

الخمرة الصوفية عند الشُّشْتُرِي ت (668هـ)

أ.إياس غالب الرشيد

طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق

alrashed.eyass@gmail.com

أ.د. منيرة فاعور

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق

الملخص

تبحث هذه الدراسة في شعر الخمریات عند الشُّشْتُرِي؛ لأنَّ الشَّاعر اتكأ عليه بوصفه بوابةً لغور عميق لا يُدرك كُنْهَهُ إلا أصحابُ الطريقة. وتحاول الدِّراسة تبيان دور القصيدة الخمرية في توصيل الاعتقاد والرؤيا الفكرية عبر الفنِّ الشعري ورصد مدى اعتماد المتصوفة عليها كأسِّ مهم في عملية الوصول إلى النُّشوة، وتوضيح الرموز التي خَلَفَ هذه الصُّورة اللُّغوية للخمرة، وماذا أدخَلَ الشَّاعر إلى هذه التجربة من تفاصيل صوفية تعينه في الوصول إلى وجده العرفاني. وفي المستوى نفسه تبحث الدِّراسة في السؤال الآتي: ماذا قدم الشَّاعر فنياً للغة الصُّوفية التي كانت تعاني على الدوام من أزمة لغوية أو أزمة اصطلاح إذا صح التعبير؟ وكيف كانت مساحة الحضور الخمري في ديوان الرجل؟ وهل كانت أداة فنية متقدمة أو كانت هامشية؟

الكلمات المفتاحية:

الشُّعر الأندلسي، جماليات المكان، الصُّنعة الفنيَّة، الرُّموز الصُّوفية، اللُّغة الصُّوفية.

ورد للنشر بتاريخ : 2025/12/28

قبل للنشر بتاريخ : 2026/3/16

Sufi wine according to Al-Shushtari (d. 668 AH)

*A. Iyass Ghaleb Al-Rashed

**Prof. Dr. Munira Faour

Abstract

This study examines the wine poetry of al-Shushtari, as the poet relied on it as a gateway to a profound realm whose essence is only grasped by those on the Sufi path. The study attempts to elucidate the role of the wine poem in conveying belief and intellectual vision through poetic art, and to observe the extent to which Sufis depended on it as a crucial foundation for achieving ecstasy. It also seeks to clarify the symbols behind this linguistic image of wine, and what Sufi details the poet incorporated into this experience to aid him in reaching his mystical ecstasy. On the same level, the study explores the following question: What artistic contribution did the poet make to the Sufi language, which has always suffered from a linguistic or, more accurately, terminological crisis? What was the extent of wine's presence in his collected works? Was it an advanced artistic device, or was it marginal?

Keywords:

Andalusian poetry, aesthetics of place, artistic craftsmanship, Sufi symbols, Sufi language

*PhD student in the Department of Arabic Language and Literature, Damascus University

**Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, Damascus University

تمهيد:

كثرت أسماء الخمر ومعانيها عند العرب منذ الجاهلية؛ بحسب لونها أو صفاتها أو تأثيرها، فهي: الرحيق، والمدام، والقهوة، والراح... وقد لمسنا انحرافاً فنياً في شكل القصيدة العربية عند عمرو بن كلثوم الذي ابتدأ معلقته بالحديث عن الخمر حيث يقول: (عمرو بن كلثوم، 1991، ص: 64)

ألا هُبِّي بصحنك فاصـبـحـينا ولا تُبقي خمـورَ الأُنـدـرِنا
مشعشعةً كأنَّ الخُصَّ فيها إذا ما الماءُ خالطها سـخـينا

ولكن هذا الخرق لم يكتب له الشبوع ليتحول إلى نمط؛ بل عاد موضوع الخمرة إلى حاله تفصيلاً من تفاصيل القصيدة. ولا يمكن لموضوع الخمرة أن يتطور إذا ظل تفصيلاً؛ لذلك لمسنا تغييراً في موضوع الخمرة من حيث الشكّل والرؤيا والبناء؛ حيث تحوّلت على يد الوليد بن يزيد ت(126هـ) إلى موضوع، وقد أسهمت في ذلك بيئة المجون والخلاعة التي رافقت هذا التطور؛ لأنّ فضاء التهنّك هو الحامل الموضوعي للخمرة، ومن دونه يبقى موضوعها وصفاً سطحياً يقدّ الشعراء فيه بعضهم بعضاً، ويصبح مثل المقدمة الطللية. يقول الوليد بن يزيد: (الوليد بن يزيد، 1937، ص: 45)

أدِر الكـأسَ يميـزُ أـ لا تُـدرها ليسـرُ
اسقِ هـذا ثمّ هـذا صـاحـبَ العـودِ التـضـارِ

بعد أن انتهى ملك بني أمية تغيرت تفاصيل حياة الناس؛ فقد صارت بغداد حاضرة الخلافة، وقد كانت على تخوم بلاد الفرس الذين انتهوا بوصفهم دولة، ولكنهم لم يضمحلوا بوصفهم حضارة؛ فتشكّل مزيج حضاري جديد من الشعوب؛ التي دخلت الإسلام، وصارت المواضيع التي يطرقها الشعراء وشكل القصيدة محلّ بحث ومراجعة وتمرد، ونشأت نخبة جديدة من الشعراء وجدت نفسها تعيش غربة فنية وهي تقلّد شكل القصيدة الجاهلية أو الأموية؛ التي ورثت تقاليدها؛ فخرج بشار بن برد ت(168هـ) الذي كان يُطلق عليه آخر القدماء وأول المحدثين، وبدأنا نرى لغة جديدة وشكلاً جديداً للقصيدة، وأهم ملمح في هذا السياق هو تحول الخمرة إلى موضوع بعد أن كانت تفصيلاً من تفاصيل القصيدة، وكان لأبي نواس ت(198 هـ) اليد الطولى في هذا الأمر حتى صار شاعر الخمریات، وقد رافق ذلك فضاء واسع من التهنّك والمجون. يقول أبو نواس: (أبو نواس، 2010، ص: 147)

اسقني حـتى تـرى بي جنّـةً غـيـرَ جـنـوني
قهـوةً عـمـي عنـها نـاظراً رـيبِ المـنـونِ
عـنقـت في الـدـن حـتى هـي في رـقـة دـيني

ولم تبق الخمر عند أبي نواس في فضاء التَّهْتِك والخلاعة، ولكنَّا رصدنا في ديوانه خطأً جديداً في تناول الخمرات. هذا الخط الذي سيكون له تأثير كبير في البنية العميقة للقصيدة الخمرية عند المتصوفة في العصور اللاحقة، يقول أبو نواس:

سقى الله طبيباً مُبْدِي العُنْج في الخطرِ
بعينه سحرَ ظاهرٍ في جفونه
هو البدرُ إلا أن فيه ملاحه
ومسمعةً جاءت بأخرس ناطقٍ
لثبدي سرَّ العاشعين بصوته
سلامٌ على شخصٍ إذا ما ذكرته
فبعض الندامى في سرورٍ وغبطة
وبعض بكى بعضاً ففاضت دموعه
فساعدتهم علماً بما يورث الهوى
فسقياً لأيامٍ مضت وهي غضة

يميس كغصن البان من رقة الخصرِ
وفي نشره طيبٌ كفائحة العطرِ
بتقير لحظٍ ليس للشمس والبدرِ
بغير لسانٍ ظلَّ ينطق بالسكرِ
كما تتطق الأقالمُ تجهزُ بالسرِ
من الواشين أن يهتكوا سري
وبعض الندامى للمدامة في أسرِ
على الخد كالمرجان سال إلى النحرِ
وأن جنون الحب يولع بالحرِ
ألا ليتها عادت ودامت إلى الحشرِ

نلاحظ في هذه الأبيات عبارات جيدة في موضوع الخمر كالأخرس الناطق، وسر العاشقين، وتجهش بالسر. وعبارة: (هتك السر) هنا مفاجئة في سلوك أبي نواس الذي كان يجهر بشرب الخمر ويدعو إليها؛ فعن أي سر يتحدث؟ وثمة ندامى في غبطة، وبعضهم يجهد بالبكاء، وما العلم الذي يورث الهوى؟ وهنا لا يمكن لنا الزعم أن أبا نواس فتح للمتصوفة باب الاعتقاد، ولكنّه بلا ريب فتح لهم باب الشكل الفني.

1 . أبو الحسن الشُّشْتَرِي

هو علي بن عبد الله، (610-668هـ)؛ فهو التَّمِيرِي نسبةً إلى نمير، وهي بطنٌ من بطون هوازن العربية. وهو الشُّشْتَرِي نسبةً إلى القرية التي ولد فيها، وهو اللُّوشِي نسبةً إلى قرية لوشة Loja بالأندلس؛ التي قضى فيها بعضاً من طفولته. وهو فقيهٌ عُرِفَ بمجالسته للمشايخ وتبحره في الحكمة ومعرفته لمسالك الصوفية، وملاحظته في نظم الشعر. ويُذكر أنه كان من الأمراء وأولاد الأمراء؛ فترك العزَّ والنَّراء، وجاب الآفاق، ونهل شتى المعارف في حواضر المغرب والمشرق، ثم رحل إلى المغرب الأقصى إلى مكناس وفاس، وبعد إقامة يسيرة رحل إلى المغرب الأوسط إلى مدينة بجاية، فالتقى فيها بابن سبعين، ت (669هـ)، ثم هاجر إلى مصر، وخالط فيها أقطاب الطريقة الشاذلية، وتأثر بهم؛ فعدَّ شاذلياً فيما بعد، وشكّل طريقة صوفية خاصة به، وعرفت باسم الطريقة الشُّشْتَرِيَّة، وصار لها مريدون وطلّاب.

توفي سنة (668هـ)، ودفن في مقبرة دمياط بعدما ترك كثيراً من الأشعار والأزجال والموشحات، وعدداً من المؤلفات النَّثْرِيَّة المفقودة والموجودة. ومن مؤلفاته النَّثْرِيَّة الموجودة: المقاليد الوجودية في أسرار الصوفية،

والرسالة القدسيّة في توحيد العامّة والخاصّة، والرسالة البغدادية، والرسالة العلميّة 1

2 . الخمرة الصوفية عند الشُّشُري:

مر موضوع الخمرة بمراحل كثيرة، حاولنا في هذا المهاد تكتيفها حتى يتسنى لنا دون تطويل الانتقال إلى موضوع الخمرة الصوفيّة. فإذا كان لعمود الشُّعر أركان تعرف به؛ فكَذلك للشُّعر الصوفي أعمدة تحمله، سواء على المستوى الفني أم على مستوى الاعتقاد والرؤيا. وأهم عمود هو الخمر الصوفيّة التي تغنى بها شعراؤهم، وكانت عندهم أمّ الأسرار؛ «فالسُّكر غيبة بوارد قوي. والسُّكر زيادة على الغيبة من وجه، وذلك أنّ صاحب السُّكر قد يكون مبسوطاً، إذا لم يكن مستوفى في حال سكره... والسُّكر لا يكون إلا لأصحاب الموجد فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السُّكر وطاب الرُّوح وهام القلب». (القشيري، أبو القاسم، 1990، ص: 64)

ولذلك يمكن النُّظر إلى قصيدة الخمر الصوفيّة عند الشُّشُري من زاويتين؛ الأولى: هي حامل فني؛ حرص الشُّاعر دائماً على توضيح رمزيّتها، لأنّها بوابة لغور عميق لا يدرك كُنْهه إلا أصحاب الطريقة ومن كان ذا لبٍ نقيّ، ومن كان هدُفه الوصول إلى جوهر الحقيقة الإيمانيّة، والثانيّة: صارت موضوعاً له حدوده الفنيّة وطريقة تناول وجماليات يحتفي بها شعراء الصوفيّة، لجذب المتلقي والاستيلاء على لبّه وذائقته في آن معاً، وفي مناسبات كثيرة وقعت القصيدة الصوفيّة في النثرية المباشرة؛ لأنّ الشُّاعر يقدم توصيل الاعتقاد والرؤيا الفكرية على الفن. لننظر إلى هذه القصيدة على سبيل المثال: (الشُّشُري، أبو الحسن، 2008، ص: 32)

طابَ شربُ المدامِ في الخَلَوَاتِ	أَسْقِنِي يَـا نَدِيمَ الْآنِيَاتِ
خَمْرَةً تَرَكُّهَا عَلَيْنَا حَرَامٌ	لَيْسَ فِيهَا إِثْمٌ وَلَا شُبُهَاتِ
عُنِقَتِ فِي الدِّنَانِ مِنْ قَبْلِ آدَمِ	أَصْلَهَا طَيِّبٌ مِنَ الطَّيِّبَاتِ
أَفْتَيْتِي أَيُّهَا الْفَقِيهُ وَقَلْ لِي	هَلْ يُجُوزُ شَرِبُهَا عَلَى عَرَفَاتِ
أَوْ يَجُوزُ الطَّوَّافُ وَالسَّعْيُ بِهَا	وَيُلبَّيْ وَيُرْمَى بِالْجَمْرَاتِ
أَوْ يَجُوزُ الْقِرَانُ وَالذِّكْرُ بِهَا	أَوْ يَجُوزُ التَّسْبِيحُ فِي الصَّلَوَاتِ
فَأَجَابَ الْفَقِيهُ إِنَّ كَانَ خَمْرَ	عَنْبٍ فِيهِ شَيْءٌ مِنَ الْمُسْكِرَاتِ
شُرِبُهُ عِنْدَنَا حَرَامٌ يَقِيناً	زَائِدٌ فِيهِ شَيْءٌ مِنَ الشُّبُهَاتِ
أَهْ يَأْذَا الْفَقِيهُ لَوْ دُنِقَتْ مِنْهَا	وَسَمِعَتْ الْأَلْحَانُ فِي الْخَلَوَاتِ
لَتَرَكْتَ الدُّنْيَا وَمَا أَنْتَ فِيهِ	وَتَعَشَّ هَائِماً لِيَوْمِ الْمَمَاتِ

لا يمكن النُّظر إلى هذه القصيدة بوصفها فنّاً شعرياً؛ فهي خالية من الشُّعرية سواء أكانت طبعاً أم صنعة. إنّها

1- ينظر: الغبريني، أبو العباس (1979). عنوان الذرية فيمن عُرِف من العلماء في المائة السابعة ببجاية ط2، حقّقه وعلّق عليه: عادل نويهض، بيروت، سلسلة

ذخائر التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة. ص 239-240.

و التّشكي، أحمد بابا (2000). نيل الابتهاج بنظرين الذبيح ط2، عناية وتقديم: عبد الحميد عبد الله الهزامة، طرابلس. دار الكاتب، ص 321-322.

التلمساني، أحمد بن الخطيب (1988). نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، بيروت. دار صادر.

نصّ تقريريّ يوضّح فيه الشُّشْتُرِي فلسفته حول موضوع الخمرة الصوفية، والأثر الروحي الذي تتركه، واعتماد المتصوفة عليها كأسّ مهم في عملية الوصول إلى النشوة التي لا يتذوقها الفقهاء في طريقة تعبدهم. ولكن يُعدّ هذا النصّ مهماً لأنّه يبيّن الاشتباك الحاصل ثقافياً بين المتصوفة والفقهاء، ويلمس المرء في هذا النصّ سخريّة من فهم الفقهاء للمعنى الخمريّ بشكله السطحيّ ومحاولة الشُّشْتُرِي توضيح الرموز التي خلف هذه الصورة اللغوية للخمرة، ويلمس المرء أمراً آخر في زمان ومكان الشُّشْتُرِي؛ حيث كان يعاصره في مصر أيضاً أستاذه ابن سبعين. الذي أخذ عنه الشُّشْتُرِي كثيراً من أصول الطريقة، أقول: يلمس المرء تعايش نمطين من طرائق التفكير في القضية الواحدة، و يرى أن هذا السجال لم يصل إلى مرحلة الصدام والتكامل؛ بل كان حراكاً فكرياً يأخذ في كثير من الأحيان شكلاً صدامياً، ولكنّه لم يصل إلى ما وصل إليه الشُّهُرُودِي ت(587هـ)، والحلاج ت(309هـ)؛ فقد كان الشُّشْتُرِي يسيح في جنبات مصر عارضاً بضاعته الفكرية، ولا أدلّ على ذلك من قصة وفاته؛ حيث كان يسيح مع مريديه، ثم مرض وأوصى أن يدفن في دمياط. وهذا ما كان، وهذا الأمر يؤخذ بالحسبان؛ لأنّ الشّاعر جاء من البيئة الأندلسية التي شهدت حرق كتب ابن رشد، وكان موقفها مناهضاً للفلسفة.

ولم يكن هذا موقف الفقهاء فقط؛ فقد «هاجم ابن بسّام تلك النصوص التي تتضمن معاني متعارضة مع القيم الإسلامية من وجهة نظره، كالمعاني الفلسفية أو الإلحادية؛ فراح ينقدها نقداً عنيفاً، ثم ذكر ما تؤدي إليه هذه المعاني من إفساد لرونق الشّعر وبهائه» (خالد، خالد، 2019 ص: 432)

وهذا التّصور للشّعر لم يكن حكراً على الأندلسيين؛ فقد دارت رحى هذه المعركة في المشرق، وكان جمهور النّقاد مع بقاء الشّعر مستقلاً عن الفلسفة؛ بل استقبلوا فعل من أدخل المفاهيم الفلسفية في الشّعر، وكانوا مع إبقاء الشّعر جارياً على سنن العرب في كلامها.

وهذا ما يفسر تعدد وسائل التعبير عند الشاعر، فنحن نقف أمام ديوان للشّعر الفصيح، وفيه أيضاً عدد من الموشحات وعدد كبير أيضاً من الأرجال، وهذه أشكال ثلاثة من التّعبير الفنيّ على الرغم من اعتمادها الوزن ونظام الأسطر، ولكن لكل شكل منها تقنيّاته الفنية من حيث توزيع عدد الأسطر والقوافي، ولكل شكل أيضاً ظروفه الفكرية المعقدة في الظهور، وهذه الأشكال بالضرورة، تبقى وفيّة للموضوع الأساسي الذي رافق ظهورها كموضوع الغزل ووصف الطبيعة الذي رافق نشوء الموشحات على سبيل المثال؛ أضف إلى ذلك أن الشّاعر كتب النثر الصوفي، فكل هذه الطّرق للتعبير محاولة للحفر في تيه المعنى الصوفي عبر اللغة محاولاً نقل حالته الروحية الباطنية التي استعصت على اللغة العادية خصوصاً أن الشاعر لم يصل إلى هذه الموجد التي عاشها والحالات التي تعاقبت عليه والمقامات التي ارتقاها إلا بالمجاهدة والرياضة والعبادة.

قبل الولوج إلى تحليل المدونة الخمرية للشُّشْتُرِي يجب تفكيك مفردات هذه المدونة للإحاطة بالعالم الخمري للشّاعر، حتى يستطيع المرء فهم هذا العالم الشّعري. واللغة الصوفية هي مفتاحه الأوّل، والإحاطة بهذا العالم الخمري ستكون دليلاً وهداياً لفهم تفاصيل هذا العالم، وإدراك مدى ضيق هذا العالم واتساعه واقترابه من العالم الخمري التقليدي، وماذا أدخل الشّاعر إلى هذه التجربة من تفاصيل صوفية تعينه في الوصول إلى وجده

الصُّوفي؟ وفي المستوى نفسه: ماذا قدّم فنياً للغة الصوفية التي كانت تعاني على الدوام من أزمة لغوية أو أزمة اصطلاح إن صحَّ التعبير؟

استطاع ابن عربي ت(638هـ) قبيل عصر الشُّشْتُرِي بقليل وضع حد لهذا الإشكال، وصار أمام المتصوفة معجم شعري يخص تجربتهم (الحكيم، سعاد، 1981، ص: 16) ولكنَّ هذا الصَّنِيع لابن عربي جرّنا إلى إشكال آخر هو أن المواجد الصوفية حالة خاصة كما يزعمون هم، وهذه الحالة الخاصة لا تشبه نظيرتها عند صوفي آخر، ولذلك كيف لي أن أتذوق اللذة بلسانك أنت؟

ويبقى أمر آخر هو: كيف كانت مساحة الحضور الخمري في ديوان الرجل؟ وهل كانت أداة فنية متقدمة أو كانت هامشية.

ولذلك كان علينا أن نرصد تواتر المفردات الخاصة بالحقل الخمري وترددها على مستوى الديوان كاملاً، ومن ثم تردها على مستوى القصائد وتوزعها أفقياً وعمودياً داخل القصائد. وإذا تتبعنا العالم الخمري وأدواته وفضاءاته في ديوان الشُّشْتُرِي وجدناه يشتمل على التفاصيل التالية:

1 . 2 مفردات تدل على فعل الشرب:

مفردات تدل على فعل الشرب	مرات التكرار
شرب	40
سقيت	37
دارت الأقداح	13
نرويك	11
أسكر	7
املاً	5
ذقت	5
احتساه	4
المجموع	122

بلغت المفردات التي تتحدث عن فعل الشرب مئة واثنين وعشرين مفردة. تصدرت مفردة (شرب) المشهد بأربعين مرة، وقد جاءت بصيغة الماضي ثلاثين مرة، وبصيغة الأمر تسع مرات، وبصيغة المضارع مرة واحدة، ثم جاءت بعدها مفردة: (سقى)، وقد تكررت سبعاً وثلاثين مرة، وقد تصدرَّ الفعل الماضي؛ فقد تكرر عشرين مرة، ومن ثم فعل الأمر عشر مرات، وفي هذه المرة رصدنا تقدماً للفعل المضارع؛ فقد تكرر سبع مرات، ويلحظ المرء شيوع الفعل الماضي وندرة المضارع، وذلك لطبيعة التجربة؛ فالشاعر عندما يكون منغمساً في مواجهه الصوفية فإنه ينسلخ عن عالم السوى² فتتغير أدواته وتفصيله؛ فيصبح في مساحة نفسية وروحية ولغوية ثانية؛ لذلك لا يكون قادراً على تسجيل هذه اللحظة في حينها، فالمضارع نادر الوجود في اللغة الشعرية

² درجت الصوفية على تسمية كل ما عدا الله من المخلوقات ب (التوى)؛ فكل مريبوب هو: (سوى) و(غير) مقابل: الله الرب، ينظر: المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، ص: 621.

الصُّوفية لحظة الوجد، ولكنه يعود عند تسجيل تفاصيل هذه الرحلة شعرياً.

وفي كلتا المفردتين (شرب) و(سقى) كان حضور الأمر متقارباً؛ ففي الفعل (شرب) ظهر ثماني مرات، وفي الفعل (سقى) ظهر ست مرات، وهذا راجع لطبيعة التَّشَارِك في هذه التجربة؛ فالشَّاعر يخوض تجربة الوجد مع ندائه في التَّجْرِبَة أو خِلاَّنَه في الطَّرِيقَة؛ لذلك يتساقى القوم الكؤوس، وهذا ما يجعلنا نتوقَّف عند هذا التَّفْصِيل، فإذا كانت التجربة خاصَّة جداً؛ أي: يعيشها الصُّوفي وحده، وإذا كانت الخمرة رمزاً وحسب، فلماذا نجد فعل الأمر الذي يعني التَّشَارِك، حين أن الحالة خاصة جداً، ولا أثراً معلوماً لخمرة أو نديم؟ وهنا نلمح تكرار جملة (دارت الأقداح) ثلاث عشرة مرة، وهذا يحيل على جلسة يتشارك فيها مجموعة من الندماء، ثم يأتي الفعل: (نروي)، وقد تكرر إحدى عشرة مرة فقط، ثم (أسكر) سبع مرات، ثم بقية المفردات؛ مثل: (احتسأه)، و(املاً)، و(ذقت)، وقد كان ظهورها شحيحاً كما هو بيِّن في الجدول.

2 . 2 أسماء الخمرة:

احتقت العرب منذ الجاهليَّة بموضوع الخمر، ودليل ذلك كثرة أسمائها؛ التي جاءت من صفاتها وحالات شربها وسائر شؤونها. لننظر في هذا الجدول:

التكرار	أسماء الخمر
35	خمر
32	راح
4	سلاف
4	مشروب
3	قهوة
3	مدامة
3	حمياً
1	إسفنط
1	ماء السلاف
1	خندريس
1	صهباء
1	عُقَار
1	كأس الأنس
90	المجموع

ثاني المفردات حضوراً في مدونة الشَّاعر الخمرية أسماء الخمرة، وقد تكررت تسعين مرة، و تصدرت الخمر أمُّ الباب الشُّبُوع بخمس وثلاثين مرة، ثم (الرَّاح) باثنتين وثلاثين مرة، ثم بقيَّة الأسماء، ف (السُّلاف) و(المشروب) تكرَّرت أربع مرات، ثمَّ (المدامة) و(الحمياً)، و(القهوة)، كل واحدة تكررت ثلاث مرات، وبعد ذلك تكرَّرت (الإسفنط)، و(الخندريس)، و(الصهباء)، و(العُقَار)، وكل مفردة تكرَّرت مرة واحدة. وتكرَّرت عنده مفردات ليست من أسماء الخمرة المعلومة عند العرب؛ من مثل: (كأس الأنس) و(ماء السُّلاف).

الواضح أنَّ الشَّاعر اعتمد على مفردتي (الخمير والراح) في ديوانه، أمَّا بقية المفردات؛ فقد وردت متناثرة هنا وهناك، ويحتاج المرء كثيراً من الصبر واللائي للتقدير عنها؛ فحضورها باهت، ولهذا دلالة واضحة؛ فالشَّاعر لم يكن مشغولاً بتقديم فنِّ شعريِّ قدر اهتمامه بتوصيل رسالته الفكرية، والأهمُّ بالنسبة إليه التَّعبير عن مواجده؛ لذلك اكتفى بتكرار (الخمير) أمَّ الباب، وهذا السَّبب في شيوعها، ثم تلتها كلمة (الراح)؛ فالشُّشْثري يقيم نفسه بوصفه متصوفاً بالدرجة الأولى، ثم شاعراً، والشَّعر عنده أداة لتوصيل أفكاره، ولذلك رأيناه ينوع في الأشكال الفنيَّة؛ فقد كتب الشَّعر العمودي، وكتب الموشَّح، وديوانه الرُّجلي لا يقل من حيث الكم عن العمودي؛ هذا الفنُّ الذي يعدُّ من الشَّعر العاميِّ، وقد كانت لغته بسيطة، حاول الشاعر الاقتراب من أفهام البسطاء، ولم نر في شعر الشُّشْثري احتفاء بالصَّنعة الفنيَّة؛ التي غرق فيها الشُّعراء بعد القرن الخامس الهجري؛ أقصد: البديع، فلم نر في ديوانه إسرافاً في استخدام الجناس و الطَّباق وسائر الفنون البديعيَّة، وإنما كانت ترد بنسب طبيعيَّة، لا تشبه طرائق المعاصرين له، وخصوصاً الشُّعراء الذين احترفوا الشَّعر، من مثل: البهاء زهير ت(656 هـ)، وابن سناء المُلْك ت(632 هـ)، ووضعوا نصب أعينهم مسايرة الدُّوق العام، وكانت مضامينهم المضامين التقليديَّة؛ التي تعاور الشُّعراء على تناولها منذ بداية الشَّعر العربيِّ، كالمدح والهجاء والرِّثاء ووصف الطَّبيعة، الذي كان سمة ذلك العصر. إذن لم يكن الشُّشْثري مهتماً بنظر النَّاس إليه بوصفه شاعراً مُجيداً، بل ما يهمه أن يحقِّق النَّشوة واللَّذة ولاسيما أنَّ هذا الرجل أعرض عن الدنيا، وضرب صفحاً عنها، منذ أن ترك المال والجاه وبيت السيادة الذي ينتمي إليه، وساح في البلاد يبحث عن الحقيقة الإلهية، ولا أدل على ذلك من حادثة موته؛ فقد كان في رحلة سياحة مع مريديه الذين هم من الفقراء والصوفيَّة، وقد تركوا عرض الدنيا واتخذوا من اللباس أخشنه ومن الطعام ما يقيم الأود.

2 . 3 أدوات الشرب:

إنَّ أدوات الشُّرب من متعلقات عمليَّة الشُّرب؛ ففي القصيدة العربيَّة أخذت مساحة من الاحتفاء والذِّكر تدلُّ على أنَّ مشهديَّة الشُّرب كاملة؛ تبدأ من كفيَّة الشُّرب إلى مادة الخمر نفسها إلى أدواتها. لننظر في هذا الجدول:

أدوات الشرب	مرات التكرار
كأس	33
قدح	13
دن	7
آنيات	4
أباريق	3
زجاج	2
كأس الهوى	1
كأس الرضا	1
كأس المعاني	1
كأس النعيم	1
الطاسات	1

تكرّرت أدوات الشُّرب سبعا وستين مرة، وتصدّرت مفردة (الكأس) الظُّهور؛ فقد تكرّرت ثلاثاً وثلاثين مرّة، ثم مفردة (القدح)، وقد تكرّرت خمس مرات، ثم مفردة (دن)، وقد تكرّرت سبع مرات، ثم (الآنيات) أربع مرات، والأباريق ثلاث مرات، والطّاسات مرّة واحدة، وتكرّرت مفردات: (زجاج القلب)، و(كأس الهوى)، و(كأس الرضا)، و(كأس المعاني)، و(كاسة النعيم) مرة واحدة.

لقد استهلك الشّاعر كلّ مفردات أدوات الشُّرب؛ التي شاعت في الشُّعر الخمري؛ منذ الجاهلية حتى عصر الشّاعر، ولم يغادر واحدة إلا واستخدمها، وبعدها شعّر بوحشة وضيق المعجم اللُّغوي؛ فأضاف إلى أدوات الشُّرب ألفاظاً توسّع دلالاتها؛ فوجدنا على سبيل المثال (زجاج القلب)، و(كأس الهوى)، و(كأس الرضا)، و(كأس المعاني)، و(كاسة النعيم)، وهكذا يستطيع الشّاعر التنبّيه دائماً أنّ هذه الخمرة ليست مثل الخمرة المحرّمة؛ التي تعرفونها أو عاينتموها، أو التي خبرتموها عبر الفقه، إنّها حالة مختلفة تماماً. إنّها غير ظاهرة يحتويها القلب، وهي مدخل النُّعيم ليشعّر المحبُّ بالرضا والوصول، وهذا مبتغى الصوفي وغايته.

2 . 4 التأثير:

تأثير الخمرة هو بؤرة النُّص الشعري الصوفي، وكلُّ التّفاصيل الفنيّة التي استخدمها الشّاعر، كالوزن والإيقاع والصور، هدفها الأساسي الوصول إلى هذه اللّحظة، وهي لحظة التأثير؛ التي صارت مركز شاعريّة النُّص، لأنّ هذه البؤرة هي مركز المعنى، الذي ينمو، ويُلقي بظلاله على بقية القصيدة، ولولا لحظة التأثير لما كان يعد النُّص شعراً صوفياً؛ بل ظل في تصنيف شعر الغزل البشري، وانتقى عنه الحب الإلهي، ولظلت هذه الخمر نواسيّة، والندماء: حماد عجرد ت(161هـ)، ومطيع بن إياس ت(169هـ) ووالبة بن الحباب ت(170هـ)، وفضاء التجربة خمارة مجوسيّة في بغداد؛ يديرها الخمار (آذين البغدادي)، أو منزل متهدّم خرب هجره أهله؛ فانّخذ هؤلاء مكاناً لبناء ظلّ افتراضيّ على تخوم العالم.

في مقارنة موضوع التأثير لا نطارد مفردات لنحصيلها، ومن ثم نحاول فهم الموقف عبر تكرار المفردات، في موضوع التأثير؛ نحن نطارد مشاهد؛ لأنّ التأثير يتجلى في مشهد كامل لا في مفردة واحدة، وهذا المشهد له تفاصيل زمنيّة ومكانيّة وروحيّة. للنظر في هذا الجدول:

مرات التكرار	تأثير الخمر
15	السكر
10	شطح
1	نشوان
1	بع ثيابك
1	أحرق أحشاؤه
1	تعريد
1	تجوهر
1	تجلى ما كان مختفياً

تبدى في ديوان الشاعر ثمانية عشر مشهداً، وفي المشهد الواحد تكرر عدة مفردات يصف فيها الشاعر حاله بعد خمرة النّصوف؛ فكان بين صحو ومحو، ثم كان الشّطح، الذي يفقد فيه صاحب التّجربة السيطرة على حركة جسده، ويصبح المتحكّم بهذه الحركة قوانين مختلفة عن الحركة الفيزيائية من حيث الجاذبية والثبات، وربّما يجزّه هذا إلى الدّهول، كأن يبيع ثيابه، كما قال الشّشّري: (الشّشّري، أبو الحسن، 2008، ص: 33).

وَبِعَ ثِيَابَكَ فِي جِرْيَالِهِ³ شَغْفًا وَاجْعَلْ نَدِيمَكَ مِنْ أَفْكَارِكَ الْقَدْحَا

وليس المقصود هنا الثّياب بمعناها التّقليدي؛ بل الرّغبة في التّخلص من الجسد البشري؛ لأنّ الخلاص منه هو أوّل درجات السّمو للوصول إلى الحبّ الإلهي، الذي قامت مشهديّة الخمرة الصوفيّة من أجله.

إنّ النّشوة التي يحقّقها الشّاعر ستحرق أحشائه بلا ريب حتى يتجوهر، ويتجلى ما كان مخفياً، يقول الشّشّري (الشّشّري، أبو الحسن، 2008، ص: 229)

شربنا مدامةً بلا آنية فلا تحسبوا عينها آنية

فيا حبّذا سكرنا حين تم

بسرّ الندامى وما كان ثم

سمعنا بها نغماتِ القدم

نُجِدُّ من خمرةٍ باليه فلم يلتفت غيرُها باليه

بها الجنُّ والبنُّ⁴ قد عربدوا

وساقِيهمُ حاضرٌ يشهدوا

وللدنِّ أملاكها سجدوا

فأصبح شأْنهم شانيه يقولُ هجرْتُ فما شانيه

وإدريسُ نادِمها في العُلا

بها ناح نوحٌ ونادى إلي

حمى ديرها نجله المُبتلى

فقال له اركبُ الجارية لتشرب من عينها الجارية

ولما تجوهر منها الخليل

فقال دروني فإني علي

³ الجريال: الخمر

⁴ قال ابن كثير: قال كثير من علماء التفسير: خلقت الجن قبل آدم عليه السلام، وكان قبلهم في الأرض الجنّ والبنّ فسلط الله الجن عليهم، فقتلهم وأجلوهم عنها وأبادوهم منها، وسكنوها بعدهم بسبب ما أحدثوا. ينظر: ابن كثير الدمشقي، البداية والنهاية، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، القاهرة، ط1، 1997، 1/128.

اقْرُبْ ابْنِي فذاك قليل
وبالأبِ والأُمِّ مع خاليه دعوا مزجها واشربوا خاليه
ومن نورها كان نورُ الكليمِ
وعيسى بها صار يبيري السَّقِيمِ
وللمصطفى صرفها من قديمِ
فماذا أقولُ وأقواليه يفُضُّرنُ فالصمْتُ أقوى إليه

يوضح الشَّاعر ماهية الخمرة؛ التي افتتح بها رحلة الوجد، وهذه الخمر أزلية سماوية، وهي بلا أية تحيط بها، وهذا الافتتاح جعل المتلقي يتحفَّز لسماع وصف بعيد عن الخمرة البشرية، وهي أيضاً ليست من خمر الجنة، إنَّها الخمر التي يستحضر الشاعر من خلالها الرُّسل ومعجزاتهم، من إدريس إلى نوح، إلى إبراهيم الخليل وعيسى وموسى ومحمد صلوات الله عليهم، ومن ثم إلى الأرض قبل أن يرثها البشر، وكانت تقطنها قبائل الجنِّ واليِّن. إنَّ هذا الشَّطح الذي يقدمه الشُّشْتَرِي هنا يشبه رحلة الإسراء والمعراج، التي هيمنت على العقل الصُّوفي، وصارت مرجعيةً فكريَّةً وفنيَّةً يغمسون منها؛ فهذه الخمرة الصوفية استطاع من خلالها تجاوز حدود الفيض، وانتقل إلى عوالم أخرى، ولكنَّ هذا الشَّطح الذي وصل إليه الشَّاعر لم يخرق سقف سرديَّة الإسراء والمعراج؛ التي تحدَّثت عن تفاصيل كثيرة اعتمد عليها الشُّشْتَرِي في شطحه هذا.

لقد كان استجلاب الخمر الصوفية وأدواتها وأوصافها مقصوداً لذاته على المستوى الروحي، ومن ثم على المستوى الفني؛ فهي ابتداء الحالة، وهي من تصنع شكلها الفنِّي وتفاعلها اللغوي، الذي تتولَّد من خلاله الصُّور، يقول الشُّشْتَرِي: (الشُّشْتَرِي، أبو الحسن، 2008، ص: 33)

فجرُ المعارفِ في شرقِ الهدى وَضَحًا بَسْمَلِ بِكَاسِكَ هَذَا الْيَوْمَ مُفْتَتِحًا
يَوْمَ تَنْزَرُهُ عَنَ أَيَّامِ عَادَتِنَا وَعَنَ أَصِيلِ فَمَا تُلْفِيهِ غَيْرَ ضُحَى
إِنْ كُنْتَ تُنْصِفُهُ فَاخْلَعْ عِذَارَكَ فِي زَمَانِهِ الْفَرْدَ لَا تَنْفَكُ مُضْطَبِحًا
وَأَشْرَبْ وَرَمَزِمٌ وَلَا تُلْوِي عَلَيَّ أَحَدٍ وَلَا تُعَرِّجْ عَلَيَّ مَن ذَاقَ نُبْمَ صَاحَا
وَبِعِ ثِيَابِكَ فِي جِرْيَالِهِ شَغْفَا وَاجْعَلْ نَدِيمَكَ مَن أَفْكَارِكَ الْقَدْحَا
فَإِنْ تَجَوَّهْتَ فَاشْطَحْ فَالْسُكُونُ هُنَا لَا يَنْبَغِي إِنَّمَا السُّكْرَانُ مَن شَطْحَا
يَا حَبِذَا كُلُّ مَنِ أَبَدَى مَوَاجِدَهُ وَلَمْ يَعْرِبِدْ وَقَالَ الْحَقُّ وَافْتَضَحَا
وَمَالَ لِلصَّحْوِ بَعْدَ الْمَحْوِ وَاتْحَدَّتْ أَخْبَارُهُ وَغَدَا لِلشَّفْعِ مُطْرِحَا
وَقُلْ لِمَن جَدَّ فِي نَصْحِي فَدِينُكَ لَا تَنْصَحُ فَقَدْ عُدْتُ لَا أَصْغِي لِمَن نَصَحَا

فالخمرة هنا نظير المعرفة، ولا يمكن لك أن تلج هذا الباب العظيم دون مفتاح البداية، إذن هي البسمة من أجل بداية كل شيء خارج العالم الخمري الصوفي، ولكنَّ الابتداء بها يفتح لك مغاليق البهاء واللذة، حينما

تتكشف لك مغاليق الحقيقة الكاملة، وهذا الاستفتاح يجعلك تصل إلى مرحلة التجوهر ساعتها ستمضي إلى شطحك بعد أن يصيبك هذا الوجد العنيف.

لقد استطاع هذا الرمز الصوفي الخمرى صناعة حالة الوجد الروحية التي انتابت الشاعر، ودونها سيبقى نائياً عن عالم اللذة؛ عالم التجلي، وفي الجانب الآخر استطاعت أن تكون المهاد الفني، الذي انطلق منه الشاعر، وبنى عليه المرجعيات الصورية؛ فصرنا أمام نص شعري، يحاول الشاعر من خلاله أن يأخذ بيد المتلقي ليفهم ما حدث، ولكنه يقف دائماً أمام إشكال التوصل، فيرفض العذل؛ لأن من ولج إلى حومة النور ليس كمن ظل خارجها يراها عبر مقولات شعريّة أو نثرية؛ فالاشتراك في اللذة يستوجب الولوج؛ فليس من أحس كمن سمع.

ويقول على سبيل المثال: (الشُّثري، أبو الحسن، 2008، ص: 204)

منّي عليّ دارت كؤوسِي من بعد موتي تراني حي

تكرّر هذا البيت ست مرات في الموشح، وكان لازمة يقف الشاعر عليها في كل مقطع، وهي ابتداء المقطع الثاني، وكأنّ لحظة الوجد استحوذت على الشاعر؛ ولذلك صارت هذه اللازمة العنصر المهيمن، الذي ينمو المعنى من خلاله في ابتداء كل مقطع.

2 . 5 مكان الشرب:

لمكان خصوصية في المخيال الصوفي؛ فهو ليس بقعة مقيدة بالأبعاد الفيزيائية؛ بل صار عبر ظهوره الرّمزي في القصيدة يشكّل فضاء واسعاً لا يمكن أن تحويه الحواس أو المدارك متجاوزاً المكان الطبيعي؛ لأنّ الخيال الصوفيّ هو الذي يحدد ماهيته وأبعاده، هذا الخيال الذي من عادته خرق الأشياء وخلق فضاءات جديدة في التصور «غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعاً محتملاً؛ إذ إنّ جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي، يتخذ أشكالاً لا حصر لها» (عثمان، اعتدال، 1988، ص: 5). لننظر في هذا الجدول:

المكان	مرات التكرار
الدير	17
الحان	5
الخلوات	3
المجموع	25

في فضاء النصّ الخمرى رصدنا في ديوان الشاعر المفردات الآتية: (الدير)، وقد تكرّرت سبع عشرة مرة، و(الحان) تكرّرت خمس مرات، و(الخلوات) خمس مرات.

نلاحظ أنّ المكان الذي تكرر في القصائد هو (الدير)؛ لأنّ الخمرة الحقيقيّة محرّمة في الدّين الإسلامي، ويشربها من يشربها في الحانات و سراً في البيوت، وهي فئة نزرّة غير ملحوظة، ولأنّ الأديرة النّصرانية كانت تحتوي على الخمرة؛ بل وتوجد فيها الخمرة المعقّنة منذ سنين عدة؛ ولأنّ للخمرة حضور عند النصارى، والسبب الثالث: هو المؤثرات المسيحية في تصوف الذين يسمون: (متصوفو الفلسفة) (شمل، أنا ماري، 2017، ص: 10)

، وهم عكس متصوفي التّيار السّني الذين استقوا أفكارهم الصّوفية من القرآن الكريم والسّنة النبوية الشّريفة، من مثل: بشر الحافي ت(227هـ) هـ، ورابعة العدوية ت(185هـ)، وإبراهيم بن الأدهم ت(162 هـ)، أمّا متصوفة الفلسفة فإنّ المؤثرات فيهم أوسع وأعمق؛ فقد تأثروا بالديانة اليهودية، والمسيحية والبوذية، وفلسفة أفلاطون؛ إضافة لتأثير القرآن الكريم والسنة النبوية؛ لذلك أطلق عليهم: (متصوفو الفلسفة)، كالحلاج والشّهزوّدي وابن عربي، ومنهم طبعاً شاعرنا الشُّشْتَرِي وأستاذه ابن سبعين.

إنّ هذه المؤثرات شكّلت طبقة معرفية كثيفة معقدة كان يمتح منها هؤلاء الشعراء؛ بل ساعدتهم في تشييد نظريتهم العرفانيّة؛ التي تجلّت في أشعارهم، ولأنّ الشُّشْتَرِي من الذين تأثروا بكل هذه الفلسفات فإنّه اعتمد على فضاء (الدير) عند سرده للتجربة العرفانيّة، لأنّ الدّير في نهاية الأمر مكان ديني يُتعبّد فيه بعكس الحانة؛ التي كانت مكاناً للتّهتُّك والرذيلة، فإذا كان الدير في المفهوم الإيماني مكاناً للاحتفاء بالمقدّس فإنّ الحانة مكان للاحتفاء بالمُدسّ؛ لذلك ذكر الشّاعر (الحانة) خمس مرات فقط، ومرة سمّاها (الحان القديم) وفي ثلاث مرات فقط كان الفضاء المكاني بالنسبة للشاعر هو مفردة (الخلوات)

يقول الشّاعر: (الشُّشْتَرِي، أبو الحسن، 2008، ص: 40)

إلى أن أتيتُ الدَّيرَ أَلفيت فوقه	زجاجاً ولا أدري الـذي فيه لا أدري
بحقّ المسيح اصدق لنا ما الذي حوث	فقال لنا: خمرُ الهوى اكنتموا سرّي
فلما تجوهرنا وطابت نفوسنا	وخفنا من العزيب في حالة السكر
فما زال يسبقنا بحسن لطافة	ويشفع حتى جاء بالشّفع والوتر
أحسّ بنا الخمارُ فقال لنا: اشربوا	وطيبوا فما في الدّير من أحدٍ غيري

في هذا النّص مشهديّة مكتملة تعتمد على نُسجٍ ثقافيّة سابقة؛ منها على سبيل المثال: قصة موسى عليه السّلام عندما آنس ناراً، ثم يستدعي السيّد المسيح عليه السّلام؛ لأنّ (الدّير) مرتبط بالنّصارى أتباعه، ثم كان (الدّير) الفضاء، الذي ضمّ مشهد جلسة الأنس العرفانيّة هذه، وكان الشّاعر حذراً؛ فقد وضّح منذ البداية طبيعة المكان الخياليّة أو التي لا يدركها إلا أبناء الطريقة، وتفصيل الأحداث كانت عرفانيّة من الخمر إلى الحاضرين إلى المكان إلى الأثر الذي أحدثته.

يرسم الشّاعر المكان عبر أنظمة لغويّة وبلاغيّة معقّدة يهدف من خلالها إلى توجيه مكامن الإدراك عند

المتلقي، ونقله من الفضاء الذي يعيشه إلى الفضاء الذي يخترعه الشاعر، إنَّه يضغط على المتلقي لينقله عبر سطوة المتخيل الذي شيَّده «من المكان الذي يسكنه الإنسان إلى المكان الذي يسكنه المعنى والخيال وقوة الرؤية والحدس» (الدمناتي، أحمد، 2009، ص: 297)؛ فالشاعر هو صانع هذا الفضاء الذي تتحرك فيه الشخوص والأفكار، ويحشد من أجل ذلك كل الحيل البيانية؛ لأنَّ «المكان الصوفي بهذا المعنى هو فضاء مفتوح يسكنه المعنى وتوثَّته اللغة، ويجمِّله العرفان، تتقدح من خلاله القيم الرمزية المتخيَّلة، المشحونة بنقل معرفيٍّ وروحيٍّ تتواشج فيه ثنائِيَّة الجلال والجَمال، تتجاوز أبعاد المكان في صورته الأنطولوجيَّة، المحيلة إلى عالم الأعيان/السوى، هذه الأخيرة التي تعد في المتصور الصوفي حجاباً كثيفة، تحول دون إدراك الحقائق والأسرار والولوج من خلاله إلى حضرة التجليات الإلهية». (زياني، طارق، 2018م، ص: 191)

2 . 6 المشاركون في مجلس الشراب:

إذا كان النَّدِيم في مجلس الخمرة الحقيقيَّة لا يُستغنى عنه؛ فهو صوت وصدى لمن ينادمه وعامل في توسع اللذة فإنَّه في الخمرة الصوفيَّة في مكان قصيٍّ عن هذا الدور. هو جزء من الحوامل الفنيَّة للتجربة فقط؛ لأنها تجربة خاصة. لننظر في هذا الجدول:

المشاركون في مجلس الشراب	مرات التكرار
ندِيم	15
السَّاقِي	10
الجالس	4
مدير الرَّاح	3
سكران	3
الخَمَّار	2
المجموع	37

تعد مفردة (النَّدِيم) أمَّ الباب، وقد تَكَرَّرت خمس عشرة مرة، وهي المفردة؛ التي رحلت مع موضوع الخمرة منذ الجاهليَّة، وظلَّت مستمرة في كلِّ عصور الشَّعر الخمري، ثم جاءت مفردة (السَّاقِي)؛ التي تكررت عشر مرات، والسَّاقِي أيضاً مفردةً عتيقة الدلالة في موضوع الخمرة، ولكنَّ استخدامها اتَّسع بعد أن استقرَّ النَّاس في الحواضر وخالطوا الأمم الأخرى؛ فصارت جلسات شرب الخمرة ذات بعد ترفيٍّ أكثر؛ فانتشر السُّقاة في جلسات الشرب، ثم جاءت مفردات: (الجالس) أربع مرات، ثم (مدير الرَّاح)؛ أي السَّاقِي ثلاث مرات، ثم مفردة السَّكران ثلاث مرات، ومفردة الخَمَّار مرتين. يقول الشُّشْتَرِي: (الشُّشْتَرِي، أبو الحسن، 2008، ص: 100)

يــــا مــــديــــر الــــراح اسقــــني خــــمــــرة الأرواح تحيينــــي

خاتمة ونتائج:

انتقل السُّكْرُ على يد المتصوفة من حالة تهتك ونهب للذات وحشد أكبر عدد من وسائل العبث من المتعة الحسيّة إلى جسر للعبور إلى حالة لذة من نوع آخر هي الوصول إلى لذة التمتع بالجمال الإلهي الذي لا يدركه إلا من يعاين التجربة نفسها. إننا في هذه الحالة أمام عدة ملحوظات تظهر، ولا بُدُّ من الوقوف عندها، الأولى: المشكلة اللغويّة؛ فالمعجم اللغوي الذي نحن بصدد تحليله لم نعثر فيه على أي مفردة من خارج المعجم الشعري التقليدي أو لنسميه المعجم الشعري النواصي - نسبة لأبي نواس - الذي أسرف في الحديث عن الخمرة وأوصافها وتأثيرها ومجالسها وصنعها إلى آخر ذلك من خصائصها.

إذن نحن أمام معجم خمري نواصي يستخدمه الشُّشْتُرِي وأضرابه من المتصوفة للتعبير عن تجربتهم؛ التي يسعون عبرها ليجوزوا إلى اللذة التي ينشدونها، أمّا الإضافات اللغوية فكانت في موضوع التأثير الذي تُحدثه هذه الخمرة الصوفيّة من محو وشطح وتجوهر.

أما الملحوظة الثّانية؛ التي تتبدّى لنا في هذا الوقوف فهي أن هذه التجربة أو هذه الحالة هي خاصة؛ أي: تخص هؤلاء القوم، وهم وحدهم أصحاب التجربة، وهم من يعاقرها، وهم من يصفها، وهم من يدونها، إنهم المصدر الوحيد لهذه الرواية. إننا أمام معضلة تشبه معضلة فهم ما يحدث في البرزخ وإن بدرجة أقل؛ فنحن على التحقيق لم نعاين التجربة، وهي تجربة حدسية بالدرجة الأولى، والذي يعمّق هذا الإشكال هو استخدام اللّغة الماديّة للتعبير عن هذه الحال الروحيّة المعقّدة، وكلما رفعا حجراً لنستشف الفكرة والحالة تجلّى لنا حجر آخر؛ فالشاعر يستخدم معجماً خمرياً بشرياً؛ يزعم أصحابه أن ما يقولونه رموز يعبرون من خلالها إلى فضائهم الذي لا ندرك كُنْهه، وأمّا الإشكال الأخير فهو هذا المعجم المحرّم شرعاً الذي توقف عنده الفقهاء، ورفضوا حجج المتصوفة في أخذ النصوص بترميزها، وقرروا أنّ القوم دخلوا في الهرطقة، وتجاوزوا كثيراً في موضوع الشريعة، وكانت نتيجة ذلك في كثير من الأحيان مأسّ راح ضحيتها من كانوا يظنون أنّهم يشيدون عالماً روحانياً يقابل العالم الفقهي في ضفة أخرى، ويستطيعون به الوصول إلى جوهر الدين وإلى لذة روحانية لا يصل إليها الفقيه.

المصادر والمراجع:-

1. التلمساني، أحمد بن الخطيب(1988). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، بيروت. دار صادر.
2. التنبكي، أحمد بابا(2000). نيل الابتهاج بتطريز الديباج ط2، عناية وتقديم: عبد الحميد عبد الله الهزامة، طرابلس. دار الكاتب.
3. الحكيم، سعاد،(1981). المعجم الصوفي، ط1، بيروت، دندرة للطباعة والنشر.
4. خالد، خالد(2019). الأثر الأخلاقي في تناول ابن بسام الشنتريني نصوص كتابه (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة)، مجلة جامعة سيرت، تركيا، مجلد 5، ع 1، ص: 427-440.
5. الدمناتي، أحمد (2009). المدينة كمكان شعري، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، جدة، السعودية، ج 70، مجلد 18، شعبان، 1430، أغسطس، ص 295-306.
6. زياني، طارق (2018). صورة المكان في المخيال الصوفي، مجلة الخطاب، الجزائر، مجلد 13، ع 1 ص: 185-2002.
7. زيدان، يوسف(1996). شعراء الصوفية المجهولون، ط2، بيروت، دار الجيل.
8. الششتري، أبو الحسن، (2008). الديوان ط1، تقديم ضبط دراسة تعليق: محمد العدلوني الإدريسي، وسعيد أبو الفيوض، المغرب. دار الثقافة.
9. شمل، أنا ماري،(2017). عيسى ومريم في التصوف الإسلامي ط1، ترجمة: لميس فايد، القاهرة، دار الكتب.
10. عثمان، اعتدال (1988). إضاءة النص ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع
11. عمرو كلثوم(1991). الديوان ط1، تحقيق: إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الكتاب العربي.
12. عمر، أحمد علي(2016). مكونات النص الصوفي عند الششتري ط1؛ دمشق، دار المقتبس.
13. الغبريني، أبو العباس (1979). عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية ط2،

- حقّقه وعلّق عليه: عادل نويهض، بيروت، سلسلة ذخائر التّراث العربيّ، منشورات دار الآفاق الجديدة.
14. القشيري، أبو القاسم (1990). الرسالة القشيريّة في علم التصوف ط2، تحقيق: معروف زريق، علي عبد الحميد بلطة، بيروت، دار الجيل.
15. ابن كثير الدمشقي 1997، البداية والنهاية ط1، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، القاهرة دار هجر.
16. أبو نواس(2010). الديوان برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، ط1، 2010.
17. النويهي، محمد، نفسية أبي نواس ط2، بيروت دار الفكر.
18. الوليد بن يزيد(1937). الديوان ط1، جمع وترتيب: المستشرق جبريالي، دمشق مطبعة، ابن زيدون.
19. يونس، وضحي(2006). القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري ط1، دمشق مطبعة اتحاد الكتاب العرب.