الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان-

السّنة الجامعيّة:

الملحقة الجامعيّة - مغنية -

قسم اللّغة والأدب العربيّ

مذكرة لنيل شهادة الماستر

تخصّص – دراسات لغوية –

جَمالِيّةُ الرَّمزِ في الشِّعرِ الصُّوفي
أبو مَديَن شُعيب نَموذَجاً

إعداد الطّالبة:

سارة شملال

إشراف:

أ. أسماء بلهبري

اللّجنة المناقشة:

د/ عبد القادر بوشيبة	أستاذ محاضر "أ"	رئيساً
أ/ فايزة مليح	أستاذة مساعدة "أ"	مناقشا

1436 هـ/1437 هـ– 2015 م/2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

صدق الله العظيم

الآية 19 من سورة النّمل

الإهـــــــــــداء

أُهـديـكِ والـدتي كـــل ثمرةٍ عـربـــون فخـرٍ، ومحبّـــة

أُهـديـكِ والـدي كـلّ مسرّةٍ جـــراء عنـاءِ سنين طويلـةٍ

أُهـديكم إخوتـي كـلّ محبّـة عن كلّ مساعدةٍ، ولأحمد بخاصّةٍ

إليكم عائلتي وأحبتي كلّ مكرمة من خـالٍ وعـمٍّ وخـال وعـمّـةٍ

إليكم أساتـذتي كـلّ مفضلـةٍ لأثمن زادٍ علميٍّ، مَدَدْتُم لنا كهديّةٍ

لكلّ من ذُقتُ منهم كل حلاوةٍ لكـل من عـرفتهـم طـول حيـاةٍ

لكـم كلّكـم أهـدي جـوهـرةً حصّـنتهـا في دراسـةٍ متواضعةٍ

سارة شملال

كلمة شكر وتقدير

لقد بذلت في إعداد هذا البحث ما استطعت من جهد ووقت، وغايتي أن يكون وافياً خالصاً لوجه الله الكريم، راجيةً منه الأجر والثّواب.

ومن لا يشكر النّاس لا يشكر الله فكيف بأهل الفضلِ والعلم إذ من الواجب الاعتراف بجهدهم، ولذلك أخصّص التّقدير والامتنان لأستاذتّي الفاضلة "بلهبري أسماء" التّي تتبّعت هذه المذكّرة من بداياتها، وتعهّدتها بملاحظاتها القيّمة فجزاها الله عنّي خير الجزاء.

كما أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى لجنة المناقشة التّي تحمّلت عناء المناقشة، مثمّنةً سلفاً ملاحظاتهم القيّمة التي سيدلون بها.

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أسأل الله الأجر والثّواب.

مقدّمة

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على سيدنا محمّد، صاحب الخلق الطّاهر صلوات ربّي وسلامه عليه وعلى آله وصحبه الطّاهرين ومن والاه إلى يوم الدّين.

التّصوّف ظاهرة نفسيّة واجتماعيّة ودينيّة، ظهر منذ الإرهاصات الأولى لظهور الإسلام، فالقرآن والسُنَّة هما المنبعان الأساسيّان له. حيث استقطب مجالاً رحباً، وكان له أثرٌ بارزٌ في الشّعر العربيّ، فكان الشّعر الصّوفي رافداً مهماً وركيزةً أساسية ارتكز عليها المتصوّفة، مكّنتهم من التّعبير عمّا يتغلغل في داخلهم من مشاعر في قالب رمزي يخفي من خلاله الشّاعر الصّوفي إحساساته ومشاعره، وكذا حبه للخالق – عز وجل – فيحجب تلك المحبّة الإلهيّة بأشكال متعددة ومن بينها: رمز المرأة ، ورمز الخمرة، ورمز الطّلل والرحلة، ورمز الطّبيعة.

و من أبرز هؤلاء الشّعراء الصّوفيّين: أبو مدين شعيب (509هـ – 594هـ) الذي وظّف الرّمز في شعره توظيفاً فنّياً جمالياً في قالبٍ متنوّعٍ، لذلك رأينا أنّه جدير بالدّراسة.

ومن خلال دراستنا لهذا الموضوع (جماليّة الرّمز في الشّعر الصّوفي) اعترضنا بعض الأسئلة التي قد تتبادر إلى الأذهان ومن بينها: ما مفهوم الجماليّة؟ وما مفهوم الرّمز؟ وماهي أهم الأسباب التي دفعت الصّوفيّة لاستخدام الرّمز ؟ وكيف كانت أشكاله الصّوفيّة عموماً ؟ وعند أبي مدين شعيب خصوصاً؟

محاولين الإجابة عن كل ذلك، وفك شفرات تلك الرمزيّة عند الشّعراء المتصوّفة، والدّافع من وراء ذلك هو:

- رغبة ذاتية: تتجلى في تتبع الظّاهر الرمزيّة للشّعر الصّوفي، وخاصة شعر أبي مدين شعيب
- وأخرى موضوعية، تتجلى في دراسة جمالية للرّموز في الشّعر الصّوفي ومدى تفاعل الشّاعر معه

متبعين منهجاً وصفيّاً في وصفنا لظاهرة التّصوّف، وتحليليّاً في تحليلينا لمعظم أشعار أبي مدين شعيب مستقين الأهمّ من المهم في خطة بحث تفرعت إلى مقدمة ومدخل اندرجت تحت عناوين ألا وهي:

1- مفهوم التّصوّف: أ- لغة، ب-2 صطلاحا، 3- أبرز سماته، 4- نشأته ، 5- لمحة عن أبي مدين شعيب

أما الفصل الأوّل فقد عنون بالجماليّة الرمزيّة للشّعر الصّوفي وينقسم إلى مباحث كان الأوّل بعنوان مفهوم الجماليّة، والثّاني الجماليّة في الأدب عموماً والشّعر خصوصاً، والثّالث مفهوم الرّمز أ.لغة، ب.اصطلاحا والرابع، أسباب لجوء الصّوفيّة لاستخدام الرّمز، ثم الخامس: الخلفيات الثّقافيّة للرّمزِ الصّوفي عند الصّوفيّة، وإذا ما انتقلنا إلى الفصل الثّاني فعنون بالرّمز الصّوفي عند أبي مدين شعيب، انقسم هو الآخر إلى مباحث هي: أولا:رمز المرأة ، ثانيّاً: رمز الخمرة، ثالثاً: رمز الطّلل والرّحلة ، وخاتمة كانت عبارة عن نتائج مستقاة من البحث.

ومن أبرز المصادر والمراجع التي كانت عونا في هذه الدّراسة: شعر أبي مدين التّلمساني الرؤيا والتّشكيل لصاحبه مختار حبّار، والأدب في التّراث الصّوفي لمحمّد عبد المنعم خفاجي، وإتجاهات الأدب الصّوفي لعلي الخطيب.

ورغم الاستفادة من مراجع مختلفة إلاّ أنّه قد أعاقت البحث بعض الصعوبات والتّي من بينها: الجدال الكبير الذي دار حول التّصوّف، وكثرة الآراء والأقوال فيه، وكذلك نقص الدراسات التي أفردت تحليلا لقصائد أبي مدين شعيب.

وبحمد الله وعونه تمّ أنهاء البحث والذي نتمنى أن يثمر الثمرة المرجوة منه، ويعم بالفائدة والنّفع على كل من تصفّحه مع فائق الشّكر والتّقدير للأستاذة بلهبري أسماء على كلّ مجهوداتها.

وشكرا

شملال سارة

المدخل

نبذة عن التّصوف

1. مفهوم التّصوّف.
   أ. لغة
   ب. اصطلاحا
2. أبرز سماته.
3. نشأته.
4. لمحة عن أبي مدين شعيب.

أوّلا– مفهوم التّصوّف

التّصوّف الإسلامي جزء أساسي في التّراث الإسلامي حيث تبوأ مكاناً هاماً في الفكر العربي الإسلامي والاهتمام بالتّصوّف قديماً، تنأوّله المؤرخون والعلماء والمسلمون كالطوسي والكلابذي، والقشيري وغيرهم، كما ألّف فيه الفلاسفة كابن سينا والغزالي وابن خلدون، وتجادل فيه الفقهاء وعلماء الكلام إضافة إلى جهود المستشرقين، ولم يتفق هؤلاء على رأي واحد سواء تعلق الأمر بحدوده أو أصوله فاختلفت الآراء والمشارب حوله، فالتّصوّف ليس ظاهرة إسلامية خاصّة بل إن جذوره وعروقه تمتد في أي فكر ديني عموما، حتّى إنّ كثيراً من الدّارسين ربطه بأصول غير إسلاميّة كالمسيحيّة والهنديّة والفارسيّة والفلسفة اليونانيّة، بينما يرفض رأي آخر هذه الصلات جملة وتفصيلا ويردّه إلى أصوله الإسلاميّة ومنابعه الأوّلى القرآن والسنّة.

أ. لغــة:

التّصوّف في أصله اللّغوي مشتق من الكلمة «صوف»، الصّوف للضأن وما أشبهه، الصّوف للغنم كالشَّعْرِ للمعز والوبر للإبل، والجمع أصواف والصّوف كل من أوّلى شيئاً من عمل البيت وصاف عنّا شرّه يصوف، عدل.[1]

والصّوف للشاة، والصّوفة أخصّ منه، ويقال أخذت بصوف رقبته.. قال بن الأعرابي أي بجلد رقبته.[2]

الصّفة: الضلة – البهو الواسع العالي السقف – مكان مظلّل في مسجد المدينة كان يأوي إليه فقراء المهاجرون ويرعاهم الرّسول – صلّى الله عليه وسلم – وهم أصحاب الصُّفَّة[3]

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلس الخامس، الجزء 28، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة محققة – 119م، ص 2557.

[2] اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة، و صحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، الجزء الرابع، دار العلم للملايين بيروت الطبعة الثانية 1979م / 1377 ص

[3] مشترك مجمع اللغة العربية،(شوقي ضيف، شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين ،جمال مراد ،عبد العزيز النجار) المعجم الوسيط، مصر ،ط4 ،2001 ، ص 517 .

وصوفة أيضاً: أبو حيّ من مُضَر، هو الغوثُ بن مرّ بن أدبن طابغة[1] فهو اسم رجل كان قد انفرد بخدمة الله سبح أنّه وتعالى عند بيته الحرام، فانتسب الصّوفيّة إليه لمشابهتهم إياه، في الانقطاع إلى الله.[2]

وتصوّف: تنسك أو ادعاه.[3]

والتّصوّف طريقة سلوكيّة قوامها التّقشّف والتّحلي بالفضائل لتزكو النفس وتسمو الروح.[4]

ب. اصطلاحاً:

التّصوّف في حقيقته إيثار وتضحية باللّذائذ والشّهوات وإيثار لما يبقى على ما يغني، تضحية بالعاجل وإيثار للآجل، مجاهدة للنّفس ومغالبة لأهوائها.

هو نزوع فطري إلى الكمال الإنساني، إلى التماسي والمعرفة عن طريق الكشف الرّوحي، أو العلم اليقين، النّاشئين عن الإلهام الإلهي والنّظر العقليّ والرّياضة النّفسيّة وبعض الدّلائل الحسّيّة والتّصوّف روح لمجموع حقائق الإسلام من عبادة وإيمان ويقين وعرفان، وهو إيثار الحق على رغبات النّفس.

وسئل أحد الصّوفيّة عن معنى التّصوّف فقال:«معناه أنّ العبد إذا تحقق بالعبوديّة واتّصف بشهود حقائق الرّبوبيّة صفا من كدر البشريّة، فنزل منازل الحقيقة، وأخذ مكارم الشّريعة، فإن فعل فهو صوفيّ».[5]

والصّوفيّ أحد ثلاثة –كما يقول السري «واحد لا يطفئ نور ورعه نور معرفته وواحد لا يتكلم بباطن في علم ينقضه عليه ظاهر من الشرع، وواحد لا تحصله الكرامات على هتك أستار محارم الله»[6]

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمدالعرقسوسي، مؤسسة الرسالة الطباعة و النشرو التوزيع بيروت – لبنان – الطبعة الثامنة، 2005م، ص 829

[2] زكي مبارك صيدا، التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق، بيروت – لبنان ، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى 2006م، ص17.

[3] محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العرباوي،الجزء الثالث، الكويت، طبعة ثانية 1987 م، ص 42

[4] أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية، وضعحواشية خليل المنصور، دار الكتب العلمية، لبنان، دت، ص 311

[5] ينظر د. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار الغريب للطباعة، ص 33

[6] المرجع نفسه، ص 33

والتّصوّف فكر إسلاميّ فلسفيّ نشأ مع الإسلام، وبدأ بحركة الزّهد، ثم تطوّر إلى فكرة التّصوّف فالإسلام والقرآن هما المنبعان الأوّل للتّصوّف.[1]

رغم كثرة التّعريفات التي عرف بها التّصوّف فلابد أن نأخذ معنى التّصوّف سنجده أقرب إلى كلّ المعاني التي أعطيت لهذا العلم من العلوم الإسلاميّة، فأبو الحسن الشاذلي عرّفه بقوله «التّصوّف تدريب النفس على العبوديّة وردّها لأحكام الرّبوبيّة».[2]

ومن التعريفات المختلفة للتّصوّف يتضح اتصال التّصوّف، باعتباره مجالا للحياة الرّوحية اتصالاً وثيقاً بمختلف العلوم كالأخلاق والنفس والفلسفة والاجتماع.

وكان للجانب الأخلاقي في تعريف التّصوّف النّصيب الأكبر من اهتمام المتصوّفة وغيرهم من الباحثين وقد شاع هذا الاتجاه في الشّرق والغرب قديماً وحديثاً حتّى وصف التّصوّف ب أنّه علم للأخلاق وقد أضاف البعض ب أنّه أيضاً علم للنفس إذ هو أشد ما يكون لمعرفي النّفس التي تصدر عنها الأخلاق وذلك أن ارتباط التّصوّف بالمعرفة والمشاهدة ورؤية القلب وانفتاح البصيرة جعله ذا علاقة وثيقة بالتجربة النّفسيّة فالتّصوّف هو علم الرّياضات النّفسيّة والمواجيد القلبية[3] والأحكام الباطنية حتّى أطلق البعض على الصّوفيّة أطباء النفوس ومرشدي الأخلاق.

ثانياً– أبرز سمات التّصوّف

من بين أهم صفات التّصوّف ما يأتي:

الإخلاص وطهارة القلب، قال الله تعالى: ﴿**مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ حُنَفَاءَ**﴾.[4]

الخشية من الله تعالى – قا الله تعالى: ﴿**إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ**﴾.[5]

[1] ينظر ، محمد عبد المنعم خفاجي ، التصوف في الإسلام و اعلامه ، دار الوفاء – بيروت ط1 2002،ص8

[2] نور الهدى الكتاني،الدب الصوفي في المغرب و الأندلس في عهد الموحدين ،دار الكتب العلمية – بيروت ط2008 ، ص8

[3] منال عبد المنعم جاد الله التصوف في مصر والمغرب ، ص112

[4] سورة البينة (الآية 5)

[5] سورة فاطر (الآية 28

الخشوع لله – قال تعالى ﴿**خَاشِعِينَ لِلَّهِ**﴾.[1]

والتواضع للمخلوات ﴿**وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُؤْمِنِينَ**﴾.[2]

حسن الخلق – قال الله تعالى: ﴿**فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ**﴾.[3]

كذلك الزّهد في الحياة.

وللتّصوّف مراتب تتجلى في ثلاث درجات:

- **الأوّلى**: هي درجة المريد الطالب كما أنّه ا أوّل خطوة في التّصوّف وصاحبها صاحب وقت مجد في العبادة لطلب مراده، ومقامه المجاهدان وتجرع المرارات، ولذا قيل أوّلا التّصوّف علم.
- **الثانية**: هي وسط التّصوّف وتسمي درجة المتوسّط السّالك ومنهّلها صاحب حال وتلوين لانتقاله كل آونة من حال إلى حال ومن درجة إلى درجة، وهو مطالب بآداب المواد ومراعاة الصّدق في الأحوال واستعمال الأدب وفناء النفس في العبادات، وتلك الدّرجة معبر عنها بأن أوسط التّصوّف عمل.
- **والثّالثة**: وهي أعلى درجات التّصوّف ومنتهى أعمال الصّوفيّة وتسمى درجة المنتهى وصاحبها ذو نفس وهمّة وفضل، قد جاوز المقامات وصار في محل التمكين لا تؤثر فيه الأهوال ومقامه الصحو والإجابة للحق، استوت في حقّه الشّدة والرّخاء والمنع والعطاء، باطنه مع الحق وظاهره مع الخلق فمن بلغ تلك الدّرجة فقد بلغ الكمال وصار من أهل القرب والمكاشّفات، وقد قيل: **نهاية التّصوّف موهبة من الله**[4]

ومن ذلك كلّه نعرف أن التّصوّف مرماه طهارة القلب والتّوبة إلى الله ومحبّة الأنبياء وهم الذين قال الله فيهم ﴿**إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللَّهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا تَتَنَزَّلُ عَلَيْهِمُ الْمَلَائِكَةُ أَلَّا تَخَافُوا وَلَا تَحْزَنُوا وَأَبْشِرُوا بِالْجَنَّةِ الَّتِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ، نَحْنُ أَوْلِيَاؤُكُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَةِ**﴾[5]

---

[1] سورة آل عمران (الآية 199).

[2] سورة الحجر (الآية 26).

[3] سورة آل عمران (الآية 159).

[4] خفاجي عبد المنعم محمد، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، دت، ص 18 – 19.

[5] سورة فصلت 30– 31.

وينقسم التّصوّف الإسلامي إلى قسمين: قسم يتعلق بالتّربية وتهذيب الروح ونبل الخلق والتّحلي بالفضائل والكمالات الأدبية، وهو ما اصطلح على تسميته بعلم المعاملة.

وقسم يتعلق بالرياضة الرّوحية والعبادة والمحبة وما ينطوي تحت العبادة والمحبة من نور وإشراق وإلهام وفيض، وهو قسم العبادة والفيض والمحبة، فأوّل شروطه معرفة الكتاب والسّنة معرفة عليا ويسمى بالطريق وينقسم إلى أربع مراحل:

- **الأوّلى**: مرحلة العمل الظّاهر، أي مرحلة العبادة والإعراض عن الدّنيا وزخرفها وزينتها والزّهد في شهوتها وأهوائها، والانفراد والعكوف على الذكر والاستغفار مع تأدية الفرائض والنوافل والتطوعات.
- **الثانية**: مرحلة العمل الباطني أو المراقبة الدّاخلية، بتزكية الأخلاق، وتطهير القلب.
- **الثّالثة**: مرحلة الرياضة والمجاهد التي يقول فيها الرسول صلوات الله وسلامه عليه: « **رجعنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر**»، وبتلك المجاهدة العظمى يقوى سلطان الروح وتتحلل النفس من الأدران الأرضية فتسمو وتزكو وتصفو صفاء ربّانيا.
- **أما المرحلة الرابعة**: فهي مرحلة الفناء الكامل، وصول النفس إلى مرتبة شهود الحق بالحق وانكشاف ووضوح في رؤية العوالم الخفية.[1]

وقد اتفق كل من توفيق الطويل والتفتازاني وغيرهم على أن أهم خصائص التّصوّف تندرج تحت خمس عناصر هي:

- الترقي الأخلاقي.
- الفناء في الحقيقة المطلقة.
- العرفان الذوقي المباشر.
- الطمأنينة والسعادة.
- الرمزيّة في التّعبير.

ويمكن أن نضيف إلى هذه العناصر، عنصرين جوهريين مميّزين لهما أهمّية كبيرة لإلقاء الضوء على التّصوّف وهما:

[1] خفاجي عبد المنعم محمد، الأدب في التراث الصوفي، ص 20-21

- الإرادة: وهي أوّل منزلة القاصدين وبدء طريق السّالكين
- الحب الرّوحي: وهو أساس جوهري في طريق الصّوفيّة.[1]

ثالثاً– نشأته

للتّحدّث عن نشأة التّصوّف، جدير بنا أن نفرق بين التّصوّف كفكرة ومضمون، وبين التّصوّف كظاهرة عامّة، إذ أنّ التّصوّف كفكرة نشأت مع الإنسان والاستدلال على هذا لا يتأتّى بالاستناد إلى نصوص لأنّ نشأة الإنسان كانت قبل الكتابة والتّسجيل، ولكن من البديهي أن الإنسان منذ نشأته يتطلع إلى معرفة الغيب وإلى استشراف عالم ما وراء الطّبيعة بل وإلى الاتصال بهذا العالم عن طريق الوسيلة الصحيحة لهذ الاتصال.

وقد كان رسول الله محمّد – صلى الله عليه وسلم – يلجأ إلى العزلة والخلوة والتأمّل في الكون فإذا ما قارنّا كل ذلك بحياة الصّوفيّة نجد أن حياتهم هي اهتداء بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم، وما ننتمي إليه من كشف للحقائق ومعرفة الدّقائق إلى مصدرها الأوّل وهي الحياة الرّوحية الخاصة التي كان يحيلها رسول الله – صلى الله عليه وسلم – والتي تجرد فيها من كل شيء فانكشف له فيها وجه الحق في كل شيء.

أما التّصوّف كظاهرة عامّة فقد ظهر بصورة ملموسة في أواخر القرن الثّاني الهجريّ واستمر في النّمو والانتشار خلال القرن الثّالث الهجريّ.

والظّروف السّياسيّة التي كانت وراء نشأة التّصوّف فهي اتّساع رقعة الدّول الإسلاميّة ودخول كثير من العادات والتّقاليد الغريبّة إلى الإسلام وتخلي المسلمين تدريجيّاً عن كثير من أمور الدّين والتّكامل عن أداء الفرائض والعبادات مع الإقبال على الملذّات والتّرف والنّعيم، مما كان له أكبر الأثر على وجود تفاوت كبير بين طبقات الأمة، تفاوت بين الغني والفقير وبين الحكّام والرّعيّة نتج عنه شعور أفراد الشّعب بفارق فيما بينهم وبين حكّامهم خاصة، حين أصبحت الخلافة وراثية محصورة في أسرة واحدة وقد أدّى ذلك إلى انبعاث دعوة تدعو إلى محبة الله بكل ما تحمله من معنى وتذكر بعذاب القبر وعذاب الآخرة، فظهرت طائفة زاهدة متبتّلة متفقّهة كرد فعل للتّرف والنّعيم والبذخ بالذي سلا في ذلك الوقت.[2]

[1] خفاجي عبد المنعم محمد، الأدب في التراث الصوفي، ص 21

[2] منال عبد المنعم جاد الله ، التصوف في مصر و المغرب – ص 120- ص 121

ومن الظّروف السّياسيّة أيضاً الفتنة الدّاخلية التي بدأت مع مقتل الخليفة عثمان بن عفان، لذلك فاضطراب الأحوال السّياسيّة في ذلك العصر كان من نشأته إيثار بعض المسلمين لحياة العزلة والعبادة تورّعاً وابتعاداً عن الانغماس في الفتنة السّياسيّة، وذلك بالإضافة إلى أنّ حياة المسلمين الاجتماعية في بعض العصور خاصة في العصر الأمويّ أصابها تغيير كبير عمّا كانت عليه في عهد الرسول – صلى الله عليه وسلم – وعهد الخلفاء الرّاشدين، فقد فتح المسلون بلداناً كثيرة وغنموا من وراء هذا الفتح غنائم كثيرة فبدأ الثّراء يظهر في المجتمع الإسلامي مقترنا بحياة التّرف وما سيتبعه من انحرافات، ومن هنا وجد بعض المسلمين الأتقياء أنّ من واجبهم دعوة النّاس إلى الزّهد والورع وعدم الانغماس في الشّهوات ومن أمثلة الدعاة الصحابي: "أبو ذر الغفاري" الذي انتقد حياة الأمويين المترفة وأساليبهم في الحكم وممّا تقدم ذكره يتّضح دور العوامل السّياسيّة والاجتماعيّة في ظهور الغرّة الصّوفيّة، فقد كانت هذه العوامل دافعاً قويّاً لفرار بعض المسلمين بدينهم للتعبّد في عزلة عن النّاس.

وفي ضوء كل هذا يتبيّن لنا أنّ نشأة التّصوّف كانت جراء تأثير عوامل عديدة ترجع إلى الظّروف البيئية والاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصادية التي أهلت لنشوئه وتطوّره.[1]

رابعاً– لمحة عن أبي مدين شعيب

يعد أبو مدين شعيب من أبرز مشايخ وأقطاب الحركة الصّوفيّة في شمال إفريقيا والأندلس، القطب الربّاني أبو مدين شعيب، الشّيخ الفقيه المحقّق الواصل شيخ مشايخ* الإسلام في عصره، إمام العباد والزّهّاد.[2]

ولد أبو مدين شعيب ابن الحسن الأنصاري سنة 509هـ (1115م). بجزر إشبيليا، وتعلم بفاس ثمّ حج، وعند أوبته استوطن بجاية، توفي قرب تلمسان سنة 594 هـ، ودفن بقرية بالعباد في تلمسان وضريحه بها مشهور مزاره.

ترجم أبو مدين لنفس، وتناقل ترجمته عدد من المؤلّفين مثل: أبو العبّاس أحمد بن الخطيب المعروف بابن قنفد القسنطيني (810هـ)، في كتابه أنس الفقير وعز الحقير، نشره محمّد الفاسي وأودولف بالرباط 1956 وغيرهم من أمثال العربي الشوّار في مقدّمته لديوان أبي مدين التّلمساني وممّا جاء فيها: أنّه لمّا توفي والده،

[1] منال عبد المنعم جاد الله ، التصوف في مصر و المغرب – ص 121- ص 122

* سمي شيخ المشايخ لانه تخرج على يده ألف تلميذ جميعهم من العلماء

[2] بتصرف حمزة حمادة، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ، ص 1

كفله إخوته، وكان أصغرهم سنّاً – يرعى مواشيهم التي ورثوها عن والدهم، فكان أثناء ذلك إذا رأى مصلياً أو قارئاً دنا منه،[1] حيث كان يقول متحدّثاً عن نفسه «... كلما رأيت من يصلّي أو من يقرأ، أعجبني ودنوت منه، وأوجد في نفسي غمّاً لأنّي لا أحفظ شيئاً من القرآن ولا أعرف كيف أصلّي فقوّيت عزيمتي على الفرار لأتعلّم القراءة والصّلاة ففررت فلحقني أخي وبيده حربة فقال لي: والله لئن لم ترجع لأقتلنّك، فرجعت وأقمت قليلا».[2] لم تدم الإقامة طويلاً حتّى قويت عزيمته مرة أخرى على الفرار مجدّداً، يقول «فأسرت ليلة وأخذت في طريق آخر فأدركني أخي بعد طلوع الفجر، فسلّ سيفه علي وقال لي: والله لأقتلنّك وأستريح منك! فعلاني بسيفه ليضربني، فتلقيته بعود كان بيدي فانكسر سيفه وتطاير قطعاً، فلمّا رأى ذلك قال لي: يا اذهب حيث شئت».[3]

سار حتّى وصل البحر، حيث يوجد خيمة بها ناس وخرج منها شيخ، سأله عن أمره فأخبره بمسألته فأشار عليه، انصرف إلى الحاضرة حتّى تتعلّم العلم فإن الله تعالى لا يُعْبَدُ إلا بالعلم.[4]

أن يتردد بفاس على مجالس العلماء، لكنّه لم يكن يفهم عنهم شيئاً إلى أن جلس مجلس كلّما تكلّم صاحبه بكلام ثبت في قلبه وحفظه، فسأل عن الشّيخ، فقيل له: أنّه أبو الحسن بن حرزهم، فلما فرغ الشّيخ من درسه، دنى منه أبو مدين، وقال له: حضرت مجالس كثيرة، فلم أثبت على ما يقال، أنت كلّما سمعت منك حفظته، فقال له: هم يتكلمون بأطراف ألسنتهم، فلا يجاوز كلامهم الأذان، وأنا قصدت الله بكلامي فيخرج من القلب.[5]

ومن هنا يتبين أن أوّل شيخ تعلق به قلب أبو مدين، الزّاهد الصّوفيّ أبو الحسن علي بن حرزهم (559 هـ)، فلازمه وتردّد على مجلسه، وكان ممّا قرأه وأخذه عنه: "الرعاية لحقوق الله" للحارث المحاسبي، وإحياء علوم الدّين للإمام الغزالي، ثم تردّد على مجلس فقيه فاس وعالمها أبي الحسن بن غالب القريشي (568 هـ)، وأخذ

[1] بتصرف ، مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني ، ص 15

[2] أبو يعقوب يوسف بن يحي الشاذلي ، التشوق إلى رجال التصوف ، تحقيق التوفيق ، مطبعة إنتاج الجديد ، دار البيضاء ، ط2 ، 1997م ص 320

[3] المرجع نفسه، ص 320

[4] مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني – ص 15

[5] المرجع نفسه – ص 16

عنه: "كتاب السّنن في الحديث" للإمام أبي عيسى التّرميذي، بينما أخذ التّصوّف بوصفه علماً نظرياً، عن الشّيخ أبي عبد الله الدّقاق الذي كان يتردّد من فاس إلى سجلماسة.

أما التّصوّف بوصفه سلوكا عمليّاً، فقد مارسه أبو مدين على يد الشّيخ أبي يعزى (572هـ)، الذي كان يمتحن مريده إمتحاناً عسيراً في بداية السّلوك، ليختبر صدق الإرادة من زيفها في المريد، وقد سجّل أبو مدين جانبا من الابتلاء والاختبار الذي تعرض له مع شيخه، فقال:"سمعت النّاس يتحدثون بكرامات أبي يعزى، فذهبت إليه في جماعة توجّهت لزيارته، فلما وصلنا جبل "إيروجان" ودخلنا على أبي يعزى، أقبل على القوم دوني، فلما أحضر الطّعام منعني من الأكل، فقعدت في ركن الدّار. فكلّما أحضر الطعام وقمت إليه إنتهزني، فأقمت على تلك الحال ثلاثة أيام وقد أجهدني الجوع، ونالني الذّل، فلمّا انقضت ثلاثة أيّام، قام أبو يعزى من مك أنّه ، فأتيت إلى ذلك المكان ومرغت وجهي فيه، فلمّا رفعت رأسي نظرت فلم أرى شيئاً وصرت أعمى، فبقيت أبكي طوال ليلي، ثم قال: فلمّا أصبحت أستدعاني وقال لي: أقرب يا أندلسيّ! فدنوت منه فمسح بيده على عيني فأبصرت، ثم مسح بيده على صدري وقال للحاضرين: هذا يكون له شأن عظيم، أو قال كلاماً هذا معناه، فأذن لي في الانصراف.[1]

وظلَّ أبو مدين يتردّد إلى زيارة أبي يعزى، وكان أبو يعزى يقرّبه منه ويلقبه برجل الرّجال الأندلسي، وبذلك فقد جمع أبو مدين بين التّصوّف النظري والتّصوّف العلمي جمع علم وعبادة.

رحل أبو مدين بعد ذلك إلى المشرق قصد أداء فريضة الحّج، وقد روى أنّه تعرّف في غرفة بالشّيخ عبد القادر الجيلاني الحسيني (561هـ) رأس الطّريقة القادرية، و أنّه أخذ عنه في الحرم الشريف كثيراً من الأحاديث وألبسه خرقة الصّوفيّة.

وأودعه كثيراً من أسراره، وكان أبو مدين يفتخر بصحبته، وبعده فضل مشايخه الأكابر، فيكون أبي مدين، بذلك أوّل من نقل الطّريقة القادرية إلى بلاد المغرب.

[1] ينظر مختار جبار ، شعر أبي مدين التلمساني – ص 16 – ص 17 – ص18.

ولما عاد أبو مدين من المشرق، تردد في بلاد إفريقية أي تونس، ثم استقرّ به المقام في بجاية، وهي المدينة التي كان يفضلها، وكانت قد بلغت أوج إشعاعها الثّقافي والحضاري على عهد الحمّاديين (408- 547هـ)، ثم على عهد الموحّدين بعدهم وقد عاصر أبو مدين العهدين.

وإذا كانت بوادر النّبوغ العلميّ والصّوفيّ قد ظهرت على أبي مدين في فاس فإن مناقب الشّهرة وألقابها، التي طبقت الأفاق، مثل: شيخ المشايخ، الجامع بين الحقيقة واالشّريعة، صاحب مقام التّوكّل، مخرج الألف شيخ، علم العلماء، الحافظ، المفتي، صاحب الكرامات والخوارق والقطب الغوث قد نالها في أغلبها وهو في بجاية التي أحبّها وفضّلها على غيرها من المدن وهي المدينة التي تصدّى فيها للتّدريس والتّربيّة، وخرج فيها دفعات من طلاب علمي الظاهر والباطن على طريقة أستاذه أبي يعزى، وممّا كان يُدرِّسُه لهم: كتاب المقصد الأسني في شرح أسماء الله الحسنى للأمام الغزالي الذي ذكر أنّه بثّ فيه بعض أسرار المكاشفة: ولقد كان أبو مدين متحفّظاً أثناء تدريسه للمقصد الأسني إذا كان يأمر طلاّبه أن لا يقيّدوا عنه شيئاً ممّا يقوله في هذا الكتاب لأن عيون الدّولة الموحّديّة، المتعصّبة لمسائل علم الظاهرة كالفقه وعلم الكلام كانت تراقبه وتتوّجس منه خيفة من شهرته وكثرة طلابه وأصحابه وعموم أتباعه الذين أصبحوا يشكلون قوة لها خطرها على الدولة القائمة على مذهب مخالف، وكذلك مآله مع السلطة الموحدية في آخر حياته، فقد تناقل الروّاة أنّ الشّيخ لمّا اشتهر أمره ببجاية وشي به بعض العلماء الظّاهرة عند يعقوب المنصور، وقال: أنّه يخاف منه على دولتكم فإن شبها بالإمام المهدي، وأتباعه كثيرون في كل بلد فوقع في قلبه، وأهمّه ش أنّه ، فبعث إليه في القدوم عليه ليختبره، وكتب لصاحبه ببجاية بالوصيّة والاعتناء به وأن يحمله خير محمل.[1]

فلما أخذ أبو مدين يستعد للسفر إلى مراكش، عاصمة الدولة الموحدية، للمثول بين يدي يعقوب المنصور، خليفة الدولة الثّالث الذي امتدت ولايته من 580 إلى 595 هـ، شقّ ذلك على أصحابه وخافوا أن يصيبه منه مكروه، فطمأنهم الشّيخ وكان ممّا قاله شعيب شيخ كبير ضعيف لا قوة له للمشي ومنيته قدّرت بغير هذا المكان، ولابد من الوصول إلى موضع المنية، ففيض الله لي من يحملني إلى مكان الدّفن برفق، وسيوفني إلى مرام المقادير أحسن سوق والقوم لا أراهم ولا يروني[2] فلما وصل الموكب به إلى ولاية تلمسان، مرض

[1] مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني – ص 18 – 19- 20

[2] المرجع نفسه، ص 20- 21

الشّيخ مرض الموت، ولمّا وصل إلى وادي سير اشتد مرضه فنزلوا به هناك حيث وافته المنية عن نحو خمس وثمانون سنة، وحمل جثمانة إلى قرية العباد مدفن الأوّلياء، وكانت جنازته يوماً مشهوداً، خرج فيه أهل تلمسان عن بكرة أبيهم تقديراً منهم للوليّ الكبير،[1] وكان في ذلك اليوم محفل عظيم ومشهد جسيم، وفي ذلك اليوم تاب الشّيخ الصالح أبو علي عمر الحبّاك التّلمساني وخرج عن دنياه وكان يحدّث بسبب ذلك فيقول: "حضرت جنازة الشّيخ أبي مدين رضي الله عنه بالعباد، خارج تلمسان فما رأيت أعزّ من الفقراء في ذلك اليوم، ولا أذلّ من الأغنياء في ذلك اليوم....." [2]

ومنذ ذلك الحين صارت تلمسان مدينة الوليّ سيّدي أبي مدين يعرف بها وتعرف به يحتفي بها وتحتفي به.[3]

[1] عبد الحليم محمود ، أبو مدين الغوث ، حياته و مرجعه إلى الله ، دار المعارف 148

[2] مختار حبار ص 21

[3] كورنيش النيل – القاهرة ، ج.م.ع- 1119م- ص148

الفصل الأوّل

الجماليّة الرمزيّة في الشّعر الصّوفي

المبحث الأوّل: مفهوم الجماليّة

المبحث الثّاني: مفهوم الجماليّة في الأدب عموماً وفي الشّعر خصوصاً

المبحث الثّالث: مفهوم الرّمز

المبحث الرابع: دوافع استخدام الرّمز في الشّعر الصّوفيّ

المبحث الخامس: الخلفيات الثّقافيّة للرّمزِ في الشّعر الصّوفيّ

المبحث الأوّل: مفهوم الجماليّة

نستهّل الحديث في هذا الفصل النّظري بمفهوم الجماليّة: فهي مشتقّة من الجمال والحديث عنها منطو تحت لواء علم الجمال.[1]

ممّا ورد من معاني للجمال: الجمال مصدر الجميل، والفعل جمل، جمالا: حسن[2] وقوله جل وعز: ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**﴾[3] أي بهاء وحسن[4] والجميل الحسن في الصّفات والمعاني[5] والأصل الآخر الجمال وهو ضد القبح، ورجل جميل وجمال.[6]

حيث أن الله تعالى خلق الكون على نسق محدّد يسير في مسارات دقيقة لا يحيد عنها وبثّ في فضائه أفلاكاً ونحوها تدور في مداراتٍ بقّة وثبات، وأرسى في أرضه جبالاً شامخات وفجر فيها أنّه اراً ومحيطات وأخرج منها أشجاراً ونباتات، وبثّ فيها من كل الدّواب زوجين كل يسعى في مناكبها ويؤدي فيها دوره بتناسق ونظام متناهي الدّقة، يحار العقل في تكامل جماله لا مجال فيه للصدفة قال الله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ، وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ**﴾[7]

إن هذا الكون الجميل البديع المتناسق مسخّر للإنسان، وقد أدرك منذ نزوله إلى الأرض جمال هذا الكون ومدى حاجته لموجوداته، فراح يتعاطى معها بفنّية حيناً، ونفعية حيناً كثيرة أمّا الفنّية فتمثّلت في كيفية تأقلمه مع هذا الوجود الجديد حتّى يحافظ على كيانه، فاتّخذ من الكهوف مساكناً وصنع من الحجارة حراباً

---

[1] بتصرف، هدي فاطمة الزهراء جمالية الرمز في الشعر الصوفي – ص 56

[2] ابن منظور لسان العرب، ص 685

[3] النحل، الآية 6

[4] ابن منظور، لسان العرب، ص 685

[5] أحمد رضا، معجم متن اللغة، مجلد الأول، دار مكتبة الحياة، بيروت 1377 هـ – 1958 م، ص 572

[6] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة تح عبد السلام محمد هارون، مجلد الأول – دار الجيل، بيروت 1999م، ص 395

[7] فاطر، الآية: 27، 28

يدافع بها عن نفسه، فالتّداخل بين الفنّ والجمال موجود منذ بدء التّاريخ وبالتّالي لا نشك إذن في أن الفن قديم قدم الإنسان، ثم أخذ وعيه بالجمال يتطوّر شيئاً فشيئاً ولمّا عرف الزّراعة، كانت بداية عهد جديد لنزوعه الفنّي، وتطوّر إحساسه بالجمال إذ بدأ يصنع في هذا العهد التّماثيل من الطّمي والمساكن من الطوب واللّبن وأخذ في زخرفه جدران كهوفه ومساكنه بشتّى أنواع الحيوانات والطّيور المستوحاة من البيئة التي كان يعيشها، وأن للدّين أثر كبير على الفن فقد كان الإنسان القديم يرسم الحيوانات والطيور التي يراها أليفة وجلب له الحظ والسعادة كما يرسم بعضها لما يعتقده فيها شر وبطش.[1]

تلك الممارسة اليوميّة للإنسان البدائي هي ثمرة ملاحظة للكون عامة والبيئة المحيطة به على وجه الخصوص فهو في احتكاك دائم بها، تدفعه الفطرة والفضول والمغامرة إلى استكناه حقيقتها ومعرفة كيفية استغلالها في جميع أحوالها، لكن تبقى تلك الخيرات الفنّية البدائيّة ومع ذلك فإن مرحلة العصور القديمة تعدّ من المراحل التي تفجّرت فيها طاقات الإنسان ، فبدأ في تشييد الحضارات على ضفاف الأنهار خاصة في الشرق.[2]

ممّا يبين نضج وتطور الوعي الجمالي لدى الإنسان بمرور الزمن وخير مثال على مستوى تطوّر هذا الوعي بالفنّ، والإدراك الجمالي ما قدّمته الحضارة المصريّة القديمة، وروعة ما توصّل إليه عقل الإنسان وذوقه وقد ساعده في ذلك كله الطّبيعة المحيطة به أوّلاً بما فيها من جبال وصحاري وهضاب، مكّنت المصري القديم من معرفة حساب السنين والفصول والتّوصل إلى لا نهائية الحياة وكان لاستلهام المصري للبيئة والطّبيعة من حوله، بما فيها من حيوانات ونباتات سبباً في نزوعه الفنّي، وقد ظهر ذلك في طريقة بناء المقابر والتي تطوّرت من شكل حفرة في جبل إلى مصطبة إلى أن وصلت في شكلها النّهائي إلى هرم.

وهذا الوعي المبكّر بالفن، والإدراك النّاضج للجمال، لم يقتصر على الحضارة الفرعونيّة فحسب بل نجده أيضاً عند قدماء السّوريين فيما توصّلوا إليه من صناعات وما أبدعوه من زخارف فنّية كما نجده أيضاً في

[1] علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس: الحسن الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005م، ص 13

[2] المرجع نفسه، ص 14

حضارة الرافدين؛ هذه الحضارة العريقة التي أظهر سك أنّه ا منذ ما قبل التّاريخ وبعد استقرارهم على ضفاف نهري دجلة والفرات وعياً خارقا بالفنّ والجمال[1]

الشّعور بالجمال موجود لدى أي إنسان، بدءاً من الإنسان البدائي وهو موجود في كلّ مكان وفي كلّ شيء، يقول محمّد إسماعيل «كل شيء جميل إن وعينا الجمال»[2]

إن الباحث في موضوع الجمال سيجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكّرين في مختلف العصور والأمكنة ذلك أن التّعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثّل أكثر من وجهات النّظر المختلفة في فهم الجمال وطبيعي أن يختلف النّاس في فهم الأشياء خاصّة إذا كانت من طبيعة مرنة، كما هو الشّأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة،[3] فمصطلح الجمال صعب فهمه لذا اختلفت التّعريفات وتعددت حيث يرد الدكتور عز الدين إسماعيل هذه الصعوبة إلى مشكلة اللّغة أوّلا وقبل كلّ شيء فهي التي أمدّتنا بكلمة (الجميل) فرحنا نطلقها على الأشياء ونربط بينها وبين أمور كثيرة في محاولة تحديديها.[4]

والجميل في إجماع النّاس هو ما ينشئ في الذّهن فكرة سامية عن الشيء في الطّبيعة أو عن الموضوع في الفنّ فيبعث في نفسك عاطفة السّرور منه والإعجاب به.

ويرى ويكلمان "أن الجمال صفة تطلق على كل ما يعطي لذة منزه عن الغرض، فهو كالمياه الصافية المستقاة عن عين صافية، وهي تكون صالحة للشرب كلما كانت خالية من الطعم".[5]

وعلم الجمال نشأ في البداية باعتباره فرعاً من الفلسفة ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح ويهتّم أيضاً بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجماليّة موجودة موضوعياً في الأشياء التي ندركها أم توجد

[1] بتصرف، الحسن الجمالي و تاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص15

[2] ثريا عبد الفتاح، القيم الروحية في الشعر العربي، ص 43

[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992م، ص29

[4] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص 18 – 19

[5] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمال،دراسة في السيكولوجيا، التذوق الفني، الشروق، صدرت السلسلة في يناير 1978م، ص 14

ذاتياً في عقل الشّخص القائم بالإدراك، وقد يعرف الجمال كذلك على أنّه فرع من الفلسفة يتعامل مع طبيعة الجمال ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضاً.[1]

وعلم الجمال هو العلم المنوط بالبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته وهو قسمان: قسم نظري يبحث في الصّفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولد الشّعور بالجمال ويحدد الشروط والقوانين التّي يتميز بها الجميل من القبيح وقسم عمليّ خلص يبحث في مختلف صوّر الفنون الجميلة كالموسيقى والرّسم والشّعر والنّحت وغيرها.[2]

حيّر الجمال عبر التّاريخ المفكّرين والفلاسفة والأدباء والفنانين وعلماء النّفس والنّاس، بشكل عام تعدّدت تفسيراته بتعدّد المنطلقات الفلسفيّة والنّقديّة والإبداعيّة والعلميّة والإنسانيّة له، وكان السّؤال: ما الجمال؟ مركز النّظريات الجماليّة منذ العصور الكلاسيكيّة القديمة للإغريق فقال السفسطائيون مثلاً أنّه لا يوجد جميل، بطبعه بل يتوقّف على الظّروف وعلى أهواء النّاس وعلى مستوى الثّقافة والأخلاق فقال الفيتاغوريون إن الجمال يقوم على النّظام والتّماثيل السيميترية وعلى الانسجام، وتناول أفلاطون الجمال واعتبر الجميل مستقلا عن مبدأ الشيء الذي يظهر عليه أنّه جميل.[3]

كانت فلسفة أفلاطون لم تقنع بإصدار الأحكام الإستيطيقية إنّما عالجت موضوع الجمال معالجة مستيقظة وعميقة في كثير من محاورات، مثلاً: "أيوث" "المادية" و"الجمهورية"[4] ونظريّة أفلاطون في الجمال تتعلق بفلسفة المثل عنده، لأنّ الجمال في رأيه أحد المثل العليا أمّا الجمال الذي نراه في الأشياء الكائنة بعالمنا فصورة نائمة لذلك الجمال المطلق.[5]

وفي مجمل القول رأى أفلاطون أن الجمال موجود دائماً و أنّه لا يستحدث ولا يزول والجميل فكرة خالدة، منفصلة عن عالم الأشياء الحسّي والمبتذل، لا يربطها به أي شيء مشترك.[6]

---

[1] عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في السيكولوجية، التذوق الفني، الشروق، صدرت السلسلة في يناير 1978م ، ص 18

[2] بتصرف مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي و جماليته. ط 2، وهران، ص 49 – 50

[3] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي ، ص 14

[4] بتصرف، والتر .ت ستيس، معنى الجمال نظرية في الإستطيقية، ترجمة إمام عبد الفتاح الروم، المجلس الأعلى للثقافة 2000م، ص

[5] علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن ط1– 1411 هـ – 1990م، ص 11

[6] بتصرف ، رمضان صباغ ، الفن و القيم الجمالية بين المثالية و المادية ، دار الوفاء ، ط1 ،بيروت 2001م ، ص 134

أمّا أرسطو، فيخالف نوعاً ما أستاذه في رؤيته للجمال، فهو مقتنع بأن هناك ثلاث مكونات أساسيّة للجمال وهي الكلية (Intégras) (wholeness)، والتآلف (Consonontia) والإشعاع أو البقاء المتألّق: (claritas) (radiance) وقد نشأت الأفكار الخاصّة بالتّوازن والتّناغم الهرموني والتّناسب والنّظام كذلك مفهوم القطاع الذّهبي وضرورة الاعتدال أو الإفراط أو التّفريط عن ذلك المصدر الثّقافي القديم فتلك النّقاط الثّلاث التّي يثيرها أرسطو الكليّة، التآلف والإشعاع تمثّل حسبه بؤرة الحكم الجمالي على الشّيء، فالجمال عنده يكمن في التّوازن والتّناغم أو التّناسب، كما يكمن في النّظام والاعتدال.[1]

وقد عرّف القدسية "توما الإكويني" في القرون الوسطى الجميل على أنّه "ذلك الذي لدى رؤيته يَسر".[2] حيث كانت الجماليّة في العصور الوسطى، تنبع من اللاهوت وذلك في عصر النّهضة،[3] وكما كان الإغريق والرومان تصورهم ومفهومهم بل وفلسفتهم للجمال، كان للعربي الجاهلي تصوّره ونظرته للجمال، صحيح أن الإغريق مثلاً كان موقفهم من الجمال متأصلاً وعميقاً لعدة اعتبارات يضيق بها المجال هنا ولعلّ أبسطها يتمثّل في البيئة، فالطّبيعة والمحيط الإجتماعي والسّياسي في روما، أو أثينا، يختلف اختلافا يكاد يكون جذرياً عنه في شبه الجزيرة العربيّة ولهذا العامل تأثيره الواضح في إدراك الفريقين للجمال ومهما يكن من أمر، فإن العربي في جاهليته "كان يعرّف الجمال بصورة أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأوّلية الساذجة التي يشترك فيها جميع النّاس، أو لنقل أنّه ا لم تكن المعرفة الواعية، أو بلفظ أدق المعرفة النّاتجة عن تأمل وتركيب وإذ كنّا نستبعد أن يكون العربي في تلك العصور المتقدّمة قد عرّف الجمال أنّه ذلك النّوع من المعرفة، فليست ذلك إلاّ لأن مظاهر حياته الفكرية في أسمى مكان وصلت إليه تتمثّل في إنتاجه الفنّي أو الشّعريّ على وجه التحديد"[4]

انبعث علم الجمال مرة أخرى باعتباره أحد الأنظمة المعرفيّة المعياريّة التّي هي علم الأخلاق والمنطلق والجماليات والتّي تدرس الخير والحقّ والجمال، أمّا علم الجمال الحديث كما نعرّفه اليوم فيمكن تتّبعه بدءاً من

[1] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ، ماجستير ، ص 31 - 32

[2] بتصرف ، انصاف الريضي ، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع ، ط 2 ، الأردن 2007 م - ص 96

[3] المرجع نفسه، ص 97

[4] عز الدين اسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 109

القرن الثّامن عشر عندما ابتكرت هذه الكلمة لأوّل مرّة من خلال الفيلسوف "جوتلين بومجارتن" (1714-1762) كانت نظرته للجمال ترتدي الطّابع الصّوفيّ فيرى أن رؤيتنا للجمال صادرة عن وجود انسجام أزلي بين الذات الرّوحيّة (المنادات الرّوحيّة) وبين شعورنا الدّاخلي المتميّز بالحيويّة الدّافعة والخصوبة الرّوحيّة.[1]

أمّا المذهب الجمالي الخالص أو على نحو ما يترجمه البعض إلى العربيّة بلغة الجماليّة، مذهب نشأ في القرن التّاسع عشر يركّز على أهمّية الجمال في العمل الفني وإنّ القيمة الوحيدة للعمل الفنّي للفن الذي دعا إليه الشّاعر والرّوائي الفرنسي "تيوفيل جوتيه" (1811 – 1872).[2]

وفي منتصف القرن العشرين رأى الفلاسفة أنّ الجماليات تتعامل مع نظريّة الفنّ وليس نظريّة الجمال فقط والذي قد أهملت خارج الفلسفة والفنون الجميلة[3]

وقد تحدّثنا عن مفهوم الجمال فقط لبيان اشتقاق الجماليّة منه والتّي تحوّلت من المجال والدراسات الفلسفيّة إلى مذهب أدبي ونقدي في القرن التّاسع عشر من الميلاد، وارتبطت في مفهومها وغايتها بمذهب الفن من أجل الفن وكان لها عدة مفاهيم.

وما نخلص إليه أن الجماليّة كعلم تهتّم بالجمال في الطّبيعة والفنّ وأصبح هدفها الاستمتاع بجمال هذا الفن وإدخال السرور والبهجة على متلقيه في مختلف ضروبه.[4]

إذن الجماليّة تهتم بالفن وباعتبار أنّ الأدب أحد الفنون الجميلة، فقد احتكّت الجماليّة به وخاصّة الجانب الشّعريّ فما علاقة الجماليّة بالأدب عموماً وبالشّعر خصوصاً؟

[1] انصاف الريضي علم الجمال بين الفلسفة والإبداع ، ص 97

[2] محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال ط1 ، دار الوفاء – بيروت 2008م – ص 10

[3] بتصرف شاكر عبد الحميد التفضيل الجمالي ص 20 – **21**

[4] بتصرف هدي فاطمة الزهراء ، جمالية الرمز في الشعر الصوفي ص 55 – ص 60

المبحث الثّاني: مفهوم الجماليّة في الأدب عموماً وفي الشّعر خصوصاً

بعد تحدثّنا عن التّجربة الجماليّة وتطوّرها عبر مراحلها المختلفة نتناول التّجربة الجماليّة الأدبيّة على اعتبار أنّ الأدب أعلى الفنون الجميلة، وعلى اعتبارها تجربة فنّية و أنّه ا تفي بشكل عام بالانفعال الشّعريّ الذي أولدته استجابة للدوافع المثارة في القصيدة الشّعريّة.[1]

أضف إلى ذلك أنّه اكالتّجربة الجماليّة علم قائم بذاته وتصدر عن موقف حسّي انفعالي مصوغ بشكل مجازي تخيّلي ومن وعي جمالي، يتعامل مع الوقائع من خلال المثل الأعلى للجمال في الفرد والمجتمع وبلغة أوضح، إنّ التّجربة تجربة لغة وعند الشّاعر تصبح اللّغة وسيلة للتّعبير والخلق، موسيقاه وألو أنّه وفكره ومادّته التي سوّيَ منها كائناً ذا ملامح وسمات، كائناً ذا نبض وحركة.[2]

ولعلّ سرّ الجمال في الأدب ما يعطيه الأدب من روحه وشخصيّته وحيويّته وإنسانيّته لعمله الفنّي فيخرجه في أبهى حلّة وإلاّ صار جمالاً تشكيليّاً مفرغاً لا حياة فيه، ل أنّه خلق من الحيويّة التي تضفها شخصيّة الأديب، وروحه على العمل الأدبي، بحيث يستطيع الإبانة عن مكنوناته بشكل جميل، لأنّ البيان هو"صناعة الجمال في شيء، جماله هو من فائدته وفائدته من جماله.[3]

فقد شجّعت الدّعوة المحمّديّة الجمال، في مجال الأدب بل حثّت عليه، وقد ورد لفظ الجمال والجميل في عدة مواضيع من القرآن الكريم والحديث الشريف مثل قوله تعالى: ﴿**وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا**﴾[4] وقول رسول الله صلى الله عليه وسلم «**إن الله جميل يحبّ الجمال**» والإعجاز كلّه البلاغي والجمالي في القرآن الكريم، هذا الكلام الرّباني الخالد الذي أعجز وظل يعجز العرب قاطبة بحسن نظمه، وسموّ لفظه وسحر بي أنّه والجمال كلّ الجمال.

---

[1] بتصرف ،كريب رمضان ، دور الاتجاه الجمالي في النقد العربي ، ..... دار الغرب للنشر و التوزيع ، ص 89

[2] المرجع نفسه ، ص 89.

[3] حلمي مرزوق، النقد و الدراسة الأدبية ، ص 105

[4] المزمل ، الآية 10

في السُنَّة النبويّة المطهَّرة في حديث رسول الله- صلّى الله وعليه وسلّم- فصاحته التي أدهشت العرب وبي أنّه الذي حيّر البلغاء فكلامه «كلما زدته فكرا، زادك معنى».[1]

يمكن القول أن علم الجمال الأدبي، قدم خدمات جليلة للأدب ولعب دورا متميزا في تنمية أذواقنا وحواسنا لإدراك الجمال الأدبي، والوقوف عن دقائقه وبالرغم مما قيل عن هذا العلم من محأوّلة فرضه على الأدب، بحيث أنّه يحاول أن يضع للأدب وللفن عموما الّتعاريف وأن يقسم الأدب إلى أنواع معينة وأن يضع نظريات عامة إلى أقصى حد يصل إليه العموم، وهو بهذا ينافي طبيعة الفن وطبيعة العواطف الإنسانية التي تتميز بأنّها مبهمة وغامضة لا يستطاع تحديدها ولا يمكن تغييرها.[2]

أمّا الشّاعر من خلال عمله الأدبي فيهدف إلى التّأثير في المتلقّي وهذا مظهر من مظاهر الأثر الجمالي فيه، كما قال القرطاجني «الشّعر كلام موزون ومقفّى من ش أنّه أن يحبب إلى النّفس ما قصر تحبيبه إليه ويكره إليه ما قصد تكريهه».[3]

وقد برزت الجماليّة في الأشعار الصّوفيّة من خلال الرّموز الموظفة فيها فعلى رياض الشّعر وتحت ظلال الألفاظ والعبارات، ومن بين خلجات نفس الشّاعر تستيقظ المشاعر والأحاسيس وترسم العواطف والانفعالات وتلبس الكلمات والمعاني رداء الصور والأخيلة وتترك الشّاعر يحلّق مع أسراب الإيقاع والموسيقى عالم الصياغة والتّعبير فيترقرق اللّفظ جمالاً وتتوهج العبارة إشراقاً وإيداعاً.

هنا من بين قناديل الفكر وسراج النّفس والشّعور تتّقد مشاعر الشّاعر وتتوالد أحاسيسه وتكتمل تجربته فينبض شعره بالحياة، وتنطق ألفاظه عباراته بالتناغم الموسيقي الذي ينقل بسامعيه وقارئيه إلى فضائه الشّعريّ المليء بالاتّساق.

[1] ينظر، مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، ج3، دار المعرفة بمصر، القاهرة، 1972، ص 10.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي – النقد العربي الحديث و مذهبه – ص 17

[3] كريب رمضان ، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم ، د ط ، دار العرب للنشر و التوزيع ، ص 89

والانتظام في كلماته وصوره المشحون بالصّياغة الشّعريّة فيها من الأسرار الجماليّة والخصائص الفنيّة ما يوجد العذوبة ويعيد الرّونق إلى أبيات القصيدة وتشكل أحاسيس الشّاعر ومشاعره الصّورة الحقيقيّة التي من خلالها يستطيع أن ينقل أفكاره ويكوّن ألفاظه وعباراته ويستعين بصورة أخيلته.

فجمالية العبارة الشّعريّة تنبع من عذب الألفاظ والكلمات التي يختارها الشّاعر في تصوير الحالة النّفسيّة والتّأثير الشّعريّ الذي يمر به.[1]

يتبين لنا أن الصّوفيّين عنوا بجانب الجمال حين سعوا إلى تجسيده والتّعبير عنه في قالب شعريّ رمزيّ يصعب على القارئ فكّ رموزه إلّا على المتمكّن النّابغ ومن هنا نتطرق إلى فكّ شفرات الرّمز بصفة عامّة والرّمز عند الصّوفيّين بصفة خاصّة، فما مفهومه بالتّدقيق وما وجه انعكاسه عند أنفس الصّوفيّين؟

[1] هدي فاطمة الزهراء ، جمالية الرمز في الشعر الصوفي ماجستير ، ص59 - ص 60

المبحث الثّالث: مفهوم الرّمز

أ. لغــة:

الرّمز باتفاق جلّ المعاجم، وحتّى في معظم دلالات اشتقاقه يحمل معنى إيجابيّاً، فقد ورد في لسان العرب معناه تصويت خفي باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشّفتين، وقيل الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشّفتين والفم[1]

وذهب ابن رشيق (**ت 456 هـ**) في العمدة، إلى نفس المذهب حيث يعتبر أن "أصل الرّمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتّى صار الإشارة".[2]

جاء في القرآن الكريم في قصة سيدنا زكريّاء عليه السلام: ﴿**أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا**﴾[3] وممّا ورد في تأويل الرّمز في هذه الآية أن زكريّاء عليه السلام عوقب حين سأل الله؟ أي علامة على أن هذه البشارة بيحيى إنّما هي فعلا بشارة من الله، رغم مشافهة الملائكة إياه بذلك فعوقب فأخذ عليه بلس أنّه فجعل لا يقدر على الكلام إلاّ ما أومأ وأشار.[4]

يعود أصل كلمة الرّمز، ومعناه إلى عصور قديمة جدّا فهي عند اليونان تدلّ على قطعة من فخار أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة وكلمة الرّمز (Symbole): مشتقّة من فعل يوناني؛ يعني معنى الرّمي المشترك (Jeter ensemble)؛ أي اشتراك شيئين في مجرى واحد وتوحيدهما، فيما يعرف بالدّال والمدلول، الرّامز والمرموز إليه.[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب ، مادة رمز ص 1737

[2] ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تح محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ط 5، 1981م، ص 300

[3] سورة آل عمران، الآية 41

[4] محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن،سورة آل عمران، دط، دس ،ص 14

[5] ناصر لوحيشي ،الرمز في الشعر العربي ، ص 9

ويطلق الرّمز على ما يشير إلى شيء آخر، ويقال لذلك الآخر مرموز إليه جمعه رموز وعليه قول الشّاعر:[1]

وقَالَ لي برموز من لواحظه أن العناق حرام قلت في عنقي

ب. إصطلاحاً:

يرتبط الرّمز بالدّلالة ارتباطا وثيقا، إذ الرّمز يتّخذ قيمته مما يدلّ عليه ويوحى به ويعتبر الوسيلة النّاجحة إلى تحقيق الغايات الغيبية الجماليّة، وإلى إدراك مالا يمكن إدراكه ولا التّعبير عنه بغيره[2]

يعتبر الرّمز وسيلة إيجابية من أبرز وسائل التّصوير وبخاصة في الشّعر أو في النّثر وهي قديمة ولكنّ الشّاعر المعاصر غلّبها في تجاربه الشّعريّة للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشّعريّة، فهو مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشّعريّة التي يعانيها في واقعه الراهن وقد استخدمه الشّاعر بدعوى أن اللّغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشّعوريّة وإخراج ما في اللاّشعوريّ، وتوليد الأفكار المثيرة في ذهن القارئ فبالرّمز تستطيع اللّغة نقل هذه التجربة واجتياز عالم الوعي إلى عالم اللاّوعي.[3]

وقد تطور الرّمز على يد المحدثين تطوّراً ملحوظاً، يقول أدونيس «اللّغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة أنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستكشف عالماً لا حدود له»[4]

حظيت قضية الرّمز بالكثير من الاهتمام من قبل الشّعراء والنّقاد وهي تستعمل للدّلالة على المثال كأن يعبر الفرد عن طبقة ينتهي إليها وقد يراد بها إبانة القليل عن الكثير أو الجزء عن الكلّ ومن ثم يتبادر إلى الذّهن أنّ الرّمز ما ينوب ويوحي بشيء آخر لعلاقة بينهما من قرابة أو اقتران أو مشابهة[5]

---

[1] بطرس البستاني ، محيط المحيط ،قاموس علابي مطول ، مكتبة لبنان بيروت 1998 م ، ص250 - ص 251

[2] ناصر لوحيشي ، الرمز في الشعر العربي ، ص 21

[3] أحمد محمد فتوح ، الرمز في الشعر المعاصر- ص 33

[4] أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1980 م - ص 160

[5] ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، ص 125

وذهب أرسطو في تقسيمه بمستويات الرّمز حيث جعل منه الرّمز النّظري أوالمنطقي (Symbol theoretical) وهو الذّي يتّجه بواسطة العلاقة الرمزيّة إلى المعرفة والرّمز العملي (Symbol pratical) والرّمز الشّعريّ أوالجماعي (Ahesthetic or poetical) وهو الذّي يعني حالة باطنية معقّدة من أحوال النّفس وموقفاً عاطفيّاً أو وجدانيّاً.[1]

كما أن للرّمزِ في تاريخ الفكر الإنساني دور هام فما من نشاط من نشاطاته إلاّ والرّمز به وصميمه سواء كان هذا نشاطاً ذهنيّاً أو فنّياً أو علميّاً أو اجتماعيّاً، حتّى قيل أنّ العالم كلّه يتحدث من خلال الرّموز ومنذ القديم احتل هذا الرّمز مكانته البارزة فالبدائي كانت له رموزه الخّاصة التي آمن بقدرتها الفائقة وسلط أنّه ا المباشر على نفسه وعلى الطّبيعة من حوله، وازدادت الصّلة في وقتنا الحاضر وضوحاً وأهمّيةً.[2]

ولعلّ ابن وهب، هو أوّل من تكلّم عن الرّمز بالمعنى الاصطلاحي، وقد عرّفه ب أنّه ما أخفى من الكلام، وأصله الصّوت الخفي الذّي لا يكاد يفهم، وإنّما يستعمل المتكلّم الرّمز فيما يريد طيه عن كافة النّاس، والإفضاء به إلى بعضهم فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم ويطّلع على ذلك الموضوع من يريد إفهامه رمزه.[3]

فالرّمز واسع وشامل، يستوعب كل المعاني والأفكار والتي يصعب أو يستحيل أن تستوعبها الألفاظ. لأنّ الرّموز الأدبيّة تحمل في ذاتها عديداً من التّأويلات والاحتمالات لأنّ القيم التي تسكن مثل هذه الرّموز لم تتحدّد بعد في سياقات معينة، لذلك قلما يتفق اثنان على تحديديها على وجه اليقين.[4]

والرّمز الأدبي إذن هو الأكثر ذهاباً في الغموض، ل أنّه يستمدّ طاقته من ذاتية صاحبه ول أنّه لا يقتصر على دور التّمثيل لشيء آخر منفصل عنه، وإنّما يضيف إلى ذلك فرض حضوره باعتباره كياناً خاصاً، له وجوده المستقل مما يؤدي إلى صعوبة تحديد دلالته، وهذه الخاصيّة أساسية فيه إذ لو أمكن تحديده من قبل الجميع، لكان مجرد دليل مباشر لشيء سواه.[5]

---

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1986م – ص 19

[2] عيم الباقي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث – تقديم جمال محمد طحان – صفحات للدراسات و النشر للإصدار الأول 2008م ،ص 225

[3] محمد بعيش ، شعرية الخطاب الصوفي ، الرمز الخمري عند ابن الفارض– ص122

[4] المرجع نفسه ، ص 108 – 109

[5] محمد بعيش ، شعرية الخطاب الصوفي ، الرمز الخمري عند ابن الفارض، ص 107

أمّا الرّمز اللّغوي نفسه؛ رمز اصطلاحي تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة كما تشير كلمة باب إلى الشّيء الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة، ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية (علاقة التّداخل والامتزاج بين الرّمز الشّعريّ وموضوعه) بين الرّمز والمرموز إليه. وعندما يستخدم الشّاعر كلمات مثل: البحر، الريح، القمر..... إلخ، فإنّه يستخدم كلمات ذات دلالة رمزيّة وربّما كانت بعض هذه الدّلالات على الأقل مشتركة بين معظم النّاس ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشّعريّ ما لم يحسن الشّاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة بهذا الرّمز وما لم يضف إلى ذلك أبعاد جديدة هي من كشف الخاص، فالرّمز الشّعريّ مرتبط كل الارتباط بالتّجربة الشّعورية التي يعانيها الشّاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا.[1]

كما ينبغي أن ندرك بوضوح أنّ استخدام الرّمز في السّياق الشّعريّ يضفي عليه طابعاً شعرياً بمعنى أنّه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النّفسيّة[2]

فالشّاعر يلتمس خبرته في بعض المحسوسات الخارجية التي تكتسب من خلال القصيدة التي ينشئها عالماً خاصاً وربّما لاينسى الشّاعر هذا العالم الشّعريّ الذي عكف عليه مرة أو مرات وربما عاود ارتياده ليخلق صوراً بالرّجوع إليه أكثر مما يخلقها بالرجوع إلى العالم الحقيقي ومن ثم ينتقل من الانعكاسات المباشرة للدنيا الواقعية إلى صور ثانية تعد مزاجاً من العالم والشّعر[3]

وهكذا فالرّمز مظهر يخفي حقيقة جوهريّة يكشفها الشّاعر فيه،[4] إذن ما الأسباب التي أدت إلى لجوء الشّعراء وبالتّحديد شعراء الصّوفيّة إلى اصطناع الرّمز في شعرهم؟

---

[1] عزالدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر ، قضياه و ظواهره الفنية و المعنوية – دار العودة و دار الثقافة – بيروت، ط 3 1981م – ص 198

[2] المرجع نفسه – ص 200

[3] مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان. ط 3 ، 1981م ، ص 153

[4] هدي فاطمة الزهراء ، جمالية الرمز الصوفي ، رسالة ماجستير ص **63**

المبحث الرابع: دوافع استخدام الرّمز في الشّعر الصّوفيّ

إن الرّمز هو طابع الأدب الصّوفيّ، شعراً أو نثراً فقد لجأ الصّوفيّة إلى الرّمز والغموض وعدم الوضوح في أدبهم وألفاظهم وتعبيراتهم فلا ريب أن هناك دوافع ألجأت هؤلاء المتصوّفة إلى استخدام هذه الأساليب وجعلتها سمة تميّزهم عن غيرهم وتعزلهم عمن سواهم، فنأوا عن الوضوح والتّصريح والكشف عمّا يقصدون وأعتقد أنّه م انطلقوا على سجاياهم بدافع من وقدة الحبّ، وشدة الغرام، ورغبة الوصل والمشاهدة وتركوا فهم ألفاظهم وإدراك مراميهم لمعرفة أصحاب الذّوق الأدبيّ الرّفيع ولذلك نرى أصحاب الذّوق السّليم وأهل المعرفة والمتمرّسين بأساليب أدباء التّصوّف الإسلامي يفهمون قصدهم، ويدركون معاني ألفاظهم ثم لا يجدون غرابة فيها ولا غموضا. بل يطربون عند سماعها، وترتاح قلوبهم لها وتطمئن أفئدتهم إليها، ولنترك "القشيري" يدعم هذا القول بتبي أنّه للجوء الصّوفيّة إلى الرّمز والغموض فيقول في رسالة: «**إن لكلّ طائفةٍ من العلماء ألفاظٌ يستعملونها، انفردوا بها عمّن سواهم وتوطئوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيلة على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها، وهذه الطّائفة (يعني الصّوفيّة) يستعملون ألفاظاً فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإخفاء والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها إذا ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلّف أو مجلوبة بضرب تصرّف، بل هي معان أودعها الله تعالى قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم**»[1]

ويقول ابن الفارض:[2]

وَعَنِّي بالتلويحِ فَهْمَ فَائِق غَنَى عَنِ التَّصْرِيحِ لمتعِّنت
بهَا لم يَبُحْ مَنْ لَمْ يُبَحْ دَمُهُ فِي الـ اشَارَةِ مَعْنَى مَالعِبَارَة حَدَث

فنرى ابن الفارض في هذين البيتين يقرر في غير موازية أنّه يلجأ إلى التّلويح مبتعداً عن التّصريح تاركاً فهم كلامه لأصحاب الذّوق النّافذى البصيرة، المتمعنين بقّة الشعور، ورهافة الحس، ف أنّه لو صرح ربّما أبيح

[1] علي الخطيب ، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي ، ص 155 – ص 156
[2] المرجع نفسه ، ص 156

دمه، و أنّه م بالكفر والزّندقة كما حدث للصّوفي الثّائر: الحسين بن منصور الحلاج «هذا وأن الإشارة تتّسع لأكثر ممّا تتّسع له العبارة من المعنى».

ويقول ابن عربي، أيضاً: «نظّمنا لك الدّر والجوهر في السّلك الواحد وأبرزنا لك القول في حضرة الفرق المتباعد فلهذا نرى الواقف عليه لا يكاد يعثر على سر النسبة التي أودعناها لديه، إنّما هي رموز وأسرار إلا تلحقها الخواطر والأفكار، إن هي إلا مواهب عن الجبّار جلت أن تنال الأذواق ولا تصل إلا من هام بها عشقا وشوقا»[1]

فابن عربي أيضاً يقرر أنّه لجأ إلى الرّمز، وكتمان السّر وذلك باستخدامه ألفاظاً يستغلق معناها على غير أهل الذوق فلا يستطيع أحد ترجمة مشاعره ل أنّه ا لا تدرك إلا بالذّوق فكل ما يستطيع فعله أن يكون كلامه رمزاً لأرباب طريقته من أهل الحب الإلهي.

ويقول القلشاني: « فلما ارتوت في منازل القرب ومحان الشرب سرائرهم – يعني الصّوفيّة – مما أدير عليها من كؤوس المشاهدات والمواصلات وطفحت في مجالس الأنس، ومحاضر القدس ضمائرهم مما أدر عليهم من غيوث العلوم والمنازلات – نفتوا عن فصل مواجيدهم نفثة المصدور، وباحو بسرّ توحيدهم بوح السكران المسرور، وتكلموا في علم التوحيد بلسان الذوق والإشارة لضيق ظروف العبارة»[2]

ويتناول المستشرق «نيكلسون » دوافع الرّمز ويبين نفعه فيقول « ولقد قيل أن الصّوفيّة قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرّمزي قناعا يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتموها وهذه الرغبة طبيعية عند قوم يدعون أنّهم خصوا دون غيرهم بمعرفة الباطن، وفوق ذلك فإن التصريح البين بما يعتقدون لعله أن يهدد حريتهم بل حياتهم، فإن تركنا جانبا كل هذه الدوافع فالصّوفيّة قد اصطنعوا الأسلوب الرّمزي لأنّهم لم يحددوا طريقا أخر ممكنا يترجمون به عن رياضتهم الصّوفيّة والعلم بخفايا عالم الغيب المجهول الذي ينكشف في رؤى جذبية، ليس

[1] علي الخطيب ، إتجاهات الأدب الصوفي، ص 157

[2] المرجع نفسه، ص 157

في الطوق تباينه دون اللجوء إلى صور ومشاهدات متنوعة من عالم الحس وهذه الصورة والأمثال – مع أنّه ا ليست خالصة الصدق تكشف عن معان توحي بصور أعمق مما يبدو على ظاهرها »[1]

فلقد تعددت الرؤى واختلفت، حول الدافع الرئيسي الذي ألجأ الصّوفيّين إلى توظيف مثل تلك الرّموز في أشعارهم[2]

فمنهم من رأى أن سببه قد يكون إظهار الحيرة، والصّوفيّ الحق يرتاح إلى الحيرة كما يرتاح الجاهلون إلى اليقين، كما يرتاح إليها «الرومانتكيون» في الأدب الحديث، وأحياناً يكون الرّمز أيضاً بكثرة اللوازم والوسائط المستعملة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ولهذا نظير في الكنايا البعيدة والاستعارات البعيدة في البيان، وأحياناً أخرى يكون سبب الرّمز أن الأديب لا يتحدث بلغة العقل بل بلغة الروح والباطن والمشاعر الخفية أو أنّه يعبر عن معان عميقة لا يمكن أن يفهمها العامة ولا كثير من الخاصة.[3]

حيث أن اللّغة العادية، قاصرة عن إدراك معانيهم، كما لا يمكنها أن تستوعب تجربتهم، على اعتبار أن التجربة الصّوفيّة حيّة، ومتجددة دائما ولايمكن في حياة الصّوفيّ أن تكون لتجربته صورة واحدة، فهي خلق جديد بحسب المقامات والأحوال ومن ثم فهي في حاجة دائما إلى لغة جديدة[4]

حيث أن اللّغة العادية، قاصرة عن إدراك معانيهم، كما لا يمكنها أن تستوعب تجربتهم، على اعتبار أن التجربة الصّوفيّة حيّة، ومتجددة دائما ولايمكن في حياة الصّوفيّ أن تكون لتجربته صورة واحدة، فهي خلق جديد بحسب المقامات والأحوال ومن ثم فهي في حاجة دائما إلى لغة جديدة[5] ويقول " أبو علي الروذباري" في نفس المعنى «**علمنا هذا إشارة فإذا صار عبارة خفي**»[6]

---

[1] علي الخطيب ، إتجاهات الأدب الصوفي، ص 158

[2] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ، ص77

[3] علي الخطيب ، اتجاهات الأدب الصوفي ، ص 13

[4] محمد يعيش ، شعرية الخطاب الصوفي ، ص 138.

[5] المرجع نفسه ، ص 138.

[6] الطوسي (أبو نصر السراج الطوسي) ، اللمع ، تحقيق عبد الحليم محمود /طه ، عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة و مكتبة المتن ، 1960م ، ص414.

فالمعاني الحسية التي يستعملها الصّوفيّون في الدلالة على المعاني الرّوحية يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادي الذي تبدو فيه، ومن ثم استعمل الصّوفيّون الوصف الحسي، والغزل الحسي، والخمر الحسية، وأرادوا بها معاني روحية.

وسبب ذلك هو عجز الصّوفيّين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة الحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون انطبعت عليها آثار اللّغة الحسية فيمضي الشّاعر إلى العالم الرّوحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدته في تصوير عالمه الجديد. [1]

وهناك سبب آخر لتلك الرمزيّة في شعرهم، وهو غيرتهم على الأسرار الربانية التي لا يريدون لها أن تشيع في غير أهلها، حيث يرى القشيري – كما ذكرنا آنفا – أن الرمزيّة في كلام الصّوفيّين هي تسهيل لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها.[2]

وقد أشار بن عربي إلى ذلك بقوله: "اعلم أن أهل الله لم يصنعوا الإشارة التي اصطلحوا عليها فيما بينهم لأنفسهم ف أنّه م يعلمون الحق الصريح في ذلك، وإنّما وضعوها منعا للدخيل حتّى لا يعرف ما هم فيه شفقة عليه أن يسمع شيئا لم يصل إليه فينكره على أهل الله فيعاقب"[3]

فهو يرى عدم استطاعة الصّوفيّين التّعبير عن مدركاتهم الرّوحية، مما يُلجئهم إلى الرّمز وأن رغبتهم في منع الدخيل من إدراك مغزاهم، ومرمى كلامهم يقضيهم ذلك أيضاً.

ويقول الشّعراني، نقلا عن ابن عطاء الله: إن أصل دليل القوم في رمزهم ما روى في بعض الأحاديث، ومنها أن رسول الله – صلى الله عليه وسلم – قال لأبي بكر يوما يا أبا بكر أتدري ما أريد أن أقول ؟ فقال: نعم هو ذاك، هو ذاك[4]

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ص 182.

[2] بتصرف أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري ، الرسالة القشرية وضع حواشيه خليل المنصور – منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ط 1 . 1998 م . ص 40.

[3] محمد يعيس ، شعرية الخطاب الصوفي ، الرمز الصوفي عند ابن الفارض نموذجا – منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية سايس فاس سلسلة (رسائل و أطروحات)ٌ رقم 2003/1 م ، ص 137

[4] محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ص 186

وينقل عن ابن عربي في الباب الرابع والخمسين من الفتوحات المكية ما ذكرناه من رغبة أهل الصّوفيّة منع الدخيل عليهم من إدراك مرماهم في كلامهم قال ابن عربي« ومن أعجب الأشياء أنّه ما من طائفة تحمل علما من المنطقتين والنحاة وأهل الهندسة والحساب والمتكلمين والفلاسفة إلا ولهم اصطلاح لا يعلمه الدخيل فيهم إلا بتوقيف منهم إلا أهل هذه الطريق (التّصوّف) فإن المربي الصادق إذا دخل في طريقهم وما عنده خبر بما اصطلحوا عليه وجلس معهم وسمع منهم ما يتكلمون به من الإشارات فهم جميع ما تكلموا به حتّى ك أنّه الواضح لذلك الاصطلاح»[1]

وذو النون المصري والحلاج ممن ظهر الرّمز في شعرهم بشكل واضح ملموس، ثم ابن الفارض وابن عربي حيث يوصي هذا الأخير قارئه بعدم حمل كلامه على ظاهره.[2]

ذُبْتُ اشْتِيَاقاً وَوِجْدًا فِي مَحَبَّتِكُم فَآه مِنْ طُولِ شَوقِي أَفَمِنْ كَمَدِي
يَدَيْ وَضَعْتُ عَلَى قَلْبِي مَخَافَةَ أَنْ يَنْشَقَّ صَدْرِي لَمَّا خَانَنِي جِلْدِي
مَازَالَ يَرفَعُهَا طُورا ويخفِضُهاَ حتّىَ وضَعْتُ يَدِي الْأُخْرى عَلَى كَبدِي

كما يرجع اهتمام الصّوفيّة بالرّمز، أيضاً إلى الجملة القوية التي شنها الفقهاء المعارضين لأفكارهم، ليجعلوا من الأسلوب الرّمزي قناعا يسترون به الأمور التي رغبوا في كتم أنّه ا عن العامة من النّاس وعن الفقهاء[3]

حيث أن الصّوفيّة كانوا يتجاوزون تلك المعاني السطحية، والذهاب بعيدا إلى المعنى الباطني الذي هو مقصدهم والذي ينكره أوّلائك الفقهاء فكانوا يوغرون صدور الحكام ضدهم ويرمونهم بالكفر والزندقة فتكون النهاية المأساوية، لذلك ذهب ضحيتهم كثيرا من الصّوفيّة أمّا الذين نجوا فمنهم من فر متنقلا في بلاد الله الواسعة، ومنهم من أقام منعزلا في ركن من الأركان، ومنهم من تخفى في السراديب يحاضر في التّصوّف أمام بضعة مريدين كالجنيد، و منهم من لجأ إلى التقية والتظاهر بغير ما يضمر، بل منهم من تظاهر بالجنون، حتّى لا يؤخذ بعقله مثل الشبلي الذي كان يقول: « **أنا والحلاج شيء واحد، خلصني جنوني وأهلكه عقله**»[4]

[1] محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ص 186
[2] المرجع نفسه، ص 187
[3] فؤاد صالح السير، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا و شاعرا المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985م، ص 299
[4] محمد يعيش ، شعرية الخطاب الصوفي، ص 138

فقد لعب الرّمز في القصيدة الصّوفيّة: دورا متميزا، فتعددت أشكاله وتنوعت من صوفي إلى آخر وبحسب الحال التي يمر بها حتّى شكّل منبعا ثرا للقصيدة الحديثة فوظفه كثير من شعراء العصر الحديث بل حتّى أن بعض أقطاب الصّوفيّة أنفسهم صاروا رموزا في الشّعر الحديث.[1]

ووظيفة الرّمز عموما أو وظائف عالم الرّموز لا تقتصر على الوظائف المحدودة، التي تقدمها تلك الرّموز للإنسان في مكان وزمان معينين، وإنّما تتجاوزها إلى القيام بوظائف ذات طبيعة مطلقة، لا تتقيد بحدود نسبية الزمان والمكان، فالرّمز مجال تعبير واسع، يقوم بوظائف عدة لا يحصرها الزمان والمكان يجد فيه الصّوفيّ ضالته.[2]

ويلخص المتصوّف المغربي، لشيخ زروق (846 – 896) أسباب لجوء الصّوفيّون للرّمزِ في قوله: "**داعية الرّمز قلة الصبر عن التّعبير لقوة نفسانية، لا يمكن معها السكوت أو قصر هداية في فتح معنى ما رمز. حتّى يكون شاهداً له، أو مراعاة حتّى الحكمة في الوضع لأهل الفن دون غيرهم أو دمج كبير المعنى في قليل اللّفظ لنحمله ملاحظته أو إلقائه في النّفوس، أو الغيرة عليه أو اتقاء حاسد أو جاحد لمبانيه ومعانيه**"[3]

أما مصطفى ناصف، فإنّه يرى أن الرّمز ما هو إلا فكرة مبنية ومذهب يذهبه الصّوفيّ، ثم يفيضه مقحما على الأشياء[4]

إذن فقد تبين لنا أهمّ الأسباب التي أدت إلى لجوء الصّوفيّة لاستخدام الرّمز ودفعتهم إلى توظيفه في قالب شعري خاص به، فما هي أهم تلك الميزات للرّمزِ الصّوفيّ ؟

---

[1] بتصرف عاطف جودت نصر، شعر عمر بن الفارض، دراسة في الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت ط1 1982 ، ص 143

[2] بتصرف ، محمد الداودي ، الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية ، ص 10

[3] أحمد الطريق احمد، الخطاب وخطاب الحقيقة ، مجلة فكر ونقد عدد 10 ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء، ص 74

[4] مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 3 . 1981م ، ص 155

المبحث الخامس: الخلفيات الثّقافيّة للرّمزِ في الشّعر الصّوفيّ

يتجه الأدب الصّوفيّ اتجاهاً رمزيّاً في معالجة الظواهر الكونية وفي التّعبير عن التجربة الرّوحية التي يمارسها الصّوفيّ، فهم يرون أن ظواهر الأشياء انعكاسات لبواطنها وأقنعة لجواهرها ولا يخترق تلك الأقنعة سوى البصيرة الثاقبة التي يغذيها الذوق والإلهام، أمّا التجربة الصّوفيّة فتدفع الشّاعر إلى الالتجاء إلى الرّموز فيستعين بالكلمات التي تومي بصورة غير مباشرة واضحة، إلى المعنى المقصود، لأنّ التّجربة الصّوفيّة بحدّ ذاتها غامضة لا يمكن التّعبير عنها تعبيراً صافياً مباشراً.

فالرّموز هي أطوع للشّاعر من الكلمات الجامدة، ذات المدلول المحدود المعين للتعبير عن تلك النفحات التي تهب على قلبه فتدركها بصيرته ولا يستوعبها عقله فلا غنى إذاً عن الرّمز وما يلائمه من إشارة وتلويح وكناية للتّعبير عن معان باطنة لا يدركها سوى صاحب الذوق ومن ألّف التّصوّف ونزاعاته.

ولقد عاش الصّوفيّون في عالم روحيّ غريب عن الحياة الإجتماعية المعهودة فليس بغريب أن يبتدعوا لأنفسهم مصطلحات خاصّة ومفاهيم خاصّة للكلمات والألفاظ الشائعة في التّعبير.[1]

وإذا قرأنا أدب الصّوفيّة شعراً ونثراً، وجدنا رمزاً غريباً ونمطاً عجيباً وبعداً عن التّصريح وإيثاراً للتّلويح، واعتماداً على الإشارة وعلاقاتٍ خفية في التّحوّل بالكلام ودرجاتٍ بعيدةٍ بين المعاني الحقيقية والمعاني اللّزوميّة لا يكاد يفهمها فاهم، ولا يصل إلى جوهرها عالم أو حالم.[2]

إنّ دراسة الرّمز الشّعريّ في أدب الصّوفيّة لا تتأثّر إلا بتحليل مستويات الرّمز المتنوعة وتبدو هذه الدراسة ضرورة ملحة في إطار منهج ينظر إلى منجزات الثقافة الإنسانية، ويتأمل ما أبدعه نشاط الروح الخلاق عبر مراحل التطور التاريخي، بوصفة رموز محملة بالدلالات.

---

[1] نور سلمان ، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي أعدتها نور سلمان وتقدمت بها إلى الدائرة العربية في الجامعة الأمريكية لنيل شهادة أستاذ في العلوم الجامعة الأمريكية في بيروت ، حزيران سنة 1954م، ص 84

[2] محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ص 181

ويعني هذا أن المنهج الذي نهيب به، يعترف بادئ ذي بدء بأن الأشكال والتّراكيب الرمزيّة التي اخترعها الإنسان، تبدو في حقيقة الأمر توحيداً بين الوجود المطلق والشّعور.

فهذه الرّوح الكلية الحية، لا تفتأ تكشف عن ذاتها في الواقع المتطوّر، متجليّة بوصفها رصيداً تنحل فيه كل التّعارضات، وبالغة أقصى مراحل تطورها الحي في الوعي الإنساني الرّامز.

ومن قلب هذه العلاقة الخصبة بين الشّعور الإنساني والوجود المطلق وهو يفض نفسه في التعينات تتركب الأشكال الرمزيّة في تراث الثقافة الإنسانية وتحيل هذه الأشكال إلى رغبة الوعي الإنساني في التّعبير عن الحقيقة والواقع إذ الحقيقة كما يقول Cassirer: لا تدرك من جهة الوجود المطلق وحده، ولا من جهة الشعور وحده، وإنّما تدرك باتخاذهما. وفي الشكل الرّمزي الذي يركبه نشاط الروح الخالق وفي الإبداع المستقل نحوز الواقع ومن ثم نحوز الحقيقة.[1]

يمثل الشّعر الطريق الرحب الذي يسمح للصوفي بالعودة إلى وارده الأوّل، إذ هناك المنبع الذي يحاول الصّوفيّ أن يتصيده من خلال المضنية، والموفق من استطاع أن يمضي خطوات نحو هذا المنبع حتّى يتصل به، فينفصل عن ذاته فالصّوفيّة هم أوّل من أشار إلى أن التجربة الرّوحية شبيهة بالرّحلة وهم الذين جعلوا سعيهم وراء الحقيقة سفرا مضنيا بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش ينتهي بسالكه إلى النهاية السعيدة إن وفق الله وأراد.[2]

فرؤية الشّاعر الصّوفيّ، مغايرة لرؤية الشّاعر، كما تخالفها في الأداة التي يعبر بها عن هذه الرؤية المغايرة فالشّاعر يؤمن بوجود عالم خارجي، يتعاطى معه تأثيرا وتأثرا ويحاول جاهدا محاكاته أو إعادة بنائه من جديد، بينما الصّوفيّ يعطل كل جوانبه البشرية حتّى يتمكن من رؤية عالمه ويتوعد معه هذا العالم الذي ظل يجاهد لبلوغه، واكتفاه أسراره فالتجربة الصّوفيّة تجربة بحث عن الأسرار الإلهيّة في الكون، أسرار الحياة والموت والنفس والروح، والعقل والقلب وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر، ل أنّه ا علاقة بين الذات الفردية، والذات الكلية

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 18- 19

[2] صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة بيروت ، ص 11

للمطلق تجربة انعتاق من الأعراف وتجاوز للحدود، يختبر فيها الصّوفيّ الانفصال عن عالم الأرض والإنسان والاتصال بعالم السماء[1]

وقد لجأ الصّوفيّون عند تعبيرهم عن مواجيدهم إلى الرّمز، نظرا لانبهامه أوّلا، ولكثافته وترائه وتعدد تأويله من ناحية أخرى، وقد أجمعت معظم كتب التّصوّف على أن(ذا النون المصري) هو أوّل من استعمل الرّمز في شعره، ومن تم عد الرّمز طريقة من طرائق التّعبير يحاول بواسطتها الصّوفيّون، محاكاة رؤاهم ونقل تصوراتهم عن المجهول والكون والإنسان ووصف العلاقة بين الإنسان والله والعلاقة بين الإنسان والكون.[2]

وما يميّز الصّوفيّة الرمزيّة في التّعبير عن حقائق التّصوّف راجع أساسا إلى أنّ المتصوفة حاوّلوا أن ينقلوا تجربة نفسية فائقة إلى الغير في لغة الأشياء المحسوسة، ثم إن استعمال الرّمز في اللّغة الصّوفيّة أمر يعود إلى قصور اللّغة الوضعية نفسها إذ أنّه لغة وضعية اصطلاحية تختص بالتّعبير عن الأشياء المحسوسة والمعاني المعقولة، في حين أن المعاني الصّوفيّة لا تدخل ضمن نطاق المحسوس، قال الغزالي وهو يقرر ذلك الأمر أيضاً: **"لا يحاول معبر أن يعبر عن الحقيقة الصّوفيّة إلا اشتمل لفظه على خطأ صريح، لا يمكن الاحتراز عنه".**[3]

لهذا نجد الصّوفيّة استخدموا ألفاظا ورموزا خاصة بهم للتعبير عن معانيهم لبعضهم دون كشفها لغيرهم ويبدو أن ازدحام الشّعر بالمجاز والاستعارة والتشبيه هو محأوّلة يقوم بها الشّعراء لتغطية عجز اللّغة الذي يحيونه في التّعبير عن أحاسيسهم والمعاني التي يريدونها[4]

وقد اشتهر الشّعر الصّوفيّ بنزعته: الغزلية والخمرية ولعل المتصوّفة قد اصطنعوا هذا الأسلوب الرّمزي ل أنّه م لم يجدوا طريقا آخر ممكنا يترجمون به عن رياضتهم الصّوفيّة[5]

---

[1] وضحى يونس ، القضايا النقدية في النثر الصوفي ، حتى القرن السابع الهجري ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ص 106

[2] المرجع نفسه، ص 106

[3] أبو حامد الغزالي ، المنع من الضلال ، طبعة القاهرة ، سنة 1316هـ – ص 36 .

[4] أمين يوسف عودة ، تأويل الشعر و فلسفته عند الصوفية ، عالم الكتب الحديث عمان 2008م – ص 154

[5] هدي فاطمة الزهراء ، جمالية الرمز الصوفي في الشعر الصوفي ، ماجستير – ص 70

أمّا الرّمز الصّوفيّ من حيث الشكل تعددت أشكاله وألو أنّه بتعدد مصادره ومواضيعه وبواعثه فصار كالطيف يزدهر بألو أنّه الأدب الصّوفيّ عامة والقصيدة الصّوفيّة بشكل خاص ويتسمها سمة جمالية تميزها عن غيرها، فراح الشّعراء الصّوفيّون يتفننون في توظيف تلك الرّموز، حتّى ليصعب أحياناً على صوفي آخر الوصول إلى مغزى ذلك الرّمز ومن أشهر تلك الرّموز التي ازدحمت بها القصيدة الصّوفيّة والتي أفردت لها أحياناً قصائد كاملة نجد رمز الخمرة ورمز المرأة ، عند الحديث عن الحب الإلهي، ومنها رموز مستمدة من الطّبيعة كرمز الماء، النور، الطير، الفراش، الأعداد والحروف، الطّلل والرّحلة، الموت المعراج...الخ.[1]

وسنأتي على عرض أهم تلك الرّموز، وخاصة الواردة عند أبي مدين شعيب ووظائفها عنده وفي شعره.

[1] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب – ص 65

الفصل الثّاني

الرّمز الصّوفيّ في شعر

أبي مدين شعيب

المبحث الأوّل: رمز المرأة

المبحث الثّاني: رمز الطّلل والرّحلة

المبحث الثّالث: رمز الخمرة

المبحث الرابع: رمز الطّبيعة

المبحث الخامس: بعض المقوّمات الفنّية في أبي مدين شعيب

المبحث الأوّل: رمز المرأة

ظلّت المرأة على مرّ العصور مصدر فرح وألم للرجل، حين ترضى وتقبل أو حين تصدّ وتعرض وهي في كلتا الحالتين مصدر إلهام للشّعراء والفنانين[1]

ولا تزال المرأة وعلى مر العصور رمزا للجمال الذي تهيم به القلوب وتلتذ به العين وتسبح في حسن خلقته، كيف لا ولا يكاد يدخل الشّاعر الجاهل في غرضه من قصيدته حتّى يقف على أطلال الحبيب ويبكي دياره، ويتذكر أيام الوصل ويعزي نفسه بها آل إليه بعد فراقه كيف لا وهي محل الأنس وراحة النفس ومن ثمة فقد تبعهم على هذا النهج من جاء بعدهم من شعراء الإسلام دونما أن يكون من ذلك تحرج في شيء فطر الله النّاس عليه، غير أنّه استبشع أن يتعرض إلى الوصف الفاحش، ولطالما نظم في النسب العلماء والفقهاء، وكتبهم شاهدة على هذا بما تحويه من كم غير قليل من الأشعار التي كانوا يتغزلون فيها، أمّا عن أمر واقع، وإما رغبة في معارضة شعراء سابقين.[2]

وإذا ما رجعنا إلى شعراء البادية فقد عبروا عن حياتهم القاسية، وما أخذ عليها يطرأ عليها من كثرة القيود الدينية والاجتماعية والسّياسيّة، في غزل عفيف صور حرمان الرجل من المرأة تصويرا رومنسيا بديعا، ويرسم صورة حزينة لهذا اليأس القاتل الذي استسلم له هؤلاء الشّعراء، فاتخذ شعراء الصّوفيّة من هذا القالب أسلوبا للتعبير عن حبهم الإلهي، كما اتخذوا من أشهر شعراء الغزل العذري رموزا لمعاناتهم في حبهم الإلهي.[3]

كانت المرأة موضوع الحب والغزل في القصيدة العربيّة الغنائية التي أخذت شكلا تقليديا تميز بالاستقرار، ويظهرنا النقد على تيارين أساسين للغزل في الشّعر العربي، تيار الغزل الفاحش الصّريح الذي أشاعه ابن أبي ربيعة في الحجاز، وتيار الغزل العذري العفيف الذي كان اتجاهاً مضاداً لما شاع في التيّار الأوّل من مغامرات ونشدان اللّذة الحسّيّة.

---

[1] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ، ص 65

[2] أحمد عبيدلي ، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس و السابع الهجريين ، دراسة موضوعاته الفنية بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم ، ص 91 .

[3] ينظر إبراهيم عبد الرحمان محمد، النظرية و التطبيق في الأدب المقارن، دار العودة ، بيروت ، 1982 م ، ص 151 - 152 .

وحيث أن الغزل العذري كان ارهاصا ومدخلا لرمز المرأة في الشّعر الصّوفيّ لذا فسوف نقف تحليلا عليه، وسواء أتشكك بعض الدارسين في الوجود الحقيقي لبعض شعراء الغزل العذري، وفيما دار حول نتاجهم من قصص وروايات وأخبار أسرفت أيما سرف في تصوير ما كانوا يعانون من ألم وحرمان أم وثقوا في وجودهم وجودا تاريخيا، وفيما روي حول حياتهم من أخبار فيها شطط وتهويل ومبالغة في تصوير عواطفهم وتساميهم على هذا النمط الرومانسي الغريب.

والحقّ أن بواكير رمز المرأة في شعر الحبّ الصّوفيّ، إنّما تكمن في طائفة من الأشعار والروايات التي تناقلها الروّاة عن شخصية " **قيس ابن الملوح** " **أو** مجنون ليلى باعتبار أن شعره يمثل تيار الغزل العذري العفيف أصدق ما يكون التمثيل، كما أن شخصيته التي ظهرت في الروايات المأثورة متسنة بطابع جنوني تعد إرهاصا مبكرا لما شاع عند الصّوفيّة من أحوال الوجد والغناء والذهول والاستغراق والجنون.[1]

اتخذ الصّوفيّة من رمز المرأة، معراجا لوصف شوقهم ووجدهم وهيامهم، لا ب المرأة هذا الكائن الجميل لذاتها، وإنّما شوقهم وحبهم لله – عز وجل – لذلك فغن هذا الرّمز وغيره من الرّموز يختلف من حيث التناول في العرفانية الصّوفيّة على المتعارف عليه عند عامة النّاس، ولهم في ذلك أسبابهم، وقد تسمت المرأة في أشعارهم بمسميات عديدة، ك (ليلى، سلمى، عتب...) وهي أسماء كثيرة، لكنها ترمز كلها لمحبوب واحد هو الله، فلم يجدوا أحسن من الغزل العذري مجالا يعبرون من خلاله عن هيامهم بالذات الإلهيّة، وأشهر من عرف من المتصوّفة بتوظيفهم لرمز المرأة ابن العارض الذي عرف بشاعر الحب الإلهي الذي قيل بأن أوّل من تحدث فيه هي الزّاهدة (رابعة العدوية)، في أبياتها المشهورة حيث قالت:[2]

أُحبُّكَ حُبَين حُبُّ الهَوَى وَحُبٌّ لِأنكَ أهلٌ لذاكَ
فأمَّا الذي هو حبُّ الهوَى فشُغلِي بذكركَ عمن سواكَ
وأماَّ الذِّي أنتَ أهلٌ لهُ فكَشفُكَ لِي الحُجبَ حتّى أراكَ

وإذا جئنا إلى الخطاب الشّعريّ الصّوفيّ وجدنا الغزل التقليدي، على العموم والغزل العذري على الخصوص يحتلان منه حيزا أساسيا لا غنى له عنهما، وذلك لتشابه تجربة الحب الإنساني بتجربة الحب الصّوفيّ،

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 133

[2] ينظر، ابو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1980م، ص 131.

أو الحب الإلهي من أوجه متعددة إلى حد التطابق فيما بينهما، وإلى حد قيام أحدهما بتجسيد دلالات آخرهما، وقيامه مقامه على التشبيه والاستعارة، وقد يختلط الأمر بينهما عند غياب قرينة وظيفية في النص، أو عدم معرفة النّاس بوصفه قرينة أيضاً، فيمنع بذلك التمييز بين الحبّين في النص إنساني هو أم إلهي

مظاهر التشابه متعددة، أهمها تلك العاطفة المشبوبة التي يتميز بها شعر التجربتين وهي العاطفة التي تذيب المحب بحميا المحبة في المحبوب وبخاصة في تجربة عشق العذريين في شعرهم الذي يغلب طابع الجنون، فصار لذلك لفظ) المجنون (جنون المحبة في قصة العشق العذري المتميز هو البطل الحقيقي بدلا من الشّاعر نفسه، و صار رمزا دالا على فناء المحب في محبوبه حبا وهياما ومقياسا وظيفيا لقياس الدرجة القصوى التي يمكن أن يصل إليها الحب الصادق الذي لا تشوبه شائبة من الذاتية والنانية، فوظفه لذلك من الصّوفيّة في شعرهم، ومن أبرزهم أبو مدين شعيب الذي قال:[1]

طَالَ اشْتِيَاقِي وَلَا خِلَ يُؤَانِسُنِي وَلاَ الزَّمَان بِمَا نَهْوَى يُوَافِينِي
هَذا الحبيبُ الذي في القلبِ مسكنهُ عليهِ ذُقتُ كُؤوسَ الذُلِّ والمحنِ
عَليه أنكَرني من كَان يَعرِفُني حتّى بقيتُ بِلاَ أَهلٍ وَلَا وَطَنٍ
قَالُوُ جُنِنْتَ بَمنْ تهوىَ فقلتُ لَهُمْ مَاَ لذَّةُ اَلعيشِ إلَّا لِلمجانينِ

هذه المقطوعة نسبت كنسيب العذريين، دلت على ديمومة الشوق والمحبة وعلى دوام الانتظار والترقب، وعلى الحرمان المتواصل من التواصل والوصال وعلى مكابدة المحب ومعاناته من الذل والهوان وعلى نحول جسمه وتبدله من حالة كان عليها إلى أخرى أنكره عليها من كان يعرفه قبلها، وعلى ما أصابه من اختلال في اتز أنّه النفسي وتبدله من حال الأسوياء الأصحاء إلى حال المختلين نفسيا من المجانين وأضرارهم، وعندما يلام على ذلك ويعذل، يرد ساخرا ومتهكما: "ما لذة العيش إلا للمجانين !"[2]

[1] ينظر، شعر أبي مدين التلمساني ، مختار حبار، ص 122 – 123، نقلا عن ديوان أبي مدين شعيب، الغوث درا الكتب العلمية، 2011، ص 67

[2] المرجع نفسه ، ص 123

لقد وردت هذه المقطعة لوحدها في الديوان، قائمة بنفسها مكتفية بذاتها، فلم نجتزئها من قصيدة معينة يمكن أن يكون في بعض أبياتها من الألفاظ الوظيفية ما يقوم مقام القرينة الدالة على أنّه ا قصيدة في الحب الإلهي، وليس في الحب الإنساني. ومن أهم مظاهر التشابه والتقاطع بين الحبين الإنساني والإلهي هو (الوجد) الذي تنتهي إليه تلك العاطفة المشبوبة في الكل، فالواجد في شعر العذريين على وجه الخصوص- وفناء ذات المحب في ذات المحبوب، إلى درجة انتقاء ضمائر التفرقة فيه بينهما، متشابهة تمامك المشابهة للوجد الصّوفيّ.

وإذا ما استنطقنا معا لم الرّمز في هذه المقطوعة القيمة للشيخ أبي مدين شعيب، نجد أنّه استعمل الرّمز في تعبيره عن المحبوب والذي هو الخالق – عز وجل- فأخفى تلك المشاعر وأشار إليها فقط وكأن القارئ يحسب أن الشّاعر يقصد محبوبا إنسانيا.

ولعلّ تجليات الرّمز عند أبي مدين من خلال الجانب الغزلي تنحصر في بعد الغياب، ونادرا ما نجدها تنحصر في بعد الخصور.

فقد استخدم أبو مدين الحب في قصائده بكثرة وهو ما صنفناه تحت عنوان رمز المرأة ، وذلك للقرينة الواضحة بين الحب و المرأة ، ولكن شاعرنا لم يرد بتلك المرأة فعلا ما ذكره عنها، بل كانت مجرد قناع يستر به ويحجب من خلاله أسراره الربّانية وحبه الإلهي لعله المنوال الذي سار على نهجه جل المتصوّفة بإخفاء مشاعرهم وإحساساتهم عن الآخرين، فيتأتى أسلوبهم في قالب شعري مبهم يصعب تفكيك معانيه.

سنحاول عرض رمز المرأة عند أبي مدين شعيب في جدول حيث نعرض بعض الأبيات المحتواة عليه في خانة وفي الموالية المفردات الدالة على المرأة. [1]

[1] ينظر، شعر أبي مدين التلمساني ، مختار حبار ، ص 123

الأبيــات الشّعريّة			المفردات الدالة عن المرأة الذي يرمز من خلاله إلى الحب الإلهي
1 تَضِيقُ بنا الدُّنيا إذا غبتُمْ عنَّا 2 تَمُوتُ بِبُعدِكُم ونحيـا بِقُرْبِكُـمْ 3 يُحرِّكُنَا ذِكْـرُ الأحَـادِيثِ عنكُمْ	وتَذْهَبُ بالأشْواقِ أرواحُناَ مِنَّا وَإِنْ جَاءَنَاَ عَنْكُم بشرا للَقَّا عشناَ وَلَوْلَاهَ واكُمْفِ يالحشَا ما تحرَّكْنَا[1]		أخذنا هذه الأبيات من قصيدة واحدة فالبيت الأوّل هو مطلعها، أمّا البيت الثاني فموقعه الثّالث في القصيدة والبيت الثّالث هو البيت السابع في القصيدة والمفردات الدالة هي: البيت 1: الأشواق البيت 2: بشر اللقاء عشنا البيت 3: هواكم
1 تقوَّلَ ناسٌ قد تَمَلَكَه الهَوَى 2 خفيتُ بها عن كلِّ ما عَلمَ الوَرَى	أَجَلْ لَسْتُ في لَيلَى بأوّل من جُنَّ وَأُظْهِرُ لُبنىَ و المرادُ سِوى لُبنى[2]		المفردات هي: البيت 1: ليلى البيت 2: لبنى ورد في هذا الجزء ذكر ليلى ولبنى وفيما عدا هذه المواضيع الثلاثة، لا نكاد نجد ذكرا للأنثى بل وظف الشّاعر ألفاظا بصيغ مختلفة من معجم الحب تدل على محبوبه

ما نستخلصه من خلال تحليلنا لقصائد الشّيخ أبي مدين شعيب أنّه لم يوظّف المرأة توظيفاً مباشراً، أي يذكر اسم المؤنث ولا نعثر على اسم لأنثى إلا نادراً أو في موضعين اثنين.

كما نلاحظ أيضاً أنّه أعطى أهمّية بارزة للحب فمعظم قصائده تناولت موضوع الحب والذي أراد من خلاله الحب الإلهي وأخفاه من خلال حب المرأة ، فتخالُ شعره عندما تقرؤه أنّه يقصد إمرأة معينة، ولكنه جعلها قناعا لإخفاء مشاعره.

[1] حمزة حمادة ، جمالية الرّمز الصّوفي في ديوان أبي مدين شعيب ص 152 نقلا عن الديوان.

[2] المرجع نفسه ، ص 148

المبحث الثاني: رمز الطّلل والرّحلة

الطّلل تقليد من تقاليد القصيدة العربيّة بعامة، والقصيدة الجاهلية بخاصة يقف الشّاعر على أطلال الدارسة لأحبته الطاعنين، يذكر مواقعها ويصف آثارها الباقية التي اختلفت عليها عوامل الطّبيعة فسفهتها وأتلفتها وربما تطرق إلى ذكر الوحوش التي سكنتها وأطفلت فيها وتكاثرت ثم يلتفت إلى ماضيها فيذكر ما كانت عليه من دبيب وحركة وأنسها بناسها ويذكر مواقع شبابه والصبا، ودفء العلاقة بين أحبته والخلان مقارنا بين ما كانت عليه تلك الديار من الحيوية والحياة، وبين ما آلت إليه من خواء وسكون وتوحش، فيكون ذلك مبعثا له على إظهار وجده ولوعته على فراق الرفاق وبكائه لرحيلهم وبعادهم، فيكون في ذلك البكاء بعض التخفيف عنه والتسرية عن أشج أنّه ووجده.[1]

لذا كان الطّلل – زيادة على ما يحمله من ألم الذكرى – فهو يحمل هما أخر ظل الجاهلي يكابده حياته كلها، هو همّ الحلّ والترحال وما فيه من معانات جسمية ونفسية، سواء أكانت الرّحلة بحثا عن الحبيب أو بحثا عن مواطن الماء والكلأ وهي ظروف فرضتها على العربي طبيعة الحياة الجاهلية، كما فرضتها عليه ظروف البيئة الطبيعية في شبه الجزيرة العربيّة من هنا صار الوقوف على هذا الطّلل تقليدا في القصيدة الجاهلية، وأهم جزء فيها إذ لا يمكن للشاعر أن ينصرف عنه إلى الغرض الذي يريد أن ينشئ فيه قصيدته، دون أن يقف ويستوقف وقد اصطلح النقاد على هذا الوقوف بالمقدمة الطّللية، ولعل أهمّية هذه المقدمة في القصيدة الجاهلية تكمن – لدى الجاهلي – في ذلك الارتباط النفسي والرّوحي والعاطفي بالمكان لذا تعد المقدمة الطّللية أكثر مقاطع القصيدة الجاهلية دلالة على مدى تأثير البيئة البدوية في أصحابها ويبرز هذا التأثير واضحا في وحدة العادات والتقاليد والقيم واللّغة والثقافة والمشاعر، لهذا كله يحمل الطّلل أكثر من دلالة وينضوي على أكثر من مفهوم، فهو ليس مجرد آثار دراسة يقف عندها الشّاعر يستنطقها، ويصفها بل هو أكثر من ذلك.[2]

[1] مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني ، الرؤيا و التشكيل ، ص 108

[2] بنظر ،حمزة حمادة – جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ماجستير – ص 155

ولقد انتقل الطّلل بخواصه الشّكليّة والدّلاليّة إلى القصيدة الصّوفيّة فصار موضوعة من موضوعاتها غير أن الاختلاف فيه وهو في القصيدة التقليدية ثم وهو في القصيدة الصّوفيّة، يظهر من جهة موقعه فهو في الأوّل عادة ما يكون في بداية القصيدة متصدرا أجزاءها قبل أن ينتهي إلى الغرض المطلوب وهو في الثانية لا يحتل موقعا محددا فقد يكون في المقدمة وقد يكون في الوسط وقد يكون في النهاية، وقد يكون قائما بذاته مستقلا لوحده في قصيدة أو مقطعة.

والسّبب في ذلك الاختلاف يرجع إلى المشاعر والأذواق التي يعبر عنها كل شاعر، والتي توجه البناء اللساني وتتحكم في مساره وترتيبه ولما كان الأمر كذلك، فقد ألفينا الشّاعر الصّوفيّ، وهو يستعير وحدات موضوعاته من القصيدة التقليدية، مثله في ذلك مثل بناء يقيم بناءا جديدا بإزاء بناء قديم يأخذ من البناء القديم بعض لبناته الصالحة وقد يهذبها لتوائم البناء الجديد، فالصّوفيّ يقوم بعمليتي هدم وبناء وهي عملية واعية، وترمي إلى تصوير وتجسيد حالة نفسية معينة أو ذوق معينا تصويرا لغويا بأحد الموضوعات المستعارة والتي منها الطّلل.

ولا ندري متى بدأ الطّلل موضوعه فاعلة في القصيدة الصّوفيّة فقد وجدنا على سبيل المثال، أن الشّاعر زين الدين أبو عبدالله الحسيني الخصيبي 346 هـ، على عهد الدولة الحمدانية، يعبر تعبيرا يكاد يكون مباشر على انفصال الأرواح عن الروح الأمري من عالم الأظلة إلى عالم الأشباح، متناقضا في تعبيره مع قوله تعالى: ﴿**وقلنا اهبطوا منها جميعا فإما يأتينكم مني هدى فمن تبع هداي فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون**﴾ فقال: حتّى هبطنا بالذنوب إلى التي صارت لنا سجنا من الأشجان.[1]

وإذا جئنا الآن إلى المغرب العربي، وجدنا أبا مدين التلمساني، منشغل في ديو أنّه بفكرة الهبوط والنزوح من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح معبرا عن ذلك بواسطة الشبيه ممثلاً في موضوعة الطّلل وذكر الديار والمنازل والأحبة، في غيرما قصيدة وموشح ولكنه ربما عدل في تركيبه وغير حتّى يوافق معنى فكرة الهبوط

[1] ينظر ، مختار حبار – شعر أبي مدين الرؤيا و التشكيل ، ص 110

والنزول والنزوح، فهو في القصيدة الآتية لا يذكر المنازل لذاتها ومن أجل ذاتها ولكن يذكرها من أجل المحبوب، أو على حد قول شاعرنا:[1]

لَـولاكَ مـا كـان وُدِّي ولا منـازلُ لَيْلَـى
ولَا حـدا قـطُّ حَـاد وَلاَ سَـارَ الـرَّكْـبُ مَـيـلاَ
يـاَ حَـادِيَ العيسِ مهْـلاً هَلْ جُزت فِي الحَيِّ أَمْ لاَ
عَـشِقْـتُهُـمْ فَسَلَبُـونِـي لَاَتَحْسَبِ العِشْقَ سَهْلاَ
فـأيَـنُ كـنت وجِئْـتُ حَبِيب لِـي قَـدْ تَجَـلاَّ

نلاحظ أن الشّاعر لم يكتف بذكر الطّلل فحسب، (منازل ليلى)، بل ذكر الرّحلة ومتطلباتها كالحادي، الركب، العيس .. وغيرها، مشبها فكرة الهبوط من عالم الأشباح بهذه الرّحلة وما يكتنفها من صعوبات من باب المماثلة إذ تشاكل الرّحلة إلى ديار المحبوب في الخارج بوصفها نمطية ثابتة أخرى روحية تساق فيها النفوس السّالكة الطالبة لوجود الواحد الحق، كما تساق الطعائن وتحدى الإبل ومثلما تطوي العيس المفاوز المهلكة، تطوي نفوس المحبين في السفر الرّوحي الشّواغل القاطعة والعلائق المانعة.[2]

وهذا القول لأبي مدين هو في نظرية المعرفة الصّوفيّة عبارة عن تجلي الروح الأمري لأرواح في عالم الإطلاق واللاتناهي المعبر عنه بعالم الأظلة والمشار إليه في أبيات أبي مدين "بالحي" و"المنازل" وحيث "أشهدهم على أنفسهم" وقال لهم "ألست بربكم"، ثم كان الهبوط، إلى عالم الأشباح والأجساد للسعي في اكتساب الكمالات، وقد ضلت الرواح في عالم الشهادة تحن إلى واجب الوجود المطلق ومتعلقة بحبه وعشقه، إذ عرفته عند التجلي المعرفة الأوّلى فأحبته لجماله وجلاله بلا علة، وظلت لذلك مشوقة إلى العودة والإعادة وإلى ذلك أو مأ أبو مدين بقوله: فأين كنت وجئت ثم بقوله عن التجلي: حبيب لي قد تجلى.

إذا ما انتقلنا مع أبي مدين إلى قصيدة أخرى وجدنا موضوعة الطّلل وما في حكمه من ذكر الديار والأحبة نتغير في صياغتها ولغتها وتشكل تشكيلا جديدا ومخالفا ولكن الرؤيا التي تحتويها الموضوعة تظل ثابتة وذلك لثبات مفردات لغوية بذاتها، وتكرارها هي بعينها متفاعلة لتشكيل الموضوعة – فالحي والديار

[1] ينظر ، مختار حبار – شعر أبي مدين الرؤيا و التشكيل، ص 112، نقلا عن الديوان ، ص 61
[2] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب – ماجستير ص 156 – 157

والمنازل هي – غالباً– ما ترمز– سياقيا إلى عالم (الأطلّة) قبل الهبوط والفراق والحبيب هو غالبا الروح الكلي الخالد أو صفاته، والذي عرفه المحب يوم السؤال فتعلق به تعلق حب وعبودية، وظل يحن إليه وإلى الديار حنين الجزء إلى كله[1]

يقول في قصيدة من الطويل:[2]

متَى ياعريب الحيِّ عيني تراكُم واسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِداكُم
ويَجْمَعُنَا الدَّهْر الذِي حَالَ بَيْننَا ويحظِي بِكُم قلْبِي وعَيْنِي تَراكُم
أمرُّ على الأبوابِ من غير حاجَةٍ لعلّي أراكُم أو أرى من يَراكُم

صور أبو مدين الطّلل والرّحلة تصويرا دقيقا مطابقا لما هو عليه في الواقع ولكنه أنحاز به ليشاكل السفر الرّوحي حيث يدخلنا الشّاعر في نسيج لغوي منكشف من حيث الدلالات الخارجية والتركيب الظاهري للصور مبهم ملتف بالغموض من حيث القصد اللامباشر الذي يتجلى لنا من خلال الحسية المباشرة وترسم الأشكال والصور المحسوسة، وأحياناً يتناول الشّاعر الطّلل ومتعلقاته برؤية فيها شيء من المغايرة والمخالفة لما نجده في القصيدة التقليدية كما تتمظهر لغته، بمظهر جديد لكن المضمون يبقى واحدا.

فحنين الشّاعر لمحبوبه باد في الأبيات، دفعة إلى المرور على حيها لعله يرى طيفا أو يشفي غليله برؤية من رآها، فهو يضع كل ذلك موضع المجاز فالحي والمنازل هي غالبا – ما ترمز سياقيا إلى عالم الأطلة قبل الهبوط والفراق والحبيب هو غالبا الروح الكلي الخالد أو صفاته والذي عرفه المحب يوم السؤال فتعلق به تعلق حب وعبودية، وظل يحن إليه وإلى الديار حنين الجزء إلى كله وقد يدفع الحنين الشّاعر إلى الأماكن المقدسة وبخاصة الحجاز مهبط الوحي مثوى الرسول – صلى الله عليه وسلم – فيذكر في قصيدته الأماكن الدالة عليها[3]

ويمكن لنا ان نغترف من الخطاب الشّعريّ الصّوفيّ كثيرا من القصائد والمقطعة التي استعارت موضوعة الطّلل، ووظيفتها شبيها للدلالة على حال الفرق الأوّل، أو انفصال الذات الصّوفيّة عن الذات العلية واغترابها

[1] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، ص 113
[2] المرجع نفسه ص 113 ، نقلا عن الديوان ص 64
[3] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي ، ديوان أبي مدين ، ص 157

عنها أو عن الحقيقة المحمّدية، وربما حتّى عن حقيقة الولي، وذلك وفق ما يحكم به السياق الداخلي للنص، والخارجي أيضاً مثل الشّاعر نفسه، والإطار المعرفي الصّوفيّ[1]

يقول أبو مدين شعيب – أيضاً – في قصيدته من ثمانية عشر بيتا من الكامل:[2]

ولهيبُ وجدٍ هيّجته روضة ... من أَجْلِها حُلتْ من الصَّبر القَوى
بَلْ زادَ شَوقي للحبيبِ ورامةٍ ... والأبرقينِ ومـــا لمنعـــرج لِـــوى
تا لله ما شوقِي لطيبةَ بَعْدَماَ ... زُرْتُ الحَبيبَ وقَبلهُ إلا سِوى
أرض أحبُ إلى العِلِّيمن العُلَى ... نَزلَ الرَّسوُل بها وفيها قد ثَوى
يا روضة ما مثلُهَا من روضة ... ياسَعْدَ من في جنةِ الَمأوى أوى

فهذا الحنين العارم الذي هيّجته الروضة لتلك الربوع (رامة، الأبريقين، طيبه....) دليل على تعلق الشّاعر بتلك المواطن، وبالتالي فهي دليل حب صادق للرسول ومن خلاله تبرز رغبة الشّاعر في تلك الديار فالقصد إلى المجاورة والإقامة في المكان المقدس يكشف بالطبع على الرغبة في ولوج زمن أخر هو زمن الطهر والأبدية الذي يقدمه المكان ويقف شاهدا عليه ويمكن من معايشته والاتصال به فمغزى الطّلل أبعد من سوى ذكر للربوع الدراسة أو حتّى الأماكن الأهلة فهذا الوجد الملتهب حمل الشّاعر على العودة لزمن الروضة التي تشير هنا إلى فردوس الوجود الحق، ومن هنا يكون الحنين إليها والرغبة فيها حنينا إلى زمنها ورغبة في تأسيس وجود الذات داخل الزمن الفردوسي المفقود.

الملاحظ إذن أن الحديث عن الطّلل كثيرا ما يستدعي الحديث عن الرّحلة ودافع الرّحلة الأوّل هو حنين الشّاعر إلى أحبته والحنين طبع في الإنسان بل هو دافع من الدوافع الفطرية في النفس الإنسانية يتسم بالشمولية ويرتبط بالوجود الإنساني أينما وجد وفي كل الزمان فوجد الصّوفيّة في الرّحلة بديلا أرضيا يعبرون من خلاله عن حنينهم، وسفرهم الرّوحي، على منوال القصيدة الجاهلية فاتخذوا منها لغة إشارية رمزيّة يحيل فيها الرحيل المكاني، على رحيل صوفي أو عروج روحي، ويحيل فيها قطع المسافات واجتياز القفار والفيافي على السلوك

[1] مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا و التشكيل) ص 114

[2] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب 158 ، نقلا عن الدوان ،ص 65

الصّوفيّ والتدرج في المقامات والأحوال الصّوفيّة قبل الوصول، ولعل أكثر ما يثير في الرّحلة في القصيدة الجاهلية، هو حال الشّاعر وهو يرى أحبته يتأهبون للرحيل فشبه الصّوفيّة أنفسهم بذلك الحال، يقول أبو مدين[1]

قَدْ فرَى قلبي الفراقُ حَقًّا كان يومُ الفراقِ شيئا فريّاَ
واخْتفَى نورُهُمْ فناديتُ ربي في ظلام الدُّجَى نداء خفيًّا
لم يك البُعدُ باختياري ولكن كان أَمْرا مقدَّرا مَقْضِيَا

إذا يحيلنا في القصيدة الجاهلية وقوف الشّاعر موقف المتفرج العاجز من الظاعنين الراحلين، يتبعهم بقلبه ويوشحهم بعواطفه الجياشة، على وقوف الشّاعر الصّوفيّ موقف المكبل بحظوظه وعدم قدرته على مرافقة الراحلين السّالكين درب المحبة الإلهيّة، وغيره من المعاني التي وجد الصّوفيّة في موضوعة الرّحلة معادلا موضوعيا لها.[2]

إن موضوعة الطّلل ليست إلا موضوعة جزئية من مجموع موضوعات (thèmes) جزئية أخرى يتشكل منها الخطاب الشّعريّ الصّوفيّ بوصفه عملا أدبيا كليا له موضوعه الكلي الخاص به والذي هو التّصوّف العملي، وذلك وفق ما حددته (النظرية الموضوعاتية)، والتي تذهب إلى أن [مفهوم الموضوعة (thème)] أو الفرض هو مفهوم عام يشمل المادة اللغوية للعمل الأدبي الكلي الذي يمكن ان يكون له موضوع أو غرض معين وفي الوقت نفسه، فإن كل جزء من أجزائه يحتوي هو بدوره على موضوعه أو غرضه الخاص به.[3]

وسنعرض لرمز الطّلل والرّحلة في قصائد أبي مدين شعب من خلال جدول بحيث نعرض بعض الأبيات في خانة وفي الخانة الموالية نعرض الألفاظ المتعلقة برمز الطّلل أو الرّحلة:[4]

[1] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب 159 نقلا عن الدوان ص 62 .
[2] ينظر – المرجع نفسه – ص 159
[3] مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني ، ص 117 – ص 118
[4] المرجع نفسه، ص 117 – ص 118

الأبيــات الشّعريّة		المفردات الدالة عن الطّلل
1 أمَا تنظرُ الطَّيرَ المقفصَ يا فتىَ 2 كذلكَ أرواحُ المحبيَن يا فتىَ	إذَا ذكَر الأوطانَ حنَّ إلى المغنَى تُهزِّزهَا الأشواقُ للعالم الأسنَى	هذه الأبيا ت مقطعة من قصيدة فيها اثنان وعشرون بيت، اكتفينا بعرض هذين البيتين والمفردات الرّامزة للطّلل البيت 1: الأوطان. البيت 2: للعالم الأسنى
لستُ أنسَى الأحبابَ ما دمتُ حياً	مُذْ نأو للنوَى مكَانا قصيًّا	هذا مطلع لقصيدة لأبي مدين شعيب ويتجلى الرّمز في قوله: مكانا قصيا
1 لّمَّا عنكَ غِبناَ ذاكَ العاَم فإنَّناَ 2 حَللْناَ وُجُوداً واسْمُه عند لاَفِظٍ 3 تركناَ البِحارَ الزاخراتِ وراَءناَ	نزلناَ علىَ بَحرٍ وسَاحِلَهُ معناَ يضيقُ بنا وُسعًاو نحنُ فما ضِقناَ فمنْ أين يدرِ النَّاسُ أينَ توجَّهناَ	البيت 1: هو مطلع للقصيدة، أمّا المفردات فهي: ساحله. البيت 2: البيت ما قبل الأخير من القصيدة التي تتكون من سبعةأبيات والمفردات هي: حلالنا وجودا / يضيق البيت 3: البيت الأخير من القصيدة والمفردات هي أين توجهنا
وَما شرَّفَ الأكوانَ إلا جمالُكمُ	وماَ يقصدُ العُشاقُ إلا سناكُمُ	هذا البيت مقتطف من القصيدة التي تنأوّلنها سابقا ومطلعها: متى يا عريب الحي عيني تراكم والمفردات هي: الأكوان.
1 ولهيبُ وجِدٌّ هيَّجتهُ روضةٌ 2 بلْ زادَ شوقِي للحبيبِ وَرامَه 3 أرضٌ أحبُّ إلى العليِّ من العُلىَ	من أجلها حلتْ من الصبرِ القوَى والأبـرقـينَ ومـــا لمنعـرجِ لِـــوى نــزلَ الـرَّسـولَ بهاَ وفيهاَ قد ثوَى[1]	هذه أبيات من قصيدة مطلعها: يا قلب زرت وما انطوى ذاك الجوى والمفردات الدالة على الطّلل هي: البيت 1: روضة البيت 2:رامة، الأبرقين البيت 3:أرض، العلى

[1] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرّمز الصّوفي في ديوان أبي مدين ، ص 161 ، نقلا عن الدوان ، ص 59 ،62 ، 63 ،64 ،65

أما معجم الرّحلة وما علاقته التنقل، فنجده متضمنا تقريبا في الأبيات نفسها ونورد منه في جدول -كما جرت العادة سابقا- ما يلي:

الأبيــات الشّعريّة	المفردات الدالة عن الرّحْلَة
1 وَلاَ حَــد قــطُ حــاد ولا سارَ الركبُ ميلاَ 2 يا حاديَ العيسِ مهلاً هل جزتَ في الحيِّ أم لاَ؟	المفردات هي: البيت 1: حدا، سار الركب البيت 2: يا حادي العيس
وتلوا آية الوداعِ فخرُّوا خِيفةَ البيتِ سُجَّداً وبكياً	المفردات هي: الوداع
1 قَد فرَى قلبِي الفراقُ وحقَّا كانَ يومُ الفراقِ شيئاً فرياً 2 و اختفَى نورهُمْ فناديتُ ربِّي في ظلامِ الدُّجى نداء خفيًّا 3 لم يكُ البعدُب اختياري ولَكن كان أمراً مقدَّراً مقضيًّا	المفردات هي: البيت 1: يوم الفراق البيت 2: اختفى نورهم البيت 3: البعد
1 حللنَا وجودا واسمهُ عندَ لافظ يضيقُ بنَا وسعًاو نحنُ فما ضِقناَ 2 تركنا البحارَ الزَّاخراتِ وراءناَ فمنْ أينَ يدرِي النّاس أينَ توجَّهَنا[1]	البيت :1 حللنا البيت 2: تركنا، وراءنا، توجهنا

[1] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز في ديوان أبي مدين ، ص 161 نقلا عن الديوان 61 ، 62 ، 64

المبحث الثّالث: رمز الخمرة

من أعجب الأمور أن يكون الأدب العربي من أغنى آداب العالم في الخمر مع تحريمها في الإسلام وحلها في غيره من الأديان، حيث تعاقب الشّعراء على التّغزّل فيها من أمثال امرء القيس وغيرهم حتّى الآن ونظم فيه الصالحون من الشّعراء ممن لم يشربوها ولكنهم رأوها مجالاً للفنّ فقالوا فيها تقليداً وجاء الصّوفيّة فرأوا أن العبادة والرّياضة النّفسيّة الصّوفيّة يسلمهم إلى الفناء إلى الله وإلى نوع من الغيبوبة فيه وأن هذه الغيبوبة تشبه ما يتحدث بها الخمّارون عن الخمر، ولم يجدوا لها إسماً خاصاً فسموها سكراً، وسمو وسائلها خمرا، فأغنوا الأدب العربي فيها من ناحية الأدب الرّمزي.[1]

فالرّمز الخمري قديم في تراث الصّوفيّة حتّى أنّه ليرجع إلى القرن الثاني الهجري، على أننا لا نظفر في تلك البواكير الشّعريّة الأوّلى بخمريات مطولة وإنّما ظهرت هذه المطولات في زمن متأخر.[2]

وقد نسبت بدايات الرّمز الخمري في الشّعر الصّوفيّ إلى ذي النون المصري الذي استعمل ألفاظ الكأس والشراب مجازا في هذا المجال وسلك الصّوفيّة بعده مسلكة.[3]

ومن بين تلك النماذج الخمرية، في القرن الرّابع الهجري، أبو مدين شعيب[4]

ولعلّ أوّل ما شد الانتباه ونحن بصدد دراسة شعر أبي مدين شعيب، توظيفه لرمز الخمرة في ثنايا قصائده بل إفراد قصيدة مطوّلة من قصائده لهذا الموضوع وهي خمريته التي بلغت خمسين بيتاً والملاحظ أن شعر الخمر، قد أخذ على يد الصّوفيّة كما أخذ من قبل شعر الغزل أسلوباً رمزيّاً حافلاً بالثّراء، يلوحون به على طريقتهم إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذّوقية وقد أعطى الصّوفيّة هذا المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمر إلى دائرة الرّمز الصّوفيّ، حيث وجد الصّوفيّة في الخمر المجردة، معادلاً موضوعياً للخمر المادّية، فهي

---

[1] ينظر ، أحمد عبيدلي ، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس و السابع الهجريين – دراسة موضوعاتية فنية – ماجستير في الأدب العربي القديم ، ص 112.

[2] ينظر ، عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 359 – * احد اعلام التصوف ومن المحدثين الفقهاء ، ولد في أخميم بمصر ..

[3] ينظر ، احمد عبيدلي ، الخطاب الشعري الصوفي المغربي ، ص 102

[4] ينظر ، عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 359

تحقّق لهم الوصول إلى الحضرة الإلهيّة، كون الخمر تعبر مرحلة الحضور، كما يكشف لنا هذا التّوظيف الصّوفيّ للخمر، عن العلاقة بين الخمر المجردة والحسّيّة، فهذه الأخيرة معروف أنّه ا شراب مسكّر بسبب التخمر وبسبب تخديرها للوعي البشري وأن الخمر المجردة باصطلاح الصّوفيّة هي ذوق المحبة الإلهيّة والعلاقة بينهما علاقة مشابهة في الفعل الناتج عنهما لا في الماهية والتكوين إذ إن فعل شرب الخمر المادية عند الخمّار شابه ذوق المحبة الإلهيّة عند الصّوفيّة فلعل ذلك التشابه بين الحالتين، هو الذي دفع الصّوفيّة إلى اختيار الخمر كرمز يعبرون بواسطته عن حالة الوجد الإلهي فيغيبون عن ذواتهم، لتتحلى لهم أنوار الذات الإلهيّة فيتحقق لهم ما ظلوا حياتهم كلها يجاهدون لأجل نيله، يقول أبو مدين شعيب مصورا تفاوت الشاربين إزاء التجليات النورانية:[1]

قُم يا نديمِي إلى المدامةِ واسْقنَا ... خمرًا تُنيرُ بِشُرهِاَ الأرواحُ
أوْ ما ترَى السَّاقي القديمَ يديرهاَ ... فكأنّها في كأسِهاَ المِصبَاحُ
هِي أسكرَتْ في الخُلدِ آدمَ مرَّةً ... فكستْهُ منها حُلَّةً وَوشاحُ
وكَذلكَ نوح في السفينةِ أسكرت ... ولـهُ بـذاك تـأَتُّـنٌ ونـواحُ
لماَّ دنا موسى إلى تسماعهَا ... ألقى عصاه وكسرت ألواحُ
وكذا ابن مريم في هواها هائم ... متـولـع بشـرا بهـا سيـاحُ
ومحمّد فخر العلي شرف الهدَى ... اختـاره لشـرابهـا الفَتـأَّحُ

إذ هذه المعادلة تقودنا مرة أخرى إلى الموازنة بين عربدة الخمار وشطح الصّوفيّ إذ كلاهما يخرج عن طوقه، ذاك عند الشرب المادي وهذا عند الشرب الرّوحي فالعربدة عند الخمار هي سوء الخلق ورجل عربيد هو من ساءت أخلاقه فهناك الأعراف والقيم الدينية والأخلاقية العامة، لذلك فإن الأصحياء من النّاس يستنكرون منه كلامه وأفعاله المنحرفة.

وبالمقابل فإن الصّوفيّ الغائب عما سوى الحضرة، الذائق للتجليات النورانية الإلهيّة ينطق بكلام هو في ظاهره مستشنع قبيح مناف للمبادئ الإسلامية إذا قيس بها وقد سمي منظرو الصّوفيّة هذا النوع من الكلام (شطحا) وكلمة شطح لغة هي بمعنى فض (فالماء الكثير إذا جرى في نهر ضيق، فيفيض من حافته، يقال

[1] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ، ص 141 ،ص 142 ، نقلا عن الدوان ، ص 67

شطح الماء في النهر)، ومن ثمة فقد رأوها مناسبة لما يفيض به لس أنّه الواصل من كلام جانح وأطلقوها مصطلحا عليه.

غير أن المقصود بالشطح ليس هو أن يذكر الشّاعر الصّوفيّ في خمريته: الخمر والحان والدنان والساقي والندمان، والعربدة والعشق، وإظهار المسرّات كما في قول أبي مدين مثلاً:[1]

شَوقِي دعانِي وأفنيتْ يا فقَرَا ... دِيرُوا الأوانِي واسُقونِي خمْرَة
بـهَـــا تُعـــربْـــد ... مـــا بَـــينَ سَـــاداَتـِي
عـشـقَ مُـجـــــددْ ... وطَـــابَتْ أوقَـــاتـــي
بـالحـــبِ نـتشـهـــدْ ... عسَى الـفـــرجْ يَـــأْتِي
يَامنْ نشانِي يا منْ له القُدرة ... ديرُوا الأَوانِي واسقُوني خَمرَة

فهذا ومثله ليس من الشطح في الشيء، ولكن المقصود بالشطح هو غالبا شهود الكثرة في الوحدة مثلما أثر عن أبي يزيد البسطامي أنّه كان يقول: سبحاني ما أعظم شأني وأنا الحق وما في الجبة إلا الله وذلك لأن المعرفة عند الواصلين بمعناه العالي الدقيق هي (التوحيد) والصّوفيّ لا يبلغ منزله التوحيد إلا في حال السكر والسكر يقتضي بالضرورة الشطح، ومما جاء على سبيل الشطح في شعر أبي مدين التلمساني حيث شطح لس أنّه بوحدة الشهود، إذ لم ير في شهوده إلا وجوده.

ويمكن أن نلاحظ في تلك القصيدة السابقة التي مطلعها قم يا **نديمي** إلى المدامة واسقنا خصيصة مهمة تتجلى في تعامل الشّاعر مع هذا الرّمز من حيث استعانته بكل عناصر الصورة الخمرية، حيث وظف نفس الألفاظ التي نجدها في شعر الخمر الحسية كالندمان، والحواني والدنان.[2]

موضوعة الخمر هي نوع من أنواع الغزل، وجزء من أجزاء الحب الإلهي بل أنّه ا آخر ما ينتهي إليه الحب الإلهي، فإذا كانت مثلاً المكونات الأساسية لموضوعة الطّلل، والنسيب والرّحلة الحنين تتألف من مكونين أساسين هما: محب/محبوب، فإن موضوعة الخمر هي الأخرى تتألّف من مكونيني أساسين ولكنهما: (محب/محبة)، وإذا كانت العلاقة في تلك الموضوعات هي علاقات غياب وانفصال ف أنّه ا في هذه الموضوعة

[1] مختار حبار شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا و التشكيل) ص 188 - ص 189
[2] ينظر ، عاطف جودة نصر ، شعر عمر بن العارض ، دراسة في فن الشعر الصوفي ص ، 131

الأخيرة هي علاقة حضور واتصال ونشوة الحضور والاتصال هي المحبة ذاتها وهي التّي تعادل المدامة في موضوعة الخمر، ومن ثمة يذهب بعض الدّارسين إلى أن المتصوّفة جبن يتكلمون على المحبوب فإتهم يرمزون إليه بمعاني الغزل الإنساني وأما حين يتكلمون عن الحب نفسه فغنما يرمزون إليه بالمعاني الخمرية غير أن هذا التمييز الفاضل بين الموضوعات لا يكون دائما منفصلا في بناء بعضه عن بعض، فقد يتراكب ويمتزج الغزل بالخمر في مقطعة واحدة، والنبيه من القراء هو الذي يستطيع أن يميز بينهما حتّى وهما متراكبان ممتزجان، ويتم ذلك خصوصا في مقام الحضرة، حيث تجتمع عناصر التّصوّف الثلاثة الأساسية في نهاية المطاف وهي (المحب، المحبوب، والمحبة) في علاقة جمع واتحاد فيكون لتعبير عنها بالموضوعيتين، الغزل والخمر معا، من حيث إن الغزل يعبر عن علاقة الاتصال والاتحاد بين المحب والمحبوب، ومن حيث إن الخمر يعبر المحبة أو شوق الاتصال والاتحاد والمعرفة جميعا.

تتميز موضوعة الخمر الصّوفيّة – أحياناً ببعض القرائن الوظيفية التي لا توجد في القصيدة الخمرية المادية أو العادية وعلى الرغم من قلتها وخفائها، ف أنّه ا قرائن مفتاحية هامة يمكن بواسطتها اعتبار الموضوعة في ماديتها وحسيتها معادلا موضوعيا إشاريا إلى موضوع آخر روحي دوقي صوفي، ومن أهم تلك القرائن المصدرية فإذا كانت الخمر المادية تعزى غالبا إلى أنّه ا ابنة الكرم والعنب في الخمريات عموما مثلما هو الشأن مثلاً في خمريات أبي نواس، أمّا عند المتصوّفة لا توصف بذلك في خمرياتهم الصّوفيّة، بل إن خمرهم وجدت قبل أن يوجد الكرم والعنب نفسه، وشربهم الرّوحي كان في الأزل قبل أن يشرب الشاربون في العدم فالخمر الماجن مصدر صدت عنه واعتصرت عنه واعتصرت منه، ولا مصدر للخمر الصّوفيّ بل هي المصدر نفسه، ولا مصدر لها، وذلك ما نقرأه في أكثر من قصيدة في شعر أبي مدين التلمساني، مثل قوله:

هِيَ أَسكرتْ في الخلدِ آدم مرَّةً فَكستْهُ منها حلَّة ووِشاح
هي الخمُر لَمْ تُعرفْ بكرمٍ يخصُّهَا ولم يَجُلهاَ راَحُ ولمْ تَعرف الدَّنا

ومن أهم تلك القرائن أيضاً ميزة الصرف المحض، فالخمر المادية في الخمريات العادية غالبا ما توصف ب أنّه ا ممزوجة مقهورة بمائها بينما هي في الخمريات الصّوفيّة عادة ما توصف ب أنّه ا مدامة خاصة لا تشوبها شائبة مزج، فكل المتصوّفة يرغبون في المدامة الصوف، ويدعون المريدين أن يشربوها صرفا كذلك ومن شربها ممزوجة فقد أوقع نفسه في الظلم من حيث يحتسب أو من حيث لا يحتسب، بل إن المزج في حد ذاته لا

يوصل الصّوفيّ إلى الشرب، ل أنّه دالة على المزج الرّوحي الخالص بالهادي الخالص أو الحظوظ البشرية، فلا يكون القرب والشرب من معين المحبة الإلهيّة إلا بالرّوحي المحض الخالص، كما يظهر جليا في مطلع خمرية أبي مدين:[1]

أَدِرهَا لنا صرفًا ودع مزجهَا عنَّا فنحنُ أناسٌ لا نرَى المزجَ مُذ كناَّ
وغَنِّ لنَاَ فالوقتُ قد طابَ باسمهَا لأنّه إليهاَ قد رحلنا بها عنَّا

إلى أن يقول:[2]

هيَ الخمرُ لم تُعرفْ بكرمٍ يخصُّهَا ولمْ يجُلهاَ راحٌ ولم تعرِفْ الدِّناَ
لها كل روحٍ تعرفُ العهدَ عهدهَا وفي كلِّ قلب جاهل للشوى مَغْنىَ
مُشَعْشَعَةٌ يكسُو الوجوهَ جمالُهاَ وفي كلِّ شيءٍ من لطافتهَا مغنىَ

فهي زيادة إلى قدمه وصفائها وخلوتها، لم يجلها راح ولم تحوها دنان، فهذه الخمر الصرف رمز للوصول بعد مجاهدة ومشاهدة ذات الحضرة الإلهيّة فهي حالة من حالات الحضور في الحضرة ونقرأ من خلال تلك الأوصاف التي أصغاها الشّاعر على خمرته العرفانية كوصفها بالتشعشع واللطافة ورقة الجوهر بان المحبة الإلهيّة نورانية في جوهرها لان موضوعها نور خالص بل أنّه نور الأنوار فلا عجب ان ينعكس سناها على سماء العرفاء والمحسن الإلهيين[3]

ولعلّ المتصوّفة لم يستفيدوا من خمريات شاعرما من شعراء العرب بقدر ما استفادوا من خمريات أبي نواس من حيث وصفها، ومن حيث المعاني المبتكرة الممتزجة بالأفكار الفلسفية والرّوحية، والتي منها خصيصة القدم المحض التي غدت قرينة مائزة للخمريات الصّوفيّة وهي الميزة التي نقرأها في خمرية أبي مدين إذ يقول:[4]

لهاَ القدمُ المحضُ الَّذي شُفعتْ به بقاءً غدا يغني الزَّمانُ و لا يغنىَ
يعيدُ ويُبدي فعلهَا كل محدثٍ وكلُّ قديمٍ فهي قد حازتِ المعنىَ
أذاَكِرهاَ قِفْ عندَحَدِّكَ واقفًا بعقْلكَ عماً حَيَّرَ العقْل و الذهنَا

[1] ينظر ، مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني ، ص 191 ، 192 ، 193 ، 194 ، 195 ، 196 ، 197
[2] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ، ص 144
[3] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ، ص 144
[4] مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني ، الرؤيا أو التشكيل ، ص 198 ، 199

وهكذا أصبحت موضوعة الخمر من أهم الموضوعات المتكررة في شعر المتصوّفة عموما وعند الواصلين منهم خصوصا، وهي تجسد بتكرارها معاد لا موضعيا دالا على معاني الحضور الصّوفيّ.

وسنعرض في جدول –كما فعلنا سابق – لأهم المفردات الدالة على رمز الخمرة[1]

الأبيــات الشّعريّة		المفردات الدالة عن الخمرة
1 قم يا نديمي إلى المدامة واسقنا	خمرا تنير بشربها الأرواح	نديمي، المدامة، خمرا
2 أو ما ترى الساقي القديم يديرها	فكأنّه في كأسها المصباح	الساقس القديم، كأسها
3 هي أسكرت في الخلد آدم مرة	فكسته منها حلة ووشاح	هي
1 هي أسكرت في الخلد آدم مرة	فكسته منها حلة ووشاح	أسكرت
2 هي الخمر لم تعرف بكرم يخصها	لم يجلها راح ولم تعرف الدنا	الخمرة – لم تعرف الدنا لم يجلها راح
1 أدرها لنا صرف ودع مزجها عنا	فنحن أناس لا نرى المزج مد كنا	صرف، المزج
2 في الخمر لم تعرف بكرم يخصها	ولم يجلها راح ولم تعرف الدنا	الخمر، تعرف بكرم
3 مشعشعة يكسو الوجوه جمالها	وفي كل شيء من لطافتها مغنى	مشعشعة

لقد كان لاستلهام الموروث الخمري في الشّعر العربي، من طرف الصّوفيّة دور مهم في التّعبير عن أحوالهم، والكشف عن مواجيدهم، وشدة تعلقهم بالذات الإلهيّة[2]

[1] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في شعر أبي مدين شعيب ص 145 ، 146

[2] نفسه ، ص 147

المبحث الرّابع: رمز الطّبيعة

إن للعرب في باب الطّبيعة وما يتصل بها من البروج والمنازل والكواكب والنجوم المعاني المستفيضة التي استخرجوها من المشاهدة والتأمّل في الكون ومظاهره، فكان لهم من ذلك ما يعرف عند علماء الأنثروبولوجيا الثقافية بالثقافة العالمية التي يتجاوز فيها أصحابها الحاجات الأرضية العاجلة إلى ما يقع وراء المحسوس، يحدوهم إلى ذلك الشوق إلى الآفاق النائية التي تتألق بالضوء الأبدي وتتوارى فيها ظلمات الخوف من الفناء.[1]

وقد احتفى الشّعر العربي منذ عصره الأوّل بالطّبيعة أيما احتفاء فتغنى بها الشّعراء ووصفوا مظاهرها المتنوعة، وفي هذا الشّعر الوصفي نلاحظ سمتين جوهريتين، تحيل الأوّلى منها إلى رؤية الشّاعر الجاهلي الطّبيعة في إطار بيئة صحراوية رعوية، وتُرينا الثانية امتزاج بعض الصور الشّعريّة بمظاهر الحياة المترفة التي شرب شيء منها إلى العرب عن طريق الرحلات التجارية والاتصال بمدنيات الأمم المجاورة.[2]

أمّا عند الصّوفيّة فقد اعتبرت الطّبيعة جزء مهم في العرفانية الصّوفيّة فالصّوفيّ في سفره يبحث عن سرِّ هذا الكون، والوصول إلى الحب الإلهي، الذي جعل الصّوفيّ يرى كل شيء في الطّبيعة بل في هذا الكون رمز للذات الإلهيّةو على ذلك فغنَّ الصّوفيّة، وكانوا يتعشقون بالعين في الكون، إن صح التّعبير لذلك الشمل حبهم كل مظاهر الوجود، وعم الطّبيعة الساكنة منها والمتحركة، ولا نقول الصامتة والناطقة لأن الطّبيعة بالنسبة للصوفي ناطقة كلها في سكونها وحركتها.[3]

ولا جرم أن يحتفي الصّوفيّة في أشعارهم بالطّبيعة احتفائهم.بالخمر و المرأة في ترميمهم، فقد ولعوا بها ولعاً منقطعالنظير لما تحمله من صور ومشاهدة بديعة الجمال كما أنّه م يستعينون في كثير من الأحيان لرسم لوحاتهم الرمزيّة بالجمع بين المرأة والطّبيعة فيبلغ الجمال ذروته[4]

---

[1] أحمد عبيدلي ، الخطاب الشعري الصوفي المغربي ، ص 104

[2] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 287

[3] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب.

[4] ينظر ، احمد عبيدلي ، الخطاب الشعري الصوفي المغربي ، ص 104

مثل قوله:[1]

أرض أحبُّ إلىَ العَليّ من العُلى نزلَ الرَّسولُ بها وفيهَا قد ثَوَى
يَـــا تربـــةً مَـــا مِثْلُهَا منْ تربةٍ فيها الشفاءُ لكلِّ عَاصٍ و الدَّواء
يَـــا روضةً مـــا مثلُهَا مِنْ رَوضَةٍ يَاسَعْدَ مَنْ في جَنَّة المأْوى أَوى

يظهر جليا تعلق الشّاعر بتلك المواطن، فهو يعود لزمن الروضة التي تشير هنا إلى فردوس الوجود الحق، ومن هنا يكون الحنين إليها والرغبة فيها.

غدت الطّبيعة شفرة أو شفرات يقرأ الصّوفيّ فيها بضرب حين الكشف لغة ذات حدين، فالول تمثله تلك التجليات المتنوعة للذات الغلهية في مظاهر الطّبيعة من جمادات واحياءو الثاني تمثله تلك الترجمة الدقيقة لهذه المضاهر والتي تجعل منها روحا عالوية أو حكمة ذلهية مشرقة[2]

وقد استعمل أبو مدين رمز الطّبيعة في هذه المقطوعة:[3]

بَكَتِ السَّحَابُ فَأَضْحَكَتْ لبُكائِهَا زَهْرَ الرّيَاض وَفَاضَتْ الأنْهارُ
قَدْ أقبلتْ شمسُ النَّهارِ بِحُلَّةٍ خَضْرَا وَفي أَسْرارهَا أَسْترارُ
وَأَتَـــى الرَّبيعُ بخيلـــهِ وجُنـــودِهِ فتمتَّعتْ فـي حُسْنه الأبصارُ
والـوَرْدُ نـادَى بالـوُرودِ إلَـى الجَنَي فَتَسَابق الأَطْيـارُو الأَشْجـارُ

الأبيـــات الشّعريّة		المفردات الدالة عن الطبيعة
1 بكت السحابُ فأضحكت لبكائِها	زهر الرياض وفاضتْ الأنّهار	السحاب – زهر الرياض– النهار
2 قد أقبلت شمس النـهـــار بكُـلـه	خضرا وفي أسسرارها أسرار	شمس – النهار – خضرا
3 واتـــى الـرّبيع بخيلهِ وجنـــودهِ	فتمتعتْ في حسنهِ الأبصارُ	الربيع – خيلة
4 والورد نادى بالورود إلى الجنى	فتسابقت الطيار والأَشجارُ	الورد – الورود– الطيار – الأشجار

تعتبر الطّبيعة جزء مهم في العرفانية الصّوفيّة فالصّوفيّ في شعره يبحث عن سر هذا الكون عن معرفة الحق تعالى، والوصول إلى الحب الإلهي[4]

[1] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ، ص 157
[2] ينظر ،أحمد عبيدلي ، الخطاب الشعري الصوفي في القرنينالسادس و السابع الهجري – دراسة موضوعاته فنية – ص 105
[3] الديوان – ص 63
[4] حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبو مدين شعيب – ص 74

المبحث الخامس: بعض المقوّمات الفنّية في أبي مدين شعيب

المقوّمات الفنية في شعر أبي مدين شعيب تطغي عليها تجربته الشّعريّة الصّوفيّة، وهذه الرؤيا الصّوفيّة يصدر عنها عموم الصّوفيّة.[1]

فمن خلال دراستنا للقصيدة الصّوفيّة عموما ولشعر أبي مدين الصّوفيّ خصوصا نجد أن الرّمز الصّوفيّ دعامة أساسية يرتكز عليها المتصوّفة وأداة متميزة في تبليغ الخطاب الشّعريّ الصّوفيّ، لذا نجد كبار الشّعراء التّصوّف يكثرون من استخدام الرّمز في أشعارهم في، وبما أن معظم القصائد عند أبي مدين شعيب جاءت أغلبها في موضوع الحب الإلهي لذلك فالرّموز الأكثر شيوعا في تلك القصائد هي من قبيل الرّموز التي لها علاقة بالحب الإلهي ومن أبرزها الرّمز الغزلي وما يتفرع عنه مثل رمز المرأة وكذلك رموز أخرى كرمز الرّحلة والطّلل ورمز الخمرة ورمز الطّبيعة وإذا تأملنا تلك الرّموز، نجد أنّه ا تشكل بعدين أساسين هما بعد الحضور وبعد الغياب.

ففي ما يخص الهيكل العام للقصيدة الصّوفيّة، عند أبي مدين قد تجسد وتشكل في قسمين أساسين لا تخلو قصائده من أنبنائها بهما معا أو من أحدهما على الأقل ففي حال انبنائها إلى جزئين فإن أحدهما الأوّل منهما غالبا – لابد أن يتضمن الفرق الأوّل وبالتالي فهو مبني إلى الغياب عن الحضرة وآخرهما الثاني منهما غالبا – لابد ان يتضمن الفرق الثاني وبالتالي فهو مبني إلى الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة، وحينئد فالجزءان يشكلان بنية القصيدة تشكيلا متقابلا ومتباينا، وفي حال انبنائها إلى جزء واحد مطرد وصريح، فإن هذا الجزء أمّا أن يكون مبنيا كل إلى الغياب وإما أن يكون مبنيا كله إلى الحضور مع وجود الظلال الإحائية للبعد المناقض.[2]

فالقصائد أمّا أنّه ا ترسم دلالة الغياب وتتجه نحو "الحق" وإما أنّه ا ترسم دلالة الحضور وتلتفت نحو "الحق" وفي كلتا الحالتين يتم رسم الدلالة من موقع "الخلق" إذ لم نجد من القصائد ما يزامن موقع "الحق" وذلك ل أنّه ا مرحلة " الجمع " التي يمتنع فيها كل شيء راسمة بذلك دلالة موحدة، على شكل مثلث يوافق تمام الموافقة سلوك الصّوفيّة العملي، فهم جميعا ينطلون في سلوكهم من موقع الخلق، والذي يسمونه الفرق الأوّل، ثم

[1] ينظر، مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا و التشكيل) ، ص 33

[2] ينظر ، مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا و التشكيل) ، ص34 - 35

يتدرجون منه نحو الحق حيث يتم لهم "الجمع" ولابد بعده من صحو وعودة إلى موقع الخلق وهو ما يسمونه بالفرق الثاني، وذلك أيضاً يوافق تمام الموافقة مقولات الصّوفيّة النظرية ونكتفي هنا بقول أبي مدين التلمساني.

- من علامات صدق المريد في بدء إرادته، فراره عن "الخلق".
- ومن علامات فراره عن الخلق وجوده "للحق".
- ومن علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى الخلق.[1]

من خلال البعدين الذي تعرضنا لهما (بعد الغياب، بعد الحضور) نجد أن أبي مدين شعيب يعبر عن تجربة خاصة تدفعه إلى اختيار تراكيب لغوية مناسبة لتلك التجربة لها من القدرة ما يمكنها من إبراز تلك الطاقات الإيحاية لألفاظه وصيغه.

حيث يكشف شعر أبي مدين شعيب عن مجموعة من الظواهر التركيبية ترد على طرق خاصة، هي وليدة الدّلالات التي تنبثّق عن التجربة الصّوفيّة فيدفعه ذلك إلى اختيار معين وبشكل عفوي لأنماط التّراكيب، إن على مستوى الكلمة أو الجملة أو الأداة.

إن المتأمل المدقق في شعر أبي مدين شعيب لا شك سينتبه لطريقة تركيبة للجمل الاسميّة، كما سيلاحظ وبشكل عام –رواج الأسماء في بعض قصائده وبخاصة في نهايات بعضها، فقد تجد القصيدة كاملة منتهية بأسماء ولأن الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدّلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثّبات– يلجأ إليه في التّعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت ومن ذلك قوله مناجيا الله تعالى: [2]

يَامنْ علاَ فرأَى ما فِي القلوبِ وماَ تحتَ الثَّرى، وظلامُ اللَّيْلِ منسدلُ

ابتدأت المقطوعة بنداء في الشطر الأوّل تلته جملة اسمية جالية في الشطر الثاني هي وظلام الليل منسدل.

[1] ينظر ، مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني ، ص 37 – 38

[2] ينظر ، حمزة حمادة جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب ص 125

ويمكن أن نلاحظ في المقطعة التالية، وهي تمثّل بعد الحضور، رواج الأسماء ناهيك عن ابتداء البيت الأوّل باسم وانتهائه باسم أيضاً يقول:[1]

اللهُ ربِّي لا أريدُ سواهُ هَلْ في الوجودِ الحَيِّ إلاَّ اللهُ
ذاتُ الإله بهَا قوامُ ذواتِنَا هلْ كانَ يُوجدُ غيرُهُ لوْلاهُ

فبعد الحضور في هذين البيتين يتجلى في تصور أبي مدين شعيب للكون والوجود على أنّه واحد لا ثاني له، فالواصل الفاني عن ذاته القائم بذات غيره، يوحد ولا يعدد ويفرد ولا يثنى، لأنّه في حال شهوده لا يرى إلا وجوده، وكل ما خلا الله باطل فمن لا وجود لذاته لا وجود له على الحقيقة.

كما تعد الجمل الفعلية دعامة أساسية في اللّغة، لذا نجد أبا مدين يستخدم أنظمة مختلفة ومتنوعة منها، باعتبار الأحوال التي يعبر عنها، منها من خلال بعد الحضور، كما نجد في هذه الأبيات: [2]

يحركناَ ذكرُ الأحاديثِ عنكُم ولولاَ هواكُم في الحشَا ما تحركنَا
فقُل للَّذِي ينْهىَ عن الوجدِ أهْله إذاَلم تذق معنَى شراب الهوَى دعنَا
إذا اهتزتِ الأرواحُ شوقاً إلى اللقَا ترقصت الأشباحُ يا جاهل المعنَى

يمكن إدراج هذه الأبيات في بعد الغياب، فموضوعها هو الحنين والشوق إلى الوطن[3]

إن مجمل أشعار أبي مدين شعيب تعكس تجربته الصّوفيّة التي عبر فيها عما يختلج في نفسه من حب وجمال وقيم أخلاقية ومعرفة ومقامات وأحوال يتدرج فيها السّالك لبلوغ مرتبة الكشف، وكان القرآن الكريم المنبع الفياض الذي سيتقي منه الشّاعر معظم أفكاره ورآه حيث وظف ألفاظه ومعانيه ومضامينه في أغلب قصائده[4]

[1] ينظر ، حمزة حمادة ، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب – ص 126
[2] ينظر ، نفسه ، ص 130
[3] المرجع نفسه ، ص 130
[4] ينظر رابح محوي، ..... أبي مدين شعيب ، دراسة لغوية، مقال.

خـــاتمـــة

من خلال هذه الدّراسة الموضوعاتيّة للتّصوّف، وما يحيط به من خلفيات، نخرج بنتائج مثمرة مفادها أنّ:

* التّصوّف فكر إسلامي فلسفي نشأ مع الإسلام، فالقرآن والسُّنَّة هما المنبعان الأساسيان له.
* التّصوّف مرماه لطهارة القلب والتوبة إلى الله – عزّ وجلّ ومحبة المخلوقات.
* نشأة التّصوّف كانت جراء تأثير عوامل عديدة ترجع إلى ظروف بيئيّة واجتماعيّة وسياسّيّة واقتصاديّة ساعدت في نشوئه وتطوره.
* يعد أبو مدين شعيب التلمساني من أبرز مشاييخ الصّوفية، أبدع بصورة جميلة من خلال شعره الصّوفي.
* أمّا الجماليّة فهي تهتم بالفنّ وباعتبار أن الأدب أحد الفنون الجميلة فقد احتكت الجماليّة به وخاصة الجانب الشّعري.
* جمالية العبارة الشّعرية تنبع من عذب الألفاظ والكلمات التي يختارها الشّاعر في تصوير الحالة النّفسيّة والتّأثير الشّعوري الذي مر به.
* لا يخفى أنّ الصّوفية عنوا بجانب الجمال حيث سعوا إلى تجسيده والتّعبير عنه وفي قالب شعري رمزي.
* يعد الرّمز مظهر يخفي حقيقة جوهرية يكشفها الشّاعر فيه.
* من اهم الأسباب التي دفعت الصّوفية إلى استخدام الرّمز: منع الدخيلمن إدراك مرماهم في كلامهم.
* تعددت أشكال الرّمز عند الصّوفية عامة، وعند أبي مدين شعيب خاصة فقد ازدحمت القصيدة الصّوفية بتلك الرموز، من رمز للمراة، الخمرة الطّلل والرّحلة، ورمز للطبيعة.
* اتخذ الصّوفية من رمز المرأة معراجا لوصف شوقهم ووجدهم وهيامهم.

* ما نلاحظه في شعر أبي مدين شعيب أنّه وظف المرأة توظيفا غير مباشر يرمز من خلاله للحب الإلهي.

* كان لاستلهام الموروث الخمري في الشّعر العربي من طرف الصّوفية دور مهم في التّعبير عن أحوالهم والكشف عن مواجيدهم وشدة تعلقهم بالذات الإلهيّة.

* صور أبو مدين شعيب الطّلل والرّحلة تصويرا دقيقا مطابقا لما هو عليه في الواقع ولكنه انحاز به ليشاكل الشّعر الروحي.

* صور الصّوفية ومن بينهم أبو مدين الطّبيعة تصويرا فنيا للاماكن كالروضة.

* إن مجمل أشعار أبي مدين شعيب تعكس تجربته الصّوفية وما يختلج في نفسه من حب وجمال وقيم أخلاقيّة يكنها للخالق عزّ وجلّ

معجم المصطلحات الصوفية

معجم المصطلحات الصّوفيّة

المصطلح الصّوفيّ	معنـــاه
الحال	ما يرد على القلب بمحض الموهبة من غير تعمد واجتلاب كحزن أو بسط أو قبض أو ذوق، ويزول بظهور صفات النفس، (**عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصّوفيّة ص 81**)
المقام	هو ما يتحقق به العبد، بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليه بنوع تصوف ويتحقق به بضرب تطلب، ومقسات تكلف، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى آخر ما لم يستوفي أحكام ذلك المقام ليصبح بناء أمره على قاعدة صحيحة (**الرسالةالفكرية، ص91**)
التجلي	ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب (**عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصّوفيّة ص 173**)
التحقيق	شهود الحق في صور أسمائه التي هي الأكوان فلا يحجب المحقق بالحق من الخلق، ولا بالحق عن الحق (**معجم اصطلاحات الصّوفيّة ص 173**)
السالك	هو السائر إلى الله، المتوسط بين المريد والمنتهى ما دام في السير (**عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصّوفيّة ص 119**)
السر	هو ما يخص كل شيء من الحق عند التّوجه الإيجادي (**معجم اصطلاحات الصّوفيّة ص 120**)
السفر	هو توجه القلب إلى الحق (**معجم الاصطلاحات الصّوفيّة ص 122**)
القلب	جوهر نوراني مجرد، يتوسط بين الروح والنفس وهو الذي يتحقق به الإنسانية (**معجم الاصطلاحات الصّوفيّة ص 122**)
الشّيخ	هو الإنسان الكامل في علوم الشريعة والطريقة والحقيقة (**معجم الاصطلاحات الصّوفيّة ص 162**)
الغوث	هو القطب الذي يلتجؤ إليه (**معجم الاصطلاحات الصّوفيّة ص 185**)

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

المراجع:

1. أبو ملحم علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن، ط، 1411هـ، 1990هـ.
2. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980 .
3. إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النّقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
4. أحمد الطريق أحمد، الخطاب وخطاب الحقيقة، مجلة فكر ونقد عدد 10، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1981.
5. الباقي نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، تقديم جمال محمد طحان، صفحات للدراسة والنشر للصدار الأول، 2008م.
6. الطّوسي أبو نصر السّراج، اللّمع، تحقيق عبد الحليم محمود طه، عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة ومكتبة المثنى، 1960.
7. الكلباذي أبو بكر، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الكليات، القاهرة، الطبعة الثانية، 1980.

8. الكتاني نور الهدى، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008.

9. السيد فؤاد صالح، الأمير عبد القادر الجزائري متصوّفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

10. الريضي إنصاف، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، ط2، الأردن، 2007.

11. التادلي أبو يعقوب يوسف بن يحي، التشوف إلى رجال التصوف، تحقيق التوفيق، مطبعة النجاح الجديد، دار البيضاء، ط2، 1997.

12. الخطيب علي، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وبن عربي، دار المعارف، كرنيش النيل، القاهرة، 1119م.

13. الغزالي أبو حامد، المنقذ من الضلال، طبعة القاهرة، 1316م.

14. زكي مبارك صيدا، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية، ط1، 2006م.

15. حبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

16. يونس وضحى، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دتا.

17. يعيش محمد، شعرية الخطاب الخمريا (الرمز لصوفي عند ابن الفارض) نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،سايس فاس، رقم 1، 2003.

18. كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، دت

19. لالو شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة مصطفى ساهر، دط، دتا.

20. محمود عبد الحليم، شيخ المشايخ أبو مدين شعيب حياته ومعراجه الى الله، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ج.م.ع، 1119م .

21. منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2482 .

22. مرزوق حلمي، النّقد والدّراسة الأدبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيرو ت، ط1، 1982.

23. ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1981،3.

24. نصر عاطف جودة، شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982.

25. نصر عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.

26. سلمان نور، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، الجامعة الأمريكية، 1954.

27. عبد الفتاح ثريا، القيم الروحية في الشعر العربي، دط، دت.

28. عبد الرحمان محمد إبراهيم، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1982.

29. عبد الحفيظ محمد، دراسات في علم الجمال، ط1، دار الوفاء، بيروت، 2008.

30. علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفنّي عبر العصور، دار المعارف الجامعية الإسكندرية، 2005.

31. عودة أمين يوسف، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، عمان، 2008.

32. صباغ رمضان، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفا، ط1، بيروت، 2001.

33. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، دتا .

34. ت. ستيس والتر، معنى الجمال نظرية في الاستيطيقا، ترجمة إمام عبد الفتاح الروم، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

35. خفاجي محمد عبد المنعم، التصوف في الإسلام وأعلامه، دار الوفاء، بيروت، ط1، 2002.

36. خفاجي عبد المنعم محمد، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، دتا.

37. خفاجي عبد المنعم، النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الازهرية، 1975.

المصادر:

1. أبو مدين شعيب، الديوان،جمع وترتيب العربي بن مصطفى الشوار، مطبعة الترقي، دمشق، ط1، 1938.
2. ابن منظور لسان العرب، المجلد5، الجزء28، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة محققة، 1119.
3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر أدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
4. أحمد بن فارس معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، 1999م.
5. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصّحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، جزء الرابع، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، 1979م
6. أحمد رضا، معجم متن اللغة، مجلد الأول، دار الكتب.
7. الطبري محمد بن جرير، بطرس البستاني، محيط المحيط (قاموس عربي مطول)، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1998م.
8. مجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.
9. مشترك، مجمع اللغة العربية (شوقي ضيف، شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد حلمي، عبد العزيز النجار)، المعجم الوسيط، مصر، الطبعة الرابعة، 2004م.
10. الرافعي مصطفى صادق، وحي القلم، ج3، دالر المعرفة، مصر، القاهرة، 1972.

المجلات والدوريات:

1. الداودي محمد، الدّلالات، الميتافيزيقية للرّموز الثّقافية، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد الثّالث، مارس 1997.

2. عبد الحميد شاكر، التّفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية للذّوق الفنّي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الكويت، مارس 2001.

3. عبيدلي أحمد الحطّاب، الشّعر الصّوفي المغربي في القرنين السّادس والسّابع هجريين، دراسة موضوعاتيّة فنّية، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم.

4. حمّادة حمزة، جماليّة الرّمز الصّوفي في ديوان أبي مدين شعيب، مذكرة لمتطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي.

5. هدّي فاطمة الزّهراء، جماليّة الرّمز في الشّعر الصّوفي، محي الدّين بن عربي نموذجاً، ماجستير في الأدب العربي الحديث، 2006

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقـدّمـة .....أ

المدخل: نبذة عن التّصوّف 2

أوّلا- مفهوم التّصوّف 2

ثانياً- أبرز سمات التّصوّف..... 4

ثالثاً- نشأته..... 7

رابعاً- لمحة عن أبي مدين شعيب..... 8

الفصل الأوّل: الجماليّة الرمزيّة في الشّعر الصّوفي 14

المبحث الأوّل: مفهوم الجماليّة 14

المبحث الثّاني: مفهوم الجماليّة في الأدب عموماً وفي الشّعر خصوصاً 20

المبحث الثّالث: مفهوم الرّمز 23

المبحث الرابع: دوافع استخدام الرّمز في الشّعر الصّوفيّ 27

المبحث الخامس: الخلفيات الثّقافيّة للرّمزِ في الشّعر الصّوفيّ 33

الفصل الثّـانـي: الرّمز الصّوفيّ في شعر أبي مدين شعيب 38

المبحث الأوّل: رمز المرأة.....38

المبحث الثاني: رمز الطّلل والرّحلة.....43

المبحث الثّالث: رمز الخمرة 51

المبحث الرّابع: رمز الطّبيعة.....57

المبحث الخامس: بعض المقوّمات الفنّية في أبي مدين شعيب.....59

خاتمة 63

معجم المصطلحات الصّوفيّة 66

قائمة المصادر والمراجع.....68

فهرس الموضوعات 75

ملخّـــــص

تميّز الشّعر الصّوفيّ بخاصّة الرّمز؛ حيث وظّف الشّعراء الصّوفيّة الرّمز توظيفاً جماليّاً بأشكالٍ متعدّدةٍ، ومن أبرز هؤلاء الشّعراء أبو مدين شعيب التّلمساني الذّي وظّف الرّمز في شعره وذلك من خلال رموزٍ متعدّدةٍ بأشكالٍ متنوّعةٍ: من خلال رمز المرأة والخمرة والطّلل والرّحلة والطّبيعة..وغيرها.

Résumé:

La poésie soufisme se distingue pare son symble; Les poéte soufies ont emplayés le symbole de différentes façons, Parmi ces poète "ABOU MADIENNE CHOUAIBE" Le Tlemcenien qui a employé le symbole dans ses poésies à travers la femme, le vin, le voyage, le paysage.....etc.

Summary:

The sufi poetry is distinuished bay its symbol; sufi poet emplayés have the symbol of different ways .Among thesse poetes "ABOU MADIENNE CHOUAIBE " the Tlemcen has the symble in the poems through the woman, wine.travel, landxape ...