التَّوظيف الرَّمزيّ للآلات الموسيقية بين «عبد الغني النَّابلسيّ وجلال الدِّين الرُّوميّ»

الدكتور وفيق سليطين*
راما محمود**

الملخَّص

الرَّمز الموسيقيُّ أسلوبٌ من أساليب التَّعبير، لا يقابلُ المعنى ولا الحقيقة وجهاً لوجه، بل يقدِّم صوراً بديلةً للأصل، ولكنَّه – أي الرَّمز- لا يكتفي بذلك، بل يتعدَّى الأمر إلى تقديم فعاليَّةٍ رمزيَّةٍ عميقة الدَّلالة في معانيها ورؤاها.

و يتَّسمُ الشِّعر الصُّوفيّ، بشكلٍ خاصٍ، ببنيةٍ فكريَّةٍ معقَّدةٍ، ومتشابكةٍفي الأدبين العربيِّ والفارسيِّ. فكان استخدام الرُّموز الموسيقيَّة وسيلةً للبوحِ والكشفِ عن المستترِ والمحجوبِ.

وقد احتفى الشَّاعران (النابلسيّ والروميّ) بآلات الموسيقا مما لفت نظرنا إليها. وظهرت ثقافتهما الشِّعريَّة، في الحقيقة، اقتباساً من أفكار قرآنية مثل نفخ الروح في الجسد، وفهماً عميقاً لقدرة الرَّمز الموسيقيّ وفاعليته في إخفاء المعاني والأفكار والآراء.

وقدتنوَّع استخدام الشَّاعرين للتَّوظيف الرَّمزيّ للآلات الموسيقيَّة،فتشابها تارةً، واختلفا تارةً أخرى، وحرص كلٌّ منهما على تعميق خاصيَّة التَّواصل بين الفكر المبدع(الشَّاعر)، والفكر المتلقي من خلال النَّغمات النَّاطقة بالأسرار، والخفايا الإلهيَّة التي تطلقها الآلات الموسيقيَّة، وتأويلها وفق هذا النَّحو.

كلمات مفتاحيّة: جلال الدين الروميّ، عبد الغني النَّابلسي، الرَّمز الموسيقيّ، المشاكلة، الاختلاف.

المقدمة :

يعتقدُ الحكماء والفلاسفة أنَّ في الأفلاكِ أصواتاً ونغماتٍ، تُذكر الإنسان بنغماتِ السَّماء التي قد سمعها قبل الولادة. وفي الحياةِ يُنالُ الوجد من سماع الصَّوتِ الحَسنِ.

---

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.
** طالبة دراسات عليا،قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقيـــة، ســـورية. ramamahmoud77@yahoo.com
تاريخ الوصول: ٠٢/٠٤/١٣٩٣هـ.ش= ٢٣/٠٦/٢٠١٣م تاريخ القبول: ٠٦/٠٩/١٣٩٣ هـ.ش= ٢٧/١١/٢٠١٣م

لقد كانت الموسيقى بالنسبة إلى الصُّوفيَّة، رسول عالم الغيبِ الذي يذكرهم بصوتِ الجِنان الذي كانوا قد سمعوهُ، وتعوَّدوا عليه قبل أن يهبطَ آدم إلى الأرض.

والسَّماع مع الموسيقى الصُّوفيَّة طريق الوصول إلى الله، وطريق الكشف، والشُّهود، وإشراق القلب. وينظر الصُّوفيَّةُ إلى الموسيقى من وجهة النَّظر المرتبطة بالعقل، فكل موجودٍ ــ بحسب اعتقادهم ــ يحمدُ الله بلسانهِ الغيبيِّ بشرط أن يكون له قلبٌ بأذنٍ سامعةٍ، وكلُّ ذرةٍ من ذرات الجسد تنصتُ لهذه النَّغمات الرَّبانيَّة.

أمَّا الرَّمز في علاقته مع الموسيقى، فقد قدَّم صورةً بديلةً للأصل، ولكنَّها لا تكتفي بذاتها بل تتعدَّى الأمر إلى فعاليَّةٍ رمزيَّةٍ عميقةِ الدِّلالة في معانيها، ومختلفةٍ عن اللُّغة الواقعيَّة.

واللّغة الشّعريّة حاملةً للمعنى، ومشكلةً له ضمن الفضاء النصّي ؛ إذ تمارس حركتها الوظيفية عبر ثنائيّة (الظّاهر والباطن)، وتتعزّزُ فاعليتها بوجود الرّمز،ومن هذا المنظور لم يعد الرّمز مجرّد أداةٍ للمعنى، بل أداةً لتكثيف الدّلالة والإيحاء.

وقد حقّق الرّومي والنابلسي جانباً ملحوظاً مما تأثرا به، أو اعتقداه من أفكار صوفيّة، عبر الانتقال باللّغة من الدّلالة الحقيقيّة إلى الدّلالة الإيحائيّة فوظّفا الرّمز الموسيقيّ توظيفاتٍ عدّة، تحرّرا بها من قيد اللّغة على نحوٍ مشابهٍ لتحررهِما من قيد النَّفْس.

البعد الرَّمزيّ لتوظيف الآلات الموسيقية عند الشاعرين :

احتلّ (النّاي) مكانةً كبيرةً في الفكر الصّوفيّ، آتية من ترجيعاته الشّجيّة التي تخاطب الروح مباشرةً، وتكشف - وفق النّظرة الصُّوفيّة –عن أسرار الكون، وتهدي إلى البحث عن عالم الغيب.

وظّف الرّومي والنابلسي (النّاي) للتعبيرعن خفايا ذاتية وكونية بتوظيفات متعددة. اشتركا فيها من خلال الاعتماد على فكرة (النَّفخ)، وترجيعها في الآية الكريمة:" ونفختُ فيه من روحي"[١].

من هنا، شاكل الرّومي والنابلسي في أشعارهما بين النَّفخ في النّاي، ونفخ الروح في الإنسان، يقول النابلسي[٢]:

إذا ما سَمعتَ النّاي سوّاه منشدٌ	لينفخَ فيه فاعتبرْ واكتسبْ حالا
و قابلْ به يومَ الـــمقابلةِ التـــي	تُصحِّح فيكَ النَّفْس كشفاً وإقبالا
و دَعْ عنكَ أهلَ اللهو فهو محرّمٌ	عليهم كما قالوا وإنْ قولُهم طالا

[١] الحجر/٢٩.

[٢] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٦٠١، ٦٠٢.

فآدمُ نايُ اللهِ سوّاه نافـــخـــاً من الروحِ فيهِ روحهُ مثلَ ما قالا

وبمثل ذلك اتخذ الرّومي من المماثلة بين قالبية (النّاي)، وقالبية (آدم) مدخلاً استبدالياً استحضر فيه (النّاي)، وشاكل بين قالبيته وقالبية (آدم)، إذ يقول[١]:

قَطعَ الأستاذُ النّاي من القَصباءِ/ فجعلَ له تسعةَ ثقوبٍ،وسمَّاهُ آدم/ أيُّها النّاي، جئت من هذه الشّقة بالصّياح/فتأمّلْ تلك الشّقة التي أعطت شفتكَ الأنفاسَ.

بذلك تتآزر الرّمزيّة اللّفظية (الناي)، مع الرّمزية التصويريّة (اصطناع النّاي المثقوب بتسعة ثقوب، وتسميته آدم)، وذلك بالاستعانة بحدث وجودي (خلق آدم)، الذي يتحوَّلُ إلى لغةٍ شارحةٍ للغة الموضوع (النّاي).

ونرى الرّومي في توظيفٍ آخر، يوضّح علاقة الانتماء بين (الأصل والفرع)، ويجسّد هذا الانتماء بحنين (النّاي) الدّائم إلى الأصل، وشرح ألم الفراق وعذاباته، عبر المشاكلة أيضاً بين (الإنسان والنّاي)، يقول الرومي[٢]:

استمعْ لهذا النّاي كيفَ يشكو/ إنّه يتحدَّثُ عن آلامِ الفراقِ [قائلاً]:/ منذُ أنْ قطعتُ من القَصباءِ / والرِّجالُ والنساءُ يبكونَ بُكائي / أُريدُ صوتاً مزَّقهُ الفراقُ / حتَّى أشرحَ ألَمَ الاشتياقِ / فكلُّ مَن أُبعدَ عن أصلهِ / يظلُّ يبحثُ عن زمانِ وصلهِ.

أمّا النابلسي فنجده يوائم بين حال النّاي وحال الفراشة التي هاجها النّفخ في النّاي، يقول[٣]:

فَراشتِي رأتِ النُّورَ الذي ظَهـــرا نورَ الوجودِ الحقيقيِّ يَخطفُ البَصرا

وهاجَها النَّفخُ في النَّايِّ الرَّحيمِ وقد بدا الجَمالُ من الوجهِ الذي بَهرا

فألقتِ النّفْس منها فيه فاحتَرقتْ فلم تغادرْ لها عَيناً ولا أَثرا

يفكّ النابلسي ذاته الصّوفيّة من خيط الوجود الإنسانيّ الزّائل،ويحيطها بنور الجمال الإلهيّ، فيقدّم صورة الفراشة التي تحوم حول النّور مع علمها بأنّه سبب فنائها وزوالها.ولكنّها لا تتلكّأ في الاقتراب منه، ليغدو شوقها مرآةً لشوق الشّاعر ورسالة تبثّها الفراشة ويهيّجها نفخ النّاي.

---

[١] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص١٣٠.

[٢] إيفادي ميتراي- ميروفتش،**جلال الدين الرومي والتصوّف**، ترجمة: الدكتور عيسى العاكوب، ص٦٦.

[٣] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٥٦.

وهي صورة تناقلها الصّوفيُّون، وطوّعوها لخدمة أفكارهم وأشواقهم، فعبّر كل منهم عنها بطريقته الخاصّة، ووفقاً لغايته وغرضه. ونجد هذه الصّورة عند الرّومي، ولكن بمعزلٍ عن اندماجها بالآلات الموسيقيّة، إذ يقول[١]:

إنْ لم يكن في القلب نارٌ، فلِمَ هذا الدُّخان؟ / و إنْ لم يحترقِ العودُ، فمِن أينَ رائحةُ هذا العُود؟
و كوني عاشقاً هالكاً ما سبُبه؟ / وسرورُ الفَراشةِ باحتراقها بالشَّمعِ، ما سبُبه؟ .

إذاً، الفراشة إسقاط آخر من إسقاطات الشّاعر الصّوفيّ التائق لرؤية النّور الإلهيّ بجماله وجلاله. وبينما الفراشة تحوم حول شعلة النّار، نجد الرومي يتحدّث عن النّار التي أُضرمت في النّاي، فيقول[٢]:

إنَّ صوتَ النّايّ نارٌ، وليس هواءً منفوخاً / فلا كان مَن ليست لديهِ هذه النَّار/ النّاي صفِيُّ كلِّ مَن أُبعد عن حبيبٍ / وأنغامُهُ مزّقت ما أُسدلَ على أبصارنا من حُجبٍ.

فبالهواء المنفوخ في النّاي والمتصيّر ناراً، تتمرّد ذات الصوفيّ على الواقع الوجودي المثقل بالحُجب والأستار عبر صيحات انفعاليّة مشبعة بالحنين والمرارة والوجد.

ويوسّع كلٌ من النابلسي والرّومي من توظيفات (النّاي)، عندما يمزجانه مع غيره من الآلات الموسيقيّة. فيمزج النابلسي النّاي مع (الدُّفّ، والطُّنبور، والسِّنطير، والجَنْك، والرَّباب، والطَّبل)، إمّا في بيتٍ واحدٍ، وإمَّا في أبياتٍ متتاليةٍ، يقول في إحدى قصائده[٣]:

فإذا دَندنَ الرَّبابُ أجابتْ نغمةُ الدُّفِّ فاستقرَّ العَناءُ
وصريخُ النَّاياتِ قد شاكلتها نقراتٌ للطّبل فيها الهَناءُ

وكذلك الأمر عند الرّومي، إذ يشترك (النّاي) مع آلات موسيقية أخرى (الدُّف، السُّرناي، الرّباب، الصّنج).

ولكنّ هذا الاشتراك قليلٌ بالمقارنة مع امتزاج الآلات عند النابلسي، فالنّاي عند الرّومي يحتلّ مكانةً كبيرةً، انفرد بها عن بقية الآلات، سواء أكان الانفراد بعدد التّواترات (٣٨٦ مرّة) أم الانفراد بأبياتٍ مستقلةٍ، يقول الرّومي[٤]:

---

[١] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٥٧.
[٢] إيفادي ميتراي- ميروفتش، **جلال الدين الرومي والتصوّف**، ترجمة: الدكتور عيسى العاكوب، ص٦٦.
[٣] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص ٦٣٤.
[٤] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٨٢.

مع العشقِ يكون عَقْدُ القُبعةِ على النّطاق أمراً محموداً / و مع نُواحِ السُّرناي يكون حرقُ الكبدِ أمراً محموداً / فيا أيُّها المطربُ، اعزفْ على الدُّفّ والنّاي على هذه الحال / حتّى السَّحَر، لكي يكون النَّهار سعيداً.

أمّا السُّرناي – تلك الآلة النّفخيّة التي انفرد بها الرّومي عن النابلسي _ فيرصد الرّومي من خلاله حركة الصّيرورة الوجوديّة التي استجاب لها السُّرناي، وفق مقتضى السّياق الصّوفيّ.

ومعاناة (السُّرناي) لا تنفصل عن معاناة (النّاي)، ومكابدته ألم الاغتراب عن الأصل الحقيقيّ، والرّغبة في الانعتاق وفكّ قيود الوجود. يقول الرومي[١]:

نُحْ أيُّها الحبيبُ كالسُّرناي ؛ لأنّ السُّرناي بِنِن لأجلنا / اخترتَ تلك الأنفاسَ المليئةَ بالنّار من مُخفِّفِ الهَمِّ.

ويتحوّل الأنين في السُّرناي إلى فعلٍ مصاحبٍ له، يستحثّه من الدّاخل، ويكشف عن ألم الابتعاد وحرقته. يقول الرومي[٢]:

يجبُ على قلبي أنْ يئنَّ أنينَ السُّرناي/ لأنَّ رائحةَ الحبيبِ تأتي من السُّرناي.

وعندما يصل أنين السّرناي إلى القلب، فعليه أن يعود باتجاهه _ باتجاه السُّرناي_ يقول الرّومي[٣]:

وصلَ أنينُ سرنايكَ إلى القلبِ / وعُدنا باتجاه سُرنايكَ .

أمّا الأصواتالتي تنتشر في المدينة،فهي ليست إلاّ صوتَ أنين السُّرناي، وصوت بكاءالصّنج.يقول[٤]:

في المدينةِ لا تسمعُ، إلاّ صوتَ أنينِ السُّرناي /و لا تسمع بكاءً في أي بيتٍ، إلا من الصَّنج.

ويُصاحب (السُّرناي) آلية النّفخ، التي صاحبت (النّاي)، فيعقد الرّومي بذلك علاقة مشابهةٍ بين النّفخ في (السُّرناي)، ونفخ الروح في الإنسان. يقول الرّومي[٥]:

إنْ تكن بحراً، فأنا سمكُ بحرِكَ / و إنْ تكن صحراء، فأنا غزالُ صحرائكَ/ انفخ فيَّ، فأنا عبدُ أنفاسكَ / أنا سرنايكَ،سُرنايكَ،سُرنايكَ.

---

[١] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٧٣٢.

[٢] **المرجع السابق**، جلد يكم، ص٣٤٦.

[٣] **المرجع السابق**، جلد يكم، ص٩٠٢.

[٤] **المرجع السابق**، جلد يكم، ص٩٠٢.

[٥] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٣٣٩.

ثمّ لا يلبث أن يخبرنا الرّومي، بأنّ سرناي الجسد هو الجسد الإنسانيّ نفسه، الذي نفخ فيه العشق نفخته المحيية.يقول الرومي[١]:

العشّاقُ يئنونَ كالنّاي، والعشقُ يئنُ كعازف النّاي

كي ينفخَ هذا العشقُ كثيراً في سُرناي الجَسد.

وكذلكَ يجعل الرّومي العالم كلّه بمثابة السُّرناي، والحبيب ينفخ في ثقوبه، لتُسْكر أنّاته كل من يسمعها ويفهمها، يقول[٢]:

العالُم مثل السُّرناي، وهو ينفخُ في كلِّ ثقوبهِ

ويقيناً فإنّ كلّ أنّةٍ من أنّاتهِ سُكرٌ من تلكما الشّفتينِ الشّبيهتين بالسُّكّر.

ويمثّل السُّرناي عند الرّومي الخزينة السّريّة للغة المطلق، التي تتوضّح أسرارها بخلوّ السّرناي وفراغه إلا منها، يقول الرومي[٣]:

أصبحَ السُّرناي فارغاً وبسيطاً، أمعنِ النّظرَ / ضعْ شفتَك على شفتهِ، كما تفعلُ مع السُّرناي.

في حين نجد النابلسي يوظّف المزمار، وهو من الآلات النّفخيّة أيضاً, توظيفاً مشابهاً لتوظيف (النَّاي). مع الإشارة إلى أنّ آلة المزمار لا نجدها عند الرّومي.

وقد أبانَ النابلسي بتوظيفه للمزمار التّعطش اللانهائيّ للإنسان للعودة إلى منبع وجوده، الذي هو جزءٌ من الطّبيعة الإنسانيّة الأزليّة. وذلك فيما جسَّده من توظيفاتٍ مكثّفةٍ عمّقت تراكمياته التي انبثقت فيما بعد كأصواتٍ لونيةٍ، داخل الفضاء الشّعريّ.

وكان للنّفخ دورٌ بارزٌ في إظهار الوظيفة الكشفيّة، فكانت آلية النّفخ مقياساً لدرجة الإحساس بالوجود المتجلّي عبرها. وقد استثمرها النابلسي لتكون مادةً استحضاريّةً للمعارف الصّوفيّة، تدلُّنا على القوانين، والأُطُر التي حمّلها الصّوفيّة للرّموز الموسيقيّة، يقول النابلسي[٤]:

أطوفُ على ذَاتي بكاساتِ خَمرتي وأستمعُ الألحانَ في حانِ حَضرَتي

وأنفخُ مزماري وأُصغي لصَوتهِ وأضربُ دُفِّي حين ترقصُ قَينَتي

---

[١] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص٩٨٦.

[٢] عيسى العاكوب، **يد العشق**، ص١١٦.

[٣] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص١٠٣٩.

[٤] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٨٣.

فقد خلق النابلسي طقساً روحياً خاصّاً به، تمّ فيه تصوير الملامح التّمييزيّة على المستوى السّمعيّ والمستوى الحركيّ، وذلك بالإصغاء إلى نفخ المزمار، والاستماع إلى الألحان، والضَّرب على الدُّفّ، ووَقْع القَيْنة. ومن هذا الطّقس الصّوفيّ، تبرز نتوءاتُ الحلم الصّوفيّ الذي يتناوب بين واقعٍ مرئيٍّ يشرحه النابلسي وجوهرٍ مخفيٍ مستورٍ، لا تنكشف أسراره لكل عينٍ وأذنٍ.

ويفسّر النابلسي عبر تكامل لغته، عملية النّفخ، بأنّها نفخُ روحٍ في قالبٍ جسديٍّ، وتوضع هذه الصّورة في مقابل صورةٍ أخرى، هي نفخ النّفَس في قالبية الزّمر، يقول[١]:

هو أمرٌ وكلٌّ أمرْ وهو زيدٌ هنا وعمرو (...)

عنهُ خذْ كلَّ ذرة مُلئتْ منه كأسُ خمرْ

وتمتّع بوصلهِ روحهُ فيكَ نفخُ زمرْ

فالتّماثل بين قالبيّة الزّمر وقالبيّة الجسد عبر فعل النّفخ، أضاء عتمةَ المعنى الصّوفيّ، المحجوب خلف (الكلمة – الرّمز)، وولّد لغةً تعانقت أبعادُها مع أبعادِ الصّوت، وأفرزت بعملية النفخ في الجسد، وجود المعنى، وصدى الرؤيا الكاشفة لحالة التّمازج بين الجسد والروح.

وقلّما وجدنا توظيفاً للمزمار بعيداً عن غيره من الآلات الموسيقيّة، وهذا الامتزاج إمّا في بيتٍ واحدٍ، وإمّا في أبياتٍ متتاليةٍ فيأتي مع (الدُّفّ، والطنبور، والنّاي، والطّبل، والعود)، يقول النابلسي[٢]:

باللهِ إذا نـــفخـــتَ فـــي مِـــزمـــاري فـــاضربْ دُفِّي محـــرِّكـــاً أوتـــاري

وأطربْ سَمعي بصوتِ جَمعي كَرماً واملأ قَدحي وغنِّ يا خَمَّاري

وعبر هذا الامتزاج، يقدّم النابلسي لغةً تنقل الأشياء بصورةٍ مختلفةٍ،فيوصلها توصيلاً خاصّاً، ينطَوي على إدراكٍ ذاتيٍّ متميّزٍ، ويغدو (الزّمر) رمزاً للأرواح التي تخلّصت من الماديات كلّها، فحلّقت في الفضاء الأعلى، يقول[٣]:

والكشفُ جاءَ بَعسكرٍ والكونُ خفّاقُ اللواءِ

والطَّبل أجسامُ الملا والزّمرُ أرواحُ الفَضاءِ

يكوّنُ الشّاعر من العناصر (الكشف، الكون، الطّبل، الزّمر)، لغةً رمزيّةً قائمةً بذاتها، يشرح بواسطتها سرّالوجود، وأصله وهيئته، ويشيرُ بها إلى ما يتخلّلُ العالم الماديّ ويقوم وراء حضوره المباشر.

---

[١] **المرجع السابق**، ص٢٣٨.

[٢] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٢١.

[٣] **المرجع السابق**، ص٢٤.

بهذه اللُّغة يتعامل النابلسي مع رموزه الموحيّة بكل سهولة وحيويّة، وبطريقةٍ تُغني الرّمز وتثريه باتجاهٍ مغايرٍ لظاهر العبارة، فيمنح التجدّد والتطوّر للّغة ويعيد نسجها وحياكتها.

ويستمرّ عنده امتزاج (الزّمر) مع غيره من الرموز الموسيقية، كما في قوله[١]:

ودُفوفُ الحقِّ من نَقـــ ـــرتِها زالتْ سَناتي

ومَزاميرُ المَعاني أَطربتْ بالنَّغماتِ

وتغدو (الدفوف)، مصدر إيحاءٍ كثيفٍ، عبر اقترانها بمعنى شموليّ هو (الحقّ). في حين تؤسس (مزامير المعاني) صورةً ديناميّةً، وبناءةً ومتداخلة الدّلالة، تخصّب النصّ الشّعريّ، وتثبت الدّلالة السّابقة (دفوف الحقّ)، وإن كانت أقلّ شموليّةً من سابقتها.

وفي امتزاج (المزمار مع الدفّ)، عند النابلسي، إرشادٌ وهدى لَمن يريد الإرشاد، يقول[٢]:

ورأيتَ الهُدى وأَرشدكَ الدُّ فُّ وصوتُ الغِناءِ والمِزمارُ

ولكنِ القلبُ منكَ في غفلاتٍ وعلى وجهكَ الكثيفِ خِمارُ

يدعو النابلسي من كان غافلاً ألاَّ يفوّت نقرات الدَفوف، وغناء المزامير فبها الإرشاد والهدى.

"ومثلما أنّ آلات النّفخ لا تكون مفعمةً بالحياة إلاَّ عندما يمسّها نفَس المعشوق، لا يستطيع الرّباب، وهو آلةٌ صغيرةٌ ذات أربعة أوتارٍ، أن يُحدِث الأصوات" [٣] إلاَّ عندما يسمع أنين العشق، من قلبه، ويغدو (الأنين، والرّباب) شيئاً واحداً، يقول الرّومي[٤]:

فواعجباً إنّ أنينَ عشقكَ هو ربابُ قلبي/ واعجباً صارت أَجوبةُ قلبي كلُّها أَنيناً/ تلكَ السّعادةُ العامرةُ التي تَنشدُها / ستَجدُها،و لكنْ في خَرابِ قلبي.

ويغدو (الرّباب) عند الرّومي رمزاً لقلب الإنسان، وموضعاً للأجوبة المصحوبة بالأنين، يقول الرّومي[٥]:

أيُّها العازفُ على رباب قلبي / اسمعْ في هذا الأنينِ جوابِ قلبي/ في كلِّ خرابٍ دُفن كنْزٌ مُختلفٌ/ والعشقُ مَدفونٌ في خَرابِ قلبي.

---

[١] **المرجع السابق**، ص٩٢.

[٢] **المرجع السابق**، ص٢١٦.

[٣] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦١.

[٤] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٣٩٤.

[٥] المرجع السابق، ص ٣٩٣، ٣٩٤.

والكنْز الماديّ الذي نجده في أماكن الخراب والدّمار، يختلف اختلافاً تاماً عن الكنز الحقيقيّ الذي يتحدّث عنه الرّومي. فهو كنزٌ لن يجده إلاّ كلُّ مؤهلٍ للحصول عليه، وهو مخبوءٌ في القلب أو في (رباب القلبِ) الذي بخلوّه وفراغه من كلّ الماديات، يحقّق الوصال بالذّات الإلهيّة، يقول[١]:

منذ أنْ عرفتُ نارَ العشقِ ومَاَه / ذبْتُ في نارِ القلبِ، مثلَ الماء/ و أفرغتُ قلبي، مثلَ الرَّباب/ وصانعتُ مِضرابَ ألمِ العشقِ.

ويتساءل الرّومي من أين يجيء صوتُ الرّبابِ؟ ففراغه أو تجويفه – في رأي الرّومي – قد مُلئ بالنّار والفتنة والضّجيج، وما ينطق به لسانه هو أسرار القلب وخفاياه، يقول[٢]:

يا صوتَ الرّباب من أينَ تجيء؟/ إنّكَ مملوءٌ بالنّار وبالفتنةِ وبالضّجيجِ / أنتَ جاسوسُ القلبِ ورسولُ تلكَ الصَّحراءِ / وكلُّ ما تقولهُ هو أسرارُ القلبِ.

«ولا ينبغي أن ينسى المرء أن كلمة (رباب) تشكّل تقفيةً سهلةً جداً مع (كباب) (التّشبيه الشّائع لقلبِ العاشق)، و(شراب)، ولذلك كانت تستخدم حيثما كان وصفٌ لاجتماعٍ احتفاليٍّ»[٣] يقول الرّومي[٤]:

القلبُ من هوسكَ مثلُ الرَّباب، الرَّباب/ وكلُّ قطعةٍ من حُرقكَ كبابٌ، كباب/ وإنْ كان المعشوق صامتاً في شأنِ ألمنا/ فإنّ في صمتهِ مئةَ جوابٍ وجواب.

فالهوس هو العلاقة الجامعة بين (القلب والرّباب)، وأضاف إليها الرّومي صفة (الكباب) للدّلالة على عُمق الحالة الشّعوريّة، وتمكّنها من نفْس الصّوفيّ. بذلك يتخذ (الرّباب) مقاماتٍ تمثيليّةً، متناغمةً مع الإيقاعات التّأويليّة للتّجربة الصّوفيّة، ومتفاعلة مع الأثر الغائر في جوف القلبِ.

وقد مزج الرّومي بين الأثر الصّوفيّ والأثر الفنيّ، على اعتبار أنّ الأثر الصّوفيّ يقوم على الفكر الدّينيّ، الذي يغذيه ويعدّ لُحمتَه وسَداه. والأثر الفنيّ الذي يقوم على موازين جماليّة ومعايير فنيّة مؤازرة للأثر الصّوفيّ. فعندما يقول الرّومي[٥]:

---

[١] المرجع السابق، ص٢٩٩.

[٢] المرجع السابق، ص ٥٠٨.

[٣] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٢.

[٤] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٣٩.

[٥] المرجع السابق، ص٣٩.

من صوتِ إسرافيل ظهرَ الرَّباب / فأحيَا وجدَّدَ قلوبَ الكباب/ أحوالُ العشقِ وأوصالهُ التي غَرقَتْ وفَنيتْ/ طَلعتْ من قعرِ الماءِ كالأسماك.

نجد أن العلاقة بين صوت إسرافيل، وظهور الرّباب، وقلوب الكباب، علاقةٌ متعدّيةٌ؛ فقد جاء صوت إسرافيل بهيئة مرسلٍ إيجابيّ، قام باستحضار غائبٍ، هذا الغائب يُحيي القلوبَ المحترقةَ من جهةٍ، ويمتلكُ بعداً زمنياً تنبؤياً خفيّاً، منح الرَّبابَ صفتَي (الإحياء، التّجدّد)، من جهةٍ ثانيةٍ.

نلاحظ أهميّة (الرّباب) عند الرّومي، فهو لا يبدو مجرَّد آلةٍ موسيقيّةٍ تصدر أنغاماً، بل إنّ له معنى روحياً سامياً يتجاوز معناه السّطحي. يقول الرّومي[١]:

يا ربُّ، يا ربُّ، بحقِّ تسبيحِ الرّباب / الذي في تسبيحهِ مئةُ سؤالٍ وجواب/ يا ربُّ، بقلبِ الكباب، والعينِ المملوءةِ بالماء / نحن أكثرُ جَيشاناً من شرابِ الدِّنان.

يحوّل الرّومي (الرّباب) من آلةٍ تصدر أنغاماً إلى آلةٍ تسبِّحُ وتَبتهل.

بذلك نجد أنّ الرّومي يهيّئ المغايرة دائماً، ويبعثُ التّوتر، عبر ممارساته الكلاميّة المواتية للفكرة ولقصدية التّركيب اللّغويّ، فيتجلّى المعنى بوساطة وسيلةٍ إشاريّةٍ (رمزيّة) دالةٍ تظهره، ولسان حالٍ ينطق به الرّباب يمثّل حدثاً مشخّصاً تتلامس فيه (الفكرة والدّلالة).

في حين يوظّف النابلسي (الرّباب) توظيفاً لا يرقى في أهميته إلى مستوى الرّومي. فنجده يوظّفه داخل حلقة السَّماع مشتركاً مع غيره من الآلات الموسيقيّة(الدّف، النّاي، الطّبل)، وتتمحور الأبيات حول مدلولات النّغمات التي أصدرتها الآلات بأنواعها (الوتريّة، والنّقريّة، والنّفخيّة) في اختزالٍ شعريّ ومدلوليّ لحالة الكشف والتّجلي الحقيقيّ لصور الوجود، يقول النابلسي[٢]:

دارَ كأسُ السَّماعِ منهُ علينا فيه للكشفِ والتَّجلي احتواءُ
فإذا دَنـــدنَ الرّبابُ أجابَتْ نغمةُ الدُّفِّ فاستقرَّ العَناءُ
وصريخُ النّاياتِ قد شاكلتها نقراتٌ للطّبلِ فيها الهَناءُ

إنّ نغمات الدّف وإجابات دندناتالرّباب، وامتزاجها جميعاً مع صريخ النّايات،ونقرات الطّبل، تهيّأت ضمن حركةٍ فاعلةٍ ومتجدّدةٍ منطلقةٍ من داخل حلقة السّماع، ومحققة للهناء والاستقرار الدّاخليّ للذّات الشّاعرة.

---

[١] المرجع السابق، ص٣٩.

[٢] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٦٣٤.

وقد يتراءى لنا هدفٌ آخر لهذا التّمازج، وهو الإرشاد إلى الأثر الصّوفي، عبر الإرشاد اللّغويّ والكلاميّ، فعندما يقول النابلسي[١]:

ونحنُ قومٌ إذا أردْنا أرشدنا الدُّفُّ والرَّبابُ (...)

وكشفتْ وجهها سُليمى و انهتكَ السِّتر والنِّقابُ (...)

وحاصلُ الأمرِ كلُّ شيء غيرَ إله الوَرى سَرابُ

«فعندما يسمع النابلسي الدّفّ أو الرّباب، أو أيّة آلةٍ موسيقيّةٍ أخرى، تُنتهك له الحجب فيتجلّى له وجه الحقّ ويدرك أنّ كلّ ما عدا الله سراب في سراب»[٢]

ومن جانبٍ آخر، يوظّف النابلسي (الرّباب)، ليكون رمزاً للخضوع والإذعان، يقول[٣]:

وتنصَّتْ لصوتِ ناي رَخيم إنَّما ذاكَ رُقيةُ المأيوسِ

واعشقِ الجَنكَ والرَّبابَ سَماعاً و تعلَّم كيفَ انحناءُ الرُّؤوسِ

فرؤية انحناء (الجَنك والرّباب) في هيئتهما الصّنعيّة، حرّضت الذائقة الشّعريّة عند النابلسي، وغدا كلّ منهما رمزاً لخضوع العبد، واستكانته للإرادة الإلهيّة.

"أمّا الطُّنبور فكان مستخدماً، ولا يزال في الموسيقا الشرقيّة الحديثة... وههنا أيضاً يمكن بسهولةٍ إقامة ارتباطٍ بالقلب، الذي يُصدر أصواتاً عندما يعزف المعشوق"[٤] يقول الرّومي [٥]:

ضُربَ طنبورُ القلبِ، "لا عيشَ إلا عيشُنا "/ علمَتْ نحلةُ الرُّوحِ، أنّه لا يوجدُ صانعٌ لهذا العَسل.

ويغدو للقلب الحزين صوتٌ بسبب الطُّنبور، يقول الرّومي[٦]:

للقلبِ الحَزينِ صوتٌ بسببِ الطُّنبور/ أعطَينا من صوتهِ القلبَ الممزّقَ مئةَ قطعة.

ولنغمة الطُّنبور أهميّةٌ كبيرةٌ عند الرّومي والنّابلسي، ولكن ينبغي عدم إصدارِها أمام مَن لا يدرك أهميتها، ولا يفقهُ أسرارها، يقول الرّومي[٧]:

---

[١] المرجع السابق، ص٤٦.

[٢] فيكتور باسيل،**وحدة الوجود عند ابن عربي وعبد الغني النابلسي**، ص٩٨.

[٣] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٨٥.

[٤] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٥.

[٥] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص١٢٤٣.

[٦] المرجع السابق، جلد يكم، ص٢٢١.

[٧] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٤٦٨.

وا أسفاه أنْ تعزفَ على الطُّنبور أمام أصمٍ / أو يغدو يوسف مُساكناً لأعمى/ أو تضعَ السُّكَّر في فم مريضٍ/ أو يتزوَّج مخنّثٌ من حوريّة.

يُظهر الرّومي من خلال (الطّنبور) مفارقات الحياة الإنسانيّة وتناقضاتها. أمّا النّابلسي فيجسّد بالطّنبور ثلاثيّة تتمثّل في (العازف، الطّنبور، الذّات الإلهيّة)، وذلك عندما يقول[١]:

طُنبورُنا قد عشقْتُ نغمتَهُ / ولستُ أنسى الغَداة رنَّتهُ / كم قلتُ لّما شهدْتُ بَهجتَهُ / قد أودَع الوِتْر فيكَ حكمتَهُ / فمنهُ لا منكَ تطربُ الفِطرُ

هكذا تتحرّك روح المعاني عاكسةً احتمالات الدّلالة. فقد أضاف النابلسي للوَتَرِ صفة الحكمة التي أودعها فيه الوِتْر من حيثُ " هو الذات باعتبار سقوط جميع الاعتبارات "[٢]، و لم يعد مجرّد وترٍ في آلة الطّنبور فحسب، بل خزينةً تودع فيها الحكمة والأسرار.وبذلك اختارت ذاكرةُ النابلسي للّفظ المجرّد ما ينحو به منحى الكشف والتّفجُّر الدّلالي.

إذن تكمُن أهمية (الطّنبور) عند النابلسي في كون أوتاره صوتاً للممارسة الإبداعيّة من جهةٍ، وصوتاً تتجلّى فيه أسرار (الهو) من جهةٍ ثانيةٍ، يقول[٣]:

طُنبورُنا قد أُصلحَتْ أوتارُه فأجادَ في النَّغماتِ حدّاً مُفرطا
طَمِعَ الجهولُ بأنْ ينالَ بعقلهِ هذا النَبا فأبَى عليهِ تَسلُّطا

أمّا " البَربَطُ تلك الآلة الشّبيهة بعودٍ كبيرٍ، فينبغي أن" [٤] يتعوّد على الصّبر ويسحق نفسَه كي يتمكن من الغناء للمحبوب، يقول الرّومي[٥]:

جاءَ الفرجُ الأعظمُ، جاءَ الفرجُ الأكبرُ / جاءَ الكرمُ الأبقى، جاءَ القمرُ الأقمرُ / قلبُ البَربَط تعوَّد عدمَ الصَّبرِ على تلكَ الرِّيشةِ / ويمسحُ وجههُ ورأسه على قدمِ المُطرب.

فالرّومي يقدّم (البَربط) وهو في أشدّ حالات الاحترام والتّقديس للمحبوب.

وقد نظر الرّومي إلى (البَربَط)، الذي يعني العود بالعربية، نظرةً مشابهةً لنَظرَته إلى المزمار، فوفق رواية أبي طالب المكيّ التي تحدّث فيها عن كلمة المزمار، ومضمونها : "مَثَلُ المؤمن كمَثل المزمار لا

---

[١] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٢٧.

[٢] رفيق العجم،**موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، ص ١٠٢٥

[٣] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٤٣.

[٤] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٥.

[٥] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٦١٠.

يحسُن صوتُه إلاّ بخَلاءِ بطنِه". فقد استفاد الرّومي من هذا المضمون، ورأى أنّ المؤمن لا يحسن صوتُه كالبَربَط إلاّ بأنينه وبكائه، فيقول[١]:

المُؤمنُ كالبَربَط في الأنينِ والبُكاءِ / كيفَ يئنُّ البَربَط دونَ ضربهِ بريشةِ العازف؟

في حين يتحدّث النابلسي عن العود، باعتبار نغمته العنصر القادر على إظهار الأثر المخفيّ، وإفهام العارف الصّوفيّ بأصل الصّور، وحقيقة الوجود الفاني، يقول[٢]:

بنغمةِ العُودِ لا حَ لي أثرُ / أَفهمَني أنْ كُلّنا صُورُ / فقلتُ لّما تبدّتِ العِبرُ/ حدّث عن الوِتْر أيّها الوَتَرُ من فاتَهُ الخُبْرُ سرَّه الخَبَرُ

ولكنّ هذه الأسرار لن تصدر إلاّ عن جوفٍ فارغٍ من الأشياء الماديّة كلّها. عندها تظهر الأسرار جَهراً من عالم الغيب، وتمتلئ قلوب العاشقين بالعلوم وتفيض بالأنباء، يقول النابلسي[٣]:

هو سرٌّ يَبدو من الغَيبِ جَهر ... لقلوبِ الرِّجالِ فيه انتشاءُ
يسكرُ العقلُ بالذي منه يبدو ... فتَفيضُ العلومُ والأنباءُ
إنَّ علـــْمَ الإلـــهِ يمـــلأُ قلباً ... فارغاً عنه زالتِ الأشياءُ
و هو قلبٌ للعارفين صحيحٌ ... صقلتْهُ عنايةٌ واهتداءُ

أمّا الصّنج، وهو من الآلات الوتريّة، فيأتي في المرتبة الأولى في التّوظيف الرّمزيّ عند الرّومي، وتمّ ضبط بنية الصّنج في صياغة محوريّة ذات طابعٍ مقوليّ، يناقش المبررات المتعلقة بالجانب الإحاليّ(الآلة الموسيقيّة)، والجانب المحوريّ (الرّمزيّ)، واللذين طُوِّعا لمقتضى السّياق الصّوفيّ. ولعلّ مسألة التّقارب أو التآلف بين الآلات الموسيقيّة، وما يقابلها من إسقاطات رمزيّة تمثّل أوّل ما يسترعي الانتباه في هذه البنيات الرّمزيّة وتوظيفاتها.

وقد وظّف الرّومي (الصّنج) في قصيدةٍ كاملةٍ على شكل قصّةٍ، هي قصّة **(پیرچنگی)**؛ أي (الشّيخ عازف الصّنج)، ومثّلت هذه القصّة بكل أبعادها التّعليميّة، والتّوجيهيّة، صورةً كلّيةً، تآلفت فيها الأجزاء فغدت لوحةً فنيةً خاضعةً لفعل التّحوّل الرّمزيّ ودلالته.

وجاء التّحوّل المركزيّ (للصّنج)، بصورةٍ جماليّةٍ محمّلةٍ بالدّلالة والإيحاء. فشخصية عازف الصّنج ساعدت في تحوّل الرّمز من دلالته المساعدة، (كسب الرّزق من خلال العزف)، إلى دلالته العميقة،

---

[١] المرجع السابق، جلد يكم، ص٦١٠.

[٢] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٢٧.

[٣] المرجع السابق، ص٦٣٤.

التي حوّلته إلى نقمةٍ وبلاءٍ، إذ حجب عن العازف أصل الوجود وأسراره، وغطّى وجهه بحجابٍ كثيفٍ صعُبَ إزالته، يقول الرّومي[١]:

"وحمل الصّنجَ، وتوجّه إلى باب الله متأوّهاً صوبَ جبانةِ يثرب

وقال : سوفَ أطلبُ من الله أجرَ العزفِ، فإنّه يقبلُ القُلوبَ بالإحسانِ ".

فأحداث القصّة جميعها دارت حول (الصّنج)، من حيث هو الموضوع الذي استحضر القصّة بالكامل، ومنحها النّبض الدّلالي.

وإلى ذلك، نلاحظ في توظيف الرّومي للصّنج، اعتماده على ظاهرة التّقابل لإبراز دلالة الصّنج الرّمزيّة، ففي قوله[٢]:

كلُّ الأرواحِ نغماتٌ في عشقِ الصَّنج/ و يخرجُ من لساني ثلاثمئة نغمةٍ من هذا الصَّنجِ الصّامتِ.

لقد نهضت المفردات بمهمّة التّعبير عن تلك الحركة الشّعوريّة الظّاهرة الخفيّة، فالصّنج صامتٌ، لكنّه باعثٌ للنّغم.

ويحدّد الرومي ماهيّة الصّنج، فيراه (صنج الأجل)، يقول[٣]:

أنتَ كالشَّمسِ، وأصبحتَ طاهراً من نفْسكَ / صنجُ الأجلِ لا يزيلُ إلا الغَمَّ.

و(صنج الأجل) لم يقصد به الرّومي (صنج الموت) بالمعنى الدّقيق للكلمة، إنّما هو صنج الأجل الذي يزيل الغمّ من الرّوح.

وقد استثمر الرّومي دلالات (الصّنج)، وحقّق قدراً من إلماحات الفكر الصّوفيّ، فحمّله دلالات متباينة، اضطلعت بوظيفة التّواصل الذّهنيّ، بطريقةٍ قد لا تعرفها الكلمات أو الجمل، وها هو ذا يحدّثنا عن (صنج الحقّ)، وما يمتلكه من قوّة وقدرة، يقول[٤]:

لهذا السّببِ الحقُّ سلّم صَنجَ الأجسادِ إلى أيدي الأرواحِ / كي يوضّحَ سرَّ الحقِّ اللايزلي/ معلّمُ الصُّنوجِ في العالَمِ هو ذلكَ الصَّنجُ / الذي يستطيعُ أن ينافسَ صنجَ الحقّ.

وتتنوّع العلاقة بين الرّومي والصّنج، فيغدو الرّومي كالصّنج في تمثيلٍ أكمل لوجوده وهيئته، وحالته العرفانيّة العليا. يقول[٥]:

---

[١] ابراهيم الدسوقي شتا،**المثنوي**، مولانا جلال الدين الرومي، ج١، ص٢٠٤.

[٢] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٨٦١.

[٣] المرجع السابق، جلد يكم، ص٣٤٧.

[٤] المرجع السابق،جلد يكم، ص٣٨٢.

[٥] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٧٤٠.

أنا كالصّنجِ، لكنْ إذا أردتَ أن تعلمَ الوقتَ المناسبَ لعزفِي
اغتنِمْ تلكَ اللحظةَ التي أكونُ فيها تَنْ تَنْتَنَنْ.

ويَعدُّ الرّومي الصّنج " علامةً للوصال الحميم "[١]، ويربطهُ مع النّاي في مواضع كثيرة، يقول [٢]:

أصدرْ صوتاً من الصّنجِ الذي علّقَ القلبَ والرّوحَ بالعشقِ
املأ النّاياتِ الصّامتةَ بالسُّكَّر من ذلكَ العَسل.

في حين نجده في شاهدٍ آخر، يُعيّن حدثاً تأسيسياً، يُدوِّي فيه صوتُ عزف الصّنج من قِبلِ (عازفي الصّنج الغيبيين)،يقول الرومي[٣]:

يا عازفِي الصَّنجِ الغيبيينَ عن طريقِ عذوبةِ الصَّوت / سَقيتُم كثيراً القلوبَ العَطشى / إذا عزفتَ الصّنجَ بشكلٍ غيرِ سليمٍ تُسببُ الغمَّ في الصّنج / إذا النّاي ماتَ من عدمِ العزفِ،اعزفْ صوتاً حَسناً/ من دونِ ريشةٍ لا صوتَ للصَّنج / إذا كان الصّنجُ ذو الوفاءِ، اعزفِ الصّنجَ بالرِّيشة كلَّ مرّة.

إنّ التّركيبة الشّعريّة، تفرز علاقاتٍ سببيّةً، يلتحم فيها حدثٌ بما قبله، فلولا العزف غير السّليم لما حلّ الغمّ في الصّنج، ولما ماتَ النّاي، ومن دون الرِّيشة لا يصدر الصّنج الصّوت. كما أنَّ البؤرة الحركيَّة للنَّص تعتمدُ على آليتي (الصَّنج والنّاي) وتدور حولهما بقيَّة الأفعال النَّاتجة عنهما. بمعنى أدق؛ سيرورة المعرفة التي أرادها الرُّوميّ تميل في معظم مظاهرها إلى سلوك العزف وطريقته الصَّحيحة. من هنا، جاء تركيز االشَّاعر على الألة الموسيقيَّة دون غيرها. وكلُّ تلك الأحداث نقلها (الصّنج والنَّاي) داخل تركيبة النصّ الشّعريّ، وفجّراها دلالاتٍ تمرّ من الغياب إلى الحضور.

أمّا النابلسي فقد استخدم كلمة (الصّنج) مرّة واحدة في أشعاره، وعرّب كلمة (چنگ) الفارسية التي تعني الصّنج بالعربيّة، فأصبحت (جَنك)، ومزجها مع غيرها من الآلات الوتريّة (الطّنبور، الرّباب، العود) يقول النابلسي[٤]:

لنا الألحانُ قد رقّتْ وراقَ الجَنكُ والطُّنبورْ
وأسرارِي لقد حقَّتْ وقلبي بالمُنَى مَسرورْ
وأستارُ الحِجَى انشقَّتْ وناري بُدِّلتْ بالنُّورْ

---

[١] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٢.

[٢] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص١٠٣٩.

[٣] المرجع السابق، جلد يكم، ص١٥٠.

[٤] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٣٦١.

وربط النابلسي بين (الجَنك والطّنبور)، وبين الفرح والسّرور بتجلي الأسرار الإلهيّة، وانكشاف المحجُوب، وتبدّي النّور، وتحقيق الوصال المنشود.

ويشترك (الجَنك والرّباب) عند النابلسي بصفة (انحناء الرؤوس)، وهي صفة نراها عند الرّومي، يقول النابلسي[١]:

واعشقِ الجَنكَ والرّبابَ سماعاً و تعلّمْ كيفَ انحناءُ الرؤوسِ

وإذا كانت آلات النّفخ، والآلات الوتريّة تلاطفها تقريباً يد العازف، فإنّ آلات القرع ينبغي أن تعاني، كما تقول أنيماري شيمل[٢]، على نحو ما يتبدّى في تعبير الرّومي إذ يقول[٣]:

أنتَ صيّرتني أنّ كالنّاي / اجعلني كالصّنجِ حسَنَ الصَّوت / رغمَ أنّكَ تضربُني كفّاً كالدُّف / فإنّ لديكَ صوتاً حَسَناً، أصدِرْ صَوتكَ / سلّمْتُ وجهي لكَ كالدُّفّ/ اضربني كفّاً كي أصبح مائلاً للسَّواد كالقَفا / ينتجُ عن الدُّفّ والكفِّ صوتٌ واحدٌ/ إنْ لم يفصلهُما شخصٌ عن بَعضهما/ أيُّها النَّاي أنتَ ملازمٌ لتلكَ الشّنفةِ / في اللّيل والنّهار، امنَحنا قُبلةً.

أمّا في توظيف النابلسي للدّفّ، فنراه يضع الدّفّ تارةً في يد (واحدٍ) هو المصوّر الأعلى، عندما يقول[٤]:

وما المحرّكُ إلا واحدٌ هو في غَيبِ الغُيوبِ تعالى مُظهرُ الأثرِ
وأنتَ تعرفُ هذا لستَ تنكرهُ لكنْ بفهمكَ مَفتونٌ وبالفِكَـــرِ
ليسَ المغنّي وليسَ الدُّفّ في يدهِ غير المصوّرِ فينا ســـائرَ الصُّورِ

ومن الملاحظ أنَّ الدّفّ يأتي مقترناً مع غيره من الآلات الموسيقيّة، فنادراً ما يَرِدُ منفرداً بنقراته ونغماته، التي يراها النابلسي إشاراتٍ خفيّة، تكتمل بما يصاحبها من انبعاثات الآلات الأخرى، يقول[٥]:

فإذا دندنَ الرّبابُ أجابتْ نغمةُ الدّفّ فاستقرَّ العناءُ
وصريخُ النّايات قد شاكلتها نقراتٌ للطّبل فيها الهناءُ

ويغدو (الدّفّ) عند النابلسي بتمازجه هذا، رمزاً للإعلان والإثبات، يقول[١]:

---

[١] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٨٥.

[٢] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٣.

[٣] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص٩٧٤.

[٤] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٤٣.

[٥] المرجع السابق، ص٦٣٤.

أيُّها النّاي عندكَ الخبرُ ليسَ للأذنِ عنكَ مُصطَبرُ
سِيما والدُّفوفُ مُعلنةٌ بالذي قد أَسرّهُ الوتَرُ

أمّا الطّبل – وهو من الآلات النّقريّة – فيوظّفه الرّومي بنوعيه (الطّبل الكبير، والطّبل الصّغير "دُهْل")، فعندما يقول[٢]:

جاءَ العيدُ وجاءَالعيدُ، وجاء الحظُّ السّعيد
خُذِ الطَّبل [دُهْل] ؛ لأنَّ القمرَ قد ظَهر.

ونراه يحتفل بظهور القمر الجميل، ويَعدّ ظهوره بمثابة العيد السّعيد.

وهذه التّوظيفات المختلفة " تُستخدم أكثر من ذلك في سياق الطّبل الأصغر (دُهْل) الذي يُمكن سماع صوته في الأعياد. وهكذا فإنّ أبياتاً عديدة تتحدّث عن قارع الطّبل النّمل. ويتراءى أنّه ليس مشهداً غير مألوف في المناسبات الاحتفاليّة. وفي غزلٍ غريبٍ، يحاكي مولانا صوت (طبل الشُّكْر) " [٣] يقول[٤]:

وصارت دَمعتي " دُهلاً " من هذه الكأسِ لحظةً لحظة
فاقرعِالدُّهْل "بشكرٍ يا قلبي! لَمْ ولَمْ ولَمْ
فاقرعْ طبل الشُّكْر إذا ظفرتَ بخمرةِ الطَّبل
اقرع "الزّير" حيناً، أيُّها القلبُ، وحيناً آخر بَم بَم وبَم وبَم.

أمّا الطّبل الكبير فهو"آلة الإعلام"[٥]ويستخدمها الرّومي كآلة تُقرع فيأتي الصّقر الملكيُّ تلبيةً لندائها[٦]:

الرّوحُ مثلُ الصّقرِ الذي يطيرُ / لأنّه بدأ يسمعُ الطّبلَ من ناحيةِ المَلكِ.

ويدعو الرّومي ساقي الرّوح كي يتجه نحو اللّحن الأزليّ، كما يعود الصّقر (البازي) إلى ملكه عند سماع صوت الطّبل، يقول[٧]:

---

[١] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢١٦.
[٢] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٣٢٥.
[٣] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٤.
[٤] المرجع السابق، ص٣٦٤.
[٥] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٣.
[٦] عيسى العاكوب،**يد العشق**، ص١١١.
[٧] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٤١٢.

أيْ ساقي الرّوحِ، امضِ إلى هذا الحَسنِ الصّوت / هذا لحنُ الأزلِ، فامضِ إلى هذا اللَّحن / أيُّها البازيُّ، إذا سمعتَ طبلَ بازهِ / فإنّ المَلك ينتظرك، فعُدْ إليه سريعاً.

أو يُقرع الطّبل إعلاناً بوصول يوم القيامة، وانتهاء دور الحياة الماديّة المتمثّلة بانتهاء دور آدم ووصول دور الحياة العلويّة المتمثّلة بوصول دور الطّيور. يقول[١]:

انتهى دورُ آدم، ووصلَ دورُ الطُّيور / قُرعَ طبلُ القيامةِ، انهضْ لأنّه وصلَ فرمانُ المَلكِ.

" والطبل آلة الحُكم أي العشق، أو الجيش، ولذلك ارتبط في الصّور المجازيّة الشّعريّة أحياناً بـــ (المُنتصر)"[٢]، يقول الرّومي[٣]:

لا تأتِ إلينا من دونِ دُفٍ، لأنّنا في حفلٍ / فانهضْ واقرعِ الطّبل، لأنّنا منصُورون./ نحنُ سُكارى لا مِنْ خمرةِ الغيبِ / و بعيدون عن كلِّ ما تخيّلتَ.

ويشير الرّومي إلى صورةٍ غريبةٍ تتمثّل في " جعل القمر ضارباً للطّبل "، وذلك ؛ لأنّ نشوة العشق الإلهيّ تجعل الأشياء السّاكنة متحركةً، وتمنحها صفاتٍ غريبةً وغير مألوفة.يقول[٤]:

جعلتَ القمرَ ضارباً للطّبلِ من عشقكَ / وجعلتَ مئة بحرٍ مُصفقاً من أجلكَ/ جعلتَ تلكَ الوسوسة التي فرّت من " لا حول " / شُجاعةً ومقدامةً في قتلنا.

ويدعو الرّومي العشّاق أن يضربوا الطّبل علناً، مخبرين عن عشقهم، ومضحّين بأنفسهم في سبيله، وبذلك يغدو الطّبل رمزاً للوضوح والإعلان، يقول الرّومي[٥] :

جاءَ رسولٌ من مرجٍ، لا تضربْ هذا الطّبل بشكلٍ مَخفيّ / يُهزُّ بيتُ العشقِ من أصواتِ طُبولنا/ اسمعْ سماعَالسَّماء، انهضوا أيُّها العشّاق / روحي فداءُ العاشقين، اليوم نُضحي بأنفُسنا.

ويؤكّد دعوته تلك عندما يميّز بين الأذن التي تسمع الطّبل، والأذن التي تسمع ما يوحي به صوت الطّبل، وذلك من خلال تعريفه الواضح للوحي، يقول[٦]:

ما الوحي في العربيةِ؟ الكلامُ عند الأذن

---

[١] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٥٢٣.

[٢] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٤.

[٣] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٣٥٢.

[٤] المرجع السابق، ص٤٥١.

[٥] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٧٠٧.

[٦] المرجع السابق،جلد دوم، ص٩٤٣.

أذنكَ لا تسمعُ الطَّبل، اجتهد مراتٍ ومرات.

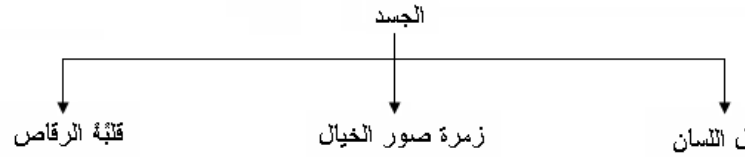
فيوجّه الرّومي الصّوفيّة إلى الطّريق الموصل إلى الذّات الإلهيّة، ويحثُّهم على الاجتهاد كي يتمكنوا من سماع النّداء الإلهيّ.

أمّا النابلسي فيتحوّل (الطّبل) عنده إلى رمزٍ للجسد الإنسانيّ، ويدمجهُ بتجربته الشّعريّة يقول[١]:

جسدٌ له طبلُ اللّسان وزَمرهُ صُورُ الخيالِ وقلبهُ الرّقّاصُ

فرحاً له بحضورِ غائبِ سرّهِ وقد انجلتْ عن عينهِ الأشخاصُ

ويفصِّل في مكونات الجسد:



إنّ ارتباط الطّبل باللّسان، والزّمر بصور الخيال، ارتباطٌ رمزيّ خاصٌ بالشّاعر، يوظّفه عبر تشكيلةٍ جديدةٍ مندمجةٍ في تشكيلة الإنسان الصّوريّة.

فيلتقط المواصفات، ويوحّد بينها، وبين الرّموز الموسيقيّة، لتخرج المتباعدات بتقارباتٍ جديدةٍ، تمنح طاقةً خاصّةً للتّعبير الشّعريّ.

كما نلحظ اعتماد النابلسي على آلية تّكثيف الرُّموز الموسيقيّة في قصيدةٍ واحدةٍ، فنجده يجمع عدّة آلاتٍ في بيتٍ واحدٍ أو في قصيدة واحدة، وهو ما لم نشهده عند الرّومي. يقول النابلسي في إحدى قصائده[٢]:

هلاً غَنيتم بما غنّى به الوترُ فتَسمعوا منه يا عشّاقهُ وتروا

فـــإنّ في نغـــمة الطّـــنبور بـــارقة من البروق التي في القلبِ تَستعرُ

واستنطقوا الدُّفّ ينطقُ بالإشارةِ عن معنًى بدا وهو في الأكوانِ مُستترُ

وهي المعاني تراءت في السّماع لنا عنها لقد كان مَحجوباً بها البَصرُ

وأخبرتنا إشاراتُ الصُّنوجِ بها فهيَّم القلبَ منّا ذلكَ الخـَبـــرُ

حتّى انعطَفنا على السّنطيرِ نسألهُ عن عَـــينهِ فـــتبدَّى منهُ لي أثـــرُ

---

[١] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٩١.

[٢] المرجع السابق، ص٢٢٤.

وقال لي النّاي إنّي من إشارتهِ و نفخِ روحي منهُ تُبعَثُ الصُّورُ
والعودُ عادَ بصوتٍ في الغناءِ شَجٍ وقال: نحنُ وأنتم كلُّنا عِبـــــرُ

يمتاز هذا النّص بكثافة الرّمز الموسيقي الذي ولّد كثافةً في الإيحاء، وشكّل كلُّ بيتٍ مستوى دلالياً قائماً بذاته. فالشاعر يدعو على امتداد الأبيات الأربعة الأولى من النَّص، الجمعَ الصُّوفي داخل حلقة السَّماع، للاستماع والإنصات، من خلال شحنِ الحسّين السَّمعي والبصريِّ. ونجده يستهلُّ القصيدة، مستعيناً بالحرف (هلاّ) للتَّحضيض؛ لأنّ الغنى الذي يتحدّث عنه النابلسي، ينالهُ كلُّ شخصٍ عندما يردّدُ غناء الوتر، ويتفاعل معه بالقولِ والفعل.

وبذلك ينكشف المستور أمام كل سامعٍ، ومنصتٍ، ومستنطقٍ في المجلس الصُّوفي بحسب درجته، وتنشأ بنية حركية، ناتجة من تواشج الفاعليَّة الإنتاجيَّة، ومن تفاعل الأصوات وتجاوب الآلات، حيث تتكامل فاعليَّة هذه العناصر لتشكّل إيقاعاً نغمياً يتحكم الإيقاع الرؤيويُّ قي تقويته، ومضاعفة فاعليته.

إضافةً إلى أنَّ المعاني التي يحوكُ النابلسي فكره الرؤيويّ عليها، تتمثّل بشكل واضح في قوله: (وهي المعاني تراءَت في السَّماع لنا)، إذ تؤدي مفردة (المعاني) دوراً محورياً في بثِّ الفهم الدَّقيق لرغبةِ المريد الصُّوفيّ الدّائمة في كشف الحُجب وإظهار المستور.

أمَّا فيما يتعلَّق بالأبيات الأربعة الأخيرة من النَّص نفسه، فهي خطابٌ شعريٌ جاء على لسان (الصُّنوج، النّاي، السّنطير، العود). يرتكزُ، في الأساس، على خلفيَّةٍ ورؤية، تعملُ جاهدةً، عبر لغة السؤال والجواب، من أجل إيضاحِ (فكري _ شعري) متكامل، يحملُ بين طيَّاته خصوصية الرَّمز، وفاعلية اللُّغة. فقد أظهر الاستبصارُ المعرفي، الذي أشارت إليه الرُّموز، أنَّ السَّماع هو النافذة الرَّحبة التي يطلُ منها الصُّوفيّ إلى عالم الأسرار والخفايا. ومن اللافت أنّ العدد الرّقمي – سبع آلات موسيقيّة – للرموز الموسيقيّة،لا يمكن أن يكون بمعزلٍ عن القصديّة البنائيّة، بل يحمل أيضاً، قصديّة معنويّة لجأ فيها الشّاعر إلى اتخاذ الرّمز أداةً تحاول احتواء التَّجربة الصوفيَّة، وتقريبها إلى الأذهان، وفق بناءٍ حركيّ مكثّفٍ تؤهّله عناصر مرتبطة بالتّكوين الإنسانيّ(القلب،الأثر،الروح)،أو عناصر مرتبطة بالحواس (البصر والسّمع). وبذلك تكتسب مشروعيّة في التّعامل مع عناصر الكون وحركيته، على اعتبار أن ما تمثّله هذه الرموز، هو رؤيةُ الصُّوفي لأجزاءٍ من هذا الكون الواسعِ، ألا وهو الإنسان بكلّ انفعالاته وهيئاته.

وقد يطفو المستوى الفنيّ على المستوى التّوجيهيّ*، وهذا ما نلحظه في قول النابلسي[١]:

*التوجيهي أو التعليمي :هو أسلوبٌ اعتمدهُ الرومي في أشعاره، وموجَّهٌ إلى مريديه أو غيرهم، وقلَّده النابلسي.

[١]عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص ٤٤٦.

صوتُ دُفِّ الجسمِ عالٍ وبه نفخُ ناي الرّوحِ لا ينكتمُ
وشَجانا رقصُ باناتِ النَّقى حين غنَّتها الصَّبا والدِّيمُ

نجد تركيزه على المستوى الفنّي أكثر من تركيزه على المستوى التّوجيهيّ. فالوقفة التّأملية، تجعلنا للوهلة الأولى نتخيّل الجسم دفّاً، ونفخ الناي أشبه بنفخ الروح في الجسم. والفنيّة التي غلبت على الجانب التوجيهي، لم تلغِ الأخير، بل أخَّرتهُ إلى حين. إذ جعلنا النابلسي نفكّر بالبعد المجازيّ عبر صيغة الإضافة (دفّ الجسم، ناي الروح)، ثمَّ نستشفُّ المدلول الرمزي للبعد القائم على شوق النفْس الدائم للوصال الإلهي، وسعيها الحثيث الذي لا ينقطعُ ولا يتوقَّف

ونجد توازياً واضحاً للمستوى الفنّيّ مع المستوى التّوجيهيّ عند الشّاعرين، فعندما يقول الرّومي[١]:

[١] *أتعرفُ حقاً ماذا يقولُ الرّباب؟*
(إنَّه يحكي) عن دمعِ العينِ وعن الأكبادِ المحَترقة
أنا جلدٌ ابتعد عن اللَّحم
كيف لا أئنُّ من الفراقِ ومن العذاب؟
وكذلك يقولُ الخشبُ : أنا كنتُ غصناً أخضرَ
كسَر سَرجي ومزَّق ذلكَ الرِّكاب
أيُّها الملوكُ، نحن غرباء (بسبب) الفراق
أنصتوا إليَّ : إلى الله المآب.

في حين يقول النابلسي[٢]:

[٢] لو تجلَّى عن ناظريكَ الغبارُ لرأيتَ الكؤوسَ كيفَ تُدارُ
و لبَانَتْ نارٌ لديك كما با نَتْ لموسى من جانبِ الطُّورِ نارُ (...)
ورأيتَ الهُدى وأرشدكَ الدُّفُّ وصوتُ الغناءِ والمزمارُ
لكِنِ القلبُ منكَ في غفلاتٍ وعلى وجهكَ الكثيفِ خمارُ

يقدِّم الرّومي في النّص [١]، ظاهرة التّحفيز والتّفريغ، عبر مبدأ العلَّة والمعلول. فالسطر الأول (أتعرف حقاً ماذا يقولُ الرّباب؟) يحفِّز المتلقي لتوقع ما يمكن أن يصرّح به الرّباب عبر صيغة السؤال. ثم يأتي التّفريغ عبر صيغة الجواب المباشر والصّريح: (إنَّه يحكي عن دمع العينِ وعن الأكبادِ المحترقة).

[١] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد ١، ص ١٦٣.
[٢] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص ٢١٥، ٢١٦.

ولا يكتفي الرّومي بذلك، بل يؤكد وجود العلَّة (الاشتياق، الغربة، الانفصال عن الأصل)، من خلال استنطاق خشب الرّباب، وذكر العلَّة الأبديّة، لقصّة الانفصال عن الأصل (أنا كنتُ غصناً أخضرَ).

إذن، يقدِّم كل سطرٍ من أسطر النّص [١]، رؤيةً صوفيّةً قائمةً على الغربة والانفصال عن الأصل والاشتياق إليه، لتأتي الخاتمة مؤكِّدة لحتميّة الرجوع إليه (إلى الله المآب).

كذلك نجد اعتماد النابلسي في النّص [٢] على ظاهرة التّحفيز والتّفريغ المتمثِّلة في الجملة الشّرطيّة (لو تجلَّى عن ناظريكَ الغبار لرأيت)، والمجسِّدة لمبدأ العلَّة والمعلول.

فالشّطر الأول من البيتين الثاني والثالث، يخضع لفعل الشرط (لو)، ويحفِّزُ المتلقي لتوقُّع شيء ما. في حين إنّ إشباع هذا الاحساس قد تحقق بجمل الجواب (لرأيت، لبانت، رأيت)، و(إرشاد الدفّ وصوت الغناء والمزمار).

كما ينطوي البيت الأخير من النّص [٢] على تفريغٍ مجملٍ لما سبقه من الأبيات، فوجود حرف الاستدراك (لكن)، جعلنا نتوقَّف عند المعلول (القلب)، والعلّة (الحجاب المانع والخمار الكثيف، وغفلات القلب)، ونستدرك ما مررنا به سابقاً من أسباب لنصل إلى نتيجةٍ نهائية.

ونجمعُ بالجدول الآتي النّقاط التي أشير إليها في النّصين [١] و [٢]، على قاعدةٍ من التّشابه، والاستخدام شبه التّام لماهيّة الآلات الموسيقيّة. ويتأتى ذلك من كونها، عند الشّاعرين، أبلغ أثراً في إظهار أفكارهما وتوجيهاتهما الصّوفيّة، وما يعتملُ في وجدانهما التّائق إلى الوصال.

النص	التحفيز	التفريغ	العلّة	المعلول
النابلسي [٢]	جملة الجواب	جملة الجواب + إرشاد الدف وصوت الغناء والمزمار	الحجاب المانع + الخمار الكثيف + غفلات القلب	القلبُ المُمثَّل بالصّوفيّ

النص	التحفيز	التفريغ	العلّة	المعلول
الرومي[١]	صيغة السؤال	الجواب المباشر على لسان الرّباب	الانفصال + الغربة + الاشتياق	الرّباب وخشب الرّباب المُمثَّلان بالصّوفيّ

وهكذا، فإنّ نجاح التّواصل الذي يقدِّمه الشاعران، يتلخّصُ بشكلٍ أساسي باستجابة الآلات الموسيقيّة للأفكار التوجيهيّة الواردة في النّصوص الشّعريّة. وكلّما كانت الاستجابة تامّة أو شبه تامّة، توحَّدت القناة التواصليّة بين الشّاعرين، وحدث التّوافق التّوجيهيّ بينهما، على الرغم من الاختلاف النسبي للأساليب.

نتائج البحث:

الآلة الموسيقيَّة ليست مجرَّدوسيلةٍ لوصول السَّالك الصُّوفي نحو الذَّات الإلهيَّة، فسرُّ رمزيَّة الآلات الموسيقيَّة، يتحدَّدُ في معنى الاحتواء. من هنا، وُجدت فكرة التَّشاكلِ. والرَّمز يرتبطُ بشكلٍ أو بآخر بالطَّبيعة والوجود " فحضور الله في الوجود يخضع لشروط مثل المكاشفة.. والمشاهدة.. والمحادثة.. والمسامرة..واللوائح.. واللوامع"[١]. ولعلَّ ما عرضناه سابقاً في هذا البحث يوصلنا إلى مذهب الشَّاعرين في وحدة الوجود.

إنّ للنَّاي أهمّيةً كبيرةً عند الرّومي والنابلسي،فقد وظفاه توظيفاتٍمتعددة،تشابهتتارةًواختلفت تارةً أخرى.لكنّ الإطار العام المتمثّل في (آلية النّفخ وقالبية الجسد ومشاكلته لقالبيةالنّاي، والتّعبير عن الوجد والشّوق، ومعاناة الاغتراب عن الأصل)، هي توظيفات أثبتت وجودها المشترك في قصائد كلٍّ منهما.

أمّا الاختلاف لم يتعدّ الإطار التّعبيريّ عن الفكرة المتجسّدة في النّصوص الشّعريّة. فكان لكلٍّ منهما طريقته الخاصّة في تطويع (النّاي) ليكون النّاطق الأصدق بلسان حالهما.

كما حقّق الرّومي عبر السُّرناي، وجهاً آخر من أوجه التّوظيف الرّمزيّ، فجاء هذا التّوظيف تلبيةً للفكر الصّوفيّ أوّلاً، وللحالة الشّعريّة ثانياً.

في حين نجد النابلسي يوظّف المزمار، وهو من الآلات النّفخيّة أيضاً, توظيفاً مشابهاً لتوظيف (النَّاي). مع الإشارة إلى أنّ آلة المزمار لا نجدها عند الرّومي.

بينما يصبح التّوظيف الرّمزيّ للرّباب مادّةً فنيةً للتعبير عن مجموعةٍ من الأفكار الانفعاليّة والباطنيّة، التي جسّدها النابلسي في هيئة رمزيّة، لتحقيق الرّؤية العميقة لواقع الحياة الإنسانيّة، ولكشف غموضها وأسرارها، وما يكتنفُها من تناقضٍ وإبهام.

كما يتحول الطّنبورمن مجرّد آلةٍ تصدر الأنغام والألحانإلى رمزٌ ناطقٌ بالأسرار، والخفايا الإلهيّة. فارتبط اسمه بالقلب الحزين، وأُودعت الحكمة في أوتاره، وجرى السّؤال على لسان النّغمات، لتكون النّاطقة الحقيقيّة بالأمور والخفايا.

ونلاحظ محدوديَّة التوظيف الرمزي للصَّنج عند النابلسي على عكس ما وجدناه عند الرّومي، فقد اقتصر النابلسي على بعض الصّفات التي أضفاها على الصّنج، بالاشتراك مع غيره من الآلات الموسيقيّة الوتريّة، فكان (الصّنج) عند النابلسي رمزاً للفرح، والخضوع، والعشق الإلهي.

---

[١] محيي الدين بن عربي،**كتاب نسخة الحق**، ص ١٥ .

كما نجد اختلاف توظيف(الطّبل) عندكلٍ من النابلسي والرّومي، فقد اتّخذ(الطّبل)عند الرّومي معانيَعدّة،فيحين اقتصرالمعنى الرّمزي للطّبل عند النابلسي على التّقارب الصّوري بين (الجسد– الطّبل).

وفي الخاتمة، فقد حمل السياق الكليّ التفاعليّ داخل النص الواحد، عند كلٍّ من النابلسي والرومي، وظيفة توصيلية، رسمت الرّموز الموسيقية، على أختلاف أنواعها، خطوطها العريضة،لايصال الفكر الرؤيوي عند الشاعرين داخل النّص الشّعري. فالتّفاعل الأوليُّ عند الشاعرين، إذ ينشأ داخل اللغة، ويتجاوز ذلك إلى الاتحاد بعناصر الكون ومظاهر، ويصهر ذلك في قنوات التّعبير.

قائمة المصادر والمراجع :

١. القرآن الكريم.

٢. باسيل، فيكتور، **وحدة الوجود عند ابن عربي وعبد الغني النابلسي**، الطبعة الأولى، دار الفارابي، ٢٠٠٦ م.

٣. الدسوقي شتا، إبراهيم، **المثنوي**، مولانا جلال الدين الرومي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م.

٤. رومى، جلال الدين، **ديوان جامع شمس تبريز**، ج٢،١،چ١، تهران: انتشارات فردوس، ١٣٧٤هـ.ش.

٥. شيمل،أنيماري، **الشمس المنتصرة**، ترجمة : الدكتور عيسى العاكوب، الطبعة الأولى، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ١٣٧٩هـ.ش.

٦. العجم، رفيق، **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٩م.

٧. العاكوب، عيسى، **رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، الطبعة الأولى، دار الفكر، ٢٠٠٤ م.

٨. العاكوب، عيسى،**يد العشق (مختارات من ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي)**، الطبعة الأولى، دمشق : من منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق، ٢٠٠٢ م.

٩. بن عربي، محي الدين،**كتاب نسخة الحق**، تقديم وتحقيق وتعليق علي محمد إسبر، الطبعة الأولى، دار بدايات للطباعة والنشر، ٢٠٠٧م.

١٠. ميروفتش، إيفادي ميتراي، **جلال الدين الرومي والتصوف**، ترجمة : الدكتور عيسى العاكوب، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ١٣٧٩ هـ.ش.

١١.النابلسي،عبد الغني، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ضبطه ووضع حواشيه وعلق عليه : محمد عبد الزناتي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م.

«بکارگیری نشانه های رمزگونه آلات موسیقی»

در اشعار عبدالغنی نابلسی و جلال الدین رومی

دکتر وفیق سلیطین* - راما محمود**

چکیده:

رمز و نشانه در موسیقی یکی از راه‌های بیان و تعبیر افکار و اندیشه است، و در مقابل معنی و حقیقت به صورت رو در رو قرار نمی گیرد؛ بلکه در واقع تصاویری را جایگزین اصل می نماید. در عین حال، رمز و نشانه (غیر واقعی، غیر حقیقی) به این موضوع اکتفا ننموده و از این موضوع پا را فراتر نهاده و موضوعات مجازی (غیر واقعی) را که دارای عمق فراوان و بانشانه های عمیقتر در معنی و تصور می-باشند نیز ارائه می‌نماید.

شعر صوفیانه به صورت خاصِ آن در ادبیات عربی و فارسی با نشانه هایی از افکار و اندیشه های رمزگونه، پیچیده و تنیده شده شناخته می شود . استفاده از این رمز و نشانه ها در موسیقی وسیله ای برای ظهور و کشف امور غیر ظاهری و پوشیده است. نابلسی و جلال الدین رومی با آلات موسیقی چنان به اظهار وجد وشادمانی می پرداختند که توجه ما را به آنها معطوف ساخته است.

فرهنگ شعری این دو شاعر، درواقع بر اثر اقتباس از برخی اندیشه های قرآنی همچون نفخ روح در بدن و فهم عمیق آنها در بکارگیری رمز و نشانه‌ها در موسیقی و توانایی در مخفی نگه داشتن معانی و افکار و آراء بروز یافته است.

این دو شاعر که نشانه های رمز گونه را در موسیقی به صورت گسترده بکارگرفتند گاهی در نحوهٔ استفاده با یکدیگر متفاوت و در بعضی موارد نیز مشابه یکدیگر بوده اند.

هرکدام از این دو شاعر تلاش فراوانی داشته اند برای عمق بخشیدن به خاصیت ارتباط میان فکر ابداع شده (توسط شاعر) و اندیشهٔ بدست آمده توسط موسیقیِ گویایِ اسرار و رموز و نیز امور پنهان الهی که ازطریق آلات موسیقی القاء می شود؛ آنها را بر همین منوال تأویل نمایند.

کلیدواژه ها: جلال الدین رومی، عبدالغنی نابلسی، نشانه های موسیقی، شبیه سازی، تفاوت‌ها .

---

* استاد، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرین، سوریه. (نویسنده مسؤول)

** -دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه تشرین، سوریه، ramamahmoud77@yahoo.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٣/٠٤/٠٢هـ‌ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ‌ش= ٢٠١٣/١١/٢٧م

The Employment of Musical Symbols in the poems of Abdulghni-al-Nabulsi and Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī

Wafeeq Sleetain*, Rama Mahmoud**

Abstract

The musical symbol is one way of expression among many other ways. It doesn`t directly correspond with meaning or reality. Rather, it provides images that are representative of the original. However, symbols goes beyond this and provide deep significant symbolic meanings and visions. Mystical poetry has a complex intellectual structure, particularly in Arabic and Persian literature. Hence, music symbols have been used as a way of indicating the obscure and unknown. Both Nabulsi and Rumi cherished musical instruments and were mesmerized by them. Their poetry really came as an interpretation of the Koran and of a deep understanding of the capability of the musical symbols in expressing disguised meanings, ideas, and views. The two poets sometimes vary and sometimes match each other in using symbolic musical elements. Each one of them was keen to deepen the relation between the creative mind (the poet) and the created meaning through melodies that tell the secrets and the divine mysteries encoded in the musical symbols

Keywords: Abdulghni-al-Nabulsi, Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī, Musical symbols, similarity, variation.

*- Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

**- M.A. in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.