

المضامين العقدية في الإنشاد الصوفي المعاصر

عادل خزرون التطواني - المغرب

مقدمة

لم يعد الإنشاد الصوفي حبيس حِلَق الذكر في الزوايا والتكايا، بل صار صناعةً فنيةً تُقام لها المهرجانات الدولية، وتُبثّ مقاطعها على المنصات الرقمية لملايين المستمعين، ويُقدَّم في خطاب رائج بوصفه لغة روحية كونية وعنوانًا لـ«إسلام معتدل»، يلتقي فيه طموح الفنانين بمصالح الصناعة الثقافية وتوجهات سياسات رسمية ودولية.

غير أن المستمع المأخوذ بجمال الصوت قلّما يسأل: ماذا تقول هذه القصائد؟ فجزء معتبر منها صدر عن شعراء ارتبطت أسماؤهم بمقولات أثارت جدلًا واسعًا في تاريخ الإسلام، مثل ابن عربي والحلاج وابن الفارض والششتري، ومن بعدهم الرومي وحافظ ويونس إمره ونسيمي، ومدائح البوصيري. وتعرض هذه المقالة نماذج من هذا المتن على ميزان الشرع، مميّزة بين الحكم على النص والحكم على من يؤديه.

أولًا: نبذة تاريخية

عَرف المسلمون الشعر الديني منذ عهد النبوة؛ فقد نافح حسان بن ثابت عن النبي ﷺ بشعره، وارتجز الصحابة وهم يحفرون الخندق. أما السماع بوصفه قربة تُعقد لها المجالس طلبًا للوجد، فظهر في بغداد في القرن الثالث الهجري، ويُروى عن الشافعي قوله: «**خلّفتُ ببغداد شيئًا أحدثته الزنادقة يسمونه التغبير، يصدّون به الناس عن القرآن**»[1]. ثم أفرد له مصنفو التصوف أبوابًا، كالسراج في «**اللمع**» والغزالي في «**الإحياء**» الذي قيّده بشروط الزمان والمكان والإخوان. ومع تشكّل الطرق صار السماع طقسًا منظمًا، كالسماع المولوي والقوالي الجشتي والأزجال الصوفية المغربية الأندلسية.

وفي المغرب أنكر فقهاء المالكية ما صاحب مجالس «**الفقراء**» من رقص وتواجد، كما في فتوى الشاطبي التي نقلها الونشريسي[2]. وفي العقود الأخيرة خرج السماع إلى المسرح، مع مهرجان فاس للموسيقى العالمية العريقة (١٩٩٤) ومهرجان فاس للثقافة الصوفية (٢٠٠٧)، حيث يتحول «**المقدس**» إلى أداء احتفالي يُترجم للجمهور العالمي بالصوت أكثر من المعنى.

ثانيًا: الفرق والمنشدون

من أبرز الفرق فرقة ابن عربي للسماع الصوفي بطنجة، التي أسسها سنة ١٩٨٨ أحمد الخليع، وتُركز على قصائد ابن

١ - مناقب الشافعي، البيهقي، ٢٠٧/٢-٢٠٨؛ سير أعلام النبلاء، ٨٩/١٠.

٢ - المعيار المُعرب، ٢٥/١١-١١٤.

عربي والششتري ورابعة العدوية والسهروردي والحراق. وقد أعلن مؤسسها أن غايتها «**رفع اسم ابن عربي في الآفاق**»[٣]؛ فاختيار النصوص عندها مشروع معلن لا انتقاء جمالي محايد.

ومنها مجموعة السماع والمديح للطريقة القادرية البودشيشية بمداغ، التي تدور على البردة والهمزية وقصائد الششتري والحراق وابن الفارض[٤].

ومنها فرقة الإخوة أبو شعر الدمشقية، المؤلفة من ستة إخوة، المعروفة بالابتهالات والقصائد الصوفية التراثية.

ومن المنشدين رشيد غلام، المغربي الذي ارتبط بجماعة العدل والإحسان ثم فكّ ارتباطه بها سنة ٢٠١٧، ومن أعماله المتداولة البردة وقصيدة ابن الفارض «**زدني بفرط الحب**».

وسامي يوسف، البريطاني، الأذربيجاني الأصل، الذي يغلب على إنتاجه الأول الأسماء الحسنى والصلوات، لكنه أدى لاحقًا قصيدة للشاعر الحروفي عماد نسيمي «**أنا جوهر اللامكان**».

ثالثًا: المضامين العقدية في المتن المتغنّى به

١ - وحدة الوجود ووحدة الأديان

من أكثر أبيات ابن عربي تداولًا في الحفلات قوله في «**ترجمان الأشواق**»:

لقد صار قلبي قابلًا كلَّ صورةٍ
فمرعًى لغزلانٍ ودَيرٌ لرهبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ
وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآنِ
أديـنُ بدينِ الحبِّ أنّى توجّهتْ
ركائبُه فالحبُّ ديني وإيماني

وقد ذاعت في الغرب منذ ترجمها نيكلسون سنة ١٩١١ بيانًا للكونية الدينية. ومع أن ابن عربي حملها في شرحه على تقلّب القلب في التجليات، فإن أصلها في «**فصوص الحكم**» أن عابد أي معبود إنما يعبد الحق في صورة من صوره[٥]. وقال الذهبي عن «**الفصوص**»: «**فإن كان لا كفر فيه فما في الدنيا كفر**»[٦].

٢ - الاتحاد وطلب الرؤية عند ابن الفارض

ابن الفارض أكثر الشعراء حضورًا في السماع العربي، ومن قصائده المؤداة:

وإذا سألتُكَ أن أراكَ حقيقةً
فاسمحْ ولا تجعلْ جوابي لن ترى

وفيه طلب الرؤية في الدنيا مع مخالفة قوله تعالى لموسى: ﴿لَن تَرَانِي﴾ [الأعراف: ١٤٣]، والنبي ﷺ يقول: «**تعلّموا أنه لن يرى أحدٌ منكم ربَّه ﷻ حتى يموت**»[٧]. بل يدّعي وقوعها: «**وأباحَ طَرْفي نظرةً أمّلتُها**»، وهو ما نفته النصوص عن الخلق في الدنيا، ولم يثبت على الراجح حتى للنبي ﷺ ليلة المعراج، إذ قال: «**نورٌ أنّى أراه**»[٨].

وفي الصحوِ بعدَ المحوِ لم أكُ غيرَها
وذاتي بذاتي إذ تحلّتْ تجلّتِ
كلانا مُصلٍّ واحدٌ ساجدٌ إلى
حقيقتِه بالجمعِ في كلِّ سجدةِ

فيقرر أنه «**لم يكن غيرها**» بعد المحو، ويجعل المصلّي والمصلّى له «**واحدًا**» يسجد إلى حقيقته، وهي الأبيات التي أشعلت معركة علمية كبرى في القاهرة في القرن التاسع الهجري، أرّخ لها الأمريكي إميل هومرين.

٣ - الحلول عند الحلاج

من أبياته الشائعة في الإنشاد: «أنا مَن أهوى ومَن أهوى أنا، نحنُ روحانِ حلَلْنا بَدَنا»، وهي صريحة في الحلول لفظًا والاتحاد معنًى.

٤ - الحلول والاتحاد في قصيدة نسيمي[٩]

فيَّ يتّسع العالَمان، ولا يسعني هذا العالم ... أنا جوهر اللامكان، لا يسعني الكون ولا المكان ... أنا الذرّة وأنا الشمس ... أنا الشجرة المشتعلة بالنار ... العرش والفرش والكاف والنون فيَّ ...إلخ[١٠].

ففي الأبيات حلولٌ صريح، إذ يجعل ذاته محلًا يسع العالمين، ويجعل فيه «**الكاف والنون**»، أي أمر التكوين الذي اختص الله به: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾ [يس: ٨٢]. وفيها اتحاد صريح، إذ يجعل نفسه «**جوهر اللامكان**» والذرّة والشمس معًا، أي عين الوجود بكل مراتبه، وهذا صميم وحدة الوجود. وأخطر أبياتها قوله: «**أنا الشجرة المشتعلة بالنار**»، فهو إشارة إلى الشجرة التي نودي منها موسى عليه السلام: ﴿أَن يَا مُوسَىٰ إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾ [القصص: ٣٠]، فيجعل الشاعر نفسه موضع النداء الإلهي.

٣- بوابة الأهرام، على الرابط:https://٢u.pw/H٩VgOc

٤- «السماع الصوفي أداة للتربية الروحية»، مجلة المعرفة، ع ٢٠، أكتوبر ٢٠٢٤م.

٥ - فصوص الحكم، فص حكمة إلهية في كلمة نوحية، ٧٢/١، فص حكمة أحدية في كلمة هودية، ١١١/١.

٦ - ميزان الاعتدال، دار المعرفة، ٦٦٠/٣.

٧- الترمذي، (٢٢٣٥).

٨- مسلم، (١٧٨).

٩ - عماد الدين نسيمي (ت نحو ٨٢٠هـ) من أعلام الحروفية التي أسسها فضل الله الأستراباذي، وهي حركة تجعل الوجه الإنساني مظهرًا للحق، وتؤوّل الحروف المرسومة فيه تأويلًا باطنيًا، ويكثر في ديوانه استدعاء الحلاج وعبارته «أنا الحق». وقد قُتل في حلب بفتوى علمائها، وقصيدته التي أداها سامي يوسف تتكرر فيها «أنا».

١٠- الأبيات مترجمة عن الأصل الأذربيجاني، وقد أدّاها سامي يوسف في ألبومه «The Centre» (٢٠٠٥م).

أما المطلع فيقلب الأثر المتداول: «**ما وسعني أرضي ولا سمائي ووسعني قلب عبدي المؤمن**»، وهو أثر لا أصل له عند المحدثين[11]، فينقل المعنى من سعة القلب لمعرفة الله إلى سعة الذات للعالمين وتعاليها عليهما! وتقديم هذا النص بلحن مؤثر لجمهور شاب، دون أي إشارة إلى خلفيته الحروفية، يجعل من أصرح نصوص الحلول ترنيمة روحية مألوفة.

رابعًا: الموقف الشرعي من هذه المضامين

تقوم العقيدة على التمايز القاطع بين الخالق والمخلوق: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾[الشورى: ١١]، ومقالة الحلول أشبه بما كفّر به القرآنُ النصارى: ﴿لَّقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ﴾[المائدة: ١٧]. والتسامح في المعاملة غير التسوية بين الأديان في الحق والنجاة. ومن ثمّ فإن نصوص الحلول والاتحاد ووحدة الأديان لا تستقيم حتى بمعيار «**التصوف الجنيدي**» الذي يرفعه كثير من الممارسين أنفسهم.

أما الإنشاد الحسن المعنى فجائز في أصله، وإنما الإشكال في اتخاذ السماع قربة وطاعة، وهو ما عدّه ابن تيمية بدعة، لأن الصحابة لم يجتمعوا على سماع القصائد تعبّدًا، وإنما كان سماعهم مقصوراً على القرآن[12]، وهذا كله في السماع المجرد عن المعازف التي حرّمها الجمهور[13].

خامسًا: غناء الرجال والنساء مجتمعين وتبرُّج المؤدّيات واستعمال الموسيقى بأنواعها كافة

لا يقتصر الإشكال الشرعي في هذه الظاهرة على مضامين النصوص وحدها، بل يتعدّاه إلى الإطار العملي الذي تُقدَّم فيه؛ إذ تحوّل السماع من مجلس مغلق في الزاوية إلى استعراض مسرحي مفتوح تتضاعف فيه المخالفات. ويمكن رصد ظاهرتين لافتتين ترتبطان بجوهر الأداء المعاصر ذاته لا بمجرّد الحضور:

الظاهرة الأولى:
اجتماع الرجال والنساء في الأداء الغنائي وتبرُّج المؤدّيات

لم يعد الاختلاط مقتصرًا على الجمهور، بل تعدّاه إلى مشاركة الرجال والنساء في الغناء معًا، فتُؤدّي المغنّية إلى جانب المنشدين في ثنائيات ومقاطع مشتركة. وقد صار مشهدًا مألوفًا في مهرجان فاس للثقافة الصوفية وفعاليات قرطاج وقونية وإسطنبول أن تُقدَّم قصائد ابن عربي والحلاج بأصوات نسائية إلى جانب أصوات الرجال في الفرقة الواحدة، وتحضر مغنّيات في بعض أعمال سامي يوسف وأمثاله.

والأخطر أنّ هؤلاء المؤدّيات يظهرن في أبهى صور التبرّج والزينة وهنّ يترنّمن بمعاني «**العشق الإلهي**». وقد رصد الباحث الفرنسي جان دورينغ (Jean During) تحوّل السماع من طقس محافظ إلى استعراض يتصدّره الجنسان معًا[14]، وهو مصادم لقوله تعالى: ﴿وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَىٰ﴾ [الأحزاب: ٣٣]، ولقوله ﷺ: «**ما تركتُ بعدي فتنةً أضرَّ على الرجال من النساء**»[15]. فإذا أضيف إلى الاجتماع في الأداء ما يُحرّكه السماع من حال وجدانية وتمايل على الإيقاع، صارت المفسدة مركّبة، وبعُدت هذه المحافل عن مقصود «**التربية الروحية**» الذي تُرفع باسمه.

الظاهرة الثانية:
استعمال الموسيقى بأنواعها كافة

لم يعد السماع المعاصر مقتصرًا على الدف، بل صار يستوعب الآلات كافة: العربية كالناي والعود والقانون، والشرقية كالطنبور والسّتار، والغربية كالبيانو والغيتار والإيقاعات الإلكترونية، بل أوركسترا كاملة كما عند سامي يوسف. وهذا مخالف لجمهور أهل العلم القائلين بتحريم آلات الطرب لحديث: «**ليكوننّ من أمّتي أقوامٌ يستحلّون الحِرَ والحرير والخمر والمعازف**»[16]. وقد بسط الحافظ ابن حجر وجه الاستدلال بهذا الحديث، ورجّح أن المعازف هي الآلات كلّها، وأنّ سياق الوعيد باستحلالها قرينة قاطعة على تحريمها[17].

وقد نقل الإمام ابن قيّم الجوزية في «**إغاثة اللهفان**» عن جماعة من كبار الصوفية أنفسهم — كالجنيد وسهل التستري والحارث المحاسبي والفضيل بن عياض — إنكارَهم للسماع المصحوب بالآلات، وتحذيرَهم من اتخاذه دينًا وقربةً[18]. وهذه القيود جميعها لا تكاد تتحقق في مهرجانات العصر التي تجمع اختلاط الجنسين في الأداء والتبرُّج والمعازف والقصائد الفلسفية دفعةً واحدةً.

١١- قال العجلوني في كشف الخفاء (١٩٥/٢): «لم أقف عليه في شيء من كتب الحديث المعتبرة».

١٢- مجموع الفتاوى، ٥٥٧/١١-٥٩٩؛ الاستقامة، ٢٣١/١.

١٣- مذهب الجمهور نقله كثيرون، منهم القرطبي في الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث، ٥١/١٤، تفسير سورة لقمان.

١٤- Jean During, Musique et extase: L'audition mystique dans la tradition soufie, Paris: Albin Michel, ١٩٨٨, pp. ٢١٧-٢٤٥ (chapitre sur la théâtralisation moderne du samāʿ).

١٥ - البخاري، (٥٠٩٦).

١٦ - البخاري، (٥٥٩٠).

١٧ - فتح الباري، تحقيق محب الدين الخطيب، دار المعرفة، ٥١/١٠.

١٨- إغاثة اللهفان، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، ٢٢٨/١.