HARRAN ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ
HARRAN UNIVERSITY FACULTY OF THEOLOGY

ULUSLARARASI MEVLÂNA VE MEVLEVÎLİK SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON MAWLANA JALAL AL-DIN RUMI AND MAWLAWISM

Mevlâna Celaleddin Rumi'nin 800. doğum yıldönümü anısına

BİLDİRİLER II

26–28 EKİM 2007

ŞANLIURFA

ULUSLARARASI MEVLANA VE MEVLEVİLİK SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ-II

ISBN
978-605-89998-2-4

Düzenleyen Kuruluşlar
Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Şanlıurfa Mevlevihanesi Yaşatma ve Kültür Derneği

Editörler
Prof. Dr. Abdurrahman ELMALI
Prof. Dr. Ali BAKKAL

Düzenleme Kurulu
Başkan: Prof. Dr. Abdurrahman ELMALI
Sekreterya: Dr. Hüseyin KURT
Prof. Dr. Ali BAKKAL, Prof. Dr. Musa Kazım YILMAZ, Prof. Dr. Adnan DEMİRCAN, Prof. Dr. Yusuf Ziya KESKİN, Doç. Dr. Murat AKGÜNDÜZ, Yrd. Doç. Dr. Cüneyt GÖKÇE, Yrd. Doç. Dr. Harun ŞAHİN, Yrd. Doç. Dr. İ. Hakkı İNAL, Yrd. Doç. Dr. Yasin KAHYAOĞLU, Yrd. Doç. Dr. Ahmet ASLAN, Dr. Celil ABUZER, Dr. Halil ÖZCAN, Dr. Kadir PAKSOY, Dr. Veysel KASAR, Dr. Vehbi ŞAHİNALP, Okt. Kadir ALPEREN, Okt. Abdülkadir AYDIN, Okt. Mehmet OYMAK

Bilim ve Danışma Kurulu
Prof. Dr. İbrahim DÜZEN
Prof. Dr. Ethem CEBECİOĞLU
Prof. Dr. Osman TÜRER
Prof. Dr. Mustafa KARA
Prof. Dr. Abdullah ÖZBEK
Prof. Dr. Abdülhakim YÜCE
Prof. Dr. İsmail YAKIT
Prof. Dr. Ali BAKKAL
Prof. Dr. Musa Kazım YILMAZ
Prof. Dr. Adnan DEMİRCAN

Dizgi-Tasarım
Arş. Gör. Dr. Hüseyin KURT
Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Grafik Tasarım
Öğr. Gör. Haldun ÖZBUDUN
Harran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

Adres
Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Osmanbey Kampusü/ Şanlıurfa

التصوير الفكري عند مولانا جلال الدين الرومي

د. جهاد رضا*

تمثل الصورة الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل الفكر والتجربة. والتصوير عند مولانا هو عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن. ولعله أقوى أركان النبوغ عند جلال الدين الرومي، ومن هنا سأتناول في بحثي (مثنوي) مولانا من جزئية أدبية قدبزّ فيها سواه من المبدعين، ككل أدبه وفنه، إنها اعتماده على تصوير الفكرة الذهنية المجردة تصويراً حسياً لمختلف الموجودات التي تقع تحت الحواس الخمس، بغية تقريبها من أفهام سامعية. إلا أن هذا الهدف لم يكن هو أسّ التصوير عنده، إذ كان ينطلق من التصوير عن طريق الحواس إلى إيصال فكرة مهمة هيمنت على مختلف صفحات المثنوي وهي نقد المعتزلة دعاة الحسية -كما يسميهم الذين يرون الاعتماد على الحواس الظاهرة. فقد كانت الحواس الخمس في هذا العصر تعد الميزان الصحيح لثبوت الحقائق، وأوثق مصدر للعلم الصحيح، وقد كان المثقفون يميلون إلى نقل مالا يدرك بالحواس الخمس، ولا يأتي تحت الحس، ويسرعون في إنكاره، ويتحاشون تقريره والاعتراف به وكان المعتزلة أكبر الدعاة إلى هذه الفكرة، وقد أضعفت هذه الفكرة الإيمان بالغيب وضعفت بتأثيرها الثقة بالحقائق الغيبية التي جاءت بها الشرائع، وألحت عليها «الأديان السماوية»[1].

من هنا بنى الرومي تصويره لأفكاره ليقرر أن هناك حواساً باطنة وراء الحواس الظاهرة، وأن الباطن دائماً كامن وراء الظاهر ومضمر فيه. فالرومي إذا أراد إيصال فكرة ما إلى المتلقي فإنه يحاول جاهداً عن طريق تمثيلها على نحو يخضعها إلى إحدى الحواس، فيمثل الفكرة المطروحة الذهنية المجردة بشيء مرئي أو مسموع أو مشموم أحياناً أو مذاق أو ملموس أحايين أخرى، ولا بأس في ذالك ما دام «تعبير المحاكمات يتيح ذلك، لأنه يشتمل على الشيء والفكرة» [2].

فإذا أراد أن يقر فكرة أن كل شيء دنيوي سيذهب هباء اعتمد على صورة مرئية يتصور كثيراً من جزئياتها كل مَنْ يرى ما يحدثه مرور سيل جارف مندفع لا يبقي ولا يذر، بل لا يميز بين الطيب والخبيث. يقول على لسان أعرابي يعنف زوجه التي زجرته لركونه إلى حياة الفقر والمسكنة:

«إلى متى تنشدين الدّخل والحصاد

إن العاقل لا ينظر إلى الزيادة ولا إلى النقصان لأن كليهما يمران كما يمر السيل المندفع»[3].

ولا يخفى ما يحدثه السيل المندفع الجارف، وأنه ليس مورداً ميسراً للشرب.

وإذا ما أراد تصوير ما تفعله الهموم بالمرء وجد في المنجل تلك الأداة التي يراها المرء في مختلف المجتمعات سبيله إلى تمثيل فكرته. يقول:

«هذه الهموم التي تقتلعنا من أصولنا إنما هي كالمنجل، والتفكر بأن هذا الأمر جرى على النحو أو ذاك من وساوسنا»[4].

فالحاسة البصرية الظاهرة المسؤولة عن تحديد خطر السيل المندفع والمنجل ليست مقصودة في ذاتها، بل إن وراء هذه الرؤية الحسية رؤية باطنة ومضمرة تقدر ما يسببه السيل من دمار وخراب، وما يفعله المنجل من بتّ حسّي.

وككل الصالحين يدعو ألا ينخدع أحدنا بالمظاهر، بل أن ينظر إلى الباطن حيث الجوهر، فهو الأصل وهو الهدف. ويصور ذلك بصورة بصرية مرئية تعتمد اللون ليقوى فهمها لدى المتلقي ويتضح المقصود. يقول:

---

* Dr. Jehad Rida, Halep Üniversitesi, Suriye.

(1) الندوي أبو الحسن، 2002-رجال الفكر والدعوة في الإسلام الطبعة الأولى دار القلم،دمشق1:405.

(2) قصبجي عصام، 1980-نظرية المحاكاة الطبعة الأولى دار القلم ص112.

(3) الرومي جلال الدين، 1966-مثنوي الطبعة الأولى المطبعة العصرية بيروت1:290.

(4) الرومي، مثنوي1:291.

«ترى النار وجهها أحمر من الشرر، ومع ذلك فانظر كيف ينشأ السواد من فعلها»[1].

وكأنما شعر أننا لم نفهم مراده أو أن قصده لم يصل إلى سامعيه، فأخذ يضيف صورة أخرى تلحق بسابقتها ليثبت الفكرة التي ذكرها، ويؤكد ما ذهب إليه. فأنت إذا لم تصدق أو لم تقتنع بما قال، فهاك صورة بصرية مرئية أخرى تثبت لك ذلك:

«فالبرق يبدو نوراً لمن نظر مع أن من طبيعته أن يخطف البصر»[2].

فالظاهر إذاً ليس الأصل، وليس هو القصد ووراء هذا الظاهر المرئي، ووراء هذه الحاسة البصرية تكمن حاسة باطنة هي الأولى وهي الأسّ المراد.

ومن الصور الطريفة التي تعتمد على الحاسة البصرية ما يمثل فكرة الميل مع الهوى الذي وصفه بأنه حوَل عقلي يُعمي عن الحق. فالغضب والشهوة يجعلان الرجل أحول، بمعنى أنهما لا يتيحان للإنسان أن يرى الأشياء على حقيقتها وكذلك الشهوة، فهما يفعلان بالعقل ما يفعله الحول بالعين. وهو إذ يريد إيضاح هذه الفكرة يسوقها لنا من خلال قصة طريفة يمثلها بشكل حسي. يقول:

«طلب أستاذ من تلميذه الأحول أن يحضر الزجاجة فقال الأحول: أياً من هاتين الزجاجتين أحضر؟ فقال الأستاذ: هي واحدة فلا تشاهد الأشياء أكثر من حقيقتها. وعندما ألح التلميذ بأنه على صواب قال له الأستاذ اكسر إحدى الزجاجتين... فلما كسرها لم تبق أمامه زجاجة أخرى، فالغضب والشهوة يجعلان الرجل أحول وهما يصرفان الروح على استقامتها»[3].

وكأنما يلخص نظريته في صورة فنية بصرية تفي بغرضه، إذ يجد في حاسة البصر شمعة تنير الطريق لتوصل صاحبها إلى التأمل الباطني، وكأنما هي دعوة لتأمل المرء ما حوله بحواسه الظاهرة ثم يوصله ذلك إلى التأمل الباطني المقصود. يقول:

«لاتطفىء شموع الإبصار فإن البصر هو الشمع الذي ينير الطريق للتأمل الباطني»[4].

لكن هذا التأمل لا يعني الاستكانة إلى الدنيا، بل إن الانصراف عنها بكل جزئياتها المرئية سبب في أن يعوّض النور الباطن فينعم بالمشاهد الروحية.

وعندما يريد الإلحاح على فكرة وجوب اكتساب الأصدقاء يجد في الحجر وما يحمل من صفات وخصائص على رأسها القساوة وعدم المطاوعة ما يؤيد فكرته مجسمة بتلك الصورة، يقول:

«كن صديقاً للجميع وكصانع الأصنام انحت من الحجر صديقاً»[5].

فالحجر الصلد أبعد الأشياء عن الاستجابة، وكذا نوع الأصدقاء، وعلى المرء ألا يقصيه، بل عليه ألا يستعصي عليه اكتساب ودّه، وكأنما هو في اكتساب هذا النوع من الأصدقاء صانع أصنام ينحت من الحجر تماثيل يتعلق بها قلبه. إن هذه المواقف ومثيلاتها لتكشف جانباً مهماً من طريقة تفكير الشاعر. بل إن اختيارها يبنى أصلاً على صلاحيتها لإيضاح جوانب مختلفة من شخصيته وفكره.

وكثيراً ما نرى الرومي يعتمد على ما يمكن تسميته بالصور الذوقية التي تعتمد على حاسة الذوق. ففي قوله:

«إن كل ما يوافق طباعنا الحسية عندما يمضي لا يترك محصولاً ولا ثمرة،

شأن الأرض المالحة،

وليس لذلك من حاصل سوى الندم، ولا يجيء بيعه بشيء سوى الخسارة»[6].

فتصور الأرض المالحة التي لا تصلح لاستثمار أو استصلاح كيف أنها تبقى قاحلة مجدبة لا خصب فيها ولا ثمر، وكذلك حياة المادة والحسّ.

أما العبادة فإنها تزداد بالجماعة حلاوة وتأثيراً في النفس. يقول:

---

(1) الرومي، المثنوي 1:115.

(2) الرومي، مثنوي 1:115.

(3) الرومي، مثنوي 1: 103و104.

(4) الرومي، مثنوي 1:118.

(5) الرومي، مثنوي 2:220.

(6) الرومي، مثنوي 1:119.

«إن صحبة الإخوان لتجعل المرّ حلواً»[1].

وكذا فإنه إذا أراد أن يؤكد عدم أهمية الظاهر كعادته، وجد في التصوير الذوقي مبتغاه. يقول:

«ليس قبح الاسم مشتقاً من حروفه، كما أن ملوحة ماء البحر ليست من الوعاء الذي يحتويه»[2].

وهو في هذا وذاك لا يقصد الحاسة لذاتها، بل إنها توصل عنده إلى دلالة باطنة ينشدها دائماً.

وقد تشترك في إثبات فكرته حاستان أحياناً، وقد تلح عليه بعض أفكاره فيرى ضرورة إيصالها للآخرين، فيحاول تمثيلها غير مكتفٍ بحاسة أو اثنتين، ليقرر أن الاقتصار على هذه الحواس الظاهرة يضيع الحواس الباطنة، وتصبح كثير من الحقائق مستورة خفية. يقول:

«إن الذين اعتمدوا على حواسهم الظاهرة واقتصروا عليها وأنكروا كل ما عداها ضيّعوا حواسهم الباطنة، وفقدوا قواهم ومواهبهم التي منحهم الله إياها، وأصبحوا محجوبين عمياناً، لايمشون إلا بعكاز أو بقائد يقودهم، وأصبح كثير من الحقائق والدقائق مستورة عنهم»[3].

فعندما أراد الرومي أن يمثل فكرة اختلاط الخير بالشر في هذه الدنيا، وأنه برغم هذا الاختلاط البادي في الحياة بين الأخيار والأشرار فهناك فارق يباعد بين كل فريق منهما وجد في صورة البحر ومذاقه ولونه ما يريد. يقول:

«إن نصف البحر حلو كالسكر، طعمه حلو ولونه مضيء كالقمر. وأما النصف الآخر فمرٌّ كسمّ الحية، طعمه مرّ، ولونه مظلم كالقارّ، وكل منهما يصطدم بالآخر من أسفل ومن فوق على مثال الماء في البحر المتلاطم الأمواج»[4].

فرهافة إحساسه تتجلى في امتلاك الفكرة بشكل حسي وانفعالي، وما تستقطبه من صور لونية، واستعلاء أحد الألوان إلى غيره لما له من دلالات مشاركة في تركيب تلك الصور. فنصف البحر بهي مضيء لماع ونصفه الآخر أسود قاتم مظلم كأنما هو القار، ولا يخفى مالاجتماع هذين الضدين في صورة واحدة يلم شتاتها غنائية لونية توحي بالتمازج والتداخل والانسجام الجمالي على مستوى اللون والشكل والإيقاع الذي يغني التجربة الشعرية.

أليست الشمس نموذجاً للعقل المشرق المتأمل؟

«فعندما تمضي الشمس في الفلك في الطريق الخاطئ يسوّد الحق ووجهها ويخزيها بالكسوف، وبالمثل فإن عقل الإنسان سيعاني من الكسوف إذا انحرف الإنسان عن المبادئ الروحية التي تلقّاها من الحق سبحانه»[5].

إن فن الرومي جعلنا نشعر بالمعنويات كأنها محسوسات نكاد نلمسها أو نتذوقها أونراها أو نسمعها بحيث إنه كما عبر د. كفافي: «يستطيع أن ينطلق من المحسوسات إلى المعنويات، وإن يمزج بين الطبيعة والحياة والنفس الإنسانية في صور متكاملة، تجمع عمق التأمل إلى روعة التصوير»[6].

ولعل تصويره لتجدّد الدنيا في كل لحظة، وانتقاله من ذلك إلى دعوة الإنسان لتأمل نفسه، وما يطرأ عليها من تغير مستمر من ازدهار يشبه الربيع إلى انكماش يشبه الخريف يعبر عن ذلك. يقول:

«في كل لحظة يارب قافلة وراءها قافلة تسير من العدم إلى الوجود، ففي الخريف تذهب آلاف الأغصان والأوراق منهزمة إلى بحار الموت.

الغراب يرتدي السواد كالخريف، وينوح على الخضرة في البساتين. وثانية يجيء الأمر من سيد الأرض فيقول للعدم: ردّ ما أكلت أيها الموت الأسود، ردّ ما أكلت من زرع وأعشاب وورد وحشائش فيا أخي اجعل عقلك معك لحظة واحدة. إن بك في كل لحظة خريفاً وربيعاً، وانظر بستان قلبك أخضر ريّان نضراً، حافلاً ببراعم الورد والسرور والياسمين»[7].

لكأنما نشعر بأن ديدن هذا الرجل تصوير الأفكار وما ذاك إلا لأن «الفكرة تقرر المعنى الذي يريده المبدع، بينما تدعم الصورة هذا المعنى أو تشرحه أو تزينه في حدود خصائصها الشكلية التي تتكئ على الظواهر المادية الصلبة العارضة

---

(1) الرومي، مثنوي 285:2.

(2) الرومي، مثنوي 270:1.

(3) الرومي، مثنوي 232:1.

(4) الرومي، مثنوي 316:1.

(5) شيميل أنيماري-الشمس المنتصرة ص130.

(6) الرومي، مثنوي 15:1.

(7) الرومي، مثنوي 250:1.

والبصرية»[1].

فعندما قرر فكرة اختلاف الكائنات البشرية لاختلاف جوهرها وجد في التصوير ما يدعم فكرته ويشرحها وذلك في حدود خصائص شكلية. يقول:

«إن قلب العاشق شبيهٌ بالمعادن

حيناً أرتجف على كف عشقه كالزئبق

وحيناً أعدو ذهباً في منجم كل القلوب

وهذه الصورة تكتسب أهمية أكبر عندما يشبه الروح بقطع الحديد والمعشوق أو العشق نفسه بالمغناطيس الذي يجتذبها:

أنت المغناطيس والروح مثلُ الحديد

أنّى يكون حديد ليس عاشقاً للمغناطيس

روح الفقير تدور حول الفناء كالحديد والمغناطيس

والحق أنه ليس رمز أفضل إلى القوة الغامضة التي تجل الإنسان قريباً من الحق، ولو أن المرء ينبغي أن يكون على بينة من خطر أن العشق الذي هو قوة إلهية شخصيه جداً في نظر الرومي يمكن أن يؤول هنا بأنه جاذبية آلية صرفة»[2].

وربما نستطيع القول بأنه «ليس من الضروري أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الوقائع أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة»[3].

ومع ذلك تشعرنا براعته التصويرية بأن هناك أنساً بين عالم الفكرة وعالم الواقع يشدنا إليه. ولعل ما سبق من صفحات البحث يؤكد ذلك، بل لعل تصويره الإنسان وما يتعرض له من مغريات الحياة يوضح ذلك.

«رباه إن أمامنا مئة ألف من الشباك والحبّ، ونحن كالطيور الحريصة الجياع. ففي كل لحظة نقع في شَرَك جديد، حتى ولو كان منّا بازاً أو عنقاء»[4].

لقد جمع الرومي بين عوالم حسية مختلفة لجأ إليها في توضيح فكرته، إذ «لايصح الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها، دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً»[5].

ولعل حكاية الناي التي ارتبطت بذكر الرومي كانت أكثر ارتباطاً بشعوره فكانت صورها أقوى صدقاً وأعلى فناً. يقول:

«اسمتع للناي كيف يقص حكايته. إنه يشكو آلام الفراق فيقول:

إنني منذ قطعت من منبت الغاب، والناس رجالاً ونساء يبكون لبكائي. فكل إنسان أقام بعيداً عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله،

لقد أصبحت في كل مجتمع نائحاً، وصرت قريناً للبائسين والسعداء.

إن صوتَ الناي هذا نارٌ لا هواء، فلا كان من لم تضّطرم في قلبه مثلُ هذه النار.

إن الناي نديمٌ لكل مَنْ فرّقه الدهرُ عن حبيب،

وإن أنغامه قد مزّقت ما يغشى أبصارنا من حُجُب.

مَنْ رأى مثل الناي سمّاً وترياقاً، من رأى مثل الناي رفيقاً مشتاقاً»[6].

وليس بالضرورة أن يوقفنا المبدع على تمام المقصود بشكل واضح وإذ ذاك «لم يبق للنفس شوق إليه، لأن تحصيل

---

(1) اليافي نعيم،1983-تطور الصورة الفنية في الشعر الغربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ص364.

(2) شيميل انيماري- الشمس المنتصرة ص130و139.

(3) إسماعيل عز الدين-التفسير النفسي للادب ص66.

(4) الرومي، مثنوي 2: 374 380-382.

(5) هلال محمد غنيمي- النقد الأدبي الحديث ص444.

(6) الرومي، مثنوي 1: 73-74.

الحاصل محال، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم فتحصل لها بسبب علمها بالقدر الذي علمته لذة»[1].

فتشبيه اللطف الذي ينطق به اللسان بالخضرة فوق رماد المواقد صورة لم يوقفنا الرومي فيها على تمام المقصود مما جعل للنفس شوقاً إلى رسم مكونات الصورة وذلك في قوله:

«فاللطف الذي ينطق به اللسان دون إخلاص من القلب والروح كالخضرة فوق رماد المواقد، فأصغ إليّ ولا تتوجه نحو لطف مّنْ تجردوا من الوفاء فما ذلك إلا جسر مهدم»[2].

إذ لا تكاد عبارته تحمل من شحنات معانية إلا القدر الضروري الذي يثير الخيال ويستحثه إلى ملاحقة الشاعر في آفاقه العالية.

والمبدع إذ يجدّ في تقليب الفكرة من شتى وجوهها إنما يخضعها، دون عمد، إلى تيارين يشكلان مرتكز الصورة الناتجة عن فكرته، تيار بيئي محيطي يمثل ما يدور حوله، بكل تماسكه أو تناقضه، ثم تيار داخلي معرفي يصنع فكر المبدع ويرسم معالمه ويحدد توجهه، ويميز تركيبه النفسي وطباعه. فالرومي مستاء من ظلم الطغاة، وتسلط ذوي السلطان على الضعفاء، وهذا الإحسان فجّر في نفسه صيحة موجهة لأبناء جنسه، مستترة وراء مشهد يعرضه قائلاً:

«ولا تكن موقناً أن الضعفاء لا معين لهم فلو كنت فيلاً يهرب منك خصمك فجزاؤك مذكور في قوله تعالى «وأنزل عليهم طيراً أبابيل»[3].

فتصويره الطاغية الظالم بفيل ضخم يخيف من حوله ثم تكون نهايته على يد مخلوق ضئيل ضعيف، والجمع بين عناصر هذه الصورة أثار فينا إيحاء نشطاً يصل وجداننا بوجدانه على نحو نعي معه ما يريد بثه.

ومولانا أراد أن يعلي شأن العقل عن النزهات ويحذر من تشويهه بالأفكار التي لا جدوى لها ولا فائدة، فلجأ إلى تصوير الماء العذب ملوثاً بالقش والعيدان. يقول:

«احذر أن تغطي سطح الماء بالقش والعيدان واحفظ هذا الماء الإلهي الروحي نظيفاً رائقاً وعذباً غير ملوث»[4].

فهذا العقل الذي حفظه صاحبه عن تفاهات الأمور وسفاسفها هو الماء النظيف الرائق السائغ، لكأنما ينظر إلى الأشياء بمنظور عقله، وينفذ بقلبه إلى حقائقها وجوهرها فيكتشفها ويكشفها من خلال تصويره الذي ينمي عن عمق شعور شخصيته الشعرية وحرارة وجدانها ودقة ملاحظتها للحياة. موظفاً دقائق الحياة المادية ليقيس عليها ما وراء هذه المادة.

وقد يعتمد الرومي على الأقيسة العقلية المنطقية في تصوير فكرة ما يريدون إثباتها، والوصول إلى جوهرها بطريقة غير مباشرة، لكنها تمتلك بعض القدرة على التأثير المقنع، وقد يكون مرد ذلك تأثرهم بطبيعة الفترة الزاهرة التي شاعت فيها الدراسات المنطقية والترجمات الفلسفية ولا نقصد قرناً زمانياً محدداً، فلا غرابة أن يكون الرومي على رأس هؤلاء، فنقف على صور متوالية له، في حين علينا أن نلهث باحثين عن تلك الصور عند مَنْ سواه.

فلإثبات فكرته أن الحق لا ينجلي إلا بالباطل يحاول أن يطرح عدداً من الصور المتلاحقة التي تعتمد على المنطق والقياس. يقول:

«فلتعلم هذه الحقيقة، إنه دون الحق لا يتضح الباطل

فرائحة الذهب هي التي أغرت الأبله بزائف النقد

ولو لم يوجد الصدق فهل كان يوجد الكذب؟

فهذا الكذب يتلقى من الصدق نوراً يكشفه.

وكذا فإن السم يوضع في السكر وحينذاك يؤكل

ولو لم يوجد القمح اللذيذ فماذا كان يجني بائع الشعير»[5].

وكأنما أحسّ بضرورة إقناعنا بفكرته، محاولاً تصديقها وتمكينها في عقول متلقيه، مستخدماً مقدرته في الربط بين جزئياتها على نحو يخدم هدفه.

---

(1) الفخر الرازي-المحصول في علم الأصول الطبعة الأولى، مطبوعات جامعة الإمام تحقيق طه فياض العلواني1: 250 251.

(2) الرومي، مثنوي 285/2.

(3) الرومي، مثنوي 43:2.

(4) الرومي، مثنوي 328/2، 329.

(5) الرومي، مثنوي 293:2.

وعندما أراد أن يحذر من إذاعة السر وفضل كتمه عن الآخرين في قوله:

«حذار أن تذيع السرّ لإنسان

فإنه إذا أصبح قلبك مقبرة لسرّك، عجّل ذلك بتحقيق مرادك.

والبذور عندما تختفي تحت الأرض تصبح هي السر في اخضرار صفحة البستان

وكيف كان الذهب والفضة ينضجان في المنجم لو لم يختفيا في جوف الثرى»[1].

وجدنا فيه استغلالاً فنياً للبرهان والقياس. إذ لم يعد قياساً منطقياً جافاً بل غدا قياساً فنياً يمتزج فيه المنطق بالفن والشعرية، فربما يشك السامع في رأيه فيثبت له ذلك بلوحة فنية من الطبيعة الحية.

ولمّا أراد أن ينصح تلامذته وأتباعه بعدم التعصب الديني لأن الأنبياء تعاونوا على مرّ العصور لهداية البشرية، إلا أنها متحدة، واتحادها في الجوهر الواحد. قال:

«فإن أنت وضعت عشرة مصابيح في مكان واحد

فقد يكون كل منها مختلفاً في صورته عن الآخر

ولكنك لا تستطيع أن تفرق بصورة قاطعة بين نور كل منها إذا نظرت إلى نورها.

وإن أنت عددت مئة من ثمار التفاح والسفرجل فإن هذه لا تبقى مئة، بل تصبح واحدة حين تعصرها»[2].

وقد يتجاوز الأمر المفردات الفلسفية التي تساهم في الدلالة على الصورة إلى أسلوب منطقي يعتمد الاستدلال للوصول إلى الحقيقة، فيتم تصويرها تصويراً يقترب بها من إفهام سامعيه دون أن يكون لها غموض الفلسفة أو المنطق. فعندما أراد الرومي إقناع منكري وجود الخالق اعتمد منهج الاستدلال ليوصلهم إلى هذه الحقيقة. يقول:

« إنك ترى قلماً كاتباً، واليد التي تحركه من ورائه مخفية، وترى جواداً يعدو، ولا ترى فارساً... والنفوس موجودة وبارئها ومصدر وجودها وحياتها مستور لا يُرى بالأبصار ولكن أليست الحركة دليلاً على المحرك،

إذا سمعت صريراً للهواء، وخريراً للماء ألا تستدل بذلك على وجود الهواء والماء،

إذا رأيت هواء يهب والأوراق تهفو والأغصان تهتز،

فاعلم يقيناً أن هناك من يحرك الهواء، فإن مع كل متحرك محركاً»[3].

وعندما أراد أن يقرر أنه لا يكفي لنفي شيء أن لا يُرى بالأبصار ولا يُدرك بالحواس. وأن الباطن دائماً كامن وراء الظاهر ومضمر فيه مثّل ذلك بالفائدة من الدواء قال:

«إن المنكر يقول دائماً: إني لا أرى إلاّ الظاهر، والظاهر دائماً يخبر بالحكم المضمرة، ألا ترى إلى الأدوية النافعة كيف كمنت فيها فائدتها وتأثيرها»[4].

وبعد، فقد كان التصوير الفكري عند الرومي مجالاً رحباً، تجلّت فيه عبقريته، واستعان بثقافته الواسعة وفهمه العميق لمعارف أهل زمانه. وكشف عن خبرته بالنفس البشرية، ومقدرته على سبر أغوارها. فتجربته الشعرية من خلال صوره الفكرية تبدع فيها الأنا الشعرية عالماً خاصاً تلوذ به، يشفّ عن تجاوز حدود الرؤية المباشرة إلى أفق الرؤية الشعرية، في علاقة جدلية بين القطب الفني والقطب الجمالي. وكما أن المطابقة

التامة في التصوير ليست هي الهدف فإن الرومي لم يكن يسعى في بناء صوره أن يكتمل فهم أطرافها جميعاً ذلك أن الفكرة عامة والعالم الفكري عند الرومي خاصة ترتهن بعوامل ذاتيه وظروف شخصية، جعلت لتركيبه النفسي رؤية خاضعة إلى ما يشكل مرتكز الفكرة التي يسعى إلى تصويرها. وهو بحق «أستاذ قدير يرشد الجنس البشري إلى الطريق الإلهي، ويشيع فيها البهجة والتأمل العميق، ويعين على تحقيق الطموح إلى غايات أسمى من الغايات المادية التي يعنى بها البشر»[5]. هادفاً إلى اقتحام شتى مجالات الحياة، مخاطباً الكينونة الإنسانية بلا حواجز أو حدود، جاهداً إلى رأب العلاقة القائمة بين الخالق والمخلوق.

---

(1) الرومي، مثنوي 89:1.

(2) الرومي، مثنوي 420/2.

(3) مثنوي 305:2.

(4) الرومي368/1.

(5) حسون، ذخائر الأقوال ص89.

رحمه الله واسكنه فسيح جناته

المصادر والمراجع

-إسماعيل عز الدين1963 التفسير التفسير للأدب دار المعارف القاهرة.
--حسون علي،2003 ذخائر الأقوال في مولانا جلال الطبعة الأولى دار الرؤية، دمشق.
-الرازي فخر الدين،1980 المحصول في علم الأصول تحقيق طه جابر فياض العلواني الطبعة الأولى، مطبوعات جامعة الامام محمد بن سعود.
-الرومي جلال الدين،1966 مثنوي ترجمة وشرح محمد عبدالسلام كفافي، المطبعة العصرية، بيروت.
-شيميل آنيماري الشمس المنتصرة ترجمة عن الانكليزية عيسى علي العاكوب الطبعة الأولى.
-قصبجي عصام1980 نظرية المحاكاة، الطبعة الأولى دار القلم العربي.
-الندوي أبو الحسن،2002 رجال الفكر والدعوة في الإسلام الطبعة الأولى دار القلم، دمشق.
--هلال محمد غنيمي،1973 النقد الأدبي الحديث دار العودة، بيروت.
اليافي نعيم،1983 تطور الصورة الفنية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

-