهاء الدين، والملقب بسلطان العلماء.

ينتهي نسبه الىٰ الخليفة الأول، أبي بكر الصديق (رض)، وإنما نُسِبَ إلى الروم لطول مُقامِه في قونية بأرض الروم (تركيا) الآن. ولد في بلخ عام (٦٠٤هـ)، ولأمرٍ مَّا هجر والدُه بلخ، والمولوي حينئذ في غضاضة الصبا، فعزم على الحج فمر بنيسابور، وعرّج علىٰ بغداد، ومكث في السلام ثلاثة أيام، ثم قصد مكة بعدها[1].

---

(١) ابن عماد الحنبلي: شذرات الذهب ٢/ ١٣٩، وأشكر الاستاذ الدكتور حسين علي محفوظ على تفضله بمنحي الترجمة القيمة لجلال الدين الرومي، وكان قد نشرها قبل ذلك.

لما أتم الشيخ الحج، توجّه نحو بلاد الروم، وأقام بقونية، إلى أن توفي فيها، وكان جلال الدين، ابنه، في الرابعة والعشرين من العمر، فأسندت اليه الفتوىٰ، ونيط به التذكير وَوَلِيَ الوعْظَ وهو يافع. وظل على هذه الحال فترة من الزمن، التقى، خلالها، المحقق الترمذي الذي اعجب بعلمه وسَعَةِ معرفته. وكان الناس قد اعجبوا بالمولوي، فأصبح له تلامذة ومريدون، يتمنون قربه، ويتبركون بخدمته، ويسارعون الىٰ تقبيل راحته.

لكن هذا الزاهد الواعظ الواعد، والمتصوف الجليل، أخذت أحواله تتغيّر، وملامحه المبهجة تتبدل، منذ أن التقىٰ عالماً جوالاً، سائحاً في مناكب الأرض، قيل إنه كان عارفاً بالرموز والأحوال، ورفيقاً لكثير من العلماء والابدال، اسمه شمس الدين التبريزي كان قد القىٰ عصاه في قونية واستقرت به النوىٰ فيها، فنزل في خانٍ عتيق من خانات المدينة، ولم يكن معه إلا حصير بالٍ وكوز ماء مكسور، ومِخَدّةٌ من اللبن، لكنه كان يغلق باب الحجرة ويضع عليه دينارين أو ثلاثة، ليحسبه العامة غنياً موفور المال.

ولم يكن جلال الدين قد عرف هذا الشيخ الغريب. وعلى الرغم من علو منزلته، فإنه كان يبحث عن الكمال، وقد أراد القدر أن يصوغ الحكاية، فالتقى الشيخ الغريب مولانا جلال، الذي ترك التدريس والوعظ، لأنه كان قد انشغل بالضيف، حتىٰ إنه ترك طلابه وأهله.

ولفتت هذه الحالة انظار الناس جميعاً، فقد كثرت عزلة المولوي بشمس الدين، واستغرب الناس خلواتهما الطويلة دون أن يأذن لأحد أن يدخل، ويعرف ما كان يدور بينهما.

وعجب عجاب، كيف ان شاعراً معروفاً، وعالماً متميزاً مثل مولانا، ينبذ العالم، ويهجر الصحب والاحباب، وينقطع الىٰ شيخ غريب الحال والأطوار، درويش خَلِقِ الثياب!

وكثر اللغط في قونية، وتململ الناس، وأخذتهم العصبية كل مأخذ، فراحوا يرمون الغريب بأغرب الأوصاف، ويقولون انه ساحر أو مجنون،

استطاع أن يستحوذ علىٰ شيخهم، واجتمعوا علىٰ ايذائه، لكن شمس الدين أحسّ ما كان يضمره الآخرون، فهرب في جنح الظلام، متوجهاً، الى دمشق.

ولما علم المولوي بمفارقة شمس التبريزي، حزن كثيراً وخرج هائماً يبحث عنه في كل مكان، لكنه لم يعثر عليه، إلى أن علم أخيراً انه في الشام، فبعث إليه بالرسائل يلتمس منه العودة، ويرجوه العفو عن أولئك الجهلاء. فرجع شمس الىٰ قونية، وانشغل معه جلال الدين مرة أخرىٰ، بشكل فاق ما قبلها، وانصرف الاثنان الى الرقص والسماع، وخلع جلال ملابس الفقهاء، ولبس قميصاً قُدَّ من قبلٍ، وقلنسوة عسلية من الصوف، وترك الوعظ، ونبذ التدريس.

وعاد العامة ساخطين هائجين، وعزموا على قتل شمس الدين دون رجعة، ولما سمع شمس الدين بما يقال في قتله هرب من جديد. فحزن جلال الدين، وكاد يفقد قلبه ولبّه، وطفق يُنْشِد الشعر الحزين، ويرقص ويدور في انحاء بيته مسلوب الارادة، كثير الحنين الى شمس، وخرج يبحث عنه في كل مكان.

ولقد أراد ان يتبع شمس التبريزي الى الشام ظناً منه أنه هناك فمنعه أهله والتلاميذ، ونثروا قدامه المال، والانفس، فاضطُرَّ الى الرجوع، لكنه ظلّ يذكر التبريزي، ويغنيه، ويندبه ويكلمه، وينظر الى الغيوم، لعل شعاع شمسٍ يتسلل اليه ويأتيه.

وللمولوي ديوان شعر رائع، ذائع الصيت هو «المثنوي»، الذي ترجم الى العربية والى لغات أخرىٰ وطبع عدة مرات كما له «كليات شمس» ويشتمل على قصائد في الغزل، وترجيعات وملمعات ورباعيات، وله أيضاً «المجالس السبعة» وهي مجموعة مواعظ.

يقول جلال الدين الرومي:

سمعنا عن شيخ جاءه سالك،

يستهديه النصح فيما هو بسبيله

فقال له: ان تكن خطواتك عن دروب الحب غريبة

فاذهب وتعلم الحب، ثم عد اليَّ.

***

سواء هذه الدنيا أو تلك الأخرىٰ

سوف يفضي بك حبك وراء ذلك في النهاية.

٧ ـ عبد الغني النابلسي، المتصوّف المنقطع

وَالهٌ عاشق، وناسك متبتل، ومتصوف منقطع، تحفل حياته بالمواجيد، والسكرات الروحيّة، كان يريد ان يجتاز مراحله الصوفية الثلاث: الكفر بالنفس والإيمان بالله، والالتحاق بحقيقة الحقائق: الله (جلّ جلاله).

ولد عبد الغني النابلسي في دمشق عام (١٠٥٠هـ) في بيت زهد وتقىٰ، شغله والده منذ طفولته بقراءة القرآن ثم بطلب العلم.

أدمن في صباه على مطالعة كتب محيي الدين بن عربي وابن سبعين والعفيف التلمساني، وأحاط بالتصوف وأخذ بأطرافه، وفي العشرين من عمره ألقىٰ دروساً في الجامع الأموي بدمشق، وسكن قربه، ثم ما لبث أن أرخىٰ لحيته، وانقطع الىٰ عبادة الله. فلفّق جيرانه أخباراً عنه، واتّهموه باتهامات شتىٰ واضطهدوه، ما جعله يكتب في أهل الشام قصيدة هجاء، غير أن العلماء وذوي العقل أدركوا قيمته، فأكرموه، وتحوّل بيته محجة للمريدين والطلاب.

زار القدس والخليل ومصر والحجاز والبقاع وجبل لبنان وطرابلس. ومكث في طرابلس أربعين يوماً وصنف فيها رحلة صغيرة لكنها لم تنشر. وفي آخر عمره سكن في الصالحية، حيث وافاه الاجل، بعد مرض، (عام ١١٤٣هـ)، فأغلقت البلد يوم موته، وانتشر الناس في جبل الصالحية. وقد بنىٰ حفيده الشيخ مصطفىٰ النابلسي مسجداً الى جانب ضريحه[١].

---

(١) ذكره المرادي في «سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر»، وذكر مؤلفاته، وقال انه لا تزال لديه مخطوطات كثيرة، وللنابلسي كتاب: «الفتح الرباني والفيض الرحماني»، المطبعة الكاثوليكية، بيروت. ١٩٦٠.

الربيع: يقول عبد الغني النابلسي:

نَـزِّهِ الـطـرْفَ يـا زمـانَ الـربـيـعِ ... كُـلَّ وقـتٍ فـي كـل مـعـنىً بـديـعِ

وانـشُـرِ الـوردَ يـا نـسـيـمُ عـلـيـنـا ... مـن نـواحـي ذاك الـخِـبـاء الـبـديـعِ

وتـردّد بـيـن الـطـلـول عـلـيـلاً ... ثـم كـن عـنـد مـن أحـب شـفـيـعـي

يـا رَعَـى اللـهُ بـالـحـدائـق يـومـاً ... لـعـبـت لـذة الـهـوىٰ بـجـمـيـعـي

ونـــدامـــاي كـــلُّ أحـــورِ طـــرفٍ ... ينـفَـحُ الـطِّـيـبَ مِـثْـلَ زهْـرِ الـربـيـعِ

ورَّدَ الـوردُ يـا نـديـمـي فـقُـمْ بـي ... نـحـو روضٍ مـن الـسـحـاب رضـيـع

وكـؤوسُ الـمـنـادمـات عـلـيـنـا ... دائـراتٌ مـن كـل لـفـظ بـديـعِ

هِيَ يا صاحبي علىٰ طيبِ لَحْنٍ ... وغـنـاءٍ مـسـتَـعْـذَبٍ الـتـنـويـعِ

وتـنـصَّـتْ لـصـوتِ نـاي رخـيـمٍ ... لاعـبٍ لُـطْـفُـه بـلـبِّ الـجـمـيـع

آخِـرُ الـقـول لـم يَـفُـزْ بـمـنـاهُ ... غـيـر مـن كـان صـانـعـاً كـصـنـيـعـي

٨ ــ خاتمة في الشعر الصوفي

وهكذا نجد الشعر الصوفي نتاجاً لعوامل مبدئية ونفسية أسهمت البيئة في اختماره وصيَّرته شعراً متوثباً حيناً، مرتجعاً حيناً آخر، ايجابياً في مواقع، سلبياً في مواقع أخرىٰ، لكنه، مع ذلك كله، يعكس صورة للعصر الذي عاشه اصحابه، وكشفاً للأحداث والاحوال التي كان لها أشد الوقع على وجدانهم وأبلغ الأثر في عواطفهم بسبب اتصال تلك الأحداث بالموقف الديني العام، وموقف الفقهاء والمتكلمين من جهة، وموقف الصوفية من جهة ثانية.

ولقد جَرَتْ تقييمات للشعر الصوفي، فمنهم من أَنْصَفه ومنهم من عاب عليه، ومنهم من درسه دراسة حلّلته واظهرت ما فيه من قدرة أو خلل.

غير أن بعض الباحثين رَكَّزوا، بشكل مباشر، على لغة الشعر الصوفي وأظهروا ما فيه من ضعف في اللغة والبيان، ثم انسحب تقييمهم على مجمل النتاج الشعري للصوفية، وذلك في رأيي شيء لا يعاب عليه، لأنه لا يعتمد على البيان. فالصوفية لا يفهمون سوى لغة القلب والإحساس، لذا، جاء شعرهم بعيداً عن الصنعة التي لا تهمّه بقدر ما تهمّه المعاني المستترة وراءها. إنهم لم يبالغوا في اختيار الالفاظ، ولم يجهدوا أنفسهم في اصطياد الكلمات، لقد شغلوا بذلك كله عن غايتهم، حتىٰ في الموضوعات والأغراض التقليدية التي تناولها الشعر كالرثاء، الذي جنح فيه الصوفية بخيال وعاطفة كادت تبعده عن غرضه، على الرغم مما يحمله من طاقة تعبيرية وعاطفية جعلته لا يقل قيمة عن نواح الخنساء أو رثاء ابن الرومي.

الفصل الرّابع

الحب وفن المدائح النبويّة

١ ـ فن المدائح

٢ ـ اولىٰ قصائد المديح في حب الرسول (ص) بردة كعب بن زهير

٣ ـ أجمل ما قيل في حب الرسول (ص) بردة البوصيري

٤ ـ خاتمة في البردتين

٥ ـ البديعيات، وقفات وتجليات

١ ــ فن المدائح

يمتدح المحب محبوبه، بكلمة، بعبارة أو بيت شعر أو قصيد. ولقد كان رسول الله خير الممدوحين وسيد المحبين.

وأمام جملة من الظواهر التي أدين بها الشعر في العهد الأول للإسلام، كان لا بد من أن يبتعد الشعراء المسلمون عن نظم الشعر فينصرفوا عن التغني بالمُثُل الجاهلية الى مُثُل جديدة، وإلىٰ الصلاة والترتيل وإلىٰ مدح الرسول نفسه.

والحق أن شعر المديح، في تلك الآونة، كان قد ضَعُف كثيراً لأنه مظهر من مظاهر الأُبَّهَة والكبرياء والتعاظم، وتلك أمور رفضها الدين، وأوصىٰ، كبديل لها، بالوداعة والتواضع وخفض الجناح.

ولم يكن النبيّ يُحب ان يُمتدح بما كان يمتدح به الملوك، بل كان يحث الشعراء على معطيات تخص الدين، وتساعد على نشره، وكان مِثْلَهُ الخلفاء. وهكذا لم يبرز أمامنا، في عصر النبي وأتباعه، شعرٌ على المستوى الفني المطلوب، سوى شعر المديح الذي تطور فيما بعد ليصبح فناً قائماً بذاته هو فن المدائح النبوية.

وبعد، فالمدائح النبوية فن شعري أذاعه التصوُّف ونشره في بيئاته، لذلك نشأ بمعزل عن فنون الشعر الأخرىٰ، فلم يُعنَ به أحد من القدماء، أو المحدثين، باستثناء إلمامات لا تفي بالحاجة لفهمه واستيعابه، إلا ما

كتبه الدكتور زكي مبارك، والذي طغت عليه، على الرغم من نفاسته وإحاطته، سمة التأثر بالطابع المحلّي[1].

وعلى الرغم من جمالياته الغنائية، فإن شعر المدائح، لم يكتسب شهرة، وربما كان السبب أن الذين أجادوه لم يكونوا، في الغالب، من فحول الشعراء[2].

وظل شعراء المديح يشببون بالأماكن الحجازية كسلع ورامة وسفح العقيق، والعذيب والغوير وذي سلم وغيرها، ويعربون عن حبهم وشوقهم لساكنيها عند جوار الرسول، ويصفون الجبل والسفح والوادي والنوق والسحب والبرق والرياح الآتية من جهات المدينة ومكة، غير اننا نجد أن شعراء آخرين، على قلتهم، يذكرون العيون الجميلة والرموش الكحيلة بما لا يتفق وصيغة المديح النبوي.

ومن الشعراء هناك من تغزّل بذات الرسول، وربما كان رأيهم أن الجمال صفة من صفات الكمال، ومثال لذلك قول الصرصري:

أَوَجهُك أم ضوء الصباح تبلّجا ... أم البَدْرَ في برج الكمال محا الدجىٰ
أم الشمسُ يومَ الصحو في برج سَعْدِها ... وفَرْعُك ام ليلُ المُحب إذا دجا
وبرقٌ سَرَىٰ أم نورُ ثغرك باسماً ... ونَشْرُك أم مِسْكٌ ذَكِيٌ تَأَرَّجَا
أتَتْك جنودُ الحُسْنِ طوعاً بأسرها ... فَصِرْت مليكاً في الجمال متوّجا

ومن الشعراء أيضاً، هناك من خرج على قاعدة بدء القصائد بالغزل، فاتجهوا الى المدح رأساً، أو استعاضوا عن الغزل بالوعظ والإرشاد وزجر النفس، والتذكير بهول المعاد، ثم انتقلوا من ذلك الى المدح.

وكان المدح النبوي يقوم على سرد حياة الرسول (ص) وكفاحه

---

(١) د. زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي ص ١٩٤.
(٢) المصدر السابق فن المدائح وراجع د. شوقي ضيف: تاريخ الادب العربي، (العصر العباسي) ص ٣٧، ٣٦٩.

السامي، وكان من الشعراء من ينشد مدائحه امام الضريح النبوي، فإن تعذر عليه ذلك حمَّلها لأحد اصدقائه الذاهبين الى المدينة وكلّفه إنشادها في حضرة الرسول، وكانوا كلهم يغبطون كعباً لأنه امتاز عنهم كما يقول البوصيري:

سَبْقاً وفضلاً وانشاداً مشافَهَةً وبردةٌ قَصَّرت عنها السرابيك

وكان منهم من يزعم انه رأىٰ النبي في المنام وينشد قصائده التي نظمها في مدحه. ومن هؤلاء الوتري.

ويتخذ المديح اشكالاً مختلفة بحسب البيئات، فإذا ذهبنا الى الأَندلس مثلاً، وَجَدْنا أن البيئة الاندلسية قد تأثرت بالصوفية أيضاً وساوت فيها أفكار ابن عربي. فقد كان ابن عربي ينظم الاحاديث والآيات القرآنية، ثم اتّجه نحو نظم القصائد في مدح الرسول وضمّنها آراءه في وحدة الوجود والاتحاد، ومن قوله:

فعَينُكَ عينُ السر، والسمعُ سَمْعُه وانت الكبيرُ الكل للعين إن بدا
وانتَ الذي أَكْنِي إذا قلتُ كُنْيةً وأَنت الذي أَعني إذا ما تَمَجَّدا
وأنت مثالُ العبد عند قيامه من الركعة الزلفىٰ ليهوىٰ فيسجدا
ولما اصطفاك الله عبداً مقرباً أراك الذي أعطىٰ عليك وأشهدا

لقد كثرت المدائح النبوية في القرنين السابع والثامن، وأَقبل على نظمها الشعراء في كل مكان. بل إننا نجد قوماً من الفقهاء ورجال الحديث والمتصوفة لم يُعْرفوا بين الناس بالشعر، لكنهم نظموا في مدح الرسول.

لم تكن المدائح النبوية، في أي حال، فناً قائماً بذاته وغرضاً يقصد اليه رأساً، بل كانت تجيء عرضاً في القصائد التي تنظم في مدح الأئمة أو في رثاء آل البيت، ثم أخذت تستقل وتصبح غرضاً من أغراض الشعر يتناولها الشعراء علىٰ اختلاف مذاهبهم، وربما كان قد حدث ذلك في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري.

وقد تركت البيئات الإسلامية المختلفة أثرها في المدائح النبوية. فكانت عند المعتزلة ذات صبغة خاصة، خلت من المبالغة في تصوير شخصية الرسول وطلب الشفاعة. فالمعتزلة ينكرون الشفاعة (لأهل الكبائر) تماشياً مع نظريتهم في العدل، ويَصِفُون أنفسهم بأنهم أهل التوحيد، ومثال ذلك قول الزمخشري (ت ٥٣٨هـ):

يا خاتَمَ الرُّسْلِ إن الطَّوْلَ منك علىٰ ... راجي الشفاعةِ يوم الحَشْرِ مأمولُ
فهل يَخِيب فتىً لا حبل ذمته ... واهٍ ولا عَقْدُه في الصِّدْق محلولُ
ما مسَّتِ الكأسُ يمناه ولا صدَمَتْ ... فاهُ، وكلُّهُمُ بالراح معلولُ
مُوَحِّدون إلهاً انت صفوتُه ... مصدقوك فلا غالَتْهُمُ الغُولُ

فأنت ترىٰ ان الزمخشري طلب الشفاعة من الرسول في الآخرة، ثم بنىٰ هذا الطلب على استحقاقه له. وهذا يختلف عن قول البوصيري:

وافاكِ بالذَّنْبِ العظيم المذنبُ ... خجلاً يُعَنِّف نفسَهُ ويؤنبُ
لَزِم التقلُّبَ في معاصي ربه ... إذ بات في نعمائه يتقلبُ
يستغفرُ اللَّهَ الذنوبَ وقلبه ... شَرِهٌ علىٰ امثالها يتوثبُ

وهذان النموذجان من المدح يأتيان عن بيئتين مختلفتين، بيئة المعتزلة وبيئة المتصوفة، فالمعتزلة يغلب عليهم الشوق لرؤية الرسول، والحج اليه:

سأروح بين وفود مكة وافدا ... حتىٰ إذا صدروا فما أنا صادرُ
ألقي العصا بين الحطيم وزَمْزَمٍ ... لا يطْبَيَنِّي إخوةٌ وعشائر
ضيفاً لمولىٰ لا يُخِلُّ بضيفه ... ويريه أقصىٰ ما تمنَّىٰ الزائرُ

٢ ـ أولى قصائد المديح

بردة كعب بن زهير

ولا أجد بدّاً الآن من عرض هذا الموضوع، إلا بارتسام المنهج التقليدي في تتبع اصول المدائح منذ نشأتها.

إن أقدم ما قيل من الشعر في مدح النبي كان قول الاعشى[1]:

ألم تغتمض عيناك ليلة أرْمَدَا ... وعادك ما عاد السليمَ المُسَهَّدا
وما ذاك من عِشْقِ النساء وإنما ... تناسيتَ قبل اليوم خُلّة مَهْدَدَا
ولكن أرىٰ الدهرَ الذي هو خائن ... إذا صَلُحت كَفَّاه عاد فَأَفْسَدا
كهولاً وشبَّاناً فقدتُ وثَروةً ... فلِلَّه هذا الدّهر كيف ترددا

وفيها يقول لناقته:

فآليت لا أرثي لها من كلالة ... ولا مِنْ حَفَىً حتىٰ تزورَ محمدا
نبيٌّ يرىٰ ما لا ترون وذكرُهُ ... أغارَ لَعَمْرِي في البلاد وانجدا
له صدقات ما تغب ونائل ... وليس عطاءُ اليوم مانِعَهُ غدا
متىٰ ما تُناخِي عند باب ابن هاشم ... تُراحِي وَتَلْقَيْ من فَواضِلِهِ نَدَىٰ

وبصرف النظر عما يحمله هذا المديح من صدق، فإنه يشكل البداية

---

(١) المصدر السابق.

لفن المديح النبوي، غير أن الحَلْقَة الاخرى، التي تبتدىء بقصيدة كعب بن زهير تشكل الركيزة الأولى التي اعتمدها الصوفية في غنائهم، في حين أن قصيدة البوصيري تشكل الركيزة الثانية وسنتعرف الآن إلى هاتين القصيدتين اللتين تسميان بالبردتين:

بردة كعب بن زهير

تخرّج كعب بن زهير في مدرسة الشعر كأحسنِ ما يمكن في الجاهلية أن يتخرّج، فكان أبوه شاعراً ووالد أبيه (ابو سلمىٰ) شاعراً أيضاً.

عُنِيَ زهير بابنه، فروَّاه شعره وشعر سواه، وكان يتشدد عليه فيمنعه من النظم حتىٰ لا يَرْوِي شعراً رديئاً. كما كان لكعب أخ اسمه بجير وهو شاعر كذلك.

أما القصيدة التي نحن بصددها الآن، فهي أشهر قصائد كعب، أنشدها يوم أسلم، وانضوى تحت لواء النبي (ص)، فأعجب النبي بشعره وخلع عليه بردته التي اصبحت موضوعاً لأساطير كثيرة، وقد بلغت القصيدة من الشهرة ما لم يبلغه كثير من جيد الشعر العربي.

وسيطالعنا، حين نقرأ مقتطفات من القصيدة، منهج عربي قديم، عرفناه عند الجاهليين من الغزليين مترسماً خطىٰ النابغة وسواه. ولا يهمنا أن ندرس القصيدة، فذلك أمر فرغ منه الناقدون، منذ وقت غير قصير، وإنما سنعرضها للتعريف، مع إشارات لشروحها ومعارضاتها.

بدأ كعب قصيدته بالتغزل في زوجته «سعاد» التي كان قد فارقها. لذلك استحسن مادحو الرسول أن يبدأوا قصائدهم بالغزل، فتكلفوا الحب وتحدثوا عن ألم الفراق. وهذا هو الجانب التقليدي في المدائح النبوية.

تجري القصيدة على نهج التقاليد الأدبية لشعراء الجاهلية وتقع في خمسة وثمانين بيتاً ومقدمتها:

بانَتْ سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ متيَّمٌ إثْرَها لم يُفْدَ مكبُولُ
وما سعادُ غداةَ البين إذ رَحَلُوا إلا أغنُّ غضيضُ الطرف مكحولُ
هيفاءُ مقبلةً عجزاء مدبرةً لا يُشتكى قصرٌ منها ولا طولُ
تجلو عوارض ذي ظَلْمٍ إذا ابتسمت كأنه مُنْهَلٌ بالراح معلولُ
أكْرِمْ بها خُلَّةً لو أنها صدقت مَوْعودَهَا أو لو أنَّ النُّصْحَ مقبولُ

وينتقل فيصف الناقة وصفاً مفصلاً، حتىٰ يصل الى المدح النبوي فيقول:

وقال كل خليل كنت آمُله لا أُلْهِيَنَّكَ إني عنكَ مشغولُ
فقلتُ خَلّوْا سبيلي لا أبَا لكُمُ فكل ما قدّر الرحمن مفعولُ
كل ابن انثىٰ وإن طالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمولُ
أُنبِئْتُ أن رسولَ الله أوْعَدَني والعفوُ عند رسول الله مأمولُ
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيها مواعيظٌ وتفصيلُ
لا تأخُذَنّي بأقوالِ الوشاة ولم أُذْنِب وإن كَثُرَت فيّ الأقاويلُ

ثم يمدح:

إن الرسول لَنُورٌ يستضاء به وصارم من سيوف الله مسلولُ
في عُصْبةٍ من قريش قال قائلهم ببطن مكة لما أسلموا زولوا
يمشون مشي الجمال الزهر يعصمهم ضربٌ إذا عَرَّدَ السودُ التنابيلُ
لا يقع الطعن إلاّ في نحورِهِمُ وما لَهُمْ عن حياض الموت تهليلُ

لقيت البردة اهتماماً واسعاً في العالم الإسلامي، فحفظها الجمهور واهتم بها، وحرّكت الكثير من الابداعات الشعرية، فشطّرها الشعراء

وخمّسوها وضمّنوها وشرحوها، وصارت مادة جيدة للفوائد اللغوية والنحوية[1]. واليك من بعض هذا نُبذاً:

التشطير

حظيت البردة بأنواع كثيرة من التشطير، تختلف في مستواها، نذكر منها هذا النموذج:

تشطير لعبد القادر سعيد الرّافعي:

بانت سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ والنوم والسُّهْدُ مقطوع وموصولُ
والجِسمُ بعد سعادٍ مدنَفٌ وصبٌ متيم إثرها لم يُفْدَ مكْبُولُ

التخميس

١ ـ شعبان بن محمد بن داود المصري (ت ٨٢٨)

قُلْ للعواذل مهما شئتمُو قولوا فليس لي بعدَ من أهواهُ معقولُ
ناديت يوم النوى والدمعُ مسبولُ
بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إِثْرَها لم يُفْدَ مكْبُولُ

٢ ـ السويدي

يا غافلاً غرّهُ وعد وتأجيل وغرهُ الحرص إذ باراه تأميلُ
أما كفاك بما تجري الأقاويل (الى متىٰ انت باللذات مشغولُ)
وأنت عن كل ما قدمت مسؤولُ

---

(١) يراجع على سبيل المثال، عبد الباقي العمري: الترياق الفاروقي، في مواضع متفرقة.

٣ ـ احمد بن محمد الجرجاوي

قلبي علىٰ حُبِّ من أهواه مجبول ونَقْلُ شوقي لدىٰ العُشَّاق مقبولُ

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيّم إثرها لم يُفْدَ مَكْبُولُ

الشروح

للبردة شروح كثيرة نذكر منها على سبيل المثال:

١ ـ مسعود بن حسن بكري العنائي: الإسعاد، لحل نظم بانت سعاد

٢ ـ محمد صالح السباعي: بلوغ المراد علىٰ بانت سعاد

٣ ـ أحمد بن محمد اليمني: الجوهر الوقاد في شرح بانت سعاد

٤ ـ عطاء الله بن أحمد: حسن السير، بقصيدة كعب بن زهير : (و) طريق الرشاد الى تحقيق بانت سعاد

٥ ـ علي بن سلطان الهروي: فتح باب الإسعاد في شرح بانت سعاد

٦ ـ محمد حسن المرصفي: القول المراد، من بانت سعاد

٧ ـ جمال الدين السيوطي: كنه المراد في شرح بانت سعاد

المعارضات

١ ـ ابن نباتة المصري:

ما الطَّرْفُ بعدَكُمُ بالنوم مكحول هذا وكم بيننا من ربْعِكُم مِيلُ

٢ ـ ابن سيد الناس اليعمري:

قلبي بكم يا أهيل الحي مأهول وحبله بأماني الوصل موصول

٣ ـ ابو حيان الاندلسي:

لا تَعْذُلاه فما ذو الحب معذُولُ العقل مختبل والقلب متبول

٤ ـ البوصيري

الى متىٰ أنْتَ باللَّذّات مشغول وأنتَ عن كل ما قدّمتَ مسؤولُ

الدراسات الغربيّة[1]

١ ـ رينيه باسيه: ترجمها الى الفرنسية

٢ ـ Gerardus Joannes Lette

ترجمها الى اللاتينية

٣ ـ ويل: Weil ترجمها الى الالمانية ترجمة نثرية

٤ ـ روكرت: Rüekert ترجمها الى الالمانية

٥ ـ السير جيمس وليم ريد هاوس (١٨١١ ـ ١٨٩٢). Redhouse, J.W.

نشرها متناً وترجمة (سنة ١٨٨١م)

٦ ـ كبريالي: Gabrielli ترجمها الى الايطالية.

٧ ـ كاملي: ترجمها الى الفارسية

٨ ـ مجق زاده: ترجمها الى التركية

٩ ـ فرايتاج (١٧٨٨ ـ ١٨٦١) Freytag. G.W.

نشرها في ترجمة لاتينية «هالة» ١٨٣٣.

العربية:

١ ـ زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي ص ٢١ ـ ٣٠، القاهرة

٢ ـ فؤاد البستاني، في احدى حلقات سلسلة الروائع بيروت.

---

(١) أُدرِجُ هنا ما تيسر لي الوقوف عليه، وبعضه غُفْلٌ مِنْ تاريخ الطبع ومكانه.

٣ ـ أجمل ما قيل في مدح الرسول (ص)

بردة البوصيري

محمد بن سعيد الصنهاجي، ولد سنة (٦٠٨هـ/ ١٢١٣م) شاعر مصري، له شعر ظريف، تكْثُر فيه المداعبات: له قصيدة يدعو فيها جارية ليستدرجها اليه، فشاعرنا ليس صوفياً إذن بالمعنى الذي نعرفه عن الصوفية، وليس زاهداً بالمعنىٰ الذي نعرفه عن الزهد. ومع هذا كله فقصيدته، البردة، شاعت في الأوساط الصوفية وغَنَّاها الزهّاد.

وكان كثير الشكوىٰ والتذمر، وهو سجلٌّ للحالة الاجتماعية في عصره، ويضمّن شعره مواقف كثيرة، حمل في بعضها على الموظفين الذين كانوا يسرقون الغلال، ويقول إنهم لولا ذلك ما لبسوا الحرير او شربوا الخمور، ويصف بعد ذلك طمعهم واستبدادهم في عصر المماليك.

خالط شاعرنا البوصيري الصوفية، وحضر دروس المتصوّف المعروف ابي العباس المرسي، واشتهر بتعمّقه في الحديث. ولم يحدد المؤرخون تاريخ وفاته بالضبط، غير ان المقريزي وابن شاكر الكتبي، يذكراننا أنه توفي سنة (٦٩٦هـ)[١].

من قصائده التي اشتهرت، ذخر المعاد في بانت سعاد والقصيدة الخمرية والهمزية[٢] التي مطلعها:

---

(١) قارن بـ فوات الوفيات، ٢/ ٢٠٥، خطط مبارك ٧/ ٧٠.
(٢) المجمعة الكبرىٰ في القصائد الفخرىٰ ص ٣٧.

كـي تَـرَقَّـىٰ رُقِـيَّـك الأنـبـيـاءُ يـا سـمـاءٌ مـا طـاوَلَـتْـهَـا سَـمَـاءُ

البردة

من اشهر القصائد التي قيلت في مدح الرسول، وهي، كقصيدة كعب، تركت أثراً في الاجيال الشعرية، وأصبحت مصدر وحي لكثير من الشعراء، لكن بردة البوصيري تختلف عن بردة كعب، فتلك مدح نظمه الشاعر، وهي لا تخفي جزعه وقلقه، فاستجار بالنبي، واعتذر إليه، والبوصيري يستجير بالنبي ويعتذر هو الآخر، ولكنْ ثمة فرق بين الاستجارتين..

وبردة البوصيري قصيدة طويلة تقع في مئة واثنين وثمانين بيتاً، وربما استأنس الشاعر حين نظمها بقصيدة ابن الطارف التي مطلعها:

هل نارُ ليلىٰ بَدَت لَيْلاً بذي سَلَمِ أَم بارِقٌ لاحَ في الزوراء فالعَلَمِ
أرْوَاحَ نعمان هلاً نَسْمَةٌ سَحَراً وماءَ وجْرةَ هلا نهلةٌ بِفَمِ
أمِنْ تذَكُّرِ أهلِ البانِ والبانِ أمِنْ تذكُّرِ جيرانٍ بِجيرانِ
جَعَلْت دَمْعَك وقفاً في محاجِرِهِم يَفيضُ في الخَدِّ هَتَّاناً بَهتانِ

وظروف نظم القصيدة جاءت على غير ما تعوّده الشعراء من نظم القصائد، ولندع البوصيري يحدِّثنا عن ذلك كله:

«كنت قد نظمت قصائد في مدح رسول الله (ص)... ثم اتفق بعد ذلك ان صاحبني فالج أبطل نِصْفي، ففكرت في عمل قصيدتي هذه فعملتها، واستشفعت بها إلىٰ الله تعالىٰ في أن يعافيني، وكررت انشادها ودعوت، وتوسلت، ونِمْتُ فرأيت النبي (ص)، فَمَسح وجهي بيده المباركة، وألقىٰ عليَّ بردة، فانتبهت ووجدتُ فيّ نهضة، فقمت وخرجت من بيتي، ولم أكن أعْلَمْتُ بذلك أحداً، فلقِيَني بعض الفقراء فقال لي: أريد أن تُعْطِيَني القصيدة التي مدحت بها رسول الله (ص)، فقلت: أيَّها؟ فقال: التي انشأتها في مرضك، وذَكرَ أوَّلها، وقال: والله لقد سمعتها البارحة وهي تنشد بين يديْ رسول الله (ص) ورأيت رسول الله (ص)

يتمايل وأعجبته، وألقىٰ علىٰ مَنْ أنْشَدها بردة. فأعطيته إياها، وذكر الفقير ذلك، وشاع المنام».

وحكاية البوصيري هذه تدل على بساطته، كأكثر صوفية عصره. يقول الدكتور زكي مبارك: «ولعل حكاية البوصيري هذه هي سبب ما سار بجانب البردة من الخرافات، فقد ذكر بعض الشعراء لكل بيت من أبياتها فائدة: فبعضها أمانٌ من الفقر، وبعضها أمان من الطاعون: وهذا النوع من الغفلة قديم، فقد كان الزمخشري يذكر شيئاً من مثل هذا عن سور القرآن»[1].

وبذلك نجح البوصيري بأن أشاع قصيدته بين الناس فحفظوها اعتقاداً منهم بالبركة، حتىٰ إن ابن شاكر الكتبي (ت٧٦٤هـ/ ١٣٦٢م) أورد قصة إصابة أحد الأشخاص بالعمىٰ لولا أن وضع قصيدة البردة على عينيه، فنجا بإذن الله من شر تلك الآفة[2]، وقيل إن الغَزْنَوِي كان يقرؤها في كل ليلة ليرىٰ النبي أمامه[3].

وبعد، فلسنا ننكر على البردة قيمتها الفنية، حتىٰ لقد اعتبرها الدارسون التقليديون درساً في السلوك، وباباً في السيرة النبوية. وجرىٰ لها ما جرىٰ لأختها بردة كعب، فَشُرِحت وخُمِّسَت وشُطِّرت، وسنرىٰ أمثلة على ذلك، بعد أن نقرأ شيئاً من البردة.

أمـن تَـذَكُّـر جـيـرانٍ بـذي سَـلَـمِ ... مَزَجْتَ دمعاً جَرَىٰ من مقلةٍ بَدَمِ

ام هَبَّتِ الريح من تِلقاءِ كاظِمةٍ ... وأومض البرق في الظلماء مِن أضَمِ

فما لِعَيْنَيْكَ إن قلتُ اكفُفَا هَمَتا ... وما لِقَلْبك إنْ قُلْتُ استفِق يَهِمِ

أيَحْسَبُ الصَّبُّ أن الحُب منكتِمٌ ... ما بين مَنْسَجِمٍ منه ومُضطَرِمِ

لولا الهوىٰ لم تُرِقْ دمعاً على طَلَلٍ ... ولا أرَقْتَ لِذِكْرِ البان والعَلَمِ

---

(١) زكي مبارك: المصدر السابق ص ٤٨.
(٢) والوافي بالوفيات ٢/ ٢٠٥
(٣) المصدر السابق.

نَعَمْ سَرَىٰ طيفُ من أهوىٰ فأرَّقَني ... والحُب يعترض اللَّذَّاتِ بالألمِ
يا لائمي في الهَوىٰ العُذْريِّ معْذرةً ... مني إليكَ ولو أنْصَفْتَ لم تَلُمِ

ويقول:

فَإنَّ أمَّارَتِي بالسوء ما اتَّعظت ... من جهلها بنذير الشيب والهرمِ
ولا أعَدَّت من الفعل الجَميل قِرىٰ ... ضيفٍ ألمَّ برأسي غيرَ مُحْتَشِمِ
لو كنتُ أعْلَمُ أني ما أُوَقِّرُهُ ... كَتَمْتُ سِرّاً بَدَا لي منه بالكَتَمِ
مَنْ لي بِرَدِّ جِماحٍ من غوايتها ... كما يردّ جِماح الخيل باللجمِ
فلا تَرُمْ بالمعاصي كَسْرَ شهوتها ... إن الطَّعام يُقَوِّي شَهْوَةَ النَّهَمِ
والنفس كالطفل إن ترضِعْهُ شَبَّ على ... حُبِّ الرِّضاع وان تَفْطِمْهُ يَنْفَطِمِ

ويقول:

ظَلَمْتَ سُنَّةَ مَنْ أحيا الظلامَ إلىٰ ... أنِ اشتكت قدماه الضُرَّ مِنْ وَرَمِ
وَسَدَّ مِنْ سَغَبٍ أحْشَاءَهُ فَطَوَى ... تَحْتَ الحِجارةِ كَشْحاً مُتْرَفَ الأَدَمِ
وراوَدَتْهُ الجِبالُ الشُّم عَنْ ذَهَبٍ ... عن نفسه فأراها أيَّما شَمَمِ
وكَيْفَ تَدْعو إلى الدُّنيا ضَرُورةَ مَنْ ... لولاهُ لم تَخْرُجِ الدنيا من العدمِ
إيَّانَ مولِدِهِ عن طيب عُنْصُرِهِ ... يا طيبَ مبتدأ فيه، ومُخْتَتَمِ
جاءَتْ لِدَعْوَتِهِ الأَشْجَارُ ساجدةً ... تَمْشِي إليه على ساقٍ بِلا قَدَمِ
كأنما سَطَّرَتْ سَطْراً لِما كَتَبَتْ ... فروعُها من بديع الخَطِّ بالقَلَمِ
خَدَمْتُه بمَديحٍ أستقيلُ بِهِ ... ذُنُوبَ عُمْرٍ مضىٰ في الشِّعرِ والخَدَمِ
إذْ قَلَّدانِيَ ما تُخْشَىٰ عواقِبُه ... كأنني بِهِما هَدْيٌ من النَّعَمِ
أطْلَعْتُ غَيَّ الصِّبا في الحالتين وما ... حَصَلْتُ إلا علَى الآثامِ والنَّدَمِ
فيا خَسارَةَ نَفْسٍ في تجارتها ... لم تَشْتَرِ الدِينَ بالدنيا ولم تَسُمِ

ويختتم البوصيري بردته مناجياً:

يا أكْرَمَ الرُّسْلِ ما لي مَنْ أَلُوذُ بِهِ ... سواك عند حلُول الحادِث العَمَمِ
يا نَفْسُ لا تَقْنَطِي مِن زَلَّةٍ عظُمَتْ ... أَمَا الكَبائِرُ في الغفرانِ كاللَّمَمِ؟
وَالْطُفْ بِعَبْدِكَ في الدَّارَينِ إنَّ لَهُ ... صَبْراً متَى تدْعُهُ الأَهْوالُ يَنْهَزِمِ
وأُذَنْ لسُحْبِ صلاةٍ منكَ دائمةٍ ... على النبي بِمُنْهَلٍ ومَنْسَجِمِ
والآلِ والصَّحْبِ ثم التابِعينَ لَهُمْ ... أَهْلِ التقىٰ والنَّقا والحِلْمِ والكَرَمِ
ما رَنَّحَتْ عَذَباتِ البانِ ريحُ صَبًا ... وأَطْرَبَ العِيسَ حادِي العيسِ بالنَّغم

نحن، إذن، ازاء قصيدة في المديح، وفي المناجاة، فيها ما فيها من استغراق في التوسل والشكوى. ويُعتبر البوصيري (ت ٦٩٨هـ)، مع ذلك كله، أعظم شاعر في مدح الرسول، فهو أول من أطال القول وأجاد فيه، وكل من جاء بعده أخذ منه، ونسَجَ على منواله، وَسَطَا على معانيه، وقلَّده في ألفاظه وأسلوبه. ومع أن له قصائد كثيرة في المديح النبوي، إلا أن قصيدة واحدة هي التي اشتهرت بين الجمهور وتلك هي البردة، والصحيح ان اسمها «الكواكب الدرية في مدح خير البرية». وقد كنَّاها بالبُرْدة لاشتمالها على مناقب الرسول. وشَبَّه البوصيري نفسه بكعب، فمن الراجح انه أراد أن تكون له قصيدة تحمل اسم قصيدة كعب، وقد اطلق بعض الناس عليها اسم قصيدة «الشدائد» لأنها في زعمهم تقرأ لتفريج الشدائد وتيسير كل أمر عسير.

ولم يكتف المولَعُون بالبردة بما اخترعوا من قصص حولها، بل وصفوا لقراءتها شروطاً لم توضع مثلها لشيء آخر مقروء، منها الوضوء واستقبال القبلة والدقة في تصحيح ألفاظها وإعرابها وان يكون القارئ ملمّاً بمعانيها.

ولقد تَرَتَّب على ما تقدم أنْ سار ذكر البردة في الآفاق شرقاً وغرباً، وحفِظَها طلاب العلوم الدينية والشرعية، وتغنىٰ بها الناس في الموالد والأفكار، واكثروا من تلاوتها في مختلف المناسبات، وقال ابن حجر الهيثمي:

«كيف وقد ازدادت شهرتها إلىٰ أن صار الناس يتدارسونها في البيت والمساجد».

وكما كان البوصيري يعتبر من أفضل مادحي الرسول في عصره، كان أحمد شوقي، ايضاً، أبرع مَنْ نظم في المديح النبوي، على الإطلاق، منذ أن عُرِف هذا الفن، فقد اضفى شوقي على مدائحه طابَع العَصْر، فهو أول من تناول مشكلة الفَقْر، والفقراء والعدالة الاجتماعية، وقد أبرز هذه النواحي في شخصية الرسول بشعر رقيق عذب، بقصيدة همزية نظمها سنة ١٩١٠ ومنها:

داوَيْتَ مُتَّئِداً، ودَاوَوْا طَفْرَةً ... وأخفُّ مِنْ بعضِ الدواءِ الداءُ

ولنقف على بعض ما نظم من معارضات وتخميسات وتشطيرات بردة البوصيري.

المعارضات

١ ـ البارودي

يا رائِدَ البَرْقِ يَمِّمْ دارة العَلَمِ ... واحْدُ الغَمَام إلىٰ حَيٍّ بذِي سَلَمِ

٢ ـ احمد شوقي

ريمٌ على القاع بين البان والعَلَم ... أحلَّ سَفْكَ دَمِي في الأَشْهُرِ الحُرُمِ

التخميسات

١ ـ ابن النحوي

ما لي أراكَ حليفَ الوَجْدِ والأَلَمِ ... أودى بِجِسْمِكَ ما أَوْدىٰ مِنَ السَّقَمِ

ذا مدمَعٌ بالدَمِ المُنْهَلِّ مُنْسَجِمِ ... أمِنْ تَذَكُّرِ جِيرانٍ بِذي سَلَمِ

مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَىٰ مِنْ مقلةٍ بِدَمِ

---

(١) يراجع ايضاً الآلوسي: المسك الأنفر ص ٧١ ، ومجموعة تراجم علماء بغداد ص ١٥٥، ومجموعة قصائد البردة في التخميس والتشطير، مخطوطات المتحف العراقي برقم ( ).

٢ ـ ابن خميس

ما بالُ قلبِكَ لا ينفَكُّ ذا ألَمِ مُذْ بان أهل الحِمَىٰ والبانِ والعَلَمِ
وانهلَّ مدمعُكَ القانِي بمُنْسَجِمِ أمِنْ تذَكُّرِ جيرانٍ بِذِي سَلَمِ
مَزَجْتَ دَمْعاً جرىٰ مِنْ مُقْلةٍ بِدَمِ

٣ ـ

أم زادَ دمعَكَ فيضاً لَوْمُ لائِمَةٍ أم نَوْحُ وُرْقٍ على الأغْصان قائِمَةِ
ام شوقُ نفسٍ إلى الاحبابِ هائمةٍ ام هَبَّتِ الريحُ من تِلقاءِ كاظِمَةِ
وأوْمَضَ البرق في الظَّلْماءِ مِنْ أضَمِ

٤ ـ ابن منصور

بانَ التصبُّرُ بينَ البانِ والعَلَمِ وبان وَجْدِي وما وَجْدِي بِمُنْكَتِمِ
يا طَرْفُ مالَكَ بَعْدَ البين لم تَنَمِ أمِنْ تذكر جِيرانٍ بِذِي سَلَمِ
مزَجْتَ دمعاً جَرَى من مقلة بِدَمِ

٥ ـ تخميس ابراهيم حقي الحسيني الموصلي

مالي أراك شَجِيَّ القلب ذا ألَمِ ترنُو إلىٰ بارِقٍ من جانِبِ العَلَمِ
غريقُ فِكْرٍ ودمعٍ مزجُه بِدم أمِنْ تذكُّرِ جيرانٍ بذي سَلَمِ
مزجت دمعاً جَرىٰ مِنْ مقلةٍ بِدَمِ

التشطيرات

١ ـ عبد الوهاب النقشْبَنْدي

أمن تذكر جيرانٍ بذي سلم أراك مُضْنَى نحيلَ الجِسْمِ ذَا سَقَمِ
أمِن فِراقِ عُهودٍ بالحِمىٰ سَلَفَتْ مَزَجْتَ دمعاً جَرىٰ مِن مُقلةٍ بِدَمِ

٢ ـ محمد سعيد السويدي

أمـن تـذكُّـر جـيـرانٍ بـذِي سَـلَـمِ سَـلَّمْتَ قَلْبَكِ في سِلمٍ بلا سَلَمِ
ودَلَّ فِي صِدْقِ هذا الحالِ أنكَ قد (مَزَجْتَ دَمْعاً جرىٰ من مقلة بِدَمِ)

٣ ـ احمد بن عبد الوهاب الجرجاوي

أمِـن تَـذَكُّـر جـيـرانٍ بـذِي سَـلَـمِ تَصَبَّبَ الدَّمعُ يَجْرِي حاكِيَ الدِّيَمِ

التضمينات:

تضمين للشيخ قاسم....

أمِـنْ تـذكـر أوطـانٍ عـلـى عَـلَـمِ أمْ مِـنْ تَـفَـقُّـدِ جِـيـرانٍ بِـذِي سَـلَـمِ
مَزَجتَ دمعاً جرىٰ كالقَطْر منهمِراً يَجْري على وجنةٍ مِنْ مقلة بِدَمِ

التسبيعات:

١ ـ تسبيع لِشهاب الدين احمد بن عبد الله المكي

اللهُ يَعْلَمُ كم بالقَلْبِ من ألمِ ومِن غرامٍ بأحشائي ومن سَقَمِ
على فِراقِ فريقٍ حل في الحَرَمِ فَقُلْتُ لما هَمَى دمعي بِمُنْسَجَمِ
على العقيق عقيقاً غير مُنْحَسِمِ أمِنْ تذكر جيران بذي سَلَمِ
مزجت دمعاً جرىٰ من مقلة بِدَمِ

الشروح:

١ ـ أبي شامة (٦٦٥هـ/١٢٦٦م)

٢ ـ ابن مرزوق التلمساني (ت٨٤٢هـ/١٤٣٨م)

٣ ـ خالد الازهري (ت ٩٠٥هـ/١٤٩٩م)

٤ ـ ابن الصائغ (ت ٧٧٦هـ/١٣٧٤م)

٥ ـ شهاب الدين ابن العماد (ت ٨٠٨هـ/١٤٠٥م)

٦ ـ جلال الدين المحلي (ت ٨٦٤هـ/١٤٥٩م)

٧ ـ ابراهيم الباجوري (ت١٢٧٦هـ/١٨٥٩م)

٨ ـ ابن عاشور (ت ١٢٩٦هـ/١٨٧٨م)

الدراسات(*)

١ ـ اوري Uri نشر نص القصيدة لأول مرّة مع ترجمة لاتينية، ليدن ١٧٦١، بعنوان:

Carmen Mysticum Borda Dictum

٢ ـ ڤون روزن زفيج Von Rosen Zweig، ترجمها الى الالمانية.

٣ ـ روفز Rolfs، ترجمها الى عدّة لغات.

٤ ـ كبريلي Gabrielli، ترجمها الى الايطالية بعنوان:

Al-Burdatain، فلورنسا ١٩٠١.

٥ ـ دي ساسي، ترجمها الى الفرنسية وألحقها بكتاب: Exposition de La Lafai musulmane.

٦ ـ البارون دي ساسي (١٧٥٨ ـ ١٨٣٨) Sacy, S. de. ترجم البردة سنة (١٨٠٦هـ).

(*) أُدرِجُ هنا ما تَيَسَّر لي الوصول اليه، وبعضه غُفْلٌ من تاريخ الطبع ومكانه.

٧ ـ رينيه باسيه (١٨٥٥ ـ ١٩٢٤) Basset, René القصيدة مع سيرة صاحبها، نقد وشرح، (اعتبرت من خير طبعات ودراسات البردة)[١] (١٨٩٤)

٨ ـ السير جيمس وليم ريد هاوس (١٨١١ ـ ١٨٩٢) Redhouse, Sir James W. نشرها متناً وترجمة (في كتاب كلوستون عن الشعر العربي للقارئ الانجليزي ١٨٨١).

٩ ـ هامر ـ بورجشتال (١٧٧٤ ـ ١٨٥٦)

Hammer-Purgstall, J. Von

نشر البردة (فيينا ١٨٢٤ ـ ٦٠).

١٠ ـ رايلفس ـ Reilfs, C.A.، نشرها متناً وترجمة المانية (فيينا ١٨٦٠) ونختار من تلك النماذج تخميساً لابن النحوي:

مالي أراكَ حَلِيفَ الوَجْدِ والأَلَمِ أَوْدَىٰ بجِسمِكَ ما أودىٰ مِنَ السَّقَمِ
ذا مَدْمَعٌ بالدَّمِ المُنْهَلِّ مُنْسَجِمٌ أَمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بِذِي سَلَمِ
مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَىٰ مِنْ مقلةٍ بِدَمِ

أَصْبحْتَ ذا حسرةٍ في القلب دائمةٍ ومهجةٍ إثْرَهُمْ في البِيدِ هائِمةٍ
شجاكَ في الدَّوْحِ تغريدٌ لِنَائِحةٍ أَم هَبَّتِ الريحُ من تلقاء كاظمةٍ
وأومض البَرْقُ في الظلماء مِنْ أَضَمِ

واهاً لِصَبٍّ بَرَاهُ في الهوىٰ سَقَمُ يُخفِي هواهُ ودَمْعُ العَيْنِ مِنه دَمُ
فكيف يُخْفِي ومنه القلب مُحْتَدِمُ أيَحْسَبُ الصَّبُّ ان الحبَّ منكتمُ
ما بين منسجمٍ منه ومضطرمِ

تُخْفِي الهَوَىٰ وتَبيتُ الليلَ في وجلٍ حَيْرانُ طَرْفٍ بِعَدِّ النَّجْمِ مُشتَعلِ

---

(١) نجيب العقيقي: المستشرقون ١/ ٢٢٤ (الطبعة الثالثة).

تبكي بدمعٍ على الأطلال منهملِ لولا الهوىٰ لم تُرِقْ دمعاً على طَلَلِ
ولا أرَقْتَ لِذِكْرِ البان والعَلَمِ

نَامَت بِسِرِّك عينٌ في الدُّجَىٰ سَهِدَتْ وأدْمُعٌ في مجاري خَدِّكَ اطَّرَدَتْ
وبَيِّناتُ الضَّنا في الجِسم مِنْكَ بَدَتْ فكيف تَسْتُرُ حُبّاً بَعْدَما شَهِدَتْ
به عليك عُدُولُ الدَّمْعِ والسَّقَمِ

قد صار سرّك في اهل الهوىٰ عَلَنَا وأنْتَ تُخْفِي الذي أخفاكَ منه عَنَا
فكيف يَخْفَى وقَدْ أضْنَىٰ الحَشَا شجَنَا وأثْبَتَ الوجدَ خَطيّ عَبْرةً وضَنَا
مِثْلَ البَهَارِ على خَدَّيْكَ والعَنَمِ

وكيف تبكي على الأطْلَالِ والدِّمَنِ مُجَاوِباً كلَّ ورقاءٍ على فَنَنِ
هل طيف ميّة ولّى عنك بالوَسَنِ نَعَمْ سَرَىٰ طيفُ مَنْ أهوىٰ فَأَرَّقَنِي
والحب يَعْتَرِضُ اللّذاتِ بالأَلَمِ

فَدَعْ كلامِي فليسَ النفسُ مُقْصِرَةً عن حُبِّ مَيٍّ ولا لِلصَّبْرِ مؤثرةً
لم يُبقِ لي الشوقُ للسلوانِ مقدرةً يا لائِمي في الهوىٰ العذري معذرةً
مني إليك ولو أنصفت لم تَلُمِ

عَذَلْتَ مَنْ صَمَمُ العُذَّالِ مَسْمَعُهُ فَخَلّ عَنْهُ فليس العَذْلُ ينفَعُهُ
قد قُدْتَنِي للهوىٰ لو كنتُ أتْبَعُهُ مَحَضْتَنِي النُّصْحَ لكنْ لستُ أسمَعُهُ
إن المُحِبَّ عَن العُذَّالِ في صَمَمِ

أيْقَظْتَ نَفْسِي لِأُخْراها فَما يَقِظَتْ ووَاعِظُ الموت وافاها فَمَا وُعِظَتْ
فَدَعْ زواجِرَ لومٍ فيك قد غَلُظَتْ فإنَّ أمَّارتِي بالسُّوءِ ما اتَّعَظَتْ
مِنْ جَهْلِهَا بنذير الشَّيْبِ والهرمِ

وَاهاً لَها بالتَّصابي أَفْنَتِ العُمُرَا وما أصاخَتْ لِمولاها بِمَا أَمَرَا

ولا استعدَّتْ لزادٍ اذْ نَوَتْ سَفَرَا ولا أعدَّتْ مِنْ الفِعْل الجميل قِرَىٰ
ضيقٌ ألّم برأسِي غير مُحْتَشِمِ

يُبَشِّر المرءَ لو أصغىٰ ويُنْذِرُه فيما يُرَجِّيهِ في العُقْبَىٰ ويَحْذَرُهُ
فساءَ عِنْدِي لِسُوءِ الفِعْل مَنْظَرُهُ لو كُنْتُ أَعْلَمُ أنِي ما أُوَقِّرُهُ
كَتْمْتُ سراً بدا لي منه بالكَتَمِ

فيا لِنَفْسٍ تَمَارَتْ في عَمَايَتِها واستَبْدَلَتْ بضَلالٍ مِنْ هِدايتها
فَمَا احتيالي وقد نَدَّتْ لِغَايَتها مَنْ لِي بردّ جِماحٍ مِنْ غِوايَتِها
كما يُردُّ جِماحُ الخيل باللَّجَم

ويقول مقترباً من ختم القصيدة:

سَمَّطْتُ بُرْدَةَ مَدْحٍ في عُلاهُ شَفَتْ أدِيَب بُوصِيرَ فاسْتَوْفَتْ عُلاً وَوَفَتْ
أرْجُو بها الفَوزَ في العُقبى وتِلك كَفَتْ ولم أُرِد زَهْرَةَ الدُّنْيَا التي اقتَطَفَتْ
يَدا زُهَيرٍ بما أثنىٰ على هَرِمِ

ويختم:

يا رَبِّ دَعْوَةُ راجٍ منكَ ملتَمِسِ أسيرِ جُرْمٍ بِبَحْرِ الذَّنْبِ مُنْغَمِسِ
لولا رجاؤُك لم أبْرَحْ على يَئِسِ يا رَبِّ واجْعَلْ رَجائي غيرَ مُنْعَكِسِ
لَدَيْكَ واجْعَلْ حِسابِي غيرَ مُنْخَرِمِ

وفُكَّ عَبْدَكَ مِن ذَنْبٍ تَجَلَّلَهُ بِعِبْءِ هَمٍّ لِيَوْمِ الحَشْر أَثْقَلَهُ
وهَبْ لَهُ مِنْ جميلِ الصَّبْرِ أجْمَلَهُ والطُفْ بِعَبْدِكَ في الدَّارَيْنِ أَنَّ لَهُ
صَبْراً متىٰ تَدْعُهُ الأهْوالُ يَنْهَزِمِ

وبَلِّغِ المصطفىٰ مِنْ كُلِّ ناسِمَةٍ أَعْلَاقَ نَفْسٍ لِبُعْدِ العَهْدِ باسِمَةِ

وجُدْ بِمُزْنِ ثَناءٍ مِنْكَ ساجِمَةٍ وأَذَنْ لِسُحْبِ صَلاةٍ مِنْكَ دائِمَةٍ
على النبيِّ بِمُنْسَلٍّ ومُنْسَجِمِ

واشفَعْ بِه وبِآلٍ كُرِّمُوا نَسَبَا بِه وأصحابِه أوفىٰ الورىٰ حَسَبَا
وعُطِّرَ الكونُ مِنْ أمْداحِهِم طَرَبَا ما رنّحت من عِذابِ البانِ رِيحُ صَبَا
وأطرب العيسَ حادي العيسِ بالنَّغَمِ

*

وبذلك يمكن القول بأن جميع المدائح النبويّة التي قيلت بعد البوصيري، على الوزن نفسه والقافية نفسها، كان أصحابها مسوّقين بالروح البوصيرية، ولم يمضِ عصر إلا كان للبردة فيه طراز[1].

---

(١) من الذين افتتنوا ببردة البوصيري، ابن جابر الاندلسي (ت٧٨٠هـ)، وظهر أثرها في شعره، وشغل نفسه بمعارضتها وقد ابتكر فناً جديداً هو البديعيات، وذلك ان تكون القصيدة في مدح الرسول، ولكن كل بيت من أبياتها يشير إلى فن من فنون البديع، ومطلع بديعيته:

بطيبة أنزِلْ ويمم سَيِّدَ الأمَمِ وانثُرْ له المدْحَ وانثرْ أطيبَ الكَلِمِ

ومن البديعيات نذكر:

١ ـ عز الدين الموصلي (ت٧٨٩هـ): التوصل بالبديع الى التوسل بالشفيع.

٢ـ ابن حجة الحموي (٧٣٧هـ) نظم بديعيته «خزانة الادب» وشرحها (بولاق ١٣٣٧هـ).

٣ ـ المَقَّرِي (٨٣٧هـ): الجواهر اللامعة.

٤ ـ عبد الرحمن السيوطي (٩١١،هـ): نظم البديع في مدح خير شفيع.

هذا الى جانب عشرات البديعيات الاخرى، راجع للإفاضة:

١ ـ زكي مبارك: المدائح النبوية في الادب العربي ص ٧٣ ص ١١.

٢ ـ ابراهيم حقي الحسيني الموصلي: تنفيس الشدة في تخميس البردة.

٣ ـ عثمان العمري: الروض النَّضر في تراجم أدباء العصر.

(مخطوطات مكتبة الاوقاف)

ولقد وقفتُ على مجاميع من البديعيات ومعارضات وتخميسات البردة وتشطيرها في مكتبات كثيرة وربما من الأفضل ان يَضدُر ثَبْتٌ بها، مثل مكتبة الاوقاف ببغداد، ومكتبة مخطوطات المتحف العراقي ببغداد، وفي مكتبة مدرسة جامع المحمودبين بالموصل مجموعة تخاميس همزية البوصيري، كذلك في مدرسة حسن باشا.

٤ ـ خاتمة في البردتين

لقد سار على نهج البردتين شعراء كثيرون، وكان العصر الذي انتج بردة البوصيري عَصْرَ تخلّف للحياة العربيّة في كل نواحيها، وفي النماذج التي قرأناها صور من ذلك التخلف الادبي الذي هو حصيلة الموقف الاجتماعي والسياسي للأمة، فضعف التراكيب وتفاهة المعنىٰ والتحليق بأجنحة آذاها ظلم الحكام وتسلّطهم، وأنهكها الفقر والجهل.

ونحن نجد في تلك النماذج وغيرها من شعر الصوفية في المديح عاطفة ساذجة لكنها رفيعة وإحساس خفي بالألم، فالشاعر لم يستطع ان يوفّق بين أمانيه ورجائه وبين واقعه المهزوز.

ولقد انعكس هذا الضَّياع على جانب كبير من شعر العصور المتأخرة التي امتدت حتى نهايات القرن التاسع عشر في مصر والعراق على وجه التحديد.

وهكذا ظلت قصائد المديح النبوي، وقصيدتا البردة، وبردة البوصيري بالذات، تُنْشَر وتُغَنَّىٰ في الحفلات الصوفية، حتى أصبحت، فيما بعد، مصدراً لامتصاص زخم كبير من الألحان والأنغام والترجيعات، بأجمل الصياغات الموسيقية وأروعها:

وقد وجد الصوفية في المجالس الغنائية ومحافل الذكر، التي تتلىٰ فيها قصائد المديح، متنفساً لعواطفهم المكبوتة.

وكان يمكن لتلك الأفكار والعواطف المكبوتة ان تصبح ظاهرة في

الوعي بطريقة متخفية ومشوّهة، كتركيبات بديلة. وهناك علاقة جدلية ثابتة بين ما هو مكبوت وما هو ظاهر صريح، ففريق من الناس لم يجد مفراً من الضِّيق والآلام. وحين يئس من الاصلاح، راح يهاجم الأوضاع الظالمة بِعُنْف وقسوة، وفريق آخر لم يجد في نفسه القوة على مهاجمة الظلم، ولم تطاوعه نفسه على تَمَلُّق الظالمين من أصحاب السلطان والقوة، فانطوىٰ على نفسه ولم يجد له متنفساً إلا في الشعر الديني وامتداح النبي وآل بيته، كأن لسان حاله يقول: «فعليك بمدح سيد الثقلين»[1].

ومن إفرازات ذلك الشعر الميل الى المبالغة في الخيال كذكر كرامات الأولياء ومعجزات الأنبياء. وكان الشعراء المادحون، من غير الصوفية، يجدون فيها أيضاً ما يجده الصوفية من عَزَاء[2].

وما يلفت النظر، بوجه عام، التشابه بين الاستغاثة الشعرية بـ «أولي الأمر» من الحكام والأمراء والوزراء والاستغاثة بالأولياء والمشايخ، مع فارق الاختلاف في المرتبة الاجتماعية بين الشاعر الذي تَكْفُل له صناعته أو منزلته طرق أبواب الأمراء والوزراء ليستنجدهم، او يستعين بهم في قضاء حاجة أو الحصول على مكسب، و«العامة» الذين انقطعت بهم الأسباب ولم يبق لهم من مخرج وعزاء إلا الاستجارة بالأولياء أو امتداحهم. غير أن نهجيهما متشابهان، وأسلوبهما يكاد يتفق على الإفراد والمبالغة، فالبوصيري، الذي بالغ في بردته حتىٰ حاك الناس حول شفاعتها الأساطير، هو نفسه يستغيث بالوزير «بهاء الدين» من كثرة العيال، ومن انقطاع الرزق وضيق الحال[3].

---

(١) د. يوسف عز الدين: الشعر العراقي، أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر ص ٨٥، وإبراهيم الوائلي: الشعر السياسي في العراق في القرن التاسع.

(٢) يراجع ديوان الشاعر عبد الغفار الأخرس: الطراز الأنفس، وفيه قصائد في الشكوى، منها قصيدة يمدح فيها الشيخ عبد القادر الكيلاني ص ٣٧ ـ ٣٩، يستجيره من فساد الحياة والحكم.

(٣) فوات الوفيات ٢/ ٢٠٥

والمديح النبوي، في العصر المتأخر، لا يعدو، في بعض وجوهه، أن يكون عَبْئاً لقتل السأم وانعكاساً للضيق الاقتصادي والتخلف الاجتماعي، وبقي أكثره، من الناحية الشكلية، مجرد صِيَغ باهتة، وآراء مبعثرة سيئة التركيب. غير أن ما وصلنا من نماذج جيدة من بعض المدائح كان قليلاً جداً وهو ما احتضنته البيئات ذات الاصالة (كما في بغداد والموصل على وجه الخصوص) وقد ظل محتفظاً بأصالته وجودته.

٥ ــ البديعيات، وَقَفَات وتجليات

كان للبردة، كما رأينا، أثر في اللغة العربية وفي فن المدائح، غير أن أثرها في البلاغة قد تجلىٰ في «البديعيات». هذا الفن الذي تنامىٰ مع مرور الزمن وتطور ليصبح فناً قائماً بذاته له خصائصه الواضحة.

والبديعيات، كما يرىٰ الدكتور احمد مطلوب[1]، كثيرة جداً تزيد على الأربع والأربعين «ومنها ما هو مشروع وما هو مجرد ومنها ما هو مطبوع وما هو مخطوط».

ويرىٰ الدكتور زكي مبارك، في كتابه «المدائح النبوية»، أن أبا عبد الله محمد بن احمد المعروف بابن جابر الاندلسي (٧٨٠هـ) قد ابتكرها ورسم أصولها، وله بديعية في مائة وسبعة وعشرين بيتاً وأسماها «الحلة السيرا في مدح خير الورىٰ» قال فيها:

بِطِيبَةَ انْزِلْ وَيَمِّمْ سَيِّدَ الأُمَمِ وانثُرْ له المَدْحَ وانشُرْ أطيَبَ الكَلِمِ

وذهب باحثون آخرون الى أن صفي الدين الحلّي (٧٥٠هـ) كان أول من نظم البديعيات، غير أن عدداً من الناظمين قد تواردت أسماؤهم في فترات متعاقبة من التاريخ كعزّ الدين الموصلي (٧٨٩هـ)، الذي نظم بديعية في مائة وخمسة واربعين بيتاً، استهلها بقوله:

---

(١) راجع المقال القيم للدكتور أحمد مطلوب، أثر المدائح النبوية في البلاغة العربية. مجلة المورد البغدادية المجلد التاسع، العدد الرابع، ص ٤٣ (عدد خاص، القرن الخامس الهجري).

براعةٌ تَسْتَهِلُّ الدَّمْعَ في العَلَمِ عبارةٌ عن نِداءِ المُفْرِدِ العَلَمِ

ثم جاء بعده أبو سعيد زين الدين شعبان بن محمد بن داود الآثاري القرشي (٨٢٨هـ) الذي نظم بديعيات ثلاثاً، كان مطلع إحداها:

إن جِئْتَ بدراً فَطِبْ وانْزِلْ بذِي سَلَمِ سلِّمْ على مَنْ سَبا بَدْراً على عَلَمِ

ثم ظهر أبو بكر علي بن حجة الحموي (٨٣٧هـ) الذي زَخَرَ عصرُه بالبديعيات وله بديعية ابتدأ فيها بقوله:

لي في ابتدا مدْحِكُمْ يا عُرْبَ ذِي سَلَمِ بَراعَةٌ تَسْتَهِلُّ الدَّمْعَ في العَلَمِ

وذكر الدكتور أحمد مطلوب أسماء من نظموا البديعيات ووقف على أساليبهم وطُرُقِهم في النظم كجلال الدين السيوطي (٩١١هـ) وعبد الغني النابلسي (١١٤٣هـ) الذي يقول في مطلع إحدى بديعياته:

يا حُسْنَ مَطْلَعِ مَنْ أهْوَىٰ بِذِي سَلَمِ بَراعَةُ الشَّوْقِ في استهلالِها ألَمِي

وتعتبر عائشة الباعونية، في هذا الحقل الجميل من النظم من أشهر الشواعر المتصوفات، ولها قصيدة فيها من الفنون البلاغية ما جعلها من القصائد المتميزة، وهذا مطلعها:

في حُسْنِ مَطْلَعِ أقماري بذي سَلَمِ أصبحْتُ في زُمرةِ العُشَّاقِ كالعَلَمِ
أقولُ والدمعُ جارٍ جارحٌ مُقَلِي والجارُ جارٌ بِعَذلٍ فيه مُتَّهَمِ
يا لَلْهَوىٰ في الهَوىٰ رُوحٌ سَمَحْتُ بها ولم أجِدْ روحَ بشرىٰ منهُمُ بِهِمِ
وفي بكائي لِحالٍ حالَ مِنْ عَدَمِي لَفَقْتُ صَبْراً فَمَا أجْدَىٰ لِمَنْعِ دَمي
يا سَعْدُ إنْ أبْصَرَتْ عيناكَ كاظِمةً وجِئْتَ سَلْعاً فَسَلْ عن أهْلِها القُدُمِ
أحبَّةٌ لم يَزالُوا مُنْتَهىٰ أملي وإن هُمُ بالتنائي أوجَبُوا ألَمِي

والتي تقول فيها:

مالي رجوعٌ عن الاشجان في وَلَهِي بل عن سُلُوِّي رُجوعِي صار مِن لَزَمِي

رَجَوْتُهم ان يَعْطِفُوا فضلاً وقد عَطَفوا لكنْ علىٰ تلَفٍ من فَرْط عشْقِهِمِ
هان السهادُ غراماً فيه أقْلَقَني شوقي وعنَّ الكرىٰ وَجْداً فَلَمْ أَنَمِ

ثم تقول:

قالوا: ارْعَوِي قلت: قلبي ما يُطاوِعُني قالوا: انْثَني، قلت: عهديغيرمُنْفَصِمِ
قالوا سَلَوْتِ فقلت الصبرُ في كَلَفِي قالوا ينستِ فقلت البرءُ في سَقَمي

وتختمها بقولها:

يا أَكْرَمَ الرُّسْلِ سُؤلي فيك غير خَفِ وأنْتَ أكْرَمُ مَدْعُوٍّ إلى الكَرَمِ
مَدَحْتُ، مَجَّدْتُ والإخلاص مُلتَزَمِي فيه وحسن امتداحي فيك مختتمي

وقد تضمنت القصيدة في ثناياها أبياتاً رائعة، وَوَقَفاتِ شوق حزينة ومدحاً للرسول وأصحابه، تَجَلَّت فيها فنون الطباق والجناس.

وهكذا، فقد أضافت البديعيات لفن المدائح النبوية بُعْداً جديداً وروحاً شفافة عذبة، لكنَّ بعضها لم يتحرر من بعض ثِقَل قيودِ البلاغة، في حين جرىٰ بعضها الآخر مجرىٰ شعر التصوف، على الرغم مما فيها من شكوىٰ.

الفصل الخامس

الحب في الغناء الصوفي المعاصر

١ ـ الأذكار الصوفية، ترانيم حب

٢ ـ المدائح النبوية الشعبية، خيال شائق

٣ ـ التجويد القرآني، والإنشاد الديني، إبداع وإتقان

٤ ـ عثمان الموصلي، رائد الإنشاد الديني

٥ ـ الآلات الموسيقيّة عند الصوفية

٦ ـ الأوراد، ابتهالات ودعاء

١ ــ الأذكار الصوفية، ترانيم حب

الأذكار الصوفية مجالس يَتَغَنَّى بها المحبون لله ويترنمون بذكره، ونقول:

إن تطور الغناء الصوفي كان قد أعانه ذلك التفتح الشعبي بفنونه وتقاليده المختلفة، اذ امتزج بالفنون الغنائية الشائعة واصبحت حلقات الذكر الصوفي تعتمد في أدائها على الانغام والمقامات الشائعة في الاقطار العربية والاسلامية:

وسأقف عند نموذجين من النماذج المعاصرة لمجالس الغناء الصوفي المعاصر والتي يُصْطلح عليها بمجالس الذكر الصوفي، وأجد أن من المفيد ان أعرّف الذكر الصوفي اولاً:

الذكر في المصطلح الديني (تمجيد الله) بعبارات معيّنة ومحدّدة وتُرَدَّد بحسب الشعائر، ويكون الترديد جهراً أو سرّاً، وثمة آراء حول الأفضلية بينهما[١].

أما المصطلح العام للأذكار (مفردها ذِكْر Mentioning) وهو خلاف النسيان[٢]، فقد استعمله الصوفية في نظرياتهم الخاصّة التي تؤكد على ان الانسان يجب ألا يغفل عن ذكر ربه لحظة واحدة[٣]، وبذلك يقول الجنيد:

---

(١) القشيري: الرسالة القشيرية ص١١٠
(٢) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة ٢/٣٥٨
(٣) السَّرَّاج الطوسي: اللمع ص ٧٧

ذكرتك لا أني نسيتك لحظة وأيسر ما في الذكر ذكر لساني

إذن فالذكر نوعان، ذكر القلب، وذكر اللسان[1]، ولا يكتمل الذكر عند الصوفي إلا بهما معاً[2]، ويأتي اهتمام الصوفية بالذكر تأسّياً بما ورد في القران الكريم واحاديث النبي، فاعتبر بذلك جزءاً من آداب الطرق الصوفية.

على ان مصطلح الذكر قد توسع مدلوله فيما بعد، ليستقر عند الصوفية تَسْميةً لمجالس الترديد والإنشاد والغناء التي اتخذت طابعاً شعبياً وتحكمت فيها تقاليد معينة، ومن تلك التقاليد الالتزام بالآداب الصوفية، ومنها أن يكون حضور المريدين لمجالس الذكر إلزامياً، وتشير اللوائح الصوفية إلى أن أعظم ما يقع فيه المريد من سوء الادب مع شيخه تغيبه من غير عذر عن هذه المجالس، حتىٰ الاشتغال بالعلم، ودراسة الدين، بحسب العرف الصوفي، فكل هذا لا يتيح للمريد ان يتغيب، ويكون الطرد من التنظيم هو العقوبة الوحيدة. وقد جرت العادة ان يحتفظ الشيخ بقراءة أذكاره وأوراده لنفسه، وأن لا يأذن لأحدٍ ممن يسلكون على يد غيره ان يقرأ ورده. فقد كان من سوء الأدب أن يتطفل مريد ويقرأ ورد شيخ غير شيخه في الطريقة[3].

لِنَعُدِ الآن، ونتعرف إلى النموذجين من الذكر الصوفي:

الذكر الصوفي في العراق:

إن مجالس الذكر الصوفي في العراق بسيطة في الغالب، تتسم بمحدودية اشخاصها، وبساطة الآلات المستعملة فيها، والتي نادراً ما تتعدى آلة الدف.

يتخذ المنشدون شكل حلقة مستديرة ويلتفّ حوله المريدون والمنشدون

---

(١) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون ١/ ٥١٢

(٢) سورة الانبياء، الآية ٥٠، وللتوسعة، د. صبحي الصالح: مباحث في علوم القرآن ص ٢٠.

(٣) الشعراني: قواعد الصوفية ص ١٦٤، والشعراني: دلالة السائرين ص ١٢٦.

والضاربون على الدفوف، ويجري عقد هذه الحلقات في أماكن خاصة كالبيوتات، وفي التكايا ولها أوقات منظمة[1].

ويكون الشيخ رئيس الحلقة، ذا شخصية قوية متميّزة تبدو في سيطرته الكاملة على الحاضرين، وتظهر براعته في نقل المنشدين من نغمة الى نغمة، ومن دور الى دور، وتستعمل في الإنشاد والغناء، وقد تقتبس ألحان الاغاني الشائعة و(البستات) في أداء قصائد المناجاة والمديح.

وحلقات الذكر الصوفي في العراق تُقَدَّم ـ رغم الوحدة الموضوعية التي تحتويها ـ بأساليب مختلفة، منها، مثلاً، الأسلوب المصري. فالذكر المصري في العراق قديم كان العراقيون قد اقتبسوه عن مصر، وكان يشترط في ممثليه إتقان طقوس الطريقتين القادرية والرفاعية، ويتألف الذكر المصري يتألف من أربعة فصول[2].

الفصل الأول: (الدايم)، وتقرأ فيه المقامات:

الصبا، السيكاه، الحجاز، الحديدي، الخلوتي.

الفصل الثاني: (المثلث) تقرأ فيه:

الرست، البيات، البنجكاه، البهيرزاوي، (ربما اضيف إليها نوع من العتابة تسمى العتابة المصلاوية، نسبة الى الموصل).

الفصل الثالث (اليومي)، تقرأ فيه:

الخلوتي، الطاهر، الحكيمي.

الفصل الرابع (الشاذلي) يقرأ فيه:

المنصوري، الخلوتي، الحكيمي والشرفي دوكاه.

---

(١) جرى التقليد على إقامة الذكر كل يوم اثنين، ويوم خميس.
(٢) حمودي الوردي: عالم التكايا ومحافل الذكر ص ٤١، وجلال الحنفي: المغنون البغداديون والمقام العراقي ص ٢٩ ـ ٣٠.

من أساليب الذكر الصوفي، أسلوب اعتمدته الطريقة النقشبندية ونسب إليها، وفيما يلي صورة موجزة لهذا الذكر[1].

«يجلس شيخ الطريقة ومريدوه البالغ عددهم خمسين شخصاً على شكل حلقة، يحمل كل منهم كيساً فيه سبع حصيات، وحالما ينتظم جلوسهم يطلب إليهم شيخهم أن يتلوا سورة (الاخلاص) سبع مرات، وترافق الانتهاء من كل تلاوة من تلاوات سورة الاخلاص عملية اخراج حصاة من الكيس، وبانتهاء هذه التلاوات يصبح الكيس فارغاً، وبعد ذلك يطلب الشيخ إلى الجميع أن يتلوا سورة اخرىٰ من سور القرآن ويؤدوها على النمط السابق تماماً، ثم سوراً أخرىٰ وبالطريقة نفسها، وهكذا حتىٰ يحين موعد الفاصل الذي ينشد فيه شيخهم (ابتهالاً)، وحين يأتي على نهايته، يعود هؤلاء الى تلاوتهم ويستمرون على ذلك مدّة ساعتين، وعقب الانتهاء من التلاوة ينهضون ويصلون».

وتوجد أساليب أخرى من الأذكار مثل الذكر القادري وهو ذكر بسيط تقرأ فيه الأوراد وعبارات الاستغفار، أما أذكار الطريقة الرفاعية في العراق فتكتسب شكلاً متميزاً يتسم بالحدّة والانفعال والتواجد الذي ينتهي الى ممارسات الطعن بالحراب والسيوف[2].

وهكذا نجد أن حلقات الذكر الصوفي في العراق، احتفظت بمقومات الغناء وحافظت على المقامات العراقية، على أننا نجد أن تلك الحلقات تفتقر الى آلات موسيقيّة، لذلك لم يكن بقدرة قُرَّاء الأذكار الممتازين أداء مقامات عراقية كاملة برفقة آلات موسيقية هذا من جهة. أما إذا نظرنا إلى الموضوع من جهة أخرىٰ، فنجد أن هؤلاء القراء يقتصرون في الأذكار على أداء مقطعات معينة من المقام وقد يتصرف قارئ الأذكار بأداء مقام معين

---

(١) اعتمدت هذه الصورة من كتاب الاستاذ حمودي الوردي، عالم التكايا ومحافل الذكر ص ٣٤.

(٢) أفْرَدْتُ لهذه الطريقة وممارساتها بحثاً خاصاً ينشر فيما بعد.

كالبيات مثلاً، فالبيات الذي يقرأ في الموالد والأذكار يختلف عن البيات الذي يقرأ في الحفلات الموسيقية، وينسحب هذا التصرف على قراءة التحرير والجواب، (فالبنجكاه) مثلاً يقرأ من الجواب في مجالس الذكر، أما مع الآلات (أي بالطريقة المعتادة) فيقرأ بشكله التقليدي الذي يبدأ بالتحرير.

يقول الدكتور علي صافي حسين: إن المديح فن استحدثه المصريون في القرن السابع الهجري. وقد ذكر انه لم يكن له وجود من قبل، لا في مصر ولا في غيرها من الأقطار العربية والاسلامية[1].

على أن الدكتور صافي حسين كان واهماً في ما ذهب اليه، ولْنَسْتعِرْ هنا رأي الاستاذ عبد الكريم توفيق العبود: «إنَّ وهم الدكتور راجع الى عدم اطلاعه على الشعر العراقي في هذا العصر، فمن الواضح أن هذا الفن لم يظهر ظهوراً بيناً في الشعر العربي في مصر إلا في النصف الثاني من القرن السابع الهجري، بينما كان هذا الفن قد وضح واكتمل في العراق خلال النصف الاول من القرن السابع الهجري على يد الشاعر الصرصري (٥٨٦ ـ ٦٥٦هـ) وعلى يد أبي عبد الله محمد بن أبي بكر رشيد البغدادي الشافعي الواعظ (٠٠٠ ـ ٦٦٢هـ)»[2].

والصرصري شاعر مجيد له شعر كثير في مدح الرسول غير أن الظروف السياسية والاجتماعية طمست شعره ولم ينل حقه من الشهرة كما نالها البوصيري مثلاً، ومن شعره[3]:

ذكَرَ العقيق فهاجه تذكاره ... صبٌّ عن الأحباب شطَّ مزاره

وهَفَتْ الى سَلْعٍ نوازع قلبه ... فتضرّمت بين الجوانِح نارهُ

كَلِفٌ برامةَ ما تَأَلَّقَ بارق ... من نحوها إلا بدا اضماره

---

(١) الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري ص ١٦
(٢) الشعر العربي في العراق ص ٢٧١.
(٣) المصدر السابق ص ٢٨٨.

لقد تميزت المدائح النبوية في العراق بطابعها الشعبي، فهي وليدة بيئتها وفي ظلال المجتمع العراقي نمت وازدهرت، ونضجت، واكتسبت صوراً مختلفة انعكست فيها ملامح المجتمع العراقي بخصائصه النفسيّة.

والمدائح النبوية في العراق هي أبرز صور الإنشاد الديني وقد تعرفنا على المنقبة النبوية، وهي هنا صورة للذكر الصوفي على الطريقة الشعبية وقد اشتهرت في بغداد، على وجه الخصوص.

يعرف الشعراء بـ(الشغالة) أو (الشواغيل) بحسب الجمع الشعبي، وقائدهم (الخلفة) وله حق اختيار القراءات التي تناسب المقام الذي يقرأه المقرئ، وينقسم هؤلاء المنشدون الى قسمين: قسم يحيط بالخلفة ويُسَمَّون بـ (الحدّاية)، وقسم يجلس امامهم ويدعون بـ(الرواديد)، وهم الذين يكملون ما بدأ به (الحدّاية).

وعلىٰ هذه الطريقة تُقْرأ قصائد المديح النبوي على ألحان (البستات) العراقية.

٢ ــ المدائح النبوية الشعبية، خيال شائق

لقد أسهم الخيال الشعبي في تلوين المدائح النبوية، وسنرىٰ كيف يثري هذا الخيال حَلَقات الإنشاد الصوفي بتعابير وصور، مستمدة من الواقع الشعبي في فن الوصف.

سنرىٰ كيف يوصف الرسول بأنه أدعج العينين، أزَجُّ الحاجبين، الى آخر ما يقال في ذلك من وصف شائق، على أن ذلك الوصف هو امتداد للوصف التقليدي الذي وَصَلَنا من كتب السيرة النبوية التي تصف النبي بأجمل الصفات، والذي عبر عنه حسان بن ثابت:

وأَحْسَنَ منك لم تر قط عيني وأَجْمَلَ منك لم تَلِدِ النساءُ

ولم يكن النبي (ص) هو وحده الممدوح بهذه الصفات، فلقد وُصِفَ الأنبياء الآخرون على نحو أشد حتىٰ إن يوسف مثلاً كانت النساء قد افْتُتِنَّ بِحُسنه.

لذا، فإن الموالد النبوية وحلَقات الذكر الصوفي صار لها من هذا التقليد في الامتداح مبتدأ كما نرىٰ:

يقول الدكتور زكي مبارك: «إن أصحاب رسول الله درجوا على وصف ملامحه الجميلة، ولذلك مواطن في كتب الحديث، وهو نفسه كان جميلاً، والأنبياء في الغالب كانوا من أهل الجمال، لأن الدعوة الى الحق تحتاج الى شفيع من الوجه المقبول»[1].

ونلاحظ ان المَدَّاحين في حلقات الإنشاد الصوفي المتأخرين يكثرون من صيغ الدعاء، على النبي وآله، عدد الحصىٰ والثرى وعدد النجم، وقطرات المطر، ويكثرون من ذكر الجن والملائكة وذكر معجزات الأنبياء وكرامات الأولياء ويَزِيدون من نِعَم الله على الخلائق. وهذا الاتجاه في الوصف وفي الذكر والدعاء، وهو اسلوب ابتكره الصوفية المتأخرون، لا نكاد نجد له أثراً في أدبيات صدر الاسلام ومدوناته، وانما نجد صداه في كتب الأدْعِية المتأخرة ككتاب «دلائل الخيرات» وغيره.

ومما يقال في مجالس الذكر:

صلوا علىٰ المختار طه وآلْ ... ما غرّد القمري وسار الغزالْ

صلوا علىٰ المختار يا حاضرينْ ... والآل والاصحاب والتابعينْ

عدَّ الحصىٰ والنبت والعالمينْ ... وعدّ أَطيارٍ وعدَّ الرمالْ

وأشهر قصيدة ينشدها الصوفية هذه القصيدة التي تنسب الى الشيخ عبد القادر الكيلاني[1]:

سقاني الحبُّ كاساتِ الوصالِ ... فقلت لخمرتي نحوي تعالي

سعَتْ ومَشَتْ لنحوي في كؤوسٍ ... فهمْتُ بسَكْرَتي بين الموالي

وقلت لسائر الأقطار لُمُّوا ... بحاني وادخلوا انتم رجالي

وهِيمُوا واشربوا انتم جُنُودي ... فساقي القوم بالوافي مَلَا لِي

شربتم فضلتي من بعد سكري ... ولا نلتم علوّي واتصالي

مَقامُكُمُ العُلىٰ جمعاً ولكن ... مقامي فوقكم ما زال عالي

أنا في حضرة التقريب وحدي ... يُصرّفني وَحَسْبِي ذو الجلال

أنا البازِيّ أُشْهِبُ كل شيخ ... ومن ذا في الرجال اعْطي مِثالي

(١) محمد سعيد القادري: الفيوضات الربانية في المآثر والاوراد القادرية ص ٤٦.

درست العلم حتىٰ صرتُ قطباً ونلت السعد من مولى الموالي
كساني خلعةً بطراز عزم وتوّجني بتيجان الكمالِ
وأطلعني على سرٍّ قديم وقلّدني وأعطاني سؤالي

ويضمّن الكيلاني في هذه القصيدة كراماته ومقدرته وتوصياته لمريديه.

علىٰ أن الذكر الشعبي في المناطق الأخرىٰ يأخذ طابعه المحلي أيضاً. ففي الجهة الغربية من العراق يبدو أثر الطابع البدوي واضحاً فيها، فينشد فيها «الگصيد» أي القصيد، وهي الأسلوب البدوي في النظم، وغالباً ما يكون «الگصيد» غزلاً، أو رثاءً. وهذا نموذج لقصيدة للسيد علي علاء الدين الآلوسي:

حمامات الرُّسْلِ طَيِّرْنَ وعلِّنَهْ سلامي للنبي الهادي تودُّنَهْ
حمامات الرسل نَوِّحْنَ علىٰ نَوْحِي طعين بضامري ومحبّرة جروحي
حمامات الرسل ونّن علىٰ ونّي طعين بضامري رمحين واوني
بلاني بالهوىٰ مني أبصغر سني حبيب حسنه بالذكر يسبنه
حمامات الرسل هبّن علىٰ هبي لعلي أن أجد فيكِ هوىٰ حبي
بي داء مقيم ماله طبٌّ سوىٰ رؤية حبيب الحسن يسبنه

وكان من عادة الشعراء الشعبيين إدخال أسمائهم في ثنايا أواخر القصيد، وقد أقفل الشاعر عبد الكريم عبد الوهاب الآلوسي فقال:

أيا ورقاء شجوج[1] هيّج[2] إفادي[3] وفاءً تذرفين الدّمع علحاوي[4]
هذاك النادمج[5] بالسفح والوادي علاء الدين باسمج[6] طالما غنىٰ

---

(١) أي الشوق إليك. (٢) آثار (٣) اي فؤادي
(٤) الحاوي: قرية يسكنها السادة الرفاعية قرب تكريت
(٥) اي الذي نادمك (٦) أي باسمكِ

وكانت مجالس المديح النبوي في المناطق المذكورة تمتاز بالبساطة، وكانت أناشيدها تتّسم بالحماس الديني، كما كانت تستعمل فيها الدفوف، ويكون المنشد هو رأس الحلقة يردد من خلفه الحاضرون بصوت جماعي مسموع قصائد المديح، ومن القصائد الشعبيّة المعروفة هذه القصيدة للسيد وهيب حميّد الآلوسي[1]:

يا الناگة الْبِخْديلها جمالها ... عند النبي وتمايلت برحالها[2]

نذر عليّ الوصلتني المصطفىٰ ... من فضة بيضة لدك انعالها[3]

يا الناگة الّرَاحت تزور الهادي ... شدّوا عليها من بلد بغدادِ

صاحوا ركايبها بصوت الحادي ... من كل فجٍ تختلف أشكالها

راحت تزور المصطفىٰ العدناني ... جد الرسالة وبالحشر يبراله

---

(١) رجل من الأتقياء، هو السيد عبد الوهاب الشيخ حميد، عاش وتوفي في منطقة تكريت، وينتمي الى بلدة آلوس العريقة في أعالي الفرات.

(٢) أي الناقة التي يحدوها أصحابها.

(٣) أدك: أدق.

٣ ــ التجويد القرآني والإنشاد الديني، ابداع واتقان

لقد استخدمت الموسيقىٰ استخداماً دينياً في شعائر الإسلام والموسيقىٰ، كما هو واضح، تأليفاً وتلحيناً وغناء، ودخلت الدين الإسلامي بعناصرها الثلاثة، وكان لها نصيبٌ موفور في تثبيت أركان الدين في نفوس المؤمنين.

وقد لَحَّن القراء آي القرآن الكريم تلحيناً اختلف باختلاف بيئاتهم وأذواقهم، حتىٰ صارت لكل قارىء طريقته التي تدل على شخصه وتميزه عن سواه، كما هو ظاهر في وقتنا الحاضر.

لكن التلحين لم يدخل في الصلاة، إذِ المعلوم أن القراءة سرية في وقتين من أوقات الصلاة يؤديان في النهار، أما الأوقات الثلاثة الباقية، وهي تؤدى عند الغروب وبعده، فالقراءة فيها جهرية، وهي لا تعدو تلاوة الفاتحة وسورة قصيرة في الركعتين الأوليين من كل وقت تلاوة، وهي غير ملحنة ولا أثر فيها للغناء، إلا أنها تأتي من بعض القراء فتؤثر تأثيراً عميقاً في المصلين، حتىٰ لَيَقُولُ بعضهم في تأثر شديد «آه» أو «الله» فتبطل صلاته على الرغم منه.

ويقول أحد القراء: «وقد رأينا في بعض مساجد المدن الكبرىٰ شدة حرص المأمومين على قول: «آمين» بشكل يلفت النظر ويسترعي الانتباه إذا ما قال الإمام: «ولا الضالين» بنغم موسيقي مؤثر.

وللتلحين في الأذان أهمية كبيرة، فقد لُحِّن الأذان تلحيناً متعدداً. وصار لكل بلد لحن خاص، ونحن نسمع المؤذنين خمس مرات في اليوم، وهم يرفهون الأذان ثم يتبعونه بالتسليم.

وقد شهد ابن جبير للقُرَّاء العراقيين بجودة الأداء وحسن الصوت، وكانوا من الكثرة بحيث يقرأ كل واحد منهم آية واحدة، ولقد قيل: إن القرآن نزل في مكة وقرئ في بغداد.

وتلاوة القرآن الكريم، وأداء الأذان كلاهما فن رفيع له قواعد أدائية خاصة، لكنه فن يختلف عن الأداء في مضمونه وشكله، فإذا كان من حق المغني ان يتحرك بحرية في أدائه، فإن المقرئ لا يستطيع ذلك، لأن عليه الالتزام بتلك القواعد الأدائية.

والإنشاد الديني أو (التنزيلات) تدور بمعظمها حول مدح الرسول، وكانت حَلَقات الإنشاد الديني عامرة بأهلها، تَزْخَر بعطاء فني متميّز، وهي في اسلوبها ومحتواها عَرْضٌ لجملة من فنون متعددة، الشعر، واللحن، والاداء.

وللإنشاد الديني بِحَلَقَاتِه المعاصرة جذور تمتد الى الصيغ الغنائية القديمة التي كانت معروفة في الجزيرة العربية.

لقد تطور الإنشاد الديني تطوراً كبيراً وتزامن هذا التطور مع أساليب الغناء وأدواته الموسيقية. وقد كان للمتصوفة أثر كبير في شيوع فنون الإنشاد الديني بجميع أصنافه، فهم أول من وضع له قوانين فنية ثابتة لكنها لم تبعد كثيراً عن القوالب والقواعد التقليدية للغناء الديني المتعارف عليها.

٤ ــ عُثمَان الموصَلي

رائد الإنشاد الديني

الحديث عن عثمان الموصلي هو حديث عن الموسيقىٰ الصوفية وغنائها وأذكارها، وليس لدينا إضافات على ما كُتِب عنه، وسأشير فقط الى القدر الذي يتعلق باهتمامات الموصلي بموسيقىٰ الصوفية وفنونها، فقد اتقن أصول الموسيقىٰ والعزف على آلاتها مثل القانون والعود والناي، وكان يضبط الإيقاع وآلاته وقد برع في العزف عليها جميعاً.

وعثمان المُوصَلّي شخصية نادرة فذّة ولد عام ١٨٥٤، كان والده سَقَّاءً تَوَارَثَ المهنة عن أجداده. ترك الموصلي تلامذة تأثروا به بِنِسَبٍ مختلفة واعتبروا من كبار الموسيقيين العرب في العراق ومصر وتركيا. حفظ القرآن وكان يرتله ترتيلاً جميلاً، وله شعر ونثر.

كان الموصلي مع احتفاظه بوطنيته وحماسه لقضايا أمته متصوّفاً، نشأ نشأة دينية، فانتسب الى الطريقة القادرية والرفاعية ثم المولوية واتصل بأقطابها في تركيا، وتزيّا بزيّها، وقد أعجب بالطريقة المولوية ومؤسسها جلال الدين الرومي، باعتبارها اكثر الطُرق الصوفية ميلاً الى الموسيقى[1].

أقام له في الموصل تَكِيَّة، عند مسجد الشيخ شمس الدين، جمع فيها مريديه وتلامذته من محبّي الغناء الصوفي، وقد كان لهذه التكية أثر في

---

(١) د. عادل البكري: الملا عثمان الموصلي الموسيقار الشاعر المتصوف.

الحفاظ على التراث الموسيقي. ذهب عثمان الموصلي الى مصر والتقى فيها عدداً من قرائها، كما التقىٰ الشيخ يوسف، إمام الشافعية، وأكمل عليه القراءات العشر والتهليل والتمجيد، ثم التقاه سيِّد درويش الذي أخذ عنه الاساليب الموسيقية والغنائية المختلفة، التي لم تكن معروفة آنذاك في مصر، وقد شارك الفنان المعروف في عصره، سلامة حجازي، حفلات موسيقية وغنائية.

سافر إلىٰ تركيا، والتقى الشيخ ابن الهدىٰ الصيادي (١٣٢٨هـ/ ١٩١٠هـ)[1] شيخ الطريقة الرفاعية آنذاك، وكان للصَّيَّادي مَيْلٌ الى الموسيقىٰ فكان يشجعها ويكرم أصحابها.

ولعثمان الموصلي مقطعات غزلية وقصائد نهج فيها نهج الغزليين الصوفيين الذين استعانوا بالرمز واستخدموه في لغتهم، ويذكر اسماء المعشوقات مثل هند وليلىٰ:

أَلَمَحُ بَرْقاً لاح مِن أرضِكُمْ أم ثَغْرُ ليلىٰ بان لي مبتسم

كان الموصلي مولعاً بإقامة الأذكار، وإنشاد الشعر فيها وله الفضل في تطور هذا الفن وذيوعه في الموصل وبغداد، وفي أنحاء أخرىٰ، كما كان يسهم في قراءة المقامات من شعره المغنّى الذي يقول فيه:

ماذا عليَّ إذا خَلَعْتُ عذاري بهوىٰ المِلاح وحِدْتُ عن أشعاري
وهَجَرْتُ عُذَّالي وما طاوَعْتُهم وهتكتُ في شرق الهوىٰ أستاري
يا لائمي كيف السُّلُوُّ ومهجتي ذابَت، إلى كَمْ يا عَذُولُ أُماري
أو ينثني عن حُبِّ غِزْلانِ الفَلا حُبٌّ بِهِ وجدُ الصَّبابة سَاري

ومن موشحاته هذا الموشح الذي نظمه بنفسه وغناه وهو من نغم الحجاز:

---

(١) حمودي إبراهيم تقي: نابغة الانشاد الديني، عثمان الموصلي: التراث الشعبي، العدد ٣، السنة ٩، ١٩٧٨ ص٣٧.

يا غزالاً بالفلا ما أجمَلَكْ ... يا ترىٰ في قتلتي من حلّلك
يا غزالاً كيف عَنِّي أبعدوك ... شتَّتُوا شملي وهَجْري عوَّدوك
كنت لا أعشق خِلّاً ما خلاك ... عَلَّمُوك الهجر حتىٰ واصلوك
قلتُ رفقاً يا حبيبي قال لا ... قلتُ رَاعِ الوُدَّ يا زين الملا
قال من يهوىٰ فلا يشكو القلىٰ ... قلت حبي مدمعي قال سقوك
كنت لا تصبر عني ساعة ... علموك الهجر حتىٰ لَذَّ لَكْ
يا غزالاً كيف عني أَبْعَدُوكْ ... شَتَّتوا شَمْلي وهَجْري عَوَّدُوكْ

٥ ـ الآلات الموسيقيّة
عند الصّوفيّة

يحفل التراث الديني الإسلامي بذكر الآلات الموسيقيّة، فقد ورد في القرآن الكريم ذكر (الصُّور) و(النافُور)، كآلتين يُنادَىٰ بهما يومَ الحشر[١]. وفي الحضارة الإسلامية استُعملت آلات موسيقية كثيرة، غير أن الآلات التي كُرِّست للموسيقىٰ الدينية كانت محدودة وهي الآلات نفسها التي استعملها الصوفية في حفلاتهم، تمتاز بالبساطة والسذاجة وتنسجم مع مشاعر الجماهير الشعبية. ومع أنها من الآلات التقليدية الشعبية، إلا أن تحويرات بسيطة قد تَدْخُل عليها لتناسب طبيعة الأنغام الصوفية التي تميل في الغالب الىٰ الرتابة.

ولا نكاد نَعْثُر، في حفلات السَّماع الصوفي في عهودها المبكرة، إلا علىٰ آلة الدف.

ويبدو أن لموقف الفقهاء أثراً كبيراً في الإبقاء على محدودية الآلات الموسيقية في الحفلات الصوفية.

فالآلات الموسيقية كانت مُحَرَّمة عموماً، باعتبارها مصدراً من مصادر اللَّهو، وقد كان الجدل الطويل بين الفقهاء والصوفية حول الموسيقىٰ

(١) سورة الأنعام، الآية ٧٣.
سورة المُدَّثِّر، الآية ٨.

والغناء ينسحب على الآلات أيضاً، وكان التحريم يشمل معظم الآلات باستثناء الدف، وبذلك قال قائلهم:

ونحن نرىٰ لَغْوَ الكلام مُذَمَّماً فكيف استماعُ الزَّمْرِ ثم كَمَنْجَةِ
وأما استماع الدَّفِ لا شَكَّ أنه مباحٌ رَوَيْنَا بالنُّصُوص القويةِ
كما الطبل عند الشافعية مطلقاً وأصحاب نعمانٍ لحَجٌ وغَزْوةِ
وليس لأربابِ التصوُّف غيرُ ذا سماع كأصوات جِسانٍ بنعمةِ

غير أن الجدل ينتهي بالموقف التوفيقي الذي تبنَّاه الغزالي. فالغزالي لا يرىٰ مبرراً لتحريم الآلات الموسيقيّة إلا التي هي شعار أهل الشرب والمُخَنَّثين[1] ويرىٰ الغزالي ان استعمال الطبل والشاهين والقضيب، والغربال (الدف) حَلَالٌ لأن الحجيج يستخدمونها. ويكاد اصحاب المذاهب الإسلامية الاربعة الكبرىٰ أن يتفقوا حول صيغة تحريم الآلات بصورة عامة باستثناء بعض المواقف، فأبو حنيفة الذي كان يكره الغناء يرىٰ في هذه الآلات مالاً متقوّماً، لذا ففيها فائدة مشروعة[2]. اما عن استعمالها لغايات يحرّمها الشرع، فذلك لا يُقَلِّل من قيمتها باعتبارها مالاً. في حين يرىٰ الشافعي أَنَّ كَسْرَ أي آلة من آلات الطَّرب وإتلافَها هو أمر جائز[3].

ومن هذا المنطلق تَتَّخِذ مسألة الآلات مُنْحَنًى آخر لا يرتكز على التحليل والتحريم لذاته، بل أصبح يدور حول اعتبار الآلات من الملكية الخاصة أولاً[4].

وقد وُضِعت بعض الكتب والرسائل في مسألة تحليل الآلات وتحريمها نذكر منها:

---

(١) الغزالي: إحياء علوم الدين م/ ٢١٤.
(٢) النَّوَوِي: رياض الصالحين ص ٢٠٠.
(٣) المصدر السابق
(٤) فارمر: تاريخ الموسيقى العربية ص ٤١.

١ ـ اختصار مواهب الأرب المُبْرِئة من الجرب في السماع وآلات الطرب، ابن الخياط، أبو العباس أحمد (رائد الموسيقى العربية).

٢ ـ ايضاح الدلالات بحرمة استماع المنهي من الآلات، محمد بن الطيب التافلاتي المغربي (ت ١١٩١هـ/ ١٧٧٧م).

مخطوطات المتحف العراقي برقم ١١٧٣.

٣ ـ إيضاح الدلالات في جواز سماع الآلات،

عبد الغني النابلسي (ت١١٤٣هـ/ ١٧٣١م).

مخطوطات المتحف العراقي برقم ١/٩٠٣، طبع بدمشق في (١٣٠٢هـ).

٤ ـ ذَمُّ الملاهي

ابن ابي الدنيا، عبد الله بن محمد (ت٣٨٢هـ) رسالة قديمة تُحِّرم الآلات الموسيقية وتقرن الموسيقىٰ بشرور الدنيا، طبعها روبسون J.Robson، لندن ١٩٣٨.

٥ ـ رسالة في بيان حرمة استماع صوت المزمار (رائد الموسيقى العربية ١٤٢).

٦ ـ الزجر والاقماع بزواجر الشرح المطاع عن آلات اللهو والسماع، جنون، الحافظ محمد بن المدني، نشر في فاس ١٣٠٩هـ.

٧ ـ العود والملاهي

ليحيىٰ بن المنصور، المعروف بابن المنجم

(نص فارمر على ضياعة، راجع تاريخ الموسيقىٰ العربية)

٨ ـ العود والملاهي

المفضَّل بن سَلَمَة.

نشره وترجمه الى الانكليزية روبسون بعنوان: Kitab al Malahi of Abu Talib al-Mufaddal ibn Salama.

نشره في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية، لندن ١٩٣٨ (راجع العلوجي، رائد الموسيقىٰ العربية ص ١٤٨).

٩ ـ كشف القناع عن آلات السماع،

ابو علي الغوني، الجزائر ١٩٠٤.

١٠ ـ نزهة الفكر الساهي في اللهو والملاهي،

أحمد السرخسي، تراث الإسلام ١/ ٧٧ (ترجمة جرجس فتح الله).

ولنتعرف الآن إلى هذه الآلات:

الطبلة:

الطبلة رق يشد على آنية من فخّار او نحاس نصف مكورة على هيئة «الطاسة»، وتكون ذات وجه واحد أو وجهين[١]. وقد استعمل الصوفية الطبول ذات الوجه الواحد.

الطبل:

يعتبر الطبل في بعض الأديان آلة مقدّسة، يستعمل في الطقوس الدينية والشعبية كخسوف القمر، حيث يخرج جمع من الضاربين عليه يطالبون الحوت الذي ابتلعه أن يعيده اليهم، وصوت الطبل يُلْهِب مشاعرهم بأصدائه الآسية الحزينة.

كما ارتبطت الطبول ببعض المعتقدات والحكايات والأساطير[٢]. أما التصور الصوفي للطبل، فقد عَبَّر عنه جلال الدين الرومي وكان سلبياً اذ

---

(١) د. حسين علي محفوظ: معجم الموسيقى العربية ص ٥٥.
(٢) مجلة «التراث الشعبي»، العدد ٥، ١٩٧٤.

ربطه بجهنم، فيقول: «يُعلن عن جهنم بمائة طبل ونفير»، وقال أيضاً: «إن صوت الطبل لا يكون جميلاً إلا من بعيد»[1].

النقارات:

أمَّا النقارات، فهي طبول ذات وجه واحد مصنوعة من فخار أو نحاس على هيئة الطاسة يشدّون على فوهتها رقاً، والعمل يكون على اثنتين منها إحداهما يُضْرَبُ عليها الدُّم والأخرىٰ التَّك[2].

استعملت النقارات في العصور الاسلامية في مختلف المناسبات[3]، ولاسيما المناسبات الدينية، كما استخدمت النقارات، في مواكب الحجاج والأعياد، واستعملها الصوفية في حفلات الذكر المولوي.

العود:

العود آلة شرقية صميمة، استفاد منه الصوفية المولويون في أذكارهم، وقد ذكروه في أدبياتهم بصورة مقتضبة، ويبدو ان الصوفية لم يُعْنَوا بالعود عنايتهم بالناي والدف.

على أن ذكره ورد في كتاب المَثْنَوِي لجلال الدين الرومي الذي صَوَّره تصويراً جميلاً وشبَّهَهُ بـ «انين المجنون في ليلىٰ، أو بامرأة رمت برأسها الى الوراء من فرط الحياء، فتهادل شعرها الطويل حتىٰ لامس قدميها...». وورد أيضاً في شعر سعدي الشيرازي، ووصفه ضمن مخاطباته ومناجاته:

«لأن ضمك الزمان كالعود لصدره، فإياك أن تأمن له، لن يلبث ان يلقىٰ بك بعد برهة بغير دوزان...».

---

(١) مجلة «فكر وفن» العدد ٢٠، ص ٦٢.
(٢) د. حسين علي محفوظ: معجم الموسيقىٰ العربيّة ص ٥٢.
(٣) د. صبحي انور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية ص ٢٦٤.

القرن والبوق:

القرن آلة موسيقية قديمة. وقد عُرفت قرون الحيوانات المجففة في الحضارات القديمة، فكانت بعد تجفيفها، تثقب وتستعمل كآلة للنفخ[1]، لكنها لم تستعمل في الممارسات الدينية إلا بحدود معينة.

لم يألف الصوفية التقليديون استعمال القرن كآلة موسيقية، وانما كان الدراويش المتجولون يحملونه، وكان من أغرب وأطرف ما يحملونه من أدوات[2].

والقرن غَنِيٌّ عن التعريف، فقد نراه مثبتاً على رؤوس الضأن، أو شامخاً على رأس ثور، لكن القرن الذي نحن بصدده له خلقته الخاصة، واستعماله الجديد..

كان الدراويش الغرباء يستعملون القرن في مناسبات خاصة كيوم عاشوراء، حيث تخرج جموعهم منثورة الشعر، وعلى أكتافهم العارية تنام سلاسل الحديد، وترتبط بالكشاكيل والأحزمة، وفي الأيدي اليسرىٰ تحمل الأبواق والقرون وينفخ فيها، فتحدث زعيقاً كأنه نفير يوم الحساب!

وقد يتخذ الدراويش من جلد الأفعىٰ الكبيرة قرناً، أو ربما استعملوا البوق، وهو من الآلات القديمة التي عرفها عرب الجزيرة، وكان يصنع من المَحَار الحَلَزُوني، ويبدو أن العرب استعملوه في الحروب وبعض الاحتفالات الدينية[3].

الرّباب:

آلة تقليدية بسيطة، ذكرتها الأدبيات الصوفية باعتبارها آلة تعبير عن

---

(١) د. صبحي أنور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية ص ٣٠٧.
(٢) عادل الآلوسي: الازياء الصوفية، مجلة التراث الشعبي، العدد ١٢، السنة السادسة ١٩٧٥، ص ٧١.
(٣) د. صبحي انور رشيد: المصدر السابق ٣٠٥.

الشكوىٰ، وبذلك يقول جلال الدين الرومي: «الحب هو عازف الرباب، إني تواق ليد وصدر، وعَزْفٍ على الرباب»[١].

ومن تشبيهات الشاعر المتصوف فريد الدين العطار قوله: «أصبحت من الهم وكأني ربابة من عظام عليها وتر واحد». ويصف الشاعر خاقاني الرباب بأنه طفل صغير «يُرَتِّل عشراً من القرآن ويبكي بينما يضربه المعلم بعصاه»، وهو يصور بذلك أوتار الرباب، وهي تتأوه الماً كلما لمسها الوتر الآخر، بعاشقة تولول سكراً بخمر الحب وهي موثوقة المِعْصَمَيْن، وقد وردت هذه الصور الأخيرة مرات عديدة في شعر الصوفية الشرقيين، والرباب فيها رمز لقلب العاشق المعتل[٢].

الناي:

حاز الناي اهتمام الصوفية، الذين أكْثَرُوا من استعماله في رمزياتهم الشعرية، فجلال الدين الرومي في المَثْنَوِي يدعو مستمعيه إلى ان يُنْصتوا إلىٰ الناي[٣].

بادِرِ النايَ، استَمِعْ كيف شَكا
قِصَصَ العِشْق عن الهَجْر رَوَىٰ
قال إذْ جَذُّوه مِنْ مَنْبِته
وأُصيبَ مِن نَوَىٰ خلته
يبتغي صَدْراً تَشَظَّىٰ بالنَّوىٰ
راحَ يَحْكِي حُزْنَ أيام الهوىٰ
سلّ من كان نأىٰ عن أصله
صار يشتاق زمان وصله

(١) مجلة «فكر وفن» العدد ٢٠ ص ٦٣.
(٢) المصدر السابق ص ٦٢.
(٣) المصدر السابق ص ٦٣.

صـوتُ هـذا الـنـاي نـارٌ ولـهـيـبْ
لا هـــواءٌ إن هـــذا لَـــعَـــجِـــيـــبْ
نـار عـشـق مـا عـلـىٰ الـنـاي وَقَـعْ
فـــشـــكـــا وجْـــداً وأَنَّ وجَـــزِعْ

يُشَبِّه الصوفية الناي بأنه عاشق لا يَبُوح بالكلام إلا إذا نفحته شفتا المحبوب الحياة، وشكوىٰ الناي عند الصوفية رمزٌ لشكوىٰ الروح المنعزلة عن أصلها الإلهي لكنها تحنُّ للعودة الى أيام اتحادها مع الوجود الحقّ[1].

ويمثل الناي، عند جلال الدين الرومي، الروح بعد انفصالها عن الله:

أَصْغِ إلىٰ الناي وهو يَنُوح بصوت رفيع شجي على فراق المحبين! منذ انتزعت من فراش القصب صارت أناشيدي تُشْجِي البشر رجالاً ونساء وآضت آلام الوجد بادية للعيان.

إني أريد قلباً مُشْفقاً، يَذُوب أسىً ذلك الشقي التائه بعيداً باحثاً عن هنائه القديم مفتشاً عن مقرّه.

ويستمد الصوفية تشبيهاتهم للناي من طبيعته وشكله:

فالشاعر خاقاني يصفه قائلاً: «إنه بلا أذن ولا لسان وحلقه مسدود بالنغم، شكواه تَخْرُج من عينيه»، ويصف ثقوبه العَشَرَة بأنها: «مِثْلُ مَلِك حَبَشِي لا يكف عن الجري، ومن حوله عشرة خدّام أتراك، ويعني بهم، الاصابع البيضاء». أما أمير خَسْرُو (ت ١٣٢٥م)، فيقول: «إني أشكو كالناي، فعظامي صارت بلا نخاع» ويعني خسرو بذلك أنه مفرغ تماماً من كل طاقة، ولم يجد أمامه سوىٰ الشكوىٰ والأنين.

وما أكثرَ إشاراتِ الشاعر التُّركي فضولي (ت١٥٦٥م) إلىٰ الناي في أشعاره، فالشاعر يصف حاله ويقارنها بحال الناي ويقول: «إنه قد صف تماماً كأنبوبة مثقوبة فُرِّغَ كل ما بداخلها، حتىٰ إنه ليئن من الالم كالمزمار الشاكي»[2].

---

(١) مجلة «فكر وفن»، العدد نفسه
(٢) المصدر السابق.

حكاية الدّف:

الدف وهو الصديق التقليدي للصوفية، يرافقهم في حِلّهم وتَرْحالهم، ويستقر مِثْلَ عزيز حميم في أحضانهم، على إيقاعه يتواجدون ولا تكاد تخلو منه حَلْقة ذكر صوفي.

وحكاية الدف حكاية قديمة، تعود إلى فجر السلالات الأوَّل في حدود سنة ٢٦٥٠ ق.م[١]. وقد حملت إلينا الآثار الاسلامية مشاهد من استعمالات الدف[٢].

لقد ورد ذكر الدف في الأدبيات العربية والمأثورات الشعبية وفي الممارسات الدينية[٣] وأصبح له دور أساسي فيها. فقد استُقبِل النَّبي (ص) في المدينة بالدفوف[٤]. كما استعمل الدف في اكثر المناسبات الدينية والطقوسية عند العرب، منذ الجاهلية حتىٰ العصور الأخيرة.

وفي إطار الطقوس الصوفية، استعمله الدراويش الانكشاريون، وتردد ذكره في الشعر الصوفي. فالشاعر الفارسي خاقاني يشبّه الدف بأنه: «كالحلق في الأذن، لابساً قميصاً من الورق». ويعني به لباس المدّعي في القرون الوسطىٰ الذي يصيح في المحكمة، فهو يشبّهه بذلك لأن للدف أيضاً صوتاً مرتفع الرنة.

يَبْرُز دور الدف في حلقات الذِّكْر والموالد النبوية، وتتفق الطرق الصوفية كلُّها على استعماله.

كانت هناك عدّة طرق لِمَسْك الدف، منها: أنه كان يوضع أمام الصدر، أو أن يمسك الدف الى الكتف وفي الغالب من الجانب الأيسر. وكان

---

(١) د. صبحي أنور رشيد؛ المصدر السابق ص ٣٠ ـ ٣١.
(٢) المصدر السابق.
(٣) عُرِف الدفّ عند اليهود واستعملوه في طقوسهم الدينية في الجزيرة العربية، متّى ١٤، العدد ٦، والمزمور ٣٣، العدد ٢.
(٤) د. شوقي ضيف: الشعر الغنائي في الامصار الاسلامية (القسم الأول في المدينة، ص٩).

لاستعمال الدف أثر في الايقاع المطلوب، كما كان الايقاع يتوقف على حجم الدف وشكله ولم تكن التكايا والحلقات الصوفية تخلو من نوع أو أنواع من الدفوف، وقد جرت العادة ان تكتب عليه آيات قرآنية أو أسماء الله.

وأثيرت حول الدف مسائل فقهية، لكنها قد تنتهي عند حدود معينة، فقد حرّمت أو اتخذت مواقف تحفظية من الدفوف ذات الصنوج. وعلى الرغم من ان شيخ الصوفية السهروردي أنكره على اتباعه إذ قال: «ليس الدف من سنة المسلمين»[1]، فإن كبار الصوفية حلّلوه ولاسيّما الدفوف التي لا تحمل الصنوج.

والدفُّ آلة بسيطة الصنع والمظهر ساذجة، لكنها وقورة، هادئة غير أنها، إذا استُنطقت، أحدثت (الهرج والمرج) كما يقول الدراويش، تبعث في الصوفية الوجد، إذا ما ضرب بعنف فتتطاير العمائم وتَتَشقَّق الأردان، وتتناطح الرؤوس ببعضها أو بالحوائط ان لم تجد سبيلاً لأن تقارع رؤوساً مثلها.

(أرجوزة في الدَّف):

وبعدُ، فمهمة الدَّف في الحياة الصوفية يقدمها لنا الشيخ أبو الهدىٰ الصيادي (ت١٣٢٨هـ) في هذه الارجوزة:

إنَّ فـي الـدَّفِّ وفـي رَنَّـتِـهِ ... نـغـمـةً يَـعْـرِفـهـا مـن ذكـرا
صـوتُـه ذِكـرٌ وفـي بُـحَّـتِـه ... أنَّـةٌ تُـذْكِـرُ أوقـات الـسُّـرَىٰ
نَـضْـرِبُ الـدفَّ ومـنـه عـنـدنـا ... ذاكـراً نـسـمـعـه لـن يَـفْـتُـرَا
كـم صـبـاح دار بـالـلـيـل وكـم ... مـن هـلالٍ بـالـلـيـالـي انْـحَـدَرا

(١) السهروردي: عوارف المعارف ص ١٨٩.

وبه دقَّ إلى الرُّقِّ عزى ... كل نفس طيشها قد كَبِرا
وبه الدفةُ تَرْوي خَبَر الـ ... ـدفَّة الملساءِ عمن قبرا
ويَرِنّ الجلد من ضاربه ... طَلَبُ الهمة مِمَّن قَدِرا
فإذا يُتْرِكُ يغدو ساكناً ... وإذا يَضْرِبُ طوراً حَضَرا
لك هذا الرقُّ من قلبك إنْ ... لم تَرُعْه خِلْتَه ما ذُكِرا
وإذا هزَّ بحال ضارِبٌ ... داوم الذكرَ وخاف الخَطرا
قام في القوم مُنادٍ كامِنٌ ... أن رأىٰ الكف بدا واشتهرا
خذ به الكفَّ عن الدُّنيا وقُمْ ... بِيَدِ الذكرِ له مُسْتظهِرَا
رَقَّ حتىٰ طاب منه صوتُه ... بعد شَدٍّ فافْهَمَنْ ما أضْمَرا
واعمل الرقَّة خَلْقاً ثم شُدَّ ... لَها العَزْمَ لتعطي مَظْهَرَا
وانظُرِ اللَّوحَ الذي دار به ... قد غدا في جلده مُسْتَتِرا
فاستُرِ الكامنَ من حال وكُنْ ... لمحيطٍ سائِرٍ مفتقرا
جلدةُ الدَّفِّ إذا النار به ... عَبَثَتْ تَدْخُل في نوع الثَّرا
يذهب السترُ وتبقىٰ خَشَباً ... ما بها صوتٌ ولا السِّرُّ يُرىٰ
فاحذر النارَ وكن ذا فطنةٍ ... دائماً مستشعراً مستبصرا
فاضرب الدفَّ على حِكْمَتِهِ ... ودع اللاّهي بما فيه افترىٰ
ومن الأشياء خذ تَسْبيحَها ... مِثْلَ ما في الآي نصّاً ذُكِرَا
وارشد العالِم واهجُرْ جاهِلاً ... نَظَر الشمس كأنْ ما نَظَرا
واهمِل الحاسِدَ في حَيْرتِه ... عرف الحق وولّىٰ مُدْبِرا

أسماء الآلات المستعملة في الحضرة المولوية[1]

١ ـ النايات

مستحسن

نصفية

قِرْنية

منصور

شاه

مابينى

بولاهنگ

داود

گِرَفْت

٢ ـ ذوات الاوتار

رباب

---

(١) سجلت أسماء هذه الآلات من متحف المولوي في قونية وهي مقتبسة من كتاب: نُقُول ودراسات في الموسيقى للدكتور حسين علي محفوظ/مخطوط، شاكراً له مساعدته.

طنبور

كمنجة

كمان

٣ ـ آلات الطرب

خليلة الصنج

چلپارة

كدوم (الطبلة المزدوجة)

دايرة (الدايرزان) الدف ذو الجلاجل

الخاتمة

للشعر الصوفي بنية أفقية، إذ إن أسراره تتراصف مع ألفاظه، وكلاهما مرتبط بمدته، وهو يتعجل الوصول إلى نهاية معناه، شعر يبوح الشوق فيه عن الشوق، الكلام مقصود، وغير مقصود، وهو ينبع من التجربة الذاتية المتجذرة في جسد المتصوف ونفسه. وللكلمات في الشعر الصوفي أسرار، وأسراره أبعد من كلماته، وانه حاضر متدفق.

وانه استمكان ومصاولة للمعاني والألفاظ هو شعر ليس كباقي الشعر، لأنه لا يأتي إلا بوجد ولا ينتهي إلا بوجد.

٦ ـ الاوراد، ابتهالات ودعاء

أ ـ الأوراد:

كثيراً ما كتب عن الاحزاب وعن الأوراد؛ وكثيراً ما مُزِجَ معناهما ولم يُفرّق بينهما. والحقُّ أنهما، في الأسلوب والصيغة والغاية، شيء واحد. إلا أن الوِرْد يُقرأ عادة في أوقات منتظمة، فيقال أوراد الليل وأوراد النهار. أما الحزب فليس لقراءته وقت مخصوص[١].

مع وجود تباين واضح في الناحية الإنشائية التي تتوقف على اسلوب الكاتب وصياغته للورد أو الحزب، قال الفيروزآبادي: الحزب بالكسر هو الوِرْد[٢]. وإلى ذلك ذهب صاحب المفاخر العلية[٣].

ب ـ الحِزْبُ:

الجمع أحزاب، والحزب ما يجعله الرجل على نفسه من قراءة وصلاة[٤]، وفي حديث أَوْس بن حُذَيْفة: سئل أصحاب الرسول كيف تحزبون القرآن؟ قالوا: ثلاث، وخمس، وسبع، وتسع، إحدىٰ عشرة وثلاث عَشْرَة[٥]. وللحزب والأحزاب وجود ديني وتاريخي، فالأحزاب

---

(١) زكي مبارك: التصوف الاسلامي ٢/ ٧٩، وانظر د. علي صافي حسين: الأدب الصوفي في مصر ص٣٢٦.
(٢) القاموس المحيط١/ ٥٤.
(٣) احمد بن عياش الشاذلي: المفاخر العلية والمآثر الشاذلية ص ٢٠١ (طبع حجر).
(٤) ابن منظور: اللسان١/ ٣٠٨.
(٥) الزركشي: البرهان ١/ ٢٥٠.

سورة من سور القرآن، وقد سمّيت غزوة الخندق بيوم الأحزاب، والأحزاب اسم مسجد هو من أقدم مساجد الاسلام، قال فيه الشاعر[١]:

إذْ لا يزال غزالٌ فيه يَفْتِنُني يأوي الى مسجد الأحزاب مُنْتَقِبا

وقد خلّف لنا الصوفية ورجال الطرق مجموعة كبيرة من هذه الأحزاب، ولهم فيها تسميات خاصة كحزب البحر، وحزب النور، وحزب النجاة، وحزب الاستغراق، وحزب الحصن، وغيرها من الأسماء[٢].

ويلاحظ أن لبعض الطرق حزبين أو ثلاثة، وقد يضع شيوخ طريقة واحدة عدّة أحزاب تتلىٰ جيلاً بعد جيل من المريدين..

لقد أحيطت الأحزاب بالكثير من المبالغات والأساطير ويذكر أنه كان لبعضها «تأثير كبير على النفوس»، وجاء في كشف الظنون[٣] أنه كان «لحزب البحر[٤] تأثير خارق للعادة».

حزب البحر:

وهو من أشهر الأحزاب لأبي الحسن الشاذلي. وذكر أن تلاميذ الشاذلي «يقرأونه كل يوم» وله عدّة شروح، وقد نقله ابن بطوطة في رحلته[٥]، وترجمه L-Rinn معتمداً على رواية ابن بطوطة[٦].

وهذا هو الحزب المعروف بالحزب الكبير للشاذلي: يمكن اعتباره نموذجاً من النماذج الكثيرة للاحزاب:

اعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

---

(١) ابن منظور: المصدر السابق.
(٢) الشيخ احمد ضياء الدين: مجموعة الأحزاب.
(٣) حاجي خليفة: الكشف ٣/ ٥٨ (طبعة لندن).
(٤) سمي بهذا الاسم لأنه وضع في البحر حين سافر الشاذلي في بحر القلزم فتوقفت عليهم الريح ويُروىٰ ان النبي لقّنه إياه فانطلقت الريح مرة أخرىٰ.
(٥) ابن بطوطة ١/ ٤٠ (باريس ١٩٢٦).
(٦) دائرة المعارف الاسلاميّة ١٣/ ٥٨ أو ٥٠٨.

﴿وَإِذَا جَآءَكَ ٱلَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِـَٔايَـٰتِنَا فَقُلْ سَلَـٰمٌ عَلَيْكُمْ كَتَبَ رَبُّكُمْ عَلَىٰ نَفْسِهِ ٱلرَّحْمَةَ أَنَّهُۥ مَنْ عَمِلَ مِنكُمْ سُوٓءًۢا بِجَهَـٰلَةٍ ثُمَّ تَابَ مِنۢ بَعْدِهِۦ وَأَصْلَحَ فَأَنَّهُۥ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿٥٤﴾﴾ [الأنعام]، ﴿بَدِيعُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ أَنَّىٰ يَكُونُ لَهُۥ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَّهُۥ صَـٰحِبَةٌ وَخَلَقَ كُلَّ شَىْءٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿١٠١﴾ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ لَآ إِلَـٰهَ إِلَّا هُوَ خَـٰلِقُ كُلِّ شَىْءٍ فَٱعْبُدُوهُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ وَكِيلٌ ﴿١٠٢﴾ لَّا تُدْرِكُهُ ٱلْأَبْصَـٰرُ وَهُوَ يُدْرِكُ ٱلْأَبْصَـٰرَ وَهُوَ ٱللَّطِيفُ ٱلْخَبِيرُ ﴿١٠٣﴾﴾[1] [الأنعام].

حزب السيد احمد البدوي:

بسم الله الرحمن الرحيم: لَوَوْا عما نَوَوْا، فَعَمُوا وصَحَوْا عما طَوَوْا؛ ﴿رَبِّ لَا تَذَرْنِى فَرْدًا وَأَنتَ خَيْرُ ٱلْوَٰرِثِينَ ﴿٨٩﴾﴾ [الأنبياء].

بسم الله الرحيم: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَـٰبِ ٱلْفِيلِ ﴿١﴾ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِى تَضْلِيلٍ ﴿٢﴾ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ﴿٣﴾ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ﴿٤﴾ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ﴿٥﴾﴾ [الفيل].

اللهم أكفِنِيهم بما شِئْت. اللّٰهُمَّ إني أعوذ بك من شرورهم وأَدْرَأُ بك من نحورهم. بك أحاول وبك أقاتل. اللّٰهُمَّ واقيه كواقية الوليد. بكهيعص كُفِيت. بجمعسق حُمِيت. فسيكفيهم الله وهو السميع العليم. ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم. وصلىٰ الله على سيدنا محمد النبي الكريم. وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً والحمد لله رب العالمين.

ج ـ الوِرْد

هو الجزء من الليل وهو النصيب من القرآن[2] وباصطلاح الدراويش معناه الوصول.

يتصل الوِرْد بالأذكار حين يجتمع الدراويش على شكل حلقة أو بشكل

---

(١) ابن عياد الشافعي: المفاخر العلية في المآثر الشاذلية ص ٢١٥ (حجر).
(٢) ابن منظور: اللسان ٣/ ٤٥٨.

صف مستقيم ويرددون «الله... الله يا لطيف» مرات عديدة تبلغ أحياناً الألف مرة، دون استعمال الدف مع الترنح بالرؤوس. ويصاحب الوِرْد الدعاء ويُحْفَظ عن ظهر قلب[1].

وللوِرْد أوقات مُنَظَّمة، ولكل وِرْد وقت مخصوص، فهذا وِرْدٌ لليل وذاك وِرْد للنهار. وهناك أوراد تختص بأيام الأُسبوع كوِرْد الخميس ووِرْد الجمعة ووِرْد السبت.. الخ

وِرْد للشيخ عبد القادر الجيلاني:

«إلهي ما أحلمك علىٰ من عصاك، وما أقرَبَكَ ممن دعاك، وما أعطفك على من سأَلك، وما أرأفك بمن أمَّلك، من ذا الذي سألك فحرمته، أو التجأ إليك فأسلمته، أو تقرّب منك فأبعدته أو هرب إليك فطردته. لك الخلق والأمر، إلهي أثُراكَ تُعَذّبنا وتوحيدُك في قلوبنا وما إخالُكَ تفعل. ولئن فعلتَ، أتجمعنا مع قوم طال ما بَغَضْناهم لك. فبالمكنون من اسمائك، وما وارته الحُجُب من بهائك، أن تغفر لهذا النَّفَس الهَلُوع، ولهذا القلب الجَزُوع، الذي لا يَصْبِر لحرّ الشمس، فكيف يصبر لحرِّ نارك يا حليم يا عظيم، يا كريم يا رحيم...»[2].

د ـ الصلوات

الصلوات لون آخر من ألوان الدعاء، وهي جمع صلاة، والصلاة: الركوع والسجود[3] وتأتي أيضاً بمعنىٰ الدعاء والاستغفار.

قال الأعشى:

وصَهباء خافَ يهوديُّها ... وأبْرزَها، وعليها خَتَمْ
وقابَلَها الرِّبحُ في دَنِّها ... وصَلَّىٰ على رسمها وارتسَمْ

---

(١) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد ص ٧٦.
(٢) النويري: نهاية الارب ٥/ ٢٨٢.
(٣) ابن منظور: اللسان ١٤/ ٤٦٤.

وتأتي الصلاة بمعنىٰ الرَّحمة؛ قال الراعي النميري:

صلَّى على عَزَّة الرحمٰنُ وابنتِها ليلىٰ، وصلىٰ على جاراتِها الأُخَرِ

وصلاة الله على الرسول: «رحمته له وحُسْنُ ثنائه عليه»[1].

وقد وردت لفظة الصلاة في القرآن الكريم في مواضع كثيرة واتخذها الدراويش كأسلوب من أساليب التعبد لا يختلف كثيراً عن أساليب الدعاء الأخرىٰ.

نموذج للصلوات

صلاة للسيد احمد البدوي

«اللهم صلِّ على نور الأنوار، وسر الأسرار، وترياق الأغيار، ومفتاح باب اليسار، سيدنا محمد المختار، وآله الأطهار، وأصحابه الأخيار، عدد نعم الله وأفضاله».

هـ ـ الابتهالات:

الابتهال أعلىٰ صنوف الدعاء «وابتهل في الدعاء إذا اجتهد فيه»، والابتهال: التضرع[2]، والمبالغة فيه[3]، وتأتي بمعنىٰ التسبيح، وقال نابغة شيبان:

أقطع الليل آهة وانتحابا وابتهالاً لِلّٰه أيّ ابتهالِ

والمتباهِلان يدعو كل واحدٍ منهما علىٰ صاحبه[4]، جاء في الكتاب الكريم ﴿ثُمَّ نَبْتَهِل فَنَجْعَل لَّعْنَتَ ٱللَّهِ عَلَى ٱلْكَٰذِبِينَ ﴿٦١﴾﴾ [آل عمران].

---

(١) ابن دريد: الجمهرة ٣/ ٨٨.
والفيوضات الربّانية في المآثر والاوراد القادرية ص ١٦٢ وراجع: عاشور ص ١٢١ ـ ١٢٢.

(٢) اللسان ١١/ ٧٢.

(٣) محمد علي شيرازي: معيار اللغة ٢/ ٣٣٢.

(٤) المعجم الوسيط ١/ ٧٤ وقارن: ابن فارس: معجم مقاييس اللغة ١/ ٣١٠.

وابتهال الدراويش يكون على عدّة اشكال، فإما أن يعقدوا حلقة ويبتهلوا إلى الله بكلام منظوم يرددونه عدة مرات، وإما أن يكون على شكل صيغة دعاء منثور يُقْرأ في أوقات غير محددة.

قصيدة في الابتهال لعبد الرحيم البرعي[1]

قف بالخضوع وناد ربك يا هُوْ ... إن الكريم يُجيب مَنْ ناداه
واطلب بِطاعَتِه رضاهُ فلم يَزَلْ ... بالجود يرضي طالبين رضاه
واسألْهُ مغفرةً وفضلاً إنه ... مبسوطتان لسائليه يداه
واقصِدْه منقطعاً اليه فكل من ... يرجوه منقطعاً اليه كفاه
شَمَلَت لطائفُه الخلائق كلها ... ما للخلائق كافلٌ إلا هو
فعزيزها فذليلها وغنيُّها ... وفقيرها لا يرتجون سواه
ملِكٌ تَدين له الملوك ويلتجي ... يوم القيامة فقرهم بغناه
هو أولٌ هو آخِرٌ هو ظاهرٌ ... هو باطنٌ ليس العيون تراه
حجَبَتْه أسرار الجلال فدونه ... تقف الظنون وتخرس الأفواه

ومن خلال نصوص الدعاء التي أوردتها، يبدو طابع الذُّل والانكسار مرتسماً في كل سطورها، وهذه الصورة، المبالغ فيها في الدعاء والعبادة، امتدادٌ للواقع السياسي الذي كانت تعانيه البلاد الاسلامية. فقد ارتسمت صورة الله في أذهان الجميع بصورة السلطان المتربع على العرش، يأمر وينهى، ويحلو له ان يرىٰ الناس تركع بين يديه.

---

(١) ديوان البرعي.

الحب والغناء في كتاب «الأغاني»

اهتم أبو الفرج الأَصفهاني، في مقدمة كتاب «الأغاني»، كل الاهتمام بالإشارة إلىٰ الأغاني، فلم يُبالِ بشيء مبالاتَهُ بذكرها، ويكاد ذِكْرُ الأغاني يستغرق المقدمة كلَّها. فقد أوتي مِنْ ذوق الغناء، والمعرفة بأصوله، وبالأصوات والألحان، الشيء الكثير[1]. إن له في هذا الميدان الباعَ الطويل. وهذا أمرٌ يؤيده تأليفه في الغناء. من ذلك رسالته الى بعض إخوانه في عِلَل النَّغَم، فضلاً عن دخوله في المناظرات والمجادلات والمراسلات والمشافهات التي كانت تَجْري بين أئمة المغنين، وآراؤه في هذا المعنىٰ مبثوثة في تضاعيف كتاب «الاغاني».

لقد نجح الأَصفهاني في تسخير قضايا الموسيقىٰ والغناء لمشاعر الحب، وكان كتابه نَفَحاتٍ جادت بها قرائح العاشقين، ويكاد يكون سِجِلّاً خالداً لقصائد الهائمين في بوادي الحب، التائهين في فلواته. وقد ذكرهم جميعاً حتىٰ النُّسَّاك والزهّاد والصوفية.

وكما كان أبو الفرج إماماً في الأدب، كان إماماً في الغناء، حيث نشأ في بيت يتذوق أهله الغناء. فقد طلب أبوه هذا الفن وواظب عليه، وسمع مرّة لحناً «لجميلة» في منزل يونُس بن محمد الكاتب فانصرف وهو كئيب، حزين، مغموم، وكما كان لأبيه ذوق في الغناء كان لعمته أيضاً، مثل هذا الذوق.

---

(١) لغة الغناء، مقال (مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، تشرين الاول «اكتوبر» ١٩٦٨، الجزء الرابع، المجلد الثالث والأربعون، ص ٧٠١».

لقد كان للحب منزلة راقية في عصر الأصفهاني، فكان للأغاني مثل هذه المنزلة في النفوس، ولا عجب أن يخوض أبو الفرج في أمور كثيرة تتعلق بهذا الفن، فقد جاءت في كتاب الاغاني إشارة الى ضروب الحب، والغناء معاً، منها الضرب المطرب المحرّك، ومنها الضرب ذو الشجا والرقة، ومنها الضرب ذو الحكمة وإتقان الصنعة.

لقد تتبع أبو الفرج أخبار الغناء فَذَكَر أصله ونشأته، وذكر الذين تعلموا ألحان الأمم الأخرىٰ وغناءهم، ولم يَغْفَل عن أمور كثيرة تتصل بالغناء، ولا سيما بالخُلفاء الذين حذَقُوا الغناء ونقدوه، فميزوا بين متانته وبين انحنائه ولينه، أو الخلفاء الذين كانوا يؤثرون الطرب على كل شيء.

والخلاصة: أن أبا الفرج لم يَغْفَل عن شيء يتصل بالحب والغناء، وما قيل فيهما من شعر وقصيد.

لقد استفاضت في كتاب الأغاني أساليب مختلفة في وصف الغناء وتأثيره في النفوس، وفي ما يحرك المشاعر، ويؤجج الاحاسيس، وقد يكون الطير والحيوان، ومظاهر الطبيعة مُشارِكةً في صنع هذا العالم الجميل. إننا، في موضع من الاغاني، نجد أن شاعراً عاشقاً كان يغني كأنَّ صوته صوت بلبل، كما كان الطلل أصلاً لإثارة عواطف المتشوقين كما في قول ابن ياسين:

الـــطـــلـــول الـــدوارسُ فـــارقَـــتْـــهَـــا الأَوانـــسُ

أوْحَـشَـت بـعـد أهْـلِـهـا فَـهْـي قَـفْـرٌ بَـسَـابِـسُ

وقد وصف الواثق هذه الأبيات بقوله: «هذه أبيات في أربع كلمات، الطلول كلمة، والدوارس كلمة، وفارقتها كلمة، والاوانس كلمة، فانظر هل ترك الشاعر شيئاً من الصنعة يتصرّف فيها المغني لم يدخله في هذه الكلمات الاربع».

وقد علّق صاحب الأغاني على أن العشق لا يَخْفَىٰ، واستشهد بقول الشاعر:

هل تطمُسونَ من السماء نجومَها بِأَكفِّكم أو تَسْتُرون هلالها

وهذا يذكرني بقول شاعر آخر قال في حق عاشق:

وحامل العشق لا يَخْفَىٰ على أحدٍ كحامل المِسْكِ لا يخلو من العَبَقِ

لقد بلغ من تأثير الغناء في نفوس العرب أنهم إذا وصفوا هذا التأثير حملوا النبات والجماد على مشاركتهم في الطرب. فقد نجد خبراً يتعلق بشاعر عاشق ومغنٍ رائق كابن سُرَيْج وهو يُغَنِّي في ظلال شجرة، فيخيّل الىٰ الذي يسمعه أن الشجرة تنطق معه.

وغنّى ابن عائشة يوماً فخيّل الى الذي سمعه أن الأودية تنطق معه، وتُردِّد صوته وتتجاوب معه الأصداء.

ومثلُ هذا الاسلوب من الوصف قد نراه في مقام آخر من كتاب الأغاني، نراه في نسب إبراهيم الموصلي وأخباره، ولا حاجة بنا إلىٰ ذكر الخبر بأجمعه على طرافته: فقد خلا إبراهيم الموصلي في يوم من الأيام بجواريه وخلانه، وإذا هو بشيخ ذي هيبة وجمال، عليه قميصان ناعمان، وعلى رأسه قَلَنْسُوَة وبيده عُكَّازة من فضة، وروائح المسك تفوح منه، حتىٰ ملأ البيت والدار، فاغتاظ ابراهيم بسبب دخول هذا الشيخ، لكن الشيخ أخذ العود من ابراهيم وجَسَّه، ثم غنىٰ الشيخ، فقال ابراهيم: فوالله لقد ظَنَنْتُ الحيطان والأبواب وكل ما في البيت يُجيبه ويغني معه من حسن غنائه وجمال أدائه، حتىٰ خِلْت والله أني أجاوبه أنا وعظامي وثيابي، وبقيت مبهوتاً لا أستطيع الكلام، ولا الجواب، ولا الحركة لِمَا خالَطَ قلبي.

وتبيَّن بعد ذلك لإبراهيم أن هذا الشيخ إنما هو ابليس نفسه، فقد كان جليسَهُ ونديمه ذلك اليوم.

الخبر في غاية الطرافة، ولكن المهم فيه هو الوصف: فقد جاء هذا الوصف علىٰ لسان إمام من أئمة الغناء وهو ابراهيم الموصلي، الذي عَرَف أسرار الغناء، ووقف على البراعة فيه، فكان الوصف مشتملاً علىٰ أبلغ ما يكون من الإفصاح عن التأثير، وأيُّ وصف أبلغ من أن تكون عظام ابراهيم وثيابه تُجاوِب الشيخ في غنائه.

ويجدر بنا، بعد هذا كله، أن نشير إلىٰ وصف حركات السامعين الذين كان يهزهم حُسْن الغناء، ومنهم أولئك العاشقون المتيمون، أو الخلفاء المتذوقون: فقد كان الهادي يشتهي من الغناء ما توسط وقلَّ ترجيعه؛ فغناه يوماً مُغَنٍّ بشعر النابغة الجعدي فوثب عن فراشه طرباً. هكذا يقول الاصفهاني.

وسمع عمر الوادي يوماً رجلاً يغني غناءً لم يسمع قط أحسن منه، فكاد يسقط عن راحلته طرباً.

وغَنَّت جميلة يوماً، فسمع للبيت زلزلة، وللدار همهمة. ثم غَنَّت فاستخف غناؤها القومَ أجمعين، وصفقوا بأيديهم، وفَحَصُوا بأرجلهم، وحركوا رؤوسهم، وقالوا لها: نحن فداؤك من السوء، ووِقاؤك من المكروه، وما سمعها أحد إلا بكىٰ.

وقريب من هذا الوصف ما جاء في أخبار عبد الله بن جعفر، فقد أمر جارية له أن تغني، فغنت، فجعل شيخ من الحضور يصفق ويرقص ويحرك رأسه ويدور، حتىٰ وقع مغشياً عليه.

ومنهم من كان يسمع الصوت الحَسَن فيطرب طرباً يهمّ معه أن ينطح برأسه الحائط.

ولم يَقْتَصروا علىٰ وصف تأثير الغناء في الناس، فقد وصفوا تأثيره في الوحش. لقد غنّى ابراهيم بن المهدي يوماً على أشد طبقة يتناهىٰ إليها العود، ووصف صوته من كان يسمعه فقال: كان إذا ابتدأ يغني أصغت الوحش اليه ومدت أعناقها صوبه، ولم تزل تدنو من الحضور حتىٰ تكاد

تضع رؤوسها على المحل الذي كانوا عليه، فإذا سكت نفرت وبَعُدت من القوم حتىٰ تنتهي الى أبعد غاية يمكنها التباعد فيها عنهم.

ولقد ذَكَر الأصفهاني أن الخلفاء كلهم سواء في تأثُّرهم بالغناء، ولاسيما أغاني العشق، ولكنهم يتفاوتون في سيطرتهم علىٰ أعصابهم ومدىٰ تحكمهم في ضبط مشاعرهم، فكان الخليفة أبو جعفر المنصور مثلاً إذا طرب واشتد تأثره بالغناء الى حد محاولة الحركة والتصفيق، يقوم من مجلسه ويدخل بعض حجر القصر فيكون ذاك هناك. وكان الرشيد يلتزم أبهته ووقاره، فإذا تملكه الطرب تحرك في اعتدال. أما مجالس الامين فكانت تزخر بالطرب والمطربين، وكان الأمين يحنو على المحبين وقد غنىٰ له اسحاق الموصلي هذه الابيات لأبي نواس:

يا كثيرَ النَّوْحِ في الدِّمَنِ ... لا عليها، بل علىٰ السَّكَنِ
سُنَّةُ العُشَّاقِ واحدةٌ ... فإذا أحْبَبْتَ فاسْتَكِنِ
ظَنَّ بي من قد كَلِفْتُ به ... فَهْوَ يجفوني علىٰ الظَّنَنِ
رَشَأٌ لولا ملاحَتُه ... خَلَتِ الدنيا مِن الفِتَنِ
يا أمينَ اللهِ عِشْ أبداً ... دُمْ علىٰ الأيام والزمنِ
سنَّ للناس الندىٰ فَنَدَوْا ... فكأنَّ البُخلَ لم يكُنِ
كيف تَسْخُو النفسُ عنك وقد ... قمتَ بالغالي من الثمنِ

فقام إليه الأمين من مجلسه فقبّل رأسه وأمر له بهدية مُجْزِية.

في هذا القَدْر من الاستشهاد مَقْنَع، فإن كتاب الأغاني لا تكاد ورقة من أوراقه تخلو من وصف الحب وحالات المُحبين، وأحاديث الأصوات والألحان وتأثيرِها في القلوب والنفوس.

«متابعات»

الحب في الموسيقى والغناء الصوفي في المصادر الدينيّة الاسلامية وكتب التاريخ والسير

ذكر القرآن الكريم عدداً من الآلات الموسيقية كالصور والناقور (كآلتين يُنادَىٰ بهما) (الأنعام/الآية ٧٣، والمُدَّثِّر/الآية ٨).

كما أشار الكتاب العزيز إلىٰ الصفير والتصفيق بالأيدي (الأنفال/الآية ٣٥). وربما ذهب بعض المفسرين الى إباحة الغناء من خلال الآية الكريمة: ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ ٱلَّتِىٓ أَخْرَجَ لِعِبَادِهِۦ﴾ [الأعراف/الآية ٣٢].

وهذه بعض أهم المصادر الدينية الإسلامية التي أشارت الى الموسيقىٰ والغناء.

مصادر الموسيقى والغناء والغزل
في دوريات عربيّة منتخبة

١ ـ الآلة التي تزمر بنفسها، صنعة بني موسىٰ بن شاكر:

(المشرق ٩ [١٩٠٦] ص ٤٤٤ ـ ٤٥٨) نشرها الأب لويس شيخو والاب موريس كولجت.

٢ ـ أطوار المغنين والموسيقيين الغريبة (المقتطف ٣٦ [١٩١٠] ص ٥٣٣ ـ ٥٣٩).

٣ ـ الأغاني واصطلاح صناعتها (المقتطف [١٩٤٢] ص ١٤٤ ـ ١٤٩ عبد الرحمن فهمي) بحث تاريخي أدبي اجتماعي في الأغاني.

٤ ـ الاغاني الفراتية (لغة العرب ٦ [١٩٢٨] ص ٤٤٦) عبد المولىٰ الطريحي.

٥ ـ بحث في الموسيقىٰ الشرقية (المشرق، [١٨٩٨] ص ١٠٩٩) الأب لويس شيخو.

٦ ـ تاريخ الغناء العربي (المقتطف ٧٣ [١٩٢٨] ص ٣٨٦) عبد الرحيم محمود.

٧ ـ تاريخ الغناء العربي (المقتطف ٧٤ [١٩٢٩] ص ٤٤ وص ١٨١) عبد الرحيم محمود.

٨ ـ تاريخ الغناء العربي (المقتطف ٧٥ [١٩٢٩] ص ٥٥٠) عبد الرحيم محمود.

٩ ـ ثلاث مقالات عربيّة في الآلات المنغمة (المشرق ٩ [١٩٠٦] ص ١٨) الأب لويس شيخو.

١٠ ـ جواهر النظام في معرفة الانغام (المشرق ١٦ [١٩١٣] ص ٨٩٥) (مع قصيدة حول الانغام والايقاعات والاوزان).

١١ ـ حول مؤتمر الموسيقىٰ (المقتطف ٨٠ [١٩٣٢] ص ٣٩٢) بشر فارس. تاريخ موجز للموسيقىٰ العربية.

١٢ ـ الرسالة الشهابيّة في الصناعة الموسيقية (السنة الثانية، المشرق ١٩٩٩) الاب لويس عال.

١٣ ـ العلاج بالموسيقىٰ (الهلال ٥٣ [يوليو ١٩٤٥] ٣٤٨ ـ ٣٥٢).

١٤ ـ الغناء العربي، ماضيه وحاضره (المقتطف ٢٧ [١٩٠٢] ص ٩٣٤) أسعد داغر.

١٥ ـ فن الموسيقىٰ عند الأقدمين (المشرق ٩ [١٩٠٦] ص ٩١٤).

١٦ ـ كتاب جليل في الموسيقىٰ (المشرق ٤ [١٩٠١] ص ٤٧٦) انستاس الكرملي.

١٧ ـ كتاب الموسيقىٰ الشرقية (المقتطف ٣١ [١٩٠٦] ص ٥٢١).

١٨ ـ مورسطس، صاحب الأرغن (المشرق ١٢ [١٩٠٩] ص ٧٨).

١٩ ـ الموسيقىٰ البابلية (المقتطف ٦٥ [١٩٢٤] ص ٤٧٥).

٢٠ ـ الموسيقى والدين (النجم ٥ [١٩٣٣] ص ١٥٤) القس الفونس شوينر.

٢١ ـ الموسيقىٰ الشرقية (المشرق ٢٧ [١٩٢٩] ص ١٧ وص ٩٦ وص ١٩٦) وديع صبرا.

٢٢ ـ الموسيقىٰ الشرقية (المقتطف ٩ [١٨٩٥] ص ٢٧٩ وص٣٤٦). تاريخ الموسيقىٰ في الشرق القديم، في بابل والصين.

٢٣ ـ الموسيقىٰ العربية (المقتطف ١٩ [١٨٩٤] ص ١١٥) نجيب ماضي. مقال عن الرسالة الشهابية.

٢٤ ـ الموسيقىٰ العربية (المقتطف ٦٧ [١٩٢٥] ص ٥١٢). الكتب المخطوطة في الموسيقىٰ العربية في مكتبة اكسفورد لفارمر.

٢٥ ـ الموسيقىٰ العربية أم الموسيقىٰ الإسبانية (المقتطف ٧٣ [١٩٢٨] ص ٣٢٣).

٢٦ ـ الموسيقىٰ العربية وعبده الحامولي (المقتطف ٨٨ [١٩٣٦] ص ٣٠٥) خليل مطران.

٢٧ ـ الموسيقىٰ عند العرب (النجم ٩ [١٩٣٧] ص ٣٣٦) الاب هياسنت الدومنيكي.

٢٨ ـ الموسيقىٰ في العهد القديم وادواتها (المشرق ٧ [١٩٠٤] ص ٦٣٧).

٢٩ ـ الموسيقىٰ والغناء عند العرب (المشرق ٧ [١٩٠٤] ص ٨٤٣ وص ٩٠١) عيسىٰ اسكندر المعلوف.

٣٠ ـ الموسيقىٰ في الجاهلية (النجم ٤ [١٩٣٢] ص ٣٥٣) القس الفونس شوينر.

٣١ ـ الموسيقىٰ في عهد الامويين (النجم ٤ [١٩٣٢] ص ٤٦١).

٣٢ ـ الموسيقىٰ في عهد الخلفاء الراشدين (النجم ٤ [١٩٣٢] ص ٤٠٩).

٣٣ ـ الموسيقىٰ في عهد العباسيين (النجم ٥ [١٩٣٣] ص ٢٧).

٣٤ ـ الموسيقىٰ في عهد العباسيين بين التداعي وبين السقوط (النجم ٥ [١٩٣٣] ص ١١٤).

٣٥ ـ الموسيقىٰ والمزيقة (لغة العرب ٥ [١٩٢٧] ص ٢٩٨) أحمد زكي أبو شادي.

٣٦ ـ موسيقىٰ المصريين القدماء (المقتطف ١٨ [١٨٩٤] ص ٥٧٧).

٣٧ ـ موسيقىٰ المصريين القدماء (المقتطف ٨٠ [١٩٣٢] ص ٤٢١).

٣٨ ـ نظرات في الموسيقىٰ الشرقية (المشرق ٢٧ [١٩٢٩] ص ٨٤٩).

٣٩ ـ نظرة في المقامات العراقية (لغة العرب ٨ [١٩٣٠] ص ٧٣٩).

٤٠ ـ هل كلمة «موسيقىٰ» عريقة في اليونانية (لغة العرب ٥ [١٩٢٧] ص ٩٧) انستاس الكرملي.

مصادر إضافية (فصول عن الموسيقىٰ والغزل في كتب عربيّة)

١ ـ آلة الطرب (التعريف بالمصطلح الشريف ص ٢١٥) لابن فضل الله العمري.

٢ ـ رسالة في الموسيقىٰ (ضمن رسائل ابن سينا) ابن سينا.

٣ ـ صناعة الغناء (مقدمة ابن خلدون. ص ٣٥٣ ـ ٣٥٨، بولاق).

٤ ـ غناء بعض مَلّاحِي العرب اثناء هياج البحر (مروج الذهب للمسعودي ١/ ٢٣٢ ـ ٢٣٣، طبعة باريس).

٥ ـ الموسيقىٰ في الجندية (تاريخ التمدن الاسلامي ١/ ١٦٨) جرجي زيدان.

٦ ـ الموسيقىٰ والغناء (خطط الشام ٤/ ١٠ ـ ٢/ ١) محمد كرد علي.

٧ ـ نيل الأرب في موسيقىٰ الإفرنج والعرب: أحمد أمين الديك.

أولاً ـ المصادر الدينية:

١ ـ البخاري، (أبو عبد الله محمد بن ابي الحسن اسماعيل، ت ٢٥٦هـ)

الجامع الصحيح، المعروف بـ«صحيح البخاري»: وهو أول الكتب الستة في الحديث وأفضلها على المذهب المختار. أشار إلى بعض آراء بعض الفقهاء في الغناء وتحدّث عن التنغيم في الأذان. اهم الطبعات: طبع في الهند (١٢٦٩هـ) وفي بولاق (١٢٨٠هـ، ١٢٩٦، ١٣١٣)، وطبع في مصر (١٢٧٩هـ)، وطبع في الآستانة (١٣٢٥هـ)، وفي أوروبا: باعتناء المستشرق كُرِهْل E.Krehl، ليدن (١٨٦٢م).

٢ ـ البيضاوي، (ت ٦٨٥هـ)

أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ويعرف بتفسير البيضاوي وهو كتاب كبير في تفسير القرآن الكريم، أورد معلومات وشواهد عن الغناء في الإسلام وضرب مثلاً ببعض الآيات القرآنية التي تشير الى الصوت الجميل.

طبع في بولاق (١٢٦٣هـ)، والقاهرة (١٣٠٣)، وطبعت اجزاء منه باعتناء فليشر H.D. Fleisher ليبسك ١٨٤٤، وطبعات أخرىٰ.

٣ ـ البيهقي، (ابو بكر احمد بن الحسين ٤٥٨هـ)

الاسماء والصفات: كتاب في رجال الحديث تناول في ثناياه بعض آراء الفقهاء في الموسيقىٰ والغناء وتحدث عن غناء النصب، طبع في الهند ١٣١٣، كما أشار إلى آراء أخرىٰ في كتابه: القراءة خلف الامام، دهلي [يعني: دلهي] (د ت).

٤ ـ التبريزي، (محمد بن عبد الله الخطيب العمري، من علماء القرن الثامن للهجرة)

مشكاة المصابيح؛ أكمل فيه مصابيح السنة للبغوي، تَحَدَّث عن الغناء وأورد بعض الاقوال، والآراء منها حديث نبوي يقول: «الغناء يُنْبِت في القلب النفاق كما يُنْبِت الماءُ البَقْل»، له طبعات عديدة اهمها، بطرسبورج بالحجر (١٨٩٨م)، كَلْكِتَّة (١٣١٩هـ) وترجم هذا الكتاب إلى الانكليزية، وطبع في كلكتة سنة (١٨٠٩م).

٥ ـ الترمذي، (أبو عيسىٰ بن محمد عيسىٰ، ت ٢٧٩هـ)

جامع الترمذي أو الجامع الصحيح: ثالث الكتب الستة في الحديث، ويقال له السنَن، أورد آراء في الغناء والطرب وأحاديث حولهما، وقال في الحديث الذي لعن الغناء والمغنين انه حديث ضعيف ومشكوك فيه. طُبع في الهند (١٢٩٣هـ) وفي دهلي [يعني دلهي] (١٣٢٨هـ).

٦ ـ القشيري، (ابو القاسم عبد الكريم بن هوازن ت ٤٦٥هـ)

الرسالة القشيرية، وتعرف بالرسالة في رجال الطريقة كتبها الى الصوفية وعنهم سنة (٤٣٧هـ)، وفيها فصل عن سماع الموسيقىٰ. وتعتبر خلاصة موقف الصوفية من الموسيقىٰ والغناء والآلات، طبع في بولاق (١٢٨٤هـ) وفي مصر (١٣١٨هـ) كما ترجم الى اللغة الفرنسية، وطبع في روما: Traité sur Le Soufisme, Traduit Par O. de Lèbed in. Rome 1911.

٧ ـ الغزالي، (حجة الاسلام، ابو حامد محمد بن محمد، ت ٥٠٥هـ)

من أجل كتب المواعظ الإسلامية، جمع فيه الوعظ والفلسفة والتصوف والفقه وغير ذلك من علوم عصره. فيه فصل كامل عن السماع، تناول فيه الغناء والآلات الموسيقية، تحليلها وتحريمها، من وجهة نظر صوفية، وموسيقىٰ الوجد، والألحان، وذَكَر رأي العباس بن عبد الله بن العباس في الغناء واشتقاقه وحلَّلَ حديث الرسول في تحريم القينة وبيعها وثمنها وتعليمها، وقال الغزالي في هذاالحديث: إنما المقصود به مغنيات الخمارات. كما استند الى سورة الأعراف لإثبات إباحة الغناء. اهم طبعاته: بولاق (١٢٦٩هـ)، مصر (١٢٨٢هـ) (١٣٠٦هـ). طبع بهامشه عوارف المعارف للسهروردي وطبعات أخرىٰ، راجع سركيس (ص١٤١٠). وقام المستشرق مكدونالد بترجمة الفصل الخاص بالغناء الىٰ الانجليزية (مجلة الجمعية الآسيوية ١٩٠١م).

٨ ـ الغزالي، (مجد الدين احمد بن محمد الغزالي)

بوارق الالماع: كتاب وعظي صوفي تضمّن دفاعاً عن الموسيقىٰ من

وجهة نظر صوفية، (والمؤلف اخو الغزالي) طبع مع «فرح السماع» لابن رغدون لكنو ١٨٩٩، وطبعه روبسون في «رسائل في سماع الموسيقىٰ» لندن ١٩٣٨.

٩ ـ النَّوَوِي، (محمد بن عمر، من علماء القرن الرابع عشر للهجرة)

التفسير المنير لمعالم التنزيل، تحدث عن آراء بعض الفقهاء في الغناء وآلات الطرب وتحليلها وتحريمها وإتلافها وأحكام ذلك. طبع بهامشه كتاب «الوجيز في تفسير القرآن العزيز» لابن احمد الواحدي، القاهرة ١٣٠٥هـ.

ثانياً ـ كتب التاريخ

١ ـ ابن حَجَر العَسْقَلاني، (احمد بن علي ت ٨٥٢هـ)

الدُّرَرُ الكامنة في أعيان المائة الثامنة:

تَرْجَم فيه المؤلف للعلماء والأمراء والكتّاب، والأدباء والشعراء والرواة ممن تُوُفُّوا بين سنتي (٧٠١) و (٨٠٠)هـ في مصر والشام، وهو مرتب على حروف الهجاء. وردت في الكتاب جملة من الآراء التي قالها الخلفاء في الموسيقىٰ والغناء ورأي الدين في السماع. حيدر آباد، الدكن ١٩٢٩ ـ ١٩٣١.

٢ ـ ابن خلدون، (عبد الرحمن بن محمد، ٨٠٨هـ).

المقدمة: خزانة علوم واسعة في الأدب والاجتماع والاقتصاد، تحدث ابن خلدون عن الموسيقىٰ باعتبارها عِلْماً بمستوىٰ حديثه عن الرياضة والمنطق والطب والإلٰهيات، كما تناول صناعة الغناء، والموشحات والأزجال، وتحدّث عن الآلات الموسيقية المختلفة وقد نشر الفصل الخاص بالموسيقىٰ، مع ترجمة الى الفرنسية، لفون هامر Von Hammer بعنوان: Extraits d'Ibn Khaldun De La Musique ونشر في الجزء السادس من المجلة الآسيوية، فيينا ١٨١٨، وترجم هذا الفصل جاكسون J.G. Jackson في JRAS أيضاً ١٨٢٥.

٣ ـ ابن خلّكان، (شمس الدين أبو العباس أحمد بن محمد، ت ٦٨١هـ)

وَفَياتُ الأَعيان: معجم تاريخي مُهِم لمشاهير المسلمين، من العلماء والوزراء والشعراء والكتاب، من الذين عاشوا في مختلف العصور حتىٰ القرن الذي عاش فيه المؤلف وهو القرن السابع الهجري، اشتمل هذا السِّفر على (٨٦٤) ترجمة ورُتِّبت الأسماء على حروف المعجم. ومما أورده أسماء الكثير من أعلام الموسيقىٰ والغناء وذكر الخلفاء الذين احبوا الغناء وشُغِفوا به، أمثال المهدي الذي قال عنه إنه «كان من أحسن الناس صوتاً»، وذكر اقوال العلماء والأدباء في الغناء. كقول ابن مقلة (٣/ ٢٧٠): «يعجبني من يقول الشعر تأدباً لا تكسُّباً، ويتعاطىٰ الغناء تطرُّباً لا تطلُّباً».

طُبع لمرات عديدة، أهمها طبعة وستنفلد في: Ibn Chalikani vitae illustrium vivorum nunc primum arab جوتنجن ١٨٣٦ ـ ١٨٤٣، وطبعه دي سلان في Slan de sud في Vies des hommes illustres de l'Islamisme en Arabe باريس ١٨٣٨ ـ ١٨٤٢. مع ترجمة الى اللغة الانكليزية في (٤) مجلدات، وطبع في بولاق (١٢٩٩ ـ ١٨٨٥).

٤ ـ ابن العبري، (ابو الفرج الملطي ت ٦٨٥هـ)

تاريخ مختصر الدول: رُتّب على عشر دول، فيه معلومات تاريخية مهمة وإشارات إلى الموسيقىٰ والغناء من خلال ارتباطهما بالخلفاء والأمراء، فذكر عن ذلك حكايات وقِصصاً طريفة (ص ٢٠٧)، من ذلك حكاية هشام ابن عبد الملك الذي أتىٰ رجلاً عنده قيان وخمر وبربط، فقال اكسروا الطنبور على رأسه فبكىٰ لما ضرب، فقيل له عليك بالصبر، فقال: أتراني أبكي للضرب، بل إنما ابكي لاحتقاره (أي هشام) البربط إذ سماه طنبوراً!

نُشر مع ترجمة لاتينية لبوكوك E.Pocock اكسفورد ١٦٦٣، طبعه الأب أنطوان صالحاني ووضع فهارسه، بيروت ١٩٨٠.

٥ ـ ابن هشام، (عبد الملك ت ٢١٨هـ)

السيرة النبوية: اول مرجع لسيرة الرسول الكريم بعد القرآن الكريم، كما انها أقدم أثر وصلنا كاملاً من هذه الناحية، ذَكَرَ نُبَذاً عن موقف الرسول من الغناء وبعض آراء الصحابة فيه، وذكر شيئاً من الشعر والغناء في ذلك العهد الاسلامي المبكر. نُشر بشرح مصطفىٰ السَّقَّا وابراهيم الأبياري في مصر ١٣٧٥هـ.

٦ ـ ابو الفِدَا، (اسماعيل بن عمر، ت٧٣٢هـ)

المختصر في أخبار البشر (ويعرف بتاريخ أبي الفدا) وهو كتاب في التاريخ القديم والإسلامي، انتهىٰ بأحداثه الى سنة (٧٢١هـ)، رتّب التواريخ القديمة على مقدمة وخمسة فصول، أما التواريخ الإسلامية فقد رُتبت على السنين. فيه اخبار وشذرات عن الموسيقيين والمغنين امثال اسحق الموصلي وغيره.

طبع باسم «أخبار الاسلام» مع ترجمة الىٰ اللاتينية باعتناء ريكي وأدلر J.Reiske and J.Adler كوبنهاغن ١٧٩٤ ـ ١٧٨٩م.

٧ ـ الطبري، (محمد بن جرير ٣١١هـ)

تاريخ الطبري، (أو تاريخ الرسل والملوك).

يُعتبر أول تاريخ عربي وُضِع على نحو قريب من العلمية، جمع فيه الطبري ما اودعته مصادر التراث العربي التاريخية. ابتدأ مؤلفه بالخليقة، وانتهىٰ به الىٰ سنة (٣٠٢هـ)، تضمن اشارات الى الموسيقىٰ كعلم يدرّس وتحدّث في المجلد الأول عن القيان وعلاقة الموسيقىٰ بالشعر والحُداء.

نشره دي غوييه عام (١٨٧٩ ـ ١٩٠١) مع مقدمة لاتينية، له طبعات أخرىٰ، القاهرة ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠.

٨ ـ المسعودي، (علي بن الحسن ٣٤٥)

مروج الذهب: من كتب التاريخ العربي، ابتدأ من الخليقة وتحدّث عن

الأنبياء وسرد قصصهم وانتهىٰ الى سنة ٣٦٣هـ، يحتوي على اشارات عن الموسيقىٰ والموسيقيين وبخاصة في الفصل الذي يتحدث فيه عن خلافة المعتمد (٢٧٩هـ)، إذ يورد مسامرة لإبن خرداذبة، (حوالي ٣٠٠هـ) صاحب كتاب: «اللهو والملاهي» مع الخليفة المعتمد عن الموسيقىٰ. وقد تحدث عن أنواع الغناء عند أهل اليمن ومكة، وذكر مشاهير المطربين وموقعهم في المجتمع الاسلامي، كما تحدث عن العود وغناء النَّصْبِ والقصائد المغناة والمراثي والرقص والإيقاع والهَزَج والسِّناد. طبعة دي مينار، وبانت دي كوتيل في Les prairies d'Or باريس ١٨٩١ ـ ١٨٧٧. طبع في بولاق ١٨٦٦، والقاهرة ١٨٩٥، وبتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ١٩٥٨.

٩ ـ المَقَّري، (أبو العباس احمد بن محمد ت ١٠٤١هـ)

نَفْح الطِّيب: تاريخ الاندلس وسِيَر مشهوريه يحتوي على إشارات كثيرة للموسيقىٰ والموسيقيين وبخاصة زرياب، وفيه أخبار خلفاء الأندلس وتشجيعهم للغناء، ومما أورده:

يا من يغني بهذا الطائر الغَرِدِ ما كنتُ أحْسَبُ هذا الفن مِنْ أَحَدِ
لو أنَّ أسماع أهْلِ الأرض قاطبةً أصْغَت إلى الصوت لم يَنْقُصْ ولم يَزِدِ

طبع في بولاق ١٨٦٢م، والقاهرة ١٨٨٤، ١٨٨٦.

ثالثاً ـ كتب الطبقات والسِيَر:

١ ـ ابن ابي اصيبعة، (أحمد بن القاسم ت ٦٦٨هـ) عيون الأنباء في طبقات الاطباء: تضمّن قائمة بأطباء اليونان وأطباء العرب في صدر الاسلام والدولة العباسية وبعض المناطق الاسلامية، مع ذكرٍ لأقوالهم وحكاياتهم ونوادرهم، تناول آراء ونظريات العرب في الصوت، معتمداً على كتاب الصوت De Voce، كما تحدّث عن بعض مؤلفي الموسيقىٰ ممن لم يذكرهم ابن النديم أو ابن القُفْطِي لجالينوس. طُبِعَ في المانيا سنة ١٨٨٤، باعتناء مولر A.Muller، وبيروت ١٩٦٥م.

٢ ـ ابن الاثير، (عز الدين محمد بن محمد، ت ٦٣٠هـ)

اسد الغابة، معجم للصحابة والتابعين حتىٰ عصر المؤلف، اختصره العديد من المؤرخين، منهم الذهبي في كتابه: «تجريد أسماء الصحابة» وقد رُتّب على حروف الهجاء، أورد آراء بعض الصحابة في الغناء ورأي الرسول فيه، القاهرة (١٢٨٦هـ).

٣ ـ ابن حجر العسقلاني، (أحمد بن علي ت ٨٥٢) الاصابة في تمييز الصحابة: من كتب الطبقات التي تخصصت في ذكر تراجم الصحابة والتابعين، اعتمد على كتب السابقين له كالاستيعاب واسد الغابة. فيه معلومات عن الموسيقىٰ من الوجهة الدينية، ومناقشات لآراء الصحابة والتابعين حولها، مصر ١٩٣٩، نشره سيرنغر، كَلْكِتَّة، ١٨٥٦ ـ ١٨٧٣.

٤ ـ ابن سعد، (محمد ت ٢٣٠هـ)

كتاب الطبقات: من أقدم كتب الطبقات الاسلامية وأهَمِّها بالنسبة لسيرة الرسول، والصحابة والتابعين، فيه معلومات عن غناء عرب المدينة وهم يحفرون الخندق حول المدينة عندما هددهم المكيون، مع معلومات شتىٰ عن الغناء الديني عند العرب. أهم الطبعات: بيروت ١٩٥٧ ـ ١٩٥٨ بتحقيق د. احسان عباس.

٥ ـ ابن القفطي، (علي بن يوسف، ت ٦٤٦هـ).

أخبار العلماء بأخبار الحكماء: معجم لتراجم المؤلفين يشتمل على الكتاب في الموسيقىٰ، ويحتوي على أخبار تزيد على ما في الفهرست لابن النديم، القاهرة (١٣٢٦هـ) طبعه ليبرت J.Lippert وليبسك ١٩٠٣، وقد ترجمه الى الفارسية.

٦ ـ ابو عميرة الضبّي، (احمد بن يحيىٰ، ت ٥٩٩هـ)

بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس: تضمن، في أثناء الحديث عن سِيَر الاندلس، معلومات عن الموسيقيين أمثال زرياب، وتحدّث عن

بعض الآلات الموسيقية، حقّقه كوديرا، وريبيرا، (مدريد (١٨٨٣ ـ ١٨٩٢)، (المكتبة الأندلسية).

٧ ـ الجاحظ، (٢٥٥هـ).

التابع في أخلاق الملوك: يحتوي هذا الكتاب، الذي يتناول اخلاق الملوك على أخبار الندماء والمغنين في البلاط. طَبَعَهُ أحمد زكي، القاهرة، ١٩١٤.

٨ ـ ياقوت الحموي، (ت ٦٢٦هـ).

معجم الادباء: معجم لِتراجُم الأدباء المسلمين يشتمل على بعض الموسيقيين، طبعه مرجليوت D.S.Margoliouth وفي مجموعة جب التذكارية، ليدن ١٩٠٧ ـ ١٩٢٦.

المراجع

مصادر توثيق الفصل الأول:

١ ـ تاريخ الموسيقىٰ العربية، جورج فارمر، مصر ١٩٥٦

٢ ـ قصة الحضارة، وِل. ديورانت، القاهرة ١٩٦٨

٣ ـ مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، طه باقر، بغداد ١٩٧٣

٤ ـ الموسيقىٰ والغناء منذ بدء الخليقة للآن، فكري بطرس، الاسكندرية ١٩٥٨.

5- J. Hartings, with the assistance of I.A Selbie. Edinburgh. 1908-26.

6- HOMMEL (F). The ancient Hebrew traditions as illustrated by monuments. London, 1897.

مصادر توثيق الفصل الثاني

١ ـ اسد الغابة: ابن الاثير (ت ٦٣٠هـ/ ١٢٣٣م) القاهرة ١٩٦٤.

٢ ـ الاغاني؛ أبو الفرج الاصفهاني (ت ٢٨٤ ـ ٣٥٦هـ/ ٨٩٨ ـ ٩٦٧م) القاهرة، دار الكتب ١٩٢٧ ـ ١٩٦١.

أسد الغابة: ابن الاثير (ت ٦٣٠هـ/ ١٢٣٣م) القاهرة ١٩٦٤.

٣ ـ أنوار التنزيل وأسرار التأويل (تفسير القرآن الكريم): البيضاوي (ت٦٨٥هـ/ ١٢٨٦م).

٤ ـ تفسير القرآن الكريم: البيضاوي (ت ٦٨٥هـ/ ١٢٨٦م) القاهرة ١٣٣٠هـ.

٥ ـ دائرة المعارف الاسلامية (الترجمة العربية) (المجلد الأول) ١٩٣٣.

٦ ـ رسائل إخوان الصفا (النصف الثاني من القرن الرابع للهجرة) (الجزء الاول (المحاورات) بيروت ١٩٥٧.

٧ ـ صبح الأعشىٰ: القَلَقَشَنْدِي (٧٥٦ ـ ٨٢١/ ١٣٥٥ ـ ١٤١٨م) القاهرة ١٩٦٤.

٨ ـ كتاب الطبقات الكبير: ابن سعد (٢٣٠هـ/ ٨٤٥م) تحقيق ادوارد سخو ليدن ١٩٠٤ ـ ١٩٤٠.

٩ ـ العقد الفريد: ابن عبد ربه (٢٤٦ ـ ٣٢٨هـ/ ٨٦٠ ـ ٩٤٠م) القاهرة ١٩٦٤.

١٠ ـ كشف الظنون: حاجي خليفة، استنبول ١٩٤١ ـ ١٩٤٢.

١١ ـ المُفَضَّلِيَّات: المُفَضَّل الضَّبِّي (ت١٦٨هـ/ ٧٨٤م) القاهرة، ١٩٦٤.

١٢ ـ المقدمة: ابن خلدون (٨٠٨هـ/ ١٤٠٥م) القاهرة ١٩٥٧ ـ ١٩٦٢.

١٣ ـ الموسيقىٰ والغناء عند العرب: احمد تيمور، القاهرة ١٩٦٣.

14 - BURCKHARDT (J.L) Notes on the Bedouins and Wahabys. 2 vols. London. 1930.

15 - FARMER: Historical Facts for the Arabian Influence. London 1930.

16 - FARMER: The Music of the Arabian Nights. 1944.

مصادر توثيق الفصل الثالث

١ ـ إحياء علوم الدين: الغزالي (٥٠٥هـ/ ١١١١م) القاهرة، بولاق ١٨٧٨.

٢ ـ الأخلاق عند الغزالي: زكي مبارك، القاهرة، المطبعة الرحمانية.

٣ ـ الأعلام: الزركلي، القاهرة، الطبعة الثانية.

٤ ـ تاريخ الادب العربي: بروكلمان، مصر، دار المعارف، ١٩٥٩.

٥ ـ تاريخ الرُّسُل والملوك: الطبري (طبعة دي غوييه، ليدن، ١٨٧٩ ـ ١٩٠١).

٦ ـ تاريخ الموسيقىٰ العربية: فارمر (ترجمة جرجس فتح الله)، بيروت، ١٩٧٢.

٧ ـ التصوف الإسلامي في مدرسة بغداد: د. محمد جلال شرف، القاهرة، ١٩٧١.

٨ ـ حُلْيَة الأولياء: الأصفهاني، القاهرة ١٩٣٢ ـ ١٩٣٨.

٩ ـ ذيل مرآة الزمان: الهند، حيدر آباد، الدكن ١٩٥٤ ـ ١٩٦٠.

١٠ ـ رائد الموسيقىٰ العربية: العلوجي، بغداد ١٩٦٤.

١١ ـ الطبقات الكبرىٰ: الشعراني (ت٩٧٣هـ/ ١٥٥٥م) مصر، ١٨٨٧.

١٢ ـ عوارف المعارف: السُّهْرَوَرْدِي (ت٥٨٧هـ/ ١١٩١م) القاهرة، بولاق ١٨٧٨.

١٣ ـ اللّمع في التصوّف: الرابع الطوسي (ت هـ) ليدن، ابريل ١٩١٤.

١٤ ـ نَفْحُ الطِّيب: المَقَّرِي (ت ١٠٤١هـ) (تحقيق إحسان عباس) بيروت، دار صادر، ١٩٦٨.

١٥ ـ وَفَيات الأعيان: ابن خلكان (ت ٦٨١هـ) (تحقيق محي الدين عبد الحميد) القاهرة ١٩٤٨.

16 - Al-GHAZALI: Emotions; Religion in Islam as affected by music and singing, Being a translation of a book of Ihya ulum ad-din of Al-Ghazali by D.B.McDonald

(J.R.A.S., 1901-1902).

17 - Minhaj et-talibin: A manual of Mohammadan law according to the School of Shafii/Translated into English from the French Edition of: W.C. Van den Berg

By: E.C.Howard, London, 1914.

مصادر توثيق الفصل الرابع

١ ـ أنباء الغمر: ابن حجر (ت٨٥٢هـ/١٤٤٨م) دائرة المعارف العثمانية، ١٩٦٧.

٢ ـ تلبيس إبليس: ابن الجَوْزِي (ت٥٩٧هـ/ ١٢٠٠م) مصر، مطبعة النهضة، ١٩٢٨.

٣ ـ حُلْية الأولياء: الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ/ ٩٦٧م) القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٣٢ ـ ١٩٣٨.

٤ ـ الفن الالهي: محمد فهمي عبد اللطيف، القاهرة، سلسلة المكتبة الثقافية، مصر.

٥ ـ الكامل في التاريخ: ابن الاثير (ت٦٣٠هـ/ ١٢٣٣م) بيروت، دار صادر ١٩٦٥.

٦ ـ كشف المحجوب: الهجويري (هـ/ م)

٧ ـ النجوم الزاهرة: ابن تَغْرِي بَرْدِي (٨٧٤هـ/ ١٤٧٠م) دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠.

8 - Al-HUJWIRI (ALI IBN UTHMAN) The Kashf al-Mahiub, the oldest persian treaties on Sufisam. Translated By: R.A.Nicholson London. 1911.

مصادر توثيق الفصل الخامس

مقال تراث الاسلام

١ ـ حضارة العرب: غوستاف لوبون، القاهرة، ١٩٦٤.

٢ ـ الرسالة القشيرية: القشيري (ت٤٦٥هـ/ ١٠٧٢م)

بولاق، مصر ١٨٦٧.

٣ ـ كشاف اصطلاحات الفنون: التهانوي (ت ١١٥٨هـ/ ١٧٤٥م)

كلكتة، ١٨٦٢.

٤ ـ مباحث في علوم القرآن: د. صبحي الصالح، بيروت، ١٩٦٨.

٥ ـ المغنون البغداديون والمقام العراقي: جلال الحنفي، بغداد، ١٩٦٤.

٦ ـ معجم مقاييس اللغة العربيّة: ابن فارس (ت ٣٩٥هـ/ ١٠٠٤م)، القاهرة، دار احياء الكتب العربيّة، ١٩١٦ ـ ١٩٥١.

7 - Islamic Liturgy Song and Dance at Meeting of Dervishes.

المحتويات

هذا الكتاب ـــــــ ٧
المقدمة ـــــــ ١١
قيل فيه ـــــــ ١٣
مقتربات: الحب الإلهي ـــــــ ١٧
تجليات صوفية ـــــــ ٢٤

الفصل الأول: الحب واللحن العربي ـــــــ ٣٣
١ ـ الحب في الموسيقىٰ والطقوس ـــــــ ٣٥
٢ ـ أصول الألحان عند العرب ـــــــ ٤٠
٣ ـ الموسيقىٰ ونضج الفكر العربي ـ الإسلامي ـــــــ ٤٣

الفصل الثاني: الحب والموسيقىٰ الصوفية ـــــــ ٤٧
١ ـ في الفكرة التصوفية ـــــــ ٤٩
٢ ـ الموقف الفكري بين الصوفية والفقهاء ـــــــ ٥٢
٣ ـ الموقف من «السماع» ـــــــ ٥٦

الفصل الثالث: مدخل إلى الشعر الصوفي ـــــــ ٦٥
١ ـ الإسلام وشعر الزهد ـــــــ ٦٧

٢ ـ رمزية الحب عند الصوفية ٧٢
٣ ـ رابعة العدوية وأنشودة العشق الإلهي ٧٨
٤ ـ ابن الفارض، سلطان العاشقين وترنيمة العشق الإلهي ٨٢
٥ ـ ابن عربي، ترجمان الأشواق ٨٧
٦ ـ المولوي، وشمس المعرفة ٩١
٧ ـ عبد الغني النابلسي، المتصوف المنقطع ٩٥
٨ ـ خاتمة في الشعر الصوفي ٩٧

الفصل الرابع: الحب وفن المدائح النبوية ٩٩
١ ـ فن المدائح ١٠١
٢ ـ أولىٰ قصائد المديح بردة كعب بن زهير ١٠٥
٣ ـ أجمل ما قيل في مدح الرسول (ص) «بردة البوصيري» ١١١
٤ ـ خاتمة في البردتين ١٢٤
٥ ـ البديعيات: وقفات وتجليات ١٢٧

الفصل الخامس: الحب في الغناء الصوفي المعاصر ١٣١
١ ـ الأذكار الصوفية، ترانيم حب ١٣٣
٢ ـ المدائح النبوية الشعبية، خيال شائق ١٣٩
٣ ـ التجويد القرآني والإنشاد الديني إبداع وإتقان ١٤٣
٤ ـ عثمان الموصلي، رائد الإنشاد الديني ١٤٥
٥ ـ الآلات الموسيقية عند الصوفية ١٤٨
أسماء الآلات المستعملة في الحضرة المولوية ١٥٩
الخاتمة ١٦١
٦ ـ الأوراد، ابتهالات ودعاء ١٦٢

الحب والغناء في كتاب الأغاني ١٦٨
متابعات: الحب في الموسيقىٰ والغناء الصوفي ١٧٣
مصادر الموسيقى والغناء والغزل في دوريات عربية منتخبة ١٧٤
المراجع ١٨٦
المحتويات ١٩١

المؤلف

- دكتوراه في التراث العلمي العربي - بغداد.
- أستاذ ومحاضر في المعاهد والجامعات العراقية.
- محاضر في المعهد الدبلوماسي - وزارة الخارجية العراقية.
- عمل خبيراً في الأقسام العربية من مكتبات: أكسفورد، كمبردج ومكتبة المتحف البريطاني.
- عمل محاضراً في معهد التاريخ العربي للدراسات العليا في الوثائق والمكتبات.
- نشر عدداً من الكتب والمؤلفات والدراسات في المكتبات والوثائق وقدّم العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيونية في موضوعات الحضارة العربية الإسلامية.

الكتاب

هذا كتابٌ جديد في مضمونه، مُجَدَّد في أسلوبه، يقدِّم للقارئ عرضاً ممتعاً للحب الصوفي وعالمَه المُغايرِ للعالم، مستلهماً منه مضامينَ أخَّاذة تتمازج فيها وتتوحَّد أنغامُ الموسيقى العُلْويَّة، وإيقاعُ الشعر المنسلخ عن التراب، ونَشْوةُ المواجيد المَهيبة، وبهاءُ التجليات العِرْفانية الملامسة للإبداع. إننا أمام دراسةٍ مُمَيَّزة تتيح للقارئ فرصةً نادرة، يجد نفسه معها في حضرة المتصوفين المتعاقبين، من فلاسفةٍ وشعراء يجسِّدون الأمزجة المتنوعة، ويمثلون المدارس المختلفة، ويُقَدِّمون، من إنتاجهم البالغ الثراء، ما يَسْتحضر عالماً وُصفَ بأنه: ما لا عينٌ رأت، ولا أُذُنٌ سمعت، ولا خَطَرَ على قلب بَشَر.

كتَبَ الدكتور الآلوسي سفْره هذا بريشةٍ غَمَسها في روحه، ورَفَدَها بالوثيق من مصادره، مُنَزِّلاً ما كَتبَ في سياقٍ نابضٍ من بيئة دينية وَرِعة، وأسرةٍ بغداديةٍ أصيلة، فجاء كتابه مرجِعاً صادقاً يَجْمع المتعة إلى الإيناس.