الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة المغاربية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

تخصص: التلقي والتأويل في النقد المعاصر

إعداد الطالبة:

– مخلوفي صورية

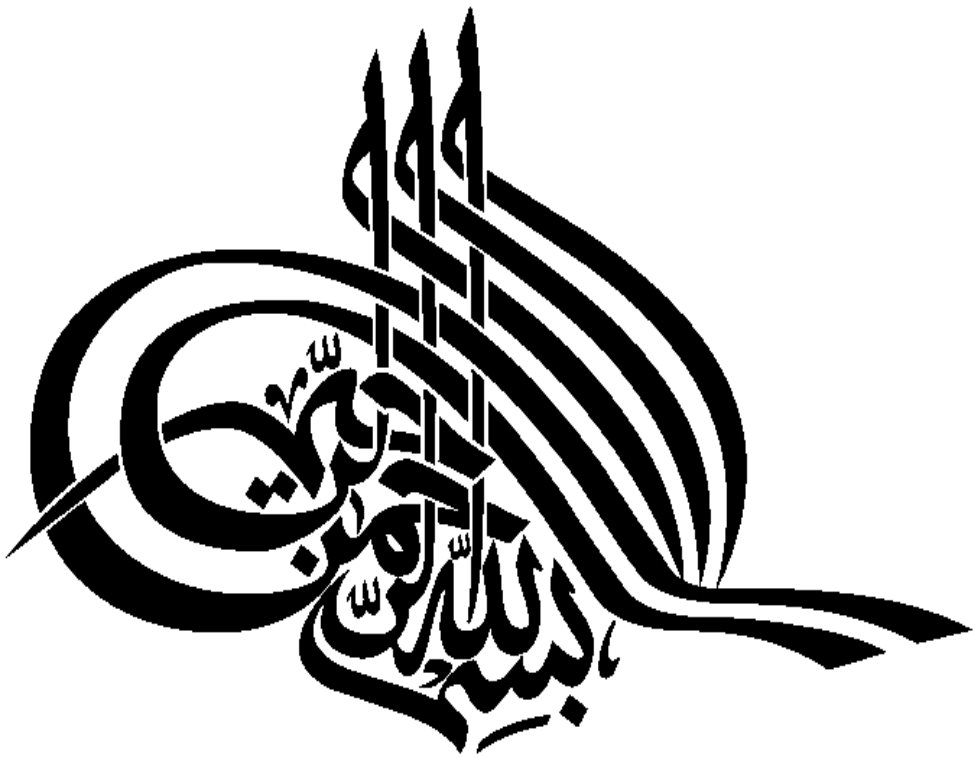
إشراف الأستاذ:

– أ.د كاملي بلحاج

لجنة المناقشة

■ أ.د. صبار نور الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
■ أ.د. كاملي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ أ.د.فرعون بخالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ أ.د. بن سعيد محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا
■ د. واضح أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
■ د. حميدات مسكجوب	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016–2017


بسم الله الرحمن الرحيم

مناجاة

يا من علا فرأى ما في القلوب وما

تحت الثرى وظلام الليل منسدل

أنت المغيث لمن ضاقت مذاهبه

أنت الدليل لمن ضاقت به الحيل

إنا قصدناكَ والآمال واثقة

والكل يدعوكَ ملهوف ومبتهل

فإن غفرت فذو فضل وذو كرم

وإن سطوت فأنت الحاكم العادل

الشيخ أبي مدين شعيب

شكـــر وتقديـــر

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على خاتم النبيين والمرسلين

محمد صلى الله عليه وسلم.

أمام هذا الإنجاز لا أجد من كلمات معبرة لتوفي بحق كل من قدم لنا ثمرات عمله لنصل إلى تحقيق الغاية من هذا البحث العلمي والأدبي، وعلى رأسهم الأستاذ المشرف الدكتور "كاملي بلحاج"، لما منحني من ثقة لإنجازه وإتمامه، خاصة من خلال توجيهاته القيمة وملاحظاته التي أنارت لي درب هذا البحث وإتمامه.

كما أنني أتوجه بخالص الشكر لأعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة هذا البحث فجزاهم الله عني كل خير فلهم مني كل التقدير والاحترام.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل الأساتذة الذين قدموا لي ما أحتاجه خاصة "الأستاذ حبار مختار"، و"الأستاذ أحمد بوزيان"،

دون أن أنسى "الأستاذ فارسي".

وفي الأخير لا أنسى تقديم الشكر إلى كل من ساعدني، وكان لهم الفضل في تذليل صعوبات هذا البحث من قريب أو بعيد.

صورية

إهـــــداء

❖إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وأطال في عمريهما وختم بالحسنات أعمالها.

❖إلى رفيق الدرب "زوجي" الذي تقاسم معي ثقل هذا العمل إلى الشموع المضيئة في حياتي أبنائي: "وليد، محمد شرف الدين، آية".

❖إلى إخوتي وأخواتي الأعزاء.

❖إلى كل عائلة "مخلوفي" و"بلعمري".

❖إلى نورة ومليكة.

❖إلى كل زميلاتي في العمل.

صورية

مقدمة

مقدمة

حينما بدأ مشوار بحثي في الخطاب الصوفي مع دراسة قدّمتها لنيل شهادة الماجستير الموسومة بـ "شعرية الخطاب الصوفي عند أبي مدين شعيب الأنصاري الأندلسي"، لم أكن قد وقفت عند الإشكالية الجوهرية التي يثيرها الخطاب الصوفي كنص أدبي؛ بل اقتصرت على استظهار خصائص الشعر الصوفي وإبراز رموزه. وقد انتهى ذلك الجهد بنتيجة مفادها أنّ الشعر الرمزي الصوفي لم يقصد به أصحابه الجمال الفني لذاته بل اتّخذوه سبيلا لترجمة التجربة الروحية بأسرها، كما هي محض تلويحات يوهم بها الصوفي العامّة بأنّ محبوبه إنسانيٌّ، صونا لسرّ محبّته للإله.

ممّا جعلنا نواصل دراسة الخطاب الصوفي، ومحاولة الوقوف على جمالية شعريته ورصد تفاعلاته النصية. كونه منظومة رمزية ذات دلالات عميقة يكتسب أبعاد مختلفة تميزه عن غيره من الخطابات، فلا يمكن فهمه بمعزل عن لغته ولا عن نظامه المعرفي.

ومنه فإنّ هذا البحث يحاول قراءة الخطاب الصوفي المغاربي قراءة تتّجه إلى أنّه خطاب أدبي انزياحي، ساعيا في ذلك إلى البحث عن مواطن الجمالية التي تخوّل له أن يكون نصا شاعريا يحمل طاقات إيحائية ذات دلالات متعددة تفرزها انزياحات متنوعة التجلّيات.

فالبحث، إذن، يعنى بتلك الكثافة الانزياحية التي يحمّلها الشاعر الصوفي انفعاله وإحساسه واندهاشه، والتي تساهم بشكل كبير في بروز الشعرية في المفردة عنده.وهذا الأمر يأخذنا بالضرورة إلى تتبع البنية الفنية والجمالية التي تصبغ الخطاب الصوفي المغاربي بصبغتها، وليس المقصود في ذلك تلك التقسيمات والتفريعات التي تعتري ظاهرة الانزياح، وامتداداتها عبر الأزمنة المختلفة، وإن كان البحث قد أشار إلى ذلك بإيجاز، غير أنّ القصد هو رصد الظاهرة الأسلوبية في أبعادها الجمالية في الخطاب الصوفي والشعري منه خاصة.

وكان لهذا البحث دوافع بُنيت أساسا على الرغبة في معرفة الأدب الصوفي ومدى توجه الشعراء الصوفية إلى هذا الفن وقدرتهم على الإبداع بتصوراتهم الخاصة فيه. كما أنّني لاحظت، من خلال ما قرأت من الدراسات التي درست الخطاب الصوفي، أنّ الشعرية لم تأخذ حظا منها؛ حيث انطوت على شروحات لغوية وصوفية تحاول أن تبرّر الانزياحات اللغوية للشعر الصوفي محاولة للرّد على من اتّهم المتصوّف في عقيدته، أوحل الرموز المتمثّلة في المرأة والخمر والطلل على أساس أنّ لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربة الصوفي الشعورية كما فعل ذلك جودت نصر في محاولته لحل تلك الرموز، أو تحليل بعض الكرامات بإجراءات سيميائية، وهو الأمر الذي فعله محمد مفتاح في كتابه "التّلقي والتّأويل" أو محاولة البحث في الفكر العربي كدراسات الجابري وطه عبد الرحمان وحسن حنفي.لأجل ذلك أردت من بحثي هذا أن يأخذ منحى آخر أبين فيه كيفية اشتغال النصوص الصوفية، برصد مظاهر شعريته وتفاعلاته النصية وفق المنهج الأسلوبي.

كان، إذن، همّي الوحيد من خلال هذا البحث هو استظهار شعرية الخطاب الصوفي المغاربي، وهذا الأمر اقتضى أن أتتبّع التجربة التي أنتجت الظواهر الشعرية، ففضّلت أن أختار شعراء صوفية مغاربة في القرن السادس للهرجة، حتى لايتّسم بحثي هذا بالشمولية، وبهذا يسمح لي هذا الاختزال بالوقوف بدقّة على الظاهرة الشعرية وتناولها من جميع جوانبها. منطلقة في ذلك من فرضية مهمة تمثّلت في التسليم بنصية الخطاب الصوفي وأدبيته.فإلى أيّ مدى حقّق هذا الخطاب أدبيته؟، حينها تساءلت عن الكيفية التي يمكن لتحليل الخطاب أن يستظهر بها شعرية الخطاب الصوفي. وكانت هذه الأخيرة هي حدود الأسلوب لهذا النوع من الشعر، وهي تفترض وجود لغة الشعر، وتبحث عن الخصائص التي تكونها.فهذا الأمر منح لي مبرر الاعتماد على آليات التحليل الأسلوبي الذي يعمد إلى إحصاء البنى الأسلوبية، ويقيس متوسط الانزياحات في النص الشعري على مستويات عدّة بدءا بالمستوى الصوتي فالدلالي فالتركيبي. لكن هذا لايجعلني أدّعي الالتزام بهذا المنهج الذي يبدو اختياره شرط صعب احترامه؛ لأنّ بحثي هذا يتجاوز الوصف السطحي للبنيات الأسلوبية ورصد سماتها

البارزة في النص، بالبحث عن الأثر الجمالي الذي تخلقه تلك البنى الأسلوبية. وبعد استقراء ومراجعة متكررة تمخضت عن ذلك كله خطة توزعت بين مدخل وأربعة فصول وخاتمة.

فأمّا **المدخل** المعنون بـ تجليات الكتابة الصوفية في الأدب المغاربي فتناولت فيه مرتكزات الخطاب الصوفي ومفهوم الكتابة في العرفان الصوفي والتصوف في البلاد المغاربي.

وفي **الفصل الأول** المعنون بـجماليات الانزياح في الخطاب الصوفي المغاربي توخيت من خلاله الانزياح كمفهوم والانزياح على مستوى الصورة الفنية وعلى مستوى الخطاب الصوفي وعلى مستوى موضوعاته الشعرية.

أما بالنسبة **للفصل الثاني** فتطرقت فيه إلى جماليات الإيقاع في الشعر الصوفي المغاربي، حيث إنّه من أبرز أركان الشعرية يدخل في نسيج كل وحدة، ويدخل في بناء الوحدة الكلي نحوا وصرفا ودلالة. فتناولت الإيقاع الخارجي والداخلي؛ بالنسبة للإيقاع الخارجي عالجت فيه الوزن والقافية والرّوي والتدوير، أمّا الداخلي فتناولت فيه التكرار الكمي للأصوات والأصوات المهموسة وأصوات الصفير والتماثل الصوتي، وحروف اللين والتكرار والتجنيس والتّصريع.

أمّا **الفصل الثالث** المعنون بـ الحقول الدلالية في الخطاب الصوفي المغاربي، فأبرزت من خلاله أهم الحقول الدلالية التي توفرت في الخطاب الصوفي مع التطرق للتشبيه والاستعارة والكناية.

ولأنّ الأدوات الشعرية مختفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة فقد خصّصنا **الفصل الرابع** لدراسة البنية التركيبية للخطاب الصوفي المغاربي سعيا منّا معرفة القوانين التي تنتظم بها لغة الشعر، حيث تناولت الملامح الأسلوبية التركيبية من تقديم وتأخير، والحذف، والوصل والفصل، والنداء، التناص، وقفّيت ذلك بخاتمة حاولت من خلالها أن أستظهر فيها أهمّ النتائج التي توصلت إليها وقدمت بعض ملاحق تعرف بالسيرة الذاتية للشعراء الذي تم دراسة متنهم خلال هذا البحث، وإبراز أهم الطرق الصوفية في بلاد المغربي.

وقد لاقتنا بعض الصعوبات التي اعترت مسارنا في هذا البحث تعود بالأساس إلى صيغة النص الصوفي المتسم بالغموض، كما يتطلب منّا عند دراسة الدواوين القراءة الواعية التحليلية لفك شفراته التي تتسم بالانفتاح والانغلاق، فلا تكاد تقبض بخيط حتى يفلت منه خيط آخر.

ولتحقيق ذلك استرشد هذا البحث ببعض المصادر كاللمع للطوسي والرسالة القشيرية للقشيري، وبمجموعة من الدراسات أهمها كتاب الرمز الشعري عند الصوفية، لعاطف جودة نصر، وكتاب الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجمالياته لحبار مختار، إضافة إلى دواوين الشعراء الثلاثة (أبو مدين شعيب الأنصاري، أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، أبو الحسن الششتري).

لا يسعني في هذا المقام إلاّ الاعتراف بالجميل والشكر لأستاذي الفاضل الدكتور "كاملي بلحاج" الذي وجدت فيه معلما وموجها فأسأل الله أن يجزيه خير الجزاء. كما أسجل عظيم الامتنان لكل من ساعدني على إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، والشكر موصول للسادة أعضاء اللجنة الموقرة، الذين تجشموا عناء القراءة والصبر لتقويم هذا العمل المتواضع.

أخيرا أتمنى أن أكون قد وفقت ولو بالقدر القليل.

ولله المنة أولا وأخيرا

الطالبة مخلوفي صورية

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة جيلالي ليابس

سيدي بلعباس في 09-05-2016

مدخل

تجليات الكتابة الصوفية
في الأدب المغاربي

مدخـــــل

تجليات الكتابة الصوفية في الأدب المغاربي

1. مرتكزات الخطاب الصوفي.

2. مفهوم الكتابة في العرفان الصوفي.

3. التصوّف في الأدب المغاربي.

1- مرتكزات الخطاب الصوفي:

يعدّ التّصوف ظاهرة تاريخية عريقة، وحركة فكرية اجتماعية شاملة، ومن أهمّ المصادر الروحية للمعرفة، التي تأثّر تأثيراً كبيراً في الثقافة العربية الإسلامية.

أمّا التّصوف كخطاب فهو جزء من تراثنا العربي الإسلامي، وهو نوع من أنواع التعبير اللّغوي عن تجارب عرفانية وجدانية، وهو ضرب من ضروب الكتابة الإبداعية المتميزة بخصوصياته، اللغوية والفنية، وشأنه في ذلك« شأن باقي الخطابات، هو فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط التي توفر له النّصيّة، وما يجعله يكتسب الأبعاد المختلفة التي تضمن له الانسجام، وشروط التواصل من خلال دورانه ضمن معايير الاتصال الأدبي العام، فلا يتجلّى إلاّ من خلال الترتيب البنيوي للوسائل اللّغوية المختلفة في علاقتها بالتجربة الصوفية»[1]. كما يعدّ الخطاب الصوفي من جانبه الظاهري – على حد آراء بعض النقاد- خطاباً مناقضاً للحقيقة الشرعية، لذلك نبذ هذا الخطاب وأقصي من دائرة الكتابة الأدبية الإبداعية، لأنّه خاطب النّاس بغير ما ألفوه فتعطل تمام العملية التواصلية، وخضع الخطاب الصوفي للقراءة الجامدة، فأضحى بذلك خطاباً مستحيلا اصطدم «بأفق توقع القارئ الذي تعوّد على ذائقة شعريّة تقليدية لها سماتها الفنية وتقبّلها الجمالي»[2]. فخلّف بذلك صراع فكري بين النص والمتلقي الذي لا يملك خلفيات معرفية ومؤهلات نقدية، ولا استعداداً فكرياً لتقبل الخطاب الصوفي، فالعمل الإبداعي لن يستطيع «اكتشاف حقيقة النّوعية الخاصة به إلاّ بوجود القارئ الذي يستطيع المشاركة في المغامرة الرّوحية لفاعل العمل والمعنى أن يتطابق معه»[3].

---

[1] – أمينة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص 287.

[3] – فيرناند هالين وفرذك شوبر وميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ت محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص 18.

ولما كان الخطاب الصوفي يؤسّس للاختلاف والمغايرة، فقد عانى من الإقصاء والتهميش زمناً طويلاً وذلك لأنّه « نشأ في مناخ ينهض على الإيمان بأن هناك حقيقة واحدة وحيدة نهائية. وكل ما عداها باطل وهي إلى ذلك مجسدة في شريعة يستند إليها ويحرسها نظام سياسي، وكل قول آخر إمّا أنّه يتطابق معها وحينئذ يكون نافلا، وإمّا أنّه يتناقض معها وحينئذ يجب رفضه ونبذه»[1].

لذلك عمد الصوفية إلى الاجتماعات السريّة، يقول محي الدين بن عربي: « هذا الفن من الكشف والعلم يجب ستره عن أكثر الخلق لما فيه من العلو فغوره بعيد والتلف فيه قريب فإن من لا معرفة له بالحقائق ولا بامتداد الرقائق ويقف على هذا المشهد من لسان صاحبه المتحقق به وهو لم يذقه ربما قال أنا من أهوى ومن أهوى أنا، فلهذا نستره ونكتمه»[2].

ويقول السهروردي في هذا الشأن:

أبــداً تَحِـنُّ إلَيْكـُمُ الأرْواحُ وَوِصــالُكُمْ رِيحانُها والراحُ

وَقُلُوبُ أهْلِ وِدادِكـُم تشتـاقُكُـمْ وإلى لَذِيذِ لِـقائِكـُمْ تَرْتـَاحُ

وا رَحْـمَةً للعاشِقِينَ تَكلـّفُوا سـرُّ المـحبَّة والهَوى فَضّاحُ

***

أهلُ الهَوَى قِسمان: قِسم منهم كتَمُوا وقِسـم بالمـحَبَّةِ باحُوا

فالباحِثونَ بسرِّهِم شَـربُوا الهَوَى صرفاً فهَـزَمُوا الغرام فبَاحُوا

والكَاتِمون لسِرِّهم شربوا الهَوَى ممزُوجـة فحمتهمو الأقداحُ

[1] – أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006، ص 187.

[2] – محي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، كتاب الغناء في الشهادة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج11، 1316هـ، ص3.

***

بالسّر إن بـاحُوا تُباحُ دِماؤُهُم وكَذَا دِماءُ العاشِقين تباحُ

وإذا هُمْ كـتَـمُوا تحدَّث عنهُمْ عِنْـد الوُشاةِ المدمع السَّفّاحُ[1].

وقد ذكر أن الجنيد البغدادي، إمام الصوفية الحقيقية، أنّه « لم يكن يبدأ درسه، إلاّ إذا تأكد من إحكام إقفال الباب ومن خلو المجلس ممن يخشى منهم الأذى، ويعد المحاسبي أول صوفي يرسي قواعد المعرفة الصوفية على أساس ثقافي يتمثل في حلقات درس سرية تعقد في غرفة مقفلة لا تقبل فيها إلا من يوثق به»[2].

إنّ الدعوة إلى التكتّم هي دعوة مشروعة لها ما يبرّرها، لأنّ خصوصية التّجربة الصوفية فرضت جوّاً من الاستسرار ذلك « إنّ هذه الأجواء الاستسرارية المحيطة بهذا النّوع من الخطابات قد فرضتها خصوصية المعاني المعبرة عنها، فكيف يمكن تجسيد المعاني مجردة غيبية مجهولة هي من صميم الباطن الخفي في لغة محسوسة»[3].

والشيء الذي يبرّر هذا التجسيد، هو ذلك الإلمام الرّباني الذي يكتسب بالمجاهدة والتقرب إلى المولى، والتي سماها الصوفية « علما لدنيا حاصلا بمحض فضل الله وكرمه بغير واسطة عبارة، قال بعضهم:

تعلّمْنَا بلا حرفٍ وصوْتِ قرأْناه بلا سهْوٍ وفوْتِ

[1] – كمال مصطفى الشيبي، صفحات مكثفة من تاريخ التصوف، دار المناهل، بيروت، ط1، 1997، ص 152.

[2] – المرجع نفسه، ص 151.

[3] – عبد الله خضر، شعرية الخطاب الصوفي، ديوان عبد القادر الجيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2016، ص 70.

يعني بطريقة الفيض الإلهي والإلهام الربّاني، لا بطريقة التعليم اللّفظي، والتدريس القولي»[1].

هذا العلم اللّدني علمٌ تميّز به أولياء الله دون غيرهم وحظي به المقربون إلى الله «لا يُنال بقراءة الأوراق، بل بصحبة أهل الأذواق»[2]، لأن المعاني الصوفية هي معان خارجة عن نطاق الإمكان داخله مجال الاستحالة إلا على أولئك الذين عاشوا التجربة الصوفية، لذلك كان تلقين هذا العلم لا يتمّ إلاّ في حلقات درس سرية تعقد في غرف مقفلة لا يقبل فيها إلا من يوثق به.

إنّ التصادم بين الخطاب الصوفي وكيفية تلقيه قد أدخل هذا الخطاب في مساحة الرفض والنبذ، وهذا ما دفع ابن عربي إلى تأليف كتابه "ذخائر الأعلاق" الذي يتضمن شرحاً لديوانه "ترجمان الأشواق". هذا الدّيوان الذي خُضِع للقراءة الظاهرية «ففي المرّة الأولى كان ابن عربي يستجيب إلى الألف الذي يلوح في أفق النفس وأمّا في الثانية فكان ينير هذا الموقف ليتحصّن بهامش لا يحصّ،ه من غارات المغيرين الذين وضعوا أيديهم على جسد القصيدة لا نبضها»[3].

يقول محي الدين ابن عربي: كنت ذات يوم مع بعض إخواني فأنشدت قائلاً:

يَا مَنْ يَرَانِي ولا أراهُ كمْ ذَا أرَاهُ ولا يَرانِي

فقال ذلك الأخ الذي كان معي لما سمع هذا البيت: كيف تقول الله لا يراك وأنت أعلم أنّه يراك؟ قال: فقلت مرتجلاً:

يَا مَنْ يَرَانِـي مُـذْنباً ولا أراهُ آخـــذاً
كمْ ذَا أرَاهُ مُنَعــَماً ولا يَرانِي لائِــذاً»[4].

[1]- عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، دار العرفان، حلب، ط2، 2001، ص 359.
[2]- المرجع نفسه، ص 27.
[3]- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص 131.
[4]- عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوّف، ص 428.

فالأخذ بالظاهر اللفظي للخطاب الصوفي وعدم التوغل في خفايا النص وخباياه، قد يحكم عليه بأحكام في غير محلّها، لأنّ القراءة القائمة على الملامسة دون الغوص في عوالم النّصّ الدّاخليّة تعطي تأويل خاطئ.

فالخطاب الصوفي «ينطوي على توجه ضمني يفترض أن وضعية الإنتاج في صورته المنجزة تحقق وضعية تواصلية، وفي حقيقة الأمر أن التواصل ينعدم إلاّ في ظل تلك الإحالات التي تعرّي اللغة من طابعها الرّمزي أولاً، ثم تجعل المعنى في سياقه العام ثانيا، يؤدي انكشاف هذه الأوضاع إلى معرفة القيمة الحقيقية لنص يندرج في إطار نصوص التخيّل»[1].

أوّل مواجهة يواجهها القارئ مع النص، لغة النص فهي بوابة النص، مفتاح النص، أولى محطات استنطاق مركبات النص من مروز ودلالات، وأقنعة وأشلاء نصية.

إذن كيف تكون لغة الخطاب الصوفي، وماذا تحمل في طياتها؟ وهل الكتابة الصوفية كتابة عادية أم غير عادية؟

[1]– ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص 153.

2-الكتابة الصوفية في العرفان الصوفي:

تبنت الكتابة الصوفية هدفاً محدّداً يتمثّل في تجسيد العلاقة مع الله في أوسع معانيها، ضمن سياقات معينة، وتحقيق هذا الهدف يستوجب توظيف لغة لا تكتسب هويتها وتصنيفها الأجناسي، إلا إذا توفرت على جملة أركان: « هي الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني وكيفية استعماله، والمقصدية وهذه جميعاً تكون وحدة غير قابلة للتجزئة»[1].

والكتابات الصوفية كغيرها من الكتابات تقوم على قواعد علمية ومصطلحات تقنية تكوّن لتجربتها الرّوحية الخاصة والمتفردة في محاولة «قول ما لا يقال، ربما لكي يخلق تطابقاً وتماهيا بينه وبين السّر والمطلق، ولكن يعيش في كون لا ينتهي، وأنّه كمثل الكون لا ينتهي»[2].

ونجدها كذلك تتخطى الأعراف الكتابية السّائدة فتحوّل النص الصوفي إلى « نص يمثل قطيعة مزدوجة مع الكتابة الشعرية في عصره ومع لغة هذه الكتابة، وهي في ذلك غربة داخل المعطى الشعري الثقافي»[3].

والكتابة الصوفية تعارف الكتابة الكلاسيكية في جملة من المنطلقات والأسس حيث لخصها أدونيس في خمس نقاط هي:

- انعدام الفكرة المسبقة، أي التخطيط أو التصميم المسبق.
- انعدام أية رقابة للوعي أو العقل.
- انعدام النظام الكتابي التقليدي: كتابة تبدو، ظاهرياً، إنّما فوضوية بلا نظام، وبلا مضمون.

[1]- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف والتقنيات، دراسة مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص 41.

[2]- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 24.

[3]- المرجع نفسه، ص 185.

- انعدام الاهتمام الجمالي (بالمعنى التقليدي)، والأخلاقي.
- الغيبة، ففي الكتابة نوع من فيض الكيان، فيض للاوعي، بحرية مطلقة»[1]. فالكتابة الصوفية تقدم حالات مبنية على التجربة وتسخير الجسد، «الكتابة مشدودة إلى مرجع غيبي، يوجّهها ويحررها من شواغل البشرية، والعلاقة مع هذا المرجع مبنية على التجربة، وتسخير الجسد، لا على القيل والقال على حد تعبير الجنيد»[2].

فالصوفي ينفصل عن ذاته ويتّصل بالله ومن هذا الاتّصال تتولد الكتابة لديه، فيستعين باللّغة ليعبر عن أحواله، حتى «أنّ العبارة كثيراً ما تضيف بمعنى "الحالة" عنده بذلك أصبحت الصوفية هي "المعنى" والبيان عنها هو "اللفظ"»[3].

فاللغة غالبا ما تكون عاجزة عن إظهار مكنون التجربة الوجدانية التي تتعالى أمام نظام اللّغة بهذا «لا تعود الكتابة وسيلة لتصبح فعّالية الكيان الإنساني وتجليه الكلامي، وامتداداً للكيان، روحاً وجسداً (...) وهي إذن كتابة تكشف عن العالم الخفي في الإنسان عن جنون الإنسان في محاولات اتّصاله بهذا العالم، عن هذياناته وهلوساته عن ضياعه وتيهه»[4].

فالمتصوف يعدّ نفسه متأملا عاجزاً أمام قصور اللغة، فيستعين بالإشارة والتلميح والرمز للكشف عن عوالم غير عادية، عن مغيبات، مثل ما نحاه التوحيدي إذ يقول: «وتناغيني حال أكثفها

[1]- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 135.

[2]- عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرّسالة القشيرية في علم التصوف، تح عبد الكريم عطا، مكتبة طيبة، دمشق،2000، ص117.

[3]- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السّابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006، ص 102.

[4]- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص ص 180- 181.

يلطف من الفهم وأخفاها يعلو عن الوهم، حال كلّما سلطت عليها العبارة وأرسلت إليها الإشارة، جلت عن هذه»[1].

وإنّ العلاقة بين الإشارة والعبارة هي نفسها العلاقة بين ما يقال وما لا يقال، فالصوفي يستعين بالإشارة، لأنّها تفي بقدر ما بالمعنى أو بما يقاربه، ومعاناتهم من عدم احتواء اللّغة للمعنى يعبّر عنه التوحيدي يائساً: « يا هذا اسمع بآفة أخرى: الهوى مركبي، والهدى مطلبي، فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أصل إلى مطلبي... وأنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة»[2].

وفي السياق نفسه، يقول النفري: « كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»[3]، فالصوفي يعيش حالة عجز، لعدم تمكّنه من نقل التجربة وإخراج اللاشعور والإفضاء به.

الكتابة – إذن– « سماع لكلام الله، يغدو فيه القلم حجاباً، وعجزاً وتتراجع فيها الذات إلى موقع الإنصات لصوت صادر عن خارجها، تتلقاه في لحظة الفناء عن السوى وعن الذات التي ترد لدى الصوفي مرادفة للهوى، والنفس والشيطان، أي للمدنس، وعلى الصوفي أن ينفصل عن ذاته وينفصل عن ذاته، ويتصل بالله ومن هذا الاتّصال تتولد الكتابة لديه»[4]. فالكتابة ثمرة تمّ الوصول إليها بمجاهدة النفس والرّياضة والابتعاد عن الحياة المادية.

ومن أهمّ تجلّيات الكتابة الصوفية باعتبارها تجربة ذوقية معرفية منفردة:

[1]– أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، وكالة المطبوعات، بيروت، د ط، 1981، ص331.

[2]– المصدر نفسه، ص 157.

[3]– النفري، المواقف والمخاطبات، النفري، تقديم وتعليق: د. عبد القادر محمود، تحقيق آرثر ربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1985، ص51.

[4] – خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 112.

1) الرمز:

لقد استثمر الخطاب الصوفي إمكانات الخطاب المعروفة ناقلا إياها إلى مستويات مختلفة، إذ انطلق باللغة من سياقاتها المعروفة إلى مستويات جديدة عنيت بالطاقات الإيحائية، ليكن الرمز أحد حلول إشكالية كبيرة واجهتها الظاهرة الصوفية، ويقول القشيري: «هذه الطائفة (الصوفيون) مستعملون ألفاظا بينهم قصدوا بها الكشف، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها»[1].

فالمتصوفة – إذن– اتخذوا الرمز تلميحا إلى ما يريدون قوله، لأنّ بالرمز يحفظ أسرارهم. والرّمز هو من « الألفاظ المشكلّة الجارية ومعناه معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلاّ أهله، ويكاد الرمز الصوفي يرادف الإشارة وهي ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه، كما يرادف الإيماء وهو الإشارة»،[2] كما أنّ الرّمز « عند الصوفي يتعدد بتعدد الأشياء حتى لا يكاد يوجد شيء من الأشياء إلاّ ويحمل رمزاً معيناً، فالأنثى رمز والخمر والساقي رمز، والدرة البيضاء رمز، ليصبح العالم كله رمزاً»[3].

وبهذا يمكن القول أنّه لا يتسنّى للعامّة فهم الألفاظ الصوفية إلاّ عن طريق الذوق والحدس والتأويل، إذ يقول أدونيس: «كلامهم على الله والوجود والإنسان، الفن، الشكل، الأسلوب، الرمز، المجاز، الصورة، الوزن، القافية والقارئ يتذوق تجاربهم ويستشف أبعادها عبر فنيتها، وهي مستعصية

[1] – عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرّسالة القشيرية في علم التصوف، ص 295.

[2] – أبو نصر السراج الطوسي، اللّمع في التصوف، حققه وقدمه له وأخرج أحاديثه: د.عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرود، دار الكتاب الحديث، بمصر، ومكتبة المثنى بغداد، د.ط، 1960، ص 338.

[3] – حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2005، ص ص 74– 75.

على القارئ الذي يدخل إليها، معتمداً على ظاهرها اللّفظي، بعبارة ثانية يتعذر الدّخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيسي»[1].

فالصوفية لغة شعرية رمزية، تكتسب في كل لفظة محمولات جديدة بمجرد استعمالها.

2) الشطح:

أسس المتصوفة كتابة ليعبروا بها عن حالات منبثقة من تجاربهم الوجدانية الرّوحية، ويتّجهون من خلالها نحو العالم الغيب ليحاوروه ليصير النص « حواراً مباشراً بين الأنا والأنت، الإنسان والله، هكذا أخذ الأنا يصغي إلى الأنت في حوار خاص معه، ويستشرفه ويشاهده- وجها لوجه-»[2].

فالصوفي يعيش مع النص في عالمه المتفرد، وهو في غمرة ذوقه للمعرفة الإلهية « تنطق بما يعرف دون أن يحس، فهو يهذي ويرمز، ويشطح في أفكاره وكلماته بعيداً. فالصوفية شطح من الظاهر إلى الباطن، ومن الشريعة إلى الحقيقة، ومن التّعداد إلى الوحدة، ومن تعدّد الأديان إلى الله الواحد، إنّ هذا الشطح الفكري يحتاج إلى شطح تعبيري يصفه ويحاكيه»[3]. غلبة الوجد والسّكر بخمر المعرفة يستلزم شطحا تعبيريا ليصف الشطح الفكري والنفسي والجسدي، الذي ينتاب الصوفي في حالة شوقه لله، وامتثاله لهذا الشوق.

الشطح في اللغة: يعني الحركة يقال شطح يشطح إذا تحرك ويقال شطح الماء في النهر إذا فاض الماء الكثير عن حافتي النهر الضيق[4].

[1] – أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 23.

[2] – نفسه، ص 116.

[3] – وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 127.

[4] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص 649.

ويعرّف الطوسي صاحب اللّمع، الشطح قائلاً: « الشطح لفظة مأخوذة من الحركة، لأنّها أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها...»[1].

فالشطح إذن «معناه عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته»[2]، كما يعتبر الوجد ركناً أساسيا من أركان الشطح، وشرطا ضروريا لحدوثه، ومعنى الوجد «هو ما صادف القلب من فزع أو غم أو رؤية معنى من أحوال الآخرة، أو كشف حالة بين العبد والله عزّ وجل»[3].

ويرى أدونيس الشطح على أنّه: « انبجاس من قارة مجهولة في كيان الإنسان، حاربها وكتبها "العقل" الديني، خصوصا، والغريب هو أن هذا "العقل" الذي يؤمن بالجن وبعالم وكائنات غير مرئية لا يؤمن هو نفسه بوجود عالم في الجسد، لا يراه العقل ولا يحيط به»[4].

من خلال هذه التعريفات، نلتمس نوعاً من الغموض الذي يعتري هذا المصطلح، فالشطح «عبارات – قلّت أم كثرت- توهم بالكفر وتجعل صاحبها متلفظا – من الناحية اللغوية المحضة- بما يخالف المألوف من الكلام ويضاد المفهوم من المعتقد الديني»[5].

رُفِض الشطح ونبذ واعتبروه خروجا عن العقيدة والشريعة، للخلفية الفكرية التي تتمثل في اتحاد الإنسان العاشق بالله المعشوق، أي اتّحاد "الأنا والأنت"، فالغزالي يرى في بعض وقفاته النقدية أنّ الشطح يضرّ بعامّة الناس، حيث يشوش قلوبهم ويحير عقولهم بتلك الكلمات التي تصف عشق الله والاتّحاد به، ربما يسبق لسان الصوفي في هذه الدهشة فيقول: « (أنا الحق) فإنّ لم يتّضح له ما وراء

[1] – أبو نصر السرّاج الطوسي، اللّمع في التصوّف، ص ص 453- 454.
[2] – المصدر نفسه، ص 453.
[3] – الكلاباذي، التعرّف لمذهب أهل التصوف، تعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص132.
[4] – أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 143.
[5] – محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط1، 2006، ص 199.

ذلك اغترّ به ووقف عليه»[1]. ولكن نجده في هذا الموقف يتأرجح في رأيه فيدافع عن الشطح في وقفة أخرى حيث يرى « أنّ العارفين بعد العروج المعنوي إلى سماء الله، لم يروا في الوجود إلاّ الواحد الحق، فلم يبق لديهم متسّعٌ إلاّ لذكر الله، لقد بهتوا عن أنفسهم وذهلوا وسكروا بحقيقة وحيدة هي وجود الله وحسب، ما دفعهم إلى التعبير عن هذه الحقيقة بعبارات الشطح فقال أحدهم: (أنا الحق)، وقال الآخر (سبحاني ما أعظم شأني) وكلام العشاق في حال السّكر يطوى ولا يحكى فلما خف عنهم سكرهم، وردّوا على سلطان العقل عرفوا أنّ ذلك لم يكن حقيقة الاتحاد بل شبه الاتحاد»[2].

من خلال هذا يمكننا القول أنّ الصوفي – بفعل التجربة- لا ينطق عن ذاته، بل عمّا يشاهده، فأثناء المشاهدة تغيب الذات تلقائيا في حضرة الله، فيلغي العقل، ويعبّر عن كل هذا بالشطح « إذ أنّ روح الصوفي توضع في حالة حركة مصدومة، فيدخل حالة الهيجان فينطق لسانه بكلام يبدأ من اكتشاف وضعه الحميمي مع الحقيقة الجوهرية المشتركة، فيبوح بكلامه ذي المعنى المزدوج، وهنا نكتشف أنّ الأمر مرتبط بتأويل رؤيوي لكلام (الحقيقة الجوهرية المشتركة) هذا الكلام الذي يجده المتلقي غريبا جاهلا بصيغته، ولا يمكن له أن يدرك إلى أي اتجّاه ينحرف المعنى»[3]. ومن هنا يرى البسطامي أنّ أقوال المتصوفة تستوجب التأويل.

يرى الكثيرون أنّ أقوال المتصوفة مثل "أنا الحق"، "إنّنا لا نخاف الجحيم ولا نشتهي الجنّة"... يرون فيها كلاماً يستوجب التأويل لا الكفر، لا يقصدون المعاني الحرفية لهذه العبارات، فهم أهل غيبة، منبع الشطح عندهم الواردات التي تملكهم وتملك نطقهم.

يدافع ابن خلدون عن الشطح قائلاً: «وأمّا الألفاظ الموهمة التي يعبّرون عنها بالشطحات، ويؤاخذهم بها أهل الشرع، فاعلم أنّ الإنصاف في شأن القوم أنّهم أهل غيبة عن الحس، والواردات

[1] – أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، دار الفكر، بيروت، د ط، 1994، ص 350.

[2] – أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، تحقيق وتقديم، د. أبو العلا عفيفي، نشر الدار القومية للطباعة، مصر، 1964، ص 57.

[3] – أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق قاسم محمد عباس، دار المدى، ط1، 2004، ص 19.

تملكهم حتّى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب والمجبور معذور»[1].وفي الوقت نفسه يعتبر الطوسي الشطح أمراً طبيعياً، إذ يقول: « ألا ترى أنّ الماء إذا جرى في نّهر ضيق فيفيض من حافتيه يقال شطح الماء في النهر، فكذلك المريد الواجد إذا قوي وجده، ولم يطق حمل ما يرد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه سطع ذلك على لسانه، فيترجم عنها بعبارة مستغربة مشكلة على فهم سامعيها إلا من كان من أهلها ويكون متبحراً في علمها »[2].

فلا يمكن فهم الصورة بالنظر إليها ظاهراً بل يتجاوزها الغوص في باطنها بروز البيان والبديع بتشكيلاته المتنوعة في الكتابة الصوفية، يعطي للخطاب الصوفي نوعاً من الغموض، وهذا من شدة انفعال الصوفي بتجربته. ومن النقاد من اعتبره موطن جمالي فني منهم عبد الكريم اليافي الذي يرى «البيت الغامض المستغلق يبدو لنا قمة في البلاغة برغم ظاهره المهمل وغير المصقول، وهذا البيان القوي الممتاز، هذا الوصف المتضاد يومئ إلى قوة اتجّاه التجربة وشدة اندفاعها وعلوّها السّامي»[3].

حشد الصوفيون في خطابهم الكثير من تشكيلات البيان والبديع التي تتضمن أغلبها بعداً فكرياً وهو اتّحاد عنصرين أساسيين « وظيفة ا للّون البياني أو البديعي على حدّ سواء، هي "الجمع" أو "الاتحاد" على حدّ تعبير الصوفي، حتى أنّ النقد يضع للصورة الفنية بين شروطها الجمالية شرطا هو شدة الارتباط بين ا لمادة والصورة، بين اللّفظ والمعنى، فالمجاز يحقّق الاتّحاد بين الرمز والمرموز إليه بين الحقيقة والخيال، ومن ثمّ بين المشبّه والمشبّه به، فضلا عن اتّحاد أصل تنشأ من أجل تأكيده الصور الفنية الموحّدة، هو اتحاد الذات الفردية بالعالم اتحاد الجزء بالكل»[4].

[1] – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2004، ص 515.

[2] - أبو نصر السرّاج الطوسي ، اللّمع في التصوف ، ص ص 357 376 و380.

[3] – عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ط1،دار الحياة، دمشق، 1972، ص 318.

[4] – وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 132.

فالصورة أداة يستعان بها لخلق المعنى، لكن الكثير من الصوفيين يرون أنّ التشبيه ليس تشبيها بل هو الحقيقة ذاتها، منهم النفري الذي يقول: « ليس الكاف تشبيها، بل هي حقيقة أنت لا تعرفها إلاّ بتشبيه، والواقف لا يعرف المجاز، وإذا لم يكن بيني وبينك مجاز لم يكن بيني وبينك حجاب»[1]،ولم يطق حمل ما ترد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه، فيترجم عنها بعبارة مستعربة مشكّلة على مفهوم سامعيها إلاّ من كان من أهلها ويكون متبحراً في علمها»[2].

فالشطح ظاهرة لا يكتفي النظر إليها من الزاوية العقائدية فحسب، بل هي لغة جديدة بدلالات جديدة ليس لها علاقة باللغة الاصطلاحية، فقد حاول المتصوفة من خلال هذه الظاهرة مقاربة أسرارهم المجردة بابتكار وسائل تعبير وأساليب لم تعرف من قبل.

وكل هذه الشطحات والانفعالات والاضطرابات، تجعل الصوفي في حالة لاشعورية تتمّ من خلالها الكتابة، والتي تصبح بذاتها لحظة من لحظات الهلوسة، والمهتلس هو «الإنسان الذي يبدو في مظهره معافى وسلوكه سوي، غير أنّه في دخيلته يحور الكون، وفق ما تقتضيه رغباته بسلطان هذه الرّغبات»[3]، والصوفي أبدع بهذا الاهتلاس أجمل إبداع.

وأخيراً فالكتابة الصوفية تفجيرٌ كيانيّ في اللامرئي لتحرك برودة القارئ، فهي نابعة من شخص يسيطر عليه التوتر والقلق، والانفعال فهي « كتابة بالشهيق والزفير، كتابة انبهار، كتابة يأس على حدود الأمل، وأمل على حدود اليأس»[4].

ومهما يكن من أمر فإنّ الكتابة الصوفية تظلّ دائما مرتبطة بغاياتها، وهي الكشف واختراق أسرار الكون، ووسيلة شاركت في إبلاغ الديوان الصوفي بدرجات مختلفة من البداية إلى الأعقاب

[1] – النفري، المواقف والمخاطبات، ص 140.

[2] – أبو نصر السرّاج الطوسي، اللّمع في التصوف، ص 454.

[3] – علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب العربي، بيروت، دار الرائد العربي، د ط، 1984، ص 105.

[4] – مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصر، دار المعارف، ط3، 1969، ص 59.

«وأخذت الكتابة – بالمفهوم الجمعي- أهميتها إلا في عصر استقرار الطرق الصوفية، فاتخذت الزوايا لنفسها أمناء على الأرشيف بعد شيوع النسخ وتعاطيه كإحدى لوازم النشاط العلمي الروحي»[1]. كان لذلك الفضل في تدوين أشعار المتصوفة وترتيب قصائدهم في دواوين، وتصفح الأدب الصوفي خاصة منها الأدب الصوفي المغاربي الذي نحن في صدد دراسة كيفية انتشاره.

3-التصوف في الأدب المغاربي:

إنّ أهمّ منجز إبداعي عرفه التراث العربي، هو الأدب الصوفي، فمن الحكايات الصوفية أخذ يتكون نوع من أنواع الآداب الشعبية العربية « إذ كان الناس يتداولونها رجالاً ونساء وشبّانا، و كأنّ التصوف كان عاملاً؟ قوياً في ظهور تلك الآداب وطبعها بطوابع الشعب ولغته وألفاظه»[2].

فالتّصوف نزعة روحية قاعدتها الصدق والإخلاص « وكذلك يتمثّل التصوف في صور كثيرة، فيكون في الحب، ويكون في الولاء، ويكون في السّياحة حين تقوم على مبادئ تتصل بالروح والوجدان»[3].

ما يهمنا من التصوف كظاهرة أدبية ما كتبه أهل صفاء التوحيد والمخلصة قلوبهم والمصدِّقة جوارحكم بأحكام القدرة الإلهية، والمشتاقة قلوبهم لنور ربّها « يضاف إلى ذلك ما في إشارات الصوفية من بوارق الذكاء، والذكاء هو السرّ في الرّوعة الأدبية»[4].

[1] – ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر "المفاهيم والإنجازات" عمر أبو حفص (1913- 1990) نموذجاً، الجزائر، د ط، 2007، ص 75.

[2] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط3، د ت، ص 530.

[3] – زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006، ص 17.

[4] – المرجع نفسه، ص 30.

فقد كتب الصوفية في الشعر والنثر، وانفردوا بألفاظ وتعابير أساسها الحب الإلهي، وحب رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقد استثمر الصوفية ما جاء به الأدب العربي من معان في الغزل والحنين والشوق، والطلل، فنقلوها من العالم المحسوس والوجود المادي إلى عالم الروح والوجود المعنوي.

فالمعاني الصوفية ومحاولة التّوغل في عالمها الروحي أضفت على الأدب العربي رونقاً جديداً في مجال استخدام الرمز، وهذه الظاهرة عرفها المغرب العربي كما عرفها المشرق العربي، وما كان الفكر المغربي إلا امتداداً للفكر المشرقي في مختلف ميادينه. وهذا « نظراً للوحدة العقائدية بين مشرق العالم ا؟لإسلامي ومغربه، بات التلاقح بينهما بديهيا، عن طريق رحلات الحج والرحلات العلمية، دخلت مجموعة كبيرة من المصنّفات الصوفية المشرقيةّ إلى المغرب والأندلس»[1]، فاهتم بها العلماء وأهمها، "الرّسالة القشيرية" لأبي القاسم عبد الكريم القشيري و"إحياء علوم الدين" لأبي حامد الغزالي.

وكما ساهمت هجرة صوفية الأندلس إلى المغرب العربي في رواج المصنفات الصوفية ومن بينهم:

- أبو عبد الله محمد بن ساعدة المرشي المتوفى سنة 565هـ[2]، أقام بمدينة تلمسان.
- وكذلك سيدي بومدين شعيب المتوفى سنة 594هـ الذي أقام ببجاية خمسة عشر عاماً، حمل إليها كتاب "إحياء علوم الدين".

كما درّس علماءها كتاب "قوت القلوب" للمكي و"الإرشاد" لأبي المعالي.

[1] – الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 الهجريين، دار الهدى، عين مليلة، 2004، د ط، ص 62.

[2] – المقري أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، ج2، دار صادر، بيروت، 1988، د ط، ص 158.

- ومن العلماء الذين ساهموا في انتشار التصوّف في المغرب العربي عبد الغني عبد الله محمد عمر الشهير بابن خميس التلمساني، وإبراهيم بن يوسف الوهراني المعروف بابن قرقول توفي سنة 959هـ أحد أعمدة التصوف برز في ميدان الحديث الشريف والأدب.

اشتهر الصوفية بأنّهم جمعوا بين فنون الأدب، فكتبوا في فن التراسل حيث تبادل المتصوفة الرّسائل الأدبية والإخوانية التي تصب أغراضها في التشويق والثناء والمدح والنصح وطلب الدّعاء « وقد استعمل المتأخّرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفرّقا إلا في الوزن»[1].

ومن ذلك رسالة أبي مدين شعيب في الردّ على تلميذه أبي محمد عبد العزيز أبي بكر « أما بعد فإنّه من اتقى الله سبحانه وقاه، ومن استعاذ به نجاه، ومن شكره والاه، ومن فرضه جازاه واجعل التقوى عماد قلبك وجلاء بصرك، فإنه عمل لمن لا نية له، ولا أجر لمن لا خشية له...»[2].

ومن ذلك توسّعت روح التصوف على الحياة الاجتماعية والعلمية، فكثر فيه الإنتاج الأدبي في هذا الميدان.

وأغلب المؤلفين في التصوف بعيدين عن التدريس، « أمّا الذين جمعوا بين التدريس والتأليف في التصوف، فعددهم قليل أيضا»[3].

[1] – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص 643.

[2] – الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر خلا ل القرنين 6 و7هـ، ص 251.

[3] – أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي في القرن 10– 14 هجري، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981، د ط، ج2، ص 119.

وفي خطابهم يستعرض الصوفية أحوالهم ووجدانهم، معتمدين على الإشارة والإيحاءات في قالب من المحسنات البديعية والبيانية، والتعبير عن الحب الإلهي معتمدين في ذلك على توظيف الألفاظ الغزلية والخمريات للكشف عن حقائق عرفانية. فامتلأت قلوبهم بالوعظ والإرشاد والدعوة إلى طريق الحق، فكان منهم الواعظ والخطيب، ويسمّى مجلسهم بمجلس الذكر ينهلون من نبع الكتاب والسنّة مدعمين أقوالهم بعبارات صوفية، فكانوا نعم القدوة الحسنة، ومنهم محمد بن يوسف بن عمر بن شعيب اشتهر بالسنوسي نسبة لقبيلته بالمغرب توفي سنة 895هـ وأخذ العلم عن مجموعة كبيرة من المتصوفة أمثال الحين أبركان الراشدي، أبي زيد سيدي عبد الرحمن الثعالبي فاقتدى بشيوخه وكان زاهداً محمود السيرة ورعاً، برع في علم التوحيد وسُمِع يقول: « ليس علم من علوم الظاهر يورث معرفته تعالى ومراقبته إلاّ التوحيد، وبه يفتح في فهم العلوم كلها وعلى قدر معرفته يزداد الخوف منه تعالى»[1]. وفي وعظه كان يجذب الأذهان ويفرغ قلوب الغافلين ومن تأليفه "المقرب المستوفى" "عقيدة أهل التوحيد" "العقيدة الوسطى والصغرى"، "شرح مقدمة الجبر والمقابلة لابن الياسمين".

ومن المتصوفة المغاربة كذلك ابن البنّاء المراكشي: هو احمد بن عثمان الأزدي الشهير بابن البنّاء المراكشي، لُقب بابن البناء لاحتراف أبيه البناء، ولد بمدينة مراكش عام 654هـ وافتتح دراسته بكتاب الله سبحانه وتعالى، تعلّم على يد كل من أبي عبد الله بن مبشر وعلي الصالح الأحدب، وتلقى علوم اللغة العربية على يد القاضي محمد بن يحي الشريف، حيث قرأ على يده بعض الكتب لسيبويه، ثم زاد تعمقه في المعرفة اللغوية، ومن آثاره وردت شبه مقالات أو كرسات مختصرة منها جزء صغير على سورتي العصر وإنا أعطيناك الكوثر، تنبيه الفهوم على مدارك العلوم، الروض المربع في صناعة البديع، مقالة في عيوب الشعر.

[1] – أبو القاسم محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، مؤسسة الرسالة، ط2، 1985، ج1، ص 181.

ومن المتصوفة: أبو عبيد الله محمد الظريف التونسي، نشأ بتونس وفيها طلب العلم والأدب، فنبغ فيهما، توفي سنة 787هـ ودفن في جبل المنار من مرسى قرطاجنة.

ومن شعره قصيدة له في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ضمنها ألقاب الطبوع، ويسميها بعض الدارسين "ناعورة الطبوع":

وَالْوَقْتُ ضَاعَ وَعُمْرَيٍ مَا شَعَرْتِ بِهِ حَتَّى مَضَى بَيْنَ تَفْرِيطٍ وَنِسْيَانِ

وليسَ لي قوةٌ أرجو الوِصـالَ بها والكَفُّ صِفْرٌ، وحالُ الدّهر أعيانِي

وَلَا مَعَي عَمَلً أرجُو النجاةَ بِهِ إلّا غَرَامَي وَأَشْوَاقِي وَأَشْجَانِي

يا أشرف الخَلْقِ، يا كهفي ومعتمدي يا أنْس قلبي ويا روحي وريحانِي

مَضَى الزَّمانُ ، وَلَا قدمت صَالِحَةٌ وَقَدْ تَهَادَيْتِ فِي غَيٍّ وَطُغْيَانِ

إنْ زُرْت قبرَكَ هذا العام يصلـح أن أدعى أديبا ظريـفا بين أخوانِ

وَإِنَّ طُرِدْنَ بِذَنْبٍ عَنْ زِيارَتِكُمْ وَصَدَّنِي عَنْه إِجْرَامَي وَعَصَيَانِي

أُمَوِّتُ وَالْقَلْبُ مُشْتَاقٌ لِزُورَتِكُمْ مَالِيٍّ شَفِيعٍ سِوَى حُبِّي وَإِيمَانِي[1].

أخيراً نستطيع أن نقول أن ظاهرة التصوف عرفها الأدب المغاربي في الخمسية الثانية بصورة جلية، فلا يمكن اختزال عوالم ظهورها لأنّها « نتائج إرهاصات دينية واجتماعية وسياسية واقتصادية تعود جذورها إلى القرن الثالث هجري، تخمّرت عبر قرون وتمخض عنها ميلاد الحركة الصوفية التي

[1] – محمد النّيفر، عنوان الأريب عمّا نش بالمملكة التونسية في عالم أديب، المطبعة التونسية، تونس، ط1، 1351هـ، ج1، ص105.

بدأت معاملها تتضح في القرن السادس هجري»[1]. وهذه الحركة الصوفية ولّدت أدبا زاخراً بالفقهاء والشعراء والفلاسفة وكلهم أدباء ارتشفوا من ينابيع التصوف وتشربوا من أصوله، فكانت لهم بذلك بصمة أدبية خاصة.

[1] – الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 الهجريين، ص 47.

الفصل الأول

تجليات الانزياح وجماليته
في الخطاب الصوفي المغاربي

الفصل الأول

تجليات الانزياح وجماليته في الخطاب الصوفي المغاربي

أولا: الانزياح المفهوم والمصطلح

1- الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة

2- الانزياح في الدراسات النقدية الأسلوبية

3- الانزياح في الدّراسات النقدية العربية

ثانيا: الانزياح في الخطاب الصوفي المغاربي

ثالثا: الانزياح على مستوى الصورة الفنية

1-صورة الرّوح

2-صورة الخمرة

3- صورة الأنثى

رابعا: الانزياح على مستوى الموضوعاتية الشعرية

1-موضوعة الرّحلة

2-موضوعة الحنين

3-موضوعة الغزل

4-موضوعة الخمر

إنّ الدراسات البلاغية قديما والأسلوبية حديثا قد اهتمت في دراستها بالنصوص الأدبية للبحث عما يعطي لهذا النص خاصيته الفنية والجمالية، وما يقع في النص من توظيف مختلف الصيغ والأساليب والدّلالات يقع به تجاوز مأثور، وما يحمل النص من إبداع لا إبلاغ، حيث أن هناك مستويين في النص، المستوى العادي يؤدي وظيفة إبلاغية أمّا المستوى الإبداعي فهو يخترق الاستعمال المألوف للغة.

فثمة قاعدة للغة بحكم معياريتها وخضوعها لقوانينها القارة والثابتة، ثمة مقابل ذلك الخروج ونزوح عن القاعدة، فتسمح لها بإقامة علاقات جديدة لها وظائفها الفنية والجمالية.

والبحث في الانزياح ماهية ومصطلحاً يفضي بنا دراسة الأسلوبية عند الغرب والعرب.

أولا: الانزياح المفهوم والمصطلح

احتل هذا المصطلح المرتبة الثانية بعد الانحراف لدى الدّارسين والنقاد، ويعتبر الانزياح ترجمة دقيقة للمصطلح الفرنسي (L'écart).

والانزياح لغة: مصدر لفعل نزح، فالانزياح لغة في لسان العرب يدل على البعد والتباعد.

ولا يختلف المعجم الوسيط، ولا القاموس المحيط عن "لسان العرب" في تأكيدهم على دلالة "البعد" عند التعرض للفعل نزح.

فالمعنى العام للانزياح في المعاجم تحيل على الابتعاد والتباعد.

الانزياح مصطلحٌ نقدي استعمل على نطاق واسع في الدّراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية، لأنه يرتبط بالمعنى الفني الإبداعي ولا يخرج إلى معان أخرى، كما أن تشكيل الانزياح الصوتي وما فيه من مدّ من شأنه « أن يمنح اللفظ بعداً إيحائيا يتناسب وما يعنيه في أصل جذره اللغوي من التباعد والذهاب»[1].

ومن النقاد الذين فضلوا هذا المصطلح على غيره من المصطلحات الأخرى نجد اليافي إذ يقول: « وقد آثرنا استخدام الانزياح (l'écart) ليس لأنه الأكثر شيوعاً والأكثر دوراناً على الألسنة، وإنما لأنّه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفية لا تمت إلى القيمة – ولا سيما الأخلاقية منها- بصلة التشويه مثلا أو الخطأ أو الشناعة أو العصيان تحمل شيئا من ذلك وتشير إليه ومن ثم فهي لا تسعفنا في الدّراسة لا تلبي مطلبنا في حيادة المصطلح واستقراره»[2].

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، جانفي/ مارس 1997، ص 65.
[2] – نعيم اليافي، الانزياح والدّلالة، مجلة الفيصل، ع 266، أوت- سبتمبر 1995، ص 28.

وهذا ما يبين بأن الانزياح مصطلح فني خاص بالأدب والنقد ولا يحمل في طياته أي التباس، عكس ما نراه في مصطلحي الانحراف والعدول قد يحملان معاني كثيرة ليست بنقدية ولا أدبية، «فإن الانزياح يختلف عن ذلك بأن دلالته منحصرة تقريبا في معنى فني»[1].

بالرغم من الاختلاف البسيط بين المصطلحات الثلاثة (الانحراف، العدول، الانزياح)، إلا أنها تحمل مشتركاً دلالياً يعتمد عن الابتعاد عن المألوف واكتساب بعداً فنياً جمالياً.

1- الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة

الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدّراسات الأسلوبية المعاصرة، وهو علم قائم بذاته، ومن المصطلحات الغربية الوافدة إلى الوطن العربي والتي يستقي منها النقد الحديث مادته.

فالمتفق عليه أن الانزياح خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو الخروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفوّ الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة[2].

الانزياح في الدّراسات النقدية قد ارتبط بالخطاب الأدبي أو (النص الأدبي)، والنص حسب تعريف بارث (Barthes) هو « نسيج كلمات منسقة في تأليف معيّن، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتاً ووحيداً»[3]. والثابت الذي يقصده بارث (Barthes) هو «كون النصوص على طريقة ما أو أسلوب معين في الكتابة أو التأليف، كما يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، فهو مثل اللغة مبني ولكنّه ليس مغلقاً، ولا متمركزاً بل هو لانهائي ولا يجيب على

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، ص 67.

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص180.

[3] – عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 16.

الحقيقة»[1]، لانهائية النصوص تشير إلى ما يتضمنه الإبداع من انزياح والفجوات تخيب أفق انتظار القارئ وتدفعه إلى ملئ الفراغ واكتشاف أساليب النصوص، وجنسها الذي تأسست عليها.

فالقارئ يتعامل مع النصوص والغاية من هذا هو إحياء النص، ووضعه في إطار بلاغي وبذلك يتبين « نوع الخطاب، ثمّ الجنس وأخيرا نوع الأسلوب الذي يقوم عليه النص والانتقال بين هذه الأمور يكون في إطار خطة عملية وعلمية وهي ما نسميه بالانزياح»[2].

فالنص بؤرة ظهور الانزياح، وحقل تجسيده الحقيقي، ويستخدم الانزياح كمصطلح وكمفهوم على نطاق شامل وواسع في الدراسات الأدبية والنقدية اللسانية، وربما يكون جان كوهن (Jean Cohen) أول من خصّ هذا المصطلح بحديث مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر، وهي من المحاولات الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية.

وقد نظر علماء الأسلوب إلى اللغة في مستويين: « الأول مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها»[3]. والمستوى الإبداعي في اللغة غير محدد بمعايير ثابتة أو خصائص متميزة، بل هو نابع من قدرة القارئ ومدى اكتشاف ما تحمله اللغة من إمكانات دلالية واسعة « ناتجة عن قدرة المبدع على التركيب و الاختيار، أو قدرة المبدع على إنشاء كلام أدبي، ومع أنّه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحدّدة لموضوع الأدب فمن المؤكد أن هذا الاسم استعمل دائما دلالة على كلام يبعث اللذة ويثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي»[4].

[1] – عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، ص 18.

[2] – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 145.

[3] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص 268.

[4] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط3، المغرب، المعرفة الأدبية، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص 10.

فالنص الأدبي يتميز بخصائص تنزاح عن المعيار العادي وتكسبه الأدبية التي تمنحه الإثارة والاهتمام، فيتشكل ا لإبداع.

كما أنّ الشكلانيين الروس هم أول من نبّه إلى أن النص منظومة تحدد وظيفة الأدبية وموضوع الأدب على أيديهم هو الأدبية[1]، ولا تتحقق هذه الأخيرة إلا باكتشاف الانزياحات، « والانزياح هو الركيزة الأساسية في تحليل النصوص لكون الشفرة الأدبية أو غيرها من أنواع الشفرات هي ضرب من التفاعل بين العلامة ذات القانون المحدد والنظام الاجتماعي الذي يخضع لشتى أنواع الثقافات والنظم التي تتحكم في تغيير مدلول الشفرات»[2]. فبذلك يصبح الانزياح وسيلة تعبيرية خاصة بالنصوص وبأساليبها.

2- الانزياح في الدراسات النقدية الأسلوبية:

الأسلوبية مصطلح دال مركب جذره "أسلوب" « style » ولاحقته "ية" « ique »، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني "العقلي"، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق عبارة "علم الأسلوب" (science de style)، لذلك تُعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[3].

اختلفت وجهات النظر عن الأسلوب كإطار نظري، وبالتالي يصعب تحديده، فإذا توقفنا عند كلمة أسلوب في مفهومها البسيط فهو طريقة في الكتابة.

[1] – عدنان بن رذيل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 25.

[2] – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 151.

[3] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 34.

كما جاء عند عبد السّلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" فإن الأسلوبية « تتحدد بدراسة الخصائص اللّغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية»[1]. وهذا ما يخوّل للخطاب الأدبي أن يكون مزدوج الوظيفة والغاية ويعمل على إبلاغ الرّسالة الدّلالية، ويؤثر على المتلقي تأثيراً ضاغطا، فيحدث الانفعال مع الرّسالة المبلغة، ولهذا ينصب اهتمامنا على دراسة اللغة الأدبية حيث تبرز الخصوصة الفردية، وتدرس الأسلوبية هذه اللغة بصفتها انحرافاً أو انزياحاً.

وهذا ما أكده جاكبسون (Jakobson) عندما عرّف الأسلوبية « بأنّها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر الفنون الإنسانية ثانياً»[2]. فالأسلوب حسب هذا التعريف هو الخروج عن المألوف أي اللغة البسيطة المتداولة، فهو صناعة جديدة تحمل إيحاءات وجماليات ذات قيمة فنيّة متميزة.

فالارتباط القائم بين الأسلوبية والأسلوب « تتحدد من خلال اختلاف وجهات النظر للأسلوب، باعتبار أن لكل أسلوب خصوصيته التي تحدد له غاياته ووظائفه، فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع ولا نظرية يجمع عليها الدّارسون في تناوله»[3].

وقد حدّد فريمان الحقل الذي تتحدد فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط: الأسلوب بوصفه انزياحا عن القاعدة- الأسلوب بوصفه تكرارً للأنماط اللسانية- الأسلوب بوصفه استثماراً للإمكانات النحوية[4].

---

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، ص 36.

[2] – المرجع نفسه، ص 47.

[3] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 95.

[4] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 2002، ص43.

سنسلط الضوء على الأسلوب بوصفه انزياحاً عن القاعدة، « إن ا لنص إن كان وليداً لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته»[1]. وبذلك تتناول الأسلوبية « جميع جزئيات النصوص بما في ذلك الملحوظ والجانب الإدراكي المفهوم وكذلك الجانب التركيبي للنصوص ونظامه الذي يعمل على تماسك هذه الجو انب. والأسلوبية تمثل بعداً لغوياً لدراسة النص، لأنه لا يمكن الوصول إلى أبعاد النصوص الحقيقية إلا عبر صياغتها اللغوية»[2].

معظم الدّراسات الأسلوبية ركزت على ظاهرة الانزياح، فمحمد مندور عرّفه « بأنه الخروج عن قواعد اللغة وعلى المألوف من التعبير والتركيب، ومخالفة المقاييس المتعارف عليها التماسا لجمال الأداء وروعته»[3].

فالانزياح عملية أساسية في تحديد الأسلوب، وهو الخروج عن المألوف والشائع والمستعمل في الأدب، وهذا ما يعطي لمسة خاصة للنص ويميزه عن غيره من النصوص.

فالخطاب الأدبي نظام لغوي خارج عن المألوف و«هو خاضع لمحور الاختيار، أي اختيار الكلمات المناسبة وتركيبها في نسق لغوي فنيس لتؤدي وظائفها الفنية والجمالية، كما أن اختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي معين يجعلها تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة، وهو ما عبّر عنه الأسلوبيون بالانزياح»[4].

على هذا المستند يتجه بعض روّاد الأسلوبية تناول الأسلوب باعتباره (انزياحاً/ انحرافا) ومن هؤلاء: ليوسبيتزر– وبيير جيرو– وماروزو وغيرهم.

[1] – عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 88.

[2] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 188.

[3] – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1969، ص 265.

[4] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنش ر، الجزائر، ج1، د ط، د ت، ص 179.

يشكل الانزياح عند تودوروف (Todorov) ركيزة لتحديد الأسلوب فيعرفه بأنه «لحن مبرر»[1]، ويرى كذلك أن « اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات: المستوى النحوي، المستوى اللانحوي، والمستوى المرفوض، وتتحقق اللغة الأدبية في المستوى اللانحوي، ويكشف تودوروف بهذا عن ثلاثة أشكال للانحرافات كذلك: الانحراف الكمي من خلال تكرار حدوث السمة الأسلوبية، والانحراف النوعي عن القاعدة، والانحراف عن النموذج موجود في النص»[2].

أما ريفاتير، فيعرض الانزياح في محاولة تحديد الظاهرة الأسلوبية وهي عنده: «انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويكون خرقاً للقواعد حينا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللّسانيات»[3].

فالتنقيب عن سمة الفرادة في العمل الأدبي كان هاجس ريفاتير، وهذا ما يسميه بالأسلوب، فقد اعتبر الأسلوب كل شكل دائم علّق به صاحبه مقاصد الأدبية،... والمقصد الأدبي لا يتحقق في عرف الأسلوبيين إلا بالانزياح»[4]، والانزياح عنده « يكون خرقاً للقواعد حينا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر»[5].

وقد تعرّض رومان جاكبسون إلى مفهوم الانزياح عند حديثه عن الأسلوب ويعرّفه بأنّه: «الانتظار الخائب أو خيبة الانتظار»[6]. ويعرّفه بأنّه « تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين

[1] – عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 102.

[2] – سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007، ص 21.

[3] – عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 103.

[4] – نور ا لدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 136.

[5] – ينظر: عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 82.

[6] – نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 183.

في الوظيفة وهما اختبار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سُبل التصرف في الاستعمال فإذا الأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين، أي تطابق لجدول الاختيار، على جدول التوزيع، مما يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية»[1]. وحينئذ فإن الأسلوب هو الخروج عن المعيار، فنظرة جاكبسون إلى الأسلوب هي ما جعله يرى بأنّ الأسلوبية « بحث عمّا يميّز به الكلام الفني عن بقية لمستويات الخطاب أوّلاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[2].

أمّا جون كوهن صاحب كتاب "بنية اللغة الشعرية" فيرى أن الانزياح هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»[3].

لئن كانت الشعرية هي سمة الكلام الذي ارتقى باللغة، فإن الانزياح يمثل سبب وعلة ذلك الارتقاء، يقول كوهن: « فليس هناك ما يسمى باللغة الشعرية إذا كنا نريد باللغة مجموعة من الكلمات، ولكن هناك لغة شعرية إذا كنا نريد باللغة تناسق الكلمات أي العبارات، فلدينا إذن عبارة شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنائها[4]».

ولذلك يقترن الانزياح تركيباً بمفهوم العلاقة بين الكلمات ممّا يشكل نسقاً معيناً « فما يحدّد الاستعمال الطبيعي أو غير الطبيعي للكلمة هو علاقتها بالكلمة المجاورة»[5]، وهذا ما أشار إليه كوهن

[1] – عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 96.

[2] – المرجع نفسه، ص 37.

[3] – جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: د.أحمد درويش،ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 42.

[4] – المرجع نفسه، ص 175.

[5] – عبد الكريم حسن، لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحوّلات المعنى ومعنى التحوّلات، ط1، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000، ص 20.

كوهن بقوله: « والواقع أنّ كل مجاوزة لا يمكن إلاّ أن تكون مجاوزة تركيبية، ولا تتشكل إلا انطلاقا من التطبيق غير العادي للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية»[1].

وفي هذا يحدد كوهن نوعين من الانزياح:

1- **الانزياح الاستبدالي**: وهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية، كأن يقول: سفينة بدل من جمل، أو يقول: سطح بدل من بحر.

2- **الانزياح التركيبي**: وهو يتعلق بتركيب الكلمة مع جاراتها في السّياق الذي ترد فيه، وقد يطول أو يقصر»[2].

فالانزياح محاولة الكشف عن إمكانات اللغة الواسعة في التعبير بفعل الاستعمال الغير عادي والتوظيف الغير المألوف للغة، والذي يعطيها تعالق فني متميز يزيدها جمالاً وجاذبية.

وإذا نصبنا الرّحال عند بيير جير و (Pierre Jiro) "فنجد أنّه بحث عن مقياس موضوعي للانزياح وهذا بتتبع "منهج إحصائي" فالألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب بالنسبة إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب»[3]. الألفاظ المفاتيح عند أي كاتب تمثل سمة الأسلوبية، نتعرف عليها من خلال إبداعات صاحبها، وهذه السمات تمثل انزياحاً عن النمط العادي المألوف تبعاً لسياقاتها.

[1] – جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 267.

[2] – المرجع نفسه، ص 219.

[3] – نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 180.

إن الإقرار بأن الأسلوب انحراف أو مفارقة عن النمط المعتاد يكون استناداً للمقارنة بين نص المفارق والنص النمط. وأساس المقارنة هو تماثل السياق في كل منهما، إذ لا بد «من توفر شروط انتظام الانزياحات في علاقتها بالسياق العام للخطاب»[1].

فلا نستطيع الحديث عن الانزياح كظاهرة أسلوبية دون ربطه بمسألة السّياق وأن الإبداع وليد الظروف التي ساعدت المبدع على إنتاجه، وكذا لا تنكر أنّ لكل خطاب أو نص أسلوب خاص، ومن ثم سياقه الذي يتحدد من خلاله الأسلوب. فالأسلوب في أي نص أدبي « هو انزياح عن نموذج من الكلام ينتهي إليه سياقيا»[2].

أمّا شارل بالي (Bally) أشار إلى « أن اللغة كتلة من الشحنات الجامدة وصياغتها في سياق لغوي أو تركيب تأليفي هو أشبه بتفاعل كيميائي يكون الناتج فيه هو الأسلوب والعدول عنه قائم على المقابلة بين بنيتين: بنية اللّغة المحايدة، ذات الدرجة صفر في التعبير، وبنية العبارة المشحونة ويتمثل دورها في توفير القيم التعبيرية التي من شأنها إدخال الاضطراب على نظام اللّغة العادية»[3]. فاكتشاف الانزياح مرتبط بقراءة ما تتضمنه اللغة من وسائل تعبيرية لإبراز السمات الجمالية والفنية.

رغم تعدد وجهات نظر الأسلوبية للأسلوب إلا أنها قد اتخذت من الانزياح كوسيلة اختيار النصوص وتميزها عن طريق الخروج من نمط نظام اللغة وهذا ما يسمح للوصول إلى الدّلالات والإيحاءات التي يسهم في تحقيق صفات الجمال في العمل الأدبي.

[1] – نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص 185.

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 181.

[3] – نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص 193.

3- الانزياح في الدّراسات النقدية العربية:

إنّ الباحث في التراث النقدي العربي القديم لا بد له أن يتوقف إلى ما يتميز به الكلام الفني من أثر جمالي، والعلاقات التي سمحت بارتداءه معاني مجازية بدل معانيه الأصلية التي عرف بها، ولعل هذا ما أشار إليه الجاحظ بقوله « الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد من الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلّما كان أضرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع»[1].

من المصطلحات التي سادت في المصنفات البلاغية القديمة مصطلح "العدول"، يقول عبد القاهر الجرجاني: « إذا عدُل في اللّفظة عما يوحيه أصل اللّغة وصف بأنه مجازٌ، على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً»[2]. وبهذا قد يكون قد قرّ بالعدول أنّه خروج اللفظة من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي.

وكان ابن جني قد عقد باباً في كتابه "الخصائص" سماه: باب في فرق بين الحقيقة والمجاز، وتحدّث عن المجاز وقال بأنه: « ضد ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة»[3]. وتحدّث عن وقوع المجاز وما يعدل إليه من حقيقة لمعان ثلاثة وهي: « الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة»[4].

---

[1] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ت: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2010، ج1، ص 64.

[2] – أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمد شاكر، ط1، دار المدني للنشر، جدة، 1991، ص 395.

[3] – أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ت: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2008، م2، ص 208.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فالمجاز يسمو بالأسلوب ويرفعه قدرا ويعطيه جمالا.

ومن ملامح مفهوم الانزياح في التراث النقدي مصطلح "الإرداف" فهو عند قدامة بن جعفر « أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدّال على ذلك المعنى بل بلفظ يدلّ على معنى هو ردفه وتابع له، فإن دلّ على التابع أبان عن المتبوع»[1].

هو ما أشار إليه ابن رشيق فيما بعد تحت مصطلح "التتبيع" حيث « هو أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللّفظ الدّال عليه، الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده»[2].

أي أن تكون الصورة أصلا في تمثيل المتكلم، فيعبر عنها ببعض لواحق تنوب عنها متجاوزاً المباشرة والمعيارية في التعبير، وهو ما يتوافق مع مصطلح الكناية التي عرّفها الجرجاني تعريفاً واضحاً وصريحاً بقوله: « المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه»[3].

وقد أدخل عبد القاهر الجرجاني الكناية مع الاستعارة والتمثيل ضمن مفهوم العدول في سياق حديثه عما يبعد اللغة عن مستواها العادي إلى المستوى الفني الجمالي فقال: « اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول: الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكلّ ما كان فيه على الجملة

[1] – أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، 1979، ص 157.

[2] – أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ت علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص 318.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، علق عليه محمد رشيد رضا، دار المعارف، ط3، بيروت، لبنان، 2001، ص 79.

مجاز واتساعٌ وعدول باللفظ عن الظاهر فما ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية»[1].

فبهذا نجد أن عبد القاهر الجرجاني قد ركّز على محورين في تأليف المتواليات التعبيرية وهما: اللفظ والنظم، فحين ذكر بأن العدول قد يكون من جهة اختيار اللفظ، نتج عن ذلك جملة من الأساليب أساسها الاختيار والاستبدال، كالتمثيل والاستعارة والكناية، وقد يكون العدول من جهة النظم والتركيب فنتج عنه جملة من الأساليب ينتج عنه التقديم والتأخير، الوصل، الفصل، مما يجعل الخطاب قائما على نوع التكثيف الدّلالي.

وهكذا تعامل النقد العربي القديم مع ظاهرة الانزياح على أنّها عامل جمالي في النص.

إذا اتجهنا إلى الدّراسات العربية المعاصرة التي تناولت مفهوم الانزياح فإننا سنجد أسماء كثيرة منها: عبد الله صولة الذي قدّم بحثاً بعنوان "فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة"، وكذلك محمد العمري في كتابه "تحليل الخطاب الشعري"، ويذكر العمري « أن الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتبع إمكانات كثيرة لتأويل النص وتعدديته، وهذه الفاعلية بارزة في تفاعل الدّلالة والصوت... إن الانزياح عندنا ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته»[2].

غالبا ما ارتبط مفهوم الانزياح بالشعر، وتمييز لغة الشعر عن لغة التواصل العادية، وهو عند صلاح فضل الانتقال المفاجئ للمعنى، وقد انتشرت عبارات أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية، «فالنثر ينقل أفكاراً، والشعر يولد عواطف ومشاعر وأحاسيس»[3].

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، ص 385.

[2] – نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص 194.

[3] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 180.

فلا يمكن القول بأن الانزياح خاص بلغة الشعر فقط بل إن الانزياح مفهوم عام وواسع « يتخذ أنماط مختلفة من ناحية تنوعاته أو تحققاته العينية في النصوص الأدبية، كما أن وجهة نظر الدراسة التي تطبق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوع كذلك»[1].

وقد أرجع عبد السلام المسدي قيمة الانزياح في الأسلوب إلى الصراع القار بين الإنسان واللغة فهو « أبداً عاجزٌ عن أن يُلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكُليّة إشكالها كمعطى "موضوعي ماورائي"، في نفس الوقت بل إنه عاجزٌ عن أن "يحفظ" اللغة شموليا، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجاته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل»[2].

وقد حدّد عبد السلام المسدي مجال استعمال كل من لفظتي الانزياح والعدول في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" وقد استعمل فيه لفظة الانزياح ثم عدل عنه فيما بعد إلى مصطلح العدول، ذلك لأنه « عندما استعمل مصطلح الانزياح كترجمة للمفهوم الأجنبي (l'écart) أول مرّة كان يقصد إلى إبراز سمة الجدّة من حيث هو متصوّر إجرائي طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية، ثم جاء مصطلح العدول إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجرّ محاذير الالتباس»[3].

ويرى الدكتور محمد ويس أن مصطلح "الانزياح" يفضل مصطلحي "العدول" و"الانحراف" فضلا عن المصطلحات الأخرى الدّالة على مفهومه وذلك لكونه « يعدّ ترجمة دقيقة وموفقة للمصطلح الفرنسي « Ecart »، وإذا صحّ أنّ جرس اللفظ يمكن أن يكون له تعلّق بدلالته. فإن

[1] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 43.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 106.

[3] – أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، ص 64.

تشكيل الانزياح الصوتي وما فيه من مدّ، من شأنه أن يمنح اللّفظ بعداً إيجابياً يتناسب ومعانيه في أصل جذره اللّغوي من التباعد والذهاب»[1].

وقد أشار صلاح فضل أثناء حديثه عن الانزياح في الشعر حيث عدّه « خرقاً منظماً لشفرة اللغة، فالشعر لا يدمّر اللّغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى»، فيتبين من هذا أنّ هناك نوعان من اللغة، لغة عادية وفق نظام لغوي معتاد جرت عليه العادة، ولغة عادية مفارقة تمت وفق نظام آخر تكشف عن دلالات وتراكيب لا تسعها اللغة العادية وهذا ما يعلو باللغة المفارقة إلى مستوى اللغة الشعرية، وما ينتج عنها من جمال وإبداع وهذا نتيجة انحراف اللغة العادية عن مسارها إلى مسا ر آخر وهذا ما يميّز النص الأدبي.

إن الانزياح في الدراسات العربية لا يمكن حصره باعتباره حدثا أسلوبيا، فهو خرق للمعيار وفق أسلوب محدد، والانزياح باعتبار ه خروجا عن المألوف يسمح لكل مبدع أن يتميز عن غيره من خلال استعماله لمختلف مستويات الكلام الصوتية والصرفية والنحوية والأسلوبية والدلالية.

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، مجد، ط1، 2005، ص ص 56- 57.

ثانيا: الانزياح في الخطاب الصوفي المغاربي

تعدّ التجربة الصوفية انزياحاً معرفيّا عن بنية النظام المعرفي السّائد في مختلف مجالات المعرفة ككل إنها « صدام من المسلّمات وتواصل مع المطلق»[1]، من حيث كونها معياراً عدل عنه التصوف عبر مختلف مظاهره الدّنية والسلوكية والفكرية واللغوية، من حيث كونه تجربة، تجاوز وتحرّر، « من فح قيم ضيقة ملقنة، وانطلاق في رحاب اللاوعي بحثا عن قيم جديدة أعظم وأكبر»[2].

إنها « تجربة تقدّم جديداً دائما على كافة المستويات وتمثل بالفعل نوعاً من الثورة ضد عناصر الثبات في طرائق التفكير والإبداع المتداولة»[3].

إنّ إلغاء الجانب العقلاني وانفتاح الجانب الرّوحاني وعدم الوعي تفرض على الصوفي إرجاء فاعلية عقله وفتح الباب أمام فاعلية القلب مركز الذات المتذوقة لتلك التجربة، وكل هذا ينتج عنه المغايرة والمفارقة للمفاهيم.

وضمن هذا الاختلاف والتباين تجاوز الصوفي قراءة وتأويلاً ظاهر النص إلى باطنه، فأوّل النص القرآني بحيث خلق منه مجالاً يتسع المجال تجربته.

وقد ذكر الطوسي بعض ما قيل في فهمهم للحروف « من ذلك حرف الباء المقترن بقوله بسم الله؟ فقال: إي بالله قامت الأرواح والأجساد والحركات، لا بذواتها، وقيل لابن عباس بن عطاء: إلى ماذا سكنت قلوب العارفين؟ فقال إلى أول حرف من كتابه، وهو الباء من "بسم الله الرحمن الرحيم" فإن معناه أنّ بالله ظهرت الأشياء، وبه فنيت، وبتجلّيه حسنت وباستتاره قبحت وسمجت،

[1] – سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2005، ص 11.
[2] – وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع للهجرة، ص ص 49- 50.
[3] – سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي ، ص 11.

لأن في اسمه "الله" هيبته وكبر ياءه، وفي اسمه "الرّحمن" محبته ومودته، وفي اسمه الرحيم عونه ونصرته»[1].

وهكذا كان التأويل يختلف عن كل صوفي لأن كل حال تقابله معرفة مناسبة، واختلاف أحوال التلقي هي التي تنتج معاني مختلفة، وعبارات مناسبة لهذه الأحوال، وهي متفاوتة حتى عند المتصوف الواحد ويقول الطوسي: « كاختلاف أهل الظاهر، غير أن اختلاف أهل الظاهر يؤدي إلى حكم الغلط والخطأ، واختلاف في علم الباطن لا يؤدي إلى ذلك لأنها فضائل ومحاسن ومكارم وأحوال وأخلاق ومقامات ودرجات»[2].

ولما كان تفسير القرآن ينطلق من تجاربهم الصوفية كان لا بد أن يضفيها طابعها الأساسي بما فيه من عمق وتجاوز وخفاء واستسرار ولذلك يقول ابن عجيبة: « واعلم أنّ تفسير هذه الطائفة لكلام الله وكلام رسول الله صلى الله عليه وسلم على غير المعنى المعهود ليس هو عندهم عين المعنى المراد، ولكنهم يقرّرون الآية والحديث على ما يعطيه اللفظ ثم يفهمون إشارات ودقائق وأسرار خارجة عن مقتضى الظاهر خصّهم الله بها لصفاء أسرارهم»[3].

إن هدف المتصوفة من وراء هذا الفكر هو خرق النظام الفكري، وقد تجلى ذلك في قراءتهم للنص القرآني إذ هم « باعتبارهم قراء للنص القرآني حين أقبلوا على فهمه كانت تجربتهم هي التي حدّدت المسلمة والمقصد السابق على الفهم، وهم بذلك يقوضون حاسة الأثر والمأثور التي كان

[1] – أبو سراج الطوسي، اللّمع في التصوف، ص 124.

[2] – المصدر نفسه، ص 150.

[3] – أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني، إيقاظ الهمم في شرح الحكم لابن عطاء السكندري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، ص 292.

يسعى المسلمون في كل منحى من مناحي تفاعلهم إلى تثبيتها بإحالة المعنى إلى مصدر موثوق بسند أوثق»[1].

وخصوصيّة التجربة الصوفية لا تتأكد لما حققته من انحراف عن النموذج القرائي أو التأويلي فحسب بل أيضا في نظامها الذي لا يقيم اعتباراً للعقل ولا للمنطق في إقرار الروابط الحقيقية التي تقرب بين المتباعدات، ذلك أن الرابط الحقيقي لا يكمن إلا في ذات المتصوف الذي يدرك الحقيقة التي يصل إليها لحظة الغياب، فتنفتح الرؤيا ويتلاشى المنطق والعقل يكون ذاهلا « قفزة خارج المفاهيم القائمة ، فو إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»[2] فتحصل المعرفة وتكتشف الأسرار، وربما كان من هذا القبيل قول الإمام العلامة مولاي العربي الدرقاوي حين ذهب إلى أنّ «النّاس (يعني الصوفية) لا ينظرون المجذوب إلا بعين التعظيم، ولا ينظرونه قطّ بعين الاحتقار، مع أنّه لا يصلّي ولا يصوم، ولا يفعل شيئا مما أمر الله به، لكن لما فقد عقله بسبب شهود عظمة ربّه كانت حقيقته نورانية، ولم تكن – والله- ظلمانية، ومن كان هكذا كان –والله- ولي الله»[3].

يتسنى للصوفي معرفة وإدراك ما كان خافيا في الباطن لحظة الغيبة فيلجأ إلى لغة مغايرة للغة التواصل أي اللغة التي « تؤدي المعاني المختلفة التي يحسّها الصوفي خلال تجربة خاصة وخصوصاً لغة الإشارة الحركية لأنّها تتم خارج حدود المادة الدّلالية للغة المنطوقة أو المكتوبة»[4] كالشطح التي ترافق الأذكار في بعض الأحيان.

[1] – أمينة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 286.

[2] – أدونيس، زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978م، ص 09.

[3] – مولاي العربي الدّرقاوي الشريف الحسني، مجموع رسائل مولاي العربي الدّرقاوي، تحقيق بسّام محمد بارود، 1999م، ص ص 215- 216.

[4] – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 77.

فالصوفي غالبا ما تتأبّى عليه اللغة ولا تسعفه في التعبير عن ذوقه أو ما يعيشه في عالم اللطائف لحظة الإلمام، بل يستعير لغة أخرى ذات شكل آخر، ليست هي المقابل لتلك الأذواق واللطائف، وإنما هي مجرد مقاربة تعبيرية قرينة، يتمرّد بها الصوفي عن كل ما هو سائد من اللغات والسّلوكات والمعارف.

وبذلك يكون المتصوّفة قد فجّروا اللغة بإفراغها من دلالتها المعرفية والمعيارية، وشحنها بدلا لات روحية غيبية كي تكون قابلة لنقل المعنى الصوفي.

فاللغة العادية لا تسعف الصوفي في نقل معارفه وأذواقه، لذا ينبغي أن يبذل جهداً كبيراً في ترجمة تلك المعاني ذات الطبيعة الخاصّة في بناء لغوي خاص، وعليه أن يجد طريقة لصياغة المعنى أو شكلاً آخر من خلال اختيار التركيب الملائم الذي يستطيع أن ينقل باللغة درجات المعنى ومراتب المعرفة.

ونتيجة لهذا يحدث الانزياح في لغة المتصوفة لأن اللغة العادية والمعيارية، المألوفة، النمطية، الوضعية « كثيراً ما تعجز عن الوفاء بحق الفكرة أو الشعور»[1]، فيلجأ المتصوفة إلى تفجير وتثوير تلك اللغة «العاجزة في كثير من الأحيان والمقيدة بأغلال العرف وابتذال الاستعمال، باتخاذها أداة لا محيص عنها للإحاطة باللامحدود والكشف عن الخوافي، والتعبير عن أدقّ الأذواق وأرهف المواجيد»[2].

إن الانزياح مثلما هو في اللغة الصوفية ليس عبثا، ولا مجرّد ترف لغوي، وإنّما ضرورة اقتضاها خروج المعنى ضمن تجربة ذوقية تخوض في اللطائف، وكثيراً ما تصعب على التدوين والكتابة، فراح الصوفيون يخلقون لغة مقاربة ومرادفة لمضمونها الروحي والذوقي، اللغة التي لا تتحقق بدون انزياح وهذا الانزياح الذي يعطيها نوعاً من التميز ويظهر عبقريتها عبر امتداد الزمن.

[1] – أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 77.

[2] – عباس يوسف الحداد، العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2005، ص278.

فالانزياح في الخطاب الصوفي مستمد من أدبيته وشعريته وتمكين اللغة من التحرر من قيودها ومألوفها، فهو سرّ جمال النّص الصوفي، فجمال الأسلوب ليس في موضعه فحسب وإنّما هو متجلّ في الابتكار والانفتاح والجدة والصدق في التجربة، بما يعزز حضور النص في الوجدان.

إنّ إسهام الانزياح في تشكيل جمالية الخطاب الصوفي يعد أمراً جوهرياً وليس مجرد كونه ظاهرة أسلوبية، ذلك أن الخطاب الصوفي من كونه خطاباً جماليا، فهو ينبني على التعريب اللّغوي والتخيل، فالانزياح « في الخطاب الصوفي إلا نوع من الحرية أو تعبير عنها»[1].

إنّ الخطاب الصوفي خطاب انزياحي، فطبيعته هي التي فرضت ذلك انطلاقاً من لغته، وما تحمله من تغيرات وتوترات، وهذا لوصف الأذواق واللطائف، فهو مختلف وخصوصيته تكمن في اختلافه « ولذلك يولد النص الصوفي غير مطابق لأيّة قاعدة خارجية، واقعية أو فنية، فهو مختلف وخصوصيته تكمن في اختلافه»[2]. وهذا من حيث هروبه من التعبير الصريح واللجوء إلى الرّمز والإيحاء.

إن اتخاذ اللغة الحسية وسيلة للوصول من الظاهر إلى الباطن، لا يعني ثمة اتفاقا بين اللغة الحسية واللغة الصوفية، فالخمرة في اللغة الحسيّة نقيضة للخمرة الصوفية، وليلى الآدمية عكس ليلى الصوفية معنى ذلك أن تجاوزاً قد حصل في اللغة الصوفية كسرت به وتيرة الدلالة الواقعية بجعله خاضعة لنظام يتحكم فيه المنطق الصوفي، وهذا شأنه أن ينتج على مستوى اللغة ما يوصّل لها الإبداع حيث « تعتبر مجاوزة السّياق العادي في اللغة وطرائق التفكير عنصراً أساسياً في مبادئ الشعرية عند المتصوفة التي هي بذاتها تمثل الانقلاب من المذهبية وقيود المألوف»[3].

[1] – أحمد محمد و يس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 18.

[2] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 61.

[3] – سحر سامي، شعرية النص الصوتي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، ص 59.

فجمالية اللغة وشعريتها لا تتحقق إلا بالانزياح الذي يمنحها صفة التميز والخصوصية والتفرد، وقد فسّر ريفاتير ذلك التميّز والتفرّد « بأنه يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر»[1]، لأنّ ذلك يُخرج اللغة من الجمود، ويمنحها تمظهرات جديدة ومفاهيم جديدة.

فالنص الصوفي قوّة متحوّلة تتجاوز الواقع الحسي إلى واقع نقيض أرحب يقاوم الحدود وقواعد المعقول، ليكون بذلك النص غير معني بالإبلاغ بقدر ما يقوم بتحقيق شاعريته، وتلك « الشاعري لا تقف عند حدود الظاهر من بناء النص الأدبي، وإنما تتجاوز ذلك إلى ما وراء النص، وما يمكن اعتباره خفيّاً أو ضمنياَ يتكشّف من اللغة الإشارية»[2]، لغة محملة بدلالات خاصة تتجاوز الحدود العادية، وتظهر كلماتها انزياحاً عن التعبير وعن الفكر، ذلك أن الانزياح يخرج النص عن القاعدة أو المعيار بحيث يتحول المستحيل إلى الممكن، فيرقى الكلام من مستواه العادي إلى مستوى راقٍ فنيّ.

ولعلّ الضروريات الشعرية – العروض- مظهر انزياحي به يتحرر الشاعر من قيود العروض وصرامته، فالشاعر الصوفي الذي حاد شعره عن العروض وسلطته، إنّما يحاول بذلك عكس التجليات والأذواق واللطائف لحظة المكاشفة، لذلك راح المتصوفة يكتبون الشعر دون مراعاة منهم العروض.

وتقرّ الدراسات الشعرية الحديثة أن « تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، وقد يناقض الشعر، إنّه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون مقفى شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً بالضرورة من الشعر»[3]، فالشعر الصوفي قيمته تقاس بمقياس العروض ولا بالعلوم اللغوية، بل تقاس بمدى التجاوز والقدرة على تخطي الرسوم، وما تحدثه من تفجيرات وتوترات لمختلف مظاهر اللغة.

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص82.

[2] – سحر سامي، شعرية النص الصوتي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي ، ص 31.

[3] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 112.

وقد ألح النحاة على تتبّع سقطات الشعراء والكشف عن مساوئهم ولما تأكدوا أن للشعر قوانين خاصة تختلف عن قوانين المعيار، تواضعوا على أنّ تلك القوانين ضرورات مع إدراكهم أن «قوانين النحو قوانين تكفل العصمة والخطأ»[1]. فالنحو يضبط المعرفة ولا ينتجها، لهذا فإن القوانين النحوية تمكننا من قراءة اللغة صحيحة دون أن تمكننا بالضرورة من فهم ما نقرؤه فهما صحيحا، فالنحو يكشف خطأ القراء لا خطأ المعرفة»[2].

الانزياحات التي تخرج باللغة عن صفتها التي اقتضاها لها علم النحو، لا توصف بأنها خطأ أو مخالفة لقواعد النحو، وإنما هي عبارة عاقها النحو، فتجاوزته، مؤسسة منحى إلى الرفعة والجمال «ففي المستوى النحوي كما في المستويات الأخرى يتشكّل الشعر باعتباره مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية»[3] أي انزياح له وظيفته الجمالية حيث يراعى فيه المعنى وتأديته.

لقد لجأ الشعر الصوفي إلى عدم مراعاة إعراب الكلام وحركاته، من أجل خلق قصيدة تتجاوز الواقع، ويشكل البناء النحوي فيها عوالم الدلالة مما يحقق الجمالية في النص والمتلقي على حد سواء، وهذا الشعر المنبثق عنها لا ترى الفصل في فصاحة المقال وسلامته، بل تراه في فصاحة الفعل واستقامته، وقد قال بعضهم مخاطبا « والله يا أخي ما يقال للعبد لِم لم تكن معرباً وإنّما يقال له لِم كنت مذنباً»[4].

وتعدّ الكتابة العامية عند بعض المتصوفة أيضا لون من ألوان الانزياح فيما يتعلق بالشكل التعبيري فهي « تكشف أن الصوفي يخضع للكتابة العفوية، سواء في حالة الشطح، أو حالة الوعي أثناء الكتابة، فهو غير عابئ بما يكتب، ودون أن يراجع ذلك، ويتجسد ذلك في عدم اهتمامه بصقل

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1983، ص 68.

[2] – أدونيس، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 129.

[3] – جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 213.

[4] – أحمد بن محمد بن عجينة الحسني، إيقاظ الهمم في شرح الحكم لابن عطاء السكندري، ج2، ص 207.

كتابته،/ إذ تكون كتابته تحت ضغط المعاني التي تستغرقه، لذلك يظهر الانزياح بين المعنى المتدفق المندفع، وبين تقنيات الكتابة»[1] سواء كان الشعر فصيحاً أو عامياً فهو من شأنه تخفيف الثقل.

الانزياح لا يتعلق بمفارقة اللغة الاعتيادية، بل يتعدي ذلك حتى إلى المضامين لا سيما الصور، فالمعاني الصوفية معان مفارقة وإن اتخذت من التجارب أساساً تقوم عليه، وكذلك الصور الفنية في الخطاب الصوفي، وهذه الصور تركّب بشكل مغاير يوحي للغرابة والغموض كونه يجمع بين معاني متنافرة ومتقاربة في نفس الوقت لكنّها تتعدى إلى إسهام في أدبية النص بما يشكله التصوير في نفس المتلقي من إعجاب وحيرة.

فالصورة إذن « إطار للتجلي، وهي أداة حاملة للمعنى في خضم التجربة الصوفية المتوسّلة في تمظهرها بالتجربة الشعرية»[2].

فهي صراع بين صورة الذاكرة بعناصرها وأطرافها، وبين اللانهائي الذي تصبو إليه وتسعى نحوه تحت وطأة التجلي أي بين الحسي والمجرد وبينهما تكمن جمالية الصورة الصوفية من حيث الإبداع والتفرد والمغايرة.

ومن ثمّ « تعد الصوفية على صعيد الصورة التشبيهية ثورة، لأن الصوفية لم تأبه للشرط الجمالي (المقدس) الذي وضعه النقد القديم، وهو صحّة المعنى والمقاربة في التشبيه، بل اخترعت شرطيها الفنيين الجديدين وهما الاستعارة والتخييل فعليهما تتأسّس التجربة الصوفية، ومنهما تستمدّ قيمة فنية كبرى، قوامها نشاط جمالي مميز يعتمد على المبالغة والانحراف والغرابة في خلق المعنى»[3].

[1] – أحمد بوزيان، شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي، رسالة مقدمة لنيل الدكتوراه، سيدي بلعباس، 2006 ص 364.
[2] – بومدين كروم، صورة الصوفي في شعر أبي الحسن الشستري، مجلة الخطاب الصوفي، العدد الأول، ص ص 213- 214.
[3] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 135.

الصورة الفنية في الخطاب الصوفي ليست صورة توضيحية لمعنى ما على ضوء عناصرها، وإنما هي صورة « تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدّمه تحت ضوء جديد، وتضعه في سياق غير متوقع»[1].

إنّ تشبيهات الخطاب الصوفي واستعاراته وكناياته ومختلف مظاهر تصويره ترقى عن جمالياتها المعهودة إلى جماليات الأذواق ذلك أن « الصورة في تجربة المتصوفة تختلف بشكل كبير عن التصور البلاغي السّابق، فهي ليست تعبيراً مجازياً عن واقع معيَّن، وإنما هي أقرب للمفاهيم الحديثة، تعبير عن الحقيقة الدّاخلية، وبحث محاولة للوصول إلى قلب الحقيقة من خلال تجربة الفناء ومحو الموجودات التي تملأ هذا العالم الصوري المحيط بهم لأجل إيجاد العالم الحقيقي»[2]، فهي تكشف عن الأصل والجوهر ولكنها في نفس الوقت تفلت من الواقع الملموس.

ومن هنا يبدو الخطاب الصوفي في حال ارتقاء من عالم المجاز إلى عالم الحقيقة، عبر لغته وأساليبه وصوره وأوزانه من حيث التجاوز بها مجرد التشفير والترميز إلى تحرير الدلالة من قيود الاستعمال وجعله غاية للجمالية المطلقة.

فالصوفي بتجاوزه قوانين الشعرية وانتهاك قواعدها فهو يمارس تقنية الانزياح على الانزياح. ذلك أن الفعل الخطابي لدى المتصوفة فعل تفجيري، حيث فجّروا « على المستوى الدّلالي العلاقة التقليدية بين الكلمات ووسائط المجاز وتعتيم الاسترسال، لذلك جاء الخطاب الصوفي يتجاوز كميّا مع هذا الوضع المعرفي»[3].

[1] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، القاهرة، 1980، ص 81.

[2] – سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ص 138.

[3] – أمينة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 32.

وأخيراً نقول بأن الخطاب الصوفي بنية مركّبة من الارتباط بين الحسي والمجرد والمادي والمعنوي والظاهر والباطن، وهو خطاب رؤيا يتعدى نظام المعرفي، فيسعى إلى خلق لغة يحايث الرؤيا من خلال البحث عن بدائل أخرى تتيحها إمكانية تفجير اللغة.

ثالثا: الانزياح على مستوى الصورة الفنية

تقوم الصورة الشعرية على اكتشاف علاقات جديدة بين المفردات وإذا كانت هذه العلاقات تخضع لتقلبات الشاعر وقوة خياله ونظرته المتفردة للأشياء.

إذ تعتبر معبراً لنقل الأحاسيس والأفكار وإثارة عواطف المتلقي وبالتالي يشارك في إحداث الأثر الفني.

فالصورة في التجربة الصوفية « ليست تعبيراً مجازياً عن واقع معين، وإنّما هي أقرب للمفاهيم الحديثة تعبير عن الحقيقة الداخلية وبحث محاولة للوصول إلى قلب الحقيقة من خلال تجربة الفناء ومحو الموجودات التي تملأ هذا العالم الصوري المحيط بهم لأجل إيجاد العالم الحقيقي»[1]، حيث هي « انفعال غامض يترجمه إلى لغة الحس وهي لغة يجب أن يحمّلها الشاعر الطاقة التي يجعلها قادرة على الإحالة على المعنى المقصود بحيث تتشكل هيأة المعنى الشعر في نفس الشاعر وتتضح ملامحها، وهذا هو الهدف الإبداعي والعرفاني عند الشاعر الصوفي»[2]. فهي مركب يحسن الشاعر في انتقاء ألفاظه، ويعيد صياغة تراكيبها من جديد.

نجد أن الصورة الشعرية يضفي عليها الشاعر ذات نفسه، فيحوّلها ويحوّرها، إذ يختلط الواقع بالخيال والموضوعي بالذاتي ويمتزج فيها «المرئي واللامرئي بالمجرد في صرامته وخلوه من الأشكال والمجسم من تلبسه بالصور والمظاهر والحدود والمحدود المتناهي، واللامحدود اللا متناهي، والداثر الفاني، والأبدي الباقي في وحدة تركيبية تنتظم الأضداد»[3]، فالصورة ارتكازاتها خارجية وبواعثها داخلية باطنية.

[1] – سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ص 138.

[2] – خناثة بن هاشم، الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1990، ص 116.

[3] – عاطف نصر جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص ص 176– 177.

وتأسيسا على هذا فإن اللغة لا تحمل دلالات شعرية بقدر ما تحمل أغراضاً تواصلي، تنتهي صلاحيتها عند حقيقتها الاصطلاحية، فيلجأ المبدع إلى لغة الحلم والخيال، ليقرب المتنافر، وإحداث التفاعل بين الذات والموضوع، الحسي والمجرد، الحلم والواقع.

وعلى حد رأي خناثة فإن « عملية تشكيل الصورة في الشعر الصوفي تتم بواسطة تفاعل إيجابي يحدث بين المجرد والحسي، يتجه هذا التفاعل أو الصراع تدريجيا نحو الصفاء والاستقرار الفنيين فتكون النتيجة حستجريدية»[1].

وفي بواكير القصائد الصوفية اقترنت الصورة بالحسيّة، وهذا ما نراه عند الشعراء المغاربة الذين تعاملوا مع الرمز وعلاقته بالصورة علاقة الجزء بالكل، أو علاقة البسيط بالمركب بأسلوب تلويحي حافل بالعواطف المشبوبه والمضطربة مما خلق في القصيدة وحدة فنية خاصة ومميزة ومما يقع في صميم من التجربة الصوفية ويخصها، فكيف تتمظهر الصورة على مستوى هذه الحقول الرمزية؟

1-صورة الرّوح:

إن الرؤية الصوفية السائدة للإنسان ترتبط بحقيقته حول الرّوح والجسد، الرّوح التي تهبط من عالم العلوي، عالم النقاء واللطائف عالم الملكوت، لتستقر في كثافة المادة التي يمتثلها الجسد يتذكر دائما عالمها القديم وتحن إليه. « يحاول ابن سينا في قصيدته العينية المشهورة عن النفس أن يصور لنا رحلتها من عالم الروح والعقول المجردة إلى عالم البدن والجسد حين يتخلّق في الرّحم، ويتعلق بعالمها الجديد، ولكنها لا تزال تذكر عالمها القديم وتحن إليه ويشتد بها الوجد والحنين فتهم مدامعها وتفيض، ثم يحين وقت الفراق لجسدها فتبكي وتحزن كما بكت وحزنت حين اتصلت به وعاشت فيه ويكشف عنها الغطاء فتسر بخلاصها وتأنس بما انقطعت عنه من عالمها وعالم الغيب والشهادة»[2].

[1] – خناثة بن هاشم، الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، ص 116.

[2] – شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط6، مصر، د ت، ص 215.

فالرّوح بعدما كانت في عالم الملكوت عالم النقاء تهبط لتستقر في الجسد مكرهة ثم تألف هذا الجسد لكنها دائما تحن للمكان الذي هبطت منه بدعوى الرجوع والعودة إلى عالم اللطائف الذي يستعيد فيه الإنسان جوهره الأول حيث كان قريباً من ربّه، كما جاء في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آَدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى﴾[1].

فما زالت تلك فطرة الإنسان حتى هبطت روحه إلى الجسد وحلّت فيه عبر رحلة جبرية أساسها العمارة والامتحان، وقد وقع الانحراف حيث دفع الجسد (بوصفه المادي) صاحبه إلى الانغماس في عالم الشهوات والتشبث به رغبة في البقاء وتحصيل الذات، ومن هنا كانت رحلة الصوفي العكسية من عالم الدنيا الذي يمثله (الجسد) إلى عالم الروح، أي من سجن الجسد إلى فضاءات الرّوح.

والعلاقة بين الجسم والرّوح علاقة تضاد كلّي، فالجسم هو حجاب الروح وسجنها، يتقوى بالمطالب المادية، بينما تنزع الروح نحو التعالي وتجتهد للتحرر من سيطرة الجسد ابتغاء العودة إلى عالمها الأسنى.

إذ الروح عند المتصوفة بمثابة معراج روحي أو معنوي مبني على المجاهدة والرياضة الروحية، وتزكية النفس حتى الوصول إلى وحدة الشهود « حيث يرى الصوفي الوجود رؤية ذات طابع أحادي قوامها الوجود الحق أين تذوب الكثرة في الو احد»[2] فيحصل الذوبان فإنه يرى نفسه متصلا بالوجود الأبدي كما يشير إلى ذلك عفيف الدّين التلمساني:

[1] – سورة الأعراف، الآية 172.

[2] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2008، ص 99.

إِلَى ذَلِكَ الْمَعْنَى مَآلِي وَمَرْجِعِي وَشُرُكِي الَّذِي أَدَّى إِلَى وِحدَتِي مَعِي

تَصَرَّفْتِ فِي مِلْكِي بِمَلِكِي وَلَمْ أَدَعْ مَكَانَةَ إِمْكانٍ وَلَا وَضْعِ مَوْضِعِ

وَتَسَارَعْتِ إِسْرَاعَ الْمُشَوِّقِ إِلَى الْحُمَّى بِسَائِرِ أَنْوَاعِ الْوُجُودِ الْمُنَوَّعِ

وَقَامَتْ بِذاتِيِّ مَعْنَوِيَّاتِي الَّتِي بَقائِي بِهَا فِي حالِ مَرْأَى وَمَسْمَعِ

فَإِنَّ تَرْتَقِي عَيْنًا بَصيرَةً وَنَاظِرَةً إليّ بِعَيْنَ فَهُوَ عَنْ مِنْطَقِي يَعِي

وَإِنَّ تَقِفْ الْأَفْكَارَ دونَي فَعُذْرُهَا تَأَخُّرِهَا فِي السَّيْرِ عَنْ قَصْدٍ مهيعي

وَمَا كُلُّ عَيْنٍ بِالْجَمَالِ قَرِيرَةً وَمَا كُلُّ مِنْ نُودِي يجيب إِذْ دعى

فَقُلَّ لِلْعُيُونِ الرّمدِ لِلشَّمْسِ أَعَيْنَ سِواكَ تِرَاهَا فِي مَغِيبٍ وَمَطْلَعِ

سَامَحَ نُفُوسًا مَا جِلْتِهَا رِياضَةً وَلَا قوبلت مِرْآتَهَا بِتَطَلُّعِ

وَأَعْرِضُ عَنِ الْجُهَّالِ فِي نَيْلِ حَنَّةٍ جَنَاهَا الَّذِي لَمْ يَجْنِهَا كَفَّ أُقْطَعُ

وَلَمْ يَجِبُ دَاعِي هَوَاكَ فَخُلُّهُ يَجِبُ فِي الْعَمى عَنْ جَهْلِهِ كُلُّ مدعِّي[1].

من خلال الأبيات الأولى يبين نزوح الروح إلى عالم الأرواح عبّر عنها الشاعر في نصه بكلمة "المعنى" في البيت الأول والحمّى في البيت الثالث أي الحنين الدائم إلى عالمه الأصل عالم الرّوح، وهنا يأتي دور الرياضة ومجاهدة الروح في البيت التاسع في محاولة للتخلص من سجن الجسم إلى فضاء الروح بأمر إلهي يعبر عنه المتصوفة بالفتح أو بما يشير إلى معناه كالقبول في قول أبي مدين التلمساني:

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، تحقيق وتعليق د العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص47.

لَمَّا بَدا مِنْكَ القُبول أَخْرِجْتُ مِنْ سِجْنٍ الأسا

وَزُجَّ بِي عَيْنُ الْوُصُولِ وَصُرْتِ بِكَ مُؤْنِسًا

وَلَسْتُ مِنْ قَلْبِي نَزُولُ بَيْنَ الصَّبَاحِ والمَسَا[1].

فسجن الأسا كناية عن الجسم، حيث وقع انزياح في المعنى الباطني لحدوث صفة جديدة على المعنى الظاهري، فالسجن صورة للحزن والأسى. وكذلك الجسم بماديته بالنسبة للصوفي، فبدا الفتح والقبول، فتحرّر هذا الجسم ليعود إلى عالمه الأسني، فيستأنس باللقاء.

من خلال العلاقة التي نشأت بين الروح والجسد، وعالمها الحقيقي، تنتظم جملة من النصوص الصوفية المغاربية التي تصوّر حركة سقوط الروح إلى الجسد وحالة حنين الروح إلى وجودها الأول في عالم الأسنى، وهذا ما يظهر جليّاً في شعر أبي مدين شعيب إذ يقول:

يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الْأَحادِيثِ عَنْكُمْ وَلَوْلَا هَوَاكُمْ فِي الْحَشا مَا تَحَرَّكْنَا

فَقُلْ للّذي يُنْهِي عنِ الْوَجْدَ أَهْلَهُ إِذَا لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَابِ الْهَوَى دَعْنَا

إِذَا اهْتَزّتِ الْأَرْواحُ شَوْقًا إِلَى اللّقا تَرَقَّصَتِ الْأَشْبَاحُ يا جَاهِلُ الْمُعَنّى

أَمَا تَنْظُرِ الطَّيْرَ المقفّص يا فَتَى إِذَا ذَكَرٍ الْأَوْطَانَ حَنَّ إِلَى الْمُعَنّى

يُفَرِجُ بالتغْريد مَا بِفُؤَادِهِ فَتَضْطَرِبُ الْأَعْضَاءُ فِي الْحِسِّ وَالْمُعَنّى

وَيَرْقُصُ فِي الْأَقْفَاصِ مِنْ فَرْطِ وُجْدِهِ فَتَهْتَزُّ أَرْبَابَ الْعُقُولِ إِذَا عَنَى

كَذَلِكَ الْمُحِبِّينَ يا فَتَى تُهَزِّزُهَا الْأَشْوَاقَ لِلْعَالَمِ الأسنى»[2].

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 82.

[2] – أبو مدين شعيب التلمساني، ديوان سيدي شعيب أبي مدين بن الحسين الأنصاري، مطبعة الترقي، ط1، 1937، ص 59.

قد عمد النص إلى أسلوب التمثيل لتقريب المعنى والتحسيس بالحال التي يعيشها الصوفي لحظة تتوق إلى أصلها الأول، ذلك التوق والأنين الذي يحدث للصوفي عند سماع الأشعار أو ما يسمى بالسماع الصوفي، وما يؤدي إليه من شوق ووجد يعبر عنها الصوفي عن حركة الروح واشتياقها ورغبتها في العودة إلى عالمها الأسنى.

يعلق حبار مختار على هذا المقطع من القصيدة ويقول: « إبلاغية المثال –كما ترى– مرهونة بمدى فطنة الشاعر وقدرته على إدراك العلاقات بين الموضوعات المتباعدة، فما أشد التباعد بين موضوع صوفي ذوقي وموضوع آخر حسي مطروح على الطريق (...) ولكن ما أشد قرب أوجه التلاقي بينهما حتى لكان هذا ذاك وذاك هذا وما أكثرها من جهة التناظر والتشابه: الأرواح تناظر الطير، والجسد يناظر القفص، والعالم الأسنى يناظر عالم الطير الفسيح، وحنين الأرواح وأنينها وتوقها إلى العودة واللقاء تناظر تغريد الطير واضطرابه في قفصه وتوقه إلى حريته.

وبذلك يغدو المثل في القصيدة الصوفية شبيها من الدلالات الحسية تخرج أصلا من الدلالات الذوقية، من التجريد إلى الحسّ ومن الأغمض إلى الأوضح»[1].

إذن بالتمازج بين الحسّي والمعنوي عبّر الصوفي عما يذوقه ويدور بداخله وبالتناظر والتشابه كشف عن صورة الروح في تشبيهها بالطير وعن سجنها الجسدي بلاغة التشبيه وأسلوب التمثيل كمعادل موضوعي لحالته الروحية والنفسية.

وقد التفت الصوفية كذلك إلى الرحلة الحسّية من موطن إلى آخر كمعادل يفصح عن رحلة الروح من محلّها الأعلى إلى محلّها الأدنى المتمثل في الجسد وحنين الصوفي إلى «موطنه، وإلفه إلى موطن آخر غريب، يبدو معادلا موضوعيا موالماً تمام المواءمة لهبوط الروح من عالم الأرواح إلى عالم

[1] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني: الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص151.

الأشباح، وحنين الشاعر إلى موطنه الأصلي، وتوقه للعودة، يبدو معادلا موضوعيا لحنين الروح إلى عالم الأرواح وتوقها للعودة حيث كانت تنعم قبل أن تكون لتشقى»[1].

ويقول الشاعر:

هُبِطْتِ إِلَيكَ مِنَ الْمَحَلِّ الأرفَعِ وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وتمنعِ

مَحْجُوبَةً عَنْ كُلُّ مُقْلَةِ عَارِفٍ وَهِي الَّتِي سفرت و لَمْ تتبرقعِ

وَصَلْتَ عَلَى كَرِّهِ إِلَيكَ وَرُبَّما كُرِهْتِ فِرَاقَكَ وَهِي ذَاتٌ تفجعِ

أنْفتْ وَمَا أنست فَلَمَّا واصلت أَلِفتَ مُجَاوِرَةُ الْخَرَابِ الْبَلْقَعِ

تبكي إِذَا ذكرت دِيَارًا بِالْحُمَّى بِمَدَامِعِ تُهَمِي وَلَمَّا تَقَطُّعِ

وَتَظِلُّ سَاجِعَةً عَلَى الدِّمْنِ الَّتِي دَرَسْتِ بِتَكْرارِ الرِّياحِ الْأَرْبَعِ

إِذَا عَاقِّهَا الشَّرَكِ الْكَثِيفِ وَصَدُّهَا قَفَصٍ عَنِ الْأَوْجِ الْفَسِيحِ الْأَرْبَعِ

حَتَّى إِذَا قَرُبَ الْمَسِيرُ إِلَى الاحمى وَدَنَا الرَّحِيلُ إِلَى الْفَضَاءِ الْأَوْسَعِ

سَجَعَتْ وَقَدْ كُشِفَ الْغِطَاءُ فَأَبْصَرَتْ مَا لَيْسَ يُدْرَكُ بِالْعُيُونِ الهُجَّعِ»[2].

إن فكرة النزوح والاغتراب الذي يشكو منه الشاعر ليس نزوح من مكان إلى آخر على وجه الأرض، وإنما نزوح الروح ومفارقتها لعالمها الأعلى، والوقوع في العالم البشري الذي سجنت فيه،

[1] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني: الرؤيا والتشكيل، ص ص 93– 94.

[2] – شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 215.

وتلطخت بمادياته لتحنّ الروح إلى الأصل وتطلب العودة بحثا عن نقطة البداية، فتعريها عوائق، يقول أبو مدين:

رَكِبْتُ بَحْرًا مِنَ الدُّموعِ سَفِينَةُ جِسْمِي النَّحِيلِ

فَمُزِّقْتِ ريحَهُ قُلُوعِي مُذْ عُصِفْتِ سَاعَةَ الرَّحِيلِ

يا جِيرَةٍ خُلِّفْتِ عُيُونَي تَجْرِي عَلَى خَدِّيٍ كَالْعُيُونِ[1].

« إن التمثيل في القصيدة الصوفية ليس مجرد حيلة أو محسن بلاغي، كالتشبيه والاستعارة والكناية المحدودة في الجملة والجملتين، لكن التمثيل أسلوب مسترسل، يحتوي ما سبق من المحسنات وغيرها، ولا تحتويها تلك المحسنات، فهو أعم منها وهي أخص منه، وإن مدلوله مدلول قياس ومشابهة واستعارة فهو ليس على أسلوبهما، وهو أقدر منهما على رفد حمولة التجربة الصوفية والتي غالبا ما تتضمن رؤية الصوفي الخاصة إلى العالم»[2].

ضمن هذا السياق نجد أن أبا مدين يلتفت إلى مظهر من عالم الطبيعة يقارب في سعته وانفتاح فضائه، فضاء الروح وهو "البحر" وفي المقابل يقارب جسمه في صورته المادية عجزه وضعفه عن إبحاره في هذا البحر. وبهذا التمثيل يريد إبلاغ عجزه أو بعبارة أخرى أن جسمه العليل بماديته عاجز عن بلوغ الحضرة الإلهية، وهذا ما سبب له الحزن والأسى وخيبة الظن في هذا الجسم المدنس:

خيّبتموا فِي الْهَوَى ظُنونَي مَا هَكَذَا كَانَتْ الظنونُ[3].

[1] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 81.

[2] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني: الرؤيا والتشكيل، ص ص 153- 154.

[3] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 81.

2-صورة الخمرة:

لقد أجاد الصوفية في وصف فعل الخمرة فيما تخلفه من نشوة وطرب في النفس، بما تتركه فتنة الحبيب من آثار في نفس المحبّ.

« فالصوفيون قد اتخذوا من أسماء الخمر ومشتقاتها، وأشيائها ومجالسها، وصفاتها وأحوالها رموزاً عبروا بها عن تجربتهم الروحية، فالخمر عندهم دالة على المحبة والهوى، والسّكر دال على الوجد، والغيبة في الحق، وما يعتري المحب من دهش ووله وهيمان بعد مشاهدته جمال المحبوب فجأة»[1].

فالصوفي يستبدل الخمرة الحقيقية بخمر الوصال والقرب على نحو ما نجده في قول عفيف الدين التلمساني:

وَإِذَا دَعَاكَ إِلَى الصَّبا نَفْسُ الصَّبا فأجب رَسُولُ نَسِيمِهِ الْخَفَّاقِ

وَاخْلَعْ سُلُوكً فَهُوَ ثَوْبٌ مخلَّق وَالْبَسُّ جَدِيدُ مكارمُ الْأَخْلاقِ

وُصِلَ الْمُدَامَةُ وَالنَّدِيمَ وَصِلَّ لـ حانَاتٍ وَاُسْجُدْ خَاضِعًا لِلسَّاقِي[2].

فالمدامة كناية عن الأذواق والمعارف والأسرار التي يمنحها الله لعباده الصالحين، ويحث بصيغة الأمر [اخلع- صلّ- اسجد- البس] وهذه دعوة للإقبال على المدامة مقترنا ذلك بالاقتراب من النديم أي من (المتصوفة)، والحانات كناية عن مجالس الذكر وأماكن العبادة. وقوله اسجد للساقي كناية عن الغياب في الحضرة الإلهية، تلك هي الخمرة الروحية وسرّها.

[1] – عبد الكريم بن هوزان القشيري ، الرّسالة القشيرية في علم التصوف، ص 71.

[2] – أبو ربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، تحقيق وتعليق د العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994، ص78.

هكذا اتخذت الحالة الصوفية جملة من الكنايات اتخذتها من الأسفل إلى الأعلى، أي من عالم المحسوس إلى العالم الملموس، من العالم المادي إلى العالم المعنوي، وهذا:

- بالاستجابة لدعوة الحق .
- استبدال ثوب المعاصي بثوب التوبة .
- الشمّ والشرب والسّكر* فغيبة للقلب عن ما يدور حوله أي الغيبة في الحق.

الخمرة الصوفية جزاء يناله المريد مقابل صفائه ونقائه الروحي وشرط للانتساب والدخول إلى جملة الأصحاب، إذ يقول الششتري:

مِنْ جا لِدِيرَ الْأَحِبَّةُ يَطْلُبُ فُنُونَ الْخَلاَعَةِ

يُسْقَى بِكَأْسِ الْمَحَبَّةِ سِرُّ الْمَكَانِ وَالْجَمَاعَةَ

حَتَّى يُصَيِّرَ حالُو نَسَبِهِ لِأَهُلُّ تِلْكَ الْبِضاعَةِ[1].

لقد برع المتصوفة المغاربة في الحديث عن الخمرة والأواني التي تُقدَّم فيها والمجالس التي تدار فيها، وصوّروا ذلك كلّه تصورياً، قربوا فيه المجرّد بالمحسوس، كطريق للكشف عن المعارف الإلهية والحقائق التي تورثها الخمرة فيهم ما جعل لديهم صورة ثنائية التركيب

* – تعني هذه المصطلحات عند الصوفية ما يلي: الشمّ هو تنسم نفحات الحق، والشرب تعبير عما يجدونه من ثمرات التجليّ ونتائج الكشوف، والسّكر حيرة بين الفناء والوجود في مقام المحبة الواقعة بين أحكام الشعور والعلم. ينظر الكلاباذي، التعرّف لمذهب أهل التصوّف.

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، حققه وعلق عليه: علي سامي النشار، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1960، ص 199.

صورة الخمرة
- الحس: عبر ألفاظه وموروثه اللغوي.
- المجرد عبر دلالته ومعانيه الرّوحية.

لانكشاف التجليات النورانية، اختاروا الخمر كرمز يعبرون بواسطته عن حالة الوجد، يقول أبو مدين التلمساني:

وَالْكَأْسُ تَرْقُصُ وَالْعَقَارَ تَشَعْشَعْتِ وَالْجَوُّ يَضْحَكُ وَالْحَبيبُ يُزَارُ

وَالْعُودَ لِلْغَيَدِ الْحسانِ مجاوب وَالطَّارُ أَخْفَى صَوْتَهُ الْمِزْمَارِ

لَا تُحْسَبُ الزَّمْرَ الْحَرامُ مُرَادُنَا مِزْمَارِنَا التَّسْبِيحِ والإذكار

شُرْبُنَا مِنْ لُطْفَةٍ وَغِنَاؤُهَا نَعَمْ الْحَبيبُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ[1].

هي مفارقة في الصّورة، إما بالرمز والإشارة، وإما بالشكل المباشر، فأبو مدين صوّر صوره من واقع الحياة المتمثل في الكأس العقار والعود والغناء والمزمار، ليصوّر من خلاله غيابه التام في الحق.

3- صورة الأنثى:

تعدّ المرأة في الشعر الصوفي رمزاً للعفة والطهارة والنقاوة في دروب المحبة الإلهية، فهي بلغة ابن عربي المنصّة التي يتجلّى الحقّ في مظهرها بصورة الاسم الجميل، ولذلك كان لها معنى عميقاً ومرتبة خاصة، فقد أشار ابن عربي بقوله أن الإنسان « نفس الرحمن فيما كان به الإنسان إنسانا، ثم اشتق له منه شخصا على صورته سماه امرأة، فظهرت بصورته فحنّ إليها حنين الشيء إلى نفسه، وحنت

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 63.

إليه حنين الغريب إلى وطنه، فحببت إليه النساء، فإن الله أحب من خلقه على صورته وأسجد له ملائكته»[1]. و لذلك فإن حنين الإنسان إلى ربّه فطرة، ولذلك نجد في المنطق الصوفي حنين « الرجل إلى ربّه هو أصله حنين المرأة إليه، فحبّب إليه ربّه النساء كما أحبّ الله من هو على صورته»[2]. فمنها كانت المرأة رمز الحب والعطف والحنان، والعطاء، ومعنى من صور التجلي.

وقد لجأ المتصوفة المغاربة في أشعارهم إلى استخدام رمز المرأة كوسيط يشير إلى المحبوب المتعالي « فالمرأة رمزٌ للطبيعة الإلهية الخالقة، فهي مصدر خصوبة وعطاء، وصورة المرأة في الصوفية من أبرز صور التجلي، وقد كان ذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصوفي بالله، فهي علاقة غنية بزخم عاطفي، انتقلت من عاطفة الرجل اتجاه المرأة إلى عاطفته تجاه الله»[3]، ولم يقصد المتصوفة "تحقيق تناظر بين الأنثى والله أبدا، وإنما استهدفوا إسقاط عالم الطهر والقداسة على الأنثى لتكون لهم معراجاً نحو الملأ الأعلى»[4]. وهذا ما عبّر عنه الصوفية المغاربة في أشعارهم واعتمدوا في ذلك على أساليب متنوعة.

إذ الاستخدام الصوفي لصورة المرأة تكسب شحنة خاصة تتجاوز حدودها العادية، لتشحن بتصورات عرفانية مشبعة بشحنات التجربة الروحية للمتصوفة المغاربة، وتتأكد هذه الرؤية بوقوفنا على هذه القصيدة، يقول عفيف الدين التلمساني:

تَوَهمت قَدَمًا أَنَّ لَيْلَى تبرقعتْ وَأَنَّ حِجابًا دونَهَا يمنع اللّثمَا

فَلَاحَتْ فَلَا وَاَللَّهُ مَا كَانَ حُجُبُهَا سِوَى أَنَّ طَرَفِي كَانَ عَنْ حَسَنِهَا أَعْمَى

[1] – محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تقديم أنطوان موصلي، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1990، ج1، ص 216.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 216- 217.

[3] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 112.

[4] – محمد الرّاشد، نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي من الحبّ الإلهي إلى دوامات الاتحاد المستحيل، صفحات للدراسات والنشر، 2006، ص 39.

فَلَمَّا مَحَا إِنْسانُ عَيْنِي دَمْعِهَا رَأَتْ مَنِيَّ وَتَمَّ الَّذِي تَمَّا

فوا عُجِبَا مِنْ نَاضِرٍ غَيْرَ نَاظِرِ وَفَاقِدِ أَبْصارٍ رَأَى الْقَمَرَ الْأسمى

وَمَا ذَاكَ إِلّا أَنَّ تَعَوُّضَ طَرَفِهِ سِنَّاهَا فَلَمْ يَتْرُكْ ظَلامًا وَلَا ظَلِمَا

وَقَدْ قُلِبْتِ مِنْه الْحُروفَ فَلَفْظُهَا مُعَمّى فَلَا يُبْدَى الْمُسَمّى وَلَا الْأسمى

وَآيَةٌ هَذَا مِنْه إِبْقَاءُ رَسْمِهِ وَمِنْ دونِهِ يَسْتَنْكِرُ الْحَدُّ والرّسما»[1].

فمن خلال هذا النص يتضح لنا جليا الإشارة إلى الإله باستخدام الرمز الأنثوي المتمثل في "ليلى"، وما صاحب ذلك من كلمات هي [البرقع- الحجاب- الحسن- القمر الأسمى...] فما هي إلا استخدامات رمزية شكل بها الصوفي صورة ليلى تشكيلاً نحا به نحو التجريد.

ولعل ابتداء النص بالتوهّم دلالة على أن صورة ليلى عند الشاعر مجرّد تخيلات لا تكشف عن الحقيقة، مما جعله يحس دائما بالنقصان والعجز تجاه ما يصوّر، فليلى كصورة موقعها من الحقيقة موقع "تخمين" إذا كان التشبيه في البلاغة يقوم على علاقة بين أمرين اشتركا في صفة أو أكثر فإن هنا العلاقة تسقط، وهذا لعدم اشتراك ليلى مع أيٍ كان.

ومما يجدر الإشارة إليه أن أسماء الحق في الشعر الصوفي المغاربي تتعدّد عبر تسميات الأنثى مرة تكون التسمية بليلى –كما رأينا عند عفيف الدين التلمساني، والششتري، وعند أبي مدين شعيب- وتارة تكون نفس الشاعر بتسمية أخرى عند عفيف الدين سعاد، أبي مدين لبنى، وإن دلّ ذلك على شيء إنّما يدل على تعدد التجليات وتغيرها، وقد أشار إلى ذلك ابن عربي في سياق حديثه عن المحبة

[1] - أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص ص 211- 212.

فقال أن الذات الإلهية احتجبت عن هؤلاء الشعراء «بحب زينب وسعاد وهند وليلى والدنيا والدرهم والجاه وكل محبوب في العالم، فافتنت الشعراء في الموجودات وهم لا يعلمون»[1].

فبهذا تظهر الموجودات صوراً في مرائي الحق، تتعدد مظاهرها وتسميتها بتعدد المرائي نفسها وفي هذا المعني يقول عفيف الدين التلمساني:

تُذُكِّرْتِ مِنْ رامَةٍ مَوْرِدًا إِلَى مِائَة الْعَذْبُ أَشْكُو الصَّدَى

مَنَازِلُ قَدْ نُزِلْتِهَا سُعادً وَإِلّا فَمَا الطَّيِّبُ فِيهَا سَدَى

لُثِمْتِ ثَرى أَرُضُّهَا بِالْجُفُونِ وَمِنْ شَغَفِ خَلَّتِهَا أثمدا

وَصُوِّرَهَا الْوَجْدَ لِي كَعْبَةُ فَأَلْزَمُنِي الْوَجْدَ أَنَّ أَسُجَّدًا

أَقْبَلَ بيضُ أَحْجارِهَا كتقبيلي الْحَجَرَ الأسودا[2].

تبدو مظاهر الوجود في كثافتها الحسية والتي تمثل عناصر الصورة في النص رموزاً لعالم المعاني، فسعاد هي مظهر الوجود المطلق، المنازل كناية عن مظاهر الكون وصورة التي تجلت سعاد فيها بصفة الجمال [من الماء العذب، الطيب] وبذلك يدل كذلك على حال البسط التي كان عليها الشاعر.

كذلك نجد أن الشعائر الدينية تتحوّل إلى رموز ذوقية تنبع من ذات الصوفي في لحظة التجلي، فجعل من الكعبة سعاداً له يتوجه إليها بسجوده، ويقبّل بيض حجرها في مقابل الحجر الأسود، وهذا إشارة منه إلى نقاء كعبته الروحية وصفائها وطهارتها وعفتها، وهذه الأوصاف تلائم الذات العليّة.

[1] – محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكية، إعداد مكتب التحقيق بدار إحياء التراث الإسلامي، قدم له: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ج2، ص 322.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 322.

الحقيقة الإلهية أو الوجود المطلق يتجلى كيفما شاء، وفي أي صورة، « فهو موجود في كل موجود، حتى أن المحب صار محباً لذاته لعلمه بأن الذات الإلهية كنه ذاته، وهنا يحدث الفناء والاتحاد والامتزاج فيصير المحب والمحبوب شخصا واحدا فالمحب يبحث عن ذاته»[1].

يقول الششتري:

أَنَا هُوَ الْمَحْبُوبُ وَأَنَا الْحَبيبُ وَالْحُبَّ لِي مَنِّي شَيْءِ عَجِيبِ

وَاحِدٍ أَنَا فَافْهَمْ سِرًّا غَرِيبَ

فَمِنْ نَظَرِ سِرِّي رآني شَيٌّ وَفِي جَلا ذاته طَوَانِي طَيَّ

صفاتي لَا تَخَفَّى لَمِنْ نَظُرٌ وَذاتِيٌّ مَعْلُومَةٌ تِلْكَ الصُّورَ

فافنى عَنِ الْإِحْسَاسِ تِرْ عَبْرَ[2]

لقد نبه الشبلي إلى الفناء والامتزاج والوجد المتقاطع، فقال في أحد مجالسه ينوه بالحب العذري الصادق في وجده، معرضا ببعض الذين يدعون الوجد وهم أصحياء حيث قال: « يا قوم هذا مجنون بني عامر كان إذا سئل عن ليلى، كان يقول أنا ليلى، فكان يغيب بليلى عن ليلى حتى يبقى بمشهد ليلى ويغيبه عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى فكيف يدعي من يدعي محبته وهو صحيح مميز، يرجع إلى معلوماته ومألوفاته وحظوظه، فهيهات أنى له ذلك ولم يزهد في ذرّة منه وما زالت عنه صفة من أوصافه؟ !مهما أن بذل الجهود للمعبود أدنى رتبة عند القوم»[3].

[1] – سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، د ط، مصر، 2007، ص 155.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 287.

[3] – أبو سراج الطوسي، اللمع في التصوف، ص 437.

وضح الشبلي في هذا القول النقطة الجوهرية الرابطة بين ذات المتصوفة التواقة إلى الحب الإلهي وبين الحضرة الإلهية عبر نقطة يتم فيها الالتقاء، عبر عنها الصوفية بمصطلح (الفناء)، فناء ذات المحب في ذات المحبوب نقطة الانسجام والتقاطع ويصبحا واحدا، أي اتحاد أنا المحب بأنا المحبوب ليصير (الأنا هو) و(الهو أنا) كقول أبي مدين شعيب:

فانْتبَهت لِلْخِطَابِ وسَمِعْتُ مِنَّي

كُلُّي عَنْ كُلُّي غَابَ وَأَنَا عُنِّيَ مَفْنِي

وَارْتَفَعَ لِي الْحِجابُ وشهِدْتُ أَنِي

مَا بقَى لِي آثَارً غِبْتُ عَنْ أثَرِي لَمْ أَجِدْ مِنْ حَضَرٍ فِي الْحَقِيقَةِ غَيْرَي[1].

عبّر الشاعر عن الغيبة، وفناء ذات المحب في ذات المحبوب حتى أنه لم يجد إلا نفسه إلا "الأنا" كما في قوله (وارتفع لي الحجاب وشهدتُ أني)، وقوله (لم أجد في حضر في الحقيقة غيري) نافيا بذلك التشبيه أي لما غاب كلّه عن كلّه، فلم يعد موجوداً في الحضرة إلا هو.

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 85.

رابعا: الانزياح على مستوى الموضوعاتية الشعرية

يُعبّر الخطاب الصوفي عن تجربة صوفية كما يعبّر عن الأذواق التي ليس لها معادلا موضوعيا، يعيدها من جديد ليتمكن من قول ما لا ينقال، ليكون قادراً على أن « يكشف لنا عن مكان آخر، عن اللامعقول أو عما لا ينقال، وحين نريد أن نصل إليه بطريقة صوفية هي ما يسمى في الاصطلاح الانخطاف، حيث تتواصل مع ما لا يقال، مع ما لا يوصف»[1].

فالخطاب الصوفي يسعى إلى التعبير عما هو غير موجود، ولا يمكن وجوده إلا من خلال الذّوق، ثم أنّ وجوده يختلف باختلاف ذوق المتصوفة ولهذا فإن وجوده في اللغة لا يعطيه السّمة الموضوعية.

يتركب الشعر الصوفي عامّة من وحدات موضوعاتيّة كثيرة ومتنوعة، « ظاهرها شيء وباطنها شيء آخر، ولذلك فهي في أغلبها يمكن أن ينطبق عليها اسم "إيقونات" في لغة السيميائيين وذلك لعلاقة المتشابهة التّامة أو شبه التّامة بين ما تدلّ عليه موضوعات ما ممّا سبق في تفاعل مفرداتها وتضافرها فيما بينها ظاهريا وفي الواقع، وبين المتصوّر الدّلالي الصوفي الذي يشير إليه باطنيا وفي اللاّواقع»[2].

ومن هنا فالحسي في الخطاب الصوفي « مجرّد رموز لحالات من مواجيد الرّوح التي تُعزّ على التعبير الصّريح، ومعنى هذا أنّ حسيّة المعجم إنما هي مجرّد مؤشر ينبغي اختياره في ضوء يسفر عنه من مدلول دون أن تقوم وحدها بدور المعامل الحاسم في تحديد درجة الحسيّة»[3].

[1] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 239.

[2] – مختار حبار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني: الرؤيا والتشكيل، ص 58.

[3] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص 39.

فاالصوفي ينطلق من قصديته من التصوّر العام لما هو من قبيل الحسّ إذ سرعان ما يفرغه من محتواه الحسي المألوف، ويعطيه معنى جديداً هو من وحي التجربة التي يعيشها، لذلك يبتدئ الكثيف في عالم الحس، فيقابله ما هو لطيف في عالم الرؤيا، وهذه الميزة تسهم في إظهار المعاني الصوفية والإبانة عنها، فإنّ الله تعالى مثلا لا يدركه الوصف ولا يتحدّد بشكل من الأشكال. ولما كانت الأسرار الإلهية والحقائق الروحية لا يحيط بها الوصف « كان من الطبيعي أن يعتمد الصوفية على أساليب غير مباشرة ولا سيما على التعبير الأدبي الشائع وما يخص العشق والعواطف للإعراب عما يعتلج في ضمائرهم وإبراز ما يجول في عقولهم وقلوبهم»[1]. وهو نوع من أنواع التعابير رأوا فيه أنّه أكثر ملاءمة لحقائقهم ومكاشفاتهم، كما وجدوا فيه القدرة على التأثير في السامع تأثيراً قوياً ذلك لأن « الغزل ألصق بالجبلة الإنسانية وأقرب إلى الطباع وأخف على القلوب»[2].

وهكذا فقد عمد المتصوفة المغاربة في الشعر إلى الحب وما يتصل به من ذكر أسماء المعشوقات والوصل والقرب والبعد، كما عمدوا إلى الخمر وما يتصل بها من حانات وأديرة وكأس وندمان إلى غير ذلك من الأمور التي توجد عادة في الشعر الغزلي والخمري وهذه تعد إحدى الموضوعات التي عالجها الشعر الصوفي المغاربي إضافة إلى موضوعات أخرى نحن في صدد دراستها.

1-موضوعة الرّحلة:

الرّحلة والظعن تقليد من تقاليد القصيدة العربية القديمة، وكثيراً ما ترفق بالبكاء على الأطلال، وذكر الرحلة المتعبة والمهلكة، إذ استخلص شكري فيصل أنهم يلتقون في أربعة مواقف هي: « التساؤل عن الظعن والأخبار عن رحيله ومماشاة الرّكب والوقوف عن معالم الطريق، وذكر الضغائن

[1] – عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة دار الحياة، دمشق، ط1، 1972، ص 314.
[2] – المرجع نفسه، ص 313.

والهوادج، وذكر النساء والتحدث عنهنّ»[1]. فذكر الرّحلة ومتطلباتها، كالحادي والركب والعيس... وما يكتنفها من صعوبات ومشقة من باب المماثلة « إذ تشاكل الرّحلة إلى ديار المحبوب في النفوس السّالكة الطّالبة الوجود الحق الواحد، كما تساق الظعائن وتحدي الإبل، ومثلما تطوي العيس المفاوز المهلكة تطوي نفوس المحبين في السّفر الروحي الشواغل القاطعة والعلائق المانعة»[2]، كالركون إلى الماديات والشهوات.

وظف الشعراء الصوفية المغاربة في قصائدهم موضوعة الرحلة إذ وجدوا فيها بديلا مكانيا يعبرون من خلاله عن حنينهم، وسفرهم الرّوحي على نمط القصيدة الجاهلية « إذ وجدوا فيها ضالتهم التعبيرية فاتخذوا منها لغة إشارية ورمزية، يحيل فيها الرّحيل المكاني على رحيل صوفي أو عروج روحي، ويحيل فيها قطع المسافات واجتياز القفار والفيافي ووعر السّفر ووعثه قبل الوصول، على السلوك الصوفي والتدرج في المقامات والأحوال الصوفية قبل الوصول»[3].

لقد وظف الشعراء المتصوفة المغاربة موضوعة الرّحلة في أشعارهم القائم بنياتها على الحسّ الباطني والإدراك الذوقي، فالرحلة هنا ذوقية تندرج في مراتب تمثلها الأحوال والمقامات، كما أنها رحلة أشبه ما تكون بالمعراج، فالصوفي في سلوكه ومعراجه ينتقل من مرتبة إلى أخرى، وكلما ارتفع في المراتب ارتقى، وتعمقت عنده المعرفة وازداد عنده الكشف.

فحصيلة معراجهم الرّوحي « وما يشتمل عليه من رياضات روحية متمثلة في إحكام ظواهر الشرع، وإدامة الذكر، والحضور مع الله عز وجل، ومراقبة النفس في كل صغيرة وكبيرة والعزوف عن

[1] – شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلوم للملايين، ط6، بيروت، د ت، ص 117.

[2] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 180.

[3] – حبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 83.

الدّنيا»[1]. وكل هذا من أجل الوصول إلى حال من الصفاء والنقاء ما يمكّن من تلقي النور والمعرفة، فيتوج صاحبه بمقام الفناء.

وقد كان حضور الرّحلة كموضوعة في الخطاب الصوفي المغاربي « عبارة عن أيقونة تكاد تكون ثابتة الدّلالة مهما اختلف العمل الأدبي من شاعر إلى آخر، إذ أن مجرّد وجود بنيتها في قصيدة صوفية معيّنة سرعان ما يحيل السّياق الصوفي على أنّها علامة مركبّة وعلى أنّها بنية مستعارة، وعلى أنّها مجرّد تشبيه دال بكله وتفاصيله على أصيل، أو مدلول صوفي بكله وتفاصيله أيضا»[2].

والشعر المنعقد بموضوعة الرّحلة، يدعو إلى العالم الحق، وهو إذ ينبغي الدعوة إليه وإنارته وإظهار جوهريته، يقول أبو مدين شعيب التلمساني في إحدى موشحاته:

رَكِبَتْ بَحْرَا مِنَ الدُّموعِ سَفِينَةُ جِسْمِي النَّحِيلِ

فَمُزِّقْتِ ريحَهُ قُلُوعِي مُذْ عُصِفْتِ سَاعَةَ الرَّحِيلِ

يا جِيرَةٍ خُلِّفْتِ عُيُونَي تَجْرِي عَلَى الْخَدِّ كَالْعُيُونِ

خيّبتموا فِي الْهَوَى ظُنونَي مَا هَكَذَا كَانَتْ الظنونُ

مَنَّوْا وَلَا تَطْلُبُوا مَنُونَي فَإِنَّ هجرانكم مَنُونً

فرّقتموا فِي الْهَوَى جُمُوعَي وسؤتموا صُحْبَةُ الدَّليلِ

وَمَا نَظَرْتُم إِلَى خُضُوعِي ووقفتي وَقْفَةُ الذَّليلِ

[1] – ينظر: أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، اعتنى به د. عبد الله الخالدي، شركة واد الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ضمن ملحق إحياء علوم الدين المجلد الخامس، ص 47.

[2] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني: الرؤيا والتشكيل، ص 88.

يا سَائِقٌ العيس بِالْمَحَافِلِ فِي طَلْعَةِ الْبِيدِ وَالْقِفَارُ

عرجْ عَنِ الْأَرْبَعِ الْأوائلَ وَاِقْصِدْ بِهَا أَشَرَفُ الدَّيَّارِ

وَالْمَاءَ إِنَّ قُلَّ فِي الْمَنَاهِلِ أَوْ رَمَتْ عِنْدَ النُّزُولِ نَارَ

فَالْتُمِسَ الْمَاءُ مِنْ دُموعِي فَكَمْ لَهَا فِي الْفَلَا سَبِيلَ

وَاُقْتُبِسَ النَّارُ مِنْ ضُلُوعِي فَفِي الْحَشا حُشُوهَا شَغِّيلَ

بِاللهِ إِنَّ لَاحَتْ الْقِبَابُ سُلَّمَ عَلَى سَاكِنِي الْقُبّارِ.[1]

لقد وظف أبو مدين البحر والسفينة بأبعادهما الروحيين، بدلا من الصحراء والناقة بأبعادهما الحسيين، « فقصيدة أبي مدين لا تخرج في بنيتها عما درجت عليه الرحلة في القصيدة العربية القديمة عموماً والقصيدة الصوفية خصوصاً، فقد بناها على ثنائية المتقابلة ذات العلاقة البينية بينه وبين حادي العيس، وعلى توتر عاطفي ينسحب مداه على أبيات الرّحلة كلها ويلونها بلونها الشجي الحزين»[2].

واعتماداً على هذا يتبيّن لنا أن "أشرف الديار" في القصيدة لا يتم الوصول إليها إلا عن طريق "سائق العيس" فيها وهو القلب، فالصوفي يستطيع أن يرحل إلى تلك الديار ويقترب منها بمقدار ما يمكنه أن يتطهّر من أدران العالم المادي، وتنقية قلبه، وصفاء سريرته وكل ذلك يسهم في خدمة الحقيقة المبتغى إيصالها، والتي تفيد تطلع المحب والمحبوب واحد، لأن في ذلك تحقيق التوازن والوصول إلى الراحة والاطمئنان، وتخلصا من التوتر والقلق والأسى الذي تثيره أهوال الرّحلة الصوفية وصعابها وبقاء الشاعر عاجز متفرج، وفي هذا المعنى أيضا يقول أبو مدين شعيب:

[1] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 81.

[2] – حبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني: الرؤيا والتشكيل، ص 85.

قَدْ فَرَى الْقَلْبُ الْفِرَاقُ وحقاً كَانَ يَوْمُ الْفِرَاقِ شيئاً فَرِيًّا

وَاِخْتَفَى نُورُهُمْ فَنَادَيْتُ رَبِّي فِي ظَلَامِ الدُّجى نداءً خَفِيًّا

لَمْ يَكُ الْبُعْدَ بِاِخْتِيَارِي وَلَكِنْ كَانَ أَمْرًا مُقَدَّرًا مَقْضِيًّا[1].

ويقول في موضع آخر:

وَوَعَدْتِنِي بِالْوَصْلِ ثُمَّ هَجَرْتِنِي حَاشَاكَ تُخْلِفُ مَا وَعُدْتِ وَلَا تَفِي

وَلَقَدْ كَفَى مَا قَدْ جَرَى مِنْ أَدْمُعِي يَوْمِ الْفِرَاقِ مِنَ الدُّموعِ الذَّرَفِ

وَعَوَاذِلَي رَامُوا سَلُويّ قُلْتِ لَا أَسْلُو وَلَا أُصْغِي لِقَوْلِ مُعَنِّفِي.[2]

فالنص باعتبار سياقه الصوفي الذي ورد فيه، نجده يعتمد التقرير والإخبار عن عجزه، وتتبع الظاعن الرّاحل بقلبه، وعواطفه الجيّاشة، وبالجحيم الذي يعيشه بعيداً عن ذلك الركب، كما ركّز النصّ في خدمة هذا المعنى على زمن الماضي مشدود إلى تجربة متحققة في زمن الماضي، وكلّ ما يبتغيه هو أن يوفق في نقلها واستلهامها من خلال مطابقته بين موضوع الرّحلة التقليدي وطرح الموضوع بمعنى جديد.

فالرحلة بمختلف مظاهرها وبمدلولاتها المكانية والزمانية تحمل دلالة الرمز والمجاز، وكذلك المفردات الحسية لها أيضا دلالة روحية، لأن كل ما يقال في الشعر الصوفي المغاربي من مفردات دالة على الرحلة هي وليدة مشاهدة وتلمس من العالم المعيشي والمحيط، فيصور لنا رحلتهم الحسية

[1] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 62.

[2] – محمد الطاهر علاوي، العالم الربّاني سيدي بومدين شعيب، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2004، ص156.

ويجسدوها استقاء من الرحلة الإنسانية المتعارف عليها، وكل ما يوظفه شعراء المتصوفة المغاربة في شعرهم هو ما يشكل لنا إسقاطا للجميل والراقي في المعاني الروحية المستوحاة من المرجعية الدّينية لهم والسفر عند الصوفية على أغلبه لا يشد له الرحل. لذلك جاءت الرحلة الروحية عند الشعراء الصوفي ة المغاربة في صورتها تتطابق مع الرّحلة الحسية، ذلك لأن « الشاعر الموصوف بالكمال المثالي، يزج النفس الإنسانية كلها في العمل بإخضاع كل قدرة من قدراتها للأخرى، وفقا لأهميتها وشرفها النسبيين وهو يبث طابع الوحدة وروحها الذي يمزج، وكذا يدمج (إن جاز التعبير) كل شيء في صاحبه بفعل تلك القوة التركيبية والسحرية التي آثرناها وحدها باسم الخيال»[1]. فجاءت مفرداته تجسد بشكل تفاعلي الحقيقة التي تتطلبها الرحلة الحسية، ولكن السياق الصوفي يرفض أن تنزل منزلة الرمز والمجاز للدلالة على الرحلة الروحية، وبها تبقى محافظة على وظيفتها. فالتنقل بين مكان وآخر، يكون حسيا كما يكون روحياً والشيء المشترك بينهما هو الإحساس والتصوير.

2-موضوعة الحنين:

يميل الإنسان بطبعه إلى موطنه الأول الذي ولد فيه وشب وترعرع فيه، ويحس بالغربة إذا انزاح عنه وفارق أهله، ويشده الحنين إليه إلى منازله إلى صباه وشبابه، فيسعى جاهداً للعودة لكن هناك عوائق التي غالباً ما تطول أو لا تزول، فيشتد بذلك الحنين ويعيش بأمل العودة، كما يعبّر أبو تمام بقوله:

نُقِلَ فُؤَادُكَ حَيْثُ شِئْتِ مِنَ الْهَوَى

مَا الْحُبُّ إلاّ لِلْحَبيبِ الْأَوَّلِ

[1] – جون روبرت بارت اليسوعي، الخيال الرمزي كولريدج والتقليد الرومنسي، ترجمة علاي العاكوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي، د ط، 1992، ص 18.

كَمْ مَنْزِلٌ فِي الْأَرْضِ يَأْلَفُهُ الْفَتَى

وَحَنِينُهُ أَبَدًا لِأَوَّلِ مَنْزِلَ.[1]

على الرغم من أنّ الشاعر يألف منازل أخرى إلا أنه يتشوق دائما للعودة إلى المنزل الأول الذي قضى فيه صباه وشبابه، لأن فيه تمكن من صنع أحلامه وبالخصوص تلك التي تتعلق بالجوانب الاعتقادية والروحية.

وإذا كان الإنسان محمولا في طبيعتين مادية وروحيّة، فلا شك أنّ الجانب الروحي قد مارس حضوره ونشاطه عند المتصوفة بوسائل مختلفة، تمثلت أحيانا في ما يسمى بـ"الرقص الصوفي" الذي دلّ به المتصوّفة على حنينهم إلى عالم الأرواح، حيث يقول أبو مدين شعيب:

إِذَا اُهْتُزَّتْ الْأَرْوَاحُ شَوْقًا إِلَى اللّقا ترقصّت الْأَشْبَاحَ يا جَاهِلُ الْمُعَنّى.[2]

وأحيانا أخرى بـ"السّماع الصوفي"، إذ أن الحركة اللاإرادية أو التواجد عند سماع الأشعار تفصح عن محاولة تفلت الروح عن الجسد، فتنتج حركات معادلا لذلك فالحنين في الشعر الصوفي هو حنين روحي، الروح الذي انحدرت بفعل الأمر الإلهي من عالمها العلوي وهو موطنها الأصلي لتحل في الجسد، وهذا الانحدار وضعها في موطن غريب عنها أحست فيه بالاغتراب والبعد والنزوح، ومن ثمَّ دفعها ذلك إلى الحنين إلى عالمها الأول، ومن هنا كان الموقف الصوفي رافضا لعالم الواقع، عالم الحسّ، حالماً بالوصول والعودة إلى العالم المثالي، العالم الأصيل، الذي يستعيد فيه حقيقته، إذن فكرة النزوح أي نزوح الروح من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح تعادل نزوح الشاعر من موطنه، وألفه الموطن الآخر الغريب، ولكنه يبقى دائماً يحن إلى وطنه الأوّل.

[1] – الصولي (أبو بكر محمد بن يحي)، أخبار أبي تمام، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1980، ص 263.
[2] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 59.

وما يشكو منه الشاعر الصوفي « ليس نزوحاً من مكان إلى آخر على وجه الأرض، وإنما هو نزوح هذه الروح ومفارقتها للروح الكلي بالذر إلى عالم الأشباح أو الجسد البشري الذي سجنت فيه، وتدنست بمادياته، وانتفت بذلك علاقتها بأصلها الذي أهبطت منه واضمحلت في غيره، إذا بحنين الشاعر ليس حنيناً إلى وطن مكاني بعينه، ولكنه حنين إلى الأصل، وطلب للعودة بحثا عن نقطة البداية»[1]، ولعل هذا ما يظهر جليا في قول أبي مدين شعيب التلمساني:

مَتَى يا عريب الْحَيُّ عَيْنَي تَرَاكُمً وأسمع مِنْ تِلْكَ الدَّيَّارِ نِدَّاكُمْ

وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرَ الَّذِي حالُ بَيْنِنَا وَيَحْظَى بِكَمْ قَلْبُي وَعَيْنَي تَرَاكُمُ

أَمَرُّ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرَ حاجَةٍ لِعَلِيِّ أَرَّاكُمْ أَوْ أَرَى مِنْ يراكم.[2]

ابتدأ النص بالسؤال عن الموعد الذي يلتقي فيه الشاعر مع أهله وخلانه في عالم الأرواح، واستعمل النداء للرغبة المحمومة في لقاء أو سماع صوت هؤلاء الأحبة والخلان في موطنهم الأول الذي كانوا فيه رفقة الشاعر، فاستعمل لفظة: الحيّ، الديار، الأبواب، ثم استثمار شكلها الصوتي الحسي للدلالة على التشوق الدائم الحنين إلى الذات الإلهية.

وكثيراً ما أستُعمِل في الشعر الصوفي المغاربي في موضوعة الحنين معاناة الروح الصوفية وتوقها إلى حقيقتها الأزلية السّابقة، يقول عفيف الدين التلمساني:

مَا ذَاتُ طَوْقٍ بَكَتْ فِي دَوْحَةِ الْقَفَصِ عَلَى حَبيبٍ لَهَا نَائِي الْمَزَارِ قَصِيَّ

كَانَتْ وَإِيَّاهُ فِي ظَلَّ الْأَرَاكُ عَلَى أَرِيكَةٍ أُمِّنْتِ مِنْ رَائِعِ الْقَنْصِ

[1] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص 92.

[2] – أبو مدين شعيب التلمساني، الدّيوان، ص 94.

فَفُرِّقَ الْبَيْنُ مِنْ شَمْلِيهَا فَغَدَتْ تَبْكِي عَلَيه بِقَلْبِ دَائِمِ الْغُصَصِ

يَوْمًا بِأَعْظُمِ مَنِّي لَوْعَةٍ وَجَوَى عَلَى زَمانِ تُقْضَى مُمْكِنَ الْفُرَصِ

فَلَوْ تِرَانِي وَالْوَرْقَاءَ فِي سَمَرٍ عَلَى تَشَاكِي هَوَى مستعذب الْقَصَصُ

تَبْكِي فَتَشْجِينَي وَأَبْكِيَ وَهِي مُسْعَدَةٌ وَزائِدُ اللَّيْلِ طُولًا غَيْرَ منتاقص

حَتَّى بَكَى عَاذِلُي شَجَوَا رِقَّ أُسَى وَبَاتَ لِلْحُزْنِ فِي سُودٍ مِنَ الْقَصَصِ.[1]

يأتي أبو الربيع في نصّه هذا ما يعادل روحيا معنى الروح، وهو "الحمام" من خلال كلمة القفص، فهو هنا انحرف أو انزاح بالمعنى الباطني ليشير إلى اللطيفة الإنسانية التي طوّقت بالجسد، وحبست فيه ولما الحمام، لأن هناك ممثلة بين الحمام و(الرّوح أو الورقاء) يجمع بين كونين: الفضاء والأرض، وكذلك الروح فلها شكلها في الغيب وفي عالم الحس عندما تسكن الروح في الجسد وتحل فيه.

ثم يمضي الشاعر في وصف حالات الروح، وما يكتنفها من هم وحزن وشجن، مبيناً حالته النفسية اعتباراً من البيت الرّابع، أما الأبيات الأخرى فيقدم فيها للمتلقي معرفته بالمعنى والتي تتسم بكونها عصارة تجربة خصّه الله بها بعدما أحسه بما أحست به الروح.

ونجد كذلك في أشعار المتصوفة بروز الروح كجوهر عام وذات الشاعر كصورة مصغرة لذلك الجوهر، نجدها في شعر عفيف الدين التلمساني، حيث يقول:

[1] – أبو ربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 129.

نُفُوسُ نَفِيسَاتٌ إِلَى الْوَصْلِ حِنْتِ فَلَمَّا سَقَاهَا الْحُبَّ بِالْكَأْسِ جَنَتْ

كَانَتْ تَمَنَّتْ أَنْ تَمُوتَ صَبَابَةَ فُسَّاقٍ إِلَيهَا الْوَجْدَ مَا قَدْ تَمَنَّتْ

وَفِي الْحَيِّ هُيِفَا الْمَعَاطِفَ لَوْ بَدَتْ مَعَ الْبَانِ كَانَ الْوَرَقُ فِيهَا تَغَنَّتْ

عَجِبْتِ لَهَا فِي حُسْنِهَا إِذَا اِنْفَرَدْتِ لأية مُعَنّى بَعْدَهَا قَدْ تُنْبِتُ.[1]

يتحدث أبو الربيع عن النفس "بمعنى الروح" التي تحن إلى موطنها، فهي منقولة عن أصلها معزولة عن ألفها فهي تموت وتشتاق إلى العودة، والتحرر من الغربة، لينتقل بعدها للحديث عن ذاته في البيت الرابع ليعبر بذلك عن التحامه واتحاده بالذات العليا.

الحنين إلى الديار، معلومة كانت أو مجهولة، موضوعة تتكرر في الأعمال الأدبية الصوفية المغاربية، وهي تقوم بتكرارها بوظيفة تعبيرية تجسد خدمة الحقيقة المبتغى إيصالها تلك هي المعاني التي يصبو إليها المتصوفة.

3-موضوعة الغزل:

يعدّ الغزل من الأغراض التي عالجها الشعراء الصوفيون، ويسميه البعض التشبيب والنسيب، وهناك من سوّى بين معاني الغزل والنسيب والتشبيب، « والتشبيب والتغزل والنسيب كلها بمعنى واحد»[2].

[1] – أبو ربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص ص 66- 67.

[2] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ت: محمد عبد القادر أحمد عطاء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001، 2/ 65.

وهناك من ذهب إلى تجزئ موضوع الغزل إلى النسيب والتشبيب، فالبغدادي يرى « أن التشبيب إنّما هو ذكر صفات المرأة المحبوبة وأمّا النسيب فهو ذكر عاطفة الشاعر المحب[1]»، ويقسّم شكري فيصل الغزل إلى ثلاثة أنواع: (الغزل العذري والغزل الماجن أو الغزل العمري والغزل التقليدي)*.

وإذا عدنا إلى الخطاب الشعري الصوفي وجدنا الغزل التقليدي والغزل العذري يحتلان منه حيزاً أساسيا لا غنى عنهما وذلك لتشابه (الحب الإنساني) بتجربة (الحب الإلهي)، ومظاهر التشابه متعددة أهمها تلك العاطفة التي يتميز بها شعر التجربتين.

«ونشأ الحب الإلهي في الإسلام تطوراً للحب العذري وسموا به، إنّ الحب الحسّي يتجه إلى الخلق أما الحب الإلهي فوجهته ذات الحق»[2].

وبهذا فقد اتخذ المتصوفة من القصيدة الغزلية قالباً يصورون من خلالهم وجدهم وعشقهم للذات العليا، «توجههم للذات العليا ومناجاتها وندائها والتعلق بها، يتجاوزون علاقة العابد بالمعبود، والمخلوق بالخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق، بحيث تكون رغبة الاتصال والتشويق له، أمراً يغلب على الصوفي حتى يغلق كل المنافذ أمامه وحتى يترك كل ما عدا المحبوب، من أجل أن يخلص له

[1] – عبد اللطيف البغدادي، تاج العروس، ج8، ص 43.

* – 1– الغزل العذري: المنسوب إلى شعراء قبيلة بن عذرة كجميل بثينة ومجنون ليلى وهو غزل العفة والطهر والنقاء، مخلصا للمحبوب ويعبر فيه صاحبه عن أحاسيس ومشاعر صادقة. 2– الغزل الماجن أو الغزل العُمري:نسبة إلى عمر بن أبي ربيعة، وهو الفاحش في لغته، الفاسق في فعله وقصده، لا ينشد فيه صاحبه إلا ملذاته وشهوته الفاجع في مظهره، وعرف به في الجاهلية امرؤ القيس في بعض شعره وفي الإسلام عمر بن أبي ربيعة. 3– الغزل التقليدي: هو غزل وظيفي نسجه أصحابه لوظيفة فنية في تقاليد القصيدة العربية، وقد تميز بالاعتدال والوسطية في تعبيره عن جمال المرأة المادي والمعنوي، وفي تعبيرهم عن العلاقة الإنسانية الطبيعية في الحب بين الذكر والأنثى، وبمثله جرير، الأخطل، الفرزدق.

– ينظر: شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ص ص 280– 281.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في التصوف الإسلامي ظلاله في الأدب، دار الطباعة المحمدية، د ط، القاهرة، د ت، ج2، ص 75.

وحده»[1]. وهم في ذلك يخالفون العشق الإنساني على اعتبار أن حبهم وعشقهم هو الله وحده. فالتجربة الصوفية من حيث هي ذوق يعيشها كل صوفي عانى الوجد وتأرجح بين سعة الوجدان وضيق اللغة، ولذا تختلف طريقة التعبير من صوفي إلى آخر، للكشف عن اللّذة العرفانية الشبيهة باللّذة الحسية والتي تسمو عن الترجمة والكشف.

ومن الأسباب التي دعت إلى التشابه الكبير بين الغزلين البشري والإلهي « الصلة بين الجمال الحسّي والجمال المطلق واحداً من أسباب دعت إلى التشابه الكبير بين الغزلين البشري والإلهي شبهاً صعب معه التمييز في بعض الأحيان بين النوعين من ناحية، على حين فتح الصوفية باباً واسعاً لنقل مقطوعات الغزل البشري إلى معانيهم الروحية لتصير غزلاً إلهياً من ناحية أخرى»[2].

غالبا ما نجد أن المتلقي لا يوفق في تمييز الشعرين في الحب الإلهي والحب العذري لولا السّياق (الديوان) الذي وردت فيه القصيدة كقول أبي مدين شعيب التلمساني:

طَالَ اِشْتِياقُي وَلَا خُلَّ يوانسني وَلَا الزَّمانَ بِمَا نَهْوَى يُوَافِيَنِي

هَذَا الْحَبيبَ الَّذِي فِي الْقَلْبِ مَسْكَنُهُ عَلَيه ذِقْتِ كُؤُوسَ الذُّلِّ وَالْمَحِنَّ

عَلَيه أُنْكِرُنِي وَمَنْ كَانَ يَعْرُفُنِي حَتَّى بقيت بَلَا أَهْلٌ وَلَا وَطَنَ

قَالُوا جَنَنْتِ بِمَنْ تَهْوَى فَقُلْتِ لَهُمْ مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إلّا لِلْمَجَّانِينَ.[3]

[1] – أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مهدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 155.

[2] – عبد الحكيم حسّان، التصوف في الشعر العربي: نشأته وتطوّره حتى أوائل القرن 3 الهجري، ط2، مكتبة الهلال، القاهرة– مصر، 2003، ص 298.

[3] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 67.

وفي السّياق نفسه يعبر الششتري عن مشاعره ومواجده وأحواله وأشواقه الدائمة للوصول إلى المحبوب الأعلى، في هذا الموشح:

كُلَّمَا قُلْتِ يقربي تَنْطُفِي نِيَرانَ قَلْبِي

زَادَنِي الْوَصْلَ لَهِيبَا هَكَذَا حالِ الْمُحِبِّ

لَا بِوَصْلِي أَتَسَلَّى لَا وَلَا بِالْهَجْرِ أَنْسَى

لَيْسَ لِلْعِشْقِ دَواءً فَاُحْتُسِبَ عَقْلَا وَنَفْسًا

إنني أَسُلِّمَتْ أَمْرُي فِي الْهَوَى مُعَنّى وَحِسًّا

مَا بَقُّي إلّا التَّفَانِي حَبَّذَا فِي الْحُبِّ نَحْبَي

إنني بِالْمَوْتِ راضٍ هَكَذَا حالُ الْمُحِبِّ

يا حَبيبُي بِحَيَّاتِكَ بِحَيَاتِكَ يا حَبيبِي

رِقِّ لِي وَاُنْظُرْ لِحالِيِّ أَنْتَ أَدَرَى بِالَّذِي بِي

أَنْتَ دَائِي وَدَوائِي فَتَلَطُّفُ يا طَبِيبِي

إِنَّ يَكُنْ يُرْضَكَ قَتْلَي فاجعل الْقَتْلَ بِقُرْبِي

إِنَّ بِالْوَصْلِ أَفْنَى هَكَذَا حالَ الْمُحِبِّ

قَدْ سلبتم وِدَادِي يا ملاحِ الْحَيِّ نَفْسُي

إِنَّمَا يَسْبِيَ فُؤَادُي غَيْرَ تالِفِي وَأَنْسَى

فَبِهَذَا زادً عِشْقًا وَرَضَّي بِالْعِشْقِ صَحْبَي

وَتَفَانِيُنَا جَمِيعًا هَكَذَا حالِ الْمُحِبِّ

أَنْتَ فِي كُلُّ جَمِيلِ وَجَمَّالِي يا مُطّاعٍ

قَدْ تجليت لِقَلْبِي مُسْفِرًا دُونَ قِنَاعٍ

وَعَلَى عِشْقِ الْجَمَالِ طَبْعُ اللهِ طِبَاعٍ

آهٍ يا تَمْزِيقِ قَلْبِي آهٍ يا قَتْلِي وَسَلْبِيٍّ

مُتْ مِنْ لُطْفِ الشَّمَائِلِ هَكَذَا حالُ الْمُحِبِّ

كُلُّ صَبٍّ مَاتَ وَجْدًا يَشْتَكِي حُرُّ الدَّلالِ

وَأَنَا بِالْعِشْقِ وَحَدُّي نَشْتَكِي بُرْدَ الْوِصَالِ

ناسَبُ اللُّطْفِ وُجُودَي فَتَفَانَيْ بِالْجَمَالِ

عُشْتِ طُوَّالَ الدَّهْرِ فَانِي مُسْتَهَامُ الْعَقْلِ مَسَبَّيِ

طَيِّبِ الْعَيْشِ خَلِيعًا هَكَذَا حالِ الْمُحِبِّ.[1]

فيبدو أن هذه التجربة في تكوين مقاطع وموشحات قد أفادت من شعر الحب العذري في جعل اللغة تختزن الحالات الروحية السامية، وإلى جانب ذلك تستقي من موضوعات هذا الشعر من

[1] – أبو ربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص ص 160- 162.

أساليبه التعبيرية، فعند قراءتنا لهذه الأبيات نجد صلة الإنساني بالإلهي غير بادية، ولا تكاد تعرف لولا معرفة مسبقة.

يقول حبار مختار وهو يعلّق على مقطعة لأبي مدين شعيب: « لولا أن المقطعة منسوبة لأبي مدين، ولولا أنها قائمة في ديوانه الصوفي، وهما معاً سياقان خارجيان عن المقطعة لما اعتبرت المقطعة من التصوف في شيء، ولذهبت الظنون بها شتى المذاهب، ولربما تمت نسبتها إلى أحد المجانين من العذريين لجريانها على مجرى شعرهم ونفْسه مع أنها مقطعة صوفية»[1].

إن التشابه الكبير بين الغزل الصوفي والغزل التقليدي جاء نتيجة للتقارب الشديد بين أحوال المتصوفة وأحوال المحبين، فالصوفي إذا ما أراد أن يصرح عن حبّه ومحبوبه يلجأ إلى الغزل التقليدي وإلى تأوهات المحبين، يستمد منها العون والعزاء لما هو فيه، حينها لولا بعض القرائن اللفظية والدلالية المبعثرة في النص لما استطاع القارئ التمييز بين الغزلين، يقول عفيف الدين التلمساني:

بَلَوْتِ الْهَوَى قَبْلَ الْهَوَى فَوجدتُهُ أُسَارَى بَلَا فَكٍّ سقايا بَلَا طِبٌّ .

بِرُوحِيِّ حَبيبٍ لَا أُصَرِّحْ بَاسِمَهُ وَكُلُّ مُحِبٍّ فَهُوَ يُكَنِّي عَنِ الْحُبِّ

بَرانِيَّ هَوَاهُ ظاهِرًا بَعْدَ باطِنٍ فَجِسْمِيٍّ بَلَا رَوْحُ وَقلبُي بَلَا لُبٌّ

بِحُبِّكَ هَلْ لِي فِي لِقَاءَكَ مَطْمَعٍ فَإِنَّي مِنْ كُرَبٍ عَلَيكَ إِلَى كَرِبَ

بِكُلُّ طَرِيقٍ لِي إِلَيكَ مُنَبِّهً كَأَنَّي مَعَ الْأَيَّامِ بَعْدَ فِي حَرْبٍ

بَكَيْتِ فَقَالُوا : أَنْتَ بِالْحُبِّ بائح كَتَمْتِ فَقَالُوا : أَنْتَ حَلٌّ مِنَ الْحُبِّ

[1] – حبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص 67.

بوارقَ لَاحَتْ لِلْوِصَالِ نَشَمُّهَا فِيَا بَعْدَ بَعْدَ قِدَدِنَا زَمَنِ الْقُرْبِ

بُقِيتِ وَهَلْ يَبْقَى صَبَابَةُ لَوْعَةِ تَقَلُّبِهِ الْأَشْوَاقِ جَنْبًا عَلَى جَنْبِ

بُلِغْتِ الْمُنَى مِمَّنْ أَحُبَّ بِحُبِّهِ وَلَا بِدْ للمربوب مِنْ رَحْمَةِ الرَّبِّ[1].

إنّ كل الإشارات هنا ليست مما تعارف عليه الغزليون، وإن كانت المعاني الظاهرية تدل على ذلك، إلا ثمة سياقات أسلوبية وقرائن نصية تمنع أن يكون النص من الغزل الإنساني كمثل " براني هواه ظاهراً بعد باطن"، إذ الاعتقاد الصوفي يذهب إلى أنّ الروح كانت في عالمها الأول عالم اللطائف وفي ذلك العالم كان تعلقها بالله ومحبتها له، حتى هبطت إلى الجسد ولا تزال تحنّ وتشتاق إلى عالمها الأول. ولذلك قدم الشاعر الباطن عن الظاهر تقديما يشير إلى صدارة الروح عن الجسد.

وفي نفس السياق يقول الششتري:

نُظِرْتِ فَلَمْ أَنْظُرْ سِواكَ أُحِبُّهُ وَلَوَلَّاكَ مَا طَابَ الْهَوَى الَّذِي يَهْوَى

وَلَمَّا اجتلاك الْفِكْرَ فِي خَلْوَةِ الرِّضا وَغُيِّبْتِ قَالَ النَّاسُ ضَلَّتْ بِي الأهوى

لَعَمْرُكَ مَا ظَلَّ الْمُحِبُّ وَمَا غَوَى وَلَكِنَّهُمْ لَمَّا عَمُّوا أُخْطِئُوا الْفَتْوَى

وَلَوْ شُهِدُوا مُعَنّى جَمَالِكَ مثلما شَهِدْتِ بِعَيْنَ الْقَلْبَ مَا أُنْكِرُوا الدَّعْوَى

خَلَعْتِ عِذارى فِي هواك وَمِنْ يَكُنُّ خَلِيعُ عِذَارٍ فِي الْهَوَى سَرِّهِ النجْوى

وَمُزِّقْتِ أَثْوابَ الْوَقَارِ تهتكاً عَلَيكَ وطابت فِي مَحَبَّتِكَ الْبَلْوَى

فَمَا فِي الْهَوَى شَكْوَى وَلَوْ مُزِّقَ الْحَشا وَعَارٌ عَلَى الْعُشَّاقِ فِي حُبِّكَ الشَّكْوَى.[2]

[1] – أبو ربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 276.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 34.

من السياقات الأسلوبية والقرائن النصية التي تمنع أن يكون النص من الغزل الإنساني كمثل قوله "نظرت فلم أنظر سواك أحبه"، هنا إشارة منه أنه لم يجد محبوب حسي يحبه، وإنما أمر لطيف يتأبى عن الكشف، وممّا يصرف المعنى عن ظاهره في العجز "لولاك ما طاب الهوى للذي يهوى".

لقد كانت تلك المعاني الظاهرية إشارات إلى الأذواق والمواجد التي ليس لها معادل موضوعي ولا لغوي، فالشعراء المتصوفة المغاربة استمروا في حديثهم عن حبهم وأحوالهم مما تعارف عليه الغزليون من طمع في لقاء المحبوب، اللوعة الفراق التي يعانيها نتيجة بعده عن محبوبه.

وكذا الأسى والحزن والبكاء والكتم والصبابة والشوق، هي كلها معاني حسيّة استعملت للدلالة على معانيه الروحية الصوفية المتعلقة بمحبته لربه، ورجاء القرب من حضرته. « وهذا هو قاوم مسعى أهل التصوف: أنه السفر بين العوالم والارتحال من خلق إلى خلق، وصولا إلى حضرة المعشوق الذي هو الجمال المطلق»[1].

يمكن القول بأن القدر الذي حقق فيه شعراء الغزل الحسي ضرباً من الهيام في محبوباتهم اللاتي أحبوهنّ من أجل الحب نفسه بالقدر الذي حقق فيه المتصوفة رواد الحب الإلهي فناء تاماً فيه، يقول أبو مدين شعيب التلمساني:

تملكتموا عَقْلُي وَطَرِفُي وَمَسْمَعِي وَرُوحِيِّ وَأحْشَائِي وَكُلُّي بِأَجْمَعَي

وتيهتموني فِي بَدِيعِ جَمَالِكُمْ وَلَمْ أَدْرْ فِي بَحْرِ الْهُوَّيِ أَيْنَ مَوْضِعُي

وأوصيتموني لَا أَبُوحَ بُسْرَكُمْ فَبَاحَ بِمَا أَخَفِيُّ تُفِيضُ أَدمعِي

وَلَمَّا فنى صَبْرَي وَقَلَّ تَجَلُّدِي وَفَارَقَنِي نَوْمَي وَحُرِمْتِ مَضْجعي

[1] – علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد ذات الفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، ط2، 2000، ص154.

أَتَيْتِ لِقَاضِي الْحُبِّ قُلْتِ أَحَبَّتُي جُفُونِي وَقَالُوا أَنْتَ فِي الْحُبِّ مُدَّعِي

وَعِنْدَي شُهُودٌ لِلصَّبَابَةِ والأسا يُزكون دَعوايَ إِذَا جِئْتِ أَدَّعِيَ

سُهَادَي وَوَجْدَي وَاِكْتِئَابَي وَشَوْقِي وَسَقِمِي وَاِصْفِرارَي وَأَدْمُعَي

وَمَنْ عَجَبٍ أَنَّي أُحَنْ إِلَيهُمْ وأسأل شَوْقًا عَنْهُمْ وَهُمْ مَعَي.[1]

إن القارئ للأبيات تردّه إلى حقل الغزل العذري بكل ما تحوي منم خصائص فنية وعلامات امتاز بها عن غيره من ضروب الغزل، يتحدث الشاعر في مقطوعاته بضمير "أنتم" للتعبير عن المحبوب، وفي هذا دليل لاحترام وتقديس، فهو يشكو البعاد والشوق ولوعة الفراق ويتشوق إلى اللقاء ويقدم لنا صور عناءه وشقاءه كالسّهر والسّهاد والوجد والاكتئاب والضرر والسقم والاصفرار، كل هذه الأعراض تدل على مجاهدته للوصول إلى الذات العليا.

فكل شيء ظاهر يقابله معنى خفي، فالظاهر خطاب الغزل وباطنه لطائف.

ومن الخصائص الغزلية المؤثرة والمتصلة بالحالات الوجدانية ارتباط المحب وتعلّقه الشديد بمنازل المحبوب وحنينه الدّائم إلى الرحيل إليها والاستئناس بها، والرحلة هنا تعتريها ما تعتريها من الأحوال الوجدانية، وتحتشد فيها صور الوقوف على ديار الأحبة أوصاف المحبوب، والشوق والحنين، والتصريح بالمشاعر يقول عفيف الدّين التلمساني:

عَلَى رُبُعِ سَلْمَى بِالْعَقِيقِ سلامُ وَجَادٌ ثِرَاهُ أَدْمُعٌ وَغَمَامُ

مَنَازِلِ لِوَلَّاهُنَّ مَا عُرْفُ الْهَوَى وَلَا رُنِّحْتِنَا لَوْعَةً وَغَرَامٌ

[1] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 60.

وَبَيْنَ بُيُوتِ الْحَيِّ هَيْفَاءُ قَامَةٍ لَهَا الْبَدْرُ وَجِهٌ وَالسَّحَابَ لِثَامً

سُلُوًّا فِي هواها عَنْ دَمِي لَحظَاتِهَا فَمَا هِي إلّا فِي الْقَلُوبِ سِهَامً

هواها عَلَى كُلُّ الْقَلُوبِ فَرِيضَةُ تُؤَدِّي وَمِثْلُي فِي الْغَرَامِ إمَامَ

أُسَيِّرُ وَلَوْ أَنَّ الصَّبَاحَ مُوَاكِبُ وَأَسْرَى وَلَوْ أَنَّ الظَّلامَ قَتَامُ

وَأَغْشَى بُيُوتَ الْحَيِّ لَا مترقّبا وَأَطْرُقَ لَيْلًا وَالْوُشَاةَ نِيَامُ

وَأَلْثِمُ مَا بَيْنَ اللِّثَامِ وَثَغْرَهَا فَثَمَّ كُؤُوسِ مَسْكِهُنَّ خِتَامِ

إِذَا لَمْ يَكُنْ لِلصَّبِّ إقْدَامُ صَبْوَةِ تَحُلُّ تَلَافَ النَّفْسَ وَهُوَ حَرامٌ

فَلَيْسَ لَهُ بَيْنَ الْمُحِبِّينَ رِحْلَةً وَلَا بَيْنَ هاتِيكَ الْخَيَّامِ مَقَامَ.[1]

وفي مثله يقول الششتري:

للعيس شَوْقٌ قَادَهَا نَحْوَ السُّرَى لَمَّا دَعَا أَجْفَانُهَا دَاعِي الْكَرَى

أَرْخِ الْأَزِمَّةَ وَاِتَّبَعَهَا إِنَّهَا تَدْرِي الْحُمَّى النجديّ مَعَ مَنْ دَرَى

حُثِّ الرِّكَابَ فَقَدْ بَدَتْ سِلَعٌ لَنَا وَاِنْزِلْ يَمِينَ الشَّعْبِ مِنْ وَادِي الْقُرَى

وَاُشْتُمَّ ذَاكَ التُّرَابُ إِذَا مَا جِئْتِهِ تُلْفِيهِ عِنْدَ الشَّمِّ مِسْكًا أَذَفَرًا

فَإِذَا وَصَلْتَ إِلَى الْعَقِيقِ فَقُلْ لِهُمْ قَلْبُ الْمُتَيَّمِ فِي الْخَيَّامِ قَدْ اِنْبَرَى

[1] – أبو ربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 192.

عَانَقَ مَغَانِيُهُمْ إِذَا لَمْ تَلقهم وَاِقْنَعْ فَقَدْ يُجْزَى عَنِ الْمَاءِ الثَّرى

يا أَهُلُّ رامَةَ كَمْ أَرُومُ وِصَالِكُمْ وأبيع فِيه العُمْر لوَ مَا يُشترى

وَأَشْدُ عُرْوَةَ قُرْبِكُمْ بِيدِ الرِّضى وَالدَّهْرُ يَعْصِمُ مَا أَشَدُّ مِنَ الْعُرَى

أَهِلًّا وَسَهْلَا كُلُّ مَا تَرْضَوْنَهُ فَلَقَدْ رَضِيتُ وَمَا رَأَيْتُم لِي أَرَى.[1]

المعنى الغزلي في هذه النصوص يبدو معادلا موضوعيا للمعنى الصوفي، إذ استوحى الشعراء المتصوفة المغاربة من تراث الغزل الحسي صوره وعباراته للتعبير عن المعاني الإلهية المكنونة في أنفسهم.

ومن خلال هذه الأشعار تبين لنا الحال التي تنتاب الصوفي، والتي لم يستطع التصريح بها إلا باعتماده التراكيب الرمزية، كالربع وسلمى، المنازل، الرّكاب، العيس وغيرها، باعتبارها وسائط تشير إلى تجربته الداخلية مع معشوقه، وما تولد عنها من معاناة والرّغبة في البوح بالمشاعر المشبوبة بالشوق والحنين ورجاء اللقيا والوصال.

ومن الخصائص الغزلية المأثورة كذلك تصوير النحول والهزل الضني من شدة الوجد بالمحبوب، أبدع الشعراء المتصوفة المغاربة في تمثيل هذه الصورة والتي استلهموها من شعر الغزل العذري، فهم يصورون شدة الغرام وقسوة السّهاد وتعلقهم بالمحبوب، ويصفون الجسد الناحل وسقمه، ويجسدون صور المعاناة من فراق المحبوب، يقول الششتري:

سُهِرْتُ غَرَامًا وَالْخَلِيُّونَ نَوْمٌ وَكَيْفَ ينام الْمُسْتَهَامُ الْمُتَيَّمُ

وَنَادَمَنِي بَعْدَ الْحَبيبِ ثَلاثَةُ غَرَامَيٍ وَوَجْدَي والسُقام المحيّمُ

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص ص 49– 50.

أَأَحْبابَنَا إِنَّ كَانَ قَتْلُي رِضاكُمْ فَمَا مهجتي طُوِّعَا لَكُمْ فَتَحَكَّمُوا

أَقِمْتُم غَرَامَي فِي الْهَوَى وَقَعَدْتُم وأسهرتمو جُفِّنَّي الْقَرِيحَ وَنِمْتُم

وَأُلِّفْتُم بَيْنَ السُّهَادِ وَنَاظِرُي فَلَا الْقَلْبُ يُسْلَاكُمْ وَلَا الْعَيْنُ تَكْتُمُ

وعاهدتمونا أَنَّكُمْ تَحَسَّنُوا اللقا فَلَمَّا تُمُلِّكْتُم قِيَادَي هجرتُمُ

وَمَا لِي ذَنْبٌ عِنْدَكُمْ غَيْرَ أنني وَفَيْتِ لَمَّا أَغَدَرْتُم فغدرْتُمُ[1]

وفي مثله يقول أبو مدين شعيب:

وَهُنَّ الْعَظْمُ بِالْبِعادِ فَهَبْ لِي رُبَّ بِاللَّطِيفِ مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا

وَاِسْتَجِبْ فِي الْهَوَى دُعَائِي فَإِنَّي لَمْ أَكُنْ بِالدُّعَاءِ رَبِّ شَقِيًّا

قَدْ فَرَى قَلْبُي الْفِرَاقِ وَحَقًّا كَانَ يَوْمُ الْفِرَاقِ شيئاً فَرِيًّا

وَاِخْتَفَى نُورُهُمْ فَنَادَيْتِ رُبِّيَ فِي ظَلَامِ الدُّجى نداءً خَفِيًّا

لَمْ يَكُ الْبُعْدُ بِاخْتِيَارِي وَلَكِنْ كَانَ أَمْرًا مُقَدَّرًا مَقْضِيًّا

يا خَلِيلَيَّ خَلَّيَانِي وَوَجْدَي أَنَا أَوْلَى بِنَارِ وَجْدِي صليًّا

إِنَّ لِي فِي الْغَرَامِ دَمْعًا مُطِيعًا وَفُؤَادًا صَبا وَصَبْرًا عَصِيًّا

أَنَا مِنْ عَاذِلِي وَصبرِي وَقلبِي حائِرٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَتِيًّا

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص ص 78– 79.

أَنَا شَيْخُ الْغَرَامِ مِنْ يُتَّبَعْنِي أَهَدَّهُ فِي الْهَوَى صِرَاطًا سَوِيًّا

أَنَا مَيْتُ الْهَوَى وَيَوْمَ أَرَاهُمْ ذَلِكَ الْيَوْمَ يَوْمُ أُبْعَثُ حَيًّا.[1]

فبهذا يكون الخطاب الصوفي المغاربي قد تجاوز الحب والتغزل قوانين الخطاب المتداولة في نفس الموضوع، غير أنّ الشاعر الصوفي المغاربي –على غرار الشعراء المتصوفة– قد استعار مفردات من الحب الإنساني واستعملها كوسيلة للتعبير عن المعاني الإلهية المكنونة في نفسه، ومع استعماله هذا «توقف عند حدود معيّنة أملت عليه عزل ما يخدش الحياء من كلام مكشوف أو وصف معرّى، أو فعل مشين، وسمح لنفسه باختيار ما يلائم ذوقه العالي ومش ربه الصافي»[2].

من بين الأسباب التي دعت إلى التشابه الكبير بين الحب البشري والإلهي الصلة بين الجمال الحسي والجمال المطلق، وتجلى هذا في اللّجوء إلى رمز الأنثى باعتبارها رمزاً من رموز الجمال للدلالة على الجمال المطلق (الحب الإلهي)، ومرده عندهم أنه « لم ينشأ التركيب الفيوصوفي لرمز الأنثى في شعر الصوفية من فراغ خالص ذلك أننا نجد لهذا الرمز الذي بدا ذا طابع غنوصي، جذوراً بعيدة تتصل بأصول ميثولوجية قديمة، وبإرهاصات الغزل العذري الذي نسجت حوله أخبار وحكايات وأشعار تناقلها الرواة حتى ذاعت في بعض العواصم الإسلامية»3. لذلك نجد الشاعر الصوفي المغاربي يقصد إلى اتخاذ الأنثى بتعدد مسمياتها (ليلى، لبنى، سعاد، هند...) رمزاً موحيا دالا على الحب الإلهي، محاولا التأليف بينها باعتبار أن الأنثى تمثل رمزاً للجمال السالب للعين والنفس، ومثيرة للعواطف والرّغائب. فتوظيفه للأنثى إنما هو في الحقيقة يعبر عما ترمز إليه من الجمال، فنجد مثال ذلك عند عفيف الدين التلمساني في قوله:

[1] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 62.

[2] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 194.

[3] – عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصوفية، ص 138.

إِذَا بُرِزْتِ لَيْلَى مِنَ الْخَدَرِ أَبَرَزْتِ لَنَا مَبْسِمَا تُثْنَى عَلَيه ثَنايَاهُ

وَخَذَّ إِذَا مَا قَابِلُ الدَّمْعِ صُفْرَةً جُلَّاهُ كَمَا تَجْلَى الحيب الحمياهُ !

وَلَمَّا أَنَارَتْ مِنْ تَبَسُّمِهَا الدُّجى عَشَّى نُورُهَا إِنْسانِ عَيْنِي فَعَسَّاهُ

فَأَصْبَحْتِ لَا بَرْقُ الْحُمَّى يَسْتَفِزُّنِي فَكَيْفَ ، وَمِنِّي كَانَ نَحْوَي مسراهُ[1]!!

ويقول أيضا أبو مدين شعيب:

يَقُولُ أُناسٌ قَدْ تُمُلِّكَهُ الْهَوَى أَجَلْ لَسْتُ فِي لَيْلَى بِأَوَّلِ مِنْ جُنَّا

جَنَنْتُ بِهَا عَنْ كُلِّ مَا عَلِمَ الْوَرَى وَأَظْهَرُ لُبْنَى وَالْمُرَادَ سِوَى لُبْنَى

وَإِنِّي كَمَا شاءُ الْغَرَامِ مُوَحِّدٌ وإنْ مِلْتُ تَمْوِيهًا إِلَى الرَّوْضَةِ الْغُنَا

يُذَكِّرُنِي مَرُّ النَّسِيمِ بِعَرْفِهَا وَيُطْرِبُنِي الْحادِي إِذَا بَاسِمِهَا غَنَّى

وَلَا عَجَبًا مَنِّي الْحَنِينِ ، وَذُو الْهَوَى إِذَا شَاقِّهِ شَوْقٌ إِلَى قَصْدِهِ حَنَّا[2]

ورد في هذه الأبيات ذكر اسم (ليلى، لبنى...) بمعناها الظاهر، بل يُقصد بها مفهوماً خاصا للعارفين باعتبار أنّ « الصوفية المسلمين أسقطوا رمزية الجوهر الأنثوي على بعض الحقائق اللغوية الخاصة بصيغ التأنيث في العربية، والحق أنّ هذا الإسقاط للرمز يكشف عن طابع فيلولوجي صوفي لا

[1] – أبو ربيع عفيف الدّين التلمساني، الديوان، ص 260.

[2] – محمد الطاهر علاّوي، العارف الرّباني سيدي بمودين شعيب،ص 165، نقلا عن: يوسف بن إسماعيل النبهاني، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ج2، ترجمة وتحقيق: عبد الوارث محمد علي، ط1، دار الكتب العلمية، ص ص 379- 380 وهي تنسب لأبي مدين شعيب.

يخلو من الاستبطان لحقائق اللّغة وبخاصة الأبنية اللفظية المؤنثة التي حللها الصوفية بردها إلى تصور قبلي شامل»[1].

فلجأوا إلى ذكر ألفاظ التشبيب في الغزل (الهوى- الغرام- والشوق- الحبيب...) لجذب السّامع والاستيلاء على عواطفه، وبالتالي يقرب مشاهد التجلي الإلهي إلى النفس، «وهو أنّ المقصود في كل غزلياتهم وقصائدهم الغرامية هو الله، فهو وحده الجمال الحقيقي الجدير بالحب، وقد احتجب تحت نقاب الصور الجسمانية»[2].

وبهذا الترميز يربط الشعراء المتصوفة المغاربة الصلة بين الجمال الحسي والجمال المطلق باعتباره واحداً من الأسباب التي دعت إلى التشابه الكبير بين الحب البشري والإلهي، وعلى هذا فتحوا باباً واسعاً لنقل مقطوعات الغزل البشري إلى معانيهم الرّوحية لتصير حباً إلهياً.

هكذا ألمّ الشعراء المتصوفة المغاربة بتراث الشعر الغزلي إلماماً واسعاً يشير إلى عمق معرفتهم، وتجاربهم، وجعلوه يدل على معان إلهية، مما يرقى به إلى مستوى رمزي له دلالته وسمته، المستمد من طبيعة الفكر الصوفي نفسه.

4-موضوعة الخمر:

موضوعة الخمرة من موضوعات التجربة الصوفية، وهي آخر ما يلجأ إليه الصوفي في تجربته « ما كان للصوفي أن يلجأ إلى هذه الموضوعة، في صفتها المادية الممقوتة والمحرمة شرعاً، لو لم يجد في

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند المتصوفة، ص 153.

[2] - اسين بلاثيوس، ابن عربي مذهبه حياته، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1965، د ط، ص ص 243- 244.

التعبير بها معادلاً موضوعياً لحال من أحوال الصوفية العالية، إن لم نقل أكملها وأعلاها على الإطلاق»[1].

وعلى هذا لم تكن الخمرة في الخطاب الصوفي بمعناها الحسي المعهود، بل ما هو إلا معادل شكلي مفرغ في محتواه الدّلالي، حيث اتخذ المتصوفة بعض الرّموز الحسية للكشف عن بعض المعاني واللطائف كطاقة تعبيرية يحاولون بها مقاربة ما يجدون من الأذواق، واستغلوا الرّصيد اللّغوي في التراث العربي « واستلهمت التراث العربي الهائل من الشعر الخمري، واستلهمت صوره وأخيلته وأساليبه، ولم تستلهم ما فعل به من مجون وإباحية، وتحول هذا التراث الخمري إلى رمز شعري صوفي، يعبر عن خلجات المحبة، والفناء والغيبة عن النفس بقوة الواردات أو الوجد الصوفي العارم والسّكر الإلهي المعنوي بمشاهدة الجمال المطلق ومنازلة الأحوال والتجارب الذاتية العالية»[2].

وتنتسب بدايات الرمز الخمري في الشعر الصوفي إلى ذي النون المصري الذي استعمل ألفاظ الكأس والشراب مجازاً في هذا المجال[3]، وسلك الصوفية بعده مسلكه، « فتكلّموا عن كؤوس الحبّ المنزعة، وسكرهم بهذه الكؤوس، وغيبتهم عن الوجود في سكرهم، ونعيمهم بمشاهدة الحبيب ولقائه، وانتهى بهم سكرهم إلى فنائهم في محبوبهم فناءً لم يشاهد وإخلاله غير جمال الحبيب، وهم في بحر الفناء الزاخر لا يحسون بشيء من الموجودات، لأن الإحساس قد فنى بالنسبة لهذه الموجودات واتجه بكليّته لمطالعة جمال المحبوب، والصوفية يقولون إن الفاني لا يحسّ بما حوله، بل لا يحسّ بنفسه حتى لو أحرق بالنّار لما أحسّ لأنّه فنى عمّا سوى الله»[4].

[1] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني، ص 96.

[2] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 339.

[3] – ينظر : عبد الكريم اليافي، دراسات فنيّة في الأدب العربي، ص 305.

[4] – عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص 299.

وقد تبنى صوفية المغرب العربي هذا الأسلوب من الرمز شأنهم في ذلك شأن صوفية المشرق ومصدر ذلك هو « الوحدة الفكرية والمناخ الثقافي المتشابه الذي عاش فيه أصحاب هذه النزعات، فهم يجمعون على مواريث مشتركة ويصدرون عن نظرة واحدة لم يكن إلى تجاهلها من سبيل»[1].

وللمتصوفة المغاربة جمالية خاصة في أسلوب ذكر الخمرة ومصطلحاتها، فهم يجسدون أسلوباً رمزياً، يقاربون به معانيهم وأحوالهم الذوقية. وهكذا تتحوّل الخمرة والعلامات المصاحبة لها إلى الخمرة التي ترمز للحب الإلهي، يقول أبو مدين في نصّه التّالي:

دَارَتْ كُؤُوسٌ مِنْ خَمِرَةِ الْبالِي وَلَا تَطِيبُ النُّفُوسَ إلّا بِأَمْثَالِي

دَارَتْ عَلَينَا كُؤُوسً فِي حَضْرَةِ الْمَحْبُوبِ

وَأَهْلُ الْمَعَانِي جُلُوسً وَمِنْ دَخَلْ يَشْرَب

وَلَا تَطَيَّبُ النُّفُوسِ إلّا لِمَنْ يَقْرُبُ

بَحْرُ الْمَعَانِي نَغُوصُ هَذاَكَ هُوَ حالِي وَلَا تَطِيبُ النُّفُوسَ إلّا بِأَمْثَالِي

سَقوْني سَادَاتُي خَمِرَا لَهَا أَلْوَانُ

لِتَنْقَضِي حاجَاتي وَحَوائِجُ الْإِخْوَانِ

وَمِنْ حَضَرٍ حَضْرَتي يظهر لَهُ الْبُرْهَانَ[2]

فهو يشير إلى معنوية الخمرة، وآنيتها لديه يذكر لأهل المعاني، وهو منهم فنجد أنّه استعار من القاموس الخمري ألفاظا كـ(كؤوس- الساقي- الشرب-...) كلّها تحمل مخزوناً دلالياً، واستعان بها للتعبير عن حالاته الوجدانية، وقد ذكر الشرب وما قد يعنيه من تجليات ومشاهدات وكشوفات،

[1] – مصطفى عبد الواحد، دراسة الحب في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، 1972، ج2، ص 404.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 70.

ولون الخمرة ورد بصيغة الجمع دلالة على تعدّد المشايخ والصالحين الذين أخذ عنهم الشاعر وكذا عن تعدّد التجليات والكشوفات التي تتبع ذوق الخمرة عند كل شيخ من أولئك المشايخ.

تتميز موضوعية الخمر الصوفية ببعض القرائن والتي يمكن بواسطتها اعتبار الموضوعة في ماديتها معادلا موضوعيا إشاريا إلى موضوع آخر روحي ذوقي.

ومن أهم هذه القرائن "قدم الخمرة" إذا كان « القدم عند شعراء الخمرة من غير الصوفية قدم مادي يتوقف عند فترة تاريخية معينة، بيد أنّه عند الصوفية، يتحوّل إلى قدم معنوي يتسرمد في الأزل، مما يخرجها من كونها خمرة حقيقية، إلى خمرة ذات منحى رمزي»[1].

وبذلك اكتسبت الخمرة صفة الذات الإلهية المحبوبة التي تعلّق بها الصوفي، أصلها من طيب الطيبات بعكس الأخرى التي هي أم الخبائث والمحرّمات، يصفها أبو الحسن الششتري:

خَمِرَةُ تَرُكُّهَا عَلَينَا حَرامً لَيْسَ فِيهَا إِثْمً وَلَا شُبْهَاتٍ

عَتَقْتِ فِي الدِّنانِ مِنْ قَبْلَ آدَمِ أَصِلُهَا طَيِّبً مِنَ الطَّيِّبَاتِ.[2]

وقال أيضا:

سُلاَّفًا قَدْ صُفَّتْ قَدَمَا وَرَاقَتْ اِدْرِهَا بِالصَّغَارِ وَبِالْكُبَّارِ

فَمَا عصُرت وَمَا جَعَلْتِ بِدَنٍّ وَمَا سُبِّكْتِ زُجاجَتَهَا بِنَارِ.[3]

وقوله:

فَقُلْتِ لَهُ مَا هَذِهِ الرَّاحُ مَقْصِدَي وَلَا أَبْتَغِيَ مِنْ رَاحَتِكُمْ هَذِهِ نِيلًا

[1] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 197.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 36.

[3] – المصدر نفسه ، ص 40.

و لَكِنَّهَا رَاحَ تَقَادَمَ عَهْدُهَا فَمَا وَصَفْتُ بَعْدُ وَلَا عُرِفْتِ قِبَلًا.[1]

كما نجد أن الأنبياء تعلّقوا بها من آدم عليه السّلام إلى محمد صلى الله عليه وسلم، يقول أبو مدين شعيب:

قُمْ يا نَدِيمِي إِلَى الْمُدَامَةِ وَاسْقِنَا خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الْأَرْوَاحِ

أَوَ مَا تُرى السَّاقِي الْقَدِيمِ يُدِيرُهَا فَكَأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا الْمِصْبَاحُ

هِي أَسَكِرْتِ فِي الْخُلْدِ آدَمُ مَرَّةً فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُلَّةٌ وَوِشَاحٌ

وَكَذَاكَ نَوْحٌ فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ وَلَهُ بِذَلِكَ تأنان وَنُوَاحٌ

وَبِشُرْبِهَا أَضْحَى الْخَلِيلُ مُنادِمًا فَعُهُودُهَا عِنْدَ الْإِلَهِ صحاحُ

لَمَّا دُنى مُوسى إِلَى تَسْماعِها أُلْقَى عَصَاهُ وَكُسِّرَتْ أَلْوَاحٌ

وَكَذَا اِبْنٌ مَرْيَمَ فِي هواها هَائِمٌ مُتولِّعٌ بِشَرَابِهَا سَيّاحُ

وَمُحَمَّدٌ فَجْرُ الْعَلَى شَرَفُ الْهُدى اِخْتَارَهُ لِشَرَابِهَا الْفَتَّاحُ.[2]

الملاحظ أنّ الشاعر حين تعامله مع رمز الخمرة استعان بكل عناصر الصورة الخمرية حين وظف الندمان –الحواني– الدّنان، وأنّ تفاوت الشاربين في الخمر الحسية من حيث درجة سكرهم كتفاوت الشاربين في الخمر المجردة بل حتى الأنبياء والرسل يتفاوتون « أمام التجليات الإلهية... نتيجة لتفاوت صفاء مجاليهم، وقد جعل في تعبيره عن ذلك الخمر المادية معادلا موضوعيا عن

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 62.

[2] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 67.

التجليات الإلهية، فآدم عليه السلام لم يصب نصيبه منها إلا مرّة واحدة في عالم الخلد قبل الهبوط، ونوح عليه السّلام ذاق منها رشفا في السفينة، فظل بذلك يئن وينوح عليها، وإبراهيم الخليل عبّ منها حتى أضحى منادما، بينما أصيب موسى عليه السّلام بالصعق لما تجلى له ربّه في الجبل، في حين ظل ابن مريم متولعاً بشرابها هائما في هواها سياحاً، غير أن الّذي اختاره العُلى لشرابها وكشف له الغطاء عنها كاملا، كان محمد صلى الله عليه وسلم لكماله في صفاء محلاه، ولذلك فلا نبي بعده»[1].

فالشعراء الصوفية المغاربة ينفون عن الخمرة الصوفية أن يكون لها مصدر فهي وجدت قبل أن يوجد الكرم والعنب، بل هي المصدر نفسه.

يقول الششتري في هذا الموشح:

قَبْلَ كَوْنِ الزَّمانِ وَوُجُودُ السُّكَّرِ

أُسْكِرْتِنِي بدانَ الْهَوَى وَالْخَمِرِ

قَمَرُ الرَّشَدِ لَاحَ وَأَنَا الفكرا

وَنَسِيمُ الصَّبَاحِ طَابَ مِنْه نُشَرًا

وَبِرَوْحٍ وَرَاحَ عَادَ شَفْعُي وَتَرًا

لَمْ يُعَبِّرْ لِسَانُ وَصْفِهَا بِالْحَصْرِ

مِنْ شُرْبِهَا عِيَانٍ قَدْ حَبِّي بِالسِّرِّ

أَشَرَقْتِ كَالْشَّمُوسِ فِي زَجَّاجِ الْقَلْبِ

[1] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 98.

مَزَجْتِ فِي الْكُؤُوسِ مِنْ خُلُوصِ الْحُبِّ.[1]

وهذا ما يؤكده في قوله:

مِنْ ثَمَرَةٍ مَا عَصْرُهَا عَاصِرٌ وَلَا جَنَتْ قَطُّ مِنْ معرش

كَمْ أَسُكِرْتِ قُلَّنَا أُكَابِرُ لِمِثْلِ هَذَا الشَّرَابِ يَعْطَشُ.[2]

فالخمرة هذه لم تعصر من كرم، ولم يسمها إنس ولا جان فهي موجودة منذ القدم، إنها خمرة الذات الإلهية، وهذه الفكرة يؤكدها معظم شعراء التصوف، فيقول أبو مدين شعيب التلمساني:

أَدِرْهَا لَنَا صِرْفًا وَدَعْ مَزْجَهَا عَنَّا فَنَحْنُ أُناسٌ لَا تُرى الْمَزْجِ مُذْكُنَّا

وَغَنِّ لَنَا فَالْوَقْتَ قَدْ طَابَ بَاسِمُهَا لِأُنَّا إِلَيهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّا.

إلى أن يقول:

هِي الخمْرُ لم تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّها ولَمْ يُجْلِهَا رَاحٌ ولَمْ تَعْرِف الدَّنَا

لَهَا كَلُّ رُوحٍ تَعْرِف العهد عَهْدَها وفي كل قلبٍ جاهل للسّوى معْنى [3]

ويقول متحدّثا عن قدمها، القدم المحض:

لَهَا الْقِدَمَ الْمَحْضُ الَّذِي شَفَعْتِ بِهِ بَقاءٌ غَدَا يَفْنَى الزَّمانُ وَلَا يَفْنَى

[1] – أبو الحسن الششتري، ص ص 145- 146.

[2] – المصدر نفسه، ص 175.

[3] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 359.

يُعِيدُ وَيُبْدِيَ فِعْلُهَا كُلُّ مُحْدَثٍ وَكُلُّ قَدِيمٍ ، فَهِي قَدْ جَارَتْ الْمُعَنّى

أَذاكِرَهَا قِفْ عِنْدَ حَدِّكَ وَاقِفًا بِعَقْلِكَ ، عَمَّا حَبَّرَ الْعَقْلُ والذهنا

فالخمرة يتوسل بها الشاعر الصوفي حينما ينتقل من الشعور بالوجد إلى التعبير عنه، فهي استجابة لنداء خفي في الأعماق بحثا عن اللاوعي، ويقول الششتري:

وَطَابَتْ الْخَلْوَةُ عِنْدَ اللقا وَدَارُ كَأْسِ الْوَصْلِ مَا بَيْنَنَا

فِي حَضْرَةِ الْقُدْسِ لَذَّ موئلي

وَسَيِّدُي مُنَادِي مَوْصِلِي

يَمْزُجُهُ مِنْ خَمْرِهِ الْأَوَّلِ

حَتَّى إِذَا أَسْكِرِنَّي قَالَ لِي اِشْرَبْ شَرَابَ الْأُنْسِ مِنْ قُرْبِنَا.[1]

فالشعراء المتصوفة المغاربة برعوا في المزج بين الحب الإلهي ووصفهم للخمرة الإلهية، يقول الششتري في هذا:

بِبَذْلِي فِي الْهَوَى رُوحِيُّ وَمَالِيٌّ عُشِقْتِ فَمَا لِعُذَّالِي وَمَالِيٍّ

طُرِقْتِ أَلْحَانً وَالْأَلْحَانُ تَتْلَى

و رَاحَ الْأُنْسُ فِي الْكَاسَاتِ تَجِلَّا

وَشَاهَدْتِ الْحَبِيبَ وَقَدْ تَجْلَى

صُرْتِ فِي أَلْحَانٍ وَالِهَا فَانِي حِينَ ناداني

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 153.

تُمُتِّعَ يا مُعَنّى بِالْوِصَالِ فَقَدْ رَفَعَ لِلْحِجابِ عَنِ الْجَمَالِ.[1]

وفي السياق نفسه يقول أبو مدين شعيب التلمساني:

أَنْتَ أَسْكَرْتِنِي عَلَى سُكَّرِي مِنْ قَدِيمِ الشَّرَابِ

ثُمَّ خَاطَبْتِنِي كَمَا تَدْرِي فَفُهِمَتْ الْخِطَابُ

ثُمَّ شَاهَدْتِ وَجْهَكَ الْبَدْرِي عِنْدَ رَفْعِ الْحِجابِ

ثُمَّ صُيِّرْتِنِي رَقيبَ ذاتِيِّ وَأَنْتَ كِنْتِ الرَّقيبَ

يا حَيَّاتِي وَأَنْتَ فِي ذاتِيِّ حاضِرٍ لَا تَغَيُّبَ

وَتِرَانِي بَيْنَ الدِّنانِ نَفْنَى شَاخِصًا لِلرَّنَّانِ

قَدْ سَقَانِي سَاقَي الْمُدَامِ حَفْنَةٌ قَبْلَ كَوْنِ الزَّمانِ.[2]

إنّ براعة الشعراء الصوفية المغاربة واضحة من خلال تنويعهم للأساليب والصور التي يتوسلون بها من أجل التعبير عن أفكارهم ومعانيهم الصوفية.

لقد استمد الصوفية من نظام اللّغة الرمزي ما يجعلهم يستلهمون الانزياحات للدّلالة على الأذواق والمواجيد.

فكانت الخمرة في النظام الصوفي دالة على خفي لذا كانت معادلا موضوعيا من حيث هي ذوقية.

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 327.

[2] – أبو مدين شعيب التلمساني، ص 71.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة

الفصل الثاني
المستوى التركيبي في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة

تمهيد

أولا: تراكيب الجمل

1- تركيب الجمل الفعلية

2-تركيب الجملة الاسمية

ثانيا:التقديم والتأخير

1-تقديم الخبر على المبتدأ

2-تقديم الفاعل على الفعل

3-تقديم المفعول به على الفاعل

4-تقديم الجار والمجرور على المتعلق به

ثالثا: التعريف والتنكير

1- التعريف

2-التنكير

رابعا: تراكيب الإضافة

خامسا: الأساليب الإنشائية

1- أسلوب الاستفهام

2- أسلوب الأمر

سادسا: النداء

سابعا: أسلوب الحذف

ثامنا: الوصل والفصل

تاسعا: شعرية التناص

1- التناص مع القرآن الكريم

2-التناص الشعري

3- التناص التاريخي

عاشرا: أسلوب الحوار

تمهيد

سأحاول في هذه الدراسة أن أبين إمكانية الشعراء الصوفية المغاربة في اختيار التراكيب اللّغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداتهم، كما سأحاول الكشف عن أهم الظواهر التركيبية في أشعارهم، والتي هي وليدة الدلالات التي تنبثق عن التجربة الصوفية، فيدفعهم ذلك إلى اختيار معيّن وبشكل عفوي لأنماط التراكيب على مستوى الكلمة أو الجملة أو الأداة.

أولا: تراكيب الجمل

زواج الشعراء الصوفية المغاربة – في بنائهم الشعري- توظيف كل من الجمل الاسمية والفعلية، فمن الواضح أنهم كانوا يلتمسون لفت انتباه القارئ إلى قدرتهم الفائقة في استعمال اللغة استعمالاً خاصاً، ومهاراتهم الذكية في سبر أعماق اللغة، وإدراك وقائعها انطلاقاً من توظيفهم المتوازي لكل من الفعل والاسم، الشيء الذي كشف عن تجاربهم الفنية المحملة بالمعاني الجديدة والآليات المحايثة التي انطبعت خاصة في تذوقهم الأدبي وحاستهم الفنية وملكتهم التعبيرية، فاستعانة الشعراء الصوفية بهذا التنوع في التوظيف يثري من تجاربهم حيث يكسب الخطاب الصوفي تعددية في السياق مع حفاظه على وحدة الرؤية، هذا هو الهدف الذي حرص الشعراء الصوفية على تحقيقه.

بعد إلقائنا نظرة على ديوان عفيف الدين التلمساني، لفت انتباهنا أن أزمنة الفعل الموزعة في ثنايا قصائده في الغالب الأعم إلى الفعل الماضي أما المضارع رغم وفرته إلا أنه أقل من الماضي، وأما الأمر فقد أورده بصورة قليلة، وينعدم تماماً في بعض قصائده.

وقع توظيف الجمل الفعلية في ديوان عفيف الدين التلمساني على وجوه متعددة منها:

1- تركيب الجمل الفعلية:

استعان عفيف الدين بهذا النمط من الجمل للتعبير عن تجربته الصوفية بما يناسب المواقف والأحوال، إذا ما حاولنا دراسة قصائد عفيف الدين التلمساني لوجدنا أنه تناول أنواع مختلفة من الجمل الفعلية، فمرة يلجأ إلى الأفعال الماضية ومرة يعتمد الأفعال المضارعة، وأحيانا أخرى يستند على أفعال الأمر. « غياب الفعل خاصة يجرّد الصرح اللّغوي من الأساس الذي يدعمه»[1].

[1] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر – المغرب. الطبعة الأولى، 1986. ص178.

ولعلّ هذا الانتقال المتنوع يوحي بعمق الفكرة لدى الشاعر الذي حاول من خلال هذه الفعال العبور من ظاهر القصيدة إلى باطنها عبر تعبير الدّلالة الزمنية، والانتقال من سياقات إلى سياقات أخرى والموافقة لتجربة الشاعر الوجدانية.

فأما استعمال الشاعر للأفعال الماضية فترى ذلك في قوله:

تَذَكَّرْتِ مِنْ رامَةٍ مَوْرِدًا إِلَى مَائِهِ الْعَذْبِ أَشْكُو الصّدا

مَنَازِلُ قَدْ نَزْلَتُهَا سُعادٍ وإلاّ فَمَا الطيرُ فِيهَا شَدَّا

لَثَمْتُ ثَرى أَرُضُّهَا بِالْجُفُونِ وَمِنْ شَغَفِي خِلْتُهَا أثمدَا

وَصَوَّرَهَا الْوَجْدَ لِي كَعْبَةُ فَأَلْزَمُنِي الشَّوْقَ أَنَّ أسْجُدَا[1].

نجد أن التلمساني يورد الأفعال الماضية " تذكرت- نزلتها- لثمت- صوّر- ألزمني..." الدالة على القيام بالفعل فلجوءه إليه يوحي إلى المتلقي بأنه قطع شوطا من المعرفة الصوفية من خلال تطور دلالة الصورة بصفة متطورة، إلى أن تتحقق له الإشارات من الحبيب تبدأ من (تذكّر- نزل- لثم-...) إلى أن تصل إلى الفعل "ألزمني" الذي يعكس الحالة النفسية التي يمر بها باعتبار السجود (أي الصلاة بمعناها الصوفي)، «فالصلاة عندهم ليست حركات وسكنات وكلمات يعجل بها طرف اللسان، وإنما تنضاف إلى ظاهرها، حقائق تجعل منها صلاة شهود لا تحتجب بالشكل الظاهر عن حقيقة هذا الغرض... في الكلام تلك الحقائق»[2].

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 229.

[2] – عبد الكريم الجيلي، فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إتحاد العرب، ص 103. نقلا عن ديوان عفيف الدين التلمساني، ص 229.

فروح الشاعر الصوفي في معراج إلى الفناء في الذات الإلهية، وفي هذا المعراج تتلاقى بالشكوة، والشغف والحنين إلى أن يصل أمام الذات الإلهية، والذهول بالفناء عن الخلق والنفس.

فذكر الفعل يقترن باكتمال صورة تحققه.

ونجد كذلك استخدامه أداة الشرط "إذا" التي هي ظرف لما يستقبل من الزمن ومثال ذلك قوله:

إِذَا تَجَلَّى عَلَى النَّدَامَيِ فَهُوَ لِهُمْ خُضْرَةٌ وَشُرْبً [1]

إِذَا سكرِ العُشاق كِنْتُ نَدِيمَهُمْ وَأَنْتَ لِهُمْ سَاقٍ وَأَنْتَ لِهُمْ شُرْبُ. [2]

فالأفعال الماضية (سَكِر- تجلى) المسبوقة بـ (إذا) الشرطية نجدها نقلت دلالتها إلى المستقبل.

ونجده كذلك يدل على ديمومة في الفعل الماضي في قوله:

حُفِظَتْ لَدَيكَ عُمْدَةٌ ، وَلَدَيه قدحُفظ الْغَرَامُ حَديثُهُ وَقَدِيمُهُ. [3]

الفعل (حُفِظت- وحُفِظ) مبنيان للمجهول بمضير الهاء الدال على الذات الإلهية، فدلالته الامتدادية جعلت الفعل الماضي غير منته زمنيا ومستمراً.

[1] - أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 100.

[2] - المصدر نفسه، ص 86.

[3] - نفسه ، ص 204.

يرجع استخدام عفيف الدين للفعل الماضي أمر له مغزاه، لأنه يتحدث عن تجاربه فظل مرتبطا ذهنياً وشعورياً، عن رحلات غيبية ثابتة بين مختلف الأحوال والمقامات «تغلب الغياب على الحضور فلانهمار هذا الحاضر في ذلك الماضي المتوهّج في لحظة الذكر بالذات»[1].

لذلك نراه يبني معظم قصائده على أزمنة الماضي في صور تدل على معايشة القديم، الذي جمعه بمن يحب.

فأما استعمال الشاعر للأفعال المضارعة فنرى ذلك في قوله:

أُحِبُّ حَبِيبًا لَا أُسَمِّيهِ هَيْبَةً وَكَتْمُ الْهَوَى لِلْقَلْبِ أَنْكَى وَأَنْكَأُ

أَخَافُ عَلَيه مِنْ هواي فَكَيْفَ لَا أَغَارٌ عَلَيه مِنْ سَوِاي وَأَبْرَأُ

أَبِيتُ أُعَانِي فِيه حُرُّ جَوَانِحُي وَبَيْنَ جُفُونِي مَدْمَعٌ لَيْسَ يَرْقَأ[2]

استهلّ الشاعر هذه المقطوعة الشعرية بالفعل المضارع، وبالفعل ذاته كان الختام وهي على التّوالي (أحب- أنكأ- أخاف- أغارُ- أبْرأُ- أبيتُ- أعني- يَرقأُ) تدل على حدوث الفعل في زمن التكلم؛ ويبلغ بدلالتها هذه درجة التطابق بين فعل الكلام وحدوث الفعل، "أحبُّ" يؤكد للمتلقي أنّه قد بدأ في التدليل على نمو حالة الحب والمحبّة للحبيب بمعناها الظاهر والباطن للذات الإلهية. والفعل "أخافُ" يدل كذلك إلى الدخول التام في تجسيد حدوث الخوف واستمراريته فيه، والفعل "أغار" يدل على تطور الفعل في خصوص تجسيد حالة نفسية يشهر بها، فالشاعر يجعل أفعاله المضارعة خالصة لدلالتها.

[1] – عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شنا شبل ابنه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 35.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 70.

رغم أنّ المضارع يفيد حدوث الفعل في زمن التحدث إلا أن الشاعر يخرج بدلالته إلى دلالة المغايرة وهي دلالة الماضي وذلك نجده أحيانا يتأكد من خلال القرائن المعنوية داخل القصيدة أن زمن المضارع يفيد الماضي وهذا عكس ما يقتضيه، في قول الشاعر:

فَمَنْ عَاشَ مِنَّا لَمْ يُنَلْ مِثْلٌ نيْلِهِم وَلَكِنْ مَتَى تَذَكُّرُهُمْ النَّفْسِ حِنْتِ . [1]

تَعَلَّلْتُ فِيه بِالتَّمَنِّي لِقُرْبِهِ وَلَمْ يَبْقَ مِنَّي غَيْرَ تَرْدِيدِ أَنَّةٍ. [2]

وَإِنَّ لَمْ تُبْدَلْ آيَةً مِنْكَ آيَةً بِمَا قَيَّلَ عَنْهَا اِذْهَبْ فَإِنَّكَ ماكِثُ. [3]

فالأفعال (ينل- يبق- تبدّل) أفعال مضارعة تدل زمنها على الآن، لكنّ القرينة "لم" التي تفيد الجزم والنفي والقلب، قد قلبت دلالة المضارع إلى الماضي.

وعلى هذا يمكن القول أن هذه الأفعال قد أفرغها التلمساني من دلالتها الحالية الدالة على الاستمرارية والامتداد، فالسياق يؤكد أن زمنها هو الماضي على اعتبار أنّها أشياء مورثة من الأحوال والمقامات السالفة.

ونجد عفيف الدين ينزاح بدلالة الفعل المضارع في غير موضع إلى الاستمرارية في الزمن، وهو ما نجده في مثال قوله:

يَصْبُو إِلَى رَوْضٍ العذيب ورنده وَتَهَيُّجَهُ نفحاته ، وَنَسِيمُهُ [4]

[1] - أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 121.
[2] - المصدر نفسه، ص 125.
[3] - نفسه، ص 129.
[4] - نفسه، ص 197.

وَأَصْبُو للصّبا النَّجْدَيِ إِذَا مَا سُرَى مَا بَيْنَ بانَاتٍ ورَنْدِ.[1]

وَأُمْسِكُنِي مِنْ لُمَّاكَ بَرْقً مِنَ الْحَيّا لَا يَكَادُ يَخْبُو. .[2]

فالأفعال (أصبو- يصبو- يخبو) رغم علامة المضارعة إلا أن هذه الأفعال تدل من خلال السياق الشعري على حالة حاضرة، أي لا تعبر عن الفعل الآني بالقدر الذي تعبر عن المستقبل لحالة صوفية متأكدة ومستمرة.

فورود الأفعال في قصائد التلمساني على هذا النحو من التعدد والتركيز « يظهر التجدد في الحدث الصوفي، مع الإشارة إلى استمرارية هذا الحدث، إذ أن الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد خلافاً للزمن البشري المحدود المتغير»[3]. وبالتالي توحي إلى تطلعات التلمساني المفعمة بالآمال والتجدّد والحركة مع انفتاحية آفاق الزمن.

وظف التلمساني فعل الأمر في بعض قصائده بصور مختلفة، لأن الشاعر يتوجه في أغلب الحالات إلى كل من يريد سلوك مسلكه والاستمتاع بلذة الكشف والارتقاء مما ينتج عنه أثر الأمر والنهي في شعره، فنجد من صور ذلك في قوله:

قُمْ فَاسْقِنَّي مِنْ يَدِيكَ صَافِيَةً خَدُّكَ يَكْسُو شُعاعُهَا لَهَبًا .[4]

خُذْ يا نَسِيمُ بَقايا الْمَيْتِ فَاسْرِ بِهِ لِلْحَيِّ تَجْمَعُ أَرْواحًا بِأَجْسَادِ[5]

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 204.

[2] – المصدر نفسه، ص 88.

[3] – أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مهدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 104.

[4] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، ص 103.

[5] – المصدر نفسه، ص 202.

وينزاح عفيف الدين بدلالة فعل الأمر في مواضع أخرى ويتضح ذلك في قوله:

نَحْنُ قَوْمٌ مَتْنًا – وَذَلِكَ فَرْضٌ – فِي هواها فَلَيَيْأَسَ الْأَحْيَاءُ[1]

فالفعل (فلييأس) فعل مضارع مسبوق بلام الأمر، وعلى الرغم من أنه يشترك مع الفعل المضارع في البنية إلا أن زمنه يتداخل مع زمن الأمر، الذي غالباً ما يكون للمستقبل ودلالته في القصيدة الطلب أي حدوث الفعل في المستقبل القريب.

بعد هذه الدراسة المختصرة على صورة توظيف التلمساني للأفعال في قصائده بمختلف أنواعها نجد أنّه قد استعان بالزمن الماضي، وما يختزنه من تجارب تحمل المخاطب على استشراف المستقبل، ثم استعان بالمستقبل وما يختبئه من آمال للوصول والفناء في المحبوب، وذلك لحمل المخاطب على تقويم حاله في حاضره تحقيقاً للمبتغى والبقاء في الزمن المقبل، وكذلك استعان بالأمر ليتوجه به إلى من يريد إتباع طريقة وسلوك مسلكه في المستقبل القريب. وبذلك يكون قد سخّر كل من الماضي والمضارع والأمر لخدمة الحاضر والحال.

2-تركيب الجملة الاسمية:

يكشف شعر أبي مدين عن مجموعة من الظواهر التركيبية ترد على طرق خاصة، هي وليدة الدلالات التي تنبثق عن تجربته الصوفية.

إن المدقّق في شعر أبي مدين شعيب، سيلاحظ طريقة تركيبه للجمل الاسمية ورواجها في بعض قصائده، وهذا بتنوع الأسماء بين الصفة والإضافة والمعطوف والمبتدأ المؤخر... وغيرها، ولأن الاسم «

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 31.

يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدّد الحدث وإعطائه لوناً من الثبات»[1] يلجأ إليه في الكشف عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف، وهذا ما صوره في قوله:

إلَيْكَ مَدَدْتُ الكَفّ في كُلِّ شدَّةٍ ومِنْكَ وَجَدْتُ اللُّطيف في كُل نائِبٍ

وأنْتَ ملاذِي والأنَامُ بِمَعْزَلٍ وهَلْ مُسْتَحيلٌ في الرَّجَاءِ كَواجِبُ

فَحَقِّقْ رَجائِي فِيكَ يَا رَبِّ واكْفِنِي شَمـاتَ عَدُوٍ أوْ إسَاءة صَاحِبِ.[2]

تطغى الأسماء بشكل لافت على أبيات المقطع الشعري (الكفّ، شدة اللطف، نائب، ملاذي، الأنام، معزلٍ، مستحيلٌ، الرجاء...) فنجد الجمل الاسمية (أنت ملاذي- الأنام بمعزل) معبراً من خلالها الشاعر عن تعليق كل آ ماله بالله وعلى أن يفرج عنه الكر ب ويحقق رجاءه.

وكل تلك المعاني تتناسب مع الصيغ الاسمية الواردة في الأبيات الشعرية، ومن مناجاته لله تعالى في قوله:

أَنْتَ الْمُغِيثُ لَمِنْ ضَاقَتْ مَذَاهِبُهُ أنت الدّليلُ لِمَن ضاقَتْ به الخيلُ

إنّا قَصَدْناكَ والآمَالُ واثِقَةٌ والكُلُّ يدْعوكَ ملهوفٌ ومُبْتَهِلُ

فإنْ غَفَرْتَ فذو فضلٍ وذُو كَرَمٍ وإنْ سَطَوْت فأنت الحاكِمُ العَادِلُ.[3]

تتوالى الجمل الاسمية في هذه المقطوعة (أنت المغيث- أنت الدليل- أنت الحاكم- الآمال واثقة...).

[1] – أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب، القاهرة، 1998، ص 153.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 67.

[3] – المصدر نفسه، ص 70

يمكن أن نقرأ في الجمل الاسمية نوعاً من التوكيد، فالشاعر متضرعاً لله، مشتغيثا به متيقنا بأن لا يمكن أن يكون شيء دون أمر الله، فكل الآمال متعلقة به، فعبّر عن تلك المعاني بهذه الصيغ الاسمية.

في الأبيات التالية يبدو استخدام الاسم بشكل واسع بوصفه الأساس التركيبي لقوله الشعري يقول:

وأوْصَيتُمُوني لَا أَبُوحَ بِسِرِّكُمْ فَباحَ بِمَا أُخْفِي تُفِيضُ أَدمعِي

ولمَا فنى صَبْرَي وَقَلَّ تَجَلُّدُي وَفَارَقَنِي نَوْمَي وَحُرِّمْتِ مَضْجَعَي

أَبِيتُ لِقَاضِي الْحُبِّ قُلْتِ أَحَبَّتَي جَفُوني وَقَالُوا أَنْتَ فِي الْحُبِّ مُدَّعِي

وَعِنْدَي شُهُودٌ لِلصَّبَابَةِ والأسا يُزَكُّونَ دعوَاي إِذَا جِئْتُ أَدَّعِيَ

سُهَادَي وَوَجْدِي وَاكْتِئَابِي وَلُوعَتِي وَشَوْقِي وَسقمِي وَاصْفِرارَي وَأَدْمُعَي

وَمِنْ عَجَبٍ أَنَّي أُحَنُّ إِلَيهُمْ وَأَسْأَلَ شَوْقًا عَنْهُمْ وَهُمْ مَعَي.[1]

غلب على هذه القصيدة الأسماء بكلّ أنواعها، حيث لم يتعدّ ورود الأفعال في كامل القصيدة ستة عشر فعلا بينما تجاوز ورود الأسماء الأربعين اسماً فمن خلال هذه التراكيب الاسمية يريد الشاعر أن يصف لنا لوعته وحرقته وشوقه وسقمه، ويثبت صدقه اتجاه محبوبه.

بغلبة النظام الاسمي على قصيدته نجد أنّه لم يخرج عمّا ألفه القدامى في كونهم «يجنحون للتعامل مع النظام الاسمي أكثر من جنوحهم للتعامل مع النظام الفعلي لأسباب مختلفة منها: أن

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 60.

نسج الأسلوب العربي ينهض أساسا على النظام الاسمي أكثر من نهوضه على النظام الفعلي وهو قادرٌ ... على الاستغناء عن الفعل من حيث لا يستطيع الاستغناء عن الاسم»[1].

فقد استطاع أبو مدين بهذا التوظيف وغيره أن يطرق ذهن القارئ وأن يثبت حسّه اللغوي ودقته في الظواهر التركيبية، فوفّق في جذب انتباه المتلقي وهو ما يدل على مهارته في كيفية إعادة المادة اللغوية وتركيبها على دلالات مختلفة التي تتأتى من رحم التجربة الصوفية، مبينا ما لها من قيم دلالية على مستوى التركيب الجملي.

[1] – عبد المالك مرتاض، السّبع معلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998، ص ص 167- 168.

ثانيا:التقديم والتأخير

هو ظاهرة لغوية أسلوبية، تعدّ من أهم التغيرات التي تصيب بناء الجملة، وعاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية والتحولات التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية « وينبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التراكيب بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ»[1]. ويكون لقصد ما أو لضرورة صوتية يقول الجرجاني عن فضل التقديم والتأخير: « هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[2].

وفي السياق نفسه يقول محمد عبد المطلب: « الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوباً بالمعنى الأدبي، وإنّما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة، كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام، وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة»[3]. لأن فاعلية النص كله تكمن في فاعلية الجملة، والجملة بدورها تصبح لديها بنية معرفية تدخل في بنية العمل الأدبي كلّه، وبالتالي تتكون للقارئ بنية فنية بلاغية، وقد أخذ التقديم والتأخير صوراً متعددة في قصائد الشعراء الصوفية المغاربة.

1-تقديم الخبر على المبتدأ:

فمن ذلك قول أبو مدين شعيب:

[1] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 148.

[3] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 337.

فِي الْقَلْبِ نِيَرانُ الْجَفا قَدْ أَشْعَلَتْ فَمَتَى بِوَصْلِكَ نَارُ قَلْبِي تَنْطُفِي.[1]

فشبه الجملة (في القلب) خبر مقدم على مبتدأه الذي هو (نيران الجفا) وكأنه بهذا التقديم أراد أن يزيد من احتراق القلب، وكأنه بتركيب الكلمات بهذا النمط يرسم لنا المشهد، فالإيحاء بنيران الجفا ظهر ملامحه في كيفية تركيب كلمات شعيب وعباراته، فأصل تركيب الجملة يبين في المخطط الآتي:

نيران الجفا في القلب ←(انزياح)— في القلب نيران الجفا

إذ يقوم أبو مدين بهذا التقديم يريد من المتلقي أن يشاركه في إحساس نابع عن تجربة صادقة عاشها.

ففي صورة أخرى على تقديم الخبر على المبتدأ نجد التلمساني يقول:

لَكَ طَرَفُي حُمَّى وَقلبِي بَيْتٌ فِيهُمَا عَهْدُكَ الْقَدِيمِ خُبِيتِ[2]

فقوله (لك) جار ومجرور، وه و خبر تقدّم على مبتدأ (طرفي) لأن الخبر إذا كان شبه جملة يتقدم على المبتدأ للتخصيص، ولعل هذا التقديم أفاد التخصيص بإبراز مدى الفداء الممكن أن يقدمه عفيف الدين في سبيل الشعور بصواب الحال الذي هو فيه وقربه من المحبوب.

وفي صورة أخرى يقوم الششتري فيها بتقديم خبر إنّ على اسمها، في قوله:

رَأَيْنَا الكاس فِي الْحانَاتِ تَجْلَى ظَنَّنَا أَنَّ الْكَاسَاتِ نَارًا.[3]

[1] – محمد الطاهر علاّوي، العالم الربّاني سيدي أبو مدين شعيب، ص 156.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 69.

[3] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 47.

في هذه الصورة يتقدم خبر إنّ وهو (في الكاسات) على اسمها (ناغراً) للدلالة على عمق التأثر بالحال التي عاشها لحظة التجلي الإلهي.

2-تقديم الفاعل على الفعل:

فمن ذلك قول التلمساني:

عَجِبْتُ لنارِكُمْ بِرُبَا المصلّى ومِنْها الصَّبُ في نَجْدٍ يذوبُ.[1]

يأتي بالفعل "يذوب" في آخر البين ويقدم عليه الفاعل والجار والمجرور، وإن هذا التقديم قد زاد من تعجبه، وإظهار عظمة "نجد"، وهذا الأسلوب يزيد في جماليات الألفاظ وترتيبها بصورة تتماشى و مشاعر الشاعر النابعة من صدق التجربة الشعورية لدى التلمساني.

ومن قول شعيب الأنصاري:

جَمِيعَ الْعوالمِ رُفِعْتِ عُنِّيَ وَضُوءُ قَلْبِي قَدْ اِسْتَفَاقَ.[2]

تقدّم الفاعل وهو قوله (ضوءُ قلبي) على فعله وهو (استفاق) وأصل التركيب هو: قد استفاق ضوء قلبي.

إذ أن التراكيب على النحو العادي لا يؤثر في نفس المتلقي ولكنه من خلال خرق القواعد بتقديم الفعل، تولدت من خلاله مساحة إيحائية كامنة في نفس الشاعر تدو ر معانيها حول المحبة الإلهية التي عاشها، وتعلقه الشديد بالخالق.

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 75.

[2] – أبو مدين شعيب الأنصاري التلمساني، الديوان، ص 90.

3-تقديم المفعول به على الفاعل:

فمن ذلك قول شعيب الأنصاري:

كَذَلِكَ الْأَرْوَاحُ الْمُحِبِّينَ يا فَتَى تُهَزِّزُهَا الْأَشْوَاقَ لِلْعَالَمِ الأسنى.[1]

فتقديم الجملة الفعلية "تهزّزها" على الفاعل "الأشواق" جاء لغرض بلاغي جمالي للدلالة على الحنين إلى بارئها.

وفي موضع آخر يقدم عفيف الدين المفعول به قائلاً:

تُرْسِلُ الدَّمْعَ عَيْنَي فِي مَنازِلِهِم كَيْلَا تُسَابِقُهَا فِي سَحِّهَا السَّحَابِ.[2]

نلاحظ في هذا البيت تقديم ا لمفعول به "الدمعَ" على الفاعل "عيني" لتوضيح حالة الحزن التي تعتري الشاعر، ونفسيته المرهقة، والألم الذي يعانيه من فيض الوجد، فكانت الدمعة أبلغ تعبير لحالته الشعورية، ولأنهم أهل وجد وأصحاب قلوب باكية « البكاء في ذاته نفحة من النفحات الشعرية لأنه لا يكون إلا من فيض الوجد وقوة الإحساس وهو من وسائل الإفصاح عن أوجاع القلوب»[3].

وفي صورة أخرى عن التقديم يقول أبو مدين شعيب:

وَالْعُودُ لِلْغَيَدِ الْحسانِ مجاوبُ وَالطَّارُ أَخْفَى صَوْتَهُ الْمِزْمَارُ.[4]

[1] – أبو مدين شعيب الأنصاري التلمساني، الديوان، ص 59.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 90.

[3] – زكي مبارك، التصوف الإسلامي، ص 99.

[4] – أبو مدين شعيب الأنصاري التلمساني، الديوان، ص 63.

يقدم أبو مدين المفعول به (صوتَه) على الفاعل (المزمارُ) الذي يقرنه بهاء متعلقة بالفاعل، قصد تصوير الفاعل ووقعه على المفعول به وهذا الإيحاء الكامن وراء هذا الرسم التركيبي للدلالة عن فرحة اللقاء، ونشوة اتصال المخلوق بالخالق و ما أحسه في أعماقه من سعادة غامرة وهذا في مجلس فني إذ أن « مجالس الصوفية كانت تنقلب أحيانا إلى مجالس فنية، فهي مجالس تعقد ظاهراً لذكر الله»[1] والمزمار يعني به التسبيح والذكر.

4-تقديم الجار والمجرور على المتعلق به:

وهو الانزياح في مستوى التركيب وهذا من خلال تقديم (المتعلقات) على ما تعلقت به من عوامل، فمن سياقات تقديم المتعلق على ما تعلق به، فمن ذلك قول الششتري:

بَدَا لَنَا حِمَاه سِرٌّ يفُوحُ عَنْ لُطْفِهِ النسيمُ.[2]

يأتي التقديم هنا في الجار والمجرور "عن لطفه" على الفاعل "النسيم" لتأكيد معنى يريد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي للدلالة على ما حققه من فتوحات في تجربته الصوفية وما حصل عليه من منح ومعارف الإلهية إذ حقق الوصول إلى الحضرة فبدت له الأسرار فعمرته الأنوار وأشرقت روحه وحصل له اليقين.

وفي صورة أخرى لتقديم الجار والمجرور على الفاعل في الجملة الفعالية نجد قول التلمساني:

وَسَرَى إِلَى جِسْمِي الضَّنِّي مِنْ خَضِرِهِ فَهَوَيْتِ ذَاكَ لِأَنَّه مِنْ عِنْدَه.[3]

[1] – زكي مبارك، التصوف الإسلامي ، ص 453.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 67.

[3] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني،الديوان، ص 99.

يتقدم الجار والمجرور "إلى جسمي" على الفاعل "الضني" للدلالة على ما أصاب جسمه من سقم وضعف وهزل، فتقبل ذلك للوصول إلى الحضرة الإلهية.

ومن قوله أيضا في تقديم الجار والمجرور على الفاعل والفعل:

لَا يُقَدِّرْ الحبانُ يُخْفِيَ مَحَاسِنُهُ وَإِنَّهَا فِي سِنَّاهُ الْحُجُبُ يَحْتَجِبُ.[1]

إن الرتبة المألوفة في الجملة الفعلية هي أن تذكر الفعل والفاعل فالمفعول به في حال كون الفعل متعديا فلكل عنصر من عناصر الجملة العربية موقع في ترتيب بناء الجملة. في هذه الصورة نجد أن التلمساني قلب نظام الجملة فورد الجار والمجرور "في سناه" متقدما على الفاعل "الحجب" والفعل "تحجب" وهو تغيير لا يؤثر على المعنى الظاهر.

فالدلالة هي التي فرضت هذا التغيير لأن قيمة الذات الإلهية أكبر من أن يقدم عليها شيء.

بعد تسليط الضوء على دواوين الشعراء الصوفية المغاربة – أبو مدين، عفيف الدين، الششتري- توصلنا إلى أنهم حاولوا أن يتجاوزوا الشكل المألوف العادي – وكغيرهم من الشعراء- بإخراج القصيدة من السياق المألوف إلى السياق الإيحائي المشبه بتراكيب لغوية جديدة، أي أنهم عملوا على شد انتباه المتلقي من خلال الاشتغال على ما تقع العين عليه أو تتأثر النفس وتعجب به، وحين تتقدم كلمة أو تتأخر تحدث في النفس تأثيراً مخالفاً، فتجذب اهتمام القارئ من جديد. إذ تقديم كلمة يلزمه آليا تأخير أخرى هنا تبرز الدلالة « فإبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخير عنه». فالتقديم والتأخير في شعرهم انتهاك لغوي أسلوبي وهذا من خلال زحزحة القواعد وخرقها وهذا بتغير أجزاء الكلام.

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني،الديوان، ص 48.

كما أنهم احترموا قواعد اللغة في كلامهم، ولم يتجاوزوا فيها ما تعارفت عليه العرب في التقديم والتأخير على الأصل الذي كانت عليه اللغة، وهذا لا يعني أن الشعراء الصوفية لم تكن لديهم مقاصد لغوية بلاغية خفيّة في شعرهم، كما لا ننفي أنهم اضطروا في شعرهم على التقديم والتأخير لضرورة ما بني عليه.

ومن هنا لم يتم دراسة أسلوب التقديم والتأخير كله، بل تم اختيار البعض منها، لما رأيناه يتناسب مع الدراسة الأسلوبية والمقاصد البلاغية.

ثالثا: التعريف والتنكير

يقول الجرجاني عن التنكير والتعريف «من فروق الإثبات أنك تقول: زيد منطلق وزيد المنطلق، والمنطلق زيداً فيكون لك في كل واحد من هذه الأحوال غرض خاص وفائدة لا تكون في الباقي»[1].

نجد التنكير والتعريف في متن الشعر الصوفي يعبر عن نظرة ذاتية وموضوعية للعالم، ويهدف منه الشعراء إلى إظهار الأفكار والمبادئ التي يتقلدونها، والمجتمع الذي ينتمون إليه. وهما يدلان على أسلوبية تعامل الشاعر مع اللغة، ويظهرانه شكل الجانب المعرفي لتوجهاته.

يتحوّل التعريف والتنكير إلى مادة فنية في صياغتها لتجسيد الصورة الشعرية المنشودة، لأنهما يبرزان فكرة التفاعل بين حديها في إطار التحول اللغوي و« المعارف المحضة هي قسمان: معارف بفصل وضعها اللغوي (العلم، الضمير، اسم الإشارة، اسم الموصول) ومعارف بواسطة التركيب المعرف بالإضافة، والمعرف بأل العهدية، وهي التي يكون معهودها ذكريا أي سبق ذكره فزال عنه الإبهام فيما سبق الكلام، أو ذهنيا أي لم يخل ذهن المتقبل منه وإن لم يسبق ذكره، أو حضورياً أي دلّ عليه حال الكلام»[2].

1- التعريف:

يلجأ الشعراء الصوفية المغاربة في دواوينهم إلى أنواع من المعرفة المحضة وإلى النكرة المحضة، فهم يلجؤون إلى تعريف اسم على آخر، لأن لهم تصوراً مسبقاً لما هو أحق بالتعريف من غيره.

فصورة التعريف بـ (ال) الاستغراق نجد لها أمثلة في قول أبي مدين شعيب:

وَالْوُرُودُ نَادَى بِالْوُرُودِ إِلَى الْجَنى فَتَسَابُقُ الْأَطْيَارِ وَالْأَشْجَارَ

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 203.

[2] – محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية، 1981، ص 377.

وَالْكَأْسُ تَرْقُصُ وَالْعَقَارَ تَشَعْشَعْتِ وَالْجَوُّ يَضْحَكُ وَالْحَبيبُ يُزَارُ

الْعُودُ لِلْغَيَدِ الْحسانِ مجاوبٌ وَالطَّارُ أَخْفَى صَوْتَهُ الْمِزْمَارِ.[1]

فالكلمات (الورود، الأطيار، الأشجار، الكاس، العقار، الجو، المزمار...) أسماء معرفة بـ(أل) ولكنها لم تفد مسميات مقصودة في حد ذاتها أي لا تخرج عن ما وظفت من أجله بل جاءت حاملة مختلفة الدلالات وإن كانت تدل على كل الصفات التي يمكن أن نعلقها بالمقصود، وتدل على الكمال في الصفات لأنها تنقلنا من إبهام الذات إلى تعيين الصفات، ومنه تتحوّل الدلالة في تصورها كشيء من الخاص إلى العموم لتشمل الكل*، وهذا يرجع إلى الاستغراقية، ويفهم كنهها من خلال السياق العام الذي جاءت فيه.

وهناك أسماء مفردة معرفة بـ (ال) الاستغراقية تدل على الكمال في صفة المسمى بمعنى أن الاسم يأتي مفرداً ليفيد المعنى فتجدّ ذلك في قول التلمساني:

أَنْتَ الْحَبيبُ وَإِنَّ سُلِبْتِ رُقادَي وَأَطَعْتِ فِي تَعَرُّضِ الْحُسَّادِ . [2]

هِي الْجَوْهَرُ الصِّرْفُ الْقَدِيمُ فَإِنَّ بَدَا لَهَا حَبَبٌ نِيطَتْ بِهِ فَهُوَ حادِثٌ [3]

وَأَنَا الْإِمَامُ لِكُلُّ مِنْ عُلِّقَ الْهَوَى بِفُؤَادِهِ وَالْحُسْنَ فَهُوَ إِمَامُي [4]

وَأَنَا الظروف وَإِنَّ بَكَيْتِ فَإِنَّمَا بِوِصَالِكُمْ أُجْرَى السُّرُورَ دُموعَي. [5]

---

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 93.

* – ينظر: الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط9، 2009، ص 113.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 185.

[3] – المصدر نفسه ، ص 143.

[4] – نفسه ، ص 216.

[5] – نفسه، ص 139.

فالكلمات (الحبيب، الإمام، الطروف، الجوهر) أسماء مفردة معرفة بـ(ال) الاستغراقية تدل على الكمال في الصفة التي قصد إليها الشاعر من خلال إطلاقها على المسمى لإثبات الحديث.

أما الأسماء التي وردت معرفة وتدل على الجنس فـ (ال) الجنسية تفيد منها حضور الحقيقة في الذهن أو بيانها، فنجد قول شعيب الأنصاري:

أَيَا قُرَّةُ الْعُيُونِ تالله إنَّنِي عَلَى عَهْدِكُمْ باقِي وَفِي الْوَصْلِ طَامِعٌ [1]

رُكِبَتْ بَحْرَا مِنَ الدُّموعِ سَفِينَةُ جِسْمِي النَّحِيلِ . [2]

مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الْوُجُوهُ جَمَّالُهَا وَفِي كَلِّ شَيْءٍ مِنْ لَطَافَتِهَا مَعْنَى. [3]

فالكلمات (الوجوه، العيون، الدموع) أفادت فيها (ال) الكل باعتبار أنها تأخذ مأخذ الحقيقة لا المجاز، لأنها تدل على الجنس (الإنسان) فهي أفادت فيه جزءا من الصفة، فـ (ال) الجنسية التي وظفها شعيب وأدخلها على الجمع لتفيد معنى على الحقيقة، لهذا فإنه يقع موقعها لفظ (كل) فأفادت الإحاطة والشمول لتعريف ماهية الشيء، وأضفت عليه لوناً جمالياً لطيفا بالمبالغة اللافتة للنظر، فالمتلقي ينجذب لسماع الكلام ويسعى إلى تحقيقه.

ومن باب "أل" الاستغراقية التي لا تفيد إلا الإشارة إلى حقيقة الشيء، نجد ذلك في قول:

لَوْ فُزْتَ مِنْ ذَاكَ الْجَمَالِ بِنَظْرَةٍ لَا صُبْحٌ مِنْكَ الْعَقْلُ يُسْبَى وَيُسْلَبُ. [4]

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان ص 64.

[2] – المصدر نفسه، ص 81.

[3] – أبو مدين شعيب، العارف الرباني سيدي أبو مدين، ص 137.

[4] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 81.

فكلمة (الجمال) المعرفة بـ (أل) الاستغراقية تفيدنا إلى حقيقة الشيء وماهية كنه التجريد باعتبار أنّه لا يملك عنه حقائق ثابتة، فنجد أنه يميل كثيراً في ديوانه إلى هذا النوع من الأسماء لتكثيف الدلالات، لأنه يقصد منها الكمال في الصفة، وهو ما يتناسب مع النهج الصوفي الذي بطبعه يقصد إلى الكمال التام والتي هي رؤية الذات الإلهية.

ونطرق باباً آخر من أبواب التعريف المحض بـ (أل) العهدية التي تكون « إما للعهد الذكريّ وهي ما سبق لمصحوبها ذكر في الكلام، إما أن تكون للعهد الحضوري وهي ما تكون مصحوبها معهوداً ذهنيا فينصرف الفكر إليه بمجرد النطق به»[1]، وهو درب يسلكه الشعراء المتصوفة باعتبار القناعة الصوفية التي تخوّل لهم التعريف المحض بـ (أل) العهدية بهيئات متفاوتة لا يفهمها إلا من له مرجعية دينية وثقافية فنجد أن أشعارهم غنية بهذا المظهر.

فنجد الشعراء الصوفية المغاربة في أقوالهم:

كَانَ خَطِيبَا بَيْنَ ذاتين مِنْ يَكُنْ فَقِيرَا ير لِلْبَحْرِ الَّذِي فِيه قَدْ غُصْنَا. [2]

تُرِكَنَا الْبِحارَ الزّاخِرَاتِ وَراءَنَا فَمِنْ أَيْنَ يَدُرُّ النَّاسُ أَيْنَ تَوَجَّهْنَا. [3]

هُوَ الْبَحْرُ لَا سَطْحَ وَلَا سَاحِلَ لَهُ فَمِنْ طَائِرٍ فِيه وَمَاشٍ وَسَابِحٍ.[4]

فكلمة (البحر) يدخل في حيز الطبيعة المائية، وهي عند أهل التصوف يتسم بالسّعة والشمول ويتهدد خائضه بأنواع المخاطر والأهوال التي تحول دون وصوله إلى مرغوبه فهو « إما دال على الطريق الموصل إلى المحبوب، بما يكتنفه من صعوبات وعوائق، أو على العشق الإلهي، أو على النفس

[1] – الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 114.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 75.

[3] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 64.

[4] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 162.

الإنسانية، بما يعتمل في أعماقها من صراع بين نوازع الخير ونوازع الشر، فهو ينعت الهوّة التي تفصله عن محبوبه بالبحر، و هو وهم في نظر المحقق، وغير المحقق، ممن لم يتجاوز مرحلة الفرق قد يتعسر وصوله إلى شاطئ الجمع، بل أنّه قد لا ينجو بذاته، فيموت غرقا أو شهيد عشقٍ لم يقو على كتم أسراره»[1].

فالشعراء الصوفية المغاربة لجأوا إلى التعريف بـ (أل) العهدية بناءً على أن كل اسم دل على شيء مع ين يفهم بالإفراد والتخصيص بعد إخراجه من مجال التعميم، فـ "ال العهدية" تضفي جمالية خاصة لا نجدها في غيرها، لما تقوم به من علا قات تلويحية ذهنية يناسبها المقام. فلجوءهم إليها في التعريف له أهداف تثير في المتلقي أفكاراً ومشاعر تعوده إلى كشف الحقائق وفهم المقصد.

2-التنكير:

أمّا التنكير فنجد صوراً من النكرة المحضة في الظاهر التي تنزع في الباطن إلى تعريف في قول الششتري فتختار منها قوله:

شَرِبْنَاهَا بِدَيْرٍ لَيْسَ فِيه سِوَى الْحَلاَّجِ فِي خَلْعِ الْعِذَارِ

قَدِيمُكَ عَهْدِنَا بِالسُّكَّرِ عِزًّا وَمَا سُكْرُ الْفَتَى مِنْهَا بِعَارِ

نَشَا فِي الْقَوْمِ شَمَّاسُ لَطِيفُ يَجُرُّ الذَّيْلُ فِي ثَوْبِ الْوَقَارِ

فأفناهم بِهِ عَنْهُمْ فَتَاهُوا فَمَا يَرْوِيهُمْ شُرْبَ الْبَحَّارِ.[2]

[1] – بومدين كروم، أبو الحسن الششتري حياته وشعره، مخطوط لنيل شهادة الدكتوراه، سنة 2002، ص 128.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 369.

فكلمة "دير" و"شماس" تدل على نكرة في الظاهر لم يقيدها لفظ آخر ولا معنى فحذف الششتري لـ (ال التعريف)، فالدير هو رمز الحضرة التي يشهد فيها المحب تجلي محبوبه، فتسكره المشاهدة، ويستغرقه التجلي ولا يرى في تعاطيها عار وسقاهم إياها "شماس" لطيف وقور في دير عامر بالمحبين.

فصورة السكير في قول أبي مدين شعيب نختار منها قوله:

تحيا بِكُمْ كُلُّ أرضٍ تَنزِلُونَ بِهَا كأنَّكُمْ في بِقاعِ الأَرْضِ أمْطَارُ

وَتشْتَهِي العَيْنُ فِيكُم منظراً حَسَنا كَأَنَّكُمْ فِي عُيُونِ النَّاسِ أَزْهارُ

ونُورُكُم يَهْتَدِي السّاري لِرُؤيَتِه كأنّكم في ظلام اللّيْلِ أقْمارُ.[1]

فلفظة "أمطار" و"أزهار" و"أقمار" كل منها تدل على نكرة في الظاهر لم يقيد لفظ آخر ولا معنى فحذف أبو مدين لـ (أل التعريف). يرمز المطر في العرفان الصوفي التي تنزل اللطائف، والمنح، والمعارف والأسرار الربانية[2]، وعلى قلب الصوفي، في حال سكره ووجده.

ويرمز الزهر في العرفان الصوفي أن نوره مستفاد من نور الحق وهو يضيء لأنه يعكس تجلي نور الأنوار.

فأبو مدين يرى محبوبه، سحت عليه غمائم المعارف والأسرار الإلهية، بما يفرح قلبه، وينعش روحه، وهي فرحة تعم المكان، وظهر آثارها على العناصر الطبيعية من أزهار وأنوار.

كذلك نجد في غير موضع من ديوان عفيف الدين التنكير نختار منها قوله:

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 66.

[2] – ينظر، ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر بيروت، د.ط، 1966، ص 37.

قَالَ لِي خَدُّها الصقيل وقَدْ صَارَ

مِرْآةً مَاذَا ترَى قُلْتُ خَدِّي.[1]

فلفظة "مرآة" تدل على نكرة في الظاهر لم يقيدها لفظ آخر و لا معنى فحذف التلمساني لـ "أل التعريف"، فالرجوع للعرفان الصوفي وما دلالة المرآة. فالمرآة جسم يعكس صور الأشياء المقابلة وهي عند الصوفية رمزاً معبراً عن نظرتهم في الوحدة، يقول ابن عربي إن « عالم الطبيعة صور في مرآة واحدة بل صورة في مرايا مختلفة، فما ثم إلا حيرة لتفرق النظر»[2]، وقد يرمزون بها إلى الذات الإنسانية المجلية للحقيقة الإلهية، ووردت في دواوينهم بحالاتها المتعددة – أي حسب حالة المرآة إما تكون في حال صقل وصفاء أو كدر وضبابية– إما وسيلة تحقق ووصول، أو أداة للشهود أو رمز إلى الوحدة.

فالتلمساني يرى ذاته في مرآة الصقيلة والصافية وهي إشارة إلى المقابلة.

إذن لجوء الشعراء الصوفية المغاربة إلى "أل التعريف" في الأسماء كبنية لغوية لا يكسب الاسم إلا دلالة التعريف، بينما إذا نظرنا من جانب الأسلوب البلاغي وسياق القصيدة، فإنها تمنحها مظاهر فنية مغايرة، فتنزاح عن المعنى المألوف، بسبب اكتسابها إيحاءً وبعداً معرفياً تبعاً لترتيب المعاني في نفس الشاعر وقوة تأثيرها في نفس المتلقي.

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 205.

[2] – ابن عربي، فصوص الحكم، علق عليه، أبو العلا عفيفي، دار الكتب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص 78.

رابعا: تراكيب الإضافة

هو اسم يضاف إلى أحد المعارف والغرض منه التعريف والتخصيص « والشيء إنّما يعرفه غيره، لأنّه لو كانت نفسه تعرفه لما احتاج أبداً أن يعرف بغيره لأن نفسه في حالي تعريفه وتنكيره واحدة، وموجودة غير مفتقدة، ولو كانت نفسه هي المعرفة له أيضا لما احتاج إلى إضافة إليها، لأنّه ليس فيها ما فيه فكان يلزم الاكتفاء به، عن إضافتها إليها»[1]. ولا يعرف الاسم النكرة إلا إذا تمت إضافته بذلك يصبح المضاف والمضاف إليه كالكلمة الواحدة على الرغم من أنه يدخل في مصطلح التركيب الإضافي ذلك لأنّ الإضافة تولد معان جديدة دقيقة من خلال الرّبط بين لفظين متجاورين لها خصوصية إضافية لم يكن يحملها قبل ذلك، فيحرك انفعالات المتلقي بشكل مطرد مع تبديلات مواقع الكلمة وإيحاءاتها.

فالشعراء الصوفية المغاربة يميلون كثيراً إلى هذا الأسلوب في دواوينهم ويقصد منه توليد معان جديدة دقيقة خلال الرّبط بين لفظين متجاورين فتتوسع بهما الدلالة أكثر.

ومن خلال بحثنا في قصائد دواوينهم وجدنا الشعراء الصوفية وفي سياق اختيارهم لألفاظ المضاف والمضاف إليه يعمدون إبداع تراكيب جديدة يحملها معاني مختلف مصادر مرجعيتهم الصوفية الغالبة على توجهاتهم اللغوية.

ومن نماذج هذه التراكيب المولدة يجد هذه الألفاظ (مسحب البرد، صحو الهوى، عيش التصابي...)، هنا يولدون استخدامات جديدة للتدليل على معاني جديدة وهذا من خلال الرّبط بين لفظين متباعدين تتناسق مع مقاصدهم.

[1] – أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ص 24.

وإذا تأملنا في هذه المعاني نجدها تحمل نوعاً من الغموض في فحواها العام، يعود هذا إلى طبيعة الشعراء الصوفية، وما تعارفوا عليه من انحرافات، فنجد صورة ذلك في قول التلمساني:

ترقف مَاءُ الْحُسْنِ فِي وَجِنَّاتِهِ وَلَيْسَ لِظَمْآنِ إِلَيه وُرُودُ ؟[1]

المضاف هنا هو (الماء) والمضاف إليه هو (الحسن)، ذكرهما التلمساني من قبيل التشريف، أي الإضافة تعطي المضاف أو المضاف إليه مكانة، فتكسبه شرفاً.

ونجد كذلك للإضافة ما يفيد الاختصار والإيجاز كما نجده في قوله:

وَمِنْ أُقَامُ الظِّلَّ فِي شَمْسِهِ وَعَلَى وَجْنَتِهِ مثّلهْ ؟[2]

ففي لفظة (شمسه، وجنته) دلالات كثيرة ومثيلة للخيال، فلفظة الشمس تعني النور الحارق والظل يعني الظلام، فيترك المتلقي يتخيل هذه الشمس لكي تقيم الظل.

فمن خلال هذه التراكيب التي تفرض نفسها تترك مجالاً واسعاً للمتلقي لفك شفرات الغموض، وهذا من خلال الغوص في بحر النص الصوفي الذي عانى من الاصطدام باللغة التي طالما تقف حائطاً في وجهه.

[1] – عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص91.

[2] – المصدر نفسه، ص185.

خامسا: الأساليب الإنشائية

علماء البلاغة العربية قسموا الكلام إلى الخبري والإنشائي الذي هو « كل كلام لا يحتمل صدقاً ولا كذبا، وهو ما لا يحصل مضمونه، ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، وهو قسمان: الإنشاء الطلبي وغير الطلبي. الإنشاء الطلبي هو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، وأنواعه التمني، والاستفهام، والأمر والنهي والنداء»[1]. والأساليب الإنشائية تعبر عن حاجة المبدع الملحة إلى تفاعل المتلقي معه بغرض المشاركة، فهي تخلق نشاطاً وحيوية في اللغة، وهذا حسب تنوع الأغراض البلاغية وفق ما يقتضيه سياق الكلام، وقرائن الأحوال وما تقتضيه أيضا خصوصية التجربة الشعرية في منطلقاتها الوجدانية، وأبعادها الفنية. وهو ما دفعنا لدراسة صور بعضها الواردة في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة ومنها:

1-أسلوب الاستفهام:

يعد أسلوب الاستفهام من أهم الأساليب الإنشائية التي استند عليها للتعبير عن أفكارهم ومواضيعهم، ويوظف لهدف مباشر أو لتجسيد تصور إيحائي جمالي غير مباشر في ذهن المتلقي فـ« الاستفهام هو طلب الفهم أي طلب العلم بالشيء لم يكن معلوماً بوساطة أداة من أدواته»[2].

فتوظيفه من طرف المبدع لا ينتظر إجابة أو ردّ محدّد، قد يقصد منه تثبيت تصور جديد عما يتحدث عنه فيخرج به عن حقيقته إلى مقاصد مختلفة، فنجد صور الاستفهام في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة معزولة، أو متفرقة، فنراهم ينزعون في أدوات الاستفهام لأغراض متباينة، وذلك لما يُضفيه الاستفهام من دور فنّي وجمالي في مثل ذلك قول التلمساني:

[1] – ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، 1999، ص 57.

[2] – عبد السّلام هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، ط5، 2001، ص 18.

أَيُنْكِرُ الْوَجْهَ أَنَّي فِي الْهَوَى شَجْبٌ وَدُونَ كُلِّ دِهانُ سَاطِعٌ لَهَبُ.[1]

في هذه الصورة من الاستفهام يورد التلمساني "الهمزة" ليطرح تساؤلا على محبوبه قاصداً منه التصديق بالحب الذي هو مولع به والظاهر على ملامح وجهه، لكن المعنى الآخر للاستفهام يدل على أنّه وقع بعد الفعل "ينكر" أو ثبوت الوجد والحب عليه أصلاً.

وفي صورة أخرى للاستفهام يقول أبو مدين شعيب:

فَمَا السِّرُّ وَالْمُعَنّى وَمَا الشَّمْسُ قُلْ لَنَا وَمَا جَوْهَرُ الْبَحْرِ الَّذِي عَنْه عَبَّرْنَا

حَلَلْنا وُجُودًا وَاِسْمَهُ عِنْدَ لافظ يَضِيقُ بِنَا وُسْعًا وَنَحْنُ فَمَا ضِقْنَا.[2]

يوظف أبو مدين اسم الاستفهام "ما" وهي اسم تستعمل لغير العاقل، ويطلب بها في هذه الصورة السؤال عن معرفة حقيقة الشيء المستفهم عنه أو شرحه فهنا يبحث عن حقيقة السّر والمعنى وحقيقة الشمي وحقيقة جوهر البحر.

وفي قول أبي مدين شعيب:

مَتَى يا عُرَيْب الْحَيِّ عينيّ تَرَاكُمُ وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِداكُم[3]

يوظف أبو مدين شعيب اسم الاستفهام "متى" وهو ظرف (استفهام وشرط) والاستفهام فيها لتعيين الزمن ماضيا أو مستقبلا.

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الديوان، ص 43.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 94.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهو في هذه الصورة يحنّ إلى الديار التي ترمز إلى عالم الأرواح، ويشتاق إليها، فيولد هذا الاشتياق معاناة تدفع به إلى الرّحلة والمرور على الديار.

وفي صورة أخرى لأسلوب الاستفهام قول التلمساني:

وَكَيْفَ بَقاءُ لَيْلٍ مَعَ نَهَارٍ وَلَا سِيمَا لِذِي النَّظَرِ الصَّحِيحِ [1]

في هذه الصورة من الاستفهام يستعمل التلمساني الأداة **"كيف"** التي هي استفهام يستعمل للسؤال عن الحال، واستعمله للسؤال عن بقاء الليل والنهار وعن التدافع بين ظلام اللّيل وضوء النهار الذي يسفر عن ظهور الضياء وسطوعه وتراجع الظلام وتلاشيه، وهذا مؤذن لتجلي المحبوب أو هو المحبوب ذاته. فهذا الأسلوب يكتسب لذته الجمالية من عمق التأثير الروحي والنفسي التي تصطدم بالحيرة والغرض منه تجسيد الجوهر النفسي للإنسان الصوفي.

وفي صورة أخرى يقول التلمساني:

وكَمْ سَألتُ حُدَاة العِيسَ أَن يقِفُوا

فيِ رَسمِ مَنْزِلِه أو سَفْحِ منعَرجِ. [2]

في هذا البيت الذي أورده التلمساني مستعملاً الأداة **"كم"** وهي اسم استفهام وظفه للسؤال عن عدد منهم من الأسئلة الموجهة لحُداة العيس، ويلجأ بنا إلى هذا الأسلوب في صورة تَدلُّ على حنينه وسفره الروحي. ويبقى المتلقي في تفاعل مستمر في استيعاب الصورة، واستعمال سعة الخيال لديه لفك شفرات الاستفهام.

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الديوان، ص 157.

[2] – المصدر نفسه، ص 151.

وفي صورة أخرى للاستفهام يقول الششتري:

تَرْجَمْتُ حَرْفاً لا يُقْرَا مَنْ لِي بِفاهِم يفْهَمُنِي.[1]

يوظف الششتري أداة الاستفهام "مَنْ" وهي اسم يستعمل للعاقل –غالباً– ويستفسر به عن الجنس فالدلالة المقصودة هنا البحث عن المجهول (الفاهم) الذي يسدى عليه فهمه.

تتميز الأدوات الاستفهامية التي وظفها شعراء الصوفية المغاربة بأنّها تصب في نهر واحد وهو بحر العرفان الصوفي، فاختلاف الأداة وتغييرها لا يبعد المعنى عن معناه بل تغذي السّياق العام لفكر الشعراء وحيرتهم وتأملاتهم في المقامات والأحوال والانصهار التام في الحب الإلهي.

2– أسلوب الأمر:

الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب، وإذا كان حقيقيا، فإنه يكون على سبيل الاستعلاء والالتزام، أما إذا تخلف أحدهما أو كلاهما، فإن الأمر يخرج عن معناه الحقيقي، ويكون أمرا بلاغياً»[2].

ويأتي الأمر –عادة– « إما بمعناه الأصلي، الذي يعني طلباً محددا يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بأمرها، أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معنى تعبيري بلاغي يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى يمكن التماسها في السياق الذي يرد فيه»[3]. والمعنى الذي يخرج فيه الأمر عن معناه الأصلي هو المتداول بكثرة في قصائد الشعراء الصوفية، إذ يجدون فيه متسعاً للتعبير عن معان كثيرة تتصل بالأحوال والمقامات التي يعيشونها.

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 280.

[2] – يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 58.

[3] – أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 135.

ففي دواوين الشعراء الصوفية المغاربة ترد جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر الظاهر لها ولكنها في جوهرها تخرج عن الظاهر في غير معناها الحقيقي، ويخرج به إلى معان أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام، وقرائن الأحوال ومن هذه الصيغ خطابهم تجاه الذات العليا أو تقديم النصائح والإرشادات للمريدين الراغبين في سلوك طريق التصوف، فخطاب الذات العليا يكون من الأسفل إلى الأعلى، وهو ما يتطلب ألا يكون الأمر بمعناه الحقيقي، ولذلك تتوسع آفاق التعبير عن أحوالهم.

ويجيء أسلوب الأمر في سياق الخطاب نجد له صورة يرد فيها الأمر من أبي مدين إلى مريده، فيقول:

فاصحبهم وَتَأَدَّبً فِي مَجَالِسِهُمْ وَخُلُّ حَظِّكَ مَهْمَا قَدَمُوكَ ورَا

وَاِسْتَغْنَمُ الْوَقْتِ وَاُحْصُرْ دَائِمًا مَعَهُمْ وَاِعْلَمْ بِأَنَّ الرِّضا يَخْتَصُّ مِنْ حَضَرَا

وَلَازَمَ الصَّمْتُ إلّا أَنَّ سُئِلْتِ فَقُلَّ لَا عِلْمٌ عِنْدَي وَكُنَّ بِالْجَهْلِ مُسْتَتِرًا

وَلَا تِرْ الْعَيْبَ إلّا فِيكَ مُعْتَقَدًا عَيْبًا بَدَا بَيْنًا لَكِنَّه اِسْتَتَرَا

وَحِطْ رَأْسَكَ وَاِسْتَغْفَرَ بَلَا سَبَبٌ وَقُمْ عَلَى قَدَمِ الْإِنْصافِ معتذرا

وَإِنَّ بَدَا لَكَ مِنْكَ عَيْبَ فَاِعْتَرَفَ وَأُقَمْ وَجْهَ اِعْتِذارِكَ عَمَّا فِيكَ مِنْكَ جَرَى.[1]

وردت صيغة الأمر في هذه القصيدة المتألفة من اثنين وعشرين بيتا ضمت واحد وعشرين أمرا بصفة متتالية هي (استغنم- احضر- اعلم- لازم- كن- حط- استغفر...) ولم يعقبها بياء المتكلم أو اسم يدل على المخاطب فهو يتركه معلقا لدى المتلقي بغرض التأديب أو بما يخدم مذهبه الصوفي،

[1] - أبو مدين شعيب، الديوان، ص 8.

فمن خلال هذه القصيدة بيّن الشاعر للمريد جملة من الآداب التي يجب الالتزام بها فكان الغرض من الأمر الإبلاغ وهذا بإعطاء نصائح وإرشادات وتوجيهات للوصول إلى أرقى المراتب، فالششتري يقدم نصائح وتوجيهات للمريدين، فيقول:

مَلَّ بنايا سَعْدً وَانْزِلْ بالحُجُون هَذِهِ الْأَعْلاَمُ تَبْدُو لِلْعُيُونِ

وَالْتُفِتَ غَرِيبُهَا كَيْما تُرى نَارٍ مِنْ تَهْوَاهُ بِالشَّعْبِ الْيَمِينَ

قُرْبُ النَّفْسِ وَلَا تبخل بِهَا إِنَّ أُرِدْتِ الشُّرْبَ مِنْ عَيْنَ الْيَقِينِ

هُمْ بِحَرْفِ الْعَيْنِ وَاعْشَقْ أَهْلَهُ تَعْلَمُ الْمُعَنّى مِنَ السِّرِّ الْمَضُّونَ

جُرِّرَ الذَّيْلُ وَلَا تَلْوِ عَلَى ذُلٍّ هَذَا الْكَوْنِ وَاُصْبُرْ لِلْمُجُونِ.[1]

سيطرت بنية الأمر على تراكيب هذه المقطوعة، فأصبحت الوحدة الأساسية فيها.

الفعل (مل) هو فعل أمر، دلالته الزمانية للاستقبال، لأنه يدعو كل مريديه إلى السير في هذا الدرب، درب العارفين المحققين، الذي يوصلهم إلى الشرب من عين اليقين، فالششتري في هذه الأبيات رتب أفعال الأمر بحسب الغرض الذي يسعى إليه وهو السير لرؤية المحبوب الأعلى، فلا بد من القرب والشرب من عين اليقين، وبالتالي تحقيق الوصل من خلال الأفعال (مل، انزل، التفت، قرب، هم، جرر)، فالشاعر بهذا يسعى إلى الوصل متشوق إليه متعلق بمن يحب، يرقب المكاشفة والمشاهدة، وصيغة الأمر هنا تحمل معنى الدعوة إلى هذا الوصل.

ونجد صورة أخرى للأمر وردت في هيئة الالتماس في قول التلمساني:

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 68.

قَفَا بِالْمَطَايَا بَيْنَ نَجْدٍ وَشَعْبُهُ نُودَى تَحِيَّاتِ الْغَرَامِ صَبَابَةَ.[1]

في هذا الموضع ميل أسلوب الأمر عند التلمساني إلى الالتماس، وهو شبيه بالدعاء والرجاء من جهة طلب الفعل والحدوث تكون فيه المراعاة، لا أغلب رحلاته متخيلة، فصورة الأمر هنا تنزاح إلى غرض بلاغي جميل يسلكه عادة الصوفية.

وفي صورة أخرى عن أسلوب الأمر الذي يتجه إلى الاعتبار والموعظة نجد قول التلمساني:

خُذَّ مِنْ حَدِيثِي عَنْ قَدِيمِ الْغَرَامِ أَخْبَارُ تَتْلَى طَيِّبَاتِ خَيَّامِ.[2]

في هذه الصورة نجد التلمساني يلجأ لتحقيق دلالة مقصده الاتعاظ والعبرة، لأن في ذلك ما يقربه من أسلوب النصح، لذا فهو طلب على سبيل الموعظة، وهذا الأسلوب وما يتبعه يؤكد مفهوم الانزياح الدلالي واللغوي، ومن ثم يثبت أن النفس الصوفية مولعة بالتجديد والاستبدال.

وفي صورة أخرى عن أسلوب الأمر الصريح يقول أبو مدين:

يا مِنْ يُغِيثُ الْوَرَى مِنْ بعدما قَنِطُوا اِرْحَمْ عَبِيدًا أَكُفُّ الْفَقْرَ قَدْ بَسَطُوا

وَاُسْتُنْزِلُوا جُودَكَ الْمَعْهُودَ فاستقِهِم رِيًّا يُريهم رِضى لَمْ يُثْنِهِ سُخْطَ

وَعَامِلَ الكُلَّ بِالْفَضْلِ الَّذِي أُلِّفُوا يا عَادِلًا لَا يُرى فِي حُكْمِهِ شَطَطُ.[3]

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الديوان، ص59.

[2] – المصدر نفسه، ص222.

[3] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 68.

جاء أسلوب الأمر في هذه الأبيات بفعل الأمر الصريح (ارحم، عامل،اسق) الأمر هنا كان بصيغة فعل الأمر، موجه من الأدنى إلى الأعلى من الشاعر إلى الذات الإلهية، فيكون الأمر في هذه الحالة مجازيا عبر الشاعر من خلاله عن ضعفه واستغاثته ورجائه لله والتضرع إليه.

فأسلوب الأمر من الأساليب الإنشائية التي ساعدت الشعراء الصوفية المغاربة في التعبير عن الأحوال التي يمرون بها، وعن الغايات الوظيفية وزيادة عن هذا لها غاية جمالية فنية كونه (الأسلوب) أداة تواصل وحوار ومشاركة وجدانية.

سادسا: أسلوب النداء

يعني النداء « طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء، يحل الفعل المضارع "أنادي " المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله، وقد يحذف حرف النداء إذا فهم من الكلام.

وأدوات النداء ثمانية هي: الهمزة، أي، يا، آ، آي، أيا، هيا، وا، أما الهمزة وأي فينادي بهما للقريب، أما بقية حروف النداء فينادى بها البعيد»[1]. أما البلاغيون فيرون أنّ هذه الأدوات تتبادل السّياقات أي يمكن أن ينزل البعيد منزلة القريب والعكس صحيح وهذا لدوافع نفسية من ذلك «التحسر، التوجع، الاستغاثة، التعجب، الزجر، الملامة، الندبة، الإغراء، التحير، التذكر والاختصاص»[2] كلها مرتبطة بوضع نفسي معين.

عند تتبعنا لأسلوب النداء في الشعر الصوفي المغاربي نجد أن أداة النداء "يا" نالت النصيب الأوفر من حيث الورود، كما استخدموا أداة النداء "أيا" واستخدموا (أ)، كما جاء النداء عندهم بشتى الأشكال، كالأفعال الدّالة على النداء مثل (أدعو- أنادي-...) والمنادى عندهم جاء في معظم النداءات مقصوداً به الذات العليا منها ما كانت نداءات صريحة كقولهم يا رب، ومنها ما كان بالصفة أو باسم من أسماء كقوله (يا من يغيث الورى...)، ويكون كذلك المنادى غير الذات الإلهية كقوله (يا مقلب- يا خليلي...)، وأحيانا يكون النداء حواراً مع الذات وغالباً ما يخاطبون قلوبهم، فحديث القلب له أهمية عند الصوفي، لأنّه يدل على مقدار ما يحتاجه من تأمل واستغراق داخلي يؤدي به إلى الانفصال عن الظواهر المحيطة به، مما يضفي على شعرهم الطبيعة الانفعالية والوجدانية.

وغالبا ما يكون النداء عند شعرائنا الصوفية المغاربة تعبيراً عن الضعف الإنساني وعن معاني الالتماس والرجاء والألم والتوجع، ودوام التشكي وبث الحزن، فضلا عن إبراز العلاقة بين أطراف

[1] - ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ص 66.

[2] - أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، دار القلم، بيروت، د ت، د ط، ص 76.

النداء، علاقة العشق الصوفي، في تعلقها بالذات العليا، مستخدمين الرمز كأحد أساليب الذكر الصوفي. ومن شواهد ذلك قول الششتري:

زُكِّبْتِ بُسْرَ اللهِ فِي بَحْرِ عِشْقِكُمْ فِيَا رَبُّ سُلَّمٍ وَأَنْتَ نَعَمْ الْمُسْلِمُ.[1]

وقوله:

صَبَّ عَلَى عَهْدِكُمْ مُقِيمِ يا مِنْ بِكَمْ مِثْلُه يَهِيمُ[2]

وقوله:

يا مِنْ هَمْوٍ لِلْجَمِيلِ أَهُلُّ إِنَّ لَمْ يَمْنُوا فِيَا شَقَائِي.[3]

وقوله أيضا:

يا سَاقِي الْقَوْمِ مِنْ شَذَاهِ الْكَلِّ لَمَّا سَقَيْتِ تَاهُوا

عَاتَبُوهُ وَبِالْسُّكَّرِ فِيكَ طَابُوا وَصَرَّحُوا بِالْهَوَى وَفَاهُوا.[4]

استخدم الششتري أسلوب النداء في هذه الأبيات بالأداة "يا" والتي تفيد النداء للبعيد « وإذا كانت المسافة بين الخالق والمخلوق مسافة بعيدة، فإنّ النداء من العبد لخالقه نداء للبعيد، بعداً حقيقيا كامنا في علوه سبحانه، لكنه من ناحية أخرى تعبير عن القرب المنشود، عندما يحاول العبد

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 66.

[2] – المصدر نفسه، ص 67.

[3] – نفسه، ص 33.

[4] – نفسه ، ص 79.

اختصار المسافة لذلك يتحوّل إلى وجه آخر، ليصبح النداء للقريب قربا حقيقيا كامنا في رحمة الله بعباده»[1]. فالله حاضر في كل مكان وزمان حاضر في قلبه وفي عقله وفكره وكيانه.

وفي صورة للنداء في قول أبي مدين شعيب:

يا قلبُ زُرْتَ وَمَا اِنْطَوَى ذَاكَ الْجَوُّ عَجَبًا لِقَلْبٍ بِالنَّعِيمِ قَدْ اِكْتَوَى

زادَ الْغَرَامُ وَزَالَ كُلُّ تَصَبُّرٍ عَالَجْتُهُ قَبْلَ الزِّيارَةِ فَانْطَوَى

يا تربةً مَا مِثْلُهَا مِنْ تُرْبَةٍ فِيهَا الشِّفَاءَ لِكُلِّ عَاصَ والدّوا

يا رَوْضَةٍ مَا مِثْلُهَا مِنْ رَوْضَةٍ يا سَعْدَ مَنْ فِي جَنَّةِ الْمَأْوَى أَوَى.[2]

وهو أسلوب يصّور لنا فيه شاعرنا مظهراً من مظاهر تطور مقامه الصوفي الناتج عن حبّه لرسول الله صلّى الله عليه وسلم وشوقه إليه، من خلال تلك النداءات التي استعملها في قوله [يا قلب- يا تربة- يا روضة- يا سعد]، فأبو مدين يتوسل بالنبي المصطفى صلى الله عليه وسلم إلى الله تعالي أن يجعله من أهل الجنة ويسعد بها، ويبين تبركه بالبقاع المقدسة، فالنداء هنا خرج عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي ليفيد معاني متعلقة بنفسيته، فهو يعبر بالنداء عن ضعفه واللجوء للذات الإلهية وهذا بالالتماس والتوسل له، وسؤال الرحمة والعفو.

وفي صورة أخرى للنداء قول الششتري:

لَا تَلْتَفِتْ بِاللهِ يا نَاظِرِي لِأَهْيَفُ كَالْغُصْنِ النَّاضِرِ

مَا السِّرْبُ وَالْبَانَ وَمَا لَعْلَعَ مَا الْخَيْفُ مَا ظَبْي بُنِّيٌّ عَامِرُ

[1] – أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 142.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص65.

يا قَلْبٍ وَاِصْرِفْ عَنْكَ وَهُمْ النَّقَا وَخُلَّ عَنْ سِرْبِ حُمَّى حاجر.[1]

وقوله أيضا:

أُنْظُرْ لِلَفْظٍ أَنَا يا مُغْرَمَا فِيه مِنْ حَيْثُ نَظْرَتِنَا لَعَلَّ تَدْرِيهِ.[2]

الششتري في هذه الأبيات يتجه بالنداء للأنا، لا للآخر وهذا رغبة منه أن يستثني لنفسه من الذين يتجاهلون حقيقة العشق الربّاني ويتغافلون عنها، لذلك تجده ينبه نفسه من خلال النداء حتى يجعل من تلك الحقيقة دائمة المثول والحضور في ذهنه وسلوكه ووجدانه.

وفي صورة أخرى للنداء هو علو المنزلة فنجد التلمساني يقول:

يا مُقِيمَا مُدَى الزَّمانِ بِقَلْبِي وَبَعيدًا بِشَخْصِهِ عَنْ عِيَانِي

أَنْتَ رُوحِيٌّ إِنَّ كُنْتِ لَسْتُ تِرَاهَا فَهِي أَدْنَى لِي مِنْ كُلُّ دَانِي.[3]

فمنزلة المخاطب الذي هو الذات الإلهية، ومرتبته الرفيعة، العظيمة، يخاطبه بأداة نداء للبعيد "يا" إجلالا له وتقديراً لمنزلته ومرتبته وعلوّ قدره.

وفي مظهر بلاغي آخر نجد أبو مدين يورد أسلوبه في النداء بغرض المدح والاستعطاف فنجد قوله:

يا مَنْ عُلا فرأى مَا فِي الْقُلُوبِ وَمَا تَحْتَ الثَّرى وَظَلامُ اللَّيْلِ منسدل

أَنْتَ الْمُغِيثُ لَمِنْ ضاقتْ مَذَاهِبَهُ أَنْتَ الدَّليلُ لَمِنْ ضَاقَتْ بِهِ الْحَيْلُ

إنّا قصدناكَ وَالْآمالُ وَاثِقَةٌ وَالْكَلُّ يَدْعُوكَ مَلْهُوفً مُبْتَهِلٌ

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 480.

[2] – المصدر نفسه ، ص 80.

[3] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، ص 243.

فَإِنَّ غفرت فَذُو فَضْلٍ وَذُو كَرَمً وَإِنَّ سَطَوْتِ فَأَنْتَ الْحاكِمُ الْعَادِلُ.[1]

يتجه النداء في هذه الصورة إلى إبراز صفات المخاطب والثناء عليه واستعطافه، الالتماس منه المغفرة، استعان بياء "يا" للبعيد لتعظيم شأنه، وعلو قدره، فأبو مدين بسط صورة المخاطب أمام القارئ لتتوضح الصورة أكثر.

وفي بعض المواضع نجد حذف أداة النداء في مثل قول أبي مدين:

فِي بِحارِ الْهَوَى عَزَفَتْ بِوَحْدَيٍ طَالَ شَوْقُي لَهُمْ وَقَدْ تَرَكُّونَي

أَيُّهَا النَّفْسَ سَاعِدِينِي وَنُوحِيَ وَيْحَ قَلْبِي ومهجتي هَجَرُونِي.[2]

فحذف الأداة يزيد أسلوب النداء جمالاً، فهو « يحمل معنى القرب فكأن لا مسافة بينهما، مثل ما يحمل في هذا الموضع معنى الرجاء والاستعطاف والكشف»[3].

يتضح لنا من خلال هذه الأبيات عدم استعمال أداة النداء وهو يوحي إلى قرب الشّاعر من الله عز وجل قرباً معنوياً، في عجز البيت الثاني يقول "ويح قلبي ومهجتي هجروني" نداء محذوف وأداة أيضا وهو أقرب للندبة فأبو مدين يرثي نفسه ويلومها بسبب هجرة المحبوب له، وهي الذات العليا، ولكن أصل المعاناة والتحسر مصدرها ذات الشاعر السجينة المكبلة التي لم تستطع أن تفك القيود لتتحرر وتنال الوصال والقرب من محبوبها.

وفي موضع آخر نجد صورة أخرى للنداء في قول التلمساني:

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 70.

[2] – أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي، التشوف إلى رجال أهل التصوف، تح: أحمد توفيق، ط1، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1984، ص 334.

[3] – أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 145.

خَلِيلُي هَذَا اللَّيْلِ قَدْ رَاقَ مُعِنَاهُ وَهَذَا الْحُمَّى النَّجْدَيِ أَشْرُقُ مغناه.[1]

في هذا البيت استغنى التلمساني عن توظيف أداة النداء فحذفت الأداة وحذف الأداة تعني القرب، فهو يناجي الذات الإلهية، فكأن لا مسافة بينهما، فالذات الإلهية قريبة من قلب المتكلم فهي حاضرة في ذهنه وكيانه، مما أباح له إنزال البعيد مرتبة القريب.

وفي موضع يستخدم همزة النداء في قول التلمساني:

أغُصْنُ النَّقَا مَا بالُ ثَمَرِكَ لَا يَجْنَى وَمَا بالُ لَيْلَى فِيكَ يا بَدْرٍ لَا يَفْنَى.[2]

لجوء الشاعر إلى النداء توظيف الهمزة للنداء القريب، فالتلمساني هو المنادى الذي يسأل عن الثمر الذي لا يجنى، وعن ليلى والمنادى من يملك الجواب الهمزة تدل على شدة التقرب والتعلق وعلى تلطف في الخطاب المناسب لصوتها.

فالنداء في الشعر الصوفي المغاربي خرج عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي ليفيد به عدة معاني متعلقة بنفس الشعراء الصوفية الضعيفة الملتمسة المتوجعة الحزينة المتألمة، المنتظرة لوصال المحبوب –الذات الإلهية–.

كما أنه إشارة لغوية إلى تلك الحالات المعبرة عن القرب والبعد من هذه الذات، وهي من المقامات العرفانية ذات الدّلالة الرمزية.

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الديوان، ص 237.

[2] – المصدر نفسه، ص 252.

سابعا: أسلوب الحذف

الحذف ظاهرة من الظواهر الأسلوبية، ومن أبرز الوسائل الشعرية التي يستند إليها المبدع من أجل إثراء نصه أدبيا، ولا تكاد تخلو منه جملة من الجمل، « ويكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدم النص واتضاح جوانب الموضوع المدروس، بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف آلية»[1]. ويقول عنه عبد القاهر الجرجاني: « هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم بيانا إذا لم تبن وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر»[2]، ونجد توضيحاً أكثر لهذا الكلام في قول أحمد الهاشمي إن « الأصل في المحذوفات على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل عليها، وإلاّ كان الحذف تعميه وإلغازاً لا يصار إليه بحال، ومن شرط حسن الحذف أنّه متى ظهر المحذوف زال ما كان في الكلام من البهجة والطلاوة، وصار إلى الشيء عث لا يناسب بينه وبين ما كان عليه أوّلاً»[3]. فهي إسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي، والمحذوفات كما وردت عند الطرابلسي محركات أو واصلات ونعني بمحركات الكلام، الأسماء والأفعال سواء أقامت بوظيفة أساسية في الجملة أم بوظيفة ثانوية، ونعني بواصلات الكلام الحروف والأدوات[4].

ومن فوائد الحذف تنشيط خيال المتلقي الذي هو ركن أساس في العمل الأدبي، ونجد صوراً للحذف في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة، وهو أسلوب حاضر في ثنايا قصائدهم، وإن كنت سأقتصر على بعضها فقط.

[1] – محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ص 302- 303.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ، ص 149.

[3] – السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، ضبط وتحقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999، ص 103.

[4] – محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 359.

1-حذف المحركات:

حذف المحركات متنوع في قصائدهم وأبرزها حذف المسند إليه، وحذف المسند والمسند إليه معاً.

أ-حذف المسند إليه:

نجد صورته في قول التلمساني:

عَلِيٌّ لَهَا أَنَّ لَا أُهَيِّمْ بِغَيْرَهَا وَلَيْسَ عَلَيهَا أَنْ يَدُومَ ذِمَامُهَا.[1]

قام التلمساني بحذف المسند إليه الذي هو "المبتدأ" وتقديره "عهدٌ" فرجوعه إلى الحذف كان لعظم المقام وقيمته عنده، فمطلع هذا البيت وقع مسنداً لمسند إليه محذوف فبينه السياق الذي دلّ عليه.

وقوله أيضاً:

جَنَّةُ حُسْنِهَا كَحُسْنِ وِصَالٍ فِيه مِنْ خَالِهَا بَقِيَّةِ صَدِّ.[2]

في مطلع هذا البيت وقع مسنداً لمسند إليه محذوف يدل عليه السّياق تقديره الضمير المنفصل (هي)، فلجوءه إلى الحذف كان لعظم المقام وقيمته عنده، لأن المعنى والصورة المقصودة منه مبنية حول المحذوفات.

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 244.

[2] – المصدر نفسه، ص 204.

ب- حذف المسند والمسند إليه:

ومن أمثلة ذلك قول التلمساني:

مُدَامَا مَا الحُبابُ بِهَا سَوَّاهَا لَهَا مِنْهَا عَلَيهَا أَيْ عَقْدٍ.[1]

الشاهد (مداماً) تقديره (شربنا مداما).

ومن أمثلة الحذف أيضا في قول الششتري:

خَمْرَا صَافِي فِي زُلَالٍ لَيْسَ هـ مِنْ سُكَّرٍ بِهِ غِنى.[2]

الشاهد (خمراً) والتقدير (أشرب خمراً).

وفي صورة أخرى يقوم أبو مدين بعملية حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية ويكتفي بالمفعول المطلق في قوله:

قِسْمَا بَطِّهِ وَهُوَ ياسِينٌ الَّذِي قَدْ جَاءَ فِي النَّجْمِ الْعَظِيمِ إِذَا هَوَى.[3]

في هذا البيت يتخلى أبو مدين على المسند والمسند إليه "أقسم قَسَماً" لأنّه في هذا المقام، مقام اليقين بقصده وهو الحلف، وقطع الشك لمن لا يصدق، فحذفهما هو دليل عظم شأن المقسوم به.

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 218.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 368.

[3] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 65.

2-حذف الواصلات:

أ-حذف حرف الجر:

من أمثلة ذلك قول التلمساني:

بِاللهِ لَا تُرْسِلْ الْجُفُونَ إِلَى قَلْبِي فَمَا لِلْقَلُوبِ مِنْ عَدَدِ.[1]

في هذا البيت حذف الجار والمجرور تقدير الكلام "بالله عليك" والمراد من الحذف تجنب الثقل، والمعنى هنا لا يتضرر بالحذف.

ومن أمثلة ذلك أيضا قول الششتري:

دُعَّنِي يا سالِي لَوْ ذِقْتِ سَلْسالَي

عُرِفَتْ حالُي وَالَّذِي فِي بالِي

لَوْ ذِقْتِ كَاسِي فِي الْهَوَى يا صَاحَ

تَلْبَسَ لِبَاسَي وَتُرى مِصْبَاحِ

يَرِيكَ عجايب وَيُزَيِّنَ أَشْكَالُكَ.[2]

فالششتري في موشحه قد استغنى عن الجار والمجرور.

والتقدير هو: لو ذقت سلسالي ← التقدير ← لو ذقت من سلسالي.

لو ذقت كاسي ← التقدير ← لو ذقت من كاسي

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 89.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص365.

تلبس لباسي ← التقدير ← تلبس من لباسي

يريك عجايب ← التقدير ← يريك من العجايب.

يزين أشكالك ← التقدير ← يزين من أشكالك.

وترى المراتب ← التقدير ← وترى من المراتب.

ربما استغنى الششتري عن الجار والمجرور حفاظا على الوزن وتجنبا للثقل.

ب- حذف حرف النداء:

في صورة على حذف أداة النداء "يا" في قول التلمساني:

عُيُونٌ اِلْحِيَا جُودِي لِتُرْبَةِ يَثْرِبُ بِدَمْعِ هَتُونٍ وَدْقُهُ متصوِّبِ.[1]

حذفت أداة النداء "يا" لأن الأصل هو "يا عيون الحيا". فقلب الشاعر معلق مشدود، فتراه يستعين برموز مختلفة للتعبير عن خلجات نفسه، وما يكابده من الحرقة والبُعد والشوق للحبيب الأعلى، وقد حذف يا النداء للدّلالة على قرب المنادى منه لذلك استغنى عنها التلمساني.

وفي صورة أخرى يقول الششتري:

عَجَبًا تَنْأَى وَلَا أَيْنَ لَهَا ثُمَّ تَدْنُوَ وُصَلَهَا مِلْءِ يَدِي.[2]

حذف أداة النداء "يا" لأن الأصل هو "يا عجبا" للدلالة على الاندهاش والتعجب التام الذي اعترى الشاعر، فلجأ لحذفها لجعل المتلقي يتفاعل معه.

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 111.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 82.

جـ-حذف اسم الموصول "الذي":

في صورة على حذف اسم الموصول "الذي" يقول التلمساني:

أَهْيَفُ كَالْغُصْنِ هَزَّتْهُ الصَّبا أَسْمَرُّ فِيه أُحَادِيَّتُي سَمَرِ.[1]

فحذف اسم الموصول "الذي" وأصلها "أهيف كالغصن الذي هزته الصبا"، أراد من الحذف جلب انتباه المتلقي لتصور الغصن جراء هز النسيم، والغصن في العرف الصوفي ذبوله يدل الموت، وإيرافه دال على الحياة، فالبعد عن المحبوب الموت، والقرب دال على الحياة، فأشار إلى هز الغصن دلالة على الاضطراب في حالته الشعورية، والكل له تأويله.

على العموم فإن الحذف ظاهرة لغوية لا يهمنا فيها دواعي الحذف أو موطنه بل يهمنا فيها العناصر المحذوفة، فمبررات الحذف هو جعل المعنى مبنيا على المحذوف، وجعل كل المعاني تدور حوله.

فمن مسببات الحذف عند الشعراء الصوفية المغاربة وجود قرينة على الحذف في السياق، أو لتجنب التكرار أو تحري الإيجاز، أو ربما لقلة الأهمية، فكل شاعر منهم له غرضه الخاص منها.

[1] - أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الديوان، ص 122.

ثامنا: الوصل والفصل

تناوله الجرجاني بأنه « علم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى»[1]. إذ أن الوصل عطف الجمل على بعضها والفصل ترك عطف بعض الجمل على بعض، وقد أشار جون كوهن إلى هذه الفكرة إذ قال معرّفاَ الوصل: « والوصل بمعناه الأعم يعني الجمع وهذا شيء يمكن أن يحصل داخل الخطاب، كما يمكن أن يحصل خارجه... يتحقق الوصل في اللّغة العادية في صورتين إحداهما ظاهرة، بفضل أداة الربط التركيبية، التي يمكن أن تكون أداة ربط (الواو)... والثانية مضمرة، وتتحقق بمجرد القران، ودو أداة... إن القران يعد في الواقع الطريقة الشائعة للربط»[2]. والوصل يؤدي إلى تماسك سياقي فيعمل الوصل على إيجاد مدلول جديد من خلال ما يحدث من تناسب الشكل، ولا يوجد الإشراك الشكلي فقط بل يوجد الإشراك الدّلالي والمعنوي « ولا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه»[3]. وهذا الكلام ليس حكراً على الوصل فحسب بل ينسحب إلى الفصل لعمق الصلة بينهما، إذ يتحقق الفصل أيضا في صورتين إحداهما ظاهرة بفضل أداة الرّبط، والثانية مضمرة وتتحقق بمجرد القران دون أداة، ولم يخل شعر الصوفية المغاربة من هذا الفن، فلو بحثنا عن مظاهر الفصل والوصل لوجدناها كثيرة ، فمن جماليات هذا الأسلوب، يقول أبو مدين شعيب:

قَدْ أَقْبَلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ بِحُلَّةٍ ... خَضِرَا وَفِي أَسْرَارِهَا أَسرارٌ

وَأَتَى الرَّبِيعُ بِخَيْلِهِ وَجُنُودِهِ ... فَتَمَتَّعَتْ فِي حُسْنِهِ الْأَبْصارُ

وَالْوَرْدُ نَادَى بِالْوُرُودِ إِلَى الْجَنى ... فَتَسَابُقَ الْأَطْيَارُ وَالْأَشْجَارُ

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 170.

[2] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ص 157– 158.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 172.

والكَاس تَرْقُصُ وَالْعَقَارَ تَشَعْشَعَتْ وَالْجَوُّ يَضْحَكُ وَالْحَبيبُ يُزَارُ

وَالْعُودَ لِلْغيدِ الْحسانِ مجاوبُ وَالطَّارُ أَخْفَى صَوْتَهُ الْمِزْمَارِ.[1]

فشعر بجمالية أسلوب الوصال من خلال أسلوب شعيب في وصل البيت الأول الأبيات التالية له وذلك من خلال حرف العطف (الواو).

فأبو مدين في البيت استعمل رموز الطبيعة (شمس، نهار).. فالطبيعة « قد غدت شفرة أو شفرات يقرأ الصوفي فيها بضرب من الكشف لغة ذات حدّين، أحدهما حسّي فيزيائي والآخر روحي إلهي»[2].

وفي البيت الثاني والثالث والرابع واصل على نفس النمط أي استخدم الرموز الطبيعية التي تمثل التجليات المتنوعة للذات الإلهية، فجمال الطبيعة احتساء الخمر، وكل هذا في وصف مجلس فني يجمعه الذي أشار إليه أنه مجلس ذكر وتسبيح (سبق الإشارة إليه)، فلكل شيء من مكونات الطبيعة هنا دلالة خاصة، فلكل صوفي معجمه الشخصي، بحسب مواجده الذوقية فتدخل التجربة الصوفية لتحدث هذا الانقلاب في الألفاظ والمباني، فيتحقق الوصل هنا بالأداة وبالقرينة.

أما لبيان جمالية أسلوبه في الفصل نقرأ الأبيات الآتية:

عُرْفُنَا بِهَا كُلُّ الْوُجُودِ وَلَمْ نَزُلْ إِلَى أَنَّ بِهَا كُلَّ الْمَعَارِفَ أَنْكَرْنَا

هِي الْخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا وَلَمْ يُجْلِهَا رَاحٌ وَلَمْ تعْرِف الدَّنَا

لَهَا كُلُّ روحٍ تَعْرِفُ الْعَهْدَ عَهْدَهَا وَفِي كُلِّ قَلْبٍ جَاهِلٍ للسِّوَى مَغْنَى

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 63.

[2] – عاطف نصر جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 290.

مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الْوُجُوهَ جَمَالُهَا وَفِي كَلِّ شَيْءٍ مِنْ لَطَافَتِهَا مُعَنّى

حَضَرِنَا وَغِبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤُوسِهَا وَعُدْنَا كَأَنَّا لَا حَضَرِنَا وَلَا غِبْنَا.[1]

نرى أنّ أبا مدين في البيت الأول والثاني والثالث يصف لنا الخمرة الصوفية التي وجدت قبل أن يوجد الكرم وشربهم الروحي كان في الأزل قبل أن يشرب الشاربون، ووصفها بالتشعشع والجمال واللطافة ورقة الجوهر وهي « رمز للمحبة الإلهية النورانية في جوهرها لأن موضوعها نور خالص بل إنّه نور الأنوار فلا عجب أن ينعكس سناها على سيماء العرفان والمحبين الإلهيين»[2]. ولكن نراه يترك الوصل في البيت الخامس عندما يقول (حضرنا) وإن هذا الأسلوب في الفصل يوحي لنا بأنه أراد أن يبين علو منزلته، كما أن هذا البيت منفصل عن الأبيات السابقة، فعندما يذكر (حضرنا) الحضور والغيبة يترك الوصل إيحاءً إلى الحضرة الإلهية، والغيبة تنتج من التجلي ونتائج الكشوفات.

وهكذا يتبين لنا أن (الوصل والفصل) ظاهرة أسلوبية، جاءت لتكشف عن جمالية النصوص الشعرية، وتبين دلالات جديدة وفق تعبير دقيق محدد.

1-الفصل بين متلازمين (المسند والمسند إليه)

إنّ الوصل بين متلازمين أمر يجب الحفاظ عليه.

والملاحظ في أشعار الصوفية المغاربة أنّهم يفصلون بين المبتدأ والخبر أو الفعل والفاعل أو بين الفعل والمفعول به... وتدلّ كثرة استعمالهم (الفصل) على اهتمامهم البالغ به، فمن ذلك قول شعيب:

[1] – محمد الطاهر علاوي، العالم الربّاني سيدي أبو مدين شعيب، ص 137.

[2] – عاطف نصر جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 359.

تضيقُ بُنَّا الدُّنْيا إِذَا غِبْتُم عَنَّا وَتَذْهَبُ بِالْأَشْوَاقِ أَرَواحُنَا مَنَّا.[1]

ويقول الششتري:

وَجَاءَتْ لِقَلْبِي نَفْخَةِ قُدُسِيَّةٍ فَغِبْتِ بِهَا عَنْ عَالَمِ الْخَلْقِ وَالْأَمْرِ.[2]

ويقول عفيف الدين التلمساني:

فَإِنَّ شَاهَدْتَ مِنْكَ الْعُيُونَ عُيُونَهَا ظَفِرَتْ وَإِلّا بِالْعُيُونِ أخابِثُ [3]

يفصل الشعراء بين الفعل (تذهب، جاءت، شاهدت) وبين الفاعل (أرواحنا، نفخةٌ، العيونُ) بشبه الجملة [بالأشواق- لقلبي- منك]؛ فهذا الفصل يحمل دلالات ما كانت لتنتج دون هذا الفصل في الأسلوب، إذ أن تلك الإيحاءات الجديدة ترتبط ارتباطا مباشراً بمشاعر الشعراء الصوفية المغاربة، فقدموا (الأشواق، القلب، (الضمير المتصل الذي يعود على المحبوب)) على (الروح، العيون، النفخة) وهذه إيحاءات منهم للوجد واللوعة، المكاشفة. فنتج من هذا الأسلوب أروع ما يكون، فالفصل ولّد إيحاءات لم تكن لولا هذا الأسلوب التركيبي.

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 59.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 51.

[3] – أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الديوان، ص 144.

تاسعا: شعرية التناص

التناص مصطلح من المصطلحات المستحدثة في الأدب والنقد، ويعود المصطلح لغويا إلى نصّ، نصا، الشيء: رفعه وأظهره، يقول نصصت الحديث أي رفعته إلى صاحبه»[1]. « والنص مصدر، وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور، ونصّ كلا شيء منتهاه»[2]، والتناص يدلّ على المفاعلة بين طرف أو أطراف آخر تقابله، وهو « ازدحام القوم، مضايقة بعضهم فوق بعض في مكان ضيق وتدافعهم في حلقة تجمعية واحدة ونصص المتاع، جعل بعضهم فوق بعض»[3].

أما في الاصطلاح فهو منهج نقدي أطلق حديثا أريد به تقاطع النصوص وإقامة الحوار بينها، فمصادر التناص متعددة ومتباينة، فما بينها إلا أنّها تصب في منبع واحد وهو النص.

إذ أعطيت عدة تسميات لهذا المصطلح حيث أطلق عليه البعض تداخل النصوص، تضمين، تناصية، النصوصية.

وظاهرة التناص بدت واضحة كل الوضوح في المعجم الشعري للشعراء الصوفية المغاربة، وهذا ما سنوضحه من خلال التناص القرآني والتناص الشعري والتاريخي.

1-التناص مع القرآن الكريم:

ألفاظ القرآن ومعانيه هي لبّ كلام العرب وزبدته، وعليها اعتمد الفقهاء والحكماء في أحكامهم وحكمهم عليه « فإن كان الناظر فيه من المتصرفين في علوم اللّغة، غلب عليه ذلك فأخذ يحدد النظر في نظمه ومواقع الكلام فيه ترغيبا وترهيبا وشدة ولينا وإن كان من الفقهاء من نظر فيه

[1] – أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مؤسسة الرّسالة، ط2، 1986، مادة (،، ص)، ج3، ص 843.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، دار العودة، اسطنبول، تركيا، 1989، ص 926.

من الأحكام التي تتعلّق بالعبادات والمعاملات، وإن كان من المتكلّمة أصحاب نزعة الجدل والحجاج، شغلته الأدلة والبراهين، وليس الصوفية بدعاً من هؤلاء»[1]. فقد استلهموا منه ما يؤيد نظرتهم إلى الكون والحياة وإلى الذات الإلهية.

للشعراء الصوفية المغاربة ولع بالنص القرآني، فهم يستلهمون من مكوناته اللغوية والمعنوية والتصويرية والإيقاعية، ويعيدون إنتاجها في دواوينهم الشعرية. فالشعراء الصوفية « يستلهمون من لغة القرآن ما يفيد بناء الجملة الشعرية لفظا، وإيقاعاً ويستوحون من معانيه ما يكسب المضامين أبعاداً إشارية منبثقة من سياق تلك المعاني، ويستعيدون القصة القرآنية بناءً وأحداثاً وشخصيات، ويحاولون مقايسة وقائعها ومقاصدها بما يحيط بهم في واقعهم أو ما يرونه مماثلا لما يجري في القصص القرآني من ألوان الصراع بين المثل والفضائل والقيم النبيلة التي بُشِر بها الأنبياء وهم يحملون ألوية النبوة التي تجاهد وتبني وتحارب أهواء النفوس البشرية، واستبداد ميولها الشريرة»[2]. فكان شعر الشعراء الصوفية المغاربة « رحل ة متواصلة من أجل المعرفة والكشف عن ماهية الوجود وبحثا دائما عن مصادر الانبعاث الروحي والوجداني»[3].

والشعراء الصوفية المغاربة كغيرهم من الشعراء الصوفية متأثرين بأسلوب القرآن الكريم ومعانيه، ويتجلى تأثرهم فيما يسميه علماء البلاغة بـ"الاقتباس" وقد عرّفه الرازي بقوله: « هو أن تدرج كلمة من القرآن الكريم أو آية منه في الكلام تزيينا لنظامه وتضخيما لشأنه كقول الإمام ابن منصور عبد القادر التميمي البغدادي:

[1] – عاطف نصر جودة، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص 165.

[2] – محمد بنعمارة، الصوفية قي الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 155.

[3] – كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 103.

أَبَشَرُ بُقولِ اللهِ فِي آياته إِنَّ يَنْتَهُوا يَغْفِرُ لِهُمْ مَا قَدْ سَلَفَ »[1].

والاقتباس هو كذلك « أن يضمّن المتكلم منثورة أو منظومة، شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث على وجه لا يشعر بأنّه منهما»[2].

فالاقتباس هو نوع من الأسلوب الذي يعرف عند النقاد المحدثين بأسلوب التناص، وهو أنّ « النّص المعين المقروء، لا يمكن فهمه دون الرّجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه وتكوينه»[3]. من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن الأديب كيفما كانت قدرته الإبداعية متأثر بمن سبقه، ومؤثر فيمن يأتي بعده.

وإذا عدنا إلى دواوين الشعراء الصوفية المغاربة نجدهم متأثرين بغيرهم من الأدباء عامة والشعراء خاصة، ونحاول فيما يأتي أن نبرز الاقتباسات من القرآن الكريم، من ذلك مثلا قول الششتري:

وَلَوْحَا إِذَا لَاحَتْ سُطُورُ كِيَانِنَا لَهُ فِيه وَهُوَ اللَّوْحُ وَالْقَلَمَ الْأَدْنَى.[4]

يكمن التناص في قوله (القلم- سطور- اللوح) فهو يدخل في تضمين مع قوله تعالى: ﴿ **بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَجِيدٌ* فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ** ﴾[5].

وقوله تعالى: ﴿ **ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ** ﴾[6].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن قوله:

---

[1] – إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغ ة/ البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، عام 1996، ص 194.

[2] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 414.

[3] – فاضل تامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48- 49.

[4] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 74.

[5] – سورة البروج، الآيات 21- 22.

[6] – سورة القلم، الآية 1.

وَعَرَشًا وَكُرْسِيًّا وَبُرْجًا وَكَوْكَبًا وَحَشْوًا لِجِسْمِ الْكَلِّ فِي بَحْرِهِ عَمِّنَا

وَفَتْقً لِأُفْلَاكَ جَوَاهِرَهُ الَّذِي يُشَكِّلَهُ سِرَّ الْحُروفِ بَحْرً فِينَ.[1]

يكمن التناص في قوله (عرشا- كرسيا- كوكباً- فتق) فهو يدخل في تضمين مع قوله تعالى: ﴿ **وَهُوَ الْغَفُورُ الْوَدُودُ. ذُو الْعَرْشِ الْمَجِيدُ. فَعَّالٌ لِمَا يُرِيدُ**﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿**وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ**﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا**﴾[4]، وقوله تعالى: ﴿ **أَوَلَمْ أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا**﴾[5].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن قول الششتري:

يَعْرُجُ وَالْمِعْرَاجَ مِنْه لذاته لِتَطْوِيرِهِ الْعَلَوِيِّ بِالْوَهْمِ أَسْرِينَا.[6]

يكمن التناص في قوله (أسرينا، المعراج) فهو يدخل في تضمين مع قوله تعالى: ﴿**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى**﴾[7]، وقوله أيضا: ﴿ **يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الْأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ**﴾[8].

كُنْتُمْ﴾[8].

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 74.

[2] – سورة البروج، الآيات 14- 15- 16.

[3] – سورة البقرة، الآية 254.

[4] – سورة الأنعام، الآية 76.

[5] – سورة الأنبياء، الآية 30.

[6] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 74.

[7] – سورة الإسراء، الآية 01.

[8] – سورة الحديد، الآية 04.

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن الكريم قوله:

تَأْدِبُ بِبَابِ الدَّبَرِ وَاِخْلَعْ بِهِ النعلا وَسُلَّمَ عَلَى الرُّهْبَانِ وَاُحْطُطْ بِهُمْ رَحْلَا.[1]

وقوله أيضا:

وَعِنْدَ دُخُولَهُمْ فِي الدَّيْرِ أُلْقُوا عَصَاَهُمْ إِذْ أَلَمُّوا بِالْجِوَارِ.

كَمَا أُلْقَى الْكَلِيمَ بِهَا عَصَاَهُ وَوَلَّى بِالْمَخَافَةِ لِلْفِرَارِ.[2]

يكمن التناص في قوله (اخلع- النعلا- عصا- ألقى) فهو يدخل في تضمين مع قوله تعالى: ﴿**إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى**﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿**وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى. قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى. قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى. فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى. قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى**﴾[4].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن قول عفيف الدين التلمساني:

تَتَهَدَّمُ الْهَرَمَانِ فِي أَخْبَارِهَا وَبَنَّاءِ عَقْدٍ ولاّك لَمْ يتهدَّمِ

وَكَذَا السَّمَاءُ تَمُورُ مُورَا ، وَاِلْجَبَا ل تَسِيرُ سَيْرًا ، وَهُوَ لَمْ يتلَثَّمِ

إِنَّ كَانَ دَهْرُي رَاحَ يُظْلِمُنِي بِبُعْدِيٍ عَنْكَ حادِثُ صَرْفِ الْمُتَحَكِّمِ

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 59.

[2] – المصدر نفسه، ص 40.

[3] – سورة طه، الآية 11.

[4] – سورة طه، الآيات 17- 18- 19- 20- 21.

فَعَلَى الْجِوَارِ الْمُنْشِئَاتِ ، وَسَيَّرَهَا فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلاَمِ كَشْفُ تَظَلُّمِي.[1]

يكمن التناص في قوله (الجبال تسير سيرا، الجوار المنشئات في البحر كالأعلام) فهو يدخل في تضمين مع قوله تعالى: ﴿ **يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا. وَتَسِيرُ الْجِبَالُ سَيْرًا**﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿ **وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ**﴾[3].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن قول عفيف الدّين التلمساني:

وإنْ تدانيتَ مِنْ سُرادِقِهِمْ فَاُسْجُدْ لِعِزِّ الْجَمَالِ واقترِبِ.[4]

يكمن التناص في قوله (فاسجدْ- اقترب) فهو يدخل في تضمين مع قوله تعالى: ﴿**كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ**﴾[5].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن أيضا قوله:

يَرى بَرْزَخَ الْبَحْرَيْنِ كَوْنًا مكونًّا وَمَطْلَعُهُ فِي حَدِّهِ الْمُتَرَتِّبِ.[6]

يكمن التناص في قوله (برزخ- البحرين) فهو يدخل في التضمين مع قوله تعالى: ﴿**مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ. بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ**﴾[7].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن الكريم قول شعيب التلمساني:

---

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 219.

[2] – سورة الطور، الآيتان 9-10.

[3] – سورة الرحمن، الآية 24.

[4] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 98.

[5] – سورة العلق، الآية 19.

[6] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 112.

[7] – سورة الرحمن، الآيتان 19- 20.

وَاسْتَجِبْ فِي الْهَوَى دُعَائِي فَإِنَّي لَمْ أَكُنْ بِالدُّعَاءِ رَبِّ شَقِيًّا.[1]

يكمن التناص في قوله (بالدعاء رب شقيا) فهو يدخل في التضمين مع قوله تعالى: ﴿ **وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا**﴾[2].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن الكريم قوله:

قَدْ فَرَى قَلْبُي الْفِرَاقُ وحَقاً كَانَ يَوْمٌ الفُراقِ شيْئاً فَرِيًّا.[3]

يكمن التناص في قوله (شيئا فريا) فهو يدخل في التضمين مع قوله تعالى: ﴿ **قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا**﴾[4].

من أمثلة الاقتباس من القرآن الكريم قوله:

وَبِقَابِ قَوْسَيْنِ الَّذِي هُوَ قَدْ دَنَا مِنْ رَبِّهِ ذُو مِرَّةٍ ثُمَّ اِسْتَوَى.[5]

يكمن التناص في قوله (قاب قوسين) فهو يدخل في التضمين مع قوله تعالى: ﴿**فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى**﴾[6].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن الكريم قوله أيضا:

تُوصيك يَا مَنْ حَضَرْ لا تَقْرَبِ الشَجَرْ.

[1] – أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 62.
[2] – سورة مريم، الآية 4.
[3] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 62.
[4] – سورة مريم، الآية 27.
[5] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 65.
[6] – سورة الفجر، الآية 9.

يكمن التناص في قوله (تقرب الشجر) فهو يدخل في التضمين مع قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ**﴾[1].

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن الكريم قوله أيضاً:

يا رَبِّ أَسْأَلُكَ الرِّضى وَالْعَفْوَ عَنْ مَا قَدْ مَضَى يا مِنْ عَلَى الْعَرْشِ اِسْتَوَى.[2]

يكمن التناص في قوله (على العرش استوى) فهو يدخل في التضمين مع قوله تعالى: ﴿**الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى**﴾[3].

وقوله أيضا:

وَتَلَوَا أَيُّه الْوَدَاعَ فُخِرُوا حَفِيَّةً البينْ سُجِدَا وبُكيّا.[4]

يكمن التناص في قوله (خروا سجدا وبكيا) فهو يدخل في التضمين مع قوله تعالى: ﴿ **إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُ الرَّحْمَنِ خَرُّوا سُجَّدًا وَبُكِيًّا**﴾[5].

وقوله أيضا:

أَنَا شَيْخُ الْغَرَامِ مِنْ يَتَّبِعُنِي أَهَدَّهُ فِي الْهَوَى صِرَاطًا سَوِيًّا.[6]

[1] – سورة البقرة، الآية 35.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 66.

[3] – سورة طه، الآية 5.

[4] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 62.

[5] – سورة مريم، الآية 58.

[6] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 62.

يكمن التناص في قوله (صراطا سويّاً) فهو يدخل في التضمين مع قوله تعالى: ﴿**فَاتَّبِعْنِي أَهْدِكَ صِرَاطًا سَوِيًّا**﴾[1].

إنّ الاستفادة من النصوص القرآنية وإعادة بعثها من جديد في القصائد الصوفية، إنما هو بعث للقيم التي لطالما حاول الإنسان طمسها عبر الزمن، وكذلك شكل من أشكال الإحياء للدين والفضيلة والصدق في نفوس المسلمين.

2-التناص الشعري:

إنّ المتمعن للقصائد الصوفية يلاحظ أن متنها مزود بذاكرة النصوص الشعرية القديمة التي تفاعل معها الشاعر، ووظفها في نصوصه المقروءة، ومن ثَمّ تولدت فاعلية الخلق الشعري، لأن الشعر العربي مصدر للإبداع، به عبّروا عن الوجود الإنساني ومشاعره وكيانه، لذلك راحوا ينهلون من هذا المصدر لما فيه من جمالية، وقوة الإيقاع.

فعند قراءتنا لهذا البيت الشعري لأبي مدين شعيب:

فَلَوْ كَانَ لِي قَلْبَانِ عِشْتِ بِوَاحِدٍ وَأَتْرُكُ قَلْبًا فِي هَوَاكَ يُعَذَّبُ

وَلَكِنَّ لِي قَلْبًا تُمَلَّكُهُ الْهَوَى فَلَا الْعَيْشَ يَهْنا لِي وَلَا الْمَوْتُ أَقْرُبُ.[2]

نكتشف المخزون الشعري لأبي مدين وهو ما يعلن عن تداخل نصي واضح مع نص الشاعر عمرو الوراق:

فَلَوْ كَانَ لِي قَلْبَانِ عِشْتُ بِوَاحِدٍ وخَلَفْتُ قَلْبًا فِي هواك يُعَذَّبُ

[1] – سورة مريم، الآية 43.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 61.

وَلَكِنَّمَا أَحْيَا بِقَلْبٍ مَرَوّعٍ فَلَا الْعَيْشُ يَصْفُو لِي وَلَا الْمَوْتُ يُقْرَبُ.[1]

ونرى كذلك تضمينات أبي مدين من الشعر العذري لأنه متأثر بإنتاجهم، ومن بين الشعراء الذين تأثر بهم قيس بن الملوح. وهذا ما يظهر لنا خلال تناصه في قصيدة تذلك في البلدان التي نسجها على طريقة قصيدة "متى يشتفي منك الفؤاد المعذب" لـ"قيس بن الملوح" .

يقول أبو مدين شعيب:

وَلَكِنَّ لِي قَلْبًا تَمَلَّكَهُ الْهَوَى فَلَا الْعَيْشُ يَهِنَّا لِي وَلَا الْمَوْتُ أَقْرُبُ

كَعَصْفُورَةٍ وَفِي كَفِّ طِفْلٍ يَصُمُّهَا تَذُوقُ سِياقَ الْمَوْتِ والطِفْلُ يَلْعَبُ

فَلَا الطِفْل ذُو عَقْلٍ يَحِنُّ لِما بِهَا وَلَا الطَّيْرُ ذُو رِيشٍ يَطِيرُ فَيَذْهَبُ

تَسَمَّيْتُ بِالْمَجْنُونِ مِنْ أَلَمِ الْهَوَى وَصَارَتْ بِي الْأَمْثَالُ فِي الْحَيِّ تُضْرَبُ

فِيَا مَعْشَرَ الْعُشَّاقِ مُوتُوا صَبَابَةً كَمَا مَاتَ بالهِجْرانِ قِيسَ المعذَبُّ.[2]

فالتداخل النصي واضح مع نص قيس بن الملوّح:

فَبُعْدٌ وَوَجْدٌ وَاِشْتِياقً وَرَجْفَةٌ فَلَا أَنْتَ نَدَيْتني وَلَا أَنَا أقْرَبُ

كَعَصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلٍ يَزُمُهَا تَذُوقَ حِيَاضَ الْمَوْتِ والطِفل يَلْعَبُ

فَلَا الطِفْل ذُو عَقْلٍ يَرِقُّ لِما بِهَا وَلَا الطَّيْرُ ذُو رِيشٍ يَطِيرُ فَيَذْهَبُ.[3]

[1] – يوسف اليوسف، الغزل العذري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981، ط2، ص ص 61- 62.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 61.

[3] – قيس بن الملوح، مجنون ليلى، الديوان، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص 21.

فأبو مدين نسج قصيدته على مناول قصيدة "قيس بن الملوح" إلا أن الاختلاف يكمن في موضوع قصيدة مجنون ليلى وهو الحب البشري وموضوع قصيد ة أبو مدين شعيب هو الحب الإلهي.

من تضمينات الششتري قوله:

تُرِكَنَا حُظُوظًا مِنْ حَضِيضٍ لحوظنا مَعَ الْمَقْصِدِ الْأَقْصَى إِلَى الْمَطْلَبِ الأسنى.[1]

عند قراءتنا لهذا البيت نكتشف المخزون الشعري التراثي الصوفي للششتري، وهو ما يبين التداخل النص مع نص ابن الفارض.

وَأَمْسِ خُلِيَا مِنْ حُظُوظِكَ وَاِسْمَ عَنْ حَضِيضِكَ وَأُنْبُتْ بَعْدَ ذَلِكَ تُنْبِتُ.[2]

فالششتري يتناص مع هذا البيت تناصاً إشاريا، ويحاكي لغته من حيث الألفاظ ودلالتها، فاستحضر (حُظوظا- حضيض) والتي تقابل ألفاظ ابن الفارض (حظوظك- حضيضك). فالتداخل النصي بين البيتين واضح، إضافة إلى دلالتهما واحدة، وهي تحذير المريد من حظوظ النفس، ومسايرتها ومتابعة الشهوات التي تحيل إلى الحضيض.

من تناص الششتري يقول وصفا للخمرة الإلهية:

هَلْ لَكُمْ فِي شُرْبِ صهبًا مَزَجْتِ فَهِي مَا بَيْنَ اِصْفِرارٍ وَاُحْمُرَّ

وَلَهَا عُرْفٌ إِذَا مَا استشنقت أَطْرَبْتِ فِي دَنِّهَا قَبْلَ اِنْتِشارٍ

وَإِذَا عايَنَتِهَا فِي كَأْسِهَا ذَهَبَ الْعَقْلُ وَلَمْ يَبْقَ اِسْتِتارٌ

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 72.

[2] – عبد الحق الكتاني، المحب المحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006، ص 66.

لَسْتُ تَدْرِي الْكَأْسَ مِنْ خَمِرَتِهَا قَدْ صِفَا الْكَلَّ صَفَاءً إِذْ تُدَارُ

فَكَأَنَّ الشَّمْسَ حُلَّتْ قَمَرَا وَكَأَنَّ النُّورَ لِلنُّورِ قَرَارَ.[1]

إلى أن يقول:

أُحْرِقَتْ أحْشَاؤُهُ ثُمَّ اغتدى يَكْشِفَ الْأَسْرَارُ مَخْلُوعُ الْعِذَارِ.[2]

فالتداخل النصي واضح في قصيدة مدعي الحب:

صَفْرَاءُ لَا تَنْزِلُ الْأَحْزَانَ سَاحَتَهَا لَوْ مَسَّهَا حَجَرً مُسَّتْهُ سَرَّاءً

قَامَتْ بِإِبْرِيقِهَا وَاللَّيْلَ معتكر فَلَاحَ مِنْ وُجُودِهَا فِي الْبَيْتِ لألاء

فَأُرْسِلْتِ مِنْ فَمِ الْإِبْرِيقِ صَافِيَةً كَأَنَّمَا أخْذَهَا بِالْعَيْنِ إغفاء

رِقْتِ فِي الْمَاءِ حَتَّى مَا يُلَائِمُهَا لَطَافَةَ وَحْفٍ عَنْ شَكْلِهَا الْمَاءِ

فَلَوْ مَزَجْتِ بِهَا نُورًا لِمَازَجَهَا حَتَّى تُوَلِّدَ أَنْوَارً وَأَضْوَاءَ.[3]

كلاهما يصف الخمرة لونها وصفاءها، وما تتركه في شاربها.

فالتناص هنا بين النصين متوافق من حيث البنية اللفظية في وصف الخمرة ومتخالف من ناحية البنية الد لالية، لأن خمرة أبي نواس رمزٌ للمتعة الكاملة والجمال والعظمة، فغرضه هو إمتاع النفس بالخمرة، أما الششتري فالخمرة عنده رمز للانتشاء الروحي، فهي شراب المحبين والعاشقين.

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص ص 44– 45.

[2] – المصدر نفسه، ص 45.

[3] – الحسن بن هانئ (أبو نواس)، الديوان، ص 7.

على العموم فإن نصوص الشعراء الصوفية المغاربة تؤكد لنا بعدهم الثقافي وتواصلهم مع مختلف النصوص العربية لإعطاء قيمة لقصائدهم الصوفية.

3-التناص التاريخي:

استلهم الشعراء الصوفية المغاربة في قصائدهم كثيراً من موروثهم التاريخي العربي والإسلامي، وهذا بذكر شخصيات تاريخية مشهورة، تعطي دلالات تسند المعنى الذي يريد التعبير عنه.

وقد تنوعت أشكال التناص عند الشعراء الصوفية المغاربة فقد يكون من التاريخ الأدبي أو التاريخ الإسلامي أو الموروث الثقافي، ومن أمثلة ذلك قول الششتري:

وذوَّق لِلْحَلاَّجِ طَعْمُ اِتِّحَادِهِ فَقَالَ أَنَا مَا لَا يُحِيطُ بِهِ مَعْنَى

فَقِيلَ لَهُ اِرْجِعْ عَنْ مَقَالِكَ قَالِ لَا شَرِبْتُ مُدَامًا كُلُّ مِنْ ذَاقَهَا غَنَّى

وَاِنْطَلَقَ لِلشَّبِّ لِي بِالْوَحْدَةِ الَّتِي أُشَارُّ بِهَا لَمَّا مُجَّا عِنْدَه الكوْنا

وَكَانَ لِذَاتٌ النّفرى مُوَلَّهًا يخاطب بِالتَّوْحِيدِ صَيَّرَهُ خِدْنًا

وَكَانَ خَطِيبَا بَيْنَ ذاتين مِنْ يَكُنْ فَقِيرَا ير الْبَحْرَ الَّذِي فِيه قَدْ غُصْنًا

وَاُصْمُتْ للحنى تَجْرِيدُ خَلْقِهِ مَعَ الْأَمْرِ إِذَا صَارَتْ فَصَاحَتُهُ لَكِّنَا.[1]

فالششتري من خلال سرده لأسماء الأعلام الصوفية يحاول الكشف عن جذور المدرسة الصوفية، فتناصه التاريخي يكمن في ذكر أسماء لأعلام التصوف المشهورين.

من أمثلة التناص عند التلمساني قوله:

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 75.

أَعَنْ دَارِ لَيْلَى بَعْدَما بَانَ بَانُهَا وَفَاحَ شَذًّا أَنفَاسِهَا تتحجَّبُ [1]

وقوله أيضا:

أَعْطَى هَوَى لَيْلَى جَمِيعَ رُسُومِهِ إلّا مُنَيْزِلَة الَّذِي بِفُؤَادِهِ. [2]

وقوله أيضا:

وَأَيْنَ جَمِيلٌ مِنْ غَرَامَيٍ وَقَدْ غَدَا لَدَيه جَمِيلُ الصَّبْرِ فِي الْحُبِّ يَقْبُحُ. [3]

ففي هذه الأبيات لجأ الشاعر إلى التناص من التاريخ الأدبي مستنداً تعابيره من قصص المحبين الذين اشتهروا بحبهم في مختلف القبائل العربية كجميل وليلى التي ترمز إلى الوجود المطلق الظاهر في كل شيء المتجلي في كل مظهر.[4]

ومن التناص التاريخ الإسلامي قول عفيف الدين:

هَاروتُها أَضْحَى وَمارُوَتُهَا عِلْمِهُمَا بِالسِّحْرِ لَا يَجْحَدُ. [5]

استلهم عفيف الدين التاريخ الإسلامي وانتقى منه حادثة هاروت وماروت ليعبر بها عن حالته الوجدانية، إذ أن الحادثة أشارت إلى سحر هاروت وماروت وتعليمهما للسّحر فإنه كان لغرض صحيح، وهو بيان حقيقة السحر للناس وأنّه من فعل الشياطين، وأنّه كفر وحرام، وقال بعض أهل العلم أنّما نزلا لبيان اجتناب السّحر لا لبيان فعله.

ومن التناص التاريخي أيضا قول الششتري:

---

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الدّيوان، ص 91.

[2] – المصدر نفسه ، ص 236.

[3] – نفسه ، ص 159.

[4] –أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 81.

[5] – أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الدّيوان، ص 230 .

وَجُرِّدَ أَمْثَالُ الْعوالمِ كُلُّهَا وَابْدَأْ أَفَلاطُونً فِي أَمِثْلُ الْحسنى

وَهَامَ أرسطو حَتَّى مَشَى مِنْ هِيَامِهِ وَبَثَّ الَّذِي أُلْقَى إِلَيه وماضنّا

وَكَانَ لِذِي الْقَرْنَيْنِ عَوْنًا عَلَى الَّذِي تَبَدَّى لَهُ وَهُوَ الَّذِي طِلَبَ العَيْنا

وَيَبْحَثُ عَنْ أَسْبَابٍ مَا قَدْ سمعتم وَبِالْبَحْثِ غَطَّى الْعَيْنُ إِذْ رَدُّهُ عَيْبًا.[1]

فالششتري استمد تناصه عن طريق ذكر أسماء الفلاسفة والذي يدل على عمق ثقافته وفلسفته واحتكاكه بالحضارات الأخرى كحضارة اليونان، فلجوءه لهذه الشخصيات تدعم منزلته الفكرية والفلسفية.

إذن إن « التناص ليس مجرد معارضة أو إشارة أو إكمال وليس مجرد حيلة فنية ويجب عدم تناسي البعد التحويلي في علاقات التناص وهو بعد لا يمكن إدراكه إلا بإدراك هذه (المقاطع) في سياقاتها النصية، وفي شبكة علاقاتها حين تندمج في نسيج النص الشعري... ومأزق الباحث في هذا النوع من القراءة يكمن في عدم احتفائها بالأسئلة بقدر احتفائها بالإجابات، فسؤال التناص ليس من أين أتى هذا النص أو ذاك وإنما كيف يحول النص الشعري هذا النص المقتبس وكيف يجادله، وهو سؤال لا يمكن الإجابة عنه دون الالتفات إلى ذلك الجدل بين سياق النص المقتبس منه ووجوده في سياق النص الشعري الجديد بوصفه نصاً يعيد إنتاج هذا النص المقتبس»[2].

وبهذا يمكن القول بأن التناص وليد التراكمات الثقافية لدى الإنسان وبالتالي فإنّه من أهم الدواعي التي شاركت في تثبيت قواعد التناص هي الخلفية الثقافية، والدينية والتاريخية.

[1] – أبو الحسن الششتري، الدّيوان ، ص 75.

[2] – فاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، العدد 86، مارس 1999، ص ص 337– 338.

عاشرا: أسلوب الحوار

« هو حديث يدور بين اثنين على الأقل، وقد يكون داخليا بين الأديب ونفسه، وقد يكون تجريدها بين الأديب ومن ينزله منزلته، والحوار من خواص الأعمال المسرحية والسردية، من وظائفه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس ونوازعها المختلفة»[1].

من نماذج أبي مدين في الحوار قوله:

طالُ اِشْتِياقِي وَلَا خُلَّ يؤانسني وَلَا الزَّمانَ بِمَا نَهْوَى يُوَافِيَنِي

هَذَا الْحَبيبَ الَّذِي فِي الْقَلْبِ مَسْكَنُهُ عَلَيه ذِقْتِ كُؤُوسَ الذُّلِّ وَالْمِحَنُ

عَلَيه أَنْكِرنِّي مِنْ كَانَ يَعْرُفُنِي حَتَّى بَقِيتِ بَلَا أَهْلٍ وَلَا وَطَنٍ

قَالُوا جَنَنْتِ بِمَنْ تَهْوَى فَقُلْتِ لَهُمْ مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إلّا لِلْمَجَانِينِ.[2]

في هذه الأبيات الحوار يدور بين الشاعر وذاته، حيث يجعل نفسه شخصاً آخر ويحاوره ويخاطبه ويقنعه، وهذا الحوار داخلي. ومن أهدافه تقوية النفس وإقناعها على حقيقة معينة واتخاذ موقف ثابت.

إنّ الحوار عرض للتبادل الشفاهي يتضمن شخصين أو أكثر، والحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في المسرح أو في القصة.

من نماذج الحوار:

[1] – نقلا عن حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب، ص 170.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 66.

1-الحوار مع الصاحب:

ويسمى هذا الأسلوب بالحوار الخارجي وهو أسلوب « يقوم أساساً على ظهور أصوات (صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين»[1] يتناول موضوعات مختلفة للوصول إلى هدف معين، ومن أساليبه القولية أسلوب قال، قلت، سأل، سألت....

فمن ذلك قول الششتري:

خَمِرَةٌ تَرَكُها عَلَينَا حَرامٌ لَيْسَ فِيهَا إِثْمٌ وَلَا شُبُهاتْ

عُتِّقْتَ فِي الدِّنانِ مِنْ قَبْلَ آدَمِ أَصْلِهَا طِيبٌ مِنَ الطَّيِّبَاتِ

أَفْتِنِي أَيُّهَا الْفَقِيهَ وَقُلْ لِي هَلْ يَجُوزُ شُرْبُهَا عَلَى عَرَفَاتٍ

أَوْ يَجُوزُ الطَّوَافُ والسّعْيُ بِهَا ويُلبى وَيُرْمَى بِالْجَمْرَاتِ

أَوْ يَجُوزُ الْقُرْآنِ وَالذّكرِ بِهَا أَوْ يَجُوزَ التَّسْبِيحَ فِي الصَّلَوَاتِ

فَأَجَابَ الْفَقِيهُ إِنَّ كَانَ خَمْرُ عِنَبٍ فِيه شيْ مِنَ الْمُسْكِرَاتِ

شُرْبُهُ عِنْدَنَا حَرامً يَقِينَا زائِدٌ فِيه شيْ مِنَ الشُّبْهَاتِ

آهٍ يا ذَا الْفَقِيهَ لَوْ ذُقْتَ مِنْهَا وَسُمِعْتِ الْأَلْحَانَ فِي الْخَلَوَاتِ

لِتُرِكْتِ الدُّنْيا وَمَا أَنْتَ فِيه وتعش هَائِمًا لِيَوْمِ الْمَمَاتِ.[2]

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1987، ص 298.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 36.

نلاحظ في هذه القصيدة حضور صورتين لطرفين: الطرف الأول هو "الشاعر نفسه" والطرف الثاني هو "الفقيه"، فالشاعر هنا يستفسر عن شرب الخمرة هل هو حلال أم حرام؟ فكانت له الإجابة من طرف الفقيه.

فمن ذلك أيضا قول أبو مدين:

أَتَيْتِ لِقَاضِي الْحُبِّ قُلْتُ أحِبَتي جُفُونَي وَقَالُوا أَنْتَ فِي الْحُبِّ مدعِي

وَعِنْدَي شُهُودً لِلصَّبَابَةِ والأسا يَزُكُونَ دَعَواي إِذَا جِئْتِ أَدُعِيَ

سُهَادُي وَوَجْدَي وَاِكْتِئَابِي وَلُوعَتِي وَشَوْقِي وَسقمِي وَاِصْفِرارَي وَأَدْمُعَي

وَمِنْ عَجَبٍ أَنَّي أُحَنُّ إِلَيهُمْ وَأُسْأَلُ شَوْقًا عَنْهُمُ وهَّمُ مَعَي.[1]

نلاحظ في هذه الأبيات صورتين لطرفين: الأول هو الشاعر نفسه والطرف الثاني هو أحبته الذي التمس منهم الجفاء، فذهب لقاضي الحب لينظر في قضيته.

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 60.

الفصل الثالث

جماليات الصوت والإيقاع المغاربي

الفصل الثالث: جماليات الصوت والإيقاع المغاربي

تمهيد

أولا– الإيقاع الخارجي

1–الوزن

2–التدوير

3–القافية

4–الروي

ثانيا– الإيقاع الداخلي

1–التكرار الكمي للأصوات

2–التكرار

3–الجناس أو التجنيس

4–التصريع

تمهيد

التحليل الصوتي لدواوين الصوفية المغاربة، نابع من كونه عنصراً هاماً في التحليل الأسلوبي لأن « علم الأصوات فرع رئيسي لعلم اللّسانيات فلا النظرية اللّغوية، ولا التطبيق الأسلوبي يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات»[1].

فلا يتم الفهم العميق للنص الشعري وصوره الجمالية دون رصد إمكانيات اللّغة، وإيضاح الرّموز الصوتية المستعملة في لغة الشاعر.

ويمثل النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي أوضح وجود التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر، وهذا ما أشار إليه الدّارسون القدامى الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة على الوزن والقافية منهم قدامة بن جعفر الذي يعرّف الشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى»[2] وهذا ما أكده المحدثون كإبراهيم أنيس حيث قال إن « الشعر صورة من صور الكلام وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان،... الشعر جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث يتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما»[3]. فجمال الشعر يكمن في ابتهاج النفس « إذا كلام موسيقى تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب»[4].

[1] – فوز الشايب، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999، ص 48.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

[3] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1965، ص 66.

[4] – المرجع نفسه، ص 17.

أولا– الإيقاع الخارجي

يعتبر الإيقاع من مظاهر النسيج الصوتي والموسيقي والعنصر الأساسي له، فهو في الدّرس الصوتي « هو ذلك الجرس الذي يحدثه وقع الصوت داخل الكلمة وبالتالي الجملة»[1]، فنجد أن الباحث يستند إليه لتحديد الأبعاد الدّلالية، ولا يمكن لأي شاعر الاستغناء عن ثنائية القافية والوزن، فقدامة بن جعفر يخص على أن الشعر هو كلام « موزون ومقفى» وهي ثنائية يتشكل منها الإيقاع يأخذ الجانب المحسوس للنسيج الشعري الصوتي»[2] على أساس أن « الخطاب الشعري عندما يطلق على مستوى التعبير يمكن تصوره نوعاً من عرض الوحدات الصوتية المتشكلة»[3]. وهكذا الإيقاع بكل أنواعه وأبعاده الداخلي منه والخارجي شفرة أساسية يقتضيها هذا النظام الشعري، ويرى بعض نقادها أن الإيقاع لم يدرس دراسة كافية ولم تحدد له نظريات، منهم عبد المالك مرتاض الذي يقول: « وإلاّ فمن من النقاد العرب تحدث عن الإيقاع في النص العربي الأصيل فوفاه حقه، وبسط فيه حديثه، ونظر حوله النظريات وأصل من حوله الأصول؟ مع أن العربية ربما كانت أغنى لغة إنسانية بالطاقات الإيقاعية»[4]، ومنهم حبار مختار الذي يقول: « وهؤلاء بعض نقادنا يقفون أمام عصيان الإيقاع، وقفات متبرمة عندما ينظرون إليه وهو يجري أمامهم مجرى البديهة والعفوية، في المنظوم والمنثور، ويطلبون مدارسته ومحاولة الإمساك بعصبة النابض من أجل إقامة نظرية فيه أو ما يشابهها»[5].

فمهما كانت آراؤهم متباينة، « فإنها تكاد تتفق في مجملها على أن التكرار منبع الإيقاع، فلا إيقاع بدون تكرار أو ترديد ولا تكرار أو ترديد بدون إيقاع، سواء أكان ذلك من حيث مفهوم

[1] – صبار نور الدين، مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف (مقال)، دار الأصول للطباعة والنشر، سيدي لحسن– سيدي بلعباس، عدد 3، ماي 2015، ص 10.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

[3] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 60.

[4] – عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص 191.

[5] – حبار مختار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته، دار القدس العربي، وهران، ط2، 2010، ص 28.

الإيقاع... مهما تعددت مصطلحاته واختلفت في الاسم، لا يخرج عن مبدأ التكرار بوصفه منبعاً للإيقاع»[1].

ولمعرفة إيقاع قصائد الشعراء الصوفية المغاربة وقفنا على بعض النماذج لنبين خصائص الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي.

الإيقاع الخارجي: وهو من الأشكال الصوتية الأساسية في العملية الشعرية قديماً يتضمن:

1-الوزن:

يعد الوزن مكونا أساسياً في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية فعلي أساسه صنفت القصائد و«على إيقاعاته أقيمت الأغراض، الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»[2].

وقد احتل الوزن في الشعر العربي مكانة خاصة والدليل على هذا ما جاء في «نظرية عمود الشعر التي استقامت واكتملت عند المرزوقي، فما ميز العرب في شعرهم أنهم حافظوا على... التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن... ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما... إ ذ أن لذيذ الوزن يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه عما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»[3].

والعناية بالوزن في الشعر لم تقتصر على القدماء فحسب، بل اهتم بها المحدثون أيضا ورأوا أن « الشعر ليس في الحقيقة إلا كلاماً موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب»[4] هذا ما يميز

[1] – حبار مختار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته،، ص 29.
[2] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 141.
[3] – ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 36.
[4] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 22.

الشعر عن غيره من فنون القول المختلفة، ولا يمكن التخلي عنه « لأن الوزن هو وسيلة لجعل اللّغة شعراً، وينبغي أن ندرسه على أنّه كذلك»[1].

فالوزن « وظيفته التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجلاء وانكشافاً، وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة»[2]، ويتفق هذا الرأي مع ما أورده "ابن طباطبا" من أن « للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصنعا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا»[3].

ومن هنا يتحدد الدور الذي يضفيه الوزن على القصيدة.

والأوزان العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي هي « خمسة عشر وزنا سمي كل منها بحراً، وذلك كما يقولون، لأّ، أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر. فلما جاء الأخفش أنكر وجود بحرين من بحور الخليل لأنهما في رأيه لم يردا عند

[1] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 108.

[2] – توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس، د ط، 1984، ص 82.

[3] – ابن طباطبا، عيار الشعر، ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتاب،ط1، 2005،ص 21.

العرب ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر»[1]. هذا « البحر هو المتدارك أما البحران اللذان أنكرهما فهما المضارع والمقتضب»[2].

ودراسة الظاهرة الصوتية لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى والسّياق الخاص بها، فالوزن يوفر «للمعنى تنسيقاً صوتيا يسند الدّلالة وذلك لأن البحر نفسه هو مجرد نتيجة أو كما كتب ياكبسون هو مجرد أنموذج بيت يحدد العناصر الثابتة ويرسخ حدود التنوعات»[3].

ولعلّ المتصفح لدواوين الشعراء الصوفية المغاربة سيلاحظ تنوعاً للقصائد والمطبوعات والمقطوعات الشعرية والموشحات والأزجال – لكن موضوعنا يقتصر على القصائد والمقطوعات الشعرية فقط- التي تتدحرج بين الطول والقصر.

ورد في ديوان أبي الحسن الششتري – الذي حققه وعلق عليه الدكتور علي سامي النشار- مجموعة من القصائد والموشحات والأزجال، فالقصائد جاءت في معظمها تتناول الحب الصوفي، وما فيه من تناول للمكان والمرأة والخمرة والرّحلة... كلّها تنصب في المسلك الصوفي الذي توخاه لنفسه، أي أنّه ابتعد عما سار عليه معظم الشعراء من مدح وهجاء ووصف وتغزل، لذلك اعتمدت المنهج الإحصائي من خلال إحصائيات وجداول، لإبراز مختلف صور ورود أشعاره فاتضح لي ما يلي: جاء الديوان الذي بين أيدينا في أربعين قصيدة متفاوتة في الأبيات ومتنوعة حسب البحور الواردة فيه، فكان توزيعها كما يلي:

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 51.

[2] – ينظر: أماني داود سليمان، الأسلوبية والصوفية، ص 37.

[3] – أدونيس، الشعرية العربية، ص ص 269- 270.

البحر الطويل: هذا البحر « من أشهر البحور وأقدمها وأكثرها دورانا على ألسنة الشعر»[1]، مزدوج التفعيلة. وهو أكثر البحور استخداماً عند الششتري إذ جاء في ثماني قصائد (8)، فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 20%.

بحر الرّمل: هو بحر أحادي التفعيلة. فقد يرد تاماً ومجزوءاً، ورد في ديوان الششتري في خمس (5) قصائد تاماً وقصيدتين (2) مجزوءاً، فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 17,5%.

المنسرح: يرد تاماً ومجزوءاً، ورد في الدّيوان تاماً في قصيدة واحدة (1) وخمس (5) قصائد مجزوءاً، فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 15%.

البسيط: بحر مزدوج التفعيلة، ورد في شعر العرب تاماً باعتبار المخلع البسيط بحراً مستقلا عنه، فشاعرنا أورده في 4 قصائد فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 10%.

الكامل: هو بحر موحد التفعيلة استعمله العرب تاماً ومجزوءاً، وقد استعمله الشاعر في 4 قصائد فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 10%.

الخفيف: ورد الخفيف في 4 قصائد فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 10%.

الوافر: استخدمه الششتري في 3 قصائد فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 7,5%.

السّريع: ورده الششتري في قصيدتين (2) بمعدل 5%.

المتقارب: ورد في قصيدة واحدة (1) بمعدل 2,5%.

المجتث: وقد ورده في قصيدة واحدة (1) بمعدل 2,5%.

[1] – حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1989، ص 43.

سنلخص ما توصلنا إليه في هذا الجدول الإحصائي:

البحر	عدد القصائد	النسبة %
الطويل	8	%20
الرّمل	7	%17,5
المنسرح	6	%15
البسيط	4	%10
الكامل	4	%10
الخفيف	4	%10
الوافر	3	%7,5
السّريع	2	%5
المتقارب	1	%2,5
المجتث	1	%2,5

إن الأوزان المستعملة في شعر الششتري هي الأوزان الخليلية وإن لم يستعملها كلها إذ غابت عنده خمسة بحور وهي: الرّجز- الهزج- المضارع- المقتضب والمديد.

كما نلاحظ أن بحر الطويل هو الذي يحتل الصدارة في البحور بالنسبة لقصائد الديوان، لأنه « الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره و يتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما الأغراض الجليلة الشأن»[1].

فاختيار الشاعر لهذه الأوزان جاء ملائماً لتجربته الشعرية والشعورية وبخاصة التجربة الصوفية، ومنسجماً مع الإيقاع الشائع في عصره.

ورد في ديوان عفيف الدين التلمساني- الذي حققه الأستاذ الدكتور العربي دحو- قصائد جاءت في معظمها تتناول الحب الصوفي، والرّحلة والخمرة... كلّها تصب في المسلك الصوفي.

جاء الديوان الذي نحن في صدد دراسته في مائتين واثنين وعشرين قصيدة متفاوتة في عدد الأبيات ومتنوعة حسب البحور الواردة فيه، فكان توزيعها كما يلي:

الطويل: فنظم به « أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسطه وحديثه»[2]. وقد ورد في الديوان من خلال 65 قصيدة أي بمعدل 29,27%.

الكامل: وقد استعمل التلمساني التام منه في 43 قصيدة، أما المجزوء فورد في 5 قصائد، أي بنسبة 21,62%.

البسيط: فشاعرنا أورده بعدد ثمان وعشرين (28) قصيدة أي بنسبة 12,61%.

السريع: وقد بنى عليه التلمساني 23 قصيدة أي بنسبة 10,36%.

الخفيف: ورد بعدد 22 قصيدة أي بنسبة 9,90%.

[1] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر الشعري، ص 13.

[2] - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، 1961، ص 43.

الوافر: استخدمه عفيف الدين تاماً في 11 قصيدة وقصيدة واحدة (1) مجزوءا أي بنسبة 5,40%.

المخلع البسيط: استخدم المخلع البسيط في 5 قصائد أي بنسبة 2,25%.

المديد: استعمله شاعرنا في 5 قصائد أي بنسبة 2,25%.

الرّمل: هذا البحر « لم يرد في الشعر الجاهلي إلا قليلا»[1]. ورد في الديوان بشكله في 7 قصائد أي بنسبة 3,15%.

الرّجز: هو بحر أحادي التفعيلة «سُمِي رجزاً للاظطراب الواقع فيه تشبيها له بالناقة الرجزاء التي ترتعش عند قيامها لضعف يلحقها أو داء»[2]، ويرد في أشعار العرب تاماً ومجزوءاً ورد في قصيدتين (2) أي بنسبة 0,90%.

المتقارب: ورد في قصيدتين (2) أي بنسبة 0,90%.

الدوبيت: « يعتقد أنه فارسيّ ومعناه بالفارسية: البيتان... أما وزنه عند العروضيين والمصنفين المتأخرين من العرب هو فَعْلُن- متفاعلُن فعولن-فَعْلُن»[3]. حيث ورد في الديوان في قصيدتين (2) أي بنسبة 0,90%.

المجتث: وقد ورد في قصيدة واحدة (1) أي بنسبة 0,45%.

سنلخص ما توصلنا إليه في هذا الجدول:

[1] – صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص 137.

[2] – عيسى علي العاكوب، موسيقى الشعر العرب، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997، ص 111.

[3] – المرجع نفسه، ص 250.

البحر	عدد القصائد	النسبة %
الطويل	65	%29,27
الكامل	48	%21,62
البسيط	28	%12,61
السّريع	23	%10,36
الخفيف	22	%9,90
الوافر	12	%5,40
رمل	07	%3,15
المديد	05	%2,25
مخلع بسيط	05	%2,25
الرجز	02	%0,90
المجتث	01	%0,45
متقارب	02	%0,90
دوبيت	02	%0,90

تبيّن لنا من خلال إحصائياتنا، أنّ عفيف الدّين قد تطرق إلى معظم البحور الشعرية المتعارف عليها ولم يخرج عنها، مما يدل على قدرته الكبيرة في الصياغة، والتحكم في فنون الشعر، فالتلمساني احترم البحور الخليلية وحافظ عليها ولم يترك منها إلا القليل وهي الهزج- المنسرِح- المضارع- المقتضب.

واستعماله للبحر المخلع البسيط في ديوانه بنسبة 2,25% إذ يدل على اطلاعه بتطويرات الشعر وتأثره بالشعراء المحدثين فهم « أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفاً قبل عهود العباسيين»[1].

ويبدو جليا ميل عفيف الدين إلى الأوزان القصيرة قليلة المقاطع سواء تلك الأوزان القصيرة المستقلة بنفسها، أو الأوزان المجزوءة وتمثلت في البحور الكامل، الخفيف، الرّجز والرّمل مع ورود مخلع البسيط، إذ أنّ مجموع قصائد أوزان المجتث والكامل والخفيف والرجز والرمل ومخلع البسيط يساوي 80 قصيدة ونسبتها إلى مجموع القصائد تساوي 36,03% وتشكل هذه النسبة أكثر من ثلث الديوان، هذا ما يدل على ميل الشاعر إلى استخدام البحور القصيرة « التي تتوفر على موسيقى، فيها شيء من السّرعة، وهذا مما يتناسب مع رغبته في التعبير السريع لا البطيء، فقصر البيت يؤدي إلى تكرار النغمات بشكل أسرع، مما يضفي إيقاعاً عاليا واستعدادا للغناء»[2].

فهذه الأوزان القصيرة تتناسب مع الموضوع الصوفي ويعبر عن علاقته بالذات العليا ورغبته الدائمة بالوصول إليها.

أما بالنسبة لديوان أبي مدين شعيب فقد اعتنى بجمعه الشيخ العربي بن مصطفى الشوار، فقام بنشره نجله محمد بن العربي بمطبعة الترقي بدمشق سنة 1938م، والملاحظ أن ديوان أبي مدين من

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 118.

[2] – أماني داود سليمان، الأسلوبية والصوفية، ص 43.

أقل الدواوين إذا ما قيس بما نظمه غيره من الشعراء المتصوفة المغاربة كالششتري وعفيف الدّين التلمساني، فعرضت في الديوان قصائد ومقطوعات وموشحات وأزجال، والتي بلغت سبع وأربعين منظومة، منها تسع وعشرين قصيدة، وتسع مقطوعات وثمانية عشر موشحا، ومما لا شك فيه أن هناك قصائد أخرى لم تنشر في هذا الديوان.

فأبو مدين انتهج نفس نهج الشعراء الصوفية في موضوعات قصائده حيث جاءت في معظمها تتناول الحب الصوفي، والرّحلة والخمرة والحنين...

جاء الديوان الذي بين أيدينا في تسعة وعشرين قصيدة وتسع مقطوعات، متفاوتة في عدد الأبيات ومتنوعة حسب البحور الواردة فيه، فكان توزيعها كما يلي:

الطويل: « إن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا»[1] وهو من البحور « الباهية الرصينة وهو من أحفلها بالجلال والرّصانة والعمق»[2]. وقد ورد في الديوان من خلال 12 قصيدة أي بمعدل 31,57%.

بحر البسيط: يقول القرطاجني: « وتجد للبسيط بساطة وطلاوة»[3]. فأبو مدين أورده في 9 قصائد، فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 23,68%.

[1] – التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص 19.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ترجمة وتعليق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 266.

[3] – المصدر نفسه، ص 268.

مجزوء البسيط: إذ « لم يعد يستسيغه الشعراء وإنّما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سمّاه أهل العروض بمخلع البسيط»[1]. فورد هذا البح ر في 6 قصائد، فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 15,78%.

بحر الكامل: فقد بنى عليه أبو مدين 6 قصائد فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 15,78%.

بحر المجتث: فقد نظم على هذا البحر قصيدة واحدة (1) فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 2,63%.

بحر الخفيف: استخدمه أبو مدين في قصيدة واحدة (1) فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 2,63%.

مجزوء الخفيف: فقد ورد بقصيدة واحدة (1) فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 2,63%.

بحر الرّجز: فقد ورد بقصيدة واحدة (1) فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 2,63%.

مجزوء الرّجز: فقد ورد هو كذلك بقصيدة واحدة (1) فكانت نسبة استخدامه إلى عدد القصائد 2,63%.

سنلخص ما توصلنا إليه في هذا الجدول:

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 118.

البحر	عدد القصائد	النسبة %
الطويل	12	%31,57
بحر البسيط	9	%23,68
مجزوء البسيط	6	%15,78
بحر الكامل	6	%15,78
بحر المجتث	1	%2,63
بحر الخفيف	1	%2,63
مجزوء الخفيف	1	%2,63
بحر الرّجز	1	%2,63
مجزوء الرّجز	1	%2,63

مما تقدم، يتضح أن أبا مدين لم يخرج في بناء شعره بشكل عام عن بحور الخليل، بل حافظ عليها واستعمل منها ستة فقط، ولم يتعرض للبحور الأخرى وهي: المديد- الوافر- الهزج- الرّمل- السّريع- المنسرح- الخفيف- المضارع- المقتضب- المجتث- المتقارب.

والمتأمل في نسب استخدام الشاعر للبحور على مستوى الديوان يلاحظ أن الطويل كان البحر الأكثر استخداماً عنده فقد حظي بنسبة تقارب الثلث من قصائد الديوان، ويليه البسيط الذي يأتي بعده ويقدر بنسبة الربع من قصائد الديوان، مما يدل على ميل الشاعر إلى استخدام البحور

الطويلة ليستنجد بها وتكون له نافذة مطلة عن أحزانه وشكواه، إذ يرى محمد غنيمي أن الشاعر قد يقع « على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه محباً كان أم راثياً... ولكل بحر بعد ذلك، قالب عام يستطيع الشاعر أن يصبغ عليه الصبغة التي يريد بما يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص»[1] تنسجم وتتلاءم وحالته النفسية.

استعمل المجزوء البسيط في ديوانه يدل على اطلاعه بتطورات الشعر وتأثره بالشعراء المحدثين.

وخلاصة القول:

ميول الشعراء الصوفية المغاربة بنسبة كبيرة إلى البحر الطويل فهم على غرار معظم شعراء عصرهم الذين سبقوهم، وساروا على هذا الدّرب من غلبة بحر على بحور لما يحققه لهم من إمكانات.

فحازم القرطاجني يبرر ميل الشعراء إلى التسلسل في بحور الشعر فيقول: «فالعروض الطويل نجد فيه بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة وللمديد رقة ولينا مع رشاقة وللرمل لينا وسهولة ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرّثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر»[2].

فالشعراء الصوفية المغاربة لجئوا إلى البحر الطويل في نظم جل قصائدهم وهذا ليس بغريب « إذا علمنا أن أكثر من ثلث الشعر العربي القديم قد نظم بهذا الوزن، وأهم الأغراض التي يستعمل فيها الحماسة، والفخر والقصص، لأنه أقرب إلى الأسلوب القصصي»[3]، ولأنه يتسع لكثير من المعاني، ولا

[1] – محمد غنيمي هلال، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، القاهرة، 1958، ص ص 401- 402.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269.

[3] – صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص ص 43- 44.

شك في « أن البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيراً خاصاً بها... وأن للبحر نوعاً من التوجيه للغرض المقصود والمعجم المعين»[1].

وللشعراء الصوفية المغاربة أسلوبهم الخاص في استغلال متحركات البحر وسواكنه، فيستخدمونه بصورة تخدم مشاعرهم وأحاسيسهم لكي يتمكنوا من التأثير في نفوس المتلقين.

وميولهم إلى المقطوعات وإلى القصائد قليلة العدد وقليلة الأبيات في شعرهم، وهذا ليس عيباً لأن « الخليل بن أحمد يطول الكلام ويكثر ليفهم ويوجز ويختصر ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الاعتذار والترهيب والترغيب والإصلاح»[2].

فجنوح الشعراء الصوفية المغاربة للقصر دال على إتباعهم الطريق الذي سلكه الشعراء الصوفية من قبلهم.

2-التدوير:

هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة يسمى البيت المدور أو المداخل أو المدمج، يعرفه ابن رشيق فيقول: « والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة وهو الدمج أيضا وأكثر ما يقع في العروض الخفيف وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين»[3].

فالشعراء الصوفية المغاربة على غرار الشعراء الصوفية، سلكوا مسلكهم فأوردوا التدوير في شعرهم.

[1] - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 41.
[2] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 168.
[3] - المصدر نفسه، ص ص 159- 160.

فنجد مثل ذلك في مقطوعة التلمساني – (خفيف).

يَتَثَنَّى تَحْتَ الْقَلاَئِدِ فِي السُنْدُ س مِثْلُ الْكَوَاعِبِ الْأَبْكارِ

عَنْدَمًا فَتَّحَ النسيمُ لَهَا الْجَيْ بُ أَتَتْهُ الْأَكْمَامَ بِالْأَزْهارِ.[1]

فقد جاءت لفظة (السُندس) لتصل بين شطري البيت فيكون جزءا منها في الصدر والآخر في العجز، وجاءت لفظة (الجيب) لتصل بين شطري البيت فيكون جزء منها في الصدر والآخر في العجز، مانحة كل منهما إيقاعاً متواصلا منسجماً مع حالة الفرح والسّرور التي يعيشها التلمساني.

ويقول في قصيدته (مجزوء الكامل):

خُذْ يا عَذُولٍ ، فَلَيْسَ عَنْهُمْ لِي وَإِنْ عَدَلُوا عَذُولٌ

فَغَرَامُ قَلْبِي وَاجِبٍ فِيهُمْ وَصَبْرِي مُسْتَحِيلٍ

جِدْ يا جَمِيلِ الْوَجْهِ مِنْكَ يليق أَنْ يَبْدُوَ الْجَمِيلُ

وَأَعْدِلُ فَحُسْنَكَ لَا يُرى بَيْنَ الْملاحِ لَهُ عدِيلْ

إلّا يَكُونُ إِلَى جُنا بِكُمْ المُمَنَّعِ لِي وُصُولُ

قَلْبِي نَزِيلُكُمْ وَأَنْتُمْ فِي سَرَائِرِهِ نَزُولُ.[2]

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 113.

[2] – المصدر نفسه، ص 173.

فقد جاءت لفظة (عنهم) لتصل بين شطري البيت الأول ولفظة (منك) لتصل بين شطري البيت الثالث ولفظة (بكم) لتصل بين شطري البيت الخامس ولفظة (أنتم) لتصل بين شطري البيت السّادس، مانحة المقطوعة إيقاعاً متواصلاً ينسجم مع دلالته.

ولعل التدوير يشير إلى التوتر الذي يعتري الشاعر، لأنّه يعيش حالة وجدانية مستمرة داهمته فتمنعه عن التقاط أنفاسه باعتبار أنه يخاطب الذات الإلهية، فيواصل الكلام ولا يقف إلا عند آخر البيت.

لجوء الشعراء الصوفية للتدوير للتعبير عن حالة تعتريهم، وهذه الحالة عابرة تُجِلّ قد لا تطول، لذا يتجنبون التوقف أثناء التعبير عنها لا يفلت الكلام منهم وبالتالي يوصلون الفكرة المراد إيصالها.

3-القافية:

القافية لغة: جاء في لسان العرب: « القافية من الشعر الذي يقفو البيت وسميت قافية لأنها تقفو إثر كل بيت. وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض»[1].

وقال أبو موسى الحامض (ت 355): «هي قافية بمعنى مقفوة مثل ﴿ماءٍ دافِقٍ﴾ (سورة الطارق، 6)، بمعنى مدفوق، و﴿عيشَةٍ رَاضِيةٍ﴾ (سورة الحاقة، 21) بمعنى مرضية فكأن الشاعر يقفوها أي يتبعها»[2].

القافية اصطلاحاً: اختُلِف في القافية: إذ يرى قطرب (ت 206هـ): "بأنها حرف الروي"[3]، ورأى الأخفش (ت 211 هـ)، بأنها آخر كلمة في البيت"[4]، أما البقية ومنهم الخليل بن أحمد

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادة قفا، ص 195.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 162.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، مج 5، ص 688.

[4] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 160.

الفراهيدي فيذهب إلى أن "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[1]، وقد ترد مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[2].

يرى بعض المحدثين أنما إيقاع، ويعرف هذا الإيقاع بأنه تنظيم الأصوات المكونة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية، فإبراهيم أنيس يمثل إلى هذا الرأي إذ يقول "وليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعري، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية بتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[3].

وقيمتها في الشعر كبيرة بدلالة عدها ركنا من الأركان التي قام عليها أو تعريف للشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[4].

وهي بذلك "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يكتسب تسمية شعرا بدونها"[5]، وقد أشار ابن جنى إلى أهمية القافية فعال: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع"[6].

ومتمم من أعدها أشرف ما في الأبيات وأعلى ما فيها لأنها "حوافز الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريئه وحسنت مواقفه ونهاياته[7].

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 159.
[2]- نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 273.
[4]- قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.
[5]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 151.
[6]- أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص، ج1، ص 84.
[7]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271، وينظر: الخصائص، ج1، ص 84.

حدد هنري لا ننس وظيفة القافية ايقاعيا محولا تحليلها صوتها، وموسيقيا في دراسة عنوانها "الأسس الطبيعية للقافية"، وأشار إلى أن وظيفة القافية تتمثل في الحرف الصائت"[1].

وهذه المقاطع تعتمد أساسا على اللزوم الكمى والكيفي لعناصر القافية، وذلك ما تنبه إليه النقاد القدامى منهم القرطاجي.

إذ يقول عن القافية "لابد فيها من التزام شيء أو أشياء وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقاطع، وهو حرف الروى على الحركة والسكون"[2].

ولإظهار كيفية استخدام المقاطع لصياغة الإيقاع في شعر الشعراء الصوفية المغاربة، وقع اختياري على القصيدة النونية للششتري كأنموذجا لتوضيح القافية.

فنجد أن أبا الحسن اعتمد على مقاطع لصياغة الإيقاع الخارجي هي:

عُدْنَا – عَنَا – أَسْنَى – فَيْنَا – دَنَّا – كُنَّا – أَبْنا – سَجْنَا – هِمْنَا – ضِغنا – أَمْنَا – خِبْنَا – جُبْنَا – حِصْنَا – عَوْنَا – حُلْنَا – تُجْنى – يُمْنَا – تُبْنَا – بِنَّا – تُهْنَا – لَدْنَا – قُلْنَا – يَفْنَى – أَدْنى – هَرْنَا – حِرْنَا – أَبْنا – عُمْنَا – فَيْنَا – مَعْنَى – رَيْنَا – بِطْنَا – دَهْنا – مَيْنا – مَثنَى – مِنَّا – أَغْنَى – دِنَّا – حُسْنَى – ضَنَّا – عَيْنا – غَبْنَا – مَعْنَى – غَنَّى – كَوْنَا – خِدْنا – غُصْنَا – لُكْنا – ثَنَّا – مُدْنا – أَذْنَا – تُبْنَا – مَزْنا – ظَنَّا – حَنَّا – حَيْنا – رُدْنا – وَهْنَا – خِدْنَا – حَزْنَا – غَيْنَا – رَبْنَا – دُجْنَا – لَجْنا – بَطْنَا – هُدْنا – عَنَّا – فُزْنا.

[1]– ينظر: محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995، ص 243.
[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 271.

اتخذت القوافي عند الششتري ثلاثة أشكال*.

الفونيم	القوافي	العدد
الفتح السكون، الفتح السكون	عَنَا – أَسْنَى – فَيْنَا – دَنَّا – أَبْنا – سَجْنَا – أَمْنَا – عَوْنَا – لَدْنَا – يَفْنَى – أَدْنى – هَرْنَا – أَبْنا –فَيْنَا – مَعْنَى – رَيْنَا – دَهْنا – مَيْنا – مَثنَى –أَغْنَى– ضَنَّا – عَيْنا – غَبْنَا – مَعْنَى – غَنَّى –كَوْنَا –ثَنَّا– أَذْنَا – مَزْنا – ظَنَّا – حَنَّا – حَيْنا– وَهْنَا –حَزْنَا – غَيْنَا – رَبْنَا –لَجْنا – بَطْنَا –عَنَّا.	39
الكسر السكون، الفتح السكون	هِمْنَا – ضِغنا – خِبْنَا – حِصْنَا – بِنَّا – بِطْنَا – مِنَّا – دِنَّا – خِدْنا – خِدْنَا – حَزْنَا.	11
الضم السكون، الفتح السكون	عُدْنَا –كُنَّا – جُبْنَا – حُلْنَا – تُجْنى – يُمْنَا – تُبْنَا – تُهْنَا – قُلْنَا – عُمْنَا – حُسْنَى – غُصْنَا – لُكْنا – مُدْنا – تُبْنَا –رُدْنا – دُجْنَا – هُدْنا – فُزْنا.	19

وبذلك تبين لنا أن أبا الحسن نوع في المقاطع الصوتية بقوافيه، ورغم تنوعه إلا أنه سار على نسق واحد.

لكن الذي نلاحظه في هذه القصيدة، ظهور القافية مرة بكلمات تامات ومرة أخرى بضع كلمات، مثل ما يبينه الجدول الآتي:

* نونية الششتري: هي قصية بلغت تسعة وستين بيتا.

قافية الكلمة التامة	قافية بضع الكلمة
عدنا	الـ (أسنى)
عنا	الـ (فينا)
دنا	الـ (سجنا)
كنا	الـ (أمنا)
أبنا	الـ (عونا)
همنا	الـ (يمنا)
ضعنا	
خبنا	
حصنا	
حلنا	
تجنى	
تبنا	الـ (بنا)
تهنا	اخـ (لدنا)
قلنا	
يفنى	الـ (أدنى)
حرنا	أظـ (هرنا)
عمنا	الـ (أبنا)
فينا	الـ (معنى)
فرنا	أسـ (رينا)
هنا	أهـ (بطنا)

أغنى	الـ (دهنا)
ضنا	الـ (مينا)
غينا	الـ (مثنى)
معنى	الـ (دنا)
غنى	الـ (حسنى)
خدنا	الـ (عينا)
غصنا	الـ (كونا)
لكنا	
ثنا	
مدنا	
أذنا	
تبنا	الـ (مزنا)
ظنا	الـ (حينا)
حنا	الـ (ردنا)
خدنا	الـ (وهنا)
غينا	الـ (حرنا)
بطنا	اعـ (رينا)
هدنا	الـ (دجنا)
عنا	الـ (لجنا
المجموع 40	29

يظهر بجلاء مزاوجة الشاعر للقافية الكلمة، ولعل ما يفسر هذا التزاوج هو ما يقتضيه المقام، وللوفاء للقافية واحترامها من جهة أخرى.

والجدير بالذكر أن بعض الكلمات مثل (سجن – عونا)، نضيع كلمة، ذلك أن أداة التعريف (الألف واللام) مع أنها ليست لازمة للكلمة أي أنها تؤدي المعنى بدونها إلا أن صيغة النكرة تختلف عن صيغة المعرفة.

وهذا ضمن ما تحققه النكرة من إبهام وتخصيص، وما تفيده المعرفة من معنى الإطلاق، والوضوح، ولكل منهما دلالة، فالإبهام أحد الخصائص المميزة للفكر الصوفي والتقييد هو تقييد النفس عن الحظوظ الدنيوية، وترك الشهوات والمعاصي، أما الوضوح فهو الوضوح في كل شيء في طريقتهم في نمط تفكيرهم والابتعاد عن الغموض.

فاختيارها الششتري ليعلن بها عن انفعالاته النفسية.

وبالمقابل يذهب لاختيار القافية المطلقة سالكا الطريق الذي سار عليه القدماء، فكانت القافية متواترة أي "ما توالي فيها الروي متحركا بين ساكنين"[1].

لعل اختيار حرف النون رويا يعود إلى الالتزام بما أشتهر عند العرب في القصيدة العمودية، وعدم الخروج عن تقاليدها من جهة، ثم كون حرف النون صوتا مجهورا متوسط الشدة لخروجه من طرف اللسان، فضلا على أن "الأصوات المجهورة أوضح من الأصوات المهموسة"[2]. فاعتماد حرف بهذه المواصفات يوافق نزعة الشاعر الصوفية الذي يحاول من خلال هذه القصيدة شرح وتقديم الطرق

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 183.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، 1999، ص 27.

الصحيحة – حسب اعتقاده – والمنهج السليم في السلوك الصوفي، فكانت الدعوى جهرية، دون أن يحاول إخفاء أي علم من العلوم التي توصل إليها، فبينت القصيدة طريق العارفين، وأحوال الرجال.

القافية ليست مجرد متعة إيقاعية يستمتع بها المتلقي بل هي إعلان لانفعالات نفسية وأصوات ناطقة لآهات وأنين وكآبة وحزن وأسى...

فالموازنة بين الأصوات التي وجدناها عند الشعراء الصوفية المغاربة ما هي إلا "شيء من الاعتزاز بنشوة الظفر المحبة الإلهية، وبشيء من التسامي في نيل المراتب في الحضرة الإلهية"[1].

القافية المردوفة:

هي التي يكون فيها ردف، وهو "حرف مد أولين قبل الروي مباشرة سواء كان ألفا أو واوا أو ياء سواكن"[2]، وقد كثرت القوافي المردوفة عند الشعراء الصوفية المغاربة بشكل لافت وفي أشكال عديدة، ومن صورتها في ديوان عفيف الدين التلمساني قوله:

وَخَضِرُ حَمَائِلِ كسجوم عِيدَ قَدْ أُنْتُقِشْتِ وَرَقً بِهَا الْخِطَابُ

يَرِيكَ بِهَا الشَّقِيقَ سَوادُ هُدْبٍ وَحُمْرَةُ وَجْنَةٍ فِيهَا اِلْتِهَابَ[3]

وقد وردت في 70 قصيدة، أي بنسبة 31.53% أي ما يعادل بالتقريب ثلث الديوان وقد ورد الردف فيما بين هذه الحروف كما يلي:

أ- **الألف:** وردت بـ 44 قصيدة أي بنسبة 62.85 % وصورة ذلك قوله

[1]- حبار مختار، الشعر الصوفي في الجزائر، ص 100.

[2]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية، ص 144.

[3]- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 92.

وَوَرَقُ حمائمٌ فِي كُلُّ فَنٍّ إِذَا نَطَقْتِ لَهَا لِحْنَ صَوَاب[1]

فالروي الباء والردف الألف.

ب- **الواو**: ورد بـ 13 قصيدة، أي بنسبة 18.57% وصورة ذلك في قوله:

بُروقُ الْحُمَّى هَلْ دَمْعُكُنَّ يَجُودُ وَهَلْ عُطِشْتِ بَعْدَ الْغَرِيقِ الزُّرودَ[2]

الروي الدال والردف الواو.

ت- **الياء**: وردت بـ 13 قصيدة، أي بنسبة 18.57 % وصورة ذلك في قوله:

يا غُصْنِ الْبَانِ أَدُرُّ وَرْدَهُ وَالْوَرْدَ فِي الْبَانِ لَعَمْرُي عَجِيبَ[3]

الروى الباء والردف الياء

ومن صور القوافي المترادفة في ديوان الششتري قوله:

يا حاظرا فِي فُؤَادِي بِالْفِكْرِ فِيكُمْ أَطَيِّبَ

إِنَّ لَمْ يَزُرْ شَخْصُ عَيْنِي فَالْقَلْبُ عِنْدَي يَنُوبُ[4]

وردت القوافي المترادفة في الديوان بـ 13 قصيدة أي بنسبة 32.5% أي بالقريب ما يعادل ثلث الديوان.

[1]- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 92.

[2] - المصدر نفسه، ص 205.

[3]- نفسه، ص 116.

[4]- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 35.

وقد ورد الردف فيها بين هذه الحروف كما يلي:

أ- **الألف**: وردت بـ 8 قصائد أي بنسبة 61.53% وصورة في ذلك قوله:

فكَأَنَّ الشَّمْسَ حُلَّتْ قَمَرَا وَكَأَنَّ النُّورَ لِلنُّورِ قَرَارَ[1]

فالروي الراء والردف الألف.

ب- **الواو**: ورد بـ قصيدتين (2) أي بنسبة 15.38 %

وصورة ذلك قوله.

قَيَّلَ لَهَا الرَّاحَ وَهِي رَوْحُ تَحْيَا بِأَنْفَاسِهَا النُّفُوسِ[2]

فالروي السين والردف الواو.

ت- **الياء**: وردت في قصيدتين (2) أي بنسبة 15.38% وصورة ذلك قوله.

بَدَا لَنَا مِنْ حَمَاه سِرًّ يفوح عَنْ لُطْفِهِ النَّسِيمِ[3]

الروي الميم والردف الياء.

ووردت قصيدة واحدة بالقوافي المترادفة مرة بالواو ومرة أخرى بالياء بنسبة 7.69%، "أن الياء والواو من الممكن أن يتبادلا بخلاف الألف"[4].

[1]- أبو الحسن الششتري، الديوان ، ص 45.

[2]- المصدر نفسه ، ص 25.

[3]- نفسه، ص 67.

[4]- رجاء عيد، التجديد الموسيقى، ص 141.

وصورة ذلك قوله.

لِلْقُرَى شُبْتِ قَدِيمًا نَارَهَا وَهِي لَا تُطْفَى عَلَى طُولِ السِّنِّيْنِ

قُرْبُ النَّفْسِ وَلَا تَبْخَلْ بِهَا إِنَّ أُرِدْتِ الشُّرْبَ مِنْ عَيْنَ الْيَقِينِ

هُمْ بِحَرْفِ الْعَيْنِ وَاِعْشَقْ أَهْلَهُ تَعْلَمُ الْمُعَنّى مِنَ السِّرِّ الْمَصُونِ

جُرِّرَ الذَّيْلُ وَلَا تَلْوِ عَلَى ذُلِّ هَذَا الْكَوْنِ وَاُصْبُرْ لِلْمُجُونِ[1]

الروي نون والردف الياء = في البيت الأول والثاني.

الروي نون والردف واو = في البيت الثالث والرابع.

ومن صور القوافي المترادفة في ديوان أبي مدين شعيب الأنصاري قوله.

فَالْكَلُّ دُونَ اللهِ إِنَّ حُقِّقْتِهِ عَدَمً عَلَى التَّفْصِيلِ وَالْإِجْمَالَ

وَاِعْلَمْ بِأَنَّكَ وَالْعوالمَ كُلُّهَا لِوَلَّاهُ فِي مَحْوٍ وَفِي اِضْمِحْلالِ[2]

وردت القوافي المترادفة في الديوان بـ 7 قصائد.

أي بنسبة 18.42 % وقد ورد فيها الردف بين هذه الحروف كما يلي:

أ- **الألف:** وردت بـ 5 قصائد أي بنسبة 71.42%.

وصورة في ذلك قوله.

[1]- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 68.

[2]- أبو مدين شعيب، الديوان، ص 57.

قُمْ يا نَدِيمِي إِلَى الْمُدَامَةِ وَاسْقِنَا خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الْأَرْوَاحِ[1]

ب- **الواو**: ورد بـ 2 قصيدتين بنسبة 28.57%، وصورة في ذلك قوله.

جِئْتِ مستخفيا وَقَدْ عَرَفُونِي هَا أَنَا تَائِبُ تُرى يَقْبَلُونِي[2]

ت- **أما حرف الياء**: خلا الديوان من ردف الياء.

فاستخدام الشعراء الصوفية للقوافي المردوفة تسمم في تعزيز المستوى الإيقاعي لديهم، وتصب في السياق الصوتي الخاص بشعرهم وهو "سياق الأصوات التي يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من غيرها (الحركات الطويلة)، ولا تخرج عن كونها أصواتا فيها قدر من المد (الألف، الواو، الياء)، ولعلها تعزز نداء الشاعر المستمر للذات العليا (المعشوقة)، التي يتشوق إلى الإتصال بها والعروج في معارجها بما في النداء من أنين وحرقة وألم...، وهذا يتواءم مع صوت الآه والأنين مع ما يشيع في شعره من معان تفيض بهما"[3].

القوافي المؤسسة:

هي القافية التي يسبق رويها ألف وبينها متحرك وتسمى هذه الألف ألف تأسيس فـ "التأسيس هو ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك[4]، فجاءت المقطوعات المؤسسة عند الشعراء الصوفية المغاربة ذات تماثل صوتي واضح أكسبها عمقا دلاليا.

ومن صور التأسيس في ديوان عفيف الدين التلمساني قوله:

---

[1]- أبو مدين شعيب، الديوان، ص 67.

[2]- محمد الطاهر علاوي، العالم الرباني أبو مدين شعيب التلمساني، ص 167.

[3]- أماني داود سليمان، الأسلوبية والصوفية، ص 52.

[4]- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، حققه وعلق عليه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997، ص111.

فَإِنَّ الْوُجُودَ الْمَحْضَ لَمْ يَأْتِ بِدْعَةٌ وَمَا غَيْرُهُ يَأْتِي بِبِدْعٍ وَصَالِحٍ

هُوَ الْبَحْرُ لَا سَطْحً وَلَا سَاحِلً لَهُ فَمِنْ طَائِرٍ فِيه وَمَاشٍ وَسَابِحَ[1]

وقد ورد التأسيس بـ 13 قصيدة من مجموع قصائد الديوان، أي بنسبة تقدر 5.85%.

وصورة التأسيس في قوله:

و أَوْ قَدْ فِيمَا وَامْضِ الْبَرْقَ ضَوْءَهُ فَلَاقَى الدُّجى مِنْ زَهْرِهِ بالمصابح[2]

جاءت الباء بين الروي الحاء وألف التأسيس، وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعا امتداديا للصوت، جاء ملائما مع دلالة القصيدة التي يفصح فيها الشاعر عن كل مظاهر الوجود إنما هي محض التجليات الإلهية.

ومن صور التأسيس في ديوان الششتري قوله:

سُلُوُّي مَكْرُوهٌ وَحُبُّكَ وَاجِبٌ وَشَوْقِي مُقِيمٍ وَالتَّوَاصُلُ غَائِبٌ

وَفِي لَوْحِ قَلْبِي مِنْ وِدَادِكَ أَسْطُرِ وَدمعِي مِدَادٍ مِثْلُ مَا الْحُسْنُ كَاتِبُ[3]

ورد التأسيس بـ 2 قصيدتين من مجموع قصائد الديوان أي بنسبة تقدر بـ 5 %.

[1]- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 162.

[2]- المصدر نفسه، ص 161.

[3]- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 34.

وصورة التأسيس في قوله:

يا قَلْبٍ وَاِصْرِفْ عَنْكَ وَهُمْ النَّقَا وَخُلَّ عَنْ سِرْبِ حُمَّى حاجر [1]

جاءت "الجيم" بين ألف التأسيس والروي "الراء".

وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعا فيه امتداد للصوت وهذا الامتداد يتواءم مع آهات وأنين الشاعر وحزنه العميق.

ومن صور التأسيس في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني:

قوله:

إِلَيكَ مُدِدْتِ الْكَفَّ فِي كُلِّ شِدَّةٍ وَمِنْكَ وُجِدْتِ اللُّطْفَ فِي كُلِّ نَائِبِ

وَأَنْتَ مَلاَذُي وَالْأَيَّامَ بِمَعْزِلٍ وَهَلْ مُسْتَحِيلٌ فِي الرَّجاءِ كَوَاجِبِ[2]

ورد التأسيس بـ 4 قصائد من مجموع قصائد الديوان أي بنسبة تقدر بـ 10.52.%

وصورة التأسيس في قوله:

مَتَى يا عريب الْحَيُّ عَيْنَي تَرَاكُمُ وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَّارِ نَدَاكُمْ[3]

جاءت الكاف بين ألف التأسيس والروي الميم، وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعا فيه امتداد للصوت، تتواءم مع دلالة المقطوعة التي تعبر عن الاشتياق والحنين لرؤية المحبوب.

[1]- أبو الحسن الششتري، الديوان ، ص 48.

[2]- أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 67.

[3]- المصدر نفسه، الديوان، ص 64.

والتأسيس في شعر الشعراء الصوفية المغاربة يشكل نمطا إيقاعا وتماثل صوتي يؤدي إلى جذب الانتباه، وامتداد الصوت وتكراره يفصح ويعبر عن الآهات والنداءات والأنيس والألم والحزن الذي يعتريهم، وأحيانا يعبر عن غبطتهم وسعادتهم باللقاء.

4-الروي:

الروي من أهم حروف القافية، فتنتسب القصيدة إليه وهو "الحرف الذي تبنى عليه القصيد ويلتزم في آخر كل بيت منها وإليه تنتسب فيقال رائية وعينية، نونية"[1]، وسمي رويا لأنه "ينضم إليه ويجتمع إليه كل حروف البيت، إذ تستخدم العرب مادة "روى" في معاني الجمع والاتصال والضم"[2].

فشعراء العرب كانوا يختارون حروفا معينة تناسب أحوالهم فاستخدموا حروف وعزفوا عن حروف أخرى، وقد جرى تصنيف أحرف الروي بحسب درجة شيوعها في الموروث الشعري العربي، وكان تقسيمه على النحو الآتي:

أحرف شائعة وهي: (ل – ر – د – ن – ب – م – س – ع).

أحرف متوسطة الشيوع وهي: (ف – ح – ك – ء – ج – ي – ق).

أحرف قليلة الشيوع وهي: (ص – ض – ط – هـ – ث – ت).

أحرف نادرة الشيوع وهي: (غ – ذ – ظ – ز – خ – ش – و)[3].

[1]- عيسى على العاكوب، موسيقى الشعر العربي، ص 181.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 284.

المتآمل لهذا التقسيم بعد مقارنته بنسب تناوب الحروف على روى القصائد الصوفية المغاربة سيخلص إلى نتيجة مفادها إذا أخذنا ديوان عفيف الدين التلمساني، التطابق النسبي في تواتر روى الشعر لدى التلمساني مع ما خرج به إبراهيم أنيس تحققت من خلال تواتر الحروف الآتية.

تحققت استعمال أحرف الشائعة كاملة بثمانية أحرف وهي (ل – ر – م – ن – س – ع – د)، من مجموع قدره ثمانية أحرف.

أما الأحرف المتوسطة الشيوع تحققت كاملة بسبعة أحرف وهي: (ف – ج – ك – ح – ء– ي – ق)، من مجموع قدره سبعة أحرف.

فالأحرف القليلة الشيوع فقد تحققت كاملة بستة أحرف وهي (ص – ض – ط – هـ - ث– ت)، من مجموع قدره ستة أحرف.

وأما الأحرف النادرة الشيوع تحققت بأربعة أحرف وهي (ذ – ز – ش – و) من مجموع قدره سبعة أحرف.

وإذا أخذنا ديوان الششتري:

التطابق النسبي في تواتر روى الشعر لدى الششتري مع ما خرج به إبراهيم أنيس، تحققت من خلال تواتر الحروف الآتية، تحقق استعمال أحرف الشائعة بستة أحرف وهي (ر – ن – ل – م – ب – س) من مجموعها البالغ ثمانية.

أما الأحرف المتوسطة الشيوع تحققت بأربعة أحرف وهي (ح – ء – ي – ق) من مجموع قدره سبعة أحرف.

أما الأحرف القليلة الشيوع فقد تحققت بثلاثة أحرف هي (ط – ت – ه) من مجموع البالغ ستا.

أما الأحرف النادرة الشيوع تحققت من خلال حرف واحد فقط هو (و) من مجموع قدره سبعة أحرف.

إذا سلطنا الضوء على ديوان أبي مدين شعيب.

نجد أن التطابق النسبي في تواتر روى الشعر لدى الأنصاري مع ما خرج به إبراهيم أنيس، تحققت من خلال تواتر الحروف الآتية.

تحقق استعمال أحرف الشائعة كاملة بثمانية أحرف وهي (ل – ر – ن – د – ب – م – س– ع) من مجموع قدره ثمانية أحرف.

أما الأحرف المتوسطة الشيوع تحققت بثلاثة أحرف وهي (ح – ي – ق) من مجموع قدره سبعة أحرف.

فالأحرف القليلة الشيوع فقد تحققت بحرفين وهما (ط – ه) من مجموع قدره ستة أحرف.

وأما الأحرف النادرة الشيوع تحققت بحرف واحد وهو (الواو) من مجموع قدره سبعة أحرف.

من خلال تواتر حروف الروى في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة، نجد أن توظيفهم لحرف الروى كان موافقا لمبدأ الشيوع.

ومن المؤكد أن روى الشعر عند الشعراء الصوفية أو غيرهم من الشعراء، يخضع إلى المألوف في الغرف الشعري العربي، وفي المقابل يخضع كذلك إلى نفسية الشاعر وما يختلج بداخلها من أحاسيس ومشاعر.

الشعور الصوفية المغاربة كغيرهم من الشعراء الصوفية، اتخذوا بعض الحروف رويا لقصائدهم وهي الحروف شائعة جدا في الشعر العربي: أما باقي الحروف فعزفوا عنها.

فاستخدموا حروف (اللام – الراء – النون) رويا في معظم قصائدهم وتمثل هذه الأصوات صوامت، فاللام من الصوامت المنحرفة أو الجانبية، الراء من الصوامت المكررة والنون من الصوامت الألفية.

ولقد عد علماء الأصوات المحدثون "اللام والنون والميم، الراء" من الأصوات التي تشبه الصوائب"[1]، عند النطق بهذه الأصوات (اللام – الراء)، "تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بها"[2].

فاستطاعت هذه الصوامت أن تحول الأصوات اللغوية إلى وقائع نغمية وأصوات "تعكس هاءات ومعانيها آهات، وأسرارها آهات من الشعر الباكي بدونها دمع أو شكوى، والمصور للحال بواسطة الحال"[3].

واتخذ الشعراء الصوفية من صوت الدال رويا في قصائدهم، والدال من الصوامت وهو صوت "يندفع محدثا صوتا انفجاريا"[4].

فميولهم إلى هذا الصوت لتفجير ما في قلوبهم من شوق ومحبة وهو نوع من البوح الصريح.

فالشاعر الصوفي المغربي يستغل كل الامكانات الصوتية وخصائصها لتحويلها إلى خصائص فنية تؤدي وظيفة شعرية، وذلك بتحوير العلاقة بين الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (الصورة الذهنية) لتخلق أجواء إيحائية خفية رامزة لا حصر لها في النص والتفاعل معها لا يكون إلا حسيا ضمن عمليات التواصل الجمالي السمعي.

[1]– رابح بوحوش، البنية اللغوية للبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1993، ص 21.

[2]– المرجع نفسه، ص 20.

[3]– عبد المالك مرتاض، أي دراسة تفكيكية لقصيدة أي لبلاي محمد العيد، ص 168.

[4]–رابح بوحوش، البنية اللغوية للبردة البوصيري، ص 19.

ثانيا– الإيقاع الداخلي:

هو الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من توافق الكلمات ودلالتها، فهو سقي الكلمة تعبير أساس القصيدة "فهي توحي بأنها تعني شيئا أكثر من معنى العادي، وقد تحمل في داخلها نغمة جميلة في الشعر مثلا غرار النثر"[1].

فلكل شاعر طاقته الإبداعية التي تخول له خلق كلمات يحدث بها جوا موسيقيا ينسجم مع القصيدة ويلاءم السياق الإيقاعي وحتى النفسي: "فأوتيت العرب في هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة في المعاني، فجعلت الحروف الأضعف فيها والألين والأخف والأسهل والأهمس لما هي أدنى وأقل وأخف عملا أو صوتا، وجعلت الحروف الأقوى والأشد والأظهر والأجهر لما هو أقوى عملا وأعظم حسا ومن ذلك المد والمط"[2]، فالعرب عرفت بحسنها للموسيقى، واختيارها للألفاظ السلسة العذبة طلبا للجمال الإيقاعي.

والأصول التي ترتكز عليها الموسيقى الداخلية "مبدأ التكرار والثبات والتعبير ومظاهر تجلي الإيقاع"[3].

فالشعراء الصوفية المغاربة عبروا من خلال الموسيقى الداخلية المنبعثة من قصائدهم عن أحوالهم النفسية، وما يعتريهم من لوعة الفراق وحرقة الغياب ونشوة الحضور.

ولإبراز العلاقة بين موضوعات الشعراء الصوفية المغاربة والموسيقى الداخلية سنحاول الوقوف عند أهم ظواهر الإيقاع الداخلي.

---

[1]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 1998.

[2]– جبار مختار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص 40.

[3]– المرجع نفسه، ص 43.

1-التكرار الكمي للأصوات:

التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يزخر بالإيقاعات المنوعة، وله مستويات عدة فقد يكون "بتكرار لفظة أو حرف أو حركة أو أسلوب أو تركيب"[1]، والوقوف عند هذه المستويات يسهم في جماليات الإيقاع.

أ- الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس هو "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[2]، وهي (التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء).

صوت الحاء:

ونجد صورة استعماله في قول ابي مدين شعيب التلمساني.

يا صَاحَ لَيْسَ عَلَى الْمُحِبِّ جَنَاحَ إِنَّ لَاحَ مِنْ أُفُقِ الْوِصَالِ صَبَاحَ

لَا ذَنْبَ لِلْعُشَّاقِ إِنَّ غلبَ الْهَوَى كِتْمَانُهُ فَضْحِ الْغَرَامِ فَبَاعُوا

سَمَحُوا بِأَنْفُسِهُمْ وَمَا بَخِلُوا بِهَا لِمَا دَرَوْا أَنَّ السَّمَاحَ رباحُ[3]

في الأبيات الثلاثة نلاحظ وجودا كثيفا لصوت الحاء حيث تكرر 10 مرات.

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص 162.

[2]-كمال بشير، علم اللغة العام، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت، ص 87.

[3]- أبو مدين شعيب التلمساني، الديوان، ص 66.

إن لهذا التنظيم الصوتي وتكراره ايحاءا لما يحول في نفس أبي مدين إذ تكرر صوت الحاء في الأبيات الثلاثة ليضفي طابعا جماليا للنص الشعري، إضافة إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، فصوت الحاء له بحة هامسة توحي بما يجول في خلجات

صوت الهاء:

نجد صورة استعماله في قول عفيف الدين التلمساني:

بُروقُ الْحُمَّى أَجِفَانُ أَعْيَانِي فمامها وَقَضْبَ النقانوح الْمُعَنّى حَمَامَهَا

إِذَا أَوَهِنْتِ مِنْ جَانِبِ الْحَيِّ ، أَوَهَمَّتْ بِأَنَّ سليمى قَدْ أُمِيطَ لِثَامَهَا

عَلِيٍّ لمَا أَنَّ لَا أُهَيِّمْ بِغَيْرَهَا وَلَيْسَ عَلَيهَا أَنْ يَدُومَ ذِمَامُهَا

إِذَا خُطِرْتِ رِيَّ الصَّبا عَنْبَرِيَّةً فَمَا هُوَ إلّا نُشَرَهَا ، وَسلامُهَا

تَرَاءَتْ عَلَى الأحداج أَتْرَابُ حُسْنِهَا فَقِلْنَا بُدورً قَدْ تَخَلَّى ظَلامُهَا[1]

تكرر حرف الهاء في المقطوعة في جميع الأشطر بخمسة عشر مرة فردد الهاء في الحشو والروي مما أعطاها إيقاعا وتجانسا صوتيا والهاء "صوت رخو مهموس عند النطق به يطل المزمار ومنبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلف أو داخل المزمار"[2].

وقد وردت الهاء في أغلب الألفاظ ضميرا يعود على غائب "الذات الإلهية".

[1]- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 198.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 88.

ويوحي تكرارها بهذه الكثافة بشيء من اللمات والضيق والتعب الذي يبدو عليه التلمساني.

ب- الأصوات الصفير.

هو صوت زائد يصاحب أحرفه، وسميت بالصفير لأنك تسمع لها صوت يشبه صفير الطائر "لأن مجرى هذه الأصوات يضيق جدا عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات"[1].

صوت السين:

نجد صورة استعماله في قول الششتري:

يا صَاحَ هَلْ هَذِهِ شَمُوسُ تُلَوِّحُ لِلْحِيَ أَمْ كُؤُوسُ

مُدَامَةٍ كُلَّمَا تَجَلَّتْ بِأَنْوَارِهَا تَسْجُدُ الشَّمُوسَ

قَدْ زُوِّجْتِ وَهِي لِلنّدامى تَجْلَى كَمَا تَتَجَلَّى الْعَرُوسَ

وَعَصْرَهَا كَانَ فِي زَمانٍ لَا كَرْمَ فِيه وَلَا غروس

وَتَوَّجْتِ وَالزَّمانَ طِفْلٌ مِنْ قَبْلَ أَنَّ تَوَجُّدَ الطُّرُوسِ

قَيَّلَ لَهَا الرَّاحَ وَهِي رَوْحُ تَحْيَا بِأَنْفَاسِهَا النُّفُوسِ

سَقَاهُ كَاسَاتَهَا قِيَامٍ فَمَا لِعُشَّاقِهَا جُلُوسِ[2]

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 89.

[2]- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص ص 51 – 52.

في هذه القصيدة ورد حرف السين عشر مرات، إضافة إلى تكرار حرف الشين ثلاث مرات، إضافة إلى الحروف الصفيرية الأخرى (الصاد) و(الفاء) ذات الصفير المنخفض (طفل، فما، فيه، أنفاسنا، نفوس).

فالششتري يجمع بين الأصوات ذات صفير عال: (السين والصاد) وأصوات ذات صفير منخفض كحرف الفاء.

يلاحظ هنا أن الششتري يجمع بين الأصوات العالية الصفير والمنخفضة الصفير وبالتالي تتمايز هذه الأصوات.

وهذا الجمع في الأصوات يوحي إلى تذبذب واضطراب نفسية الشاعر، القلقة والغير مستقرة، فالششتري حقق الحضور وانتشى بنشوى الاتصال والمفروض أن يكون في حالة بسط وطرب، لكنه في نفسه يعيش صور الفراق ويحزن لهذا لأنه "مهما حقق لقاء وحضورا فإنه يعلم أنه سلفا آيل بعد لحظات إلى فراق وغياب، وكأنه يحزن على الغياب حتى وهو في لحظة حضور، قبل أن يحزن على الغياب بعد الحضور"[1].

بناء على ذلك فتكرار أصوات الحروف يترك أثرا نفسيا في نفسية المتلقي، ويقوم بوظيفة إيقاعية تميزية، تثير السمع وتحفزه وتنبهه للإصغاء، ووظيفة تعبيرية تعبر عن الأحوال التي يكون عليها الشاعر من قبض وبسط، من صحو وسكر، من ارتفاع وانحدار...، إذن هذا التكرار مرتبط ارتباطا وثيقا بوجدان الشاعر ومعاناته.

[1]- جبار مختار، الشعر الصوفي القديم، ص 149.

ج- التماثل الصوتي:

-حروف اللين:

تكثر في شعر الشعراء الصوفية المغاربة المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة من صوامت وصوائت، سواء كان الصائت ألفا أو ياء أو واوا.

فاستعانوا بها لما لها من نغم موسيقى في اللفظة وبالتالي تتعدى آثارها إلى الجملة ويقصد منها التأثير على المتلقي.

وتمتاز أصوات المد بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة[1]، فهي أصوات "يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد، فكثير منها يوحى بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر للذات العليا التي يتعلق بها ويخاطبها طلبا للوصل أو شرحا لحاله الذي يعاني فيه الألم والحزن والحسرة أو البت والشكوى والأنين وطلب المواساة"[2].

نجد صورة استعماله في قول أبي مدين شعيب:

تملكتموا عَقْلُي وَطَرفُي وَمَسْمَعِي وَرُوحِيِّ وَأحْشَائِي وَكُلُّي بِأَجْمَعَي

وتيهتموني فِي بَدِيعِ جَمَالِكُمْ وَلَمْ أَدْرْ فِي بَحْرِ الْهَوَى أَيْنَ مَوْضِعُي

وأوصيتموني لَا أَبُوحَ بُسْرَكُمْ فَبَاحَ بِهَا أَخفى تُفِيضُ أَدْمُعَي

وَلَمَّا فَنِّيِ صَبْرِي وَقْلِ تَجَلُّدِي وَفَارَقَنِي نَوْمَي وَحُرِّمْتِ مَضْجَعَي

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 30.

[2]- أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 87.

أُتِيتِ قَاضِي الْحُبِّ قُلْتِ أَحَبَّتُي جُفُونِي وَقَالُوا أَنْتَ فِي الْحُبِّ مُدَّعِي

وَعِنْدَي شمود لِلصَّبَابَةِ والأسا يُزَكُّونَ دعواي إِذَا جِئْتِ أَدُعِيَ

سَمَادُي وَوَجْدَي وَاِكْتِئَابِي وَلُوعَتِي وَشَوْقِي وَسَقِمِي وَاِصْفِرارَي وَأَدْمُعَي[1]

يمثل امتداد الصوت الآني من الأصوات الصائتة والموزعة بين (الواو، الياء، الألف).

ألف المد في قوله: (أحشائي – جمالكم – فارقني – باح – بما – لها – قاضي – قالوا ...).

الواو كما في قوله: (تملكتموا – روحي – تيهتموني – جفوني – قالوا – ...).

والياء التي ترددت بكثرة وذلك كما في قوله (عقلي – طرفي – مسمعي – روحي – أحشائي – أجمعي – صبري – تجلدي – مضجعي – جفوني – مدعي – سمادي – وجدي – اكتئابي – لوعتي – شوقي – سقمي – اصفراري – أدمعي).

ينسجم التماثل الصوتي في هذه المقطوعة مع دلالتها ويضفى هذا التماثل أصواتا متساوية إيقاعيا، إضافة إلى الوصل المكسور في روي الأبيات وينسجم كذلك مع دلالة المقطوعة التي يعبر بها الشاعر عن ثقل تلك المشاعر المناجية للحضرة، الراجية للوصال.

فالشعر الصوفي المغربي شعر في أغلبه هو شعر مناجاة ومعاناة، فلابد للشاعر أن يستنجد بالأصوات الصائتة الممتدة الأزمان المتناسبة والمتماثلة في ثقلها ليعبر عن مشاعر الفقد والقبض التي تعتريه.

فالحروف الصائتة اللينة تعد المكون الأساسي للإيقاع الداخلي للقصيدة فيؤدي وظيفة تمييزية، وهذا بامتداد الصوت وتقارب مدد الزمنية، وثقيلة بثقل شحنة الصوت المؤداة به، ووظيفة تعبيرية تعبر

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 60.

عن الاغتراب والمآسي والحزن المخيم على الشاعر، وبهذا نقول بأن الأصوات الصائتة هي الأصوات الأقدر إيحاء عن المشاعر والعواطف من الأصوات الصامتة.

-النداء:

يبدوا النداء من المواقف الواضحة في شعر الشعراء الصوفية المغاربة وهذا لتناسبه مع مواقفهم ومناجاتهم، فالنداء أسلوب صوتي يحمل خصائص صوتية تمتاز بالامتداد، ونجدهم يوردون صبغة النداء من خلال تكرارها وإتباعها بأصوات، ونداءات متتالية، لتعزيز المعنى وتثبيته، فيوظفون لذلك أصوات اللين التي "هي أصوات مجهورة ومجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في الخلق والفم حرا طليقا"[1].

نجد صورة استعماله في قول أبي مدين شعيب.

يا قَلْبٍ زُرْتِ وَمَا اِنْطَوَى ذَاكَ الْجَوِّيُّ عَجَبًا لِقَلِبَ بِالنَّعِيمِ قَدْ اِكْتَوَى

يا تُرْبَةٍ مَا مِثْلُهَا مِنْ تُرْبَةٍ فِيمَا شِفَاءً لِكُلٌّ عَاصَ وَالدَّوى

يا رَوْضَةٍ مَا مِثْلُهَا مِنْ رَوْضَةِ يا سَعْدٌ مِنْ فِي جَنَّةِ الْمَأْوَى أَوَى[2]

استخدم أبو مدين حروف النداء، وبرزت متكررة تتبعها مقاطع طويلة، الصوت الثاني منها هو صوت "الألف" وهو حرف لين مجهور فيه اللسان "يبلغ أقصى ما يمكن أن يصل إليه من هبوط في قاع الفم والفراغ بين اللسان حينئذ يكون أوسع ما يمكن في هذا الوضع"[3].

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 36.

[2]- أبو مدين شعيب، الديوان، ص 65.

[3]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 36.

استخدام حروف النداء وصوت المد للتعبير عن ضعف الشاعر وحسرته وآنينه واللجوء إلى الذات الإلهية وهذا بالالتماس والتوسل له، وسؤال الرحمة والعفو.

يوحي التكرار الوارد في المقطوعة لحرف النداء إلى إلحاح في تحقيق رغبة الوصال والتجلي باستعان بالمقدسات "طيبة"، "روضة"، والتبرك بهم ليقرب بهم إلى الله، ومن جهة أدى هذا التكرار الأسلوبي إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة.

2-التكرار:

هو تكرار كلمة معينة على مستوى البيت أو على مستوى النص مما يحقق بعدا دلاليا وايقاعيا، "فالتكرار باب من أبواب الإطناب وأسلوب فيه، وهو ذكر الشيء في سياق من الكلام، مرتين أو أكثر، لأغراض مختلفة مطابقة لمقتضى الحال، والتكرار صنوة الترديد، إلا أن الترديد يرد لفظة المكرر مقيدا بقاعدة"[1]. وهو قسمان: لفظي ومعنوي.

فاللفظي إيراد اللفظ بمعناه مرتين أو أكثر والمعنوي إيراد المعنى الواحد بلفظ مختلف مرتين أو أكثر[2].

أ- تكرار الألفاظ:

إيراد اللفظ بمعناه مرتين أو أكثر، فتكرار لفظة معينة "ينتج ضربات إيقاعية تترك أثرها في المتلقي، مثلما يعني قيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند مستخدمها، إذ أنها من أنماط الكلمة المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلا إلى عالم الشاعر ومميزا واضحا له"[3].

[1]- جبار مختار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص 190.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 93.

وفي دواوين الشعراء الصوفية تزخر الألفاظ المكررة سواء في البيت الواحد أو في القصيدة أو في الديوان، وهي غير هذا التكرار تحقق قيمة إيقاعية واضحة من خلال الأصوات المتكررة التي تترك أثرا في نفس المتلقي.

ومن صور استعمال التكرار في قول الششتري:

زَارَنِي مِنْ أَحَبُّ قَبْلَ الصَّبَاحِ فخلالى تهتكى وَاِفْتِضَاحَي

وَسَاقَنِي وَقَالَ نَمُّ وَتُسْلَى مَا عَلَى مِنْ أُحِبُّنَا مِنْ جَنَاحِ

فَأَدُرُّ كَأْسً مِنْ أَحَبُّ وَأَهْوَى فَهُوَ مِنْ أَحَبُّ عَيْنَ صُلاَّحَ[1]

ومن صور استعمال التكرار في قول عفيف الدين التلمساني.

فَإِنَّ شَاهَدْتِ مِنْكَ الْعُيُونُ عَيُونُهَا ظَفِرْتِ وَإِلّا فَالْعُيُونَ أحابث [2]

ومن صور استعمال التكرار في قول أبي مدين شعيب:

أُحِبَّ لَقَّا الْأَحْبابَ فِي كُلُّ سَاعَةٍ لِأَنَّ لَقَّا الْأَحْبابَ فِيه الْمَنَافِعَ [3]

يكمن التكرار اللفظي في الأبيات السابقة في (من أحب / من أحب، العيون/ العيون، لقا الأحباب / لقا الأحباب)، إن هذا التكرار أحدث جرسا موسيقيا، مما يكثف به الإيقاع الداخلي للقصيدة، واختيار وتكرار اللفظة نابع عن تجربة شعورية كامنة في ذهن الشاعر فتكرار كلمة من أحب / من أحب توحي بالمحبة (المحبة للذات العليا).

[1]- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 38.

[2]- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، ص 144.

[3]- أبو مدين شعيب، الديوان، ص 64.

لفظة (لقا الأحباب) توحي إلى الاشتياق ورجاء لقاء الذات العليا، إذن هو مفتاح المكبوتات.

فتكرار اللفظة ينتج عنها نغمات موسيقية ويلح عليه، بحيث تكون اللفظة المكررة مفتاح الولوج إلى نفسيته لفهمها.

ب- تكرار الصيغة:

نجد أن الشعراء الصوفية المغاربة استعملوا بكثافة في دواوينهم التكرار بصيغ الأمر (إفعل).

وصورة استعماله في قول أبي مدين شعيب.

وَاِسْتَغْنَمُ الْوَقْتِ وَاُحْضُرْ دَائِمًا مَعَهُمْ وَاِعْلَمْ بِأَنَّ الرِّضى يُخَضْ مِنْ حَظَرَا

وَلَازَمَ الصَّمْتُ إلّا إنَّ سُئِلْتِ فَقُلَّ لَا عُلِمَ عندُي وَكْنٍ بِالْجَهْلِ مُسْتَتِرًا

وَرَاقَبَ الشَّيْخُ فِي أَحْوالِهِ فَعَسَى يرى عَلَيكَ مِنَ اِسْتِحْسانِهُ أثَرًا

وَالْعَمَّ بِأَنَّ طَرِيقَ الْقِوَامِ دِرَاسَةً وَحالٌ مِنْ يَدَّعِيهَا الْيَوْمَ كَيْفَ تُرى[1]

وصورة استعمال تكرار الصيغة في قول عفيف الدين التلمساني:

إِذَا دَعَاكَ إِلَى الصَّبا نَفْسُ الصَّبا فَأُحِبُّ رَسُولَ نَسِيمَةِ الْخَفَّاقِ

وَاِخْلَعْ سُلُوكً فَهُوَ ثَوْبُ مُخَلَّفٌ وَاِلْبَسْ جَدِيدَ مَكَارِمِ الْأَخْلاقِ

وُصِلَ الْمُدَامَةُ وَالنَّدَامَةَ وُصَلَ لِلْحانَاتِ وَاُسْجُدْ خَاضِعًا لِلسَّاقِي[2]

[1]- أبو مدين شعيب، الديوان، ص 56.

[2]- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 159.

وصور استعمال تكرار الصيغة في قول الششتري:

فَاِضْرِبْ عَنِ الْأَسْفَارِ دَقُّ نَلُتُّ الْمُنَى وَبُلِغْتِ دَيْرَ الْقَسِّ بالأسسفار

وَاِشْرَبْ مِنَ الرَّاحِ الَّذِي يُقْرَى بِهِ لِلْوَارِدِ الصَّادِي عَلَى الْمِزْمَارِ

وَاسِعً إِلَى الْأَلْحَانِ وَاِخْلَعْ عِنْدَهَا تُمْتَزْ مِنْ طَرَبٍ إِلَى الْأَوْتَارِ

وَاُدْخُلْ عِذَارَاكَ فِي هواهم دَائِمًا أَوْ مَا تِرَانِي قَدْ خُلِعَتْ عُذْرَايِ[1]

فالشعراء الصوفية المغاربة يلجئون إلى تكرار صيغة الأمر على وزن أفعل يقصدون من ورائه إلى تصوير أنفسهم في هيئة الإمام الموجه، لأنهم بتوجيهاتهم وبتعاليمهم يرسمون الطريق للمريدين الذين يرغبون للوصول إلى مراتبهم.

فجاءت التكرار بصيغة الأمر لجلب انتباه المردين من خلال تسكين الحرف الأخير، يقصد به أيضا توكيد الصورة الشعرية وإبرازها.

ومن هذا تبين لنا أن التكرار الذي ورد في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة سواء بتكرار اللفظة أو للصيغة يخضع لنوع من القصيدة ذلك لأنه يهدف من خلاله إلى توجه القصيدة في اتجاه طريق صوفي بحت أو لتأكيد على معارف صوفية لأن التكرار يضفي على القصيدة ميزة خاصة وهذا من خلال نشوء ترددات صوتية مكررة، تشعر المتلقي وتجعله يتعايش وشعور الشاعر.

3-الجناس أو التجنيس:

اهتم علماء العرب جيدا بالجناس، فأبو الهلال العسكري يقول فيه: "التجنيس أو يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألف الأصمعي كتاب

[1]- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 39.

الأجناس، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى"[1]، ويرى عبد القاهر الجرجاني بأن "لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدا"[2].

إن المتتبع لظاهرة الجناس في قصائد الشعراء الصوفية المغاربة يتنبه إلى وجود إيقاع مميز يتغير بحسب اللفظتين في كل حالة من الحالات التي يكون عليها الجناس.

لذلك كان جديرا بأن توضح مواضع الجناس بين الصدر والعجز لملامسة الفوارق الإيقاعية.

أ-الجناس بمراعاة التصدير: ما كان لفظه في نهاية الصدر ونهاية العجز وصورة ذلك في قول الششتري.

أَقُولُ لِصُحْبَتِي عَادَتْ النَّارُ قَدْ حَرَتْ تَلَوُّحُ وَتَخْفَى مَا كَذَا هَذِهِ تَجْرِي [3]

1-ما كان لفظة في بداية الصدر ونهاية العجز، صورة ذلك قول شعيب الأنصاري:

وَأُخْتَفَى نُورَهُمْ فَنَادَيْتِ رَبَّي فِي ظَلَامِ الدُّجى نِدَاءُ خَفِيًّا [4]

2-ما كان لفظة في بداية الصدر وبداية العجز، صورة ذلك في قول الششتري:

مَحَجَّتُنَا قِطَعِ الْحِجا وَهُوَ حَجُّنَا وَحُجَّتُنَا تَتْلُوهُ بَاءَ بِهَا تِهْنَا[5]

[1]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 289.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 18.

[3]- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 42.

[4]- أبو مدين شعيب، الديوان، ص 62.

[5]- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 73.

وقوله أيضا:

وَيَبْحَثُ عَنْ أَسْبَابٍ مَا قَدْ سَمِعْتُم وَبِالْبَحْثِ غَطَّى الْعَيْنُ إِذْ رَدُّهُ غَيِّثَا[1]

3-ما كان لفظه نهاية الصدر وبداية العجز، وصورة ذلك في قول عفيف الدين التلمساني:

قَسَمَا بِسَالِفِ عِيشَةٍ سَلَّفْتِ لَنَا بِسُلافَةٍ أَوْ شَلَّانٍ أَوْ شادى [2]

4-ما كان لفظه نهاية الصدر وحشو العجز، وصورة ذلك في قول أبو مدين شعيب:

يا خَلِيلُي خَلَّيَانِي وَوَجْدَي أَنَا أَوْلَى بِنَارِ وَجِدِّيٍّ صَلَّيَا [3]

5-ما كان لفظه حشو الصدر وبداية العجز، صورة ذلك في قول عفيف الدين التلمساني:

صُحَّا السّكارى وَسُكَّرَي فِيكَ دَامَ وَمَا لِلسُّكَّرِ مِنْ سَبَبِ يَرْوَى وَلَا نَسْبِ[4]

6-ما كان اللفظ المجانس يحتل جل البيت، صورة ذلك في قول الششتري:

تُرِكَنَا حُظُوظًا مِنْ حَضِيضٍ لحوظنا مَعَ الْقَصْدِ الْأَقْصَى إِلَى الْمَطْلَبِ الأسنى[5]

قد يقودنا تعدد اللفظ المجانس في مدار البيت إلى توزيع بين الشطرين توزيعا غير منسجم، إلا أنه يعطى للإيقاع الموسيقى كثافة صوتية تميزه عن غيره من الأبيات التي تحوى لفظين متجانسين فقط، ومنها يتجلى دور التكثيف والتخفيف بين الألفاظ والأصوات.

[1] - أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 75.

[2] - أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 186.

[3] - أبو مدين شعيب، الديوان، ص 62.

[4] - أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 96.

[5] - أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 72.

فالتجنيس عند الشعراء الصوفية المغاربة أدى وظيفتين الأولى جمالية فنية اكتست به القصيدة حسنا وبهاء وجمالا نتج عن تكرار نغمة موسيقية في صدر البيت وعجزه أما الثانية دلالية.

4-التصريع:

عرف ابن رشيق التصريع بأنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته"[1]، وهو أن يتوخى الشاعر تحقيق التسوية بين العروض والضرب من حيث الوزن والتقفية والحركة الإعرابية والحرف الأخير، فمن خلال التجانس الوزني بين العروض والضرب ينتج الإيقاع والذي بدوره يعطى دفعة موسيقية في السمع، وقد تجذب المتلقي وتشده إلى بقية القصيدة.

لم يشد الشعراء الصوفية المغاربة عن بقية الشعراء، إذ اعتمدوا التصريع في أو قصائدهم.

وصورة استعماله في قول أبي مدين شعيب:

مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إلّا صُحْبَةً الفقرا هُمْ السَّلاَطِينُ وَالسَّادَاتُ والأمرا [2]

وقوله أيضا:

تَضِيقُ بِنَا الدُّنْيا إِذَا غِبْتُم عَنَا وَتَذْهَبُ بِالْأَشْوَاقِ أَرَواحَنَا مَنَّا [3]

وفي صورة استعماله في قول الششتري:

أُيِّمَا اللاّئِمَ رُفُقًا بِالَّذِي قَدْ ذَابَ عِشْقًا [4]

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 184.

[2]- أبو مدين شعيب، الديوان، ص 58.

[3]- المصدر نفسه، ص 59.

[4]- أبو الحسن الششتري،الديوان، ص 56.

وقوله أيضا:

رُضِيَ الْمُتَيَّمُ فِي الْهَوَى بِجُنُونِهِ خِلْوِهِ يَفْنَى عُمَرُهُ بِفُنُونِهِ [1]

وفي صورة استعماله في قول عفيف الدين التلمساني:

لَوْلَا الْحُمَّى وَصَبّابًا بِالْحُمَّى عُرْبً مَا كَانَ فِي الْبَارِقِ النجدى لِي أَرَبَّ [2]

وقوله أيضا:

وَلَا لَذَّةً لِلسُّكَّرِ مِنْ قَبْلَ عِشْقِهِ إِلَى أَنَّ سَقَانِي نَاظِرَي كَأْسِ خَدِّهِ [3]

إن اعتناء شعراء الصوفية المغاربة بهذه الظاهرة يجعلنا نتأكد من إدراكهم التام لقيمة التصريع، وخاصة إذا علمنا أن قدامه بن جعفر يفصل في أهمية هذه الظاهرة بقوله "وإنما يذهب الشعراء المجيدون إلى ذلك (يعني التصريع) بأنه أبنية الشاعر إنما هي التسجيع والتفعية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل باب الشعر وآخر عن مذهب النثر"[4].

فيكون التصريع بهذا دليل نباغة الشعراء ومدى تحكمهم في بلاغته ويبقى هذا عنصر واحد لعدة عناصر محكم عليهم.

إن هذه الألوان المتعددة من التكرار لا يسئ إلى جمالية النص الشعري ولا إلى قيمته، بالقدر ما يضفى عليه رونقا وجمالا ويعطيه بهاء، من هنا كان تلوين الشعراء الصوفية في قصائدهم بلون يفرضه أو يجيده المنطق الشعري والتجربة الصوفية، وبالرغم من تأرجح اللون بين الفاتح والقائم، إلا أنه في

[1] – أبو الحسن الششتري،الديوان، ، ص 77.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 94.

[3] – المصدر نفسه ، ص 185.

[4] – قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص 90.

الأخير قد حقق صورا إيقاعية جمالية فنية خولت له أن يكون الخطاب الصوفي خطابا متميزا مرصصا بالمراتب المرموقة في ساحة النصوص المتألقة.

يبقى في الأخير أن نشير إلى أن شعراء الصوفية المغاربة كغيره من الشعراء الصوفية، استقوا من أوزان الشعر العربي ما ينسجم مع موضوعاتهم، وما يجعلهم يسلكون نهج الشعراء القدامى، ذلك من حيث طبيعة البحور الأكثر تواتر في أشعارهم، ورغبتهم في تنويع الإيقاع، أما القافية فقد انتقوا لها من الأحرف الأكثر شيوعا في العرف الشعري، وربطوها بحالتهم النفسية، فجاءت مناسبة للحالة الشعورية والشعرية لديهم، وما أكد هذا الإحساس تلك المكونات الصوتية ذات خصوصية متنوعة واستعملوا حروف الهمس والجهر في مقام التأمل والشوق للوصول للذات العليا، كما وظفوا المد في مقام الحزن والشكوى، والحروف الصفيرية في مقام التحسن إلى جانب الشكوى، والحروف الصفيرية في مقام التحسر إلى جانب التكرار ومسوغاته من أجل التأكيد على أحوالهم الشعورية التي هي دائمة التوتر والقلق والحزن كما يقول حبار مختار الصوفي يحزن على الغياب حتى وهو في لحظة حضور.

الفصل الرابع

المستوى الدلالي

في الشعر الصوفي المغاربي

الفصل الرابع

المستوى الدلالي في الشعر الصوفي المغاربي

أولا: حقل ألفاظ الغزل العذري

1-ما علاقته بالغياب

2-ما علاقته بالحضور

3-خصائص هذا الحقل

4-ما علاقته بالمحبوبة وأسماءها

ثانيا: حقل ألفاظ الخمرة الصوفية

1-ما علاقته بالمدامة والشرب والسّكر

2-خصائص هذا الحقل

ثالثا-حقل ألفاظ المراتب الصوفية

1-ما علاقته بالمقامات والأحوال

2-خصائص هذا الحقل

رابعا-حقل ألفاظ مظاهر الطبيعة

- ما علاقته بالطبيعة الحية والصامتة والمصنوعة

1-التشبيه

2-الاستعارة

3-الكناية

المتأمّل في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة يخلص إلى قيامهم على مبدأ تداول ثنائية متضادة هي الحضور والغياب، وهي سمة شعرية واضحة في شعرهم على الغالب.

إنّ أغلب مفردات الحقول الدلالية التي أعتزم إحصاءها هي انزياحات متعددة، لأنها تدل على معنى تحيلنا إلى معنى ثان. وعلى هذا فقد انتقيت المفردات المحورية، ورصدت طبيعة انزياحها عن معيارها في الاستعمال اللغوي، وتغاضيت عن بعضها الآخر تجنبا للتكرار لكثرة ورودها في قصائد الدواوين.

أولا: حقل ألفاظ الغزل العذري

إذا كانت اللغة العذرية تسير على حد قول يوسف اليوسف « على محورين متمايزين ولكنهما متكاملان بحيث يسهم كل منهما في إضفاء المعنى الإنساني على الآخر: محور يقدم المرأة بوصفها إمكانية سعادة ووعدا بالفرح الأعظم وآخر يقدم حظر المرأة من حيث هو وجع لا يمكن احتماله»[1].

فإن اللغة الصوفية نهجت هذا النهج فقدمت الجنة والآخرة بوصفها الهدف المنشود والسعادة المطلقة، وقدمت التجربة الصوفية من حيث أنها معاناة ومقامات وأحوال تتطلب المجاهدة وقمع النفس عن زخرف الدنيا، كما أنها تقدم الدنيا على أنها سجن لا يحتمل.

ومن هنا جاءت اللغة الصوفية لغة مشحونة بالانفعالات المعبرة عن الرغبة في التحرر والتخلص والالتحاق بالرفيق الأعلى.

[1] – يوسف اليوسف، الغزل العذري، ص 140.

1-ما علاقته بالغياب:

الشاعر	الصفحة من الديوان	البيت	الكلمة المختارة
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	109	فِي فُؤَادِي لَهِيبٌ لَوْ تَنِمُّ بِهِ رِيحَ الصَّبا لِرَمَى الْعُذَّالُ بِالشَّرَرِ	لهيب ريح الصبا
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	169	كُلُّ الْهَوَى إلّا هَوَاكَ تَعَلُّلً وَالصَّبْرَ إلّا عَنْ جَمَالِكَ يَحْمِلُ	الهوى- الصبر
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	33	خَذَّ لِوَجْدِي مِنْ ذِمَّةٍ البرحاء وَأَجْرِنِّي مِنْ لَوَّعْتِي وَعَنَائِي	لوعتي- عنائي
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	57	غِبْتُم ، وَأَنْتُمْ حاضِرُونَ بمهجتي فبمهجتي أَفْدِيَ الْحُضُورُ الغيبا!	غبتم- الغيبا
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	114	يَحِنُّ إِلَى مُعَنّى الْأَحِبَّةِ قَلْبُهُ مَسَاءَ حَنِينُ الطَّائِرَاتِ إِلَى الْوَكْرِ	حنين
أبو مدين شعيب التلمساني	59	تَضِيقُ بِنَا الدُّنْيا إِذَا غِبْتُم عَنَّا وَتَذْهَبُ بِالْأَشْوَاقِ أَرَواحَنَا مَنًّا	غبتم- الأشواق
أبو مدين شعيب التلمساني	60	سُهَادُي وَوَجْدَي وَاكْتِئَابِي وَلُوعَتِي وَشَوْقِي وَسَقَمِي وَاصْفِرارَي وَأَدْمُعَي	وجدي لوعتي شوقي أدمعي
أبو مدين شعيب التلمساني	62	إِنَّ لِي فِي الْغَرَامِ دَمْعًا مُطِيعًا وَفُؤَادًا صَبا وَصَبْرًا عَصِيًّا	الغرام صبرا

أبو مدين شعيب التلمساني	61	تَذَلَّلْتِ فِي الْبُلْدانِ حِينَ سَبَيْتِنِي وبتُّ بِأَوْجَاعِ الْهَوَى أَتَقَلَّبُ	تذللت- سبيتني- الهوى
أبو مدين شعيب التلمساني	66	طَالَ اِشْتِياقُي وَلَا خِلّ يؤانسني وَلَا الزَّمانَ بِمَا نَهْوَى يُوَافِينِي	اشتياقي- نهوى
أبو مدين شعيب التلمساني	60	وَلَمَّا فنى صَبْرَي وَقُلَّ تَجَلُّدُي وَفَارَقَنِي نَوْمَي وَرُحِمْتِ مَضْجَعَي	فنى صبري- قلّ تجلُّدي- فارق نومي
أبو الحسن الششتري	66	سُهِرْتِ غَرَامًا وَالْخَلِيُّونَ نُوَّم وَكَيْفَ يَنَامُ الْمُسْتَهَامُ الْمُتَيَّمُ	سهرت- غراماً
أبو الحسن الششتري	66	وَنَادَمَنِي بَعْدَ الْحَبيبِ ثَلاثَةُ غَرَامَيٍ وَوَجْدَي وَالسَّقَامَ الْمُخَيَّمُ	بعد- غرامي- وجدي- السقام
أبو الحسن الششتري	78	خَلَّفُونِي فِي الْحَيِّ مِيتَا طَرِيحًا وَعَلَى النَّوْمِ بَعْدَهُمْ حَلَّفُونِي	بعدهم- ميتا طريحاً
أبو الحسن الششتري	66	وَأُلِّفْتُم بَيْنَ السُّهَادِ وَنَاضِرُي فَلَا الْقَلْبُ يُسْلاَكُمْ وَلَا الْعَيْنُ تَكْتُمُ	السّهاد- القلب
أبو الحسن الششتري	56	أَيُّهَا اللاّئِم رِفْقًا بِالَّذِي قَدْ ذَابَ عِشْقًا	عشقاً- ذاب
أبو الحسن الششتري	56	لَا يُرَدُّ الْعَتَبُ صَبًّا بَلْ يَزِيدُ الصَّبَّ سُوقًا	صبا- شوقاً- العتب.
أبو الحسن الششتري	66	جَرَحْتُم فُؤَادِي بِالْقَطِيعَةِ وَالْجَفا فَلَا تَقْتُلُونِي أَنْتُمْ فَيُعْلَمُ	جرحتم- فؤادي- القطيعة- تقتلوني

2-ما علاقته بالحضور:

الشاعر	الصفحة من الديوان	البيت	الكلمة المختارة
أبو الحسن الششتري	38	زَارَنِي مِنْ أَحَبُّ قَبْلَ الصَّبَاحِ فَحَلَّا لِي تَهَتُّكِي وَافْتِضَاحَي	زارني- من أحب
أبو الحسن الششتري	38	قَدْ تَجَلَّى الْحَبِيبُ فِي جُنْحِ لَيْلِي وَحَبَانِي بِوَصْلِهِ لِلصَّبَاحِ	تجلى الحبيب- الوصل
أبو الحسن الششتري	51	و جَاءَتْ قَلْبُي نَفْحَةِ قُدُسِيَّةٍ فَغِبْتِ بِهَا عَنْ عَالَمِ الْخَلْقِ وَالْأَمْرَ	جاءت لقلبي- فغبت بها عن عالم الخلق
أبو الحسن الششتري	80	كُشِفَ الْمَحْبُوبُ عَنْ قَلْبِي الْغَطَا وَتَجَلَّى جَمْرَةً مِنْي إليّ	كشف المحبوب
أبو الحسن الششتري	81	هِي كَالْشَّمْسِ تُلَأْلَأُ نُورَهَا فَمَتَى مَا إِنْ تَرْمِهِ عَادَ فِي	كالشمس تلألأ نورها
أبو الحسن الششتري	55	كَأَنَّهَا نَجْمٌ بَدَا بَلَا بَدْرٌ تَمَّ أَشْرَقَا	كأنها نجم- بدر- أشرقا
أبو مدين شعيب التلمساني	80	عِيدُوا إليَّ الْوِصَالَ عَيَّدُوا فَإِنَّ وَصْلَي بِكُمْ جَدِيدُ	أعيدوا – الوصال
أبو مدين شعيب التلمساني	82	لَمَّا بَدَا مِنْكَ الْقَبُولَ أُخْرِجْتِ مِنْ سِجْنِ الأسَا	القبول

أنت لي جسم وروح	أَمْ كَيْفَ لِي أَرَى سِواكُ وَأَنْتِ لِي جِسْمً وَروحَ	82	أبو مدين شعيب التلمساني
قربوا الوصل- التداني	وَقُرِبُوا الْوَصْلَ وَالتَّدَانِي فَالْقُرْبَ لِلْعَاشِقِينَ عِيدُ	81	أبو مدين شعيب التلمساني
زَجّ بي في عين الوصال	وَزَجَّ بِي عَيْنَ الْوصالَ وَصِرْتُ بِكَ مُؤْنِسًا	82	أبو مدين شعيب التلمساني
ذاق- طعم الغرام- عرف الوصال	مَا ذَاقَ طَعْمَ الْغَرَامِ إلاّ مَنْ عَرَفَ الْوَصْلُ أَوْ دَرَاهُ	80	أبو مدين شعيب التلمساني
رأت- قالت- ابتسمت	رَأَتْ دُموعُي ، فَقَالَتْ عَنْدَمَا اِبْتَسَمْتِ عَنْ لُؤْلُؤٍ يَسْلُوكَ الْجَفْنَ جَذْلاَنَ	229	عفيف الدّين التلمساني
نظرتي- ثغرها	إِذَا ظَلَّتْ نُظِرْتِي يا عُيُونِي فَلِي مِنْ ثَغْرِهَا الْبَسَّامِ هَادِي	85	عفيف الدّين التلمساني
رأيت- أسكن	رَأَيْتِ عَلَى خذيك نَارَا وَجْنَةِ فَأُسَكِّنُ فِي نَارٍ تُلْهِبُ أَوْ عُدَّنَا	238	عفيف الدّين التلمساني
أرسلت- خدك	أُرْسِلْتِ طَرَفِيَ نَحْوَ خَدِّكَ رَائِدَا وَعَيُونُهُ مِنْ أَعَيْنَ الرُّوَّادَ	93	عفيف الدّين التلمساني
أعانقه- يعانقني- الشمل	أُعَانِقُهُ وَجْدًا وَأَشْهَدُهُ الَّذِي يُعَانِقَنِي مِنْ حُسْنٍ مَا أُجْتُمِعَ الشَّمْلُ	167	عفيف الدّين التلمساني
سحر عينيك سقاني	كَيْفَ أَصْحُو بعدما يا مُنِيتِي سَحَرَ عَيْنِيكَ سَقَانِي مَا سَقَى!	156	عفيف الدّين التلمساني

3-خصائص هذا الحقل:

يسعى الغزل الصوفي إلى « التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة قد تمّ تكوينها ونضجها الفني»[1].

ويتميز الحقل الدّلالي للغزل بقسمين متباينين:

حقل دلالي يجمع بين مفرداته علاقة الغياب، وقد لجئوا إليها بكثرة وسبب ذلك طابعهم الصوفي، وما يتطلبه من أحوال، وهذا ما ينعكس على تجاربهم الشعرية.

وحقل دلالي مغاير للأول وهو حالة الحضور.

-والدليل على علاقة الغياب:

يوظف الشعراء الصوفية المغاربة لإظهار هذه الحالة، كلمات تختلف باختلاف الحالة النفسية التي يكونون عليها، فيستعملون كلمات تعكس ذلك مثل الصبر- الشوق إلى المحبوب- الرّجاء في الوصال- الحنين- وجد الغرام- الذل والهوان- اللّوعة- الدّموع- الصّبابة... وهذه الكلمات تدلّ على الحرقة والتألم من البعد والفراق، أي يعبرون عن الحالة التي تعتريهم.

-والدليل على علاقة الحضور:

تحمل في معناها السعادة المتواصلة والفرح والسرور بلقاء المحبوب وحضرته فهم يوظفون كلمات مخصّصة لذلك مثل: إشراق شموس أنواره عليه- الإحساس بنشوة الحضور إلى درجة السّكر- الحضور في حضرة المحبوب. سألتها- تراني- نادمتها- التقينا- يعانقني- الشمل- تعرضت- ناديت-

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ص 162- 163.

قالت- ابتسمت- أسكن- غالطتني، كلّها كلمات تدل على التعاشق والوصال والتلاقي والحضور والانفراد بالمحبوب.

يمتاز معجم الغزل في هذه الدواوين بتعلقه في حالة الغياب بذات الشعراء، والتي بدورها « تتميز بالتباين والتعارض بين مفرداته، وذلك لأن بعضها متعلق بالأنا وبعضها متعلق بالآخر، ولما كانت العلاقة بينهما علاقة تباين وتعارض، انسحب ذلك على المفردات فجاءت بدورها متباينة ومتعارضة على التقابل والتوازي»[1]. فالمفردات المتعلقة بالأنا تجسد تعلق الذات المحبة بذات المحبوب وشدة صبوته إليه، ويتجلى ذلك في كلمات متناثرة في قصائدهم المختلفة منها (أصبو- دموعي مهراقة- قتلتني- شجني- نوحي- طال اشتياقي- ولا خل يؤانسني- ولي مقلة بالدّمع تجري صبيةً- عليه ذقت كؤوس الذل والمحن- ولولاك ما طاب الهوى للذي هوى- لعلي أراكم- فلما تملّكتم قيادي هجرتم-...). وأيضا هناك كلمات تعبر عن معاناة المحب: (السقام- المتيم- ووجدي- اكتئابي- اصفراري- شوقي- سقمي- أدمعي...).

وفي المقابل المفردات المتعلقة بالآخر، تتمثل في الصد والجفاء والهجران، تتعلق بالمحبوب مثل (جفاك- عزّ الحبيب- لها شجوها- عتاب- أحبتي جفوني- خيبتم في الهوى ظنوني- ارحموا مغرماً في هواكم تغزل...)، كما ورد كذلك ما يدل على صفات الجمال التي يتحلى بها المحبوب، من خلال ورودها كما يلي: (العيون السود- جمالك يحمل- القمر- مصونة الحسن- المليحة- فاتن- ظهرت لي بجمال- ما نظرت عيني مليحاً سواكم...).

أمّا في حقل الحضور فالألفاظ فيه تعكس الحالة الأولى، وتبر زلنا صور من الفرحة والوصال الر وحي، وبالتالي نجدهم قد نهجوا نهج العذريين في التغزل بأرق الألفاظ فتجدهم يوردون هذه الكلمات: (نغتنم- خدك- أعانقه- أنت بدري- نادمتها- يديك صافية- طابت أوقاتي بالمحبوب-

[1] - حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب (الرؤيا والتشكيل)، ص 188.

كنت حاضر وغائب- أهواه وهو يعشقني- زارني من أحب قبل الصباح- قد تجلى الحبيب- ما أحلى حديث ذكر حبيبي...).

يمتاز معجم الغزل برمزية المفردات ومجازية المعنى والإيحاء، لأنّهم يغترفون الكلمات الغزلية من الشعر ا لعذري الذي يعكس مدى اطلاعهم عليه وتأثرهم به، « إنّ إسقاط المعنى الغزلي على المعنى الصوفي يكشف عن تداخل النصوص ذلك التداخل والامتزاج، وكثيراً ما تغيب القرائن عن المتلقي غير الصوفي، بحيث يتخذ الصوفي المخزون الثقافي والعرفي والذوقي المرجعي المعهود من الغزل الحسي وإحالته على الغزل الإلهي فتتشكل مسافات جديدة تحيل الأول على الثاني، وتهيؤ المتلقي لتقبل المعنى الجديد من خلال قرائن رمزية وذوقية، فتتوالد إحالات جديدة يمنحها الانزياح»[1]. فالمفردات تنحرف وتنزاح دلالتها من الحب الحسي إلى الحب الروحي « فالحب هو المجال الوحيد الذي يدع لعظمة الإنسان قدرها من التواضع ويدع لعظمة الله قدرها من السمو والتعالي»[2]. فإذا المحب هو الذات الصوفية وإذا بالمحبوب هو الذات العلية.

فالمفردات الأخرى تتحوّل دلالتها في سياقها تلقائيا من الشوق الحسي إلى الشوق الغيبي للذات الكلية، وإذا بالحنين والهوى والوجد والعذاب والصد والهجران وطلب الوصال واللقاء والبكاء وغيرها تتحوّل دلالتها من الحسي إلى الروحي.

فالكلمات في السياق التي هي على الحقيقة، لا تتغيّر أيضا في السياق التي هي على المجاز إلا من حيث الاعتبار، وهو ما يتضح لنا في مفردات الحضور.

[1] – أحمد بوزيان، شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي، ص 471.

[2] – أحمد بهجت، بحار الحب عند الصوفية، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، 1984م، ص 169.

4-ما علاقته بالمحبوبة وأسماءها:

الشاعر	الصفحة من الديوان	البيت	الكلمة المختارة
أبو الحسن الششتري	81	غَيْرَ لَيْلَى لَمْ يرى فِي الْحَيِّ حَيَّ سُلَّ مَتَى مَا اِرْتَبْتِ عَنْهَا كُلُّ شَيْءِ	ليلى
أبو الحسن الششتري	39	يهنيك يا سَعْدُ الْوُصُولِ إِلَيهُمْ فَلَقَدْ بُلِغْتِ مَنَازِلَ الْأَبْرَارِ	سَعْدُ
أبو الحسن الششتري	47	تُخَدِّمُهُ الْحَسْنَاءَ بَلْ كُلّهن أَعَنْي بِهُنَّ السَّبْعَةُ النَّيِّرَةَ	الحسناءُ
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	85	وَوَجَدَ مَا تُعِيرُهُ اللَّيَالِي حَفِظْتِ بِهِ عُهُودُ هَوَى سُعادِ	سعاد
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	31	مُنِعْتِهَا الصِّفَاتِ ، وَالْأَسْمَاءُ أَنَّ تُرى دُونَ بُرْقُعِ أَسْماءِ	أسماء
عفيف الدين التلمساني	78	وَحَقَّكَ مَا الْجُفُونُ السّودُ أَسِدُّ وَلَا سِلْتِ بِهَا الْهِنْدِي هِنْدَ	هند
أبو مدين شعيب التلمساني	168*	يَقُولُ أُناسٌ قَدْ تُمُلِّكَهُ الْهَوَى أَجَلًا لَسْتُ فِي لَيْلَى بِأَوَّلِ مِنْ جُنَّا	ليلى
أبو مدين شعيب	168**	جَنَنْتِ بِهَا عَنْ كُلُّ مَا عَلِمَ الْوَرَى وَأَظْهَرُ لُبْنَى وَالْمُرَادَ سِوَى لُبْنَى	لبنى

* – عاطف نصر جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 168.

** – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهكذا صار الانزياح من "ليلى" باعتبارها امرأة معشوقة إلى معنى الجمال الإلهي « فالتركيب الغنوصي للمرأة عند الصوفية تدل على أن معرفة الله عندهم قد بدت مشوبة بطابع وجداني عاطفي مشبوب»[1].

ولقد كانت المعاني الظاهرية « إحالات على الأذواق والمواجيد التي ليس لها معادل موضوعي ولا لغوي، ولذا أحال الشاعر على ما تعارف عليه الغزليون من الجفون، الدموع، الدماء، الشكوى، السقام، الغرام اللوم، العذّال، السّلوان، العذاب، الجمال، ولاذا ارتبطت ببعيد الأول حسي تغيب فيه معالم الجسد ومظاهره التفصيلية، وإنما استمد منه المعنى العام بوحي الغزل الإنساني، وأما الثاني فيصرف المعنى الأول إلى البعد الروحي الصوفي حتى يهيئ المتلقي إلى قبولها ليجد معادلا موضوعيا لتلك اللطائف»[2].

على هذا التصور كانت أسماء النساء المذكورة في الغزل الصوفي ما هي إلا أسماء رمزية مستعارة لتجسد الحب الإلهي، وحجة نهجهم هذا النهج أن الأنثى « تنكشف بوصفها تجسيداً للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في الصورة الفيزيائية المحسة، وشفرة إستيطيقية توحي بانسجام الروحي والمادي والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة»[3]. فالأسماء شائعة وتحتفظ بدلالتها الوضعية المتعارف عليها عند الشعراء وتحمل دلالة أخرى مصاحبة لما تواضع عليه الشعراء من دلالة رمزية مجازية.

فالشعراء الصوفية المغاربة يحيلون على مسميات بشرية متغيرة مبهمة النسب والمكان والزمان، لكن المقصود هو الذات الإلهية.

[1] – عاطف نصر جودة، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 153.

[2] – أحمد بوزيان، الخطاب الصوفي في الموروث العربي، ص 480.

[3] – عاطف نصر جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 147.

ثانيا: حقل ألفاظ الخمرة الصوفية

الملاحظ أنّ الشعراء الصوفيين لا يختلفون في معانيهم ولا في لغتهم عن الشعراء الخمريين، وأن المعجم الشعري عندهم هو نفسه المعجم الخمري مع الفرق في القصد، فالشعراء الصوفية المغاربة وظفوا معجم الخمرة في بعض قصائدهم، ولكن استعملوها على سبيل الرمز والمجاز لأن الخمرة التي يصفونها ليست مادية المتعارف عليها عند شعراء الخمرة بل الخمرة الصوفية التي ترمز إلى الحب الإلهي.

فالصوفية « قد اتخذوا من أسماء الخمر ومشتقاتها وأشيائها ومجالسها وصفاتها وأحوالها رموزاً عبّروا بها عن تجربتهم الرّوحية، فالخمر عندهم دالة على المحبة، والهوى والسكر دال على الوجد والغيبة في الحق وما يعتري المحب من دهش وهيمان بعد مشاهدته جمال المحبوب فجأة»[1] إلى غيرها من الألفاظ التي ارتقى بها الصوفية من دلالتها الوضعية إلى الدّلالة الرمزية.

[1] – عبد الكريم بن هوزان القشيري ، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 71.

1–ما علاقته بالمدامة والشرب والسّكر:

الشاعر	الصفحة من الديوان	البيت	الكلمة المختارة
أبو مدين شعيب	170*	دَارَتْ عَلَينَا كُؤُوسٌ مِنْ خَمِرَةِ الْبالِي	كؤوس– خمرة
أبو مدين شعيب	172	أَنَا هُوَ شَيْخُ الشَّرَابِ سَاقَي المِلاحْ لُذَّ لِي التَّمْزيقَ	الشّراب– ساقي
أبو مدين شعيب	60	فَلَا تَلُمِ السَّكْرَانَ فِي حالِ سُكْرِهِ فَقَدْ رُفِعَ التَّكْليفُ فِي سُكَّرِنَا عَنَا	السكران– سكره
أبو مدين شعيب	64	سَقَانِي الْهَوَى كَأْسَا مِنَ الْحُبِّ صَافِيًا فِيَا لَيْتَه لَمَّا سَقَانِي سَقَاكُمْ	سقاني– كأساً– صافيا
أبو مدين شعيب	67	أوَ مَا تَرَى السَّاقِي الْقَدِيمِ يُدِيرُهَا فَكَأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا الْمِصْبَاحُ	الساقي القديم– كأسها
أبو مدين شعيب	176**	اِسْقِنِي يا سَاقِي الْمُدَامِ صَافِي الْمَنَاهِلِ	اسقني– ساقي المدام– صافي
أبو مدين شعيب	137***	هِي الخَمْرُ تُعْرف بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا ولم يُجْلِها راحٌ ولم تُعْرِف الدَنَّا	الخمر– كرم– راح

* – محمد الطاهر علاوي، العالم الربّاني سيد أبو مدين شعيب، ص185.

** – المرجع نفسه، ص191.

*** – نفسه، ص150.

أبو مدين شعيب	150*	فإنّا إذا طِبْنا وطَابَتْ نُفُوسنَا وخَامَرَنا خَمْرُ الغَرامِ تَهَتُّكَنَا	خامرنا- خمر
أبو مدين شعيب	170**	مِنْ خَمْرِ أَهْلُ اِلْتَقَى اِسْقُونِي يا نَاسِ	خمر- اسقوني
أبو مدين شعيب	172	أُبْسُطُوا سَجَّادَتِي رَاحًا يُرَاحُ قُرِبُوا الْإِبْرِيقَ	راح- الإبريق
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	32	إِنَّمَا يَشْرَبُ الَّتِي تَشْرَبُ الْعَقْلَ ندامى هُمْ لَهَا أَكِفَاءَ	يشرب- تشرب- ندامى
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	36	خُمِرْتِهَا مِنْ دَمِي ، وَعَاصَرَهَا ذاتِيَّ وَمِنْ أَدْمُعِي لَهَا الْحَبَبَ	خمرتها
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	37	حَلَّتْ لَنَا الْخَمْرَ مِنْ لَوَاحِظِهَا فَلَيَرْحَمُ الْخَمْرُ بَعْدَ وَالْعِنَبَ!	الخمر- العنب
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	38	فَهَا أَنَا وَالسَّاقِي يُنَاوِلُ كَأْسُهَا فَأَشْرَبُ صُوفًا ، أَوْ يُغَنِّي فَأُطْرِبُ	الساقي- كأسها- أشرب صوفا
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	41	إِذَا سُكَّرِ الْعُشَّاقِ كِنْتِ نَدِيمَهُمْ وَأَنْتَ لِهُمْ سَاقٌ ، وَأَنَتَا لِهُمْ شُرْبُ	سكر- نديمهم- ساق- شرب
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	50	فَطَفَّ بحاناتهم عَسَى قَبَسٌ مِنْ بَعْضُ كَاسَاتِهُمْ بَلَا لَهَبَّ	حاناتهم- كاساتهم

* – محمد الطاهر علاوي، العالم الربّاني سيد أبو مدين شعيب، ص163.

** – المرجع نفسه، ص185.

أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	107	وَنَاوَلْتِنِي كُؤُوسًا مِنْ مُدَامَتِهَا قَدِيمَةٍ لَمْ تَكُنْ فِي عَصْرٍ عصّار	ناولتني كؤوسا– مدامة– عصر– عصار
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	159	وُصِلَ الْمُدَامَةُ ، وَالنَّدِيمُ وصلُ لِلْحانَاتِ وَاُسْجُدْ خَاضِعًا لِلسَّاقِي	المدامة– النديم– الحانة– الساقي
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	108	دَعَّنِي أُدْعُكَ مَعَ الْجَنَّاتِ أُسَكِّنُهَا إنني سَكَّنْتِ مَعَ الصَّهْبَاءِ فِي النَّارِ	الصهباء
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	126	وَعِشْقُنَا كُؤُوسِنَا فَشربِنَا وَطربِنَا فِي حانِهَا المأنوس	كؤوسها– شربنا– حانها
أبو الحسن الششتري	53	شَرِبْتِ بِكَأْسٍ مِلْؤُهَا سِرْ وَتَرَهُ فَمَا أَنَا نَشْوَانُ وَمَا ذُقْتِ إسفنطا	شربت– كأس– ذاق
أبو الحسن الششتري	37	وَاِشْرَبْ وَزَمْزَمَ وَلَا تُلْوِي عَلَى أحَدٍ وَلَا تُعَرِّجْ عَلَى مِنْ ذَاقَ ثُمَّ صَحَا	اشرب– ذاق– صحا
أبو الحسن الششتري	39	وَاِشْرَبْ مِنَ الرَّاحِ الَّذِي يُقْرَى بِهِ لِلْوَارِدِ الصَّادِي عَلَى الْمِزْمَارِ	اشرب– الرّاح
أبو الحسن الششتري	47	شُرْبُنَا كَأْسٍ مِنْ نَهْوَى جِهَارًا فَهُمَا عِنْدَ رُؤْيَتِهِ حيارى	شربنا– كأس
أبو الحسن الششتري	47	رَأَيْنَا الْكَأْسَ فِي الْحَانَاتِ تَجْلَى ظَنَنَا أَنَّ فِي الكَاسَاتِ نَارًا	الكأس– الحانات

أبو الحسن الششتري	33	سُقِيتِ كَأْسَ الْهَوَى قَدِيمَا مِنْ غَيْرَ أَرْضِيٍّ وَلَا سَمَائِي	كأس- سقيت- قديماً
أبو الحسن الششتري	214	سَقَانِي خَمْرَ الْمَحَبَّةِ والودار وَعايَنَ وَعايَنُ قلبُي حَبيبَا لَا يُحَوِّلْ	سقاني- خمرة
أبو الحسن الششتري	43	أُحِسَّ بِنَا الْخَمَّارَ قَالَ لَنَا اِشْرَبُوا وَطَيِّبُوا فَمَا فِي الدَّيْرِ مَنْ أَحَدُ غَيْرِي	الخمار- اشربوا- الدير
أبو الحسن الششتري	110	وَسِقْتِنِي خَمْرً بابيل أَوْ شُرْبَنَا ششتريا	سقتني- خمر- شربنا
أبو الحسن الششتري	80	لَمْ يُشَاهِدْ حَسَنُهُ غَيْرَي وَلَمْ يَبْقَ فِي الدَّيْرِ سِوَى الْمَشْهُودِ فِي	الدّير

2-خصائص هذا الحقل:

نمير في هذا الحقل بمجموعتين مترابطتين من المفردات: مفردات مصدرية تخص الخمرة مثل: الخمر والمدام والعقار والكرم وأوراقها والعنب والرّاح وبنت الكرم، الصهباء...، ومفردات مصاحبة تخص أماكن تواجدها مثل الكؤوس والحان- الإبريق- الزجاجات والطاسات وغيرها، ومفردات أخرى مصاحبة لصفائها: الصرف- المزج- القدم- الصفاء، ومفردات تخص المعاقرين مثل: الخمار- السّاقي- المدير- النديم- شماس، ومفردات تصور وتدلّ على السكر والشرب وما يدل عليها مثل الشرب المعاقرة- السقي- دوران- الكأس، والارتواء ... مثل: السّكر والانتشاء الغيبة والخلاعة والمجون والنواح وغيرها.

ويكون ترتيب مفردات هذا الحقل من: الخمرة- فالشرب- فالسّكر- فالعربدة والخلاعة.

نجد ترابط المفردات الدالة على الخمرة وأغراضها مع معجم الغزل ترابطا وثيقاً، فالشعراء الصوفية المغاربة يتغزلون بالمحبوب حنينا وتشوقا إليه، فإنهم يستعملون مفردات غزلية، وعندما يتحدثون عن الحب فإنهم يستعملون مفردات خمرية، وهذا ما أنتج نوعاً من التداخل بين المعجم الغزلي والحقل الخمري. ومن مظاهر التداخل والتكامل بين الحقل الغزلي والحقل الخمري مثل قول التلمساني حيث يأتي في قصيدته الغزلية مفردات خمرية:

وَقِيدَتْ أَشْوَاقُي بِإِطْلاقِ صَبْوَةٍ إِلَيهَا صَبَابَاتُ الْمُحِبِّينَ تَنْسُبُ

فَهَا أَنَا وَالسَّاقِي يُنَاوِلُ كَأْسُهَا فَأَشْرَبُ صُوفًا، أَوْ يُغَنِّي فَأُطْرِبُ.[1]

من قول شعيب التلمساني في قصيدته الغزلية مفردات خمرية:

لَمْ يُطْرِبُوا إلّا بِذِكْرِ حَبيبِهُمْ وَلِهُمْ بِطُولِ زَمانِهُمْ أَفرَاحَ

فَدَعاهُمْ دَاعِي الْمَحَبَّةِ دَعْوَةً فَغُدُوًّا بِهَا مُسْتَبْشِرِينَ وَرَاحُوا

قُمْ يا نَدِيمِي إِلَى الْمُدَامَةِ وَاسْقِنَا خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الْأَرْوَاحِ.[2]

من قول الششتري في قصيدتاه الغزلية مفردات خمرية:

زَارَنِي مِنْ أَحَبُّ قَبْلَ الصَّبَاحِ فَحَلالِي تَهَتُّكِي وَافْتِضَاحَي

وَسَقَانِي وَقَالَ قُمْ وَتَسَلَّى وَمَا عَلَى مَنْ أَحَبَّنَا مِنْ جُنَاحِ

فَأَدُرُّ كَأْسً مِنْ أَحَبُّ وَأَهْوَى فَهَوَى مِنْ أَحَبُّ عَيْنَ صَلاَحِ.[3]

[1] – أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، الديوان، ص 38.

[2] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 67.

[3] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 38.

اقترنت المفردات الغزلية بالمفردات الخمرية في قصائدهم، ولكن الخمرية هي المهيمنة لأن الحال فيه هو حال حضور لا غياب. مفردات الحقل الخمري يهيمن عليه طابع الرمز والمجاز للدلالة على المواجيد والأذواق واللطائف.

استعار الصوفي ما يدور بفلك الخمرة من مصطلحات دالة على الغيبة والسكر، فجعل لها معادلا موضوعيا، فمثلما يغيب السّكران يغيب الصوفي عن الوجود ذوقاً وتواجداً فينتقل من الصحو إلى المحو ومن هذا التصور للخمرة الصوفية، فإنها بعيدة على الخمرة الحسية فهي قديمة قبل أن يخلق الكرم، صافية ولم تمتزج.

يقول أبو مدين:

لَهَا الْقَدَمَ الْمَحْضَ الَّذِي شُفِعْتِ بِهِ بقاءً غَدَا يفني الزَّمانَ وَلَا يَفْنَى[1]

يقول أيضاً:

أُدِرُّهَا لَنَا صِرْفًا وَدْعِ مَزْجِهَا عَنَا فَنَحْنُ أُناسٌ لَا نرى الْمَزْجَ مُذْ كَنَّا.[2]

يقول عفيف الدين التلمساني:

وَاشْرَبْ الرَّاحَ حِينَ أَشْرَبُهَا صَرْفًا وَأَصْحُو بِهَا فَمَا السَّبَبُ؟[3]

ويقول أيضا:

وناولتني كُؤُوسًا مِنْ مُدَامَتِهَا قَدِيمَةٍ لَمْ تَكُنْ فِي عَصْرٍ عصّار.[4]

[1] – محمد الطاهر علاوي، العارف الربّاني أبو مدين شعيب التلمساني، ص ص 150- 151.

[2] – المرجع نفسه، ص 137.

[3] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 36.

[4] – المصدر نفسه، ص 107.

يقول الششتري:

سُقِيتِ كَأْسَ الْهَوَى قَدِيمَا مِنْ غَيْرَ أَرْضٍ وَلَا سَمَاءَ.[1]

ويقول أيضاً:

قُمْ فَاجْتَنِ قَهْوَةَ الْمَعَانِي مِنْ صَفْوَةِ الكاس إِذَا جَلَّاهُ.[2]

ومن هذه الصفات فالمقصود هي الخمرة الصوفية ليست بالخمرة البشرية بل هي المحبة الإلهية.

يستغل الشعراء الصوفية المغاربة أوجه الشبه الكبيرة بين الخمرة وما يقابلها عندهم من التقارب والتشابه في الأحوال، وإن كانوا يسيرون على منهج الصوفية السابقين الذين يُعرّفون عندهم السّكر بوصفه من الظواهر الروحية فلذلك « اهتم الصوفية بالتمييز بين السكر والغيبة والغشية، وكشفوا عن آفاق تدريجية ثلاثة تشمل الذوق والسّكر والصحو، وقد أضافوا إلى هذا التمييز بين الأحوال التي قد تلتبس بعضها ببعض، تمييزاً آخر بين صحوين، صحو يسبق السكر وصحو يليه، كما حللوا العلاقة بين السكر والشهود المباغث للجمال المطلق متجليا في الأعيان والحيرة في المشاهدة والدهشة التي تعتري الصوفي إذا ما سكر بهذه الخمرة الإلهية»[3]، حيث درجوا على إيراد اصطلاحاتهم وألفاظهم ويستقون صور معاني الخمرة ويكثرون من مفردة السّكر، الذي هو ضد الصحو قاصدين تغييب الموجودات فيهم بإرادتهم، ويوردون دلالات الغشية قصد بعث الطرب وطلب اللذة.

الخمرة في قصائد الشعراء الصوفية المغاربة تدل دلالة مجازية، لتحقيق رابطة الشبه بين الدلالتين: الحقيقية والمجازية، فيوردون لنا مراتبها وصفاتها، والتي هي مراتب صوفية:

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان ، ص 33.

[2] – المصدر نفسه، ص 79.

[3] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 342.

1-**الذوق**: وهو « أول مبادئ التجليات الإلهية»[1]، ونجد صورة ذلك في قول التلمساني:

تَناوَحُ بَرْقِ الْكَأْسِ وَالثَّغْرَ ، فَأُرْتُشِفَ مُدَامَيْنِ مِنْ كَأْسِيهُمَا تَطْرُدُ الَهُمَا.[2]

2-**الشرب**: هو « تلقي الأرواح والأسرار الظاهر، لما يرد عليها من الكرامات وتنعمها بذلك»[3]، فيقول أبو مدين شعيب:

وَشَرِبْنا وطَابتِ الأنفاسُ مِن مـَدامٍ حَلالْ.[4]

3-**السّكر**: عرّفه القشيري بأنه « غيبة بوارد قوي»[5] وعند الهجويري « السّكر هو أن يشهد الإنسان فناء نفسه مع وجود صفاته، وهذا حجاب، والصحو من جهة أخرى هو شهود البقاء مع فناء الصفات، وهذا هو الكشف الحقيقي»[6].

فيقول أبو مدين شعيب:

دَعْنِي نَسْكَرُ وَنَعْشَقَ الْمَحْبُوبَ كُلُّ يَوْمٍ جَدِيدِ.[7]

ويقول عفيف الدين التلمساني:

وَبِخَمِرَةِ الْمُعْفى الْمُنَزَّهِ سُكَّرُهَا مِنْ كُلُّ طَافِحِهِ الْحَبابِ إِلَى الْفَمِ.[8]

---

[1] – ابن عربي، اصطلاحات الصوفية الواردة في الفتوحات المكية، الملحقة بالتعريفات، ص 146.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 212.

[3] – السّراج الطوسي، اللّمع، ص 449.

[4] – محمد الطاهر علاوي، العارف الرباني سيدي أبو مدين شعيب، ص 174.

[5] – عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 223.

[6] – الهجويري (أبو الحسن علي بن عثمان)، كشف المحجوب، ت: محمد أحمد ماضي أبو العزائم، دار التراث العربي، القاهرة، 1976، ص 223.

[7] – محمد الطاهر علاوي، العارف الرباني سيدي أبو مدين شعيب، ص 174.

[8] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 219.

4-**العربدة:** في قول الششتري:

فَمَا تُجُوهِرْنَا وَطَابَتْ نُفُوسُنَا وَخِفْنَا مِنَ الْعِرْبِيدِ فِي حالَةِ السُّكَّرِ.[1]

ويقول عفيف الدين التلمساني:

عَجِبْتِ لِكَأْسٍ قَدْ صَحَوْتِ بِشُرْبِهَا فَمَا أَبَدًا مُسْكِرُي عَلِيٌّ يُعَرْبِدُ.[2]

فالعربدة هي مرحلة متقدمة من السكر ومعناه تتجلى عندهم في قيمة الصحو فـ «من صفا سره لم يتكدر عليه الشرب، ومن صار الشراب له عذاء لم يصبر عنه ولم يبق دونه»[3].

5-**الشطح:** معناه « عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته»[4] وهو عند الشعراء الصوفية المغاربة إقرارهم بوحدة الشهود.

يقول أبو مدين شعيب:

مَا بَقُّي لِي آثَارً غِبْتِ عَنْ أثَرِي لَمْ أَجِدْ مِنْ حَضَرٍ فِي الْحَقِيقَةِ غَيْرَي.[5]

ويقول أيضا:

وَمَشَيْتُ بَيْنَ دَوْحَاتِ الدَّيَّارِ وَأَنَا نَشْوَانُ.[6]

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 43.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 77.

[3] – عبد الكريم القشيري بن هوزان، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 73.

[4] – السراج الطوسي، اللمع، ص 453.

[5] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 85.

[6] – محمد الطاهر علاوي، العارف الرباني سيدي أبو مدين شعيب، ص 172.

يقول أبو الربيع:

يَقُولُونَ لِي سراً شطحت بِذِكْرِهَا وَأَنْتَ مِنَ الْبَلْوَى لِذَلِكَ قَرِيبَ.[1]

ويقول الششتري:

فَإِذَا تُجُوهِرْتِ فاشطح فَالسُّكُونَ هُنَا لَا ينبغي إِنَّمَا السَّكْرَانَ مِنْ شَطْحًا.[2]

وظف الشعراء الصوفية المغاربة أيضا وسائل الشرب أو آنية الشرب من أباريق وطاسات ودنان وكؤوس، فاستعملوا هذه المفردات لتدل على مقدار التجليات النورانية، ومدى قدرتهم على تحمل رؤيتها وانطباع نورها الساطع بنور سرّه ويفيض على قلوبهم وعقولهم، كما يجتهدون في سلوكهم للتأكيد على صفاء الآنية ونقاوتها فبلوغ أعلى المراتب مقرون بحرصهم على نقاوتها وصفائها من الحظوظ البشرية لتعود كما كانت في نورانيتها.

وهو ما نجده في قول التلمساني:

وَحَبَّذَا بِالْكَأْسِ الَّتِي لَمْ تَزُلْ تَصْرِفِنَّي بِالسُّكَّرِ حَتَّى أَعِيبَ.[3]

ويقول أبو مدين شعيب:

زُجاجِيُّ مَلَّا وَطَاسَاتُي دُونَ عِنَبٍ دُونَ زَبيبِ.[4]

[1] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 52.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 37.

[3] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 65.

[4] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 77.

تتحوّل دلالة مفردات هذا الحقل التي يصور فيها الشعراء الصوفية المغاربة في مختلف قصائدهم المراتب التي وصلوا إليها إلى دلالات مجازية لأنها تحمل صفة الصوفية الذين « يعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوف وبوادر الواردات، وأول ذلك الذوق ثمّ الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني»[1].

وحتى إن تشابهت الخمرتان المادية الحسية، والإلهية الروحية من حيث دوال مفرداته مثل الارتشاف والشرب والسكر والعربدة، ومن أماكن تواجدها هم الساقي- المدير- الندامى، والأواني: كأس- زجاج- الطاس- الإبريق، وأسماء الخمرة صريحة وكناية مثل: خمر- مدام- وراح- وبنت الكرم- العنب- صهباء... إلا أنها تختلفان من الغاية والهدف لذا استغلها الشعراء الصوفية المغاربة لتصوير تلك الحالات الوجدانية.

ففهمنا للخطاب الصوفي يرتكز على فك شفرات مفردات المعجم الخمري وتفطننا لأوجه الشبه بين طرفين متباعدين طرف فيه عالم المجون والخلاعة وطرف آخر عالم الغيب والروحانيات.

[1] – عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 65.

ثالثا–حقل ألفاظ المراتب الصوفية:

يسميه أحدهم المعجم الوظيفي[1]، ويقصد به ذلك المعجم الذي يستقي منه المتصوفة ألفاظهم للدلالة على مقامات وأحوال التصوّف.

لقد انتهج الشعراء الصوفية المغاربة نهج الشعراء الصوفية، بحكم الاشتراك في المفاهيم العامة للتصوّف، إذ دأب هؤلاء على استعمال الإشارة والرمز في خطاباتهم، ومن ثمة فقد كان لهذه الطائفة مصطلحات استقلّوا بها عن ما سواهم من الناس كلغة للتفاهم فيما بينهم، ومن تلك المصطلحات التي استثمروها في أشعارهم:

[1] – ينظر حبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 170.

1-ما علاقته بالمقامات والأحوال:

الشاعر	الصفحة	البيت	الكلمة المختارة
أبو الحسن الششتري	42	وَقَدْ ضَاقَ صَدْرٌ الششتري بِكَتْمِهِ مَعَ الصَّحْوِ بَعْدَ الْمَحْوِ وَالْوُسْعَ فِي الصَّدْرِ	الصحو- المحو
أبو الحسن الششتري	53	فَسِيانٌ عِنْدَي الْبُعْدَ وَالْقُرْبَ وَالنَّوَى وَمَا هَابَنِي قَبْضً وَلَا أَبْتَغِيَ بَسْطًا	قبض- بسطا
أبو الحسن الششتري	37	فَإِنَّ تُجُوهِرْتِ فاشطح فَالسُّكُونَ هُنَا لَا ينبغي إِنَّمَا السَّكْرَانَ مِنْ شَطْحًا	فاشطح
أبو الحسن الششتري	37	وَلَنَا مِنْ وُصَلِهَا جَمْعٍ وَمَنْ بَعْدَهَا فَرْقٌ هُمَا حالٌ إليّ	جمع- فرق
أبو الحسن الششتري	234	وَقَارِئُ فِكْرَيٍ لِلْمَحَاسِنِ تَالِيًا عَلَى دَرْسٍ آيات الْجَمَالُ يُوَاظِبُ	الجمال
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	40	تَدُورُ عَلَى بَعْدَ مِنَ الْمَرْكَزِ الَّذِي بِهِ أَنْتُمْ إِذَا كَانَ شَخْصُكُمْ الْقُطْبِ	المركز- القطب
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	32	شُهِدْتِ نَفْسُكَ فِينَا وَهِي وَاحِدَةُ كَثِيرَةٌ ذَاتُ أَوْصَافٍ وَأَسْمَاءَ	الشهود
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	32	وَنَحْنُ فِيكَ شُهِدَنَا بَعْدَ كَثْرَتِهَا عَيِّنَا لَهَا اِتَّحَدَ الْمَرْئِي وَالرّائِي	الاتحاد
أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	32	باطِنٌ فِي الشُّهُودِ الْعينِ وَاحِدَةً وَظاهِرً لِإمْتِيازَاتِ الْإبْداءِ	ظاهر- باطن

أبو الربيع عفيف الدين التلمساني	34	وَبِي مِنْ لَا أَسُمِّيهُ حَيَاءً بِحُكْمِ حُضُورٍ فَهُوَ الرَّقِيبُ	حضور- الرقيب
أبو مدين شعيب التلمساني	58	وَرَاقَبَ الشَّيْخُ فِي أَحْوالِهِ فَعَسَى يرى عَلَيكَ مِنَ اِسْتِحْسانِهُ أَثَرًا	الشيخ- أحوال
أبو مدين شعيب التلمساني	60	أَنَلْزَمُهَا بِالصَّبْرِ وَهِي مُشَوِّقَةٌ وَهَلْ يَسْتَطِيعُ الصَّبْرُ مِنْ شَاهِدِ الْمَعْنَى	الصبر- شاهد
أبو مدين شعيب التلمساني	59	فَقَلَّ لِلَذَّيِ يَنْهَى عَنِ الْوَجْدِ أُهِلُّهُ إِذَا لَمْ تَذُقْ مُعَنّى شُرْبِ الْهَوَى دَعَّنَا	تذق
أبو مدين شعيب التلمساني	58	فاصحبهم وَتَأَدُّبَ فِي مَجَالِسِهُمْ وَخَلِّ حَظَّكَ مَهْمَا حَلَّفُوكَ ورا	تأدب
أبو مدين شعيب التلمساني	57	اللهُ رَبِّي لَا أُرِيدُ سَوَّاهُ هَلْ فِي الْوُجُودِ الْحَيَّ إلّا اللهَ	الوجود- السّوى

2-خصائص هذا الحقل:

كل مفردة من مفردات هذا الحقل تمثل مقاماً أو حالاً، والمقام عند الصوفية هو «مقام العبد بين يدي الله – عزّ وجلّ- فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرّياضات والانقطاع إلى الله عزّ وجلّ»[1] وهو عبارة « عن طريق الطالب وموضعه في محل الاجتهاد وتكون درجته بمقدار اكتسابه في حضرة الحق تعالى»[2]، فالمقامات إذن « تجمع بينها علاقة محورية هي الاكتساب والإرادة، أي أن إرادة الصوفي ومشيئته هي التي تدفعه إلى العمل على تجسيد مدلولات تلك المفردات واكتسابها والتي يأتي على رأسها التوبة، فالزهد، فالتوكل فالصبر فالذكر، فالصحبة فالأدب...الخ»[3]. والمفردات الدالة على المقامات تخدم بعضها البعض بحيث هي مفردات، فحقل المقامات قائم على أساس علاقات تكاملية أي لا يمكن الاستغناء عن مقام مقابل آخر أو تجاوزه وذلك لطبيعة السلوك الصوفي ومعتقداته لبلوغ المنتهى.

مفردات المراتب الصوفية التي وردت في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة توحي وتدل بأكملها على تجسيد دلالة تدرج الذات الصوفية لشعرائنا في الانتقال من الملموس إلى المحسوس ثم إلى الغيب، والقيام بتلك المقامات غرابتها يستدعي علو الهمة، وإرادة السالك القوية، وصدق العزيمة، للعمل على تغيير ما بنفسه من نقص، وترك راحة الدنيا طلبا لراحة الآخرة طمعا في اكتساب الكمالات وهو الوحدة المطلقة مع الذات الإلهية.

ومفردة الحال « عبارة عن فضل الله تعالى ولطفه إلى قلب العبد»[4].

[1] – السّراج الطوسي، اللّمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص 123.

[2] – رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لينان، ناشرون، ط1، 1999، ص 918.

[3] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب، ص 209.

[4] – رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 918.

« والأحوال أغلبها أفعال أو صفات تجمع بينهما علاقة لاإرادية أي علاقة وهبي ة، بخلاف المقامات التي هي كسبية وإرادية وقد أطلق الصوفية عليها اصطلاح "الأحوال" باعتبارها نوازل تنزل على قلب الصوفي نزولا وهبياً، لا كسبياً أو إراديا»[1].

فالصوفي في حالة المحبة لا يحب حين يحب بإرادته، إذ المحبة في عرفهم هبة ومنّة، ولطفة من لطائف الوهاب يقذفها في قلب المتقرب إليه بالنوافل. بناء على ما جاء في بداية الحديث القدسي الذي يردده الصوفية في هذا الشأن وهو: « *ما زال عبدي يتقرّب إليّ بالنوافل حتى أحبه*» فقد تضمن النوافل أي المقامات التي هي مكاسب والمحبة أي حال من الأحوال، بل أوّلها، التي هي مواهب»[2].

وفي حال المشاهدة يعيش حالة من الوصل بين رؤية العيان ورؤية القلب، والمشاهدة « هي مطالعة القلب للجمال القدسي والمشاهدة صفة العبد والتجلي صفة للربّ سبحانه وتعالى وهو معنى يتصف به المتجلي»[3]، ويعرفها الطوسي « حال رفيعة وهي من لوائح زيادات حقائق اليقين»[4]، وأهل المشاهدة على ثلاثة أحوال:

« فالأوّل منها: الأصاغر، وهم المريدون يشاهدون الأشياء بعين الصبر ويشاهدونها بأعين الفكر، والحال الثاني من المشاهدة: الأوساط: "الخلق في قبضة الحق وفي ملكه، فإذا وقعت المشاهدة فيما بين الله وبين العبد لا يبقى في سره ولا في وهمه غير الله تعالى.

[1] – حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب، ص ص 211– 212.
[2] – ينظر: حبار مختار، شعر أبي مدين شعيب التلمساني، ص 212.
[3] – أيمن حمدي، قاموس المصطلح الصوفي، ص 86.
[4] – السّراج الطوسي، اللمع في التصوف، ص 100.

الحال الثالث من المشاهدة: أن قلوب العارفين شاهدن الله مشاهدة تثبيت، فشاهدوه بكل شيء وشاهدوا كل الكائنات به، فكانت مشاهدتهم لديه ولهم به، فكانوا غائبين حاضرين، حاضرين غائبين، على انفراد الحق في الغيبة والحضور، فشاهدوه ظاهراً وباطنا، وآخراً، أولا، أولا آخراً»[1].

مفردات الأحوال في حقل الشعراء الصوفية المغاربة محلها القلب وهي حالة غير دائمة لأن « الحال نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم»[2] لذلك سمي القلب قلبا لأنه في تقلب دائم غير مستقر على حال، والأحوال عند الصوفية معان تحل بالقلوب من غير تعمد منهم ولا اكتساب.

وقد وردت كل الأحوال في أشعار الصوفية المغاربة التي هي القرب- المراقبة- المحبة- الخوف- الرجال- الشوق- الأنس- الطمأنينة- المشاهدة- اليقين، مرت على قلوبهم في لمح البصر وجعلتهم يتقلبون بين السعادة والحزن، ويتحولون من حال خوف إلى طمأنينة من حال حزن إلى حال طرب، فهي حالات متبدلة لا تثبت عندهم.

لذا جاءت مفردات الأحوال في مجملها تجسد معاناتهم لبلوغ هدفهم، وتبين الصراع الذي يعتريهم، لذلك نجدهم في حال الغيبة يستعينون بمفردات الشوق والوجد والحزن، أما في حال الحضور أي لا وجود غيرهم مع الذات الإلهية يلجئون للمفردات الدالة على الأنس- الطمأنينة والفرح والوصل واللقاء، العشق والفناء، ويوظفون مفردات السّكر فيرتشف فيشرب... يعربد، ينتشي، وهذا راجع لتجلي النور الإلهي، فينكشف الحجاب ويرون ويشاهدون الجمال.

استعملوا في تعبيرهم عن الأحوال التي يتقلبون فيها، مفردات تحمل الكثير من الدلالات العاطفية الغزلية وما يدور في حقلها، مثل الهوى، الوجد، الشوق، الدمع، القرب، البعد، الوصال، وغيرها من الألفاظ المتداولة المتعارفة عند أصحاب الحب الإنسي، فنجدهم يستعيرونها للتعبير عن

[1] - السّراج الطوسي، اللمع في التصوف ، ص 101.
[2] - المصدر نفسه، ص 66.

حبهم الروحاني الغيبي « فطبيعة المنهج المعرفي عند الصوفية، هو الذي يحدد مادة المعرفة ويعين هويتها»[1] بحيث نرى أنهم يوردونها كاملة تامة بمعانيها اللغوية للدلالة بها على مقامة حالتهم الصوفية العالية والتي تسمو بهم إلى درجة السمو في الحب الإلهي.

ونجد الشعراء الصوفية المغاربة يستعملون مفردات تتفاوت وتتلاءم حسب الدرجة التي يرتقون لها وخاصة عندما يتم اللقاء مع المحبوب. فنجدهم يلجئون إلى مفردات للدلالة على حال الارتفاع والرقي وذلك مثل: الجمع والفناء، والصحو من السّكر، وصحو الصحو ، وذلك راجع إلى زوال الحجاب وتجلي النور الإلهي، وبالتالي يتم اللقاء والحضور، فيعمدون إلى توظيف مصطلحات تدل على أكثر دلالة تعكس حال الوجد الأعلى من خلال المفردات الدالة على المقامات والأحوال فلم يرد الشعراء الصوفية المغاربة مفردات خاصة بهم، بل حافظوا على أسلوبية تشكيل القصيدة الصوفية، واتفقوا في أن الألفاظ الواردة لها معان مجازية ورمزية متعا رف عليها فيما بينهم.

[1] – أمين عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 73.

رابعا–حقل ألفاظ مظاهر الطبيعة:

لقد عنى الشاعر الصوفي بالطبيعة عناية الشاعر العربي العادي بها لكن العنايتين تختلفان في كيفية التعامل معها، والهدف من استخدامها وتوظيفها، فالشاعر العربي نجده ينجذب إلى عناصر الطبيعة حيّها وجامدها من حوله ويرسم صوراً حسية. ونجد الشاعر الصوفي يخرق حاجز الطبيعة الحسي ويتجاوزه، بحثا عن القوة الخفية، السرّ الكامن لأن الطبيعة على اختلافها في العرفان الصوفي ليست إلا محلا لتجليات المحبوب الّتي تشرق بأنواره، والدالة على وحدته.

وقد وجد الشعراء الصوفية عناصر الطبيعة الحية منها والصامتة وكذا العناصر المصنوعة، فضاء للتعبير عن رؤاهم وتصوراتهم فذكروا الشمس والقمر والليل والنهار– البرق والرعد والمطر– البحر والنهر والروض والشجر والغصن والأزهار، والمرآة والفخار... وربطوا بين الإنسان والطبيعة الحية، فوجدوا في سجع الحمام وطيران الفراش، والطير السجين رموزاً معبرة عن حال النفس الإنسانية في انكسارها وضعفها وحنينها وسعادتها وشقائها، وحقيقة الوصول إلى الكمال... وقربها من المحبوب وبعدها عنه.

لقد انتهج الشعراء الصوفية المغاربة نهج الشعراء المتصوفة المأخوذين بالطبيعة والمفتونين بجمالها المفضي إلى المحبوب.

– ما علاقته بالطبيعة الحية والصامتة والمصنوعة:

الشاعر	الصفحة من الديوان	البيت	الكلمة المختارة
أبو الحسن الششتري	38	قَدْ تَجَلَّى الْحَبيبُ فِي جُنْحِ لَيْلِي وَحُبَّانِيَ بِوَصْلِهِ لِلصَّبَاحِ	ليلي- الصباح
أبو الحسن الششتري	33	سُقِيتِ كَأْسَ الْهَوَى قَدِيمَا مِنْ غَيْرَ أَرْضِيٍّ وَلَا سَمَائِي	الأرض- السماء
أبو الحسن الششتري	80	وَجَلَا عُنِّيَ حِجابَا كُنْتُهُ وَتَلَاشَى الْكَوْنُ يا صَاحَ لديّ	الكون
أبو الحسن الششتري	48	لَا تَلْتَفِتُ باللّه يا نَاظِرُي لِأَهْيَفُ كَالْغُصْنِ النَّاضِرِ	الغصن
أبو الحسن الششتري	60	بَدَتْ فِيه أَقِمَارٌ شَمُوسٌ طَوَالِعُ يُطَوِّفُونَ بِالصّلبانِ فَأُحَذِّرُكَ أَنْ تُبْلَى	أقمار- شموس
أبو الحسن الششتري	81	هِي كَالْمَرْأَةِ تُبْدِي صُورًا قَابِلَتَهَا وَبِهَا مَا حَلَّ شَيْءُ	المرآة
أبو الحسن الششتري	77	مَالِيٌّ إِذَا هَتْفِ الْحَمَامِ بِأَيْكَةٍ أَبَدًا أَحِنُّ لِشَجْوَةٍ وَشُجُونَهُ	هتف الحمام
أبو مدين شعيب	59	أَمَّا تَنْظُرَ الطَّيْرَ المقفَّص يا فَتَى إِذَا ذَكَرِ الْأَوْطَانِ حَنَّ إِلَى الْمُعَنّى	الطير المقفص

أبو مدين شعيب	63	بَكَتِ السَّحابُ فأضحكت لِبُكائِها زَهْرُ الرّياض وفاضت الأنهارُ	السحاب- زهر الرياض- الأنهار
أبو مدين شعيب	63	وَأَتَى الرَّبِيعُ بَخِيلُهُ وَجَنُ وَدِّهِ فَتَمَتَّعْتِ فِي حُسْنِهِ الْأَبْصارِ	الربيع
أبو مدين شعيب	63	وَشَمِسَ عَلَى الْمُعَنّى تُوَافِقُ أُفُقَنَا فَمَغْرِبَهَا فِينَا مَشْرِقَنَا مَنًّا	شمس
أبو مدين شعيب	64	فَمَا السِّرُّ وَالْمُعَنّى وَمَا الشَّمْسُ قُلَّ لَنَا وَمَا جَوْهَرُ الْبَحْرِ الَّذِي عِنْدَ عِبَرِنَا	الشمس- البحر
أبو مدين شعيب	65	يا رَوْضَةٍ مَا مِثْلُهَا مِنْ رَوْضَةِ يا سَعْدٌ مِنْ فِي جَنَّةِ الْمَأْوَى أَوَى	روضة
أبو مدين شعيب	66	وَنُورُكُمْ يَهْتَدِي السَّارِي لِرُؤْيَتِهِ كَأَنَّكُمْ فِي ظَلامِ اللَّيْلِ أَقِمَارَ	الليل- أقمار
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	150	يا قَلْبِ ، دُعَّ عِشْقُ الزُّهورِ إِذَا مَا رَأَيْتُ الْقُرْطَ ، وَهُوَ عَلَى الْخُدُودِ مُعَلِّقَ	الزهور
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	158	وَسِقْتِهِ النَّدَى عَلَى النَّرْجِسِ الْعَضَّ لِدَمْعِ الدَّلالِ فِي الْآفاقِ	الندى- النرجس
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	173	وَالرَّوْضُ أُضْحِكُهُ اِلْحِيَا وَالطَّيْرَ مِنْ طَرَبِ يَقُولُ	الروض- الطير
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	139	أَنَا مِنْكُمْ فِي رَوْضَةٍ ، وَرَبِيعٌ أَدُمْتِ أَشُهَّدٌ ، حَسَّنَكُمْ بِجَمِيعَي	روضة- ربيع

أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	*146*	فَشَاهِدْ كَيْفَ الْكَوْنُ لَا مُنتقصاً تَجِدْ وَجْهَ حُسْنٍ لِلْكَمَالَاتِ لائح	*الكون*
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	*213*	تَجَلَّى مُحَيَّاهَا لِغَيْرَ بَنَى الْهَوَى فَصُدُّوا ، كَذَلِكَ الشَّمْسُ وَالْأَعْيُنُ الرّمدُ	*الشمس*
أبو الرّبيع عفيف الدّين التلمساني	*162*	هُوَ الْبَحْرُ لَا سَطْحَ وَلَا سَاحِلَ لَهُ فَمِنْ طَائِرٍ فِيه وَمَاشٍ وَسَابِحِ	*البحر*

يتميز حقل الطبيعة عند الشعراء الصوفية المغاربة بتنوعه حيث نجد أنهم يستعينون بمختلف مظاهر الطبيعة الموجودة أمامهم ويستعملونها في شعرهم.

لعل اختلاف شعر الطبيعة لدى الصوفية عن الشعر التقليدي الموروث يرجع إلى الاختلاف في دلائل المفردات لديهم فـ « لقد أهاب المتصوفة كما فعلوا بشعر الغزل الذي تحول لديهم إلى مكافئ رمزي لأسرار غنوصية تدل على الحكمة المقدسة والتجلي الإلهي في الصور، والتضايف بين الفعل والانفعال بنسق رمزي أشرب الكون تصوراً لواحدية الوجود سواء في شكلها الميتافيزيقي المجرد أو في مظهرها الوجداني المتدفق بالصور والمجازات»[1]. فجاءت مفردات حقلهم تحمل دلالات الجمود والحياة لكنها تدل على العلاقة بين الذات الإلهية والشاعر، وجاءت هذه العلاقة ممزوجة بالحب والعشق الإلهي لأن الطبيعة في العرفان الصوفي –كما أشرنا سابقا- توحي لتجليات المحبوب، فجاء حقل المفردات التالية حقل مفردات ألفاظ تدل على الطبيعة الصامتة مثل: السماء- المطر- الرّياض- الأرض- الزهر- الروض- الرّبيع...، وهي ألفاظ كثيرة الورود في الشعر العربي لكنها هنا

[1] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 289.

تحمل دلالات رمزية وتختلف من صوفي لآخر، وهو ما نجد تفسيره بوضوح عند الصوفية بـ « علم الالتحام والنكاح، ومنه حسي ومعنوي إلهي، وأما التوالد والتناسل في الطبيعة، فإن السماء إذا أمطرت الماء وقبلت الأرض وربت، وهو حملها فأنبتت من كل زوج بهيج»[1] أي أن مظاهر الطبيعة تحمل آثار واضحة لخلفية ثقافية يونانية ما يسمى المذهب الأيوني مثل الشمس- القمر- الليل- البدر...

وقد وردت بشكل مكثف وتدل على قيمة الوقت عند الصوفية.

لتحديد الحقول الدلالية يتوجب علينا أن نضع دواوين الشعراء الصوفية المغاربة بين أيدينا في إطار السياق الصوفي، ووجب علينا القيام بإعادة محورتها وإعادة كشف الانزياحات لمجموع مفرداتها، وسياقات ورودها وهذا من خلال إعادة تمييزها حسب دلالتها بين الغزلية والطبيعية والخمرية... مستغلين التشابه البائن في المفردات المستغلة لديهم في إيراد معظم قصائدهم والتي تحمل معاني لها دلالات روحية غيبية، متجسدة في قصائد روحية حسية، فعملنا على إعادة تأويلها من معناها الحسي إلى معناها الروحي الغيبي.

1-التشبيه:

لقد حظي التشبيه بعناية النقاد والبلاغيين لما له من دور فعال في الشعرية العربية، فالشاعر يلجأ إليه كشكل تعبيري يعينه على تقريب المعنى وإيضاحه، كما يظهر مهارته من خلال قدرته على إجادة توظيف التشبيه، فهو يجسد لنا الأفكار المجردة في صورة حسية كأنها موجودة أمامنا.

[1] - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 272.

فالتشبيه لغة: « التمثيل والمماثلة، يقال شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثلته به، والشبه والشبيه: المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء ماثله»[1].

ويعرّف ابن رشيق التشبيه بأنه « صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه... فوقوع التشبيه إنّما هو أبدا على الأغراض لا على الجواهر»[2].

فالتشبيه أن يشترك الطرفان في صفات كثيرة، يقول قدامة بن جعفر: « إنّه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات إذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحداً، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد»[3]. وبناء على ذلك يقوم التشبيه على « علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة تستمد إلى مشابهة حسية وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني»[4].

وعليه فالتشبيه لا يحقق الاتحاد بقدر ما يحقق علاقة الائتلاف بين الأشياء التي أصلها مختلفة، لذلك يستعان بأدوات التشبيه: كأن- مثل- شابه- الكاف لمنع أي تداخل بين طرفي التشبيه.

---

[1] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، حققه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، المجلد السابع، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ص1080.

[2] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 289.

[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 124.

[4] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 172.

وقد استخدم الشعراء الصوفية المغاربة صور التشبيه، فمن ذلاك قول أبو مدين شعيب – في التشبيه التمثيلي–:

لقد نبَتَتْ في القَلْبِ مِنكُمْ مَحَبَّةٌ كَمَا نَبَتَت في الرّاحتيْن الأصَابِعُ.[1]

شبه المحبة التي تنبع من القلب بصورة مماثلة لها نبوت الأصابع في راحة اليد، فهو يوحي للمحبة الإلهية التي تترعرع في القلب لا يمكن استئصالها كما لا يمكن استئصال الأصابع من راحة اليد، وهذا دليل عن عمق المحبة الإلهية التي لا يمكن الاستغناء عنها. ومما لا شك فيه أن لهذه الصورة جانب نفسيّ مهم جداً من حيث علاقتها بالمتلقي ومدى تجاذب وتأثير وتأثر، بل والتفاعل معها، فهذه المحبة التي نبتت في القلب ليست كما ينبت العشب ثم يزول بل كما نبتت الأصابع في راحة اليد فهي لا تزول ولا تحول، وهذه قمة في التعبير الفني.

ويقول في التشبيه التمثيلي أيضا، قوله:

حَرامٌ عَلَى قَلْبِي مَحَبَّةُ غَيْرِكُمْ كَمَا حُرِمَتْ عَنْ مُوسى تِلْكَ الْمَرَاضِعُ.[2]

مثّل تحريم المحبة على قلبه كتحريم المراضع عن موسى وهذا يعني أن حب الله شغل كيانه حتى حرمت عليه محبة سواه، أي مكان يتسع لمحبة الآخر حب الله طغى على جوارحه ولا مكان لغيره. اختار الشاعر هنا النبي موسى كليم الله ليعطي لحبه تلك المكانة الروحيّة العالية، فهو ليس حبا عاديا يمكنه التنقل والتبدل، أي ليس حبا إنسانيا فهو حب إلهي روحي خالص لا يتغير، وفي هذا دلالة على صدق تجربة هذا الشاعر.

ومن نماذج التشبيه كذلك قوله:

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 64.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وقُلْ عُبَيْدُكم أولى بصَفْحِكُمْ فَسَامَحُوا وَخَذُّوا بِالرِّفْقِ يا فَقْرًا.[1]

حذف المشبه لدلالة السّياق عليه وتقديره أنا عبيدكم، وغرضه التذلل والتواضع لله تعالى.

من صور التشبيه في قول عفيف الدين التلمساني:

كَأَنَّ النَّهْرَ سَيْفُ مَشْرِقٍي لَهُ فِي كَفِّ صَيْقَلَتِهُ اِضْطِرابِ

تَجَرُّدِهِ يَمِينَ الشَّمْسِ طَوْرًا وَطَوْرًا بِالظِّلالِ لَهُ قِرَابُ

يُعَابُ السَّيْفُ إِذْ فِي جَانِبِيهِ فُلُولٍ وَهُوَ مِنْهَا لَا يُعَابُ.[2]

نلاحظ أن التشابه يقع بين شيئين ماديين حسيين هما النهر والسّيف المشرقي، فوجه التشابه يبدأ من المنطلق، فمقبض السيف في اعوجاجه يشبه منبع النهر، وطريقة إخ راج السيف من الغمد وإدخاله تشبه حركة النهر عند تعرضه للشمس والظلال التي تشبه الغمد، أما الفارق بينهما أن الاعوجاج الذي يصيب السيف من صانعه هو عيب يدل على عدم إتقانه للعمل، بينما هو في النهر جمال ومتعة للمنظر وبراعة للخالق.

ومن صور التشبيه قول عفيف الدين التلمساني:

صيرتني كَالنَّسِيمِ سُقْمًا لَمْ لَا تَمُلَّ عَنْدَمًا أَهُبُّ ؟ [3]**!**

فالشاعر يجمع بين جسمه المادي الثقيل بالنسيم، فيجعل بينهما تشابه في الخفة وسرعة الحركات، باعتبار التنقل في اتجاه الرياح يثقل الحركة. فالصورة الحركية وردت في غاية الدقة، ذلك لأنّها

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 58.

[2] – أبو الرّبيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 46.

[3] – المصدر نفسه ، ص 53.

تعكس الحالة النفسية التي كان عليها التلمساني فشوقه والوله بذات المحبوب وانشغاله بالنظر إليه جعله متعطشاً للبقاء في حالة المشاهدة.

من صور التشبيه قول الششتري:

لَا تَلْتَفِتُ بِاللهِ يا نَاظِرِي لِأَهْيَفُ كَالْغُصْنِ النَّاضِرِ

جَمَالٌ مِنْ سَمِيَّتِهِ دَاثِرٍ مَا حاجَةُ الْعَاقِلِ بِالدَّاثِرِ

فالشغث وَالْغَبِرَ وَكَمِثْلُي أَنَا أَفْنَى مِنْ أَجَلْ الْأَوَّلَ الْآخِرُ

أُفَادُ لِلشَّمْسِ اِلْسَنَا مثلما أَعَارَهُ لِلْقَمَرِ الزّاهِرِ.[1]

فالشاعر عاشق لا يلتفت نظره إلا لهذا المحبوب الذي أفنى حياته من أجله، فهو كالغصن الناضر اللامع والنور المنبثق من جماله أفاد به الشمس كما أعار منه القمر.

من صور التشبيه قوله:

وَعِنْدَ دُخُولَهُمْ فِي الدَّيْرِ أُلْقُوا عَصَاَهُمْ إِذَا أَلَمُّوا بِالْجِوَارِ

كَمَا أُلْقَى الْكَلِيمَ بِهَا عَصَاَهُ وَوَلَّى بِالْمَخَافَةِ لِلْفِرَارِ.[2]

شبه الشاعر دخولهم الدير – وهي من الرموز الصوفية التي لها معان عرفانية ترقى عن كل ما هو مادي–، وإلقاءهم العصا بقصة سيدنا موسى عليه السلام وإلقائه العصا حينما خاطبه الله سبحانه وتعالى، فخرّ ساجداً صعقا من هول ما سمع.

ومن صور التشبيه قول الششتري:

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص ص 48- 49.

[2] – المصدر نفسه، ص 40.

هَلْ لَكُمْ فِي شُرْبِ صَهْبَاءِ مَزَجْتِ فَهِي مَا بَيْنَ اِصْفِرارٍ وَاِحْمِرَارً

لَسْتُ تَدْرِي الْكَأْسَ مِنْ حُمْرَتِهَا قَدْ صِفَا الْكَلَّ صَفَاءً إِذْ تُدَارُ

فَكَأَنَّ الشَّمْسَ حُلَّتْ قَمَرَا وَكَأَنَّ النُّورَ لِلنُّورِ قَرَارَ. [1]

فالششتري أجاد في وصف الخمرة، التي هي رمز للمحبة الإلهية، حيث يقوم بتشبيه تلك الخمر الصافية وهي في كأسها بالشمس وقد حلت قمراً، أو كأنها النور الذي وراءه نور، فالمشبه واحد والمشبه به متعدد. فالخمرة هي الشمس، هي القمر، هي النور.

إذن فوظيفة التشبيه على حد قول جابر عصفور: « هي إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أي بمعدل فني من نوع متميز، لا يقاس بشكل كمي، مثل القياس المنطقي وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثراً، أي بمعدل قدرته التخيلية»[2]. فالتشبيه يسهم بما له من قدرة على التقريب والتوضيح في إبراز الصورة التي أراد الشعراء الصوفية المغاربة تشكيلها، ورسمها، فلجئوا إليها للتعبير عن آرائهم وأفكارهم الصوفية، وهذا من خلال قصائدهم والتي بدورها تنقل عواطفهم وتجاربهم للآخرين.

2-الاستعارة:

يرى الجاحظ بأن الاستعارة « تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[3]، وهي عند السّكاكي: « أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتزيد له الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به»[4].

[1] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 41.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 221.

[3] – أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 153.

[4] – أبو يعقوب بن أبي بكر السّكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، ط2، القاهرة، 1940، ص 58.

إنّ الاستعارة لها القدرة على الجمع بين الأضداد والأشياء البعيدة، وتحدث اهتزازاً في بنية الجملة، وإعادة بناءها من جديد وبهذا يخلق علاقات جديدة بينها لأن الأسلوب « يختصر البعد بين المشرق والمغرب ويرينا الأضداد ملتئمة، ويأتينا بالحياة والموت مجموعتين، والماء والنار مجتمعين»[1]، وهذا « الجمع بين العناصر المتباعدة قد يدخلنا في عالم من الغرابة فهذه الصورة القائمة على الاستعارة لا يستطيع أن ينالها الخاطر بسرعة أو يدركها بمجرّد النظر إليها، بل يحصل ذلك بعد تثبّت وكدّ النفس وتحريك الخيال واستحضار ما غاب عنه»[2] فهي « أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا...، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها»[3].

وإذا ما تأملنا الاستعارة في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة، فإن أول ما نكشف عنه كثرة استعماله، وهذا ما يؤكد سعي شعرائنا وراء القيمة الجمالية، حيث كلما زاد التشبيه خفاء وغموضا ازداد المعنى حسناً وجمالاً، وفي هذا السياق يقول الجرجاني: « واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه خفاء، ازدادا الاستعارة حسنا، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً، إن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى الشيء تعافه النفس ويلفظه السمع»[4].

سنتناول في دراستنا أمثلة للاستعارة.

فنجد مثال ذلك قول عفيف الدين التلمساني:

هُمْ أَلْبَسُونِي سِقَاماً مِنْ جُفُونِهِمُ أَصْبَحْتُ أَرْفُلُ فِيهِ وَهْوَ يَنْسَحِبُ.[5]

[1] – جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أسرار البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 2000، ص 116.
[2] – أدونيس، الشعرية العربية، ص 48.
[3] – الزمخشري، أسرار البلاغة، ص 32.
[4] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 287.
[5] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 43.

يصور لنا التلمساني في هذه الاستعارة "ألبسوني سقاما" حالته المعتلة النفسية جراء نظر النساء الفاتنات إليه، واللواتي سلبن عقله من خلال سحر عيونهن، فصار عليل القلب هائما، هذا ما يبدو للمتلقي في الظاهر، وعندما نضعها في سياقها الصوفي فالمعنى المقصود له دلالة مخالفة لتوقع المتلقي فالمقصود بمن ألبسه السقام فهم الشيوخ المريدين أحبابه الذين وضعوه عل الدّرب الصوفي فبقي يتتبعهم في مسارهم للوصول إلى أرقى المراتب.

فبهذه الصورة الاستعارية نقلنا التلمساني من عالم النساء والتغزل بهن إلى عالم آخر عالم التقرب للذات الإلهية والسعي للوصول إليها.

وفي استعارة أخرى نجد التلمساني يقول:

وَالرَّوْضُ أَضَحِكَهُ اِلْحِيَا وَالطَّيْرَ مِنْ طَرَبٍ يَقُولُ.[1]

يسند التلمساني صفة إنسانية (الضحك) لشيء مادي جامد (الروض) وصفة يقول لكائن مادي حي لكنّه غير ناطق (الطير)، فلجوءه إلى خلخلة المصطلحات اللغوية يكسر أفق توقع المتلقي، ويشكل صوراً ذات دلالات مشوقة للخيال الفكري، باعتبار أنّه يستعير الصفة الإنسانية الخاصة ويطلقها على شيء مادي جامد، وهو انزياح واضح لدلالات الكلمة عن وضعها المتعارف عليه، فالطرفان في الاستعارة (الروض- الطير) أو المستعار له محسوس والقرينة بينهما دلالة عقلية تدل على الانبساط، إذ هي تعابير تتناسب مع تجربته وتعبر عن مراده.

وفي صورة استعارية أخرى نجد أبا مدين شعيب يقول:

فَإِذَا نَظَرْتِ بِعَيْنَ عَقْلِكَ لَمْ تَجِدْ شِيئًا سِواهُ عَلَى الذُّوَاتِ مُصَوِّرًا وَإِذَا طَلَبْتَ حَقِيقَةً مِنْ غَيْرِهِ فَبِذَيْلِ جَهْلِكَ لَا تَزالُ مُعَثَّراً

[1] – – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 173.

فإذا نظرْت بعين عَقْلِكَ لَمْ تجِدْ شيئا سِواهُ على الذّواتِ مُصَوِّراً

وإذا طَلَبْتَ حقيقَةً من غيْرِهِ فبِذَيْلِ جهلِكَ لا تَزالُ مُعَثَّراً.[1]

تضمنت هذه الأبيات استعارة في قوله "نظرت بعين عقلك"، حيث شبه العقل بكائن حي ثم حذفه ورمز له بأحد لوازمه وهي العين والقرينة هنا تجسيد العقل الذي هو شيء معنوي بكائن محسوس لأن بالعقول يتوصل العارف إلى الحقيقة الربانية وتنكشف له الأسرار.

ونجد كذلك في قوله "بذيل جهلك" حيث شبه الجهل بحيوان قد يكون مفترساً له ذيل، القرينة هنا تقبيح الجهل لما فيه من عوائق للوصول إلى حقائق ومعارف ربانية وتأخر السالك لاكتشاف التجليات الإلهية.

وفي صورة أخرى استعارية نجد الششتري يقول:

مُدَامَةٌ كُلَّمَا تَجَلَّتْ بِأَنْوَارِهَا تَسْجُدُ الشَّمُوسَ.[2]

فالشموس لا تسجد ولكن الشاعر استعار هذه الكلمة للدلالة ع لى معان كثيرة منها: أن هذه الخمرة إنما هي خمرة المعرفة والتجليات النورانية تفعل بشاربها فعل الخمرة الحسية، كلما تجلت لديه، فالشموس التي يضرب بها المثل في النور والضياء تسجد للخمرة، خمرة الذات الإلهية.

وفي قوله أيضا:

ومزقت أَثْوابُ الْوَقَارِ تَهْتِكًا عَلَيكَ وَطَابَتْ فِي مَحَبَّتِكَ الْبَلْوَى.[3]

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 57.

[2] – أبو الحسن الششتري، الديوان، ص 51.

[3] – المصدر نفسه ، ص 34.

فالوقار شيء معنوي وليس له أثواب تمزق، ولكن الشاعر استعار هذه الألفاظ لكشف بعض الأسرار الصوفية للوصول إلى المقام الأعلى.

فاستخدام الشعراء الصوفية المغاربة لصور الاستعارة وتوظيفها تكسب المعنى روعة وسحراً وتجذب المتلقي وتثير انفعاله، وتحفزه على القراءة المستمرة المتجددة، وهذا شأن الشعر الصوفي، فهو يستدعي القراءة تلو القراءة كما يستدعي التأمل والتأويل واستحضار المكتسبات القبلية.

3-الكناية:

يعتبر قدامة بن جعفر من الأوائل الذين تعرضوا للكناية، حيث أطلق عليها مصطلح الإرداف فيقول: « وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دل التابع أبان عن المتبوع»[1]. أمّا عبد القاهر الجرجاني يسير على نهجه ويستبدل مصطلح الإرداف بمصطلح الكناية التي سارت العرب في تداوله من بعد، ويعرف الكناية بقوله: « والمراد بالكناية ههنا: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه»[2]، ويضيف قائلا في فضل الكناية في الكلام، وعملها في عملية النظم والمعنى فيقول: « هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أن نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعراً شاعراً وسحراً ساحراً، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق والخطيب المصقع، وكما أنّ الصفة إذا لم تأتك مصرحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها،

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 157.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 113.

كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السّامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفصيلة فيه»[1]. والكناية « عدول عن التصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم عن هذا المعنى، فيذكر ألفاظا ذات دلالات تتضمن معنى يكون ممهداً للمعنى المطلوب في ذهن المتكلم، والتعبير بما ليس تعبيراً مباشراً، وهنا تكمن قيمته في إغناء النصوص الشعرية، فالكناية عن المعنى والتع ري ضبه أجمل وأبلغ من التصريح به أو الإفصاح عنه»[2].

ومن هذا يمكن القول بأن الكناية تتكون من بعدين دلاليين: المعنى الظاهر والمعنى الباطن (الخفي).

من خلال قراءتنا لمجموع قصائد الشعراء الصوفية المغاربة، وجدنا كما هائلا من الصور الكنائية التي وظفها الشعراء، وسبب تواجد هذه الصور بكثرة بقصد إيضاح مقام أو حال، أو الإدلال على قيمة لأن الكناية أبلغ من التصريح»[3]. وقد تفاوت توظيفهم للكناية بحسب المقام والحال الذي يعتريهم.

ومن أمثلة الكناية في قول أبي مدين شعيب:

وَهُنَّ الْعَظْمُ بالبُعادِ فَهَبْ لِي رَبِّ بِاللُّطْفِ مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا[4]

كناية عن كبر السنّ وبالتالي العجز فهو في عجزه يناجي ربّه ليحقق له ما يصبو إليه.

وفي قوله:

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص 305.

[2] – المصدر نفسه، ص 109.

[3] – نفسه ، ص 117.

[4] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 62.

وحُطَّ رأْسَكَ واستغفِر بِلا سَببٍ وقُمْ على قَدَمِ الإنصافِ مُعْتَذِرَا

وبالتفتّي على الإخوانِ جُدْ أبَداً حِسّاً ومعنى وغُضّ الطرف إن عَثَرَا.[1]

حط رأسك كناية عن صفة وهي الحياء وهي صفة يتصف بها العارفون للحقيقة الربانية.

وكذلك كناية في قوله غض الطرف كناية عن صفة هي التسامح أو التذلل.

ومن أمثلة الكناية في قول التلمساني:

أَحِنُّ إِذَا تُنُسِّمْتِ النُّعَامَى مُعَطَّرَةً بِمَسْحَبِ ذَيْلِ هِنْدِ.[2]

يعبر التلمساني عن شدة ولهه بهند، وهو في قرب منها يشم رائحة عطرها العبقة التي تأتي بها النسيم، وإن كان كلامه عنها يتسم بالعفة والطهر، فالكناية في قوله "معطرة بمسحب ذيل هند" فإذا وضعناها في المفهوم الصوفي نجد أنها تشمل تصويراً عميقاً لشأنه التقدم في المرتبة الصوفية، فكلمة هند ترمز للذات الإلهية، هذا هو انزياح دلالة اللفظ، فهو يأخذنا إلى معنى المعنى أي تجسيد مفهوم مذهب صوفي قيم يتمثل في الحنين والتعلق الدائم بالذات الإلهية ونسيم النعامى هو كل ما يريد أخذه من شيوخ الصوفية المعطرين برائحة الحب الإلهي، والرغبة الدائمة في الوصول إلى أعلى مقام.

لجأ الشعراء الصوفية إلى أسلوب الكناية بوصفها أكثر الأساليب البلاغية تلويحاً وتلميحاً وهو ما تسعى إليه اللغة الصوفية وتهدف إليه وهي كذلك –دون أدنى شك– تأبى المباشرة والتقريرية وتطمح إلى الستر والغموض، وقد تكون من الصعب في كثير من الأحيان الإحاطة بهذه التجربة بلغة مباشرة وعادية ومن هنا جاء الاعتماد على التلويح والرمز والإشارة والإيحاء...

[1] – أبو مدين شعيب، الديوان، ص 58.

[2] – أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 87.

خاتمة

خاتمة

حاولنا من خلال هذه الدراسة أن تطلع على نموذج متميز من الأنماط الأدبية وهو الخطاب الشعري الصوفي المغاربي في القرن السادس للهجرة والذي أضحى مرجعيته تتفاعل معها العقول والعواطف مفاعلة تتحدد بتحدد أساليب الاستيعاب لدى المتلقي.

وقد خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج والنقاط المهمة التي أوردها فيما سيأتي:

1-إن تأسيس الخطاب الصوفي المغاربي على مقولة الانزياح جعل منه خطابا يكف عن كونه مجرد تشهير بالمذهب الصوفي ومنطقه، وأصبح بذلك أدخل في باب الأدب والإبداع، كما توحي بذلك لغته الإشارية المأخوذة بحالات الوجد، وكذا صوره الفنية تلوح عن بعد عما يجول في ذات الصوفي من معاناة تقصر الصورة الفنية المعتادة بأطرافها وعناصرها عن إيضاحها، وأيضا موضوعاتها الشعرية التي انتقلت من تعييناتها الحسية الأولى إلى تعيينات روحية أملاها عليه الفكر الصوفي نفسه.

2-استعان هؤلاء المتصوفة بالألفاظ والأوزان التي تنسجم مع موضوعاتهم من جهة ومع الإيقاع من جهة أخرى، مع تجاوزهم للنمط المثالي المحدد سلفا في التنظير العروفي وهذا ما وجدناه من خلال القصائد العمودية الصوفية، وذلك تعبيرا عن رغبتهم من التحرر من رتابة الإيقاع.

3-قد تبنى الشعراء الصوفية المغاربة هذه الحقول الدلالية في دواوينهم الصوفية، ولم يخرجوا عما عرف في شعر من سبقهم من شعراء الصوفية، واللجوء إلى هذه الحقول الدلالية على أنه نمط من أنماط التواصل الفكري التي يستطيع الصوفي أن يوصل فيها معانيه، فالمرأة والخمرة

غدت شفرات يقرأ الصوفي فيما يضرب من الكشف لغة ذات حدين أحدهما حسي والآخر روحي.

4-شكلت التداخلات النصية أو ما يعرف بالتناص سواء القرآني أم الشعري أم التاريخي، في الخطاب الصوفي المغاربي، عاملا مهما في إثراءه، مما يؤكد تعلق المتصوفة بكتاب الله وتنوع ثقافتهم وتواصلهم مع مختلف النصوص.

5-الجمع بين البدائع الأسلوبية والصور البيانية كالتشبيه والاستعارة كان ملاذ المتصوفة للولوج إلى عالم الخيال، وإثارة الدهشة وإيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي وإحداث نوع الفجوة، أو كسر بنية التوقع لدى المتلقي.

6-الاستعانة بالتراكيب النحوية في خطابهم الصوفي للتعبير عن حركة الزمن التي تتناسب وإحساسهم بالوقت، فجاء الخطاب مشحونا بتوظيف المؤكدات في سياق الجمل الخبرية، سعيا إلى تثبيت المعنى وتقريره في الذهن، كما استعملوا الإنشائي والطلبي الذي تنوعه صيغة أغراضه، واللجوء لأسلوب التقديم والتأخير والتنكير والتعريف، وتنويع صيغ النداء والأدوات الاستفهامية، وتوظيف الحذف كل هذا وفق ما تفرضه خصوصيتهم التجربة في منطلقاتها الوجدانية، وأبعادها الجمالية.

7-إن الخطاب الصوفي بخصائصه الفنية والموضوعية شكل جزءا مهما من الأدب الصوفي، والتي انعكس بصور شتى في النتاج الشعري، ويظل في لغته أقرب إلى المشاعر وأصدق تمثيلاتها.

8-إن جمالية الخطاب الصوفي وشعريته تتولد عما فيه من خروقات وانزياحات وقيمته تكمن في صنيع أصحابه وفي الأسس التي أرسوا عليها خطابتهم، وهي أسس قربتهم من روح الفن والإبداع.

9-إذا كان هذا البحث قد تناول جانبا من التراث الصوفي المغاربي في جزءه اللغوي وسعى إلى الكشف عن انزياحاته وخصوصياته فإن جزءا غير يسير من ذلك التراث، لا يزال رهن المخطوطات والزوايا يحتاج إلى الظمور والبعث الجديد لقراءاته.

كانت هذه أهم نتائج البحث التي قد توصلنا إليها من خلال هذا العمل الشاق، ولا أدعي أنها نتائج نهائية.

ختاما أرجو من الله أن يكلل هذا العمل بالنجاح والتوفيق فإن أصبت فمن الله وحده وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

الملاحق

الملحق رقم 01

التعريف بعفيف الدين التلمساني (610 هـ / 690 هـ):

هو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن ياسين العابدي الكومي، أما الكومي فنسبه إلى قبيلة "كوميه" التي ينتسب إليها مؤسس الدولة الموحدية عبد المؤمن بن علي وهي إحدى فروع زناته، ولد سنة 610 هـ/1213م، يقول عنه قطب الدين اليونيني في شخصه: "رأيت جماعة ينسبونه إلى رقة الدين والميل إلى مذهب النصيرية، وكان حسن المعاشرة، كريم الأخلاق، له حرمة ووجاهة وخدم في عدة جهات بدمشق، ولد سنة 610هـ/1213م وتوفي في 05 رجب سنة 690 هـ/1291م، ودفن بمقابر الصوفي"[1]، وكانت تلمسان في هذا القرن منبتا خصبا للعديد من رجال التصوف على غرار أبي مدين التلمساني ومكان كل ما اتصل بالزهد والنسك والكرامة...، وهو وقت كانت فيه كلمة الصوفي مسموعة والتي لا ترد، لأن أهلها كانوا يجلون كل ما له علاقة بالدين والكرامة، ورحل في شبابه إلى مصر وفيها رزق بإبنه: "محمد" المدعو شمس الدين التلمساني (688 هـ)، وكان شاعرا مثله، وكان يلقب بـ "الشاب الظريف" لميله إلى المجون، وشعره فيه تسبيب بالنساء والغلمان، وكان أبوه يقول واصفا طريقته تلك: "إن إفراط شمس يعينه على أن يكون صوفيا متحققا على طريقة الملامتية، أي إدعاء الفجور والظهور بمظهره والتقوى والورع في باطنه"[2]، ولقد حاول أتباع والده تفسير شعر الشاب الظريف تقسيرا صوفيا.

لما كان في مصر التقى هناك بـ "ابن سبعين" ونمل من فكره كثيرا من أفكاره الصوفية، ثم تحرك مرتحلا إلى الشام بعد ذلك، حتى وصل إلى مشارف تركية، وقد التقى في رحلته هذه بالشيخ صدر الدين القونوي ت (672 هـ)، والذي أثر في شخصه، أيما تأثير مما أحدث "تحولا خطيرا في مساره

[1]- أبو اسماعيل المروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين، ج1، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، دار تركي للنشر، دط، ص 29.

[2]- عبد المنعم حنفي، الموسوعة الصوفية، إعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية، دار الرشاد، ط1، 1992، ص 85.

الروحي، فقد تعرف من خلال شيخه القونوي على عالم فسيح، وهو عالم (ابن عربي) الذي تعمق بالتجربة الصوفية حتى اخترق الفقه والفلسفة وعلم الكلام"[1]. وكذلك في طريقة تفكيره الصوفي وسلوكه، ثم التقى بالعالم الصوفي والفيلسوف محمد بن اسحاق بن يوسف بن علي المعروف باسم صدر الدين الرومي (ت 673 هـ) والذي كان عن أكبر تلاميذه محي الدين ابن عربي الذي تزوج أمه ورباه، وهناك من يتحدث عن تأثر عفيف الدين بمحي الدين بن عربي فالشيخ أثير الدين يقول عنه: "هو أديب ماهر جيد النظم، تارة يكون شيخ صوفية وتارة كاتبا، قدم علينا ونزل خانقاه لسعيد السعداء عند صاحبه شيخها شمس الدين الإيكي وكان منتحلا "في أقواله وأفعاله طريقة ابن عربي"[2].

وهو الأمر الذي أدى بابن تيمية الذي كان يقول فيه "إن التلمساني أشد كفرا، فلقد كان ابن عربي يحصن على مكارم الأخلاق، ولكن الفاجر التلمساني الملقب بالعفيف، كان يتفلسف كأستاذه الصدر الرومي، ولهذا الأخير كتاب عنوانه مفتاح غيرب الجمع والوجود يميز فيه بين الوجود المطلق أي الوجود بالاسم كما نقول الحيوان ونفى بذلك الحيوان على إطلاقه"[3]، وقد عمل في الشام حينما استقر في دمشق في الإشراف على تحصيل رسوم الخزانة وقد توفي سنة (690 هـ / 1291 م).

كان للتصوف الأثر الجليل على الأعمال الأدبية والشعرية للتلمساني عكس فيها نظرته الاجتماعية والدينية، حيث خلف لنا عددا من الكتب المخطوطة وكانت كما يلي[4]:

1- شرح كتاب منازل السائرين إلى الحق المبين للمروى.

2- شرح نائية ابن الفارض المسماة نظم السلوك.

3- شرح كتاب المواقف للنفري.

[1]- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، دراسة وتحقيق، يوسف زيدان، دار الشروق، مصر، دط، 2008، ص 12.

[2]- أبو اسماعيل المروى، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين، ص 30.

[3]- عبد المنعم حنفي، الموسوعة الصوفية إعلام التصوف والمنكرين عليه الطرق الصوفية، ص 84 – 85.

[4]- ينظر: أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 22.

4-شرح كتاب فصوص الحكم لابن عربي.

5-شرح قصيدة العينية لابن سينا وسماه الكشف والبيان في معرفة الإنسان.

6-الديوان الشعري الذي حققه يوسف زيدان الذي – نحن في صدر دراسة متنه -.

كان للمدة التي عاشها العفيف التلمساني مع صدر الدين الرومي أثرها البالغ في تكوين شخصيته الصوفية بمختلف الأفكار المتعدي للعرف والتقاليد آنذاك، مما انعكس جليا على شعره.

الملحق رقم 02

التعريف بـ أبي الحسن الششتري (610 هـ/ هـ):

هو "علي بن عبد الله النميري الششتري اللوشي، ويكنى أبا الحسن، والنميري نسبة إلى بني نمير، بطن من بطون هوازن والششتري نسبة إلى ششترر وهي قرية بوادي آش بالأندلس، وزقاق الششتري معلوم بماء، والوشي نسبة إلى لوشة قرية أيضا بالأندلس، ويبدو أن الششتري قضى فيما جانبا من طفولته"[1].

ولد الششتري سنة (610 هـ/1212م)، وقد حفظ القرآن منذ صغره ثم سلك مسالك علماء المسلمين في دراستهم، فدرس الفقه، ثم انتقل منه إلى الحكمة، وانتهى به المطاف إلى دراسة طرق الصوفية علما وعملا[2].

ويشير العبريني في كتابه عنوان الدراية إلى منهج دراسته هذه حين يقول: "الشيخ الفقيه الصوفي الصالح العابد الأديب المتجرد أبو الحسن علي النميري الششتري من الطلبة المحصلين ومن الفقراء المنقطعين، له معرفة بالحكمة ومعرفة بطريق الصالحين الصوفية وله تقدم في علم النظم والنثر على طريقة التحقيق، وشعره في غاية الانطباع والملاحة وتواشيحه ومقفياته ونظمه الهزلي الزجلي في غاية الحسن"[3].

[1]- عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية، ص 339، ينظر أبو الحسن الششتري الديوان، ص 6.

[2]- ينظر: ديوان الششتري، ص 6، نقلا عن ابن ليون، الرسالة العلمية (نسخة مخطوطة بالمكتبة الدرقاوية بطنجة)، ص 03.

[3]- أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني (ت 704 هـ/1304م)، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1989، ص 209.

أما المغزى فيقول عنه "عروس الفقهاء وأمير المتجردين، وبركة لابسي الخرقة... كان مجودا للقرآن، قائما عليه عارفا بمعانيه من أهل العلم والعمل جال الآفاق ولقى المشايخ وحج حجات، وآثر التجرد والعبادات"[1].

آخذ عن القاضي محي الدين محمد بن إبراهيم بن الحسن بن سراقة الأنصاري الساطي*، وغيره من أصحاب السهروردي** صاحب "عوارف المعارف" أخذ عنه التصوف، كما اجتمع بالنجم بن إسرائيل الدمسقي سنة 650هـ، وقد أثرت المدينية على الششتري في بدئ حياته الصوفية أثرا كبيرا وعبر عن هذا في مواضيع كثيرة من شعره.

ويتضح أثر الميدينية في الششتري واحترامه العميق لهم فيما يقره ابن عجيبة من أن الششتري تبرأ من مذهب الحلول والاتحاد في أواخر حياته تحت تأثير الميدينية*** وكان من المحتمل أن يبقى الششتر مدينيا طيلة حياته لولا حدثا معينا غير الاتجاه الروحي الباطني للرجل تمام التغيير وجلعه يتجه لكليته نحو التصوف الفلسفي وأن يعتنق مذهب وحدة الوجود****، وفي مذهب يفوق مذهب ابن

---

[1]- أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من عصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحساس عباس، دار الصادر بيروت، مج 2، بيروت، 1968، ص 185.

* هو أبو عبد الله محمد بن علي الطائي الحاتمي المعروف بابن سراقة ويلقب بمحي الدين، ويعرف بابن العربي أصله من مرسية وسكن أشبيلية وله من التأليف ما هو أكثر من الكثير منها الفتوحات المكية، ترجمان الأشواق، ولد 17 رمضان 560هـ توفي 638 هـ، ينظر ترجمته الغبراني عنوان الدراية، ص 168.

** السمروردي: شهاب الدين، الجامع بين الحقيقة والشريعة والورع والرياضة له تصانيف كثيرة منها عوارف المعارف مات سنة 632هـ ببغداد.

ينظر المعري نفخ الطيب، مج2، ص 185.

*** الميدينة من الطرق الصوفية نسبة إلى مؤسسها أبو مدين شعيب بن الحسن الأندلسي، سيأتي تعريفه لاحقا.

**** وحدة الوجود: مذهب صوفي، أخذه محي الدين ابن عربي عن الديانات الهندية ويتحدث فيه عن وحدة الوجود ووحدة الأديان والحقيقة المحمدية بتعبير تمتزج فيه النظرة الفلسفية بالذوق الصوفي، ويتركز المذهب بقول (ابن عربي سبحان من خلف الأشياء وهو عينها)، فالوجود كله واحد المخلوقات عين وجود الخالق ووجود الله هو الوجود الحقيقي ووجود العالم هو الوجود الوهمي...؟ ينظر ممدوح الزوبي معجم الصوفية دار الجبل، دط، دت، ص 427.

عربي علوا في اعتبار الوجود واحدا وسواء أكان هذا الواحد هو الله أو الإنسان، فإنه واحد في مظهره وفي جوهره، وليس ثمة سواه، وهذا هو مذهب الشاطبي، وهذا هو مذهب الليسية، مذهب عبد الحق ابن سبعين[*1].

افتتن الشاعر بابن سبعين الذي قابله في بجاية وهو أصغره سنا ولد (648 – 1248)، وعول على مالدية حتى صار يعبر عن نفسه في منظوماته وغيرها بعبد ابن سبعين، حيث قال له حين لقبه إن كنت تريد الجنة اذهب إلى ابي مدين، وإن كنت تريد رب الجنة فملم إلى:" ولمامات أبو محمد انفرد بعده بالرئاسة والإمامة على الفقراء المتجردين فكان يتبعه في أسفاره ما ينيف على أربعمائة فقير فيتقسمهم الترتيب في وظائف خدمته[2].

وقد أعطاه ابن سبعين علما وطلب منه أن يتجول في السوق مغنيا :

بُدِيتِ بِذِكْرِ الْحَبيبِ وَعَيْشِي يُطَيِّبُ

وقد أطاع الششتري شيخه ومضى يغني في الأسواق هذا البيت ولكن لم يستطع في اليومين الأوليين أن يضيف شيئا إلى مصطلح الزجل الذي علمه إياه أستاذه وفي اليوم الثالث فتح الله عليه وأكمله .

لَمَّا دَارِ الكاس مَا بَيْنَ الْجُلاَّسِ

عَنْهُمْ زَالَ الْباسُ

[*] هو أبو محمد عبد الحق بن إبراهيم بن محمد بن سبعين المرسي من أهل مرسية له علم وحكمة ومعرفة ونباهة وبراعة وبلاغة وفصاحة ولد سنة 614 هـ على أغلب الرأي، توفي سنة 669 هـ، كان يمزج التصوف بالفلسفة وكانت الفلسفة أقرب عليه من التصوف وهو أستاذ أبو الحسن الششتري، ينظر عنوان الدراية، ص 209.

[1]- ينظر: عفيف الدين التلمساني الديوان، ص 8 – 9.

[2]- المغزى، نفح الطيب ، مج2، ص 185.

سقاهم بكاس الرِّضا عَفَا اللهُ عَمَّا مَضَى

واستمر الششتري يتجول في الأسواق ينظم الموشحات والأزجال وبيده آلة موسيقية يعزف عليها"[1].

صحب الششتري شيخه في رحلاته المتعددة ثم قام برحلات خاصة مع جماعة مريدية، والثابت كما جاء في مقدمة ديوانه أنه زار مكناس، كما زار قابس وما بين رباطها مدة من الزمن، وقابل هناك الصوفيين المشهورين أمثال أبا اسحاق الورقاني وعبد الله الصنهاجي، وقد أدهش الششتري أهل طرابلس[2]، ثم رحل إلى القاهرة، ثم أدى فريضة الحج عدة مرات وقد عاش فترة من الزمان في رباط القلندرية في دمشق، مرض الششتري في رحلته إلى مصر، واشتدت عليه مرضه بالقرب من دمياط في مكان يقال له الطينة، وقد سأل الششتري أتباعه عن اسم المكان، فلما قيل له الطينة، لفظ عبارته المشهورة حنت الطينة إلى الطينة، ولما توفي حمله الفقراء على أعناقهم إلى دمياط حيث دفن فيها سنة 668 هـ، وقيل أن أسرته استقرت بدمياط بعد وفاته[3].

مؤلفاته:

كتب الششتري نثرا ونظما

أما كتبه النثرية فهي:

- الرسالة العلمية.
- المقالد الوجودية في أسرار الصوفية.
- الرسالة البغدادية.

[1]- عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 9 – 10.
[2]- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، ص 77.
[3]- المصدر نفسه، ص 12.

وله كتب أخرى مفقودة أشار إليه محقق ديوانه، يوسف زيدان، وهي :

- العروة الوثقى في بيان السنن.
- احصاء العلوم.
- ما يجب على المسلم أن يعتقده إلى وفاته.
- المراتب الإسلامية والإيمانية والإحسانية.

كتابه الشعرية:

- الديوان الكبير للششتري يتضمن قصائده الشعرية والموشحات والأزجال.

الملحق رقم 03

أبو مدين شعيب الأنصاري:

ينتسب أبو مدين شعيب إلى الأماكن التي عرف بها منها الأنصاري[1] الأندلسي[2] المغربي[3] التلمساني[4].

أبو مدين شعيب من مواليد حصن قطنيانة[5] وحصن سنتوجب من نواحي اشبيلية بالأندلس، اختلف الباحثون في مولده بالندقيق.

ذكر محي الدين بن عربي الذي كان من المعاصرين لابي مدين أن هذا الأخير درج سنة تسع وثمانين وخمسمائة[6]، ويقول عليه الباحثين لأبي مدين أجمعوا أن عمره حين وفاته كان يقارب الثمانين فإن ميلاده يكون حوالي 509م.

فر من مسقط رأسه (قطنياته الأندلسية) وفي نفسه حاجة إلى تعلم قراءة القرآن والصلاة، وانطلق في هجرته هذه بنية تعلم القرآن والصلاة والوصول إلى الحقيقة وأول توجه له البحر ويقول أبو مدين شعيب "(كنت بقنطناية) فأردت التخلي عن الدنيا، فصرت قاصدا بحر المغرب ثلاث أيام أو أربعة فلاحت لي كدية على البحر وعليها خيمة فخرج لي منها شيخ وليس عليه ما يستر عورته فنظر

[1]- عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوت حياته ومعراجه إلى الله، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص 23.

[2]- أحمد بن أحمد بن عبد الله أبو العباس الغبريني، عنوان الدراية فيمن يعرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، ص 7.

[3]- عبد الوهاب الشعراني، الطبقات الكبرى، ت: أحمد عبد الرحمن السايح، ج1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005، ص 274.

[4] - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 528.

[5]- أبو يعقوب يوسف بن يحي النادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي عباس السبتي، ص 319.

[6]- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكية ، المجلد 7، ص 356.

إلي على أني أسير فررت من أرض الروم، فسألني عن شأني فأخبرته فأخذ حبلا وربط في طرفه مسمارا فرمى به في البحر فأخرج حوتا وشواه لي فأكلته"[1].

ويرتاح أبو مدين لصاحب الخيمة وينصحه ويوجهه وهو يحاوره يقول أبو مدين: ثم بعد ذلك قال لي "أراك تروم أمرا، فارجع إلى الحاضرة، فإن الله لا يعبد إلا بالعلم"[2].

فيشد رحاله إلى اشبيلية ثم شريش ومن شريش إلى الجزيرة الخضراء ثم إلى مراكش "ولما وصل إلى مراكش تعرف بالأندلسيين فيها فأخذوه في جملة الأجناد... وهؤلاء الأجناد لا تحس قلوبهم الرحمة ولا يستشعرون شيئا من العطف، إنهم يأكلون عطاءه ولا يعطوه منه إلا اليسير"[3].

وقيل له "إن أردت أن تتفرغ لدينك فعليك بمدينة فاس"[4].

ومن فاس إلى بلاد المشرق بنية أداء فريضة الحج، ويتلقى بجبل عرفة بالشيخ عبد القادر الجيلالي، وبعدها شد الرحال إلى بلاد المغرب واستقر ببجاية، وقد استدعاه الخليفة الموحدي يعقوب المنصور هو والشيخ أبا زكريا المغيلي*، ولكنه في طريقه إليه توفي بتلمسان.

يقول ابن مريم "وصلوا جور تلمسان فبدت رابطة العباد فقال لأصحابه ما أصلحه للرقاد، فمرض مرض موته فلما وصل واد يسرا اشتد به المرض ونزلوا به هناك"[5]، وتصل روحه إلى بارئها

[1]- التادلي: التشوف إلى رجال التصوف، ص 322.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد الحليم محمود: شيخ الشيوخ أبو مدين الغوت حياته ومعراجه إلى الله ، ص 28.

[4]- التادلي: التشوف إلى رجال التصوف، ص 320.

* المغيلي لم يستجب لاستدعاء الخليفة.

[5]- ابن مريم التلمساني، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ت: محمد بن أبي شنب، مطبعة الثعالبية، الجزائر، ص 1908، ص 113.

وقائل أبو علي الصواف وسمعته عند النزع يقول الله الله الله حتى رق صوته"[1]، ودفن بالعباد بتلمسان ومن شيوخه:

أبو الحسن بن حرزهم وأبو الحسن بن غالب وأبو عبد الله الدقاق السجلماني، أبو يعزي عبد القادر الجلالي.

ومن تلامذته:

يذكر ابن زيان في التشويف أنه سمع محمد بن علي بن عبد الله الأنصاري يقول:

"خرج أبو مدين ألف تلميذ ظهرت على يد كل واحد منهم كرامة"[2]، منهم ابن عربي، أبو الصبر السبتي، أبو علي حسين ابن محمد الغافقي، يوسف ابن خلف الكوفي.

من آثاره:

في التصوف (كتاب أنس الوحيد ونزهة المريد في التوحيد).

وفي الرياضيات الصوفية العلمية: مجموعة قصائد في الأدعية والمناجاة وآداب السلوك وصحبه الشيخ، وحزبه الذي جعله لطريقته التصوفية في مجال العقائد: فصنف واحد بعنوان عقيدة.

الديون الذي درسناه الذي جمعه الشيخ العربي من مصطفى الشوار التلمساني (1275 هـ)، شيخ الزاوية العلوية بتلمسان فقام بنشره نجله محمد بن العربي بمطبعة الترقي بدمشق سنة 1938 بعنوان: ديوان الشيخ سيدي شعيب ابي مدين.

[1]- التادلي: التشوف إلى رجال التصوف، ص 324.

[2]- التادلي، المصدر نفسه، ص 321.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا : المصادر

1. ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتاب،ط1، 2005.

2. ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر بيروت، د.ط، 1966.

3. ـــــــــ، فصوص الحكم، علق عليه، أبو العلا عفيفي، دار الكتب العربي، بيروت، ط2، 1980.

4. ابن مريم التلمساني، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، ت: محمد بن أبي شنب، مطبعة الثعالبية، الجزائر، ص 1908.

5. ابن منظور، لسان العرب، حققه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان.

6. أبو اسماعيل المروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين، ج1، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، دار تركي للنشر، دط،.

7. أبو الحسن الششتري، الديوان، حققه وعلق عليه: علي سامي النشار، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1960.

8. أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، الديوان، تحقيق وتعليق د العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

9. ـــــــــــــــــــــــــ، الديوان، دراسة وتحقيق، يوسف زيدان، دار الشروق، مصر، دط، 2008.

10. أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني (ت 704 هـ/1304م)، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1989.

11. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ت: عبد الحميد هنداوي، ج3، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 2008.

12. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، 1979.

13. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمد شاكر، ط1، دار المدني للنشر، جدة، 1991.

14. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، دار الفكر، بيروت، د ط، 1994.

15. ـــــــــــــــــــ، المنقذ من الضلال، اعتنى به د. عبد الله الخالدي، شركة واد الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

16. ـــــــــــــــــــ، مشكاة الأنوار، تحقيق وتقديم، د. أبو العلا عفيفي، نشر الدار القومية للطباعة، مصر، 1964.

17. أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، وكالة المطبوعات، بيروت، د ط، 1981.

18. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ت: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2010، ج1.

19. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ت: محمد عبد القادر أحمد عطاء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001.

20. أبو مدين شعيب التلمساني، ديوان سيدي شعيب أبي مدين بن الحسين الأنصاري، مطبعة الترقي، ط1، 1937.

21. أبو نصر السراج الطوسي، اللّمع في التصوف، حققه وقدمه له وأخرج أحاديثه: د.عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرود، دار الكتاب الحديث، بمصر، ومكتبة المثنى بغداد، د.ط، 1960.

22. أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ت علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006.

23. أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق قاسم محمد عباس، دار المدى، ط1، 2004.

24. أبو يعقوب بن أبي بكر السّكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، ط2، القاهرة، 1940.

25. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي، التشوف إلى رجال أهل التصوف، تح: أحمد توفيق، ط1، 1984.

26. أحمد بن أحمد بن عبد الله أبو العباس الغبريني، عنوان الدراية فيمن يعرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية.

27. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نقح الطيب من عصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحساس عباس، دار الصادر بيروت، مج 2، بيروت، 1968.

28. أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني، إيقاظ الهمم في شرح الحكم لابن عطاء السكندري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج2.

29. إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغ ة/ البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، عام 1996.

30. التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

31. تراث الحلاج، (أخباره، ديوانه، طواسينه)، قراءة وإعداد وتحقيق عبد الله نبهان ود. عبد اللّطيف الراوي، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1996.

32. جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أسرار البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 2000.

33. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ترجمة وتعليق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

34. الحسن هانئ أبو نواس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 2001.

35. حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، حققه وقدم له عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ج2.

36. السيّد أحمد الهاشمي، جوهر البلاغي في المعاني والبديع، ضبط وتحقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999.

37. ـــــــــــــــــ، ميزان الذهب، حققه وعلق عليه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997.

38. الصولي (أبو بكر محمد بن يحي)، أخبار أبي تمام، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1980.

39. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2004.

40. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، علق عليه محمد رشيد رضا، دار المعارف، ط3، بيروت، لبنان، 2001.

41. عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرّسالة القشيرية في علم التصوف، تح: عبد الكريم عطا، مكتبة طيبة، دمشق،2000.

42. عبد اللطيف البغدادي، تاج العروس، ج8.

43. عبد الوهاب الشعراني، الطبقات الكبرى، ت: أحمد عبد الرحمن السايح، ج1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.

44. قيس بن الملوح، مجنون ليلى، الديوان، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، دار مصر للطباعة، القاهرة.

45. الكلاباذي، التعرّف لمذهب أهل التصوف، تعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.

46. محمد النّيفر، عنوان الأريب عمّانش بالمملكة التونسية في عالم أديب، المطبعة التونسية، تونس، ط1، 1351هـ، ج1.

47. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكية، إعداد مكتب التحقيق بدار إحياء التراث الإسلامي، قدم له: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ج2.

48. ـــــــــــــــــ، رسائل ابن عربي، كتاب الغناء في الشهادة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج11، 1316هـ.

49. ـــــــــــــــــ، فصوص الحكم، تقديم أنطوان موصلي، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1990.

50. المقري أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، ج2، دار صادر، بيروت، 1988، د ط.

51. مولاي العربي الدّرقاوي الشريف الحسني، مجموع رسائل مولاي العربي الدّرقاوي، تحقيق بسّام محمد بارود، 1999م.

52. النفري، المواقف والمخاطبات، تقديم وتعليق: د. عبد القادر محمود، تحقيق آرثر ربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1985.

53. الهجويري (أبو الحسن علي بن عثمان)، كشف المحجوب، ت: محمد أحمد ماضي أبو العزائم، دار التراث العربي، القاهرة، 1976.

54. يوسف بن إسماعيل النبهاني، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ج2، ترجمة وتحقيق: عبد الوارث محمد علي، ط1، دار الكتب العلمية .

ثانيا: المراجع باللغة العربية

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، 1999.

2. ـــــــــــ، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1965.

3. ابن ليون، الرسالة العلمية (نسخة مخطوطة بالمكتبة الدرقاوية بطنجة).

4. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي في القرن 10- 14 هجري، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981، د ط، ج2.

5. أبو القاسم محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، مؤسسة الرسالة، ط2، 1985، ج1.

6. أحمد بهجت، بحار الحب عند الصوفية، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، 1984م.

7. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب، القاهرة، 1998.

8. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، مجد، ط1، 2005.

9. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، دار القلم، بيروت، د ت، دط.

10. أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006.

11. ـــــــ، زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978م.

12. ـــــــ، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989.

13. ـــــــ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

14. أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مهدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.

15. أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2008.

16. أمينة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

17. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس، د ط، 1984.

18. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

19. حبار مختار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته، دار القدس العربي، وهران، ط2، 2010.

20. ـــــــــــ، شعر أبي مدين شعيب التلمساني: الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

21. حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 2002.

22. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،1989.

23. حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2005.

24. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

25. رابح بوحوش، البنية اللغوية للبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1993.

26. رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لينان، ناشرون، ط1، 1999.

27. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 1998.

28. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006.

29. سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، د ط، مصر، 2007.

30. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007.

31. سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2005.

32. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

33. شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلوم للملايين، ط6، بيروت، د ت.

34. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط3، د ت.

35. ـــــــــــ، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط6، مصر، د ت.

36. الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط9، 2009.

37. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، 1961.

38. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998.

39. ـــــــــــ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

40. ـــــــــــ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، القاهرة، 1980.

41. الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 الهجريين، دار الهدى، عين مليلة، 2004، د ط.

42. عاطف نصر جودة، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

43. ـــــــــــ، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

44. عباس يوسف الحداد، العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2005.

45. عبد الحق الكتاني، المحب المحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006.

46. عبد الحكيم حسّان، التصوف في الشعر العربي: نشأته وتطوّره حتى أوائل القرن 3 الهجري، ط2، مكتبة الهلال، القاهرة- مصر، 2003.

47. عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوت حياته ومعراجه إلى الله، دار المعارف، القاهرة، د ت.

48. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ط2، 1982.

49. عبد السّلام هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، ط5، 2001.

50. عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، دار العرفان، حلب، ط2، 2001.

51. عبد الكريم الجيلي، فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إتحاد الكتاب العرب.

52. عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ط1،دار الحياة، دمشق، 1972.

53. عبد الكريم حسن، لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحوّلات المعنى ومعنى التحوّلات، ط1، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000.

54. عبد الله خضر، شعرية الخطاب الصوفي، ديوان عبد القادر الجيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2016.

55. عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

56. عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شنا شبل ابنه)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

57. ـــــــــــــــــ، السّبع معلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998.

58. ـــــــــــــــــ، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.

59. عبد المنعم حنفي، الموسوعة الصوفية، إعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية، دار الرشاد، ط1، 1992.

60. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.

61. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1987.

62. علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب العربي، بيروت، دار الرائد العربي، د ط، 1984.

63. علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد ذات الفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، ط2، 2000.

64. عيسى علي العاكوب، موسيقى الشعر العرب، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997.

65. فوز الشايب، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999.

66. كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

67. كمال بشير، علم اللغة العام، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت.

68. كمال مصطفى الشيبي، صفحات مكثفة من تاريخ التصوف، دار المناهل، بيروت، ط1، 1997.

69. محمد الرّاشد، نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي من الحبّ الإلهي إلى دوامات الاتحاد المستحيل، صفحات للدراسات والنشر، 2006.

70. محمد الطاهر علاوي، العالم الربّاني سيدي بومدين شعيب، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2004.

71. محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية، 1981.

72. محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط1، 2006.

73. محمد بنعمارة، الصوفية قي الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

74. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994.

75. محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في التصوف الإسلامي ظلاله في الأدب، دار الطباعة المحمدية، د ط، القاهرة، د ت، ج2.

76. محمد غنيمي هلال، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، القاهرة، 1958.

77. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

78. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1969.

79. محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995.

80. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصر، دار المعارف، ط3، 1969.

81. مصطفى عبد الواحد، دراسة الحب في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، 1972، ج2.

82. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1983.

83. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997.

84. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف والتقنيات، دراسة مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003.

85. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنش ر، الجزائر، ج1، د ط، د ت.

86. وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السّابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006.

87. ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر "المفاهيم والإنجازات" عمر أبو حفص (1913- 1990) نموذجاً، الجزائر، د ط، 2007.

88. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

89. ـــــــــــــــــ، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، 1999.

90. يوسف اليوسف، الغزل العذري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981، ط2.

91. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

ثالثا: المراجع المترجمة

1. اسين بلاثيوس، ابن عربي مذهبه حياته، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1965، د ط.

2. تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط3، المغرب، المعرفة الأدبية، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

3. جون روبرت بارت اليسوعي، الخيال الرمزي كولريدج والتقليد الرومنسي، ترجمة علاي العاكوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي، د ط، 1992.

4. جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: د.أحمد درويش،ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

5. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر – المغرب. الطبعة الأولى، 1986.

6. فيرناند هالين وفرانك شوبر وميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ت: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

رابعا: المجلات

1. أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، جانفي/ مارس 1997.

2. بومدين كروم، صورة الصوفي في شعر أبي الحسن الشستري، مجلة الخطاب الصوفي، العدد الأول.

3. صبار نور الدين، مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف (مقال)، دار الأصول للطباعة والنشر، سيدي لحسن- سيدي بلعباس، عدد 3، ماي 2015.

4. فاضل تامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48- 49.

5. فاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، العدد 86، مارس 1999.

6. نعيم اليافي، الانزياح والدّلالة، مجلة الفيصل، ع 266، أوت- سبتمبر 1995.

خامسا: الرسائل الجامعية

1. أحمد بوزيان، شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي، رسالة مقدمة لنيل الدكتوراه، سيدي بلعباس، 2006 .

2. بومدين كروم، أبو الحسن الششتري حياته وشعره، مخطوط لنيل شهادة الدكتوراه، تلمسان، 2002.

3. خناثة بن هاشم، الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1990.

سادسا: المعاجم

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، دار العودة، اسطنبول، تركيا، 1989.

2. أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مؤسسة الرّسالة، ط2، 1986، مادة (،، ص)، ج3.

3. ممدوح الزوبي، معجم الصوفية دار الجبل، دط، دت.

الفهرس

الفهرس

مناجاة

كلمة شكر

إهداء

مقدمة..... أ

مدخـــل

تجليات الكتابة الصوفية في الأدب المغاربي

1.مرتكزات الخطاب الصوفي.....7

2.الكتابة الصوفية في العرفان الصوفي.....12

3.التصوّف في الأدب المغاربي.....21

الفصل الأول

تجليات الانزياح وجماليته في الخطاب الصوفي المغاربي

أولا: الانزياح المفهوم والمصطلح..... 30

1- الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة.....31

2- الانزياح في الدراسات النقدية الأسلوبية.....33

3- الانزياح في الدّراسات النقدية العربية.....40

ثانيا: الانزياح في الخطاب الصوفي المغاربي.....45

ثالثا: الانزياح على مستوى الصورة الفنية.....**55**

1-صورة الرّوح.....56

2-صورة الخمرة 63

3- صورة الأنثى.....65

رابعا: الانزياح على مستوى الموضوعاتية الشعرية.....71

1-موضوعة الرّحلة.....72

2-موضوعة الحنين.....77

3-موضوعة الغزل.....81

4-موضوعة الخمر.....95

الفصل الثاني

المستوى التركيبي في دواوين الشعراء الصوفية المغاربة

تمهيد.....106

أولا: تراكيب الجمل.....107

1- تركيب الجمل الفعلية.....107

2-تركيب الجملة الاسمية.....113

ثانيا:التقديم والتأخير.....117

1-تقديم الخبر على المبتدأ.....117

2-تقديم الفاعل على الفعل.....119

3-تقديم المفعول به على الفاعل.....120

4-تقديم الجار والمجرور على المتعلق به.....121

ثالثا: التعريف والتنكير.....124

1- التعريف.....124

2-التنكير.....128

رابعا: تراكيب الإضافة.....131

خامسا: الأساليب الإنشائية.....133

1- أسلوب الاستفهام 133

2- أسلوب الأمر.....136

سادسا: أسلوب النداء.....141

سابعا: أسلوب الحذف.....147

1- حذف المحركات.....148

2- حذف الواصلات.....150

ثامنا: الوصل والفصل.....153

1- الفصل بين متلازمين (المسند والمسند إليه).....155

تاسعا: شعرية التناص.....157

1- التناص مع القرآن الكريم.....157

2-التناص الشعري.....165

3- التناص التاريخي.....169

عاشرا: أسلوب الحوار.....172

1- الحوار مع الصاحب.....173

الفصل الثالث:

جماليات الصوت والإيقاع المغاربي

تمهيد.....177

أولا– الإيقاع الخارجي.....178

1-الوزن.....179

2-التدوير.....192

3-القافية.....194

4-الروي.....208

ثانيا– الإيقاع الداخلي.....212

1-التكرار الكمي للأصوات.....213

2-التكرار.....220

3-الجناس أو التجنيس.....223

4-التصريع.....226

الفصل الرابع:

المستوى الدلالي في الشعر الصوفي المغاربي

تمهيد.....**231**

أولا: حقل ألفاظ الغزل العذري.....232

1-ما علاقته بالغياب.....233

2-ما علاقته بالحضور.....235

3-خصائص هذا الحقل.....237

4-ما علاقته بالمحبوبة وأسماءها.....240

ثانيا: حقل ألفاظ الخمرة الصوفية.....242

1-ما علاقته بالمدامة والشرب والسّكر.....243

2-خصائص هذا الحقل.....246

ثالثا-حقل ألفاظ المراتب الصوفية.....254

1-ما علاقته بالمقامات والأحوال.....255

2-خصائص هذا الحقل.....257

رابعا-حقل ألفاظ مظاهر الطبيعة.....261

- ما علاقته بالطبيعة الحية والصامتة والمصنوعة.....262

1-التشبيه.....265

2-الاستعارة.....270

3-الكناية.....274

خاتمة.....278

الملاحق.....282

قائمة المصادر والمراجع.....294

الفهرس.....312

ملخص

يرنو هذا البحث إلى استظهار شعرية الخطاب الصوفي المغاربي، حيث تتبعنا من خلاله التجربة التي أنتجت الظواهر الشعرية، ففضلنا أن نختار شعراء صوفية مغاربة في القرن السادس الهجري، حتى لايتسم بحثنا هذا بالشمولية، وبهذا يسمح لنا هذا الإختزال بالوقوف بدقة على الظاهرة الشعرية وتناولها من جميع جوانبها، لابراز سيماته الانزياحية الشعرية التي تتيح لنا الولوج إلى أغواره، والبحث عن جمالياته مبينين بعض الإيحاءات الكامنة التي تحول الكتلة اللّغوية من الحقيقة إلى المجاز، والتي بها يتوسل الصوفي التعبير عن مدركاته للماني التي كلما اتسعت ضاقت عنها العبارة.

Résumé

Ce travail de recherche a pour but de démontrer et de valoriser le discours poétique Magrébin Soufi. A travers l'expérience, il y a eu apparition des phénomènes de la poétique et un poète Soufi du Magreb a été choisi soigneusement, chaque cas a été traité sous ses aspects pour mettre en évidence la poétique locutoire, la recherche de l'esthétique et les suggestions latentes. Ces dernières permettent de transformer la linguistique du réel à la métaphonie à travers laquelle le Soufi exprime la signification de ses perceptions.