مديرية الثقافة لولاية الوادي

جماليات الرمز
في الشعر الصوفي الجزائري

خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا
مقاربة أسلوبية جمالية

تأليف التجاني آمينة

مـديرية الثـقافة لـولاية الـــوادي

جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري

خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا

مقاربة أسلوبية جمالية

تأليف: التجاني آمينة

حي الشط قرب الحي الجامعي - الوادي
هاتف 032 24 07 18
032 24 71 71
فاكس 032 24 93 11
البريد الإلكتروني:edition@mezouar.net
الموقع الالكتروني:www.mezouar.net

Mezouar
Printing, Publishing and Distributing
Chott city near to the university campus
El-oued
Tél : 032 24 71 71
: 032 24 07 18
Fax: 032 24 93 11
E-mail: edition@mezouar.net
site web: www.mezouar.net

جميع حقوق الطبع محفوظة
All Rights Reserved
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الطباعة : مطبعة مزوار

الطبعة الاولى
2013
الايداع القانوني: 2013-2642
ردمـــــــك : 978-9947-37-036-0

مقـــدمـــــــــــــــــة

بسم الله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى.

الشعر الصوفي موضوع طالما جذبنا إليه وكان محطَّ أنظارنا منذ اطلاعنا عليه ودراستنا له فهالتنا كثرة إنتاجه وغزارتها (شعرا ونثرا)، وعلى الرغم من ذلك لم يحظ بالمكانة والمنزلة التي يستحقها مع أنه لا يزال مستمرَّ العطاء إلى يومنا هذا، ولم يخصص له مثلا مساحة في الجامعة فيدرس دراسات معمّقة، كما هو معمول به في بعض الجامعات كالمغرب.

حزَّ في أنفسنا أن نجد أدبا كهذا جمع بين جمال الفكر وجمال الإحساس وجمال الأداء أن يُنسى لأسباب واهية، في حين أن المستشرقين أكبُّوا عليه دراسة وتحليلا، وأخذوا منه ما طوّروه ونسبوه لأنفسهم، ولم يتركوه بكرا كما كان بل فسّروه على هواهم وعلى حسب تفكيرهم، ثم أخذناه نحن عنهم.

تساؤلات تبحث عن إجابات، قد تُحيلنا إلى متاهات لا ندري الخروج منها ولكن لابُدَّ من الإجابة عنها.

لماذا أُهمل الشعر الصوفي أو الأدب الصوفي ككل؟

هل الشعر الصوفي يعبر عن مذهب ديني أم أنه شعر ينطوي على جماليات كغيره من الشعر تجعله محل دراسة؟

هل استطاع الصوفية التعبير عن تجاربهم الروحية بشعر جميل؟ أو هل تمكنوا من الجمع بين التجربة الذاتية والجمالية الشعرية؟ هل يحمل الشعر الصوفي في طياته سمات الشعرية الأدبية؟ وإذا كان كذلك فأين يكمن سر جماله؟ في أفكاره ومعانيه؟ أو في رمزيته ولغته؟ أو فيهما معا؟

للإجابة عن هذه التساؤلات علينا دراسة الأدب الصوفي بل التصوف أولاً دراسة موضوعية، لا مجال فيها للذاتية، ولا لإصدار أحكام مسبقة. فعلينا إماطة اللثام وكشف الغطاء وإظهار الحقيقة. أما آن للحقيقة أن تظهر، وأن يستفي شعراء الصوفية حقّهم كباقي الشعراء العرب.

لكل هذه الأسباب كان الشعر الصوفي مركز اهتمامنا ومحط دراستنا الأدبية لأننا أردنا أن نبيّن أنه شعر جميل معنى ولغة، شكلاً ومضموناً، يستحق العناية به ودراسته دراسة علمية بعيداً عن كل ما قيل.

وقبل شروعنا في الدراسة كان لابدّ لنا من اختيار شاعر صوفي واحد نطبق عليه، فكانت الحيرة تداهمنا لكثرة الشعراء الصوفيّة وكثرة أشعارهم وكلّها تصلح للدراسة، وكلّما اطلعنا على قصيدة قُلنا هذه أجمل من الأخرى، فهو بحق آية في الجمال يحُسّ ويشعر به من يتذوقه فقط.

وبعد مدّ وجزر ارتأينا اختيار شاعر صوفي جزائري لأن الشعراء الصوفيّة المغاربة لم يحظوا بالدراسة كغيرهم من المشارقة أمثال ابن عربي، وابن الفارض، وبما أننا جزائريون فالأولى بنا دراسة شاعر جزائري.

إن كانت هذه الدراسة قد فرضت نفسها علينا بحكم التعلّق والإعجاب إلاّ أننا لا ندّعي السبق في هذا المجال، ولم نكن لوحدنا في هذا الميدان بل سبقنا الكثيرون في هذا المضمار ممن أرادوا إعطاء هذا الأدب حقّه فكانت هناك بحوث ودراسات ماجستير ودكتوراه تناولت الشعر الصوفي من عدّة جوانب (توظيف الرمز، اللغة، الخطاب الصوفي ...الخ). ولكن دراسة الشعر الصوفي دراسة جمالية بحتة كانت قليلة، أي الدراسات التي جمعت بين التجربة الصوفية والجمالية نذكر منها:

رسالة ماجستير حول جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب لحمادة حمزة، وجمالية الرمز الصوفي لهيفرو محمد علي ديركي، اللذين استفدنا منهما كثيرا إلى جانب مجموعة أخرى من الكتب.

حاولنا في هذه الدراسة أن نوضح جمالية الرمز الصوفي، وكيف عبّر أبو مدين شعيب عن خصوصية تجربته تعبيرا رمزيا جميلاً. وأردنا التوفيق بين توضيح التجربة الصوفية عند أبي مدين وتبيان مواطن الجمالية في خمريّته.

في التحديد المنهجي لم نتبع منهجا واحدا في كل جوانب البحث، إذ كان طبيعة الفصل النظري – الأول والثاني – تختلف عن طبيعة الفصل التطبيقي.

ففي الدراسة النّظرية كان لزاماً علينا انتهاج المنهج الوصفي التاريخي لأن الفصل الأول كان وصفا للظاهرة الصوفية ووضعها في إطارها التاريخي المحدد، إضافة إلى وصف ظاهرة الجمال وتتبع مفاهيمه عند الأدباء والنقّاد.

أمّا في الفصل التطبيقي فإن تحليل الخمرية والكشف عن مواطن الجمال فيها من خلال الأصوات والتركيب والدلالة كان يحتم علينا إتباع المنهج الأسلوبي الجمالي الإحصائي الوصفي لما يوفره من إمكانات الانفتاح على النص الصوفي. وقد أثبت النص الصوفي مرونة فائقة في ركونه للمناهج الحديثة، مما يدل على أنه لا يختلف عن أي تجربة جمالية أخرى.

قسّمنا الدراسة إلى ثلاثة فصول وخاتمة تضمنت نتائج البحث.

كان الفصل الأول بعنوان جمالية الرمز الصوفي وهو عنوان مرّكب من جزأين هما الجمالية والرمز الصوفي، فالجزء الأول تناول مفهوم علم الجمال الأدبي وتعامله مع الظاهرة الأدبية ونظرته إلى الأعمال الأدبية ومكمن الجمال فيها.

ثم الجزء الثاني – الرمز الصوفي– الذي تناول ماهية الرمز عموما (لغة واصطلاحا)، ثم انتقل إلى الرمز الصوفي خاصة بذكر مفهومه والأسباب التي دفعت الصوفية لتوظيفه وأهم أنواعه (رمز المرأة، الخمرة والطبيعة) حيث تناول كل شكل على حِدَا، وذلك بتوضيح مفهوم كلّ رمز والدّلالات التي يشير إليها وكيف وظّفه بعض الصوفية بتقديم أمثلة شعرية تطبيقية ومحاولة تأويل هذه الأشعار على حسب قراءتنا.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان المعجم الصوفي وهو عنوان يضم التصوف والشعر الصوفي معا للتلازم الموجود بينهما.

وقد كان هذا الفصل حلقة وصل بين الفصل الأول والفصل الثالث التطبيقي لأنه لا يمكن استكشاف مواطن جمال في النص الصوفي دون فهم التصوف وما يتعلّق به.

فكانت البداية انطلاقا من مفهوم التصوف لغة واصطلاحا بالتركيز على آراء بعض الصوفية والتطرّق لذكر مصدره وعلاقته بالدّين ونسبته من العلوم.

ثم انتقل إلى الشعر الصوفي بذكر خصائصه الفنيّة والتي كان أهمّها توظيف الرمز والغموض والمعجم اللغوي الخاص بالتصوف، والتكرار... وما إلى ذلك.

كما تطرق لموضوعات الشعر الصوفي التي تتميّز بالجدَّة والفُرادة خاصة فيما يتعلق بحقيقة النُّور المحمدي، ووحدة الأديان، الحبّ الإلهي ووحدة الوجود.

أما الفصل الثالث وهو فصلٌ تطبيقي عنوانه جماليات الشعر الصوفي لغة ورمزا، تناول تحليل "خمرية" أبي مدين شعيب التلمساني، انطلاقا من كتابة القصيدة كاملة ثم ذكر تعريف بسيط للشاعر الجزائري أبو مدين شعيب.

آثرنا الانطلاق بداية من تحليل خطاب القصيدة لأن النَّص المدروس صوفي، فهو خطاب قبل كل شيء.

كانت البداية باستعراض تجلّيات الخطاب المختلفة انطلاقاً من المفهوم العام للخطاب ثم مفهوم الخطاب الأدبي ثم الخطاب الصوفي، بعد المفاهيم جاءت خُطوة التطبيق فكان مع الإجرائيات التي تساعد على فهم النّص والكشف عن مكنوناته وهي مدى حضور منتج النّص في نصه، وهوية المتلقي وقضية المرجع.

ثم بعد ذلك تحليل الخمرية لإبراز جمالياتها لغة ورمزاً فكانت البداية من المستوى الصوتي الذي تناول الأصوات الأكثر تواتراً في النص ومدى تناسبها مع موضوع القصيدة، ومدى توفيق الشاعر في ذلك.

ثم المستوى التركيبي الذي تناول تركيب الجملة الفعلية والاسمية، ثم الأساليب الإنشائية الواردة في النّص كالاستفهام، القسم، الأمر.

والمستوى الصوتي والتركيبي كلاهما تناول اللغة، بينما المستوى الدّلالي تناول الرمز حيث تطرقنا لأشكاله الثلاثة: رمز المرأة والخمرة والطبيعة التي كانت كلها متوفرة في الخمرية.

وفي الأخير كان لابدّ من ذكر البنية الإيقاعية للقصيدة فكان المنطلق من الإيقاع كمفهوم ثم التطبيق بالوقوف على الوزن والقافية والروي.

وكما أن لكل بداية نهاية جاءت خاتمة البحث لترصد أهم النتائج التي توصل إليها ولتفتح أفُقاً مستقبلياً للموضوع.

لا يمكننا القول بعدم وجود أي صعوبات قد اعترضت طريقنا لأن الصعاب هي التي تجعل الباحث يجدُّ من أجل التغلب عليها والوصول إلى مبتغاه فلولاها لم يذق الباحث حلاوة الاجتهاد ولم يحس بمتعة الظفر، ومن بين الصعوبات التي واجهتنا:

– قلة الدراسات الأدبية التي تناولت الشعر الصوفي من جانبيه (التجربة الصوفية وجمالية الرمز في النصوص الصوفية) التي تخدم بحثنا.

– قلة المراجع التي تتناول الشعر الصوفي بالدراسة أو الجمع والتحقيق فهي أشعار متفرقة في كتب المتصوفة وإن وجدت بعض الدواوين للصوفية فهي قليلة.

– كذلك استغلاق النّص الصوفي في بعض الأحيان لأنّه نص رمزي يعتمد على التأويل.

وإن كنّا سابقا قد أشرنا إلى أن الكتب التي تناولت جمالية الشعر الصوفي بالدراسة قد استفدنا منها مثل رسالة الماجستير "جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب" لحمادة حمزة، و"جمالية الرمز الصوفي – النفري، العطّار التلمساني" لهيفرو محمد علي ديركي، فهذا لا يعني أننا لم نستعن بكتب أخرى، بل على العكس استفدنا من كتب كثيرة سواء في المجال الصوفي أم الجمالي أم الصوتي أم التركيبي أم الإيقاعي، ومن أهمّها:

الشعر الصوفي الجزائري لياسين بن عبيد، الرمز الشعري عند الصوفية لعاطف جودة نصر، الخطاب الصوفي وآليات التأويل لعبد الحميد هيمة، مستويات الرمز الصوفي (رسالة ماجستير) لمحمد الغالي نُعيمي، بالإضافة إلى مصادر التصوف كالرسالة القشيرية واللُّمع وغيرها.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بالشكر للأستاذ "حمادة حمزة" الذي لم يبخل علينا بوقته وعلمه وجهده، وكذلك الأستاذ "غالي نُعيمي" الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته، والدكتور "ياسين بن عبيد" الذي سدَّد خطانا ومنحنا الدّعم المعنوي، كما لا ننسى كل من ساعدنا من أجل أن يرى هذا الإنجاز النّور.

الفـصل الأول

جمالية الرمز الصوفي

- الجمال الأدبي
- مفهوم الرمز
- الرمز الصوفي
- دواعي استعماله
- أشكاله

أولا: مفهوم الجمال الأدبي

إذا كانت الدراسات النقدية الحديثة تهتم بأدبية النصوص أي جماليتها، وتركز على الجمالية أكثر من أي شيء آخر، لأنها جوهر النص الأدبي، كما أنها هي الوحيدة التي تعطي قيمة للنص، فماذا تعني الجمالية؟ وهل الشعر الصوفي يتسم بالجمالية التي تجعله يرقى إلى مصاف الشعر الحديث؟ أم أنه عبارة عن تجارب شخصية عبّر عنها الصوفيّة بلغتهم الخاصة، ولتوصيل حالة شعورية لغيرهم؟

الجمال الأدبي هو الذي يُعنى بالظاهرة الأدبيّة ودراسة مظاهر الجمال فيها وقد نجد الإشارات الأولى لعلم الجمال الأدبي عند نقادنا العرب القدامى، بل قد نعتبرهم واضعي اللّبنات الأولى في صرح هذه الدراسات النقديّة، حيث نجد الناقد المشهور (عبد العزيز الجرجاني) يشترط في جمال النص الأدبي بعض الخصائص فيقول: "إنّ جماع مقاييس الجودة هي الخلو من الابتذال قدر البعد عن الصنعة والإغراب ثم التأثير في النفس وهزّها، وهذا لا يكون إلاّ بما في الشعر من عناصر إنسانيّة صادقة تجعلنا نشارك قائله في إحساسه"[1].

أمّا (الباقلاني) فيكشف لنا عن سّر عذوبة الشعر قائلا: "إنّ عذوبة الشعر تذهب بزيادة حرف أو نقصان حرف، فيصير إلى الكزازة، وتعود ملاحته ملوحة، وفصاحته عيّا وبراعته تكلّفا وسلاسته تعسفا وملاسته تلويّا وتعقدّا"[2].

وقد ربط نقادنا القدامى جمال النصّ الأدبي بصاحبه، وقد بيّن لنا (ابن قتيبة) الشروط التي يجب أن تتوفر في الشاعر ليرقى شعره في صدارة الجميل من الشعر، فيقول: "المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي وأراك

---

[1] تذوق الجمال، دراسة تطبيقية، عبد المنعم شلبي، مكتبة القاهرة، ط1، 2002، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص43.

في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبيّن في شعره رونق الطبع، ووشي الغريزة"[1].

أمّا في عصرنا الحديث فقد تعددت مفاهيم الجمال الأدبي وأصبح يعرف على أنّه "علم يتناول الظاهرة الأدبية بعناصرها الأساسيّة الأربعة التي أجمع النقاد على أن الأدب يتشكل منها، وهي العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال"[2]. وكان الهدف من تركيز علم الجمال الأدبي على النصوص الأدبيّة هو معرفة موطن الجمال، أين يكمن؟ هل في الإبداع الأدبي أم في المبدع أم في المتلقي؟

ولذلك تنوعت المدارس النقديّة الحديثة التي تعنى بدراسة هذه الظاهرة الأدبيّة، واختلفت الآراء باختلاف زوايا النظر.

فنجد أنّ هناك من نظر إلى الجمال الأدبي من منظور المبدع من خلال تحليل نفسيّته "لفهم شخصيّة المبدع وكيف تتم عملية الإبداع الأدبي وهي دراسة معمّقة ومعقّدة"[3]. وقد مثّل هذا الاتجاه (فرويد) وتلامذته من خلال مدرسة التحليل النفسي التي اهتمت بتحليل الظاهرة الأدبية من جهة نفسيّة، وقد ظهرت دراسات نقديّة عربيّة تبنت هذا الاتجاه وأثرت الساحة النقديّة العربية كدراسة (عزّ الدين إسماعيل) في كتابه (التحليل النفسي للأدب)، ودراسة (مصطفى سويف) في كتابه (الأسس النفسيّة للإبداع الفني).

---

[1] المرجع السابق، ص 43.

[2] جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، حمادة حمزة، رسالة ماجستير، إشراف: أحمد موساوي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2008/2007، ص47.

[3] المرجع نفسه، ص47.

كما أننّا نجد أنّ هناك من نظر إلى الجمال الأدبي من منظور المتلقي فتراه يركّز على دراسة تأثير الإبداع الأدبي في المتلقي حيث تتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد وعلاقته بالجماعة حيث صرّح بعض النقاد أن " الأدب تعبير عن المجتمع"[1] فهذا الاتجاه ربط الظاهرة الأدبية بالمجتمع والأدب لا يكون جميلا إلاّ إذا نجح في التعبير عن هموم الفرد والجماعة، فإن لم يفلح في ذلك فهو خال من أيّ جماليّة.

ومع هاتين النظرتين للجمال الأدبي اللتان تربطه إحداهما بعلم النفس والأخرى بعلم الاجتماع؛ نجد أنّ هناك نظرة أخرى تربطه بالتاريخ وتقدم لنا الفلسفة التالية: "النصّ ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إبراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ فإذا النقد تأريخ للأديب، من خلال بيئته"[2]. فهذا الاتجاه يهتم بتحليل الظاهرة الأدبيّة من وجهة تاريخيّة، حيث "يعرض الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية لتكون كوسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره"[3].

وهذه الاتجاهات التي ذكرناها سابقا كلّها ركزت على ما يحيط بالظاهرة الأدبيّة وأهملت النصّ الأدبي في حدّ ذاته، ولم تخصّه بأدنى اهتمام لهذا جاء الشكلانيون الروّس ليفندوا هذه الآراء النقديّة التي هي في رأيهم تنتمي إلى علوم أخرى (كعلم النفس، علم الاجتماع، التاريخ)، ويُعنوا بالنص الأدبي ذاته كبنية محايثة منغلقة على نفسها، وليس لها أي علاقة بالسياق الاجتماعي، النفسي، التاريخي.

---

[1] المرجع السابق، ص48.

[2] محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، يوسف وغليسي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص16.

ومن أشهر دعاة هذا الاتجاه (جاكبسون) الذي يرى أن اللغة ذات وظيفة جماليّة تتمثل في جذب الانتباه نحو الرسالة الفنيّة، حيث يقول: "الرسالة الفنيّة تكون شعريّة (جمالية) بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله أو عنده، من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي إلى أصواتها أو كلماتها أو تنظيمها الخاص، وليس إلى شيء آخر خارجها"[1].

فالاتجاه الجمالي "يعنى بالبناء الفني في العمل الأدبي اعتمادا على فكرة رئيسية وهي أن العمل الأدبي مجموعة من العناصر المتباينة لا يتأتّى للدراسة الخارجية التي اعتمدت عليها بعض الاتجاهات الأخرى أن تصل إلى العمق وإلى جوهر هذا الجنس أو ذاك"[2].

فالشكل هو المنوط بالجمال ولكنه لا يكفي بل لابد من تضافر عناصر أخرى تسهم في جماليات الشكل مثل الجدّة والابتكار، لأنّ "ما يعطي الشعر أثره الخاص هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة وغير متوقعة، فالاستخدامات غير المألوفة للكلمات في الشعر يفترض أنها تكثف الإدراك وتستثير الانتباه وتولد التوقعات فكلما كان الأدب مغايرا في شكله ومضمونه كان ذلك أجمل، فهو يثير فينا الانتباه، وإعمال الذهن، ويدفعنا إلى افتراض التوقعات غير المنتظرة، فجمال الأدب إذن فيما يخلقه من نشوة إثر مشاهدتنا لذلك التغيير الذي يحدثه فينا، وفي الكون من حولنا"[3].

---

[1] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص51.

[2] مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، محاولة تنظيرية وتطبيقية، محمد مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، ط02 ،1988، ص28.

[3] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص50.

ولقد عرف أدبنا العربي على مرّ عصوره شعراء أبدعوا في شعرهم صور فنيّة جماليّة، ومثّلوا للجمال الأدبي تمثيلا صادقا تهتز له النفوس، وتطرب له القلوب، وتقف حائرة في نسجه العقول، وكان لهذه الظاهرة الجماليّة أثرها الواضح في الشعر الصّوفي بل إنه مثّل لها أحسن تمثيل وجسّدها خير تجسيد.

فقد استطاعت هته الطائفة التعبير عن مكنوناتهم وخفاياهم بلغة جماليّة "توازي المقامات الجسديّة ثم الروحيّة لديهم"[1]. ولعل السبب في رقيّ هذا الشعر ومكانته، – إضافة إلى جماليّة لغته– تلك المعاني التي يحملها بين طيّات رموزه من زهد ووعظ وصفاء ورجاء.

فجماليّة الأدب الصوفي تكمن في لغته ومعانيه، و"قصدية صاحبه وتجربته وما يتعلّق بمفاهيم التصوّف إلغازا وترميزا وإشارة وإيحاء. وهو ما عبّر عنه ابن عربي في قوله:

منازل الكون في الوجود منازل كلّها رموز[2]

وممّا تقدّم نستنتج أنّ جمال النّص الصوفي في غموضه وقدرته الإيحائية وأن لغة المتصوفة لا تؤخذ بظاهرها بل تحتاج لفك رموزها وشفراتها وتأويل دلالاتها لأنّها في الأصل لغة تجريدية إشاريّة استعملت لغة محسوسة بعناصر فنيّة مشهورة (كالخمرة، المرأة، الطبيعة).

---

[1] جمالية التصوف، حسين جمعه، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 364، آب2001، ص12.

[2] الفتوحات المكيّة، ابن عربي، دار صادرة، بيروت، دط، دت، ج1، ص174.

ثانيا: الرمز الصوفي

1- مفهوم الرمز:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب: "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين، والفم والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين[1].

وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ﴾[2].

وذهب (ابن فارس) في المقاييس إلى أن (الراء والميم والزاي) أصل واحد يدل على حركة واضطراب ... يقال ضربه فما أرمز إليه أي ما تحرك، والرمز أيضا تحرك"[3].

فالرمز يحمل معنى الحركة والإشارة كيفما كانت سواء بالشفتين أو باليد أو بالعين أو بغيرها.

ب- اصطلاحا:

تعددت التعريفات الرمز وتنوعت، وإن كانت كلها تدور في فلك واحد وهو: الإشارة والتلميح والإيحاء، فالرمز "عبارة عن إشارة حسيّة، مجازية، لشيء لا يقع

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، تح: خالد رشيد القاضي، دار صبح وأديسوفت، بيروت، ط4، 2006، ص302، مادة (رمز).

[2] سورة آل عمران، الآية21.

[3] مقاييس اللغة، ابن فارس، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص439

تحت الحواس"[1]، فهو يشير إلى شيء غير محسوس، وهو مرتبط بالمعنى غير المألوف؛ إذ ينبثق من المجاز اللغوي نفسه، حين يضغط الشاعر على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطا مركزا يتجاوز كثيرا حد الإشارة إلى المعنى العام القريب والمألوف، بحيث يوقظ في النفس معانيه الماورائية التي لا بست ميلاده لأول مرة.

فالشاعر باستعماله الرمز يحاول أن يوحد بين الألفاظ الحسيّة الظاهرة والمعاني الباطنة، التي أدركها بروحه، حتى يتسنى للمتلقي الإحساس بما أحسه الشاعر، وإدراك المعاني اللامرئية فهو "إحالة موحدة بين الحسي والمثالي، وبين المادي والروحي، وبين العيني في واقعيّته والمجرد في تعاليه"[2]. ويجمع بين الظاهر والباطن في صورة جمالية، حتى كأنهما واحد، "بمثابة نسيج أو تركيب أستطيقي جامع بين الصيرورة والكينونة.

فالشاعر يخلق لغة جديدة غير اللغة العادية التي نعرفها، لغة رمزية متعددة الدلالات والإيحاءات وعليه فالرمز هو "الذي يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص"[3]. أو هو كما يعرفه أدونيس "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له"[4].

---

[1] البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص71.

[2] الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص370.

[3] البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، ص71.

[4] زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط02، 1960، ص160.

2- الرمز الصوفي:

أ- مفهومه:

الرمز الصوفي هو الرمز الذي استخدمه أقطاب الصوفية في أشعارهم للتعبير عن عوالمهم الخاصة حتى اشتهر بينهم ثم انتشر، وأصبح معروفا لدى أهل التصوف بالمصطلحات الصوفية، وقد اهتم بجمعها الكثير من الباحثين في معاجمهم الصوفية وتحديد دلالاتها وأقوال المتصوفة فيها، كما فعل الجرجاني في كتابه (التعريفات) والقاشاني في كتابه (اصطلاحات الصوفية) وغيرها.

فالصوفي وظف الرمز للتعبير عن تجاربه وأحواله "لأن التجليات التي تتكشف في ذات الصوفي هي دون شك مما لا يمكن للغة الاعتيادية الإخبار عنها بطريق الحقيقة لأنها ببساطة تجليات غيبية لا تقبل صياغة تصورية ولا تغني الأدلة العقلية في دحضها أو إثباتها، وعليه فإن التجربة الصوفية من هذه الوجهة ذاتها تجربة مجازية توصف وصفا مجازيا عن طريق الإشارة إليها بالرمز"[1]. ومن هنا يمكن وصف علم التصوف بأنه علم الإشارة.

والرمز هو نوع من الإشارات التي يستخدمها الصوفية بكثرة قال (أبو علي الروذباري): "علمنا هذا إشارة فإذا صار عبارة خفي"[2].

---

[1] الخطاب الصوفي وآليات التأويل، عبد الحميد هيمة، ص194.

[2] اللمع، أبو نصر السراج الطوسي، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، دط، 1960، ص414.

ويقول أبو العباس أحمد بن عطاء:

إذا أهل العبارة سَاءلونا أجبناهم بأعلام الإشارة

نُشير بها فنجعلهَا غموضا تقصّر عن ترجمتهِ العبارة [1]

هذا يعني أن اللغة الصوفية؛ نثرا كانت أم شعرا هي لغة إشارات، تتعدد فيها الإيحاءات التي تؤدي إلى الغموض لأن العبارة الواضحة قاصرة عن نقل تجاربهم الروحية. يقول (ابن عربي):

إن الكلام عبارات وألفاظ قد تنوب إشارات وإيماء[2]

فكلام الصوفية عبارات وألفاظ واضحة في ظاهرها، ولكنها تشير إلى غير الذي يظهر من العبارة، أي توحي إلى معاني مختفية ومستترة، وفي ذلك يقول ابن عربي في شرحه لديوان (ترجمان الأشواق) الذي فهمه بعض الفقهاء على غير ما يعنيه:

كلما أذكر من طلل أو ربوع أو مغان كلما

وكذا إن قلت هي أوقلت يا وألا إن جاء فيه أوما

وكذا إن قلت هي أو قلت هو أو همو أوهن جمعا أوهما

إلى أن يقول:

كلما أذكره ممّا جرى ذكره أو مثله أن تفهمَا

منه أسرارٌ وأنوارٌ جلت أوعلَت جاء بها رب السمَا

لفؤادي أو فؤاد مَن لـه مثل مَالي من شرُوط العلمَا

صفة قدسيَّة علويّـة أعلمت أن لصدقي قدمَا

---

[1] التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، دار الكتاب العلمية، بيروت، دط، 2001، ص 195.

[2] المرجع نفسه، ص195.

فاصرف الخَاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما[1]

فابن عربي يوضح أن شعره وكلامه كله، وإن كان ظاهره الغزل، فهو في الحقيقة رموز وإيماءات إلى أسرار وأنوار وتجليات، فيقول:

"... فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنّي وكل دار أندبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية..."[2] فهو يدعو القارئ إلى صرف النظر عن الظاهر إلى الباطن، لما يحمله الرمز الصوفي من دلالات "لا سبيل إلى إدراكها بالحواس بل بالكشف والذوق والتأمل الوجداني"[3].

فالتصوف "مفاتيح لعوالم نورانية، فيها الوضوح وفيها الصفاء، وفيها الكشف"[4]، كشف باطن الأشياء "أو الجوهر المستتر خلف ظواهر المادة أو استجلاء المجهول القابع وراء عالم الحسّ أو داخل نفوسنا مما نعجز عن الوصول إليه."[5]

إن الصّوفي في رحلته الدائبة للاتصال بالذات الإلهية وما يحدث له فيها من معارف وأنوار وتجليات تكشف له عن بواطن الأشياء المستترة عن السواد الأعظم من الناس يحاول إيصال هذه التجربة الروحية إلى المتلقي، فتعجز اللغة العادية عن التعبير عن هذه التجربة فيلجأ إلى الرمز الذي تتعدد دلالاته وإيحاءاته

---

[1] ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، ابن عربي، تح: خليل عمران المنصور، دار الكتب العملية، بيروت، ط1، 2000، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] الخطاب الصوفي وآليات التأويل، عبد الحميد هيمة، ص200.

[4] ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، محمد عبد الواحد حجازي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص94.

[5] الخطاب الصوفي وآليات التأويل، عبد الحميد هيمة، ص197.

وتأويلاته، لأنه يشير إلى اتجاهين في آن واحد "إلى نظام مثالي ... وإلى ما يعد قوام التجربة المادية، ويبدو هذا التعارض في شكل جهد مزدوج لا يفتأ يناضل ليصبح شيئا واحدا"[1]. فالصوفي يريد أن ينقل المتلقي من عالم المادة إلى عالم المثال، عالم الروح، حيث يتخلص الإنسان من سجن الجسد الحسيّ، وتتجلى له روح الأشياء، وبواطنها، لذا فإن الرمز لم يعد سرا عند المريد "وكيف يكون وقد عاناه ونعم بمعاناته وتذوقه ونعم بحلاوته في ذاته ووجوده"[2].

وهذا لا يعني أن الرمز له معنى واحد يعرفه الصوفي ويجهله غيره، بل الرمز الواحد تتعدد دلالته من صوفي إلى آخر، حسب تجربته الروحية، وغموض الرمز يتبدد أمام المريد لأنه أحسه بوجدانه وانتقل من الرمز الحسيّ الظاهر إلى المعنى الباطني الذي يوحي إليه.

مما سبق يتضح لنا أن الرمز الصوفي كالرمز الأدبي يشير إلى معاني ما ورائية غير حسيّة وغير مرئية، فهو يتجاوز الواقع الحسيّ "ويتعداه إلى العالم الروحي الصافي الشفاف الذي يتجرد نهائيا من أدوات المادة وشوائبها، وإن كانت هناك صلة قوية بينهما فإن الملكتين الحسية والجسدية لازمتان في إبداع الرمز وخلقه"[3].

فالصوفية قد أبدعوا في خلق رموزهم التي أضفت بعدًا جماليًا على نصوصهم الشعرية وإن كان هناك من يرى أن الصوفيّة لم يهتموا بالجانب الجمالي للرمز،

---

[1] الرمز الشعري، عاطف جودة نصر، ص120.

[2] ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، محمد عبد الواحد حجازي، ص177.

[3] الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة فنية ودلالية، أحمد الصغير المراغي، تح: مصطفى رجب، دار العلم والإيمان، مصر، ط01، ص306.

وإنما اهتموا بالغاية والقصد من وراء استخدام الرمز، أي أنه لم يكن "هدفا لذاته وغاية جمالية خالصة إنما متكأ لأغراض أخرى غير أدبية ولا جمالية"[1]. ولكننا نرى عكس ذلك لأن الصوفية عند استخدامهم للرمز كانوا على وعي تام بأنه يوحي بتعدد الدلالات والإيحاءات، كما كانوا على وعي تام بما يحدثه من غموض بل قصدوا الغموض عمدا ولم يكن استخدامهم إياه عن غير وعي.

فكيف يكون توظيف الرمز المتعدد الدلالات والمفجر للتأويلات والمحدث للغموض يضفي جمالا على القصيدة الحديثة ولا يضفيه على الشعر الصوفي؟ فهذا تناقض. بل نضيف أيضا أن الرمز الصوفي لم يضف جمالا فنيا فقط أي لم يبرز جماليات الشكل، بل جماليات المضمون أيضا في ربطه بين المادة والروح؛ أي بين المعاني الظاهرية والباطنية، فهو يرتقي بك في مدارج الجمال للوصول إلى الجمال المطلق، أي ينقلك من إدراك الجمال الظاهري بالحواس إلى إدراك الجمال الباطني بالروح، حتى يوصلك للجمال المطلق. إضافة إلى جمال الشكل وجمال المضمون، فهو يوقظ الإحساس بالجمال عند المتلقي.

وعليه فإن الرمز الصوفي له أبعاد جمالية كالرمز الأدبي بل يزيد عليه فبالإضافة إلى الجمال الفني فهو يرتقي بالمتلقي إلى مدارج الجمال للوصول إلى الجمال المطلق، فهو يضفي على القصيدة جمالا مزدوجا جمالا فنيا حسيّا، وجمالا معنويا يصلنا بعالم الجمال والسمو الروحي لا يحسه إلا من أدرك الشعر الصوفي بوجدانه. فهو " إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر"[2].

---

[1] الخطاب الصوفي وآليات التأويل، عبد الحميد هيمة، ص198.

[2] النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، مجلة فصول، م1، ع4، يونيو 1981، رمضان 1401، ص121.

ب- دواعي استعماله:

تضافرت على الصوفي عدة أسباب دفعته إلى اصطناع لغة الرمز، ويمكن أن نوجزها في النقاط الآتية:

- ✓ قد ترجع لأسباب سياسية تتمثل في حرصهم على التعمية على السلطة الحاكمة التي كانت تلحق بهم الضرر.
- ✓ أو ترجع إلى أسباب مذهبية "تتعلق بالتشدد الفقهي الذي حتم على الصوفية إخفاء معانيها على غير أصحابها من أهل الحال"[1].
- ✓ رغبة الصوفي في كتم أحواله عن الناس غيرة على طريق أهل الله عزّ وجلّ، يقول القشيري: "إن لكل طائفة من العلماء ألفاظا يستعملونها، وقد انفردوا بها عن من سواهم كما تواطئوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المتخاطبين بها، أو للوقوف على معانيها بإطلاقها وهم يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع من التكلف أو مجلوبة بضرب من التصرف، بل هي معان أودعها الله تعالى في قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم"[2].
- ✓ موضوعات الصوفية تدور حول "الوجود الإنساني والحقيقة الإلهية وحقيقة الصلة الكونية، بين الله والإنسان، ومرتبة الإنسان في الوجود إلى غير ذلك

---

[1] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص196.

[2] الرسالة القشيرية، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، تح: خليل منصور، دار الكتب العمليّة، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص53.

من الأفكار الإلهية المتعالية على معارف السواد من الناس"[1]. فلجأ الصوفية للرمز حرصا على عدم اطلاع العامة على أفكار لا تحتملها عقولهم.

- ✓ حتى لا يشتد إنكار العامة لهم، يقول أحد المتصوفة "كان لزاما على الصوفية استخدام الإشارات حتى لا يشتد إنكار العامة لهم"[2].

إن كانت هذه الأسباب قد ركزت عليها معظم الدراسات، فإننا نرى أن هناك أسباب أخرى تتمثل في:

- ✓ يقول ابن عربي: "وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي إلى الإصغاء إليها"[3]. فلجوء الصوفية إلى الغزل العفيف والحسّي كرمز للحب الإلهي لأن النفس تحب الغزل، ولا تمل سماع القصائد الطوال فيه عكس أي غرض آخر، ومن هنا فالصوفية اهتموا بالمتلقي، فاستخدام الرمز عندهم وسيلة للتأثير على المتلقي.
- ✓ تشجيع المتلقي (المريد) على سلوك هذا الطريق وذلك بتوضيح هذا الطريق اللامرئي والرمز له بتجربة مادية يحسّها المتلقي ويدركها. وكمثال على ذلك الرمز للمعرفة الإلهية بالسكر، فالرمز يغري المتلقي للدخول في هذه التجربة.
- ✓ قصور اللغة العادية عن التعبير على التجربة الصوفية المبنية أساسا على الذوق والكشف الباطني ولذلك "حاولت الكتابة الصوفية أن تخلق تباعدا بين اللغة الاجتماعية المألوفة واللغة الإبداعية، وأن تؤسّس للغة جديدة تنقل مفهوم الكتابة من حدود الإطار الاجتماعي لتعانق الطبيعة بل الوجود بأكمله، لقد

---

[1] ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، محمد عبد الواحد حجازي، ص70.

[2] النزعة الصوفية، محمد مصطفى هدارة، ص119.

[3] ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص10.

كان هاجس هذه الكتابة المركزي هو تجاوز أطر الكتابة السائدة، وجعل هذه الكتابة مجالا للقاء بين الألوهية والطبيعة، وبين الجمال والجلال"[1].

- ✓ الحروف عند أئمة التصوف وعلى رأسهم ابن عربي "تجمع بين الوجود الظاهر مجسدا في الحرف مرسوما ومخطوطا، فالوجود الباطن أي روح الحرف، هو عندهم كائن جسده شكله وروحه معرفة لا يظفر بها إلا العارفون وأهل الذوق"[2] وكذلك كل شيء في الوجود رمز وإشارة لشيء آخر، فهم بتوظيف الرمز يحاولون توضيح الباطن المستتر عن الناس. يقول ابن عربي:

وغُصْ في بَحر الذَّات تُبصِر عجَائِبَ مَا تبَدَّت للعَيَانِ
وأسْرَارًا تَراءت مُبهمَاتٍ مُستَتِرَة بِأَرْوَاح المَعَانِي
فَمَن فَهِمَ الإشَارَة فليَصُنهَا وإلاَّ سَوفَ يُقتَل بالسِّنَانِ [3]

- ✓ الرمز الصوفي جعل اللغة الصوفية "لغة شعرية، وشعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"[4]، فهذه اللغة الشعرية "وسيلة استبطان واستكشاف ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرّك وتهز الأعماق"[5].

فاستخدم الصوفي الرمز كي يحرك إحساس المتلقي ووجدانه.

---

[1] الخطاب الصوفي وآليات التأويل، عبد الحميد هيمة، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، نقلا عن: الإسراء إلى المقام الأسرى، ابن عربي، ص93.

[4] المرجع نفسه، ص87.

[5] النزعة الصوفية، محمد مصطفى هدارة، ص120.

ج- أشكال الرمز الصوفي:

حفل الشعر الصوفي بالرمز بصورة مكثفة ساهمت في إبراز جماليات القصيدة الصوفيّة، وقد اتخذ الصوفيّة من الرمز وسيلة للتعبير عن أحوالهم ومواجيدهم، وعن تجاربهم الروحية، بصفة عامة لأن "قلب العارف كونه محل تنزل الواردات والإلهامات فهو كذلك محلّ الفيض الشعري والإنتاج الإبداعي لتصوير ذلك الموقف الروحي الأعلى نظر لشفافية المعاني الملقاة ولطافة المعاني الملهمة"[1].

وقد تنوعت أشكال الرمز الصوفيّ وتعددت بتعدد التجارب الروحية للصوفية أنفسهم وكذلك "بتعدد مصادره ومواضيعه وبواعثه، فصار كالطيف يزدهي بألوانه الأدب الصوفي عامة، والقصيدة الصوفيّة بشكل خاص، ويَسِمها بسمة جمالية تميزها عن غيرها"[2].

فأبدع الصوفية فيما لم يبدع فيه غيرهم من الشعراء من قبل، حيث كانوا هم أوّل من وظّف الرّمز في الشعر العربي، هذا الرمز الذي زاد من جمالية القصيدة العربية بإضفائه مَسحة من الغموض عليها، جعلت منها أفقا مفتوحا متعدّد الدلالات، متعدد القراءات ومتعدد التأويل. كما وسع مجال اللغة التي أصبحت بفضله أكثر ثراء وغنىً، حيث شُحِنت اللفظة الواحدة بعدة مدلولات ومعاني، ولم تعد تحمل معنى واحداً فقط.

ومن أهم الرموز التي وظفها الصوفية في أشعارهم: رمز المرأة، الخمرة، الطبيعة الذي هو بدوره مليء بالرموز مثل: رمز الماء، الطير، الأشجار، الأعداد،

---

[1] مستويات الرمز في الشعر الصوفي، دراسة تحليلية وتأويلية لنماذج مختارة، غالي نعيمي، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة عين شمس، القاهرة 2009، ص71.

[2] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص70.

كذلك رمز الحروف وغيرها وسنتعرض بنوع من التفصيل لأهم هذه الرموز المتوفرة في خمرية أبي مدين شعيب؛ ألا وهيَ: رمز المرأة، الخمرة، الطبيعة.

ج-1- رمز المرأة:

خلق الله آدم من طين، وخلق له حواء من ضلعه، وجعل بينهما مودة ورحمة، قال تعالى: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ الروم -21-.

لقد أحب آدم حواء لأنها جزء منه، خلقت من نفسه، كما أن الله غرس حبها في قلبه لهذا فإنّ حب الرجل للمرأة موجود منذ بداية الخلق. وقد غرس هذا الشعور الجميل في جميع البشر، فالحب" شعور كامن في النفس البشرية وهو في الأساس الرابطة الكونية لعناصر الوجود على وجه الحقيقة وأصل لحركة الحياة"[1].

ولما كان الحب غريزة طبيعية عند كل البشر، فمن الطبيعي أن يتغنّى الشعراء بهذا الحب على مرّ العصور، وعند مختلف الشعوب، ومن بين هذه الشعوب، العرب الذين اهتموا بحبّ المرأة في شعرهم منذ العصر الجاهلي، حيث حظي التغزُّل بالمرأة والتشبيب بها حظ الأسَد من شعرنا العربي "وهذا يؤكد العلاقة الوجدانية بين الرجل والمرأة ككيان مشترك، بينهما تأثير وتأثر"[2].

وحب المرأة والتغزل بها في الشعر العربي اتجه اتجاهين متقابلين أو متضادين: حب عُذري عفيف، وحب مادّي (صريح)، فكان الشاعر الجاهلي يُركِّز على المَظهر الخارجي (الحسيّ) للمرأة وذلك "بوصفها مُقبِلة، مُدبرة، كما وَصف منها الجيد والعُنق والوَجه والفمْ والأسنان والعُيون والشَّعر ... الخ. إلا أن هذا الغزل قد

---

[1] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص80.

[2] المرجع نفسه، ص80.

اتخذ في العصر الأموي شكلا آخر جديد على يدي عمر بن أبي ربيعة، وابنِ قيس الرقيّات وآخرين وأبرز تلك الجِدَّة أنّ الغزل صارت تفرد له القصائد الطِوال دون أن يزاحمه فيها غرض آخر، وكان إلى جانب هذا الغزل الحسّي نوع آخر، وهو الغزل العُذري الذي انتشر في بادية الحجاز، وارتقى فيه الشاعر بمشاعره من براثن الحسيّة، وتعامل مع المرأة بشكل يتلاءم ومكانتها في تلك البيئة"[1].

وكباقي البشر كان الصوفيّة يشعرون بالحبّ، حب غامر يملأ أرواحهم وأنفسهم وكيانهم ولكنه حُب من نوع آخر، حب مُتصل بالله، حبٌّ متعلق بالله لِذاته العليّة، لا رغبة فيه ولا رهبة منه، حب إلهي، وهو عند ابن عربي نوعان: "حبّ الله للعالم والموجودات وهذه صفة إلهية أزليّة، أما الثاني: فحبّ الصوفيّة لله، وهنا الحب سيكون صفة إنسانية غير أن غايتها هي التعلق بالألوهية"[2].

أي أنّ الحب الإلهي قسمان: حبُّ الله للكائنات منذ خلقهم وهو قديم منذ الأزل وحب الصوفي لله لذاته وليس خوفا من ناره ولا طمعا في جنّته، فالصوفيّ في مجاهداته ورياضاته يبتغي الوصول للحَضرة الإلهية، ومن هُنا فالحبّ الإلهي عند الصوفيّة يشبه الحب الإنساني غير أن الغايات مختلفة، فالأوّل غايتُه التعلق بالله والوصول للمَعرفة الإلهية، أمّا الثاني فغايته إشباع رغباته.

نجد أن الحب الإلهي يشبه الحب الإنساني وذلك أن المرأة هي محبوبة الرجل ومطلوبه، يبحث عنها ويهيم بها ويتغزل بها، وكذلك المعرفة الإلهية هي محبوبة الصّوفي ومطلوبه، يبحث عنها ويهيم بها ويتغزل بها، ولذلك فإنّ الصوفيّة

---

[1] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص71.

[2] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص81.

استعاروا القاموس اللغوي للشعر العذري والحسيّ من أجل التلويح به عن الحب الإلهي بلغة الحب الإنساني وغدت المرأة رمزا للحب الإلهي.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن المرأة عند الصوفيّة هي تَجلِّي للجمال الإلهي المُطلق والجمال هو سبب الحب عندهم، يقول ابن عربي: "إنّ الحب سَببه الجَمال وهو لهُ لأنّ الجمال محبوبٌ لذاته، والله جميل يحب الجمال، فيحبّ نفسه...فعلَى كل وَجه ما متعلّق المحبة إلاّ الله"[1].

فالعين تعشق كلّ ما هو جميل، والأُذن تحب كل كلام جميل والنّفس تَهوى كل شيء جميل، فأصْل الحب هو الجمال الذي مصدره الله بالتالي فالمحبّة الحقيقية هي التي تتعلق بالله وحده "فالصوفية يَرون أنّ كل شيء جميل لأنّه من خلقِ الله، وعلى بساط الحقيقة كل ما يصدر من الجميل جميل، فأحبَّ أهل العرفان الوجود كلّه ليصلوا إلى الله واعتبروا الجمال المُطلق الإلهي متجليا في المرأة، فهو سبب الحب الإلهي"[2].

فكل ما هو جميل في الدنيا يذكِّر الصوفي بالجمال الإلهي، ويُحرّك مشاعره تجاه محبوبه، ويَزيد من شوقه إليه، وخاصة جمال المرأة الفتَّان باعتباره تجلي للجمال الإلهي.

وأول من تغنّى بالحب الإلهي شعرا رابعة العدوية (ت 185هـ) القائلة:

أُحِبُّكَ حُبَّيْنِ حُبُّ الهَوَى وحُبٌّ لِأَنَّكَ أَهْلٌ لِذَاكَ

ومن أشهر من وظّف رمز المرأة في الشعر الصوفيّ ابن الفارض (ت632هـ) الذي يقول:

---

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج2، ص326.

[2] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص82.

وصَرِّح بِإِطْلاَقِ الجَمَالِ وَلاَ تَقُلْ بتَقْيِيدِهِ مَيلا لِزُخْرُفِ زِينَةٍ
فَكُلُّ مَلِيحِ حُسنُهُ مِنْ جَمَالِـهَا مُعَار لَهُ بل حُسنُ كُلُّ مَلِيحَة
وَتَظهرُ لِلعُشَّاقِ فِي كُلِّ مَظْهَر مِن اللُّبْسِ فِي أشْكَالِ حُسنٍ بَدِيعةٍ
فَفِي مرَّة لُبنَى وَأُخْرَى بُثَينَة وَآونَةٍ تُدعَى بِعـزة عزّتِ[1]

يظهر لنا في هذه الأبيات مُصطلحَيْ (الجمال المُطلق، والجمال المُقيَّد) "فالجمال المطلق هو الجمال الإلهي الخاص بالذَّات الإلهية المقدّسة وهو كُنْهُ لا يُدرَك، أمّا الثاني فهو المتجلى به في تعينات الوجود ونقصد به بالضبط (التعيين الأنثوي) المرأة.

ويرى ابن الفارض أن الجمال الأنثوي يستمِدّ حُسنه من الجمال المُطلق (الجمال الإلهي) بواسطة التجلّي الإلهي من حَضرة الجمال الأقدس، وهذا التجليّ بحسب مراتب ومقامات قلوب العَارفين، وكلٌّ منهم له مقام معلوم وبطاقته الرّوحية يكون مقدار مشاهدة الجمال"[2]. لِذا نجده يظهر في صُوَر متباينة، فمرَّة في صورة (لُبنى) وأخرى (بثَينة) وآونة (عَزَّة)، فهته المحبوبات ترمز للمحبَّة الإلهية، وعَليهِ فإنّ ابنُ الفارض استعار أسماء المحبوبات المشهورة عند الشعراء العذريين (لبنى، بثينة، عَزة) وكذلك (لَيلى وسَلمَى) "ليرمز إلى مشاهدات غيْبيَّة لا تُدرك إلاَّ بالذوق"[3].

ففي عينيته يقول:

أَبَرْقٌ بَدَا مِنْ جَانِبِ الغَورِ لاَمِعُ أَمْ ارْتَفَعَتْ عَنْ وَجه لَيْلَى البَرَاقِعُ
نَعَم أَسْفَرَتْ لَيلاً فَصَارَ بِوَجْهِهَا نَهارًا بِهِ نُورُ المُحَاسِنِ سَاطِـعُ

---

[1] شرح القيصري على قافية ابن الفارض، داود محمود القيصري، اعتنى به: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج2، ص345.

[2] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص90.

[3] المرجع نفسه، ص90.

وإنِّي مُذْ شَاهَدتُ فِي جَمَالِهَا بِلَوْعَةِ أَشْوَاقِ المَحَبَّةِ وَالـعُ[1]

ويقُول في قصيدة أخرى:

بَرْقٌ بَدَا مِنْ جَانِبِ الغَورِ لاَمعُ أَمْ ارْتَفَعَتْ عَنْ وَجه سلمىَ البَرَاقِعُ أَنَارُ الغَضَى ضَاءتْ وسَلْمىَ بِذِي الغَضَى أَمِ ابْتَسَمَتْ عَمَّا حَكَتْهُ المدَامِعُ[2]

فابن الفارض هنا وظف (ليلى وسلمى) رمزًا للمحبوبة الحقيقية والحَضرة الإلهية العَليّة فقوله (ليلى) لأنّها "تظهر في ليل النشآت الكونية بعد ارتفاع أستار تلك النشأة الإمكانية أمَّا (سلمى) كِناية عنْ تَوَجُّه أمر المحبوبة الحقيقية والحَضرة الإلهيّة على إشراق كلّ شيءٍ بنُور الوُجود الحقّ تعالى وكنى بـ (سلمى) لسلامتها من مُشابهة كل شيء"[3].

فـ (ليلى) نسبةً إلى اللّيل لأنّه مَحلّ التنزلات والتجليات، فالصوفي يكون طِيلة الليل يناجي ربّه، يتهجَّد، ويتقرب لَه، فتتنزل عليه اللَّطائف والمعارف الإلهيّة إكراما من ربّ البريّة و(سلمى) نسبةً إلى سلامة الذات الإلهية من الشبيه لقوله تعالى: "ليس كمثله شيء"

فالجديد في الرمز الأنثوي من (ليلى وسلمى) وهو "اشتقاق حالة روحية من اسْميهِما وأحوالا ذوقيّة فـ (ليلى) تناسب ليلُ الحجاب الذي يعقبه مقامُ الفتح، و(سلمى) تُناسب التميُّز وعدم امتزاج صورتها القُدسية بصورة تَعينية وجودية من عالم المُلك"[4].

---

[1] شرح القيصري، القيصري، ج2، ص194.

[2] المرجع نفسه، ص194.

[3] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص90.

[4] المرجع نفسه، ص90.

وإلى جانب ابن الفارض الذي نضج رمز المرأة عنده واكتمل، نجد ابن عربي (ت638هـ) الذي وصل رمز المرأة عنده إلى ذروته، يقول:

ونَادِ بدَعْدٍ والربَّابُ وزَيْنَبُ وهِنْدُ وسَلْمَى ثُمَّ لُبْنَى وزَمْزَمُ [1]

ذكر ابن عربيّ في هذا البيت أسماء محبوبات ترمز للحقائق الإلهية "فكل واحدة منهنّ هيَ حقيقية لها تجلّيها الخَاص، ومَقامُ العَارف يعرف بحسب التجلّي الوارد من إحدى الحقائق"[2]. فتعدد أسماء المحبوبات (رمز المرأة) راجع لتعدّد الحقائق الإلهية، فلِكلّ صُوفيّ حقيقية إلهية خاصة به تتجلّى لقلبِه حسبَ مقامه.

وقد أَوغل ابن عربي في توظيف رمز المرأة والتغزُّل بها غَزلاً عَفيفا وحِسيّا في ديوانه (ترجمان الأشواق) حتى ظنَّ الفُقهاء أنّه يتغزل بامرأة حقيقية وليس بالحبّ الإلهي مما حدَا به إلى وضع شرح لديوانِه سمّاه (ذخَائرُ الأعْلاَق فِي شَرحِ تُرجمَانِ الأشوَاقِ) شرَح فيه رموزه وبيّن دلالاتها، ووضّح أن رمز المرأة يعبّر عنْ "حِكمة إلهيّة، حقائقٌ إلهية لطائفٌ إلهية، حكمٌ عَلويّة قدَسيّة، أسماء إلهيّة، معارف إلهيّة، أرواح حافّة من حول العرش وغيرها ولما كانت المرأة مطلوبة، فقد قاربت الحِكمة الإلهية مطلوب الصوفي وشابهتها في الالتذاذ بها"[3].

وإن كان رمز المرأة قد اكتمل وبلغ ذروته عند ابن الفارض وابن عربي، فهذا لا يعني اقتصار رمز المرأة عليهما، بل هناك الكثير من الشعراء الصوفيّة الذين وظّفوا رمز المرأة، ومن بينهم أبُو مدين التلمساني الذي يقول:

---

[1] ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص20.

[2] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص95.

[3] تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، أمين يوسف عودة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص115.

تَقَوّلَ نَاسٌ قَدْ تَمَلكهُ الهَوَى أَجل لَستُ في لَيلَى بأَوّل مَن جُنَّا

جننت بهَا عَنْ كلّ مَا عَلِم الوَرَى وأُظهِر لُبنَى والمُرَاد سوَى لُبنَى

يُذَكِّرُنِيّ مَرُّ النَّسِيمِ بِعُرفِها ويُطْرِبُنِي الحَادِي إِذَ بِاسْمِهَا غَنَّى [1]

وظّف أبو مدين رمزَ المرأة في هذه الأبيات، فذكر اسْمَي محبوبتين مشهورتين في الغَزل العُذري (ليلى ولبنى) ورمز بهما للحقيقة الإلهيّة (المعرفة) "وهو لا يهتم بتقوّل الناس عليه ما دامت وجهته الحق"[2]، وقد شبّه نفسه بالمجنون في قوله (جُنّا) وهو يشير إلى مجنون ليلى (قيس بن الملوَّح) إلا أنّ الجنون الصوفي "له بعد رُوحي فهو يَعني أحوال الوجد والفناء والذهول أمّا أسبابه فمردها إلى قوّة الواردات الإلهية ممَّا يجعل الحَال يغلب ويسيطر"[3].

ج-2- رمز الخمرة:

تغنى الشاعر العربي بالخمر في قصائده منذ العصر الجاهلي لِما لها من أهميّة في حيَاته، حَيثُ أنّه كان لا يتصوَّر العيش بدونها.

ولما جاء الإسلام حرَّم الخمر ونهى عن شربها لقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ المائدة-90-

فالإسلام نهى عن التغنّي بالخمر وذِكرها في الأشعار، إلاّ أنه في العصر العباسي ظهر شعراء يتغنون بالخمر حيث أفردوا لها قصائدَ كاملة سُميت

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص169.

[2] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص88.

بالخَمريات، ومن أهم هؤلاء الشعراء (أبو نواس) الذي تغنّى بها فوصفها وذكر ألوانها وأذواقها وأقدامها وحاناتها وندمانها ... وغير ذلك.

يقول أبو نواس:

لاَ فاَسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هيَ الخَمْرُ ولا تَسقِنِي سِرًّا إذَا أَمْكَنَ الجَهْرُ

فَمَا العَيْشُ إلّاَ سَكْرَة بَعد سَكْرَة فَإنْ طَالَ هَذا عِندَه قَصُرَ الدَّهْرُ[1]

وكما استعار الصوفيّة القاموس اللغوي للحبّ العُذري والحِسيّ من أسماء المحبُوبات والتغزل بهن وغير ذلك للرّمز به إلى الحب الإلهي والحقائق الإلهية، استعاروا القاموس اللغوي للخمريات للرمز به إلى أحوال عرفانيّة فقد اتّخذوا من المرأة والخمر الحسيين رمزا لمعارف ذوقية، كشفية أي أمور غيبيّة، غير مرئية، ما ورائية لتقريب الصورة للمتلقي من أجل إدراكها وتذوّقها.

ولتوضيح التقارب الموجود بين الخمرة الحسيّة والخمر الصوفيّة ارتأينا أن نتطرق لذكر الوجوه اللغوية لمادة (خمر) وهي:

- ✓ من (خَمَرَ) أي مازج وخالط، ويعني دخول شيء في شيء ثان ومنه (الخمر: المسكر) أي المخامرة للعقل بمعنى خالطته ومازجته فهي مسكر، وبالتالي يفقد العقل سيطرته على إدارة الجسم.
- ✓ من (التخمير) أي التغطية ومنه الخمار أي ساتر ومغطى للرأس.
- ✓ من (الخُمرة والخَمرة) أي الرائحة الطيبة.

أما ارتباط الخمر بالكرم الذي هو نفسه العنب فلفظة الكرْم لها علاقة بـ:

- ✓ الكَرَم (بالفتح) لعلاقتها بالعنب لأن العنب تتكرّم بقطوفها وتتفضل بخيرها.

[1] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص76.

✓ الكريم فهي نسبة من الاسم (الكريم) اسم إلهي، عين الكرم والجود فالكريم إلهي من جهة، وإنساني من جهة ثانية، إذ هو صفة للرجل المسلم الكريم"[1].

الخمر إذا شربها المرء تسكره، كما أن الحب الإلهي لقوته وشدته يسكر الصوفي أي أن الخمر إذا عاقرها المرء فإنها ستخالط عقله، فتسكره" ومن ثمة تغطّي نور العقل المدبّر لأفعال الإنسان، فتتلاشى قوّته وتدخل صاحبها إلى عالم آخر متوهّم فيغيب عن مشاهدة ذاته وحسّه، ويصدر منه من الأقوال والأفعال ما يخالف العادة. ومن فقدان العقل لقوته ودخوله إلى عالم آخر غير عالمه المعهود ومشاهدة ما لا يراه غيره امتزجت فكرة الصوفية بالخمر واتخذوها رمزًا لأحوال عرفانية معيّنة، تغيبُ فيها حظوظهم النفسيّة ويأخذُ الصوفي من(الكَرْم) صفة (الكَرَم) المتجلي من اسم الله (الكريم) بمعنى أنّ الحق يتكرم على عبده بأنواع المعارف والحِكم والتجليّات، ولن يتكرم الحق حتى تنمحي صفاته الظلمانية المتشبثة بالنفس والمعلقة بالخلق في مقام الفرق"[2].

الخمر عند الصوفي هي الخمرة الإلهية التي هي مَظهر للتجلّي الإلهي باسم الجميل كما أنّ المرأة تجلّي للجمال الإلهي المُطلق "فالعَارف إذا شاهد الجمال المطلق يَنتشي قلبُه ويذهب عن حسِّ المحسُوسات بمشاهدة ما شاهد ويدخل مرحلة (الفقد) وبتلك المكاشفات من الحق ينغمِس في بحر (الوجد) فيغيب القلب عن مشاهدة الخلق بحضوره ومشاهدته للحق بِلاَ تغير ظاهر للعبد، وثمَّة تكون ما يطلق عليه (الغَيبة) لتترقَّى الروح بعد ذلك فَ (تَسكر) بمشاهدة الجمال، ولهذا قالوا: إنّ السكر هو دَهش يَلحق المُحب عند مشاهدة جمال المحبوب فَجأة، فيذهل

---

[1] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص133.

[2] المرجع نفسه، ص133.

الحسّ، ويلمّ بالباطن فرحٌ وهزةٌ وانبساطٌ لتباعده عن عالم التفرقة"[1]. فالصوفي لمّا تتجلَّى لَه الحقائق الإلهيّة أو المعارف الإلهيّة فإن عقله يفقد قوّته، ويَدخُل إلى عالم آخر يرى فيه ما لا يرى غيره، حيث يغيب عن نفسه وعن الخلق ومن ثمَّة يحدث له السُّكر، والسُّكر عند القشيري (ت 465 هـ) هو "غيبة بوَارد قويّ والصَّحو هو رُجوع إلى الإحساس بعد الغيبة"[2].

استخدم الصوفيّة الألفاظ التي استعملها الشعراء الحسّيين في خمرياتهم مثل: النَدامى والحانة والدّنان...الخ "إلّا أنّهم يشيرون بهذه الألفاظ إلى معاني الحبّ والفَناء والاتّحاد"[3]. يقول الحلاج:

سَكِرْتُ مِنَ المَعْنَى الَّذِي هُوَ طَيِّبٌ وَلكنَّ سُكرِي بالمَحَبَّةِ أَعْجَبُ

ومَا كُلُّ سَكْرَانٍ يُحدّ بِوَاجِبٍ فَفِي الحُبِّ سَكْرَاتٌ ولاَ يَتَأَدَّبُ[4]

ويقول شهاب الدّين السهروردي (ت 587هـ)

قُمْ يَا نَدِيمُ إلى المُدَامِ وَهَاتِهَا فَبِجَانِبَهَا قَدْ دَارَتِ الأَقْدَاحُ

مِنْ كَرْمِ إكْرَامَ بِدُنٍّ دِيانَة لا خَمرة قَد دَاسَهَا فَلاّحُ[5]

فالشّاعر في هذين البيتين يخاطب نديمه والنديم هنا هو السّالك الصوفي، ويطلب منه (المُدام) أي الخمرة إشارة إلى المعرفة الإلهيّة، ويرمز بـ (حانِها) إلى "مجالس أهل العلوم الإلهية والسر الإلهي والمواهب الربانيّة، و(الأقدَاح) مختلف الطوائف والأسرار الإلهيّة التي يورِدها الله تعالى على قلوب أحبائه، و(الكرْم)

---

[1] المرجع السابق، ص 134.

[2] الرسالة القشيرية، القشيري، ص 106.

[3] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص 135.

[4] ديوان الحلاج، الحلاج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 2002، ص171.

[5] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص138.

مرادف (العِنب) كناية عن المحبة الإلهيّة أو المعرفة النّاشئة عن الحبّ، والواردة عن السرُّ الإلهي المنسكب في القلب الذي وسع تجلّي الحق والمعبّر عنه بـ (الدُنّ) باعتبار أنّ الدنّ يحفظ (الكرْم، الخمر) وفي البيت مناسبة بين (الكرْم والإكرَام) إذ أنّ الله يكرم عبَاده بمعارفه ومواهبه ومحبّته (خَمرته) الإلهيّة لا بخمرة قد داسها الفلاّح"[1]. ولأبي مدين التلمساني خمريّة يقول فيها:

هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَف بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا وَلَمْ يُجْلِهَا رَاحٌ وَلَمْ تَعْرِف الدنَّا

مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الوُجُوهَ جَمَالُهَا وَفِي كُلِّ شَيءٍ مِنْ لَطَافَتِها مَعْنَى[2]

يصف أبو مدين في هذين البيتين الخمر بأنها مشعشعة، لطيفة لأن المعارف الإلهية التي يرمز إليها هي معارف نورانية، كذلك فهي لم تُعتصر من الكرْم كما أنّها لم تُوضع في دِنان لأنّها خمرة تختلف عن الخَمرة الحسيّة، إنها خمرة الحبّ الإلهي. وسنتوسع في دراسة هذه الخمرية في الفصل التطبيقي.

ولابن الفارض خمريّة يقول فيها:

شَرِبْنَا عَلَى ذِكْرِ الحَبيبِ مُدَامَةً سَكِرْنَا بِها مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الكَرْمُ

لَهَا البَدْرُ كَأسٌ وهْيَ شَمْسٌ يُدِيرُهَا هِلالٌ وَكَم يَبْدُو وإذَا مُزِجَت نَجمّ [3]

وظّف ابن الفارض ألفاظَ الخمرة الحسيّة، للدّلالة على معان روحيّة، بقوله: (شَرِبنا) أيّ الصوفيّة أو السّالكين طريق الله و(الحَبيب) هو المَحبوب وهو الله عزّ وجلّ و(المُدامة) شراب المحبّة الإلهيّة " النّاشئة عن شُهود آثار الجماليّة للحضرة

---

[1] المرجع السابق، ص138.

[2] العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، محمد الطاهر العلاوي، دار الأمة للطباعة، الجزائر، ط1، 2004، ص138.

[3] شرح ديوان ابن الفارض، بدر الدين البوريني، عبد الغني النابلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج2، ص386.

العليّة، فإنها توجِب السّكر والغيبة بالكلّية من جميع الأعيان الكونيّة و(الكرْم) هي الخمرة العلميّة قبل ظهور كل مقدور، (ويُديرها) نشر أسمائها وصفاتها الحسنى"[1].

ويقول ابن عربي:

والوَدْقُ يَنْزِلُ مِنْ خلالِ سَحَابَة كَدُمُوعِ صَبٍّ للفِرَاقِ تَبَدَّد

واشْرَب سُلاَفَةً خَمْرُها بِخِمَارِهَا واطْرَبْ عَلَى غَرْدٍ هُنَالِك يُنْشِد

وسُلاَفَة مِن عَدِ آدَم أخْبَرَت عَن جَنّةِ المَأوَى حَيْثُ يُسْنَد [2]

فابن عربي يدعو إلى شرب (سُلافة خَمرها) وهي ترمز إلى "العلوم الربّانية والمعارف المقدّسة الإلهية، وهي العلوم التي يكون عنها السرور والابتهاج والفرح وإزالة الغموم والتجريد من الهياكل الظلمانية، وفي البيت الثالث ذكر ... هذه العلوم الخمريّة ومرتبتها والتنبيه على أصلها وأصل عطريتها وقِدمها وأنّها من جنّة المأوى أي من الحَضرة التي تأوي نفُوس العارفين في أوان التربية"[3].

---

[1] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص140.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص97.

[3] المرجع نفسه، ص97.

ج-3- رمز الطبيعة:

اهتمّ الشّاعر العربي منذ العصر الجاهلي بالطبيعة، وصوّرها في كل حالاتها ووصف كل ما تقع عليه عينه من مظاهر الطبيعة الحسيّة من جبال وتلال وصحاري، كما وصف الحيوانات بأنواعها، ووصف البرق والرّعد والمطر ... وما إلى ذلك. وقد كان تناول "العربي للطبيعة تناولاً حسيّا سطحيا وبسيطا، حيث لم يتجاوزه إلى المستوى الرمزي فتصويره للطبيعة كان مجرّد انعكاس للحالة الشعوريّة التي يعيشها الشاعر في لحظة من لحظات الفرح والسرور أو الغضب والحزن"[1].

وبقيت نظرة الشاعر العربي للطبيعة نظرة سطحيّة بسيطة إلى أن ظهر الشعر الصوفي فأعطاها منحى آخر، حيث أصبح الصوفي ينظر للطبيعة نظرة رمزيّة معمّقة، فهو يرى فيها أصله، كما يرى فيها مظاهر للتجلي الإلهي.

يرى الصّوفي أنّ الطبيعة هي أصله لأن الإنسان مركب من جسد وروح، "فالروح تنتسب إلى الله نافخها ﴿وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي﴾ ص-72- فأصلها إلهي مقدّس أودعها الله في قالب الجسد، هذا الجسد المنتسب كذلك إلى الطبيعة (التُراب) من حيث الخلق والمنشأ وكل من الرّوح والجسد مغتربان عن وطنيهما، فهما في حنين دائم إلى الأصل الأول بسبب الانفصام"[2].

فالصّوفي يشعر بالغربة في هذا العالم، وهو دائم الحنين للرّجوع إلى أصله المنفصل عنه، فكما تحنّ روحه إلى عالمها العلوي الخالد، يحنّ جسده إلى أصله الترابي أي الأرض التي تحتضن جسده بعد الموت. "وهذا الحنين الناشئ بين الفرع

---

[1] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص80.

[2] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص107.

والأصل يبدأ بما يراه الإنسان، (الابن) من مشاهد الطبيعة (الأم) على المستويين: الجمالي المثير للافتتان والابتهاج، والبلقع الخرب المثير للحزن والكآبة"[1].

فترى الصوفي تارة في فرح وبسط وانشراح وتارة يبكي وينوح وهذا بحسب حاله ومقامه الذي هو فيه، فالصوفي يحنّ إلى الطبيعة من ناحية لما يرى فيها من أصله، ومن ناحية ثانية فإنّ الطبيعة تمثّل التجلّي الإلهي الجمالي الأعظم "وفي تعيينه الأستطيقي لذا ظل حبّ الطبيعة لدى الصوفي محكومًا برمزيّة مزدوجة، رمزية الطبيعة التُرابية التي ظلّ الصوفي طيلة حياته يتجول عبر مشاهدها التي تذكّره بالجمال الإلهي المُطلق وتجلّياته كما تذكّره بالعهد القديم قبل النّزول إلى هذه الطبيعة التُرابية، وهناك رمزيّة أخرى وهي رمزيّة الطبيعة المثاليّة التي تطابق في وعي الصّوفي عالم الخُلد الأصلي الذي كان ينعم به في الأزل"[2].

فالصوفي يرى في مشاهد الطبيعة تجلّي للجمال الإلهي، فالمشاهد الطبيعيّة الحسيّة تذكّره بالحقائق الإلهيّة، كما أن تغريد الحمام بأنواعه يذكّره بغربته وحنينه إلى وطنه الأم ويحرك شوقه إلى البدء والأصل. يقول ابن الفارض:

ترى الطير في الأغصان يطرب سجعها بتغريد ألحان لديك شجية[3]

ويقول ابن عربي:

ونوحك يا أيهذا الحمام يثير المشوقة يهيج الغيورا[4]

---

[1] المرجع السابق، ص108.

[2] المرجع نفسه، ص108.

[3] الرمز الشعري، عاطف جودة نصر، ص292.

[4] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص54.

ومن هنا فإنّ الصوفيّة قد وظّفوا الصُوَر الشعريّة الخاصّة بالطبيعة الموجودة في الشعر العربي ليرمزوا بها إلى الحقائق الإلهيّة والمظاهر الباطنيّة، كما وظفوا رَمز المرأة والخمرة من قبل.

والمتأمّل للشعر الصوفي يرى اشتماله على أغلب مظاهر الطبيعة من طيور وحيوانات ومظاهر جوية، كالمطر، الرعد، البرق... ومظاهر طبيعيّة كالصحراء، والطلل والقفر ... الخ.

ومن أمثلة توظيف الصوفيّة لرمز الطبيعة، توظيف صورة الطّير وخاصة سجع الحمام ونوحه، ومن ذلك قول أبي الحسن النوري (ت 295هـ):

رُبَّ وَرْقَاءَ هَتوفٍ فِي الضُّحَى ذَاتَ شَجْوٍ صَدَحَتْ فِي فَنَنِ

فَبُكَائِي رُبَّمَا أَرَّقَهَا وبُكَاهَا، رُبَّمَا أَرَّقَنِيّ[1]

فالورقاء ترمز إلى الرّوح أو النّفس السّائرة في طريق الله، وقد ناحت لبُعدها عن وطنها الأصل، وانفصالِها عنه لأنّها "هبطت عن عالمها السماوي وتقيدت بالهياكل الإنسانية"[2]. وقد اكتمل رمز الطبيعة وبلغ ذروته عند ابن الفارض وابن عربي، يقول ابن عربي:

أطَارِحَ كُلِّ هَاتِفَةٍ بَأَيكٍ عَلَى فَنَنٍ بِأَفْنَانِ الشُّجُونِ

فَتَبْكِي إِلْفَهَا مِنْ غَيْرِ دَمْعٍ ودَمْعُ الحُزْنِ يَهْمِلُ مِن جُفُونِي [3]

---

[1] اللمع، الطوسي، ص379.

[2] الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص300.

[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص120.

فالهاتفة ترمز إلى "لطيفة روحانيّة ظاهره في صورة برزخيّة، على غُصن ثابت بروضة من المعارف الإلهية"[1].

كما وظّف الصوفيّة رمز الأطلال التي ترمز إلى الماضي، أي الماضي السّعيد التي كانت عليه النّفس في البدء، يقول ابن الفارض:

قِفْ بِالدّيارِ وَحَيِّ الأَرْبَعَ الدُّرُسَا ونادِهَا فَعَسَاهَا أَن تُجِيبَ عَسَا

فَإِنْ أجنَّكَ لَيْلٌ مِن تَوَحُّشِهَا فَاشْعِلْ مِن الشَّوقِ فِي ظُلْمَائِهَا قَبَسًا [2]

وفي توظيف رمز الماء، نذكر قول جلال الدين الرومي (ت672 هـ):

رَغْبَة الجِسْمِ فِي الخُضْرَةِ والمَاءِ الجَارِي

نَاشِئَةٌ عَنْ أَصْلِهِ جَاءَ مِنْهُمَا

وَمَيْلُ الرُّوحِ إِلَى الحَيَاةِ والحَيّ

آتٍ مِن أنَّ الرُّوحَ اللاَّمَكَانِي أَصْلَهُمَا [3]

فالجسم هيكل الروح هو الكيان المادّي الذي يحتاج إلى الخُضرة والماء، وهما رمزان للحياة "حياة القلب في مقام البسط والانشراح، حينما تمكّنت الرّوح من المحبوبيّة"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص120.

[2] شرح ديوان ابن الفارض، بدر الدين البوريني، عبد الغني النابلسي، ج2، ص384.

[3] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص114.

[4] المرجع نفسه، ص114.

وفي توظيف رمز الجبل نذكر قول أحد الصوفيّة:

أيَا جَبَلَيْ نُعْمَانَ بِاللهِ خلِّيَا نَسِيمَ الصـبَّا يَخْلُصُ إليَّ نَسِيمُهَا

فإنَّ الصَبَّا رِيحٌ إذَا مَا تَنَسَّمَتْ عَلَى قَلْبِ مَحْزُونٍ تَجَلَّتَ هُمُومُهَا [1]

نسب الشيخ أحمد التجّاني الجزائري هذين البيتين إلى أحد شعراء الصوفيّة لم يسمِّه قائلاً: "... قال بعض الصوفيّة مشيرا إلى النفس بما ذكر من (جبَلي نعمان) ونعمان موطنٌ معروف في اليمن، لما ضاق حاله ممّا حال بينه وبين مواطن القرب من جبلي النّفس والهوى مستغيثا منهما"[2].

فالجبلان يرمزان للنّفس والهوى "وكلاهما مقام الحجاب والبعد وهما المعوّقان عن الترقي والوصول (مقام القرب)"[3].

---

[1] جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض أبي العباس سيدي أحمد التجاني، الحاج علي حرازم، دار التجاني للطباعة، الوادي، الجزائر، دط، 2009، ج2، ص167.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص167.

[3] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص116.

الفـصل الثاني

المعجم الصوفي

- مفهوم التصوف
- الشعر الصوفي
- خصائصه الفنية
- موضوعاته

أولا: مفهوم التصوّف

خلق الله سبحانه وتعالى الإنسان والجان من أجل عبادته وحده، يقول: ﴿وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ﴾ (الذاريات،56)

كما أنّ الله –عزّ شأنه– لم يخلق الإنسان عبثا ولهوا، إنما خلقة للعبادة وهذه الأخيرة ترتبط بالإنسان ارتباطا وثيقا فكما أن الإنسان جسد وروح وعقل، فالعبادة إسلام وإيمان وإحسان. وهذه الأقسام الثلاثة جاءت أكثر توضيحا في حديث جبريل عليه السلام مع رسول الله صلى الله عليه وسلم حين أتاه يسأله عن الدّين في هيئة شخص يقول عمر –رضي الله تعالى عنه–:

"بينما نحن جلوس عند رسول الله صلى الله عليه وسلم ذات يوم، إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب، شديد سواد الشعر، لا يُرى عليه أثر السفر ولا يعرفه منّا أحد، حتى جلس إلى النبيّ صلى الله عليه وسلم فأسند ركبتيه إلى ركبتيه ووضع كفيّه على فخذيه، وقال: يا محمد أخبرني عن الإسلام. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: الإسلام أن تشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله وتقيم الصلاة وتؤتي الزكاة، وتصوم رمضان، وتحج البيت إن استطعت إليه سبيلا. قال: صدقت فعجبنا له يسأله ويصدّقه، قال: فأخبرني عن الإيمان. قال: أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر وتؤمن بالقدر خيره وشره. قال: صدقت. قال: فأخبرني عن الإحسان. قال: أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك. ثم انطلق. فلبث مليّا، ثم قال: يا عمر أتدري من السائل؟ قلت الله ورسوله أعلم، قال: فإنّه جبريل أتاكم يعلمكم دينكم"[1].

فالدّين إذن إسلام وإيمان وإحسان، فالإسلام عبادة الجسد والإيمان عبادة القلب والإحسان عبادة الروح. ومن هنا فإن التشريعات والأحكام التي جاء بها القرآن الكريم وسنة النبي الكريم ﷺ تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

---

[1] شرح الأربعين النووية، محي الدين بن شرف النووي، اعتنى بها محمود بن الجميل، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 2001، ص31

القسم الأول: ما يتعلق بالعبادات والمعاملات كما في قوله تعالى: ﴿وَأَقِيمُواْ الصَّلاَةَ وَآتُواْ الزَّكَاةَ وَمَا تُقَدِّمُواْ لأَنفُسِكُم مِّنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِندَ اللّهِ إِنَّ اللّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِير﴾ (البقرة،110)

وهو يتعلق بالجوارح أو الجسد ويسمّى هذا العلم علم الفقه.

القسم الثاني: ما يتعلق بالعقيدة مثل قوله تعالى: ﴿فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنبِكَ وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مُتَقَلَّبَكُمْ وَمَثْوَاكُمْ﴾ (محمّد،19)

وهو علم يتعلق بالعقل الذي يتوصل إلى الإيمان بالله عن طريق التأمّل والتفكر والتصديق بالأمور الغيبية ويسمى هذا النوع من العلوم بعلم التوحيد.

القسم الثالث: هو ما يتعلق بنفس المكلف من حيث تزكيتها من الحقد والحسد والكبر وغيرها من الأمراض النّفسية التي أمرنا الله أن نحاربها وذلك بتزكية النفس والترقي بها من مقام إلى مقام، يقول تعالى: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا۞ وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا﴾ (الشمس،9، 10).

ويقول أيضا: ﴿أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَى مَا آتَاهُمُ اللّهُ مِن فَضْلِهِ فَقَدْ آتَيْنَآ آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُم مُّلْكًا عَظِيمًا﴾ (النساء،54).

وهو يتعلق بالروح فسمي هذا النوع من العلم بعلم التصوّف.

ومن هنا يمكن القول إن التصوّف هو أحد علوم الدين، موضوعه "الذات العَليّة لأنه يبحث عنها باعتبار معرفتها إما بالبرهان أو بالشهود أو بالعيان، وقيل موضوعه النفوس والقلوب والأرواح لأنه يبحث عن تصفيتها وتهذيبها"[1].

أمّا استمداده" فهو مستمد من الكتاب والسنة وإلهامات الصالحين، وفتوحات العارفين"[2].

---

[1] رسالة البيان والتبيين في أن الصوفية مذهبها السنة والقرآن، سيدي المختار بن أحمد فال العلوي التجاني، تح: مرسي محمد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002، ص32

[2] المرجع نفسه، ص33.

أما حكمه فيقول الغزالي: "إنه فرض عين إذ لا يخلو أحد من عيب أو مرض إلا الأنبياء عليهم الصلاة والسلام"[1].

وأما نسبته من العلوم "فهو كليّ لها وشرطي فيها إذ لا علم ولا عمل إلا بصدق التوجّه إلى الله تعالى، فالإخلاص شرط في الجميع"[2]. قال السيوطي: "نسبة التصوف من العلوم كعلم البيان مع النحو"[3]. وقال الشيخ زرّوق: "نسبة التصوّف من العلوم نسبة الروح من الجسد لأنه مقام الإحسان الذي فسره رسول الله ﷺ لجبريل: (أن تعبد الله كأنك تراه) إذ مداره على مراقبة بعد مشاهده وإما مشاهدة بعد مراقبة"[4].

فإذا كان التصوف –كما رأينا– علما من علوم الدين، فمن أين جاءت هذه التسمية (التصوّف)؟ وما هو سببها؟

1– لغة: (أصل لفظ التصوّف)

تعددت الأقوال في أصل لفظة التصوّف واشتقاقاتها:

- هناك من يرى أن التصوّف نسبة إلى الصّفاء لأن الصوفي هو الذي صفت سريرته ممّا يشوبُها، يقول الكلاباذي: "إنما سميت الصوفيّة صوفية لصفاء أسرارها ونقاء أثارها، وقال بشر بن الحارث: الصوفي من صفا قلبه لله، وقال بعضهم: الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عزّ وجلّ كرامته"[5].

وجاء في اللمع للسراج الطوسي أن الصوفي "مأخوذ من الصفاء وهو القيام لله عزّ وجلّ في كل وقت بشرط الوفاء"[6].

قال بعض الصوفيّة:

---

[1] المرجع السابق، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص34.

[4] المرجع نفسه، ص34.

[5] التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، ص21.

[6] اللمع، السراج الطوسي، ص46.

تخَالَفَ النّاسُ في الصُّوفيِ واختَلَفُوا وكُلُّهُم قَالَ قَولاً غَير مَعرُوفِ ولَسْتُ أمنحُ هذَا الاسم غَير فتًى صَافي فصُوفِي حتّى سُمِّيَ الصُّوفي[1]

وقال آخر:

ليسَ التصوُّفُ لِبس الصّوف ترقعه ولا بُكاؤكَ إنْ غنىَّ المُغَنُّونَا
ولا صِياحٍ ولا رَقصٍ ولا طَرَبٍ ولا تَغَاشِى كأن قَد صَارَ مَجْنُونَا
بل التصوُّفُ أن تَصفُو بِلا كَدَرٍ وتَتْبَعَ الحَقّ والقُرآنَ والدِّينَا
وأنْ تُرى خائفا للهِ ذَا نَدَمٍ على ذُنُوبك طُولَ الدَّهرِ محزُونَا[2]

ولكن القشيري(468هـ) في رسالته يرى أنّ "اشتقاق الصوفي من الصفاء، بعيد في مقتضى اللغة فأصل الاشتقاق من الصفاء هو صافي وليس صوفي"[3].

- وهناك من يرى أن التصوف مشتق من الصّف لأن الصوفية بتوجههم إلى الله سبحانه وتعالى بكليتهم، وقطع العلائق من الخلائق، استحقوا أن يكونوا في الصف الأول من صفوف المؤمنين، ولكن القشيري يرى أن "المعنى صحيح ولكن اللغة لا تقتضي هذه النسبة إلى الصف لأن أصل الاشتقاق صَفيٍّ وليس صُوفي"[4].
- وهناك من ينسب التصوّف إلى أهل الصفّة للتشابه الكبير بينهما فكلاهما هجر الدنيا وتفرغ لعبادة الله عز وجل، "فالصوفيّة قوم قد تركوا الدنيا فخرجوا عن الأوطان وهجروا الأخدان وساحوا في البلاد وأجاعوا الأكباد وأعروا الأجساد، ولم يأخذوا من الدنيا إلا ما لا يجوز تركه، من سِتر عورة وسدّ جوعة"[5]. ولكن هذا الاشتقاق غير صحيح فالأصل صُفيٍّ وليس صُوفي.

---

[1] اللطائف الإلهية في شرح مختارات من الحكم العطائية لابن عطاء الله السكندري، عاصم إبراهيم الكيالي الحسيني الشاذلي الدرقاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2003، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] الرسالة القشيرية، القشيري، ص312.

[4] المرجع نفسه، ص312.

[5] التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، ص12.

- كما أن هناك من يرى أن التصوّف مشتق من الكلمة الإغريقية الأصل (صوفيا) والتي تعني (الحكمة) "وأمّا الصوفيّة فهم (الحكماء) وإلى هذا المعنى يذهب البيروني حيث يرى أن الصوفيّة مأخوذة من الكلمة اليونانية (فيلا صوفيا) أي (محبّ الحكمة) ... يرجع (علي علي صبح) بطلان هذا الرأي الذي يربط التصوّف بالكلمة الإغريقية السالفة الذكر، لأن كلمة (صوفيا) تعني الحكمة في مجال الطب، وليست بمعنى الحكمة الروحية، ولذلك فلا توجد علاقة بين الكلمتين"[1].
- وهناك من يرى أن التصوّف مشتق من الصّوف، أي أنه كلمة تصوّف مصدر للفعل تصوّف للدلالة على لبس الصوف وهذا الاشتقاق هو الأقرب ودليل ذلك من النّاحية اللغوية صحة ردّ (صوفي) إلى (صوف).

"وما كان اشتقاق مصطلح التصوّف أشهر أنماط الاشتقاق اللغوي من الصوف إلا لأن الصوف يحمل بين طيّات معانيه؛ معنى الفقر والخشونة والذّل والمسكنة... وكان قد ارتبط بالإيمان لقول النبي ﷺ في الحديث الصحيح: عليكُم بِلبَاس الصُّوف تجِدوا حَلاوَة الإيمَان في قُلُوبِكُم"[2].

كذلك "قال الحسن البصري: كان عيسى عليه السلام يلبس الشَّعر ويأكل من الشجرة ويبيت حيث أمسى، وقال أبو موسى: "كان النبي ﷺ يلبس الصوف ويركب الحمار ويأتي مدعاة الضعيف. قال الحسن البصري: لقد أدركت سبعين بدريا ما كان لباسهم إلا الصوف"[3].

---

[1] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص63.

[2] جمالية التصوف، حسين جمعة، ص22.

[3] التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، ص12.

وذُكر عن النبي موسى –عليه السلام– أنه أيضا يتخذ الصّوف ملبسا حيث ذكر في (الجامع الصغير) "أن النبيّ موسى –عليه السلام– كان عليه يوم كلّمه ربه كساء من الصوف وجبّة صوف وكمه صوف وسراويل صوف"[1].

وسميّ الصوفيّة بهذا الاسم لأنهم اتبعوا دأب الأنبياء والصحابة وكل من سار على نهجهم واتخذوا لباسهم من الصّوف اقتداء بهم، يقول الكلاباذي في ذلك: "ومن لبسهم وزيّهم سموّ الصّوفية لأنهم لم يلبسوا لحظوظ النّفس ما لان مسّه وحسن مظهره، ولبسوا لستر العورة، فتجزّوا بالخشن من الشَّعر والغليظ من الصوف"[2].

كما أنّ لبس الصوف رمز الزّهد والتقوى، ومظهر للتواضع، وبراءة من الكبر، فهو دأب الأنبياء عليهم السلام وشعار الأولياء والأصفياء.

ومن هنا يتضح أن لبس الصوف كان دلالة على الإيمان ومن ثمّ التصوّف كذلك لأنّ المتصوفة ارتدوا الصوف وعزفوا عن الدنيا متبعين في ذلك سنة الأنبياء والصالحين.

ويمكن القول إن لبس الصّوف كان هو الغالب على المتقدمين من الصوفيّة فأطلق عليهم الناس اسم (الصوفيّة) ثم أصبحت هذه التسمية تطلق على كل من يتبعهم، ثمّ انتقلت دلالة التسميّة لتشمل كلّ من يسير على نهج الصوفيّة وطريقهم إلى أن أصبح طريقهم يعرف بالتصوّف.

إذا كانت لفظة التصوّف من الناحية اللغوية الاشتقاقية أقرب إلى الصوف فإن هذه اللفظة من حيث المعنى أقرب إلى الصفاء، لأنها "أقرب مما سبق باعتبار الغاية والمضمون، وحقيقة التصوّف وأصوله التي تنتهي بالمريد إلى درجة الصفاء في الروح وشفافية القلب، وعلى ذلك فالنسبة تتصل بالمعنى لا باللفظ"[3].

---

[1] جمالية التصوف، حسين جمعة، ص22.

[2] التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، ص12.

[3] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص 64.

كما أنها من جهة أخرى تعتبر اجتماع حروف مأخوذة من صفات الصوفي؛ فالصّاد من الصفاء والواو من الوفاء والفاء من الفناء، والياء من اليقين. وقد قال بعض العارفين في ذلك "لابد للصوفي أن يتحقق بمعاني حروف اسمه فالصاد صفاؤه، والواو فناؤه، والفاء وفاؤه، والياء يقينه"[1].

2- اصطلاحا:

يقول الإمام الشافعي في ديوانه:

فقيهًا وصوفيًّا فكُن غير واحد فإنّي وحقّ الله إيّاك أنصحُ

فذلك قاسٍ لم يذق قلبُه تقًى وهذا جَهول كيف ذو الجهل يصلحُ[2]

إنّ التصوّف هو الجمع بين الشريعة والحقيقة؛ بين الإسلام والإيمان فهو مقام الإحسان فالحقيقة بلا شريعة باطلة، والشريعة بلا حقيقة عاطلة، يقول الإمام مالك بن أنس -رضي الله عنه-: "من تفقه ولم يتصوّف فقد تفسق ومن تصوّف ولم يتفقه فقد تزندق ومن جمع بينهما فقد تحقق"[3].

فهو عقيدة وإيمان، علم وعمل، تربية ودعوة، أدب ومحبّة، عبادة ورياضة وسلوك عملي إلى رحاب الأسرار والأنوار على معارج المراقبة والمجاهدة وطريق الصفاء والوفاء، فالتصوّف الحق هو الحياة الربّانية التي أرادها الله لعباده؛ الحياة التي توازن بين متطلبّات الجسم ومتطلبات الروح، بل تتجاوز المادة إلى الروح والدنيا إلى الآخرة، وترتفع بالإنسان المخلوق إلى معرفة خالقه وعبادته ومحبّته وإيثاره على كل ما سواه عن طريق تزكية النفس ومُجاهدتها في الله حتى يهديها سبيله وتنتصر على شهواتها الظاهرة والباطنة، يقول تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (العنكبوت،69).

---

[1] اللطائف الإلهية، عاصم إبراهيم الكيّالي، ص21.

[2] الديوان، الشافعي، جمع: حسان محمد قواسمي، دار البصائر، الجزائر، دط، 2010، ص103

[3] حاشية العلامة العدوي على شرح الإمام الزرقاني على متن الغربة في الفقه المالكي، العدوي، دار الفكر، بيروت، دط، دت، ج3، ص195.

فلا فلاح للنفس بغير تزكيّتها كما قال الله تعالى: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا۞ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۞قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا ۞وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا﴾ (الشمس،7-10)

فالتصوّف "هو العلم المتعلق أو الشارح أو الموضوع لكيفية تزكية النفس وتطهيرها من الرذائل وتحليتها بالفضائل لتتهيأ القلوب لمعرفة الحق تعالى المعرفة الحقيقية من حيث معرفة تجليّات الذات والصفات والأسماء والأفعال التي هي معرفة الشهود والعيان، بطريقة الذوق والوجدان"[1].

وقد تعددت تعريفاته وتنوعت وإن كانت كلّها تدور حول فلك واحد، وفي ذلك يقول الشيخ أحمد زرّوق: "قد حُدّ التصوّف ورُسم وفُسّر بوجوه تبلغ نحو الألفين، وترجع كلّها لصدق التوجه إلى الله تعالى"[2].

فالتصوّف مبني على الذوق والكشف لذا يصعب تحديده بدقة، وكل صوفي يحاول التعبير عمّا أحسته نفسه وعما حصل له من كشف.

ومن أقوال الصوفيّة في التصوّف:

قال الجنيد: "التصوّف أن يميتك الحق عنك ويحييك به. وقال أيضا: أن تكون مع الله بلا علاقة"[3]. أي دائم الاتصال بالله مُعْرِضًا عن أي شيء يحول بينك وبينه. وقال أيضا: "التصوّف هو صفاء المعاملة مع الله تعالى وأصلُه الصرف عن الدنيا"[4].

قال معروف الكرخي: "التصوّف الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق. وقال الشبلي: الصوفي منقطع عن الخلق متصل بالحق، كقوله تعالى: ﴿وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي﴾ (طه،41)"[5].

---

[1] اللطائف الإلهية، عاصم الكيالي، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص19.

[4] رسالة البيان والتبيين، المختار بن أحمد، ص34.

[5] اللطائف الإلهية، عاصم الكيالي، ص20.

وقال سهل بن عبد الله التستري: "الصوفي من صفا من الكدر وامتلأ من الفكر وانقطع إلى الله من البشر، واستوى عنده الذهب والمدر"[1].

فهذه التعريفات كلّها تتفق على أن التصوّف هو الإعراض عن الخلق وعن الدنيا وزينتها والانقطاع لله والتوجه إليه وحده والتفرغ لعبادته والاتصال به على الدوام، وقريبا من هذا المعنى يعرّف ابن خلدون التصوّف بأنه "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة..."[2].

أما الشيخ محي الدين بن عربي في الباب الرابع والستيّن ومائة في معرفة مقام التصوّف من كتابه الفتوحات المكيّة يقول: "التخلق بأخلاق الله تعالى هو التصوّف"[3].

يركز التصوف على الأخلاق الإلهية، فالصوفي يحاول بمجاهداته ورياضاته التخلص من الأخلاق المذمومة كالحقد والحسد والكبر وغيرها من الأمراض الباطنية والتحلي بالأخلاق المحمودة كالصبر والرضا والحلم وغيرها من الأخلاق الإلهية التي تبلغ ثلاثمائة خلق وما اكتملت إلا لرسول الله ﷺ، يقول حارثة: "مبنى التصوّف على أخلاق ثمانيّة من الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، السخاء وهو لإبراهيم والرضا وهو لإسحاق، والصبر وهو لأيّوب والإشارة وهي لزكريا والغربة وهي ليحي ولبس الصوّف وهو لموسى والسياحة وهي لعيسى والفقر وهو لمحمد ﷺ وعليهم أجمعين"[4].

---

[1] فكر وأخلاق العارف بالله سهل بن عبد الله التستري، إضاءات على حياته الروحية وأقواله الصوفية، فرج حسن البوسيفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص75.

[2] المقدمة، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، عبد الرحمان بن خلدون، دار الفكر، بيروت، ط1، 2004، ص504.

[3] اللطائف الإلهية، عاصم إبراهيم الكيالي، ص20.

[4] رسالة البيان والتبيين، المختار بن أحمد، ص34.

ثانيا: الشعر الصوفي

إن التصوف هو تصفية النفس والارتقاء بها إلى أعلى درجات النقاء والصفاء، ويكون ذلك بأركان ثلاثة وهي "الإسلام: وهو محل تطهير الجوارح الظاهرة من الذنوب وتحليتها بطاعة علام الغيوب، والإيمان وهو محل تطهير القلوب من المساوي والعيوب، وتحليتها بمقام اليقين، لتتهيأ لحمل معرفة رب العالمين والإحسان وهو محل الشهود والعيان"[1]، من أجل الوصول للحضرة الإلهية.

وقد عرّف الغزالي هذا الوصل بأنه "الرؤية والمشاهدة بسر القلب في الدنيا، وبعين الرأس في الآخرة، فليس معنى الوصول اتصال الذات بالذات، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً"[2].

ولم يبق التصوف مجرد رياضات ومجاهدات يقوم بها الصوفية بل ابتدع الصوفية أدبًا يعبر عن حياتهم الروحية وتجاربهم الشخصية، وهو أدب لا يقوم على رغبة أو رهبة، بل قصده الصوفية لذاته تلبية لنزعة حب التعبير عن خلجات النفس فلم يقصدوا به عظيما ولم يتزلفوا به إلى كبير، وهو لذلك أدب يقوم على دعامة متينة من الإخلاص والصدق.

والقارئ للأدب الصوفي يظهر له جليا مدى تفوق الصوفية في عالم البيان فإن لهم فيه من الآيات ما تقصر دونه أيدي القادة في هذا الميدان، فقد ابتدع الصوفية فنونا في الأدب العربي لم يشاركهم فيها غيرهم، فالمدائح النبوية والمناجاة، والاستغاثات والأوراد والأحزاب ألوان أدبية تحرك القلوب وتهز الأبدان.

---

[1] تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، أمين يوسف عودة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 2001، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص22.

والأدب الصوفي يشمل الشعر والنثر كغيره من الآداب، إلا أنه تميز عنها حيث اختص وحده دون غيره "بتكاملية الشكلين واتسعت مضامينه فيهما إلى كل أصناف القول"[1].

فهو قد زاوج بين الشعر والنثر إلا أنهما لم يتساويا في الدرجة، فالنثر مشتمل على حِكَم المتصوفة وهو أعظمهم قدرا مقاربًا في النهوض بالكيان الصوفي إعرابا وحجة، ولكن دور الشعر أظهر "لكونه أكثر دورانا على الألسن، سهلا سهولة متأتية من خفة اللفظ وقصر النصوص، مع افتراض شيء من الحنين إلى استدعائه"[2].

وقد كان الشعر الصوفي أول الأمر مقطوعات متفرقة في التوكل والخوف والرجاء، وغير ذلك، ثم ما لبث أن أصبح قصائد طوال ودواوين شعر، ولعل الحلاج أول صوفي نظم القصائد الطويلة، وهو أول صوفي جمع له ديوان.

1 – الخصائص الفنية:

تفرد الشعر الصوفي عن غيره بخصائص فنية وموضوعاتية فضلا عن معجمه اللغوي، فقد كان للصوفية معجم لغوي خاص بهم يميزهم عن غيرهم يضم كل المصطلحات الصوفية التي يعبرون بها عن أحوالهم ومقاماتهم مثل: الفناء البقاء الغيبة، الحضور، الوجد، التواجد... وما إلى ذلك.

أما الخصائص الفنية للشعر الصوفي فأبرزها توظيف الرمز، حيث كان الشعر الصوفي يتخذ طابع الاختزال والتكثيف ويكتفي باللمحة والإشارة ويبتعد عن التفسير والتحليل، فقد كانت اللفظة الواحدة تحمل مدلولات كثيرة وتجعل القارئ يسْبح في بحر من الحيرة والدهشة.

---

[1] الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والإنجازات، ياسين بن عبيد، وزارة الثقافة، دط، 2007، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص65.

هذا إضافة إلى الغموض الذي أضفى عليه مسحة من الفخر لأن "أفخر الشعر ما غمُض فلا يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[1].

كما أن "الإغراء يكون في بعض الكشف دون الكشف كله"[2]، فالغموض في الشعر يغري القارئ ويبعث في نفسه الشوق في الكشف عن أسراره وخفاياه فيحرص على فهمه وإدراكه وبالتالي تذوقه تذوقا جماليا.

إلى جانب توظيف الرمز والغموض فإنا نلفى خاصية التكرار التي تعد سمة بارزة للشعر الحديث والمعاصر، فقد وجدت في الشعر الصوفي، لذلك فإنا نعتبر أن ظاهرة التكرار أول ما ظهرت عند الصوفية، وكأمثلة على ذلك قول الحلاج:

سرائر سري ترجمان إلى سرّي إذا ما التقى سرُ سرك في السرّ
وما أمر سرّ السرّ مني، وإنما أهيم بسّر السرّ منه إلى سرّي

ويقول أيضا:

لبّيك، لبّيك، يا سرّي ونجوائي لبّيك، لبّيك، يا قَصدي ومَعنائي
يا كلّ كلّي وكلّ الكلّ ملتبسٌ وكلّ كلّك ملبوسُ بمعنائي[3]

فالتكرار في هذه الأبيات لم يكن عفوا بل كان مقصودا، ولم يكن عن غير وعي من الشاعر، بل كان عن وعي وإدراك منه "فهو يترنم بألفاظ بعينها، لها وقعها الخاص في نفسه، تثير جوًا إيقاعيا على المقطوعات، بل تحيل التكرار إلى ضربات موقعة صوتيا ودلاليا"[4].

---

[1] ظاهرة الغموض في الشعر الحر، خالد سليمان، مجلة فصول (م7، ع1، ع2) أكتوبر 1986 مارس1987، ص45.

[2] الشعر والغموض ولغة المجاز، دراسة نقدية في لغة الشعر، أحمد معتوق، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية، السعودية، ع28، شوال 1424هـ، ج16، ص16.

[3] الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داوود، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص62.

وهناك الكثير من الأمثلة عن التكرار ولكن المجال لا يتسع لذلك، ولهذا فإننا نكتفي بهذا القدر.

2- الموضوعات:

أما فيما يخص الموضوعات فإن الصوفية قد ابتدعوا موضوعات جديدة لم يسبق لغيرهم أن خاضوا فيها، وأهم تلك الموضوعات، الحب الإلهي، وحدة الأديان، النور المحمدي، الاتحاد والحلول، نظرية وحدة الوجود.

"فالصوفية وقفوا إزاء تراث شعري ضخم له بريقه، لكنهم رأوا أن هذا البريق بعض جوانبه بريق خادع واهم، فأعادوا إليه صفاءه ونقاءه حين أمدوا الكلمة الشعرية دلالات جديدة، ونشطوا المعاني، وأبعدوا عن الشعر انكساراته، وسيروه في مسالك جديدة"[1].

اتخذوا من الشعر الغزلي والخمري مادة لشعرهم في الحب الإلهي والمركز الذي تدور حوله كل أشعار الصوفية، وهو موضوع مستحدث، وإن كان هناك من يعتبر شعر الحب الإلهي تقليدا، واتباعا للشعر الغزلي والخمري، إلا أننا نرى أن الشعر الصوفي "النموذج الأكثر توثبا وبعدا عن التقليد لأن الحركة الصوفية توسلت به كما توسلت بالإثارة والإيقاع"[2].

أي أنها اتخذته وسيلة لتوضيح ما ترمي إليه تماما كما اتخذ القرآن الكريم من ذكر نعيم الدنيا وسيلة لتوضيح نعيم الآخرة.

فمثلا الجنة لا يعرفها أحد إلا الله، فهي من الأمور الغيبة؛ فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت وما لم يخطر على قلب بشر، ولكن القرآن الكريم ذكر فيها الحور العين، والأشجار المتنوعة والأنهار المختلفة والثمار الشهية حتى يقربها من إدراك المسلم، فقد اتخذ القرآن من الأمور الحسّية الموجودة في الدنيا وسيلة لتوضيح

---

[1] الحب والتصوف عند العرب، عادل كامل الألوسي، شركة المطبوعات للتوزيع، بيروت، ط01 1999، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص70.

أمور وأشياء غيبية موجودة في الآخرة. كذلك الشعر الصوفي اتخذ من شعر الغزل والخمرة وسيلة لتوضيح معاني ذوقية روحية لا يدركها الإنسان العادي.

وأما الابتداع في الشعر الصوفي، فقد حمل في "المقطوعات والقصائد التجريدية سواء تلك التي تتعلق بشرح المصطلح الصوفي، كالفناء، والوجد، والأنس أم ما كان يتبنّى فكرة صوفية تظهر تصورا جديدا بمعنى الوجود أو لمعنى العلاقة بين الله والوجود والإنسان وفضلا عن ذلك، ما ابتدعه الحلاج حول حقيقة الأديان والنور المحمدي"[1].

لقد كانت هذه الموضوعات الجديدة بذرة وضعها الحلاج في القرن الثالث الهجري ثم ما لبثت أن نمت وتطورت على أيدي صوفية القرن السادس الهجري، أمثال ابن عربي والنابلسي، وابن الفارض، والجيلي.

فمن الشعر الصوفي ما يتناول مصطلحات صوفية ويبين ما الذي يعنيه التصوف وما غايته ومن ذلك قول الحلاج:

سُكوتٌ ثم صمتٌ ثم خرسُ وعِلمٌ ثم وجدٌ ثم رمسٌ

وطينٌ ثم نارٌ ثم نورٌ وبردٌ ثم ظلٌ ثم شمسٌ

وحزنٌ ثم سهلٌ ثم قفرٌ ونهرٌ ثم بحرٌ ثم يبسٌ

وسكرٌ ثم صحوٌ ثم شوقٌ وقربٌ ثم وصلٌ ثم أنسٌ

وقبضٌ ثم بسطٌ ثم محوٌ وفرقٌ ثم جمعٌ ثم طمسٌ[2]

فالحلاج في هذه الأبيات يبين الطريق لسالكه ويوضّحه لمن أراد أن يتبعه ففي البداية لابدّ من السكوت والصمت، وهي توحي بالتأمل والتفكر في الله وتحصين اللسان من القيل والقال حتى يحصل لك العلم؛ معرفة الله. والوجد بمعنى الاضطراب عند رؤية تجليات الله في الوجود.

---

[1] تأويل الشعر عند الصوفية، أمين يوسف عودة، ص186.

[2] المرجع نفسه، ص182.

والطين هو الجسد لأنه من تراب، والنار هي نار الحب الإلهي التي تحرق الطين وتجعل الإنسان روحا أي نورا. والبرد هو برود الطين، وبرد الإنسان الغافل البعيد عن مولاه، والشمس هي شمس المعرفة الإلهية التي تشرق في أرواح العارفين، والحزن بمعنى ألّا يكون الإنسان فرحا في الدنيا، بل عليه أن يكون محزونا باكيا متضرعا لمولاه، نادما عمّا اقترفته نفسه من ذنوب. والفقر يوحي بالجدب؛ أي على الإنسان أن يقلل الأكل والشرب واللباس حتى يغوص في نهر المعارف ويغرق في بحر الحقيقة.

أما السكر والصحو والقبض والبسط فهي مقامات العارفين، وكل مقام يختلف عن غيره وليس كل الصوفية قد وصلوا إلى نفس المقامات.

أما فيما يخص شعر وحدة الأديان، يقول الحلاج:

تفكّرت في الأديان جدّ محققٍ فألفيتها أصلا له شعبُ جمَّا
فلا تطلبن للمرء دينا، فإنّه يصدّ عن الأصل الوثيق وإنّما
يطالبه أصل يعبّر عنده جميع المعَالي والمعاني فيفهمَا[1]

ويقول ابن عربي أيضا:

لقد صَار قلبي قابلاً كلّ صورةٍ فمرعى لغزلانٍ ودير لرهبانٍ
وبيت لأوثانٍ، وكعبة طائفٍ وألواح توراةٍ ومصحف قرآنِ
أدينُ بدين الحبّ أين توجهتْ ركائبُه، فالحب ديني وإيماني[2]

فالأديان كلها أصلها واحد والمعبود هو واحد لا شريك له، هو الله سبحانه وتعالى، فمهما تعددت الأديان فالمعبود الحق هو الله، فالمشركون بعبادتهم الأصنام كان في اعتقادهم أنهم يتقربون بها إلى الله أي أن الأصنام ما هي إلا وسيلة – في نظرهم– تقربهم من المولى عز وجل.

---

[1] الديوان، الحلاج، ص75.

[2] تأويل الشعر عند الصوفية، أمين يوسف عودة، ص219.

أما النور المحمدي أو الحقيقة المحمدية هي "حقيقة روحية لا مادية، سارية في الكون بأسره من أعلاه إلى أدناه"[1]. فهو أول مخلوق خلقه الله تعالى للحديث النبوي الشريف الذي جاء فيه "كنت نبيا وآدم بين الماء والطين"[2].

يقول الحلاج: "أنوار النبوة من نوره برزت، وأنواره من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأقدم في القدم، سوى نور صاحب الحرم، همّته سبقت الهمم، ووجوده سبق العدم، اسمه سبق القلم، لأنه كان قبل الأمم والشيم"[3].

وقد أطلق ابن عربي على الحقيقة المحمدية مصطلح (الإنسان الكامل) أو (القطب الغوث)، حيث يقول: في أولية الحقيقة المحمدية وأسبقيتها الوجودية المتضمنة في حديث كنت نبيا وآدم بين الماء والطين[4].

ألا بأبِي من كان ملكًا وسيدَا وآدمُ بين المَاء والطين واقف

فذاكَ الرّسُول الأبطحي محمدٌ له في العُلى مجدٌ تليدٌ وطارف[5]

ويواصل عبد الكريم الجيلي ما بدأه أستاذه ابن عربي في تصور الحقيقة المحمدية ومفهوم الإنسان الكامل، فيقول: "مطلق لفظ الإنسان الكامل حيث وقع في مؤلفاتي إنما أريد به محمد ﷺ تأدبا بمقامه الأعلى، ومحله الأكمل الأسنى ولي في هذه التسمية له إشارات، وتنبيهات على مطلق مقام الإنسان الكامل لا يسوغ إضافة تلك الإشارات، ولا يجوز إسناد تلك العبارات إلا لاسم محمد ﷺ إذ هو الإنسان الكامل بالاتفاق"[6].

وفي هذه الحقيقة يقول شعرا:

---

[1] المرجع السابق، ص 204.

[2] المرجع نفسه، ص 204.

[3] ديوان الحلاج وكتاب الطواسين، الحلاج، ج2، ص04.

[4] تأويل الشعر عند الصوفية، أمين يوسف عودة، ص207.

[5] المرجع نفسه، ص207.

[6] تأويل الشعر عند الصوفية، أمين يوسف عودة، ص 209، نقلا عن: الإنسان الكامل، الجيلي، ج2، ص73.

شمسٌ على قطب الكمال مضيئةٌ بدرٌ على فلك العلا سيرانُه
أوجُ التعاظُم إلى الغُرّ الذي لرَحَى العلا من حولِه دورَانه
ملكٌ وفوق الحضرة العُليا على ال عرش المكينِ مثبّت إمكانه[1]

أما شعر الاتحاد والحلول ظهر عند الحلاج، ثم تطور على يد ابن عربي ليصبح نظريّة وحدة الوجود.

يقول الحلاّج:

مزجتَ روحَك في روحي كمَا تُمزجُ الخمرة بالماء الزُلال
فإذا مسَّك شيءٌ مسّـني فإذا أنت أنا في كل حال[2]

فالاتحاد والحلول لا يعني حلول ذات الله عز وجل في ذات الإنسان، تعالى عن ذلك سبحانه علوا كبيرا، ولكن يعني حلول الروح في الجسد. فالروح من نفخ الله لقوله تعالى: ﴿وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي﴾ (ص،72).

لذلك هي ذات طبيعة إلهية، لاهوتيه، ولا يعلم كنهها إلا الله، لقوله تعالى: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ (الإسراء،85).

فهذه الروح الإلهية النورانية حلت الجسد الإنساني الظلماني، فنوّرته ودبّت فيه الحياة بفضلها، وعند الموت حين يقبض الله تعالى روح الإنسان لترجع إليه يبقى الجسد هامدا لا حركة فيه ولا حياة.

ومن هنا جاءت فكرة الحلول والاتحاد فلابدّ من اتحاد الجسد بالروح حتى يعيش الإنسان ويظهر وجوده في الكون، أي اتحاد الناسوت (الجسد الإنساني) باللاهوت (الروح الإلهية)، وعلى هذا الأساس كانت نظرية وحدة الوجود التي نادى بها ابن عربي حيث كان يقول "سبحان من أظهر الأشياء وهو عينها"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص210.

[2] الديوان، الحلاج، ص73.

[3] تأويل الشعر عند الصوفية، أمين يوسف عودة، ص227.

فكل شيء خلقه الله له روح؛ فظاهريا تظهر الأشياء الموجودة في الكون من أراضي، جبال، قمر، شمس، حيوان إنسان، وغير ذلك ولكن باطنيا فهي من روح الله.

يقول ابن عربي:

إنّما الكونُ خيَال وهُو حقٌّ في الحَقيقة
والذي يَفهمُ هذَا حَاز أسرَارَ الطريقَة[1]

ويوضح ابن عربي معنى ذلك بقوله: "... فما في الوجود المحقق إلا الله، وما سواه فهو الوجود الخالي"[2]. فالوجود الحق هو الله وغيره عدم في الحقيقة وأي شيء في الوجود لو بحثنا عن حقيقته لما وجدنا شيئا غير الله، وما يؤكد ذلك تلك التجربة التي أجريت مؤخرا من طرف علماء غربيين في لندن لتفجير الذرة وكشف مكوناتها ومعرفة جزئياتها، وعندما أجروا التجربة وفجّروا الذرة حصلت المفاجأة؛ إذ لم يجدوا فيها شيئا. وهذا يؤكد نظرية ابن عربي القائلة بأن لا حقيقة إلا الله، ما جعل علماء الغرب يولون نظريات ابن عربي أهمية كبيرة لإدراكهم لحقيقتها علميا.

وقد عبّر ابن الفارض عن وحدة الوجود تعبيرا شعريا "يعدّ من أرقى ألوان الشعر الصوفي من النّاحية الفنية، فقد حفل شعره بصور الطبيعة وإيقاع مشاهدها المتناغم، معلنة عن بهجة الوجود في نضارته وبكارته"[3].

يقول ابن الفارض:

تَرَاه إنْ غَابَ عَنّي كلّ جارِحة في كلّ مَعنَى لَطِيفٍ رائقٍ بهـــجِ
فِي نَغمة العُود والنّاي الرّخيم إذا تألفَا بيْن ألحَان من الهَـــــزَجِ
وفي مَسَارِح غزلاَن الخَمائل في بَردِ الأصَائِل والإصْبَاحِ في البَلَجِ
وفِي مَساقط أندَاء الغَمَام عَلى بِسَاط نُور مِن الأنهَارِ مُنتَسَـــجِ

---

[1] المرجع السابق، ص228، نقلا عن: شرح فصوص الحكم، ص273.

[2] المرجع نفسه، ص 228، نقلا عن: الفتوحات المكية، ج2، ص313.

[3] تأويل الشعر عند الصوفية، أمين يوسف عودة، ص232.

وفي مسَاحب أذيَال النَّسيم إذَا أهدَى إليَّ سُحَيرًا أطيَب الأرَجِ

وفي التثَّامي ثَغرَ الكَأس مُرتَشِفا رِيقَ المَدامة في مُستَنزه فَرَجِ[1]

فالصوفي بعد أن يتم مقام الإسلام فعلا وعملا، ومقام الإيمان اعتقادا ويقينا، ومقام الإحسان ذوقا وشهودا فإنه يتخلص من كثافة الجسد وظلمانيته الحائلة دون معرفة الروح لربّها.

ولما يتخلص من هذه الظلمانية فإنه يستضيء بنور روحه ذات الطبيعة النورانية، ويصبح يرى الأشياء بعين بصيرته وليس بأم عينه، ويصبح بإمكانه رؤية باطن الأشياء، لذلك يرى كل شيء في الوجود الفاعل هو الله، والأشياء ما هي إلا خيالات كما يقول ابن عربي.

[1] شرح ديوان بن الفارض، النابلسي والبوريني، ص146، 147.

الفصل الثالث

جمالية الخمرية لغة ورمزا

- الخمرية
- التعريف بالشاعر
- البنى الأسلوبية
- المستوى الصوتي
- المستوى التركيبي
- المستوى الدلالي
- البنية الإيقاعية

أولا: خمرية أبي مدين

أَدِرْهَا لَنَا صِرْفًا ودَعْ مَزْجَهَا عَنَّا فَنَحْنُ أُنَاسٌ لاَ نَرَى المَزْجَ مُذْ كُنَّا
وَغَنِّ لَنَا فَالوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا لأَنَّا إِلَيْهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّا عَنَّا
عَرَفْنَا بِهَا كُلُّ الوُجُودِ وَلَمْ نَزَلْ نَزَلْ إِلَى أَنْ بِهَا كُلَّ المَعَارِفِ أَنْكَرْنَا
هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يخصها وَلَمْ يُجْلِهَا رَاحٌ وَلَمْ تَعْرِفِ الدَنَّا
لَهَا كُلُّ رُوحٍ تَعْرِفِ العَهْدَ عَهْدَهَا وَفِي كُلِّ قَلْبٍ جَاهِلٍ لِلسِّوَى مَغْنَى
مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الوُجُوهَ جَمَالُهَا وَفِي كُلِّ شَيءٍ مِنْ لَطَافَتِهَا مَعْنَى
حَضَرْنَا وَغِبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤُوسِهَا وعُدْنَا كَأَنَّا لاَ حَضَرْنَا وَلاَ غِبْنَا
وَأَبْدَتْ لَنَا فِي كُلِّ شَيءٍ إِشَارَةً وَمَا احْتَجَبَتْ إِلاَّ بِأَنْفُسِنَا عَنَّا
فَلَمْ تُطِقِ الأَفْهَامُ تَعْبِيرَ كُنْهِهَا وَلَكِنَّهَا لاَذَتْ بِأَلْطَافِهَا الحُسْنَى
نَصَحْتُك لاَ تَقْصِدْ سِوَى بَابِ حَانِهَا فَمَنْ وَجَدَ الأَعْلَى فَلاَ يَطْلُبِ الأَدْنَى
مَوَانِعُهَا مِنّا حُظُوظُ نُفُوسِنَا فَإِنْ قُطِعَتْ عَنَّا إِلَيْهَا تَوَاصَلْنَا
تَجَلّتْ دُنُوًّا وَاخْتَفَتْ بِمَظَاهِرٍ وَجَلَّتْ فَمَا أَغْنَى وَدَقَّتْ فَمَا أَسْنَى
وَمَا الكَوْنُ إِلاَّ مَظْهَرٌ لِجَمَالِهَا أَرَتْنَا بِهِ فِي كُلِّ شَيءٍ بَدَا حُسْنَا
لَهَا القِدَمُ المَحْضُ الذِي شُفِعَتْ بِهِ بَقَاءً غَدَا يُفْنِي الزَّمَانَ وَلاَ يَفْنَى
يُعِيدُ وَيُبْدِي فِعْلُهَا كلَّ مُحْدَثٍ وَكُلَّ قَدِيمٍ فَهِيَ قَدْ حَازَتِ المَعْنَى
فَمَا وَجَدَ الآبَاءُ مِنْ لُطْفِ صُنْعِهَا عَلَى قِدَمِ الأَحْيَانِ مَا أَنْكَرَ الأَبْنَا
أَذَاكِرَهَا قِفْ عِنْدَ حَدِّكَ وَاقِفَا بِعَقْلِكَ عَمَّا حَيَّرَ العَقْلَ وَالذِهْنَا
أَتَزْعَمُ فِيمَا قُلْتَ أَنَّكَ عَارِفٌ رُوَيْدَكَ مَا العِرْفَانُ قَالُوا وَلاَ قُلْنَا
لَقَدْ رُمْتَ مَالاَ تَسْتَطِيعُ مَرَامَهُ وَأَنَّى لَهَا حَدٌّ يُكَيِّفُهَا أَنَّى
كَفَاكَ بِأَعْيَانِ الوُجُودِ مُفَكَّرًا بِكُلِّ مَلِيحٍ يَمْلأُ العَيْنَ وَالأُذْنَا
فَذَلِكَ عَيْنُ العِزِّ إِنْ رُمْتَ عِزَّهَا فَمَنْ رَامَ أَنْ يَحْيَا بِهَا دَائِمًا يَفْنَى
إِلَيْهَا جَمِيعُ الكَائِنَاتِ مَشُوقَةٌ تُرِيدُ افْتِخَارًا وَهْيَ عَنْهُنَّ مَا أَغْنَى
لَهَا مُطْلَقُ الوَجْهِ الحُسَيْنِ الذِي نَأَتْ جِنَايَتُهُ لَكِنَّهَا أَبَدًا تُجْنَى

وَمَا العَقْلُ إلاَّ مِنْ مَوَاهِبِ جُودِهَا غَدَا وَلَهَا فِي أَمْرِهَا طَائِعًا عَنَّ

يَقُولُ أُنَاسٌ قَدْ تَمَلَّكَهُ الهَوَى أَجَلْ لَسْتُ فِي لَيْلَى بِأَوَّلِ مَنْ جُنَّ

جُنِنْتُ بِهَا عَنْ كُلِّ مَا عَلِمَ الوَرَى وَأَظْهَرَ لُبْنَى وَالمُرَادُ سِوَى لُبْنَى

وَإِنِّي كَمَا شَاءَ الغَرَامُ مُوَحِدٌ وَإِنْ مِلْتُ تَمْوِيهًا إِلَى الرَّوضَةِ الغَنَّا

يُذَكِّرُنِي مَرُّ النَّسِيمِ بِعَرْفِهَا وَيُطْرِبُنِي الحَادِي إِذَا بِاسْمِهَا غَنَّى

وَلاَ عَجَبًا مِنِّي الحَنِينُ وَذُو الهَوَى إِذَا سَاقَهُ شَوْقٌ إِلَى قَصْدِهِ حَنَّ

فَلِلَّهِ مَا أَرْضَى فُؤَادِي لِمَا بِهِ وَذَا الحَالُ مَا أَحْلَى وَذَا العَيْشُ مَاأَهْنَا

أُوَافِقُ قَوْمًا ضَمَّهُمْ مَقْعَدُ الهَوَى وَإِنْ كَانَ كُلٌّ مِنْهُمُو قَاصِدًا فَنَّا

فَهَذَا يُوَارِي بِالغَزَالَةِ غَيْرَهَا وَهَذَا بِعَيْنِ السُّكْرِ يَسْتَلْمِحُ الغُصْنَا

وَهَذَا بِلِينِ العَطْفِ يُبْدِي صَبَابَةً وَهَذَا يَرَى مَيْلاً اِلَى المُقْلَةِ الوَسْنَى

وَذَا فِي سُرُورٍ بِالدُّنُوِ وَذَالَهُ غَرَامٌ وَهَذَا بِالنَّوَى يُظْهِرُ الحُزْنَا

وَذَا بَاسِمٌ إِذْ نَالَ مَا كَانَ طَالِبَا وَهَذَا يُسِيلُ الدَّمْعَ قَدْ قَرَّحَ الجَفْنَا

وَذَا خَائِفٌ مِنْ قَطْعَةٍ بَعْدَ وَصْلَةٍ وَذَا بِالرِّضَى مِنْ حَالِهِ وَجَدَ الأَمْنَا

وَهَذَا مُحِبٌّ بِالصُّدُودِ مُنَعَّمٌ وَذَا آخِذٌ بِالصَدِّ مِنْ قُرْبِهِ مُضْنَى

وهَذَا تَسَاوَى الوَصْلُ وَالهَجْرُ عِنْدَهُ فَأَنْحَا إِلَيْهَا يَقْطَعُ السَّهْلَ وَالحَزْنَا

وَهَذا يَرَى بِالسَّيْفِ مِنْهَا إِشَارَةً فَيَشْتَاقُ سَعْيًا نَحْوَهَا الضَّرْبَ وَالطَّعْنَا

وَهذَا يَرَى كُلُّ الجِهَاتِ مَقَاصِدًا وَهَذَا يَرَى مَهْدًا عَلَى مَتْنِهِ يُبْنَى

وَمَا ضَرَّ هَذَا الخَلْقَ وَالقَصْدَ وَاحِدٌ إِذَا نَحْنُ أَخْلَصْنَا إِلَيْهِ تَوَجَّهْنَا

دَعَا بِاسْمِهَا الحَادِي وَنَحْنُ عَلَى فَقُلْتُ لَهُ "بِاللهِ مِنْ ذِكْرِهَا زِدْنَا"

فَجَادَ إِلَى أَنْ، أَهْدَتِ الرَّكْبَ نَشْوَةٌ وَنَحْنُ عَلَى الأَكْوَارِ مِنْ طَرَبٍ مِلْنَا

لَعَمْرُكَ حَتَّى العِيسُ لَذَّ لَهُ السُّرَى عَجِبْتُ لِشَوْقٍ يَشْمَلُ الرَّكْبَ وَالبُدْنَا

وَحَتَّى غُصُونُ البَانِ مَالَتْ تَرَنُّمًا وَغَنَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ صَادِحَةٍ لَحْنَا لَحْنَا

فَهَلْ عَائِدٌ لِي رَقْدَةٌ كَيْ أَرَى بِهَا خَيَالَ رَسُولٍ زَائِرٍ مَضْجَعِي وَهْنَا وَهْنَا

فَإِنْ جَاءَ نِي بِالقُرْبِ مِنْهَا مُبَشِّرٌ وَهَبْتُ لَهُ رُوحِي سُرُورًا وَمَا أَغْنَى

حَيِينَا بِهَا دَهْرًا وَقَدْ حَكَمَتْ لَنَا وَنَحْنُ بِهَا نَحْيَا يَقِينًا إِذَا مِتْنَا
فَلَسْتُ أَرَى عِنْدِي لِحَالِي تَغَيُّرًا وَلاَ مُطْرِقًا فِكْرًا وَلاَ قَارِعًا سِنَّا
وَإِنِّي عَلَى مَا أَكَّدَ العَهْدُ بَيْنَنَا مَدَى الدَّهرِ لاَ خُنَّا العُهُودَ وَلاَ خُلْنَا

ثانيا: التعريف بالشاعر

هو الشيخ الحكيم، العابد الزاهد، أبرز المشايخ وأشهرهم في شمال إفريقيا والأندلس في القرن السادس الهجري، قطب التصوف ذو الفضائل المشهورة؛ الشيخ أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي الإشبيلي المالكي الصوفي الفقيه المحدث المشهور بشيخ المشايخ[1].

ولد هذا الشيخ الجليل في حصن قنطنيانة (contalona)، يذكر المؤرخ العلامة محمد بن حمدون البناني أن ولادته كانت سنة (509هـ-1115م). نشأ يتيما في أسرة فقيرة، ولما توفي والده كلفه إخوته برعي مواشيهم، فكان كلما خرج بها إلى المرعى وجد في طريقه مصليا أو قارئا للقرآن، فيحس في نفسه غما لكونه لا يعرف كيف يصلي ولا يفعل مثلهم. فيمكث أمامه ينظر إليه ثم يعود لإخوته فيحدثهم بما رأى لكنهم ينهونه ويأمرونه بالرعي.

فاستدل لأمره على مخرج وقرر الفرار والهرب من البلدة لكن أخاه لحق به وهدده بالقتل فرجع، ثم عاد للهروب مجددا، يقول عن نفسه: "فرجعت وأقمت قليلا ثم قويت عزيمتي على الفرار، فأسريت ليلا وأخذت طريقا آخر فأدركني أخي بعد طلوع الفجر، فسلّ سيفه عليّ، وقال: والله لأقتلنّك وأستريح منك، فعلاني بسيفه ليضربني، فتلقّيته بعود كان بيدي فانكسر سيفه وتطاير قطعا فلما رأى ذلك قال: يا أخي اذهب حيث شئت"[2].

---

[1] ينظر: الديوان، أبو مدين شعيب، جمع وترتيب: العربي بن مصطفى الثوار، مطبعة الشرق، دمشق، ط1، 1958، ص06.

[2] العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، محمد الطاهر العلاوي، ص14، 15.

فاتجه أبو مدين إلى المغرب وسأل هناك عن مجالس العلم فقيل له: "إن أردت أن تتفرغ لدينك فعليك بمدينة فاس"[1]. فارتحل إلى فاس ولازم المسجد وبدأت مرحلة جديدة من حياته امتازت بتفتحه الفكري والعلمي وأتت بثمارها خاصة بعد أن تعلم الوضوء والقراءة والصلاة.

تعرف أبو مدين على الشيخ ابن حرزهم وحفظ على يده القرآن الكريم وتعلم الحديث والفقه، وكان من مليح صفاته أنه كلما سمع آية أو حديث خرج بها إلى موضع بعيد منقطع عن الناس ليحفظه ويعمل به ثم يرجع ليأخذ غيره[2].

ومن شيوخه الذين صقلت موهبته على أيديهم، وكان لهم الفضل- بعد الله تعالى- في تكوين شخصيته الصوفية، الشيخ الفقيه أبي عبد الله الدقاق والشيخ الفقيه أبي الحسن علي بن غالب القرشي[3].

لما سمع أبو مدين بالشيخ أبي يعزى بن ميمون ما انتشر بين الناس من أخباره، ذهب إليه ولزمه وتعلم على يديه الكثير من الحقائق والمعارف الصوفية[4].

وكان لمؤلفات الغزالي تأثير كبير على الشيخ حيث يقول عن نفسه: "طالعت أخبار الصالحين من زمن أويس القرني إلى زمننا هذا فما رأيت أعجب من أبي يعزى وطالعت كتب التذكير فما رأيت كالإحياء للغزالي"[5].

وبعد زمن تاقت نفس الشيخ لزيارة بيت الله فتوجه إلى الحج وهنالك التقى بمشاهير علماء المشرق، لكن لقاءه بالشيخ عبد القادر الجيلاني كان له الأثر الأكبر في حياة أبي مدين الصوفية.

---

[1] جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، حمادة حمزة، ص8.

[2] ينظر: الديوان، أبو مدين شعيب، ص06، 07.

[3] ينظر: جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، حمادة حمزة، ص14.

[4] ينظر: العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، محمد الطاهر العلاوي، ص19.

[5] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص09.

عاد الشيخ إلى المغرب ليستقر في بجاية لما ميزها من أمن واستقرار فهي مدينة العلم والعلماء في ذلك العهد، حيث أصبح من كبار أئمتها يدرس في مساجدها طلاب العلم، ولقد قيل بأنّه تخرّج على يديه ألف طالب علم، أشهرهم الشيخ محي الدين بن عربي الحاتمي الطائي، والشيخ أبو عبد الله محمد بن حماد الصنهاجي القلعي وغيرهم كثير[1].

عاش الشيخ حياة حافلة بالعلم والفكر، اكتسب خلالها الكثير من العلوم العقلية والنقلية لكن مؤلفاته مقارنة بهذه الحياة بما فيها من تجارب ونشاط تبقى قليلة، لأنّ الشيخ قد أمضى شطرا طويلا من حياته في مجال الدعوة والإرشاد كما تصدر إلى إعداد وتأهيل أجيال من الطلبة والمريدين، هذا ما عاق اتجاهه إلى التأليف. لكن مؤلفاته تلك ظلت إلى حد الآن منبعا للباحث العربي يستقي منه مادته في مجال التصوف خاصة، فهي لم تتجاوز الستة مؤلفات أكثرها لا يزال مخطوطا وهي: أنس الوحيد ونزهة المريد في علم التوحيد، مفاتيح الغيب لإزالة الريب وستر العيب، تحفة الأريب ونزهة اللبيب، عقيدة أبي مدين، حِكَم أبي مدين، رسالة أبي مدين[2].

توفي الشيخ في عام أربعة وتسعين وخمسمائة للهجرة وصعدت روحه إلى بارئها في حوز تلمسان وكان آخر ما سمع منه قوله:"الله الحق، الله الحي، وهي خاتمة حسنة ظهر فيها صدق قول النبي ﷺ: "يموت المرء على ما عاش عليه"[3].

ثالثا: تجليات الخطاب

1- الخطــاب:

أ – مفهوم الخطاب:

---

[1] ينظر: العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، محمد الطاهر العلاوي، ص20، 21، 53،55.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص28.

[3] الديوان، أبو مدين شعيب، ص44.

لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (خَطَبَ): "خَطَبَ فلان إلى فلان فخَطَبَه وأَخْطَبَهُ أي أجابه والخِطَابُ والمُخَاطَبَةُ مراجعة الكلام، وقد خَاطَبَهُ بالكلام مُخَاطَبَةً وخِطَابًا وهما يتخاطبان"[1].

يعني الخطاب في اللغة مراجعة الكلام أي الحديث بين متكلم وسامع شفهيا.

اصطلاحا: تعدد مفهوم الخطاب يتعدد اتجاهات الدراسات اللسانية، وإن كان في معناه الأساسي –على المستوى اللغوي– يشير "إلى كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أم ملفوظا"[2]. وفي هذا الصدد يعرفه (فاوكولت) بأنه "ممارسة منظمة تعتمد على عدد من الجمل والتصريحات"[3]. أي أن الخطاب يتجاوز الجملة الواحدة.

في حين أن الفيلسوف (غرايس) يرى أن الخطاب "دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة"[4]، فهو ليس ملفوظا فحسب بل هو الدلالات التي يوحي بها الملفوظ، بشرط ضرورة المشاركة بين المتكلم والسامع في الإدراك.

وقد تكون إشارات أو إيماءات توحي للسامع مقصود الباث دون تلفظ بالكلام "فقد ينتج الخطاب بعلامات غير لغوية كما هو الحال في التمثيل الصامت، أو الرسم الكاريكاتوري، أو الخطاب الإعلاني التجاري الذي قد يقتصر على استعمال علامات غير لغوية"[5].

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، ص 150، مادة (خ.ط.ب).

[2] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص129.

[3] مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر، مصر، دط، دت، ص16.

[4] المرجع نفسه، ص129.

[5] استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط01، 2004، ص39.

ويحدد (بنفست) الخطاب بمعنى أكثر اتساعا بأنه "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[1].

ب- الخطاب الأدبي:

الخطاب الأدبي هو خطاب كباقي الخطابات الأخرى يتضمن مجموعة من العناصر كغيره (مرسل، مرسل إليه، رسالة) بحيث يكون نية المرسل التأثير في المرسل إليه، إلا أنه يختلف عنها من حيث "استكشاف أدبيته والحفريات العميقة في خصائصه، وتلك نظرة الدراسات الحديثة التي تحدد غاية علم الأدب بدراسة أدبية الأدب (littérarité de la littérature)، لا دراسة الأدب في ذاته من حيث هو موضوع نفسي، اجتماعي، أو تاريخي..."[2]

فالخطاب الأدبي يهتم بالجانب الجمالي على الجوانب الأخرى والرسالة هي التي تحتوي على الوظيفة الجمالية حسب رأي (جاكبسون). فهو "مجموعات متناسقة التنظيم من الأحاديث والعبارات"[3].

ويقول (محمد عابد الجابري) في كتابة (الخطاب العربي المعاصر): "إن الخطاب ليس من نتاج المؤلف فحسب بل هو نتاج المؤلف والقارئ في آن واحد فالجانبان اللذان يكونان الخطاب هما ما يقوله الكاتب والقارئ معا"[4].

فكل من الكاتب والقارئ يشتركان في تكوين الخطاب الأدبي لأن كلا منهما يكمل الآخر فإذا كان المتلقي يملك درجة عالية من التذوق والإدراك واستطاع فهم الرسالة والغاية التي ترمي إليها فإنه يكون قد شارك الباث مشاركة وجدانية فنية

---

[1] المرجع السابق، ص37.

[2] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص131.

[3] مفهوم الخطاب، عصام خلف، ص69.

[4] الخطاب الشعري في السبعينات، أحمد الصغير المراعي، ص39.

وبالتالي يكون قد ساهم في تكوين الخطاب الذي يقدم لنا حينئذ "رؤية جماعية ذات دلالة كلية خالية من الجزئية"[1].

ج- الخطاب الصوفي:

يعد الخطاب الصوفي شكلا من أشكال الخطاب الديني، ينبع من مشكاته ويدعو إلى تعاليمه غير أن أهم ما تنادي به فلسفته هو الجمال والحب المطلقان، ونعني بهما أن الله -عز وجل- هو الجمال المطلق وهو الحب المطلق الذي لا يجب أن نحب سواه، ولا يمكن أن نصل إلى هذه المرتبة إلا إذا تجردنا من الماديات وتحررنا من كل ما يمكن أن يجعلنا إلى الثرى أقرب.

وإن كان الخطاب الصوفي له فلسفته الخاصة، إلا أنه لا يختلف عن أي خطاب آخر من حيث كونه يقتضي مرسلا ورسالة ومرسلا إليه، ويبقى المرسل إليه الهدف الذي إذا استجاب للرسالة تحقق هدف المرسل.

فالخطاب ممارسة لغوية تواصلية يتشكل وفقا للموضوع الذي يصنع بنيته. إلا أن الخطاب الصوفي لا يقف عند كونه خطابا ملفوظا أو منطوقا، بل يتعداه إلى أن يكون سلوكا أو لغة جسدية، قد تكون أحيانا أبلغ من اللغة المنطوقة لأن المسلم الأول الذي صاحب الفتوحات لم يكن يتوسل الخطاب الديني بشقيه: القرآن والحديث فحسب، وإنما خاطب الناس من خلال سلوكياته كالصدق الأمانة التواضع، والبشاشة واحترام الغير، وفعل الخيرات، بل كان التجار المسلمون أثناء تجارتهم في بلاد الهند والصين وغيرها من بلاد الله يتاجرون ورسالتهم المحمدية صوب أعينهم، فأحبهم الناس وأحبوا دينهم ومن أجل ذلك اعتنقوا الإسلام.

فالخطاب الصوفي لا يكتفي باللفظ والنطق، بل يهتم أيضا بالسلوك من خلال عنايته بالتربية الروحية عناية خاصة باعتبارها الوسيلة المثلى للحياة الروحية الحقة، فهي التي تغرس الفضائل والأخلاق الحميدة، وتجعل المؤمن يحرص على كمال عبادته ليزداد قربا من الله ويحظى بمحبته ورضاه.

---

[1] المرجع السابق، ص39.

إن الخطاب الصوفي قولا وعملا، فالشاعر الصوفي ليس غرضه التأثير على المتلقي من خلال المشاركة الوجدانية والتعالي به إلى مصاف التذوق الجمالي حتى يصبح متلقي ذواقا، مدركا لجماليات الخطاب الصوفي فحسب، بل يتعدى ذلك إلى التأثير عليه من خلال اتباع سلوكه وطريقه.

فالخطاب الشعري الصوفي يتضمن بداخله عناصر التربية الروحية، فالصوفي عند إنشاد خطابه الشعري في مجالس الصوفية بين المريدين غرضه التعبير عن تجربته الذاتية، وتربية مريده – المتلقي– تربية روحية، فضلا عن إدراك المتلقي للخطاب وفهمه وتذوقه جماليا.

وإن كان الخطاب الصوفي يحمل في طياته نية التربية الروحية فهذا لا يعني أنه رسالة خالية من الشعرية كما رأينا في الخطاب الأدبي، بل هي رسالة تتمتع بقدر عال من الجمالية لأنه بفضل توظيف الرمز غدا الخطاب الصوفي "عالما سحريا يموج بالحركة والألوان، عالما لا يعترف بالأبعاد والحدود، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق... إنه في حقيقته خطاب التساؤل والتعدد الدلالي، خطاب القراءة المفتوحة الآفاق، المتعددة الأبعاد"[1].

إضافة إلى ذلك فهو خطاب غاص في باطن الأشياء والكون والوجود لاستكشاف جمالياتها من أجل الوصول إلى الجمال المطلق، فكأن مبدعه – المرسل– "يريد أن تكون لنا نظرة كلية إلى الحياة والكون"[2].

والرسالة –الإبداع– "تجسيد للمجتمع المثالي الذي ينشده ويتطلع إلى تحقيقه، فكأنه –المبدع– بعمله الفني يهيئ الناس إلى التطلع إلى مجتمع مثالي يحقق لهم ما يشتهون"[3].

---

[1] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص157.

[2] ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، عبد الواحد حجازي، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص37.

فالصوفي من خلال خطابه يكشف عن جوهر الحياة وجمالها حتى يتعلق بها المتلقي وبالتالي يسلك طريقه حتى يصل إلى معرفة الله ويتخلق أخلاقه الإلهية، ويحي حياة روحية وهي الحياة الحقة، الحياة المثالية وهذا المفهوم يطابق مفهوم الفن الحديث "الذي غدا يرتبط بالكشف عن الحياة"[1].

2- إجرائيات الخطاب الأدبي:

إننا في دراستنا لقصيدة أبي مدين شعيب (الخمرية) لابد لنا من اتباع بعض الآليات والإجرائيات التي تعيننا على فهم وإدراك القصيدة من أجل التمكن من إبراز جمالياتها وجماليات الرمز فيها.

ففي تحليلنا لخطاب القصيدة الذي يشمل (مرسل، مرسل إليه، رسالة) سنمر حتما بالخطوات الآتية:

- ✓ معاينة المتكلم -منتج النص- واستخراج الإشارات والقرائن الدالة عليه في الخطاب ومعرفة مدى حضوره في الخطاب "لأن ذلك يسهم في تحديد وجهة النص من جهة، وفي قراءته وقفا لتلك الوجهة"[2].
- ✓ استكشاف هوية المتلقي، فهل الخطاب موجه إلى متلقي متواصل مع منتج النص؟ يشاركه في إبداعه مشاركة وجدانية؟ يساهم في تكوين النص؟ أم أنه متلقي مجهول؟ وكأن الشاعر لا يعلم لمن يوجه خطابه.
- ✓ معرفة موضوع الخطاب (مشكلة المرجع référant) وهو مهم جدا "لدورانه على قطبية الباث والمتلقي أولا، وللعلاقة الجامعة بين القطبين ثانيا، إذ لا يمكن أن تنتج رسالة وتبث من غير أن يكون لها موضوع"[3].

---

[1] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص158.

[2] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص135.

[3] المرجع نفسه، ص135.

ثم نقوم بإبراز جماليات هذه الرسالة من حيث البنى الأسلوبية (الأصوات، الجمل الاسمية، الفعلية)، والبنية الإيقاعية (الوزن، القافية، الروي) ومدى تناسبها مع موضوع الخطاب وحال الشاعر.

أ- حضور منتج النص في الخطاب:

بما أن القصيدة (الخمرية) موضوع الدراسة، خطاب صوفي من الدرجة الأولى فلابد لمنتج النص أن يتمظهر في خطابه بمظهرين: صوفيا وشاعرا.

"**صوفيا:** استكمل شروط التربية والتوجيه، وتأهل لإنشاء رسالة وبثها بما يضمن وصولها.

شاعرا: يملك من الخبرة بالشعر ما يتيح له التواصل مع الذات المستقبلة للخطاب انطلاقا من القابلية للتجربة الصوفية أولا، ثم الاستجابة إلى الشعر ثانيا"[1].

والذي يعنينا هنا بالدرجة الأولى هو العنصر الأول، فانطلاقا من عنوان القصيدة (الخمرية)، ومفتتح الخطاب (أدرها لنا) أي الخمر، يتضح لنا جليا أن الشاعر في حالة سكر، والسكر الصوفي كما رأينا سابقا لا يحصل إلا بعد أن يتمكن الحب الإلهي من العبد، ويترقى به في المقامات، فهو لا يكون في بداية الطريق الصوفي ولكن يأتي بعد الوصول وتحقق الكشف.

فالسكر كما يقول القشيري: "لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بصفة الجمال حصل السكر، وطربت الروح، وهام القلب"[2].

وهذا يعني أن شاعرنا أبا مدين التلمساني قد أكمل رحلته الصوفية، وتم له الوصول فحديثه عن الخمر دليل على سكره من الحب الإلهي، وهذا يسوقنا إلى القول بأن الشاعر "من الواصلين المؤهلين للأخذ بأيدي طلاب المعرفة"[3]، والسير

---

[1] المرجع السابق، ص140.

[2] الرسالة القشيرية، القشيري، ص71.

[3] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص146.

بهم في طريق التصوف من أجل الوصول إلى معرفة الله، وبلوغ ما بلغه الشاعر من وجد، وسكر وغيبة، وحضور.

وهذا غاية الخطاب الصوفي، فهو كما قلنا من قبل يحمل غائية مزدوجة، تشمل اللفظ والسلوك، القول والعمل.

عبّر الشاعر في خطابه عن حالته الروحية وما تعانيه من سكر لمشاهدة المحبوب وتجليه لها، ولم يقتصر تعبيره عن حاله في العنوان ومفتتح الخطاب فقط، بل تجلى أيضا في قوله:

(غنّ لنا) فهو في نشوة وغبطة وفرح من سكره، فالغناء يتطلب سماع والسماع يزيد من نشوة الصوفي.

(عرفنا بها) بالخمرة شاهد الشاعر تجليات المحبوب في الوجود.

(حضرنا وغبنا) بشربه الخمرة سكر وغاب عن الخلق وحضر بالحق.

ب- هوية المتلقي:

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالمتلقي ودوره في دراسة النصوص الأدبية لأن "المنشئ يدعو القارئ لتقبل العمل، ودون هذا التقبل لا وجود للنص، ولا مشروعيته"[1]. فإذا لم يجد العمل الأدبي أذانا صاغية، وقرّاء يتجاوبون ويتفاعلون معه، فلا جدوى منه ولا أهمية له، ويصبح وجوده كعدمه، ولهذا "فالتلقي أضحى عنصرا مهما في دراسة النص وتأويله"[2]. وتتجلى هذه الأهمية في استثارة وعي المتلقي وذوقه من خلال النصوص الغامضة التي تصطدم مع خبرته.

إذن فالمتلقي لم يعد ذلك السلبي، المستهلك، المرسل إليه فحسب بل أصبح "متلقيا قادرا على الدخول أو العبور إلى النص أو الاندماج فيه"[3]. فالنص الأدبي

---

[1] جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، موسى ربابعة، دار جرير للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص100.

[2] المرجع نفسه، ص100.

[3] المرجع نفسه، ص100.

المشبع بالرمز، الكثيف الغموض، المتعدد الدلالات يُصِب القارئ بالدهشة والذهول لأنه يتعارض مع فهمه وخبرته، فيثيره ويثير ذوقه. ما "يخلق لديه إمكانية الانفعال بالنص، وهذا الانفعال كفيل بخلق الحس الجمالي لدى القارئ، وهذا الحس الجمالي هو نتاج التأثير الذي يمارس على القارئ"[1].

فتأثير الباث –منتج النص– على القارئ ومدى قوة هذا التأثير هو الذي يخلق الحس الجمالي للقارئ –المتلقي– وبالتالي تحصل لذة التقبل وهي "لذة تقوده إلى ملازمة النص ومعايشته ومحاولة استبطانه بشكل موح ومؤثر"[5]. أي لذة تقوده للغوص في باطنه واستجلاء أسراره وخفاياه.

وإذا كان المتلقي مركز اهتمام الدراسات النقدية الحديثة، فقد كان للصوفية قصب السبق في ذلك، إذ أولوا عناية كبيرة بالمتلقي لما له من دور في تكوين النص من خلال فهمه والتفاعل معه.

ركز الصوفية على المتلقي، وكانت غاية الشاعر الصوفي من خطابه هو التأثير على المتلقي، ليس من أجل تنمية الحس الجمالي فحسب بل لغاية أخرى وهي التربية الروحية، وذلك بالدخول في التجربة الصوفية، فالخطاب الصوفي ذو غائية مزدوجة كما ذكرنا من قبل تتمثل في خلق الحس الجمالي قولا وتربية المريد –المتلقي– فعلا.

فإذا كان الشاعر الصوفي غايته التأثير في المتلقي، فهذا يعني أن شاعرنا أبا مدين التلمساني يعي وعيا تاما لمن يوجه خطابه، فهو يوجهه إلى متلقٍّ متواصل معه، متلقٍّ يغوص في باطن النص لاستكشاف دلالاته ومعانيه التي يرمي إليها منتجه، متلقٍّ متفاعل مع النص بوعيه وذوقه. "مشارك في تشكيله واستبطانه بصورة تحقق قراءة أقرب إلى عالم النص وقصديته ورؤيته"[2].

---

[1] المرجع السابق، ص 104.

[5] المرجع نفسه، ص 104.

[2] المرجع نفسه، ص106.

وتظهر هذه المشاركة – بين منتج الخطاب ومتلقيه– جلية في (الخمرية) من خلال صيغ الجمع الكثيرة التي تتوزع بشكل ملفت للنظر في القصيدة وخاصة في الأبيات الأولى بكثافة.

فنجد في البيت الأول: (لنا، عنا، فنحن أناس، نرى، كنا).

في البيت الثاني: (لنا، لأنا، رحلنا، عنا).

في البيت الثالث: (عرفنا، لم نزل، أنكرنا).

في البيت السابع: (حضرنا، غبنا، عدنا، كأنا، لا حضرنا، لا غبنا).

في البيت الثامن: (لنا، بأنفسنا، عنا).

في البيت الحادي عشر: (منا، نفوسنا، عنا، تواصلنا).

في البيت الثامن والأربعين: (حيينا، نحن، نحيا، متنا).

في البيت الخمسين: (بيننا، لا خنا، لا حلنا).

ج – الموضوع: (قضيّة المرجع)

الموضوع الذي يدور عليه الخطاب في هذه القصيدة، والذي يمثل قطب الرحي هو الحب الإلهي الذي يقوم عليه التصوّف.

فالتصوف إذن هو "الأساس الذي به يحصل التفاهم بين طرفي العملية التواصلية، وهما المتكلم/المتلقي، والسامع/المتلقي"[1]، فَلِكَيْ يفهم المتلقي الرسالة عليه الاطلاع على التصوّف والإلمام بكل ما يتعلّق به.

ففي البداية عبر الشاعر عن حالته التي هو فيها وهي حالة السكر، في الأبيات الثلاثة الأولى حيث يظهر الشاعر نشوانا، فرحا، مغتبطا بسكره الذي أفقده عقله ووعيه، ورحل عن نفسه بكأس خمرة صافية غير ممزوجة لأنه لا يرى المزج منذ كان، أي منذ الأزل.

وهو يشير هنا إلى روحه حيث كانت في الأزل توحد الله ولا تعرف غيره، فهو أيضا يوحد الله ويرى أن حبّه يجب أن يكون خالصا صافيا لله، وقلبه خاليا إلا من

[1] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص136.

حب الله، فلا يجوز أن يشاركه فيه أحد، فهو الحبيب الأوحد، وهذا الحب الإلهي هو الذي أنار بصيرته وأنار له كل الوجود حتى غاص في باطنه، وعرف كوامن سرّه وتجلّت له كل غوامضه.

ثم يذكر في الأبيات الثلاثة التي تليها (4،5،6) وصف هذه الخمرة فهي لا تعتصر من كرم ولا تحفظ في دنّ، خمرة "تتجاوز المكان، والزمان، فهي خمرة قديمة، أزليّة"[1]. تعرفها الأرواح لأنّها هي التي أخذ العهد منها، وآية العهد عند الصوفيّة هي التي يقول فيها تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتَ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَى﴾ الأعراف، الآية 172.

فقد "عرف الناس ربّهم منذ الأزل وشهدوه، ولكنّهم فيما بعد نسوا في هذه الحياة الدنيا ما عرفوه وما شهدوه سابقا"[2]. ولكن الصوفي لما قتل نفسه بالمجاهدة سما بروحه وذاق حلاوة الحب الإلهي وأصبحت روحه تعرف العهد القديم وتذكره وتفي لهذا العهد.

وفي ذلك يقول ابن الفارض:

لقد قلت في مبدأ ألست بربّكم بلى وقد شهدنا والولاء متتابع
فيا حبذا تلك الشهادة إنـها تجادل عني سائلي وتـدافع
وأنجو بها يوم الورود فإنهـا لقائلها حرز من النار مانع
هي العروة الوثقى بها فتمسكي وحسبي بها أني إلى الله راجع[3]

وفي البيت السابع ذكر حضوره وغيابه عند شرابه هذا الكأس، كأس الخمرة الإلهية والحب الإلهي، والغيبة والحضور متلازمان دوما، غيبة الصوفي عن الخلق وعن نفسه وعن كل ما في الوجود، وحضوره بالحقّ. فالغيبة عند القشيري "غيبة

---

[1] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص256.

[2] جمالية الرمز الصوفي "النفري والعطار والتلمساني"، هيفرو محمد علي ديركي، دراسات التكوين والتأليف، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص237.

[3] شرح ديوان ابن الفارض، البوريني والنابلسي، ص355.

قلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثم قد يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره"[1].

أمّا الحضور "فقد يكون حاضرا بالحق لأنه إذا غاب عن الخلق حضر بالحق على معنى أنه يكون كأنه حاضر، وذلك لاستيلاء ذكر الحق على قلبه فهو حاضر بقلبه بين يدي ربّه تعالى"[2].

والغيبة والحضور لا تدومان طويلا، بل سرعان ما يعود الصوفي لرشده ووعيه وكذلك الشاعر عاد لنفسه، وكأنّه لا غاب ولا حضر. حيث يقول:

حضرنا وغبنا عند دور كؤوسها وعدنا كأنا لا حضرنا ولا غبنا

ثم في البيتين الثامن والتاسع يذكر الشاعر أنّ المحبّة الإلهيّة لم تحتجب ولكن أجسادنا الظلمانيّة هي التي تحول دون الوصول إليها لأنها نورانيّة لطيفة ربّانية عجزت المدارك والعقول عن التعبير عن جوهرها وحقيقتها، فهي تفوق كل وصف.

وأبدت لنا في كل شيء إشارة وما احتجبت إلا بأنفسنا عنا

فلم تطق الأفهام تعبير كنهها ولكنها لاذت بألطافها الحسنى

ثم نجده في البيت العاشر وما بعده ينصح المتلقي بالإدمان عليها وعدم ترك حانها والحانة التي يقصدها الشاعر هي مجالس الصوفيّة، مجالس أهل الذكر الذين يدعون الله ولا يبتغون غيره. حيث يقول:

نصحتك لا تقصد سوى باب حانها فمن وجد الأعلى فلا يطلب الأدنى

ولكن ما يمنع العبد من الوصول إليها هو إتباع الهوى والنفس التي تشتهي الملذات وتكره الصعاب، وتحب الدنيا وما فيها من زينة وتفاخر، ولكن إن قطعت النفس عن شهواتها وملذاتها نعمت بالحب الإلهي، ووصلت إلى ما تطمح إليه من معارف إلهيّة.

---

[1] الرسالة القشيرية، القشيري، ص104.

[2] المرجع نفسه، ص106.

ثم يبيّن لنا أنّها –المعرفة الإلهيّة– قريبة منّا ولكنها مختفية بمظاهر، والوجود كله مجلّى لجمالها، ثم ينبه المتلقي إلى أنّها لا تطلب عن طريق العقل، ويأمره بالوقوف عند هذا الحد، وإنما تطلب عن طريق الذوق والكشف، وهذا لا يكون إلا بالتفكّر في خلق الله تفكيرا ممعنا يهدي للحقيقة ويؤدي لحب هذا الخالق حبّا صافيا خالصا يشبه حب الشاعر.

ثم يذكر حبّه في البيت الخامس والعشرين والبيتين اللذين يلياه؛ حب غمر قلبه ونفسه وكيانه حتى غدا كالمجنون. حب منزه عن الشبيه وإن شبه بالحب الإنساني، حب الذات الإلهيّة فهذا الحب هو أصل المعارف والحقائق وهو الذي يسبب السكر للشاعر ولغيره من الصوفيّة، وهو الذي يرقي في المقامات.

يقول أناس قد تملكه الهوى أجل لست في ليلى بأول من جن

جننت بها عن كل ما علم الورى وأظهر لبنى والمراد سوى لبنى

هذا الحب الذي عبر عنه الشاعر بطريقته، هناك من يشاركه فيه، فهو لا يستأثر بهذا الحب لوحده، بل يشاركه فيه كل من أخلص توجهه لله، لهذا فهو يبيّن في الأبيات (31 إلى41) أحوال المحبيّن العاشقين الوالهين والمقصود بهم السالكين طريق الله، فلكل واحد منهم طريقه الخاص الذي يسلكه. أي لكل منهم عباداته ومجاهداته الخاصة التي يبتغي منها إرضاء الله، وعلى حسب تقربّه من الله تكون منزلته. فكلمّا تقرّب العبد من ربّه أكثر بالطاعات والعبادات كانت منزلته عند ربّه أكبر.

فعن أبي هريرة –رضي الله عنه– قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إن الله تعالى قال: من عادى لي وليّا فقد آذنته بالحرب، وما تقرّب إليّ عبدي بشيء أحبّ إليّ مما افترضته عليه، وما يزال عبدي يتقرّب إليّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي

يبطش بها، ورجله التي يمشي بها وإن سألني أعطيته ولئن استعاذني لأعيذنّه"[1]. رواه البخاري.

فهؤلاء السّالكين إلى الله (الصوفيّة) الذين يقصدهم الشاعر يسلكون طريقا صعبا تقرّبا إلى الله، يقومون برحلة روحيّة إلى الله وأثناء قيامهم بهذه الرحلة الروحيّة التي ترتحل بالنفس من الجسد الظلماني إلى الروح النورانيّة تحدث للسالك تجليّات إلهيّة بحسب محبّته لله وعلّو همّته في العبادة، وفي الأخير عند الوصول يحصل للسالك الكشف والشهود.

ولكن التجليّات التي تحدث خلال الرحلة، والكشف والشهود الذي يحصل عند الوصول يختلف من سالك إلى آخر، ولكل سالك مقام خاص به، ولذا فهو يعبّر عن مقامه وطريقه الذي سلكه وما حدث له من تجليّات. وبالرغم من الطرق المختلفة للسالكين إلا أن الهدف واحد وهو الله سبحانه وتعالى ومحبّته والإخلاص له وتوحيده توحيدا خالصا.

وفي الأبيات الأخيرة من (42 إلى 50) يتحدّث الشاعر عن علو الهمّة التي بها يصل الشاعر وغيره من الصوفيّة إلى المحبّة الإلهيّة ثم إلى المعرفة الإلهيّة.

دعا باسمها الحادي ونحن على الغضا فقلت له: "بالله من ذكرها زدنا"

يقول (دعا باسمها الحادي) فالحادي هو "الشوق الذي يحدو بالهمم إلى منازل الأحبّة"[2]، أي لابدّ من علو الهمّة لتصل النفس للمحبوب، والهمّة هي "توجه القلب وقصده بجميع قواه الروحانيّة إلى جانب الحق لحصول الكمال له أو لغيره"[3].

---

[1] رياض الصالحين، من كلام سيد المرسلين الإمام، يحي بن شرف النووي، المكتبة العصريّة، بيروت، دط، 2005، ص113.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص31.

[3] فعل الهمّة في المحبة والإرادة عند الصوفيّة، مجدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2003، ص53.

فالهمّة هي "التوجه بالكليّة لله سبحانه وتعالى جسدا وروحا، ظاهرا وباطنا. وللهمّة ثلاث مراتب عند الصوفيّة؛ المرتبة الأولى: همّة تنبه وهي تجريد القلب بالمنى ومعناها تيقظ القلب لما تعطيه حقيقة الإنسان، مما يتعلق به سواء كان محالا أم ممكنا"[1]. وهي همّة تتعلق بأمنيات العبد، فإذا كانت مستحيلة فإنه يتوقف عنها، وإذا كانت ممكنة فإنه يعزم على بلوغها والوصول إليها.

"والمرتبة الثانية: همّة إرادة، وهي أوّل صدق المريد، فهي همّة جمعيّة لا يقوم لها شيء ... فمن جمع همّته على ربّه أنه لا يغفر الذنب إلا هو، وأن رحمته وسعت كل شيء كان مرحوما. والمرتبة الثالثة: همّة حقيقة وهي جميع الهمم بصفاء الإلهام، فتلك همم الشيوخ الأكابر من أهل الله الذين جمعوا هممهم على الحق"[2].

رابعا: البنى الأسلوبية في الخمرية

يقوم التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وفق مستويات هي: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي. ومن هنا كان جمال الأسلوب منحصر في تحليل العمل الفنّي فيصف عناصره، ويكشف عن جماليّته والميزات الشخصية فيه، فيبرز مدى إبداع الكاتب في نصه.

وقد اخترنا هذا المنهج ليكون مجال الدراسة التطبيقية على خمرية الشاعر أبي مدين شعيب ذلك لما في النص الصوفي من قوة إيحائية وسمات رمزية لا يمكن إبراز جمالياته إلا عن طريق التحليل الأسلوبي الذي يغوص في زوايا هذا الموضوع فينطلق من البنية التركيبية البسيطة ليكشف أفاق جمالياته ومدى قواه الإيحائية.

---

[1] المرجع السابق، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص54.

1- المستوى الصوتي:

بما أن الرسالة -القصيدة- هي التي تختص بالوظيفة الشعرية، فإننا سوف نحاول الغوص فيها من أجل إبراز سماتها الجماليّة ومكمن الجمال فيها.

من المعلوم أنّ القصيدة كانت مجرّد أصوات وكلمات وتراكيب تتألف فيما بينها وتنتظم "للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجّر الطاقة الشعريّة"[1].

فهي في الأساس "بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما."[2] وأصغر جزء في هذا البناء هو الصوت "والكف عن أنساق صوتية تعد غاية جمالية في ذاتها"[3]، لأن تكرار أنساق صوتيّة معيّنة يشد انتباه القارئ ويجعله يبحث عن سرّ هذا التكرار، واستكشاف العلاقة الموجودة بين الصوت والمعنى ومدى التناسب بينهما.

وهذا يمثّل قمّة الجمال حين يوفّق الشاعر في التعبير عن تجربته الشخصية بأصوات تتلاءم وتنسجم مع حاله تلقائيا دون تصّنع وتكلّف أي حين يوفق في اختيار الأصوات التي تعبر عن المعنى المقصود، لذلك فإن تكرار أصوات معيّنة" تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوّعة التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه."[4]

إضافة إلى ذلك نلاحظ " أن الصوت هو الأصل في قيمة النص مسموعا وأنّ درجة التأثير في المتلقي بالغة مداها عن طريق الصوت، لا عن طريق الكتابة"[5].

وإذا تأملنا الخمريّة -موضوع دراستنا- وجدنا أن الشاعر يكثر من بعض الحروف بصورة ملفتة للنظر، ونِسَب هذا التكرار تتفاوت من حرف إلى آخر،

---

[1] البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، عبد الواحد حجازي، ص33.

[2] مفهوم الشعر، عزّ الدين إسماعيل، مجلة فصول، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

[4] الأسلوبية والصوفيّة، أماني سليمان، ص 75.

[5] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص200.

ولاشكّ "أنّ لكثافة بعض الأصوات في القصيدة علاقة بالمعاني التي يقوم عليها النسيج الدلالي"[1].

نورد في هذا الجدول بعض الأصوات الموجودة بكثافة في القصيدة بالترتيب، وهذا لا يعني أنّها كل الحروف، ولكنها الغالبة، والمفترض أنّها تحمل المعنى الصوفي.

الحرف	الورود
ن	198 مرة
هـ	114مرة
ي	100 مرة
الهمزة	93 مرة
د	82 مرة
ت	72 مرة
ح	53 مرّة
ك	45 مرّة
ق	45 مرة
س	36 مرة
ع	22 مرّة
غ	20 مرّة
ص	20 مرّة

[1] المرجع نفسه، ص 203.

نلاحظ أنّ الشاعر أبا مدين شعيب التلمساني أكثر من الحروف المهموسة والحروف الحلقيّة لأن طاقة هذه الأصوات الدلالية تُحيل على التجربة الصوفيّة، وفيما يلي نبيّن بعض صفاتها ودلالات ورودها:

أ- الأصوات المهموسة:

الصّوت المهموس "هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[1]. وقد جمعت في عبارة "فحثه شخص سكت". أي تتألف الأصوات المهموسة من حرف: التاء، الفاء، الحاء، الثاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، السين، الكاف. وقد تواترت حروف الهمس في النص كالآتي:

الهاء (114)، التاء (72)، السين (36)، الكاف (45)، الحاء (53) كما في قوله:

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا فنحن أناس لا نرى المزج مذ كن

هي الخمر لم تعرف بكرم يخصها ولم يجلها راح ولم تعرف الدنا

لها كل روح تعرف العهد عهدها وفي كل قلب جاهل للسوى مغنى

الأصوات المهموسة هي أكثر الأصوات تعبيرا على "النّجوى والحوار الوجداني والكشف عن الوجدان"[2]، والشاعر هنا في (خمريته) يعبّر لنا عن الحالة الوجدانية التي يهيج بها صدره وتجربته الروحيّة التي يعيشها، فهو ينقل لنا "معاناة تأمليّة مجرّدة تجري داخل الذات"[3]، ويصف لنا حبّه الإلهي، ومعاناته في سبيل هذا الحبّ.

فهو حبّ صعب المراس وطريق المحبوب الله -جلّ وعلا- ليس سهلا، بل لابدّ من كبت شهوات النفس حتى تدرك معنى الحب الإلهي وتتحرر الروح من الجسد وتطير حرّة طليقة باتجاه محبوبها، فهذه الحالة الشعوريّة النابعة من الوجدان، لا

---

[1] علم اللغة العام، الأصوات العربية، كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت، ص87.

[2] الأسلوبية والصوفيّة، أماني سليمان، ص85.

[3] الشعر الصوفي، عدنان حسين العوّادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1986، ص227.

يمكن التعبير عنها بغير الأصوات المهموسة، لذا فقد جاءت هذه الأصوات متناسبة مع الخمريّة تناسبا تاما.

إنّ موضوع (الخمرية) كما بيّنا من قبل هو التصوّف الذي مداره الحبّ الإلهي، حبّ الله والتوجه إليه والإخلاص له، فلبُّ الموضوع إذا هو "الله" والتأمل في خلقه بغية معرفته والوصول إليه. وهذا الموضوع لا يمكن إدراكه بالعقل "وإنما الإحساس بوجوده باطنيّا والشعور بكمونه في صميم النفس في لحظة التجلي والكشف"[1].

ولهذا فإنّ الأصوات المهموسة تتناسب مع هذا الموضوع لأنّها تهمس في أذن المتلقي وتبعث فيه روح التأمّل والتفكّر في الوجود، وجماله والنفاذ إلى باطنه بعين البصيرة حتى يتجلّى له الجمال المطلق، الجمال الإلهي.

كما أنّ هذه الأصوات تتناسب مع التجربة الصوفيّة التي تعتمد على الكشف والذوق لا على العقل، فهي أصوات تهزّ وجدان المتلقي وذوقه وتثير روحه لأنها نابعة من شاعر مرهف الإحساس، عالي الذوق، شعره يخاطب الوجدان والإحساس ولا يخاطب الأذان فعند إنشادها وسماعها تثير الوَجد، وتوقظ الروح وتستثير الحنين إلى الله.

ب- صوت النّون:

طغى صوت النون على باقي الأصوات في (الخمريّة) حيث بلغ تواتره فيها (198 مرّة) وهو "صوت مجهور متوسّط بين الشدّة والرخاوة، فعند النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أوّلا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسدّ بهبوطه فتحة الفم، ويتسرّب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع"[2].

وقد استخدم الشاعر هذا الصوت المجهور بالرّغم من كون تجربته روحيّة تتطلّب رهافة في الحسّ، ونزعة تأمليّة حتى يتم استبطانها والغوص في باطنها،

---

[1] المرجع السابق، ص226.

[2] الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط4، 1999، ص66.

لأنه أراد الجهر بهذه التجربة، وتوصيلها لجميع الناس حتى يدركوها، ويتبعون سبيله وطريقه ليعيشوا مثله هذه التجربة ويجرّبوا هذا الحب المضني.

كما أنّه أراد أن يجهر بما يعتلج في صدره من آهات وتأوهات ناشئة عن ولهه وشوقه لمحبوبه.

ولا يقتصر صوت النّون على كونه من الأصوات المجهورة فحسب، بل تعرف النوّن أيضا باسم (الحرف النّواح)؛ "لأنها ترتبط بالبكاء، وما يسبب البكاء مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه"[1].

ونجد أن هذا الحرف النوّاح تواجد في بعض الأبيات بكثرة مقارنة بغيرها من الأبيات ناهيك عن كونه قافية للقصيدة.

وقد ألفتت كثرته انتباهنا في الأبيات الثلاثة الأولى التي قال فيها:

أدرها لنا صرْفا ودع مزجها عنّا فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنّا

وغنّ لنا فالوقت قد طاب باسمها لأنّا إليها قد رحلنا بها عنّا

عرفنا بها كل الوجود ولم نزل إلى أن بها كل المعارف أنكرنا

حيث يتكرر حرّف النون فيها (22 مرّة)، لأن الشاعر هنا في حالة سكر وطرب لشربه من كأس الخمرة الإلهيّة، وبالتالي فهو في حالة وجد.

والوجد عند الصوفيّة "هو كلّ ما صادف القلب من غمّ أو فرح"[2]، فالصوفي يتواجد من الحزن كما يتواجد من الفرح فكلاهما يثير فيه "الزفير والشهيق والبكاء والغشية والأنين والصعقة، والصّراخ والصيحة"[3].

كذلك شاعرنا في وَجْده يبكي وينوح ويئنّ، حاله في ذلك حال كل الصوفيّة، وفي ذلك يقول ابن عربي:

---

[1] الأسلوبية والصوفيّة، أماني سليمان، ص85.

[2] اللمع، الطوسي، ص375.

[3] المرجع نفسه، ص377 .

كلّما ضنت تباريح الهوى فضح الدمع الجوى والأرقا[1]

ويقول الجنيد:

نمّ على سرّ وجد النفس والدمع من مقلتيه ينبجس
مدلّه هائـــم له حرق أنفاسه بالحنين تختلــس[2]

فحرف النون يتناسب مع نواح الشاعر ووجده في سكره. كما نجد توارد هذا الحرف بكثرة في الأبيات التي يقول فيها:

يقول أناس قد تمّلكه الهوى أجل لست في ليلى بأوّل من جنّ
جننت بها عن كل ما علم الورى وأظهر لبنى والمراد سوى لبنى
وإنيّ كما شاء الغرام موحد وإن ملت تمويها إلى الروضة الغنّا
يذكرني مرّ النسيّم بعرفها ويطربني الحادي إذا باسهما غنىّ
ولا عجبا منى الحنين وذو الهوى إذا ساقه شوق إلى قصده حنّ

فقد بلغ صوت النون (23 مرّة)، وكأنّ الشاعر هنا يتحدث عن حبيبته ومدى تعلّقه بها إلى حدّ الجنون، وشوقه وحنينه إليها.

والشوق والحنين للمحبوب يستدعي البكاء والأنين عساه يرضى ويتعطف بوصل، والوصل عند الشاعر يتمثل في التجليّات الإلهيّة والكشف والشهود، فإذا تجلّى المحبوب فذاك أقصى ما يريده، أمّا إذا هجره فإنه يبكي لفراق محبوبه.

ومن هنا نجد أن حرف النون كان حقّا الأنسب مع نواح الشاعر في حبّه للذات الإلهيّة وشوقه إليها والخوف من هجرها وفراقها. كما أنّ أبا مدين أكثرَ من حرف النون في آخر القصيدة، في قوله:

حيينا بها دهرا وقد حكمت لنا ونحن بها نحيا يقينا إذا متنا
فلست أرى عندي لحالي تغيّرا ولا مطرقا فكرا ولا قارعا سنّا
وإني على ما أكد العهد بيننا مدى الدّهر لا خنّا العهود ولا حلّنا

---

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص49.

[2] اللمع، الطوسي، ص319.

حيث ورد (17مرّة)، يتحدث الشاعر هنا عن روحه التي قطعت عن أصلها، فقد كانت في الأزل متصلة بالنور الإلهي، إلاّ أنّ حلولها في الجسد حال دون هذا الاتصال والذي لا يمكن أن يحدث مرّة ثانية ويعود إلى ما كان عليه إلاّ إذا مات الجسد ميتة معنوية، وذلك عن طريق المجاهدات حتى تسمو الروح إلى بارئها.

فالشاعر هنا يسعى لهذه الحياة الروحية، ولعودة روحه إلى سابق عهدها في الأزل حتى يبقى وفيّا لعهده القديم الأزلي العهد الذي اتخذته الأرواح على نفسها وأصبحت ملزمة بالوفاء لهذا العهد. فالشاعر يحنّ إلى أصله، وينوح ويبكي لأنّه قطع عنه.

فصوت النون هنا يتناسب مع حال الشاعر الحزينة الباكية لما حصل لها من بُعْدٍ عن أصلها واشتياقها للرجوع إلى سابق عهدها الأزلي حيث كانت قريبة من الذات الإلهيّة.

ج- صوت الهاء:

يعتبر صوت الهاء من الأصوات المهموسة، وقد أفردنا له دراسة لوحده، كونه فاق حضوره في النصّ بقيّة الحروف المهموسة الأخرى، فهي من الأصوات الغالبة في النصّ حيث يأتي في الترتيب بعد صوت النون مباشرة. وكان عدد تواتره (114).

والهاء "صوت رخوٌ مهموس عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرّك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[1]. فصوت الهاء زيادة على كونه صوتا مهموسا فهو حلقيا ينبع من أقصى الحلق أي من أعماق الشاعر.

وبالرغم من توزّع حرف الهاء في كل أبيات (الخمريّة)، إلاّ أن هناك بعض الأبيات نلاحظ فيها ظهور هذا الصّوت بكثافة، من ذلك قول الشاعر:

هي الخمر لم تعرف بكرْم يخصّها ولم يجلها راح ولم تعرف الـــــدنّا

[1] الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص88.

لها كل روح تعرف العهد عهدها وفي كلّ قلب جاهل للسوى مغنى

مشعشعة يكسو الوجوه جمالها وفي كل شيء من لطافتها معنى

فصوت الهاء في هذه الأبيات الثلاثة ورد (11مرّة)، وفيها يصف الشّاعر الخمرة التي أسكرته وأفقدته عقله، وحيّرته وأذهلته؛ الخمرة الإلهيّة التي لا يمكن أن يشرب من كأسها إلا بعد أن يفنى في حبّه الإلهي، لأن العشق الإلهي يقود إلى السّكر "وهذا السّكر يقود بدوره إلى سكر آخر وهو معرفة سرّ الجمال، أو معرفة الحقيقة التي يسعى الصوفي إلى معرفتها أو إلى السّر الذي يجب اكتناهه، إلى المعرفة المتعالية، معرفة الألوهيّة"[1].

والعشق عند الصوفيّة هو الأصل لأنه الباب الذي يلجون منه إلى هذا الطريق (التصوّف) وكلّ ما يحدث فيه من كشف وشهود فهو بسبب هذا العشق فهو" القوّة الخفيّة التي تحثُّ الإنسان على الطلب وتُهيب به إلى الإقدام على العظائم، وترفعه عن الدنايا وتساعده على أن يعرف نفسه ومبدأه ومنتهاه وخالقه، وقوّة العشق هي الوجدان، أو ملكة قريبة منه ومتصلة به... والعشق مفتاح التصوّف"[2].

والشاعر هنا لم يشرب هذه الخمرة الإلهيّة، ولم يتمكن من وصفها لنا إلاّ من بعد أن غاص في بحر الحبّ، واحترق بنار العشق واكتوى بِلَوْعَة الهوى، لهذا جاء تعبيره عن صفاتها نابع من الأعماق بل من أعماق الأعماق، ليشعرنا بحرقته وآهاته وتأوهاته شوقا للحبيب الذي أسكره حبّه. وليس هذا فحسب، بل تظافرت معها حروف حلقيّة أخرى (ح، ع، ق، ك) تنبع من الحلق أيضا وفي نفس الأبيات لتؤكد المعنى الذي أشرنا إليه.

---

[1] جمالية الرمز الصوفي، هيفرو محمد علي ديركي، ص297.

[2] التصوّف وفريد الدين العطار، عبد الوهاب عزام، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، دط، 1945، ص 70، 71.

إنّ صوت الهاء عند النطق به، يتخذ الفم "وضعا يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[1]، والتي "ترتبط بنفس عميق يوحي بالتّأوه"[2].

نجد في القصيدة أنّ الألف تتلو الهاء في معظم الألفاظ (يخصّها، يجلها، عهدها، جمالها، لطافتها...) وكأنّ الشاعر يريد قول(آه) بدلا من(ها) فهو يتأوّه من حبّه وعشقه وهيامه الذي سقاه خمرا، وأيّ خمرة؛ إنها خمرة المحبّة الإلهيّة.

كما نجد أنّ حرف الهاء موجود بكثافة أيضا في قول الشاعر:

أوافق قومًا ضمّهم مقعد الهوى وإن كان كلّ منهمو قاصدا فنّا

....

وما ضرّ هذا الخلق والقصد واحد إذ نحن أخلصنا إليه توجهنا

فالشاعر وإن كان قد اشتعل قلبه شوقا للحبيب وكادت تزهق روحه هياما به، فإنّه قد سكر لمّا تجلّى له المحبوب وطرب ووجد، فهو في حبّه وعشقه الإلهي ليس وحده، بل هناك من يشاركه هذا الحب الجامح الذي قد يؤدي بالنفس إلى حتفها.

ففي هذه الأبيات يتحدّث الشاعر عن الحب الإلهيّ وأهله –الصوفيّة– الذين يشتركون في التوجّه إلى الله ومحبّته إلاّ أن سُبُلهم مختلفة، فـ "الطرق إلى الله بعدد أنفاس بني آدم"[3].

فكما أنّ سبلهم مختلفة فإنّ درجاتهم مختلفة أيضا، فلكلّ صوفي مقام خاص به وحده لا يشاركه فيه أحد، وإن كان الاختلاف في الطريق إلاّ أن الغاية والهدف المنشود واحد وهو الوصول إلى الله ومعرفته.

ولا يكون الوصول إلى الله إلا بالحب والعشق، لأن العشق مفتاح التصوف كما أسلفنا سابقًا. فهم يدينون بدين الحبّ، وفي هذا يقول ابن عربي: "إنّ الإسلام هو

---

[1] الأصوات اللغويّة، إبراهيم أنيس، ص88.

[2] الأسلوبيّة، والصوفيّة، أماني سليمان، ص84.

[3] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص137.

دين الحب؛ إذ أن النبي صلى الله عليه وسلم قد دعي حبيب الله، وما ثمّة دين أعلى من دين قام على المحبّة والشّوق... فإنّ محمدا له من بين سائر الأنبياء مقام المحبّة بكمالها، مع أنّه صفيٌّ ونجيٌّ وخليل وغير ذلك من مقامات الأنبياء وزادَ عليه أنّ الله قد اتخذه حبيبا ومحبوبا"[1].

والحديث عن الحبّ والمحبين وما يعانونه من شوق وحنين لمحبوبهم وما يكابدونه من آهات وحرقة في سبيل معشوقهم، كان يتطلّب صوتا ينسجم مع أصوات المحبيّن وأنينهم وآهاتهم، فجاء صوت الهاء بلسما شافيًا، معبّرا بدقة عن هذا المعنى، فالشاعر قد وفق إلى أبعد الحدود في استخدام هذا الصوت.

د- صوت الدالّ:

هو صوت أسناني لثوي، انفجاري، يحدث انفجارا عند النطق به، وذلك بأن "ينحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريّا"[2].

كما أنّه صوت مجهور يكون عندما "يندفع الهواء خلال الوترين الصوتيين المقتربين فيحدث اهتزازا منتظما وصوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزّات أو الذبذبات في الثانية"[3].

تواتر حرّف الدّال في القصيدة (82 مرّة)، وكثف تواتره في الأبيات التالية:

نصحتك لا تقصد سوى باب حانها ... فمن وجد الأعلى فلا يطلب الأدنى
موانعها منّا حظوظ نفوسنا ... فإن قطعت عنّا إليها تواصلنا
تجلّت دنوا واختفت بمظاهر ... وجلّت فما أغنى ودقّت فما أسنى
وما الكون إلاّ مظهر لجمالها ... أرتنا به في كل شيء بدا حسنا

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص44.

[2] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص203.

[3] المرجع نفسه، ص203.

لها القدم المحض الذي شفعت به ... بقاءً غدا يفني الزمان ولا يفنى
يعيد ويبدي فعلها كل محدث ... وكل قديم فهي قد حازت المعنى
فما وجد الآباء من لطف صنعها ... على قدم الأحيان ما أنكر الأبنا
أذاكرها قف عند حدّك واقفا ... بعقلك عمّا حيّر العقل والذهنا
أتزعم فيما قلت أنّك عارف ... رويدك ما العرفان قالوا ولا قلنا
لقد رمت ما لا تستطيع مرامه ... وأنىّ لها حدّ يكيّفها أنى
كفاك بأعيان الوجود مفكّرا ... بكل مليح يملأ العين والأذنا

بلغ تكرار حرف الدال في هذه الأبيات (20 مرّة)، وفيها ينصح الشاعر المتلقي باتباع طريقه وسلوك مسلكه وذلك بالتزام الحانة، فهي المكان الوحيد الذي يستلذّ فيه الشرب، ويقصد بالحانة هنا مجالس الذكر. أي على المتلقي ملازمة الذاكرين لله، المحبيّن له، والعاشقين الوالهين حتى ينعم بما نعموا به من وصول.

فالصوفي الحقيقي هو الذي "يمتلأ قلبه حبّا لأبناء البشر، فيتمنى لهم السعاة التي نالها بمشاهدته لله، ولهذا ينصحهم بسلوك الطريق الذي سلكه"[1].

وفي هذا يقول فريد الدّين العطّار(ت627هـ) في كتابه منطق الطير: "كم جبت عرصات العالم، فعرفت ملكه... فإذا صحبتموني في سفرتي أصبحتم أصفياء ذلك الملك، وجلساء عتبته"[2].

إن الشاعر في هذه الأبيات أيضا يجهر بدعوته إلى الحبّ الإلهي، ويسمع بصوته كل البشر ليتبعوا هذه الدعوة، ويلحقوا بالرّكب السائر إلى مرضاة الله.

كما أنّ تجربة الشاعر الصوفيّة تجربة ذاتيّة، يحسّ بها في ذاته، تملأُ كلّ كيانه ووجوده الداخلي، لكن قوّتها؛ أي قوة هذا الحبّ الإلهي الذي تملَّك الشاعر فجَّر

---

[1] جمالية الرمز الصوفي، هيفرو محمد علي، ص185.

[2] منطق الطير، فريد الدين العطار، تر: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط2، 2002، ص185.

أحاسيسه فانبثق منه شعرا يملأ الدنيا ويسمع العالم. "فانفجار الدّال في هذه المواضع يعرف المتلقي قوة الإحساس بشحن الحالة الصوفيّة عند صاحبها"[1].

هـ- صوت الياء:

ورد صوت الياء في (الخمريّة) مائة مرة (100)، وقد توزع فيها بشكل عمودي أي أنه ورد في أغلب الأبيات كقوله: (هي، يخصها، يجلها، يكسو، تعبير، يُفنِي، يَفنَى شيء، يطلب، يعيد، يبدي، يذكرني، النسيم، الحنين، فؤادي ...).

والياء صوت يختلف عن غيره من الأصوات حال النطق به لأنه يجمع بين صوت صامت مثل (يَجلُها) وصوت صائت مثل (النّسيم)، لذا فهي تعتبر صوت شبه صائت، "فالياء لأنها تشتمل في النطق بها على حفيف، يمكن أن تعد صوتا ساكنا أما إذا نُظِرَ موضع اللسان معها فهي أقرب شبها بصوت اللين (i) لهذا اصطلح المحدثون على تسمية الياء بشبه صوت اللّين"[2].

وصوت الياء عند النطق به "تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق نوع من الكسرة تاركة هذا الوضع إلى حركة أخرى بسرعة ملحوظة ويتجه أوسط اللسان نحو وسط الحنك، وتنفرج الشفتان، ويسدّ الطريق إلى الأنف وتتذبذب الأوتار الصوتيّة"[3].

فهو صوت سريع الانتقال والتغير، حاله حال الصوفي المتدرج في الأحوال المترقي في المقامات، المنتقل من درجة إلى أخرى أعلى منها.

إن ورود صوت الياء بهذه الكثافة في القصيدة وتوزعها على أغلب الأبيات جاء منسجما مع حال الشاعر أبي مدين، فكما أن صوت الياء "صوت انتقالي، أي أنها تتكون من موضع صوت اللين، ثم تنتقل بسرعة إلى موضع آخر من أصوات

---

[1] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص203.

[2] الأصوات اللغويّة، إبراهيم أنيس، ص40.

[3] علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2000، ص369.

اللين"[1]، فكذلك حال الشاعر متغير، متحوّل، حال كل صوفي "فهو في حالة انتقال دائم، إذ يعبر من حال إلى حال"[2].

فهو لم يصل إلى حالة السكر التي يتغنّى بها إلا بعد أن تدرج في الأحوال، ثم ترقى في المقامات، ثم وصل إلى الكشف والشهود، وهو ما يزال متغيّرا حاله، فتارة محبّ، وتارة أخرى فانٍ في محبوبه، وأخرى سكران بخمرة المحبوب. فهو بين سُكر وصحو، حضور وغياب، فرح وحزن، ألم وسعادة.

و- أصوات اللين:

كثرت أصوات الليّن (الألف، الواو، الياء) في القصيدة، وخاصة الألف حيث تتوزع هذه الأصوات القصيدة بشكليها العمودي (في كل الأبيات) والأفقي (تكررها في البيت الواحد)، كقوله:

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنّا — فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنّا

ها نا فا ها نا — نا لا نا

عرفنا بها كل الوجود ولم نـزل — إلى أن بها كل المعارف أنكرنـا

نا ها جو — ها عا نا

فلم تطق الأفهام تعبير كنهها — ولكنها لاذت بألطافـها الحسنى

ها بيـ ها — ها لا طا ها نى

وهكذا في كل الخمريّة.

لأصوات اللين وحروف المدّ "وظيفة فنّية صوتيّة إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة، فهي ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتيّة، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن الموسيقي"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص41.

[2] الأسلوبية والصوفيّة، أماني داوود، ص70.

[3] المرجع نفسه، ص87.

فتواتر هاته الحركات بكثافة في الخمريّة يكسبها جوا موسيقيا عاليا، يكون له تأثير قوي على نفس المتلقي، فالشاعر يريد أن يجذب المتلقي بهذا اللحن الشجي ويؤثر فيه من خلال انفعاله مع موسيقى القصيدة.

ومن جهة أخرى تتميز "أصوات المدّ بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة"[1]، كما أنها تستغرق زمنا طويلا عند النطق بها، وذلك "يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بُعد، فكثير منها يوحي بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر للذات العليا التي يتعلق بها ويخاطبها طلبا للوصل أو شرحا لحاله الذي يعاني فيه الألم والحزن والحسرة أو البث والشكوى والأنين وطلب المواساة"[2].

فهذه الحركات تتناسب مع النداء والمناجاة، والشاعر هنا ينادي محبوبه (الله) ويناجيه بأن يجعله قريبا منه، كثير الدعاء، عابدا صادقا ومخلصا.

إلى جانب تواتر أصوات المدّ في كل أبيات القصيدة، فإن صوت الألف (ا) هو الذي تنتهي به القصيدة أيضا، فلو نظرنا إلى الرّوي وجدناه مقطع صوتي يتكون من (صوت النون + صوت الألف) أي (ن + ا) فإذا حذفنا النون وجدنا أنّ القصيدة تنتهي بـ (ا)، وهذا الصوت دليل على أنين الشاعر فكل زفرة من زفراته أصبح لها رنة وأنين حتى كأنّ صدره أصبح له أزيزا مسموعا من حنينه وشوقه لمحبوبه، كما قال تعالى:﴿ لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ﴾ (الحشر،21).

---

[1] الأصوات اللغويّة، إبراهيم أنيس، ص30.

[2] الأسلوبية والصوفيّة، أماني داوود، ص87.

2- المستوى التركيبي:

المستوى التركيبي يمثّل أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، فبعد دراسة المستوى الصوتي الذي يُعنى بالأصوات فإن الدارس الأسلوبي يهتم بدراسة تركيب الجمل الواردة في النص الأدبي، وذلك باستكشاف أنماط الجمل المكررة التي تصبح بتكرارها ملمحًا أسلوبيا يميز أسلوب الكاتب ويظهره على غيره.

وكذلك بإبراز مدى تناسب هذا الملمح الأسلوبي أو الظاهرة الأسلوبية المدروسة مع معنى ودلالة النص من أجل الكشف عن جماليات هذا العمل الأدبي.

فالمستوى التركيبي يعنى بتركيب الجمل ويهتم بكل ما يتعلق بها من "دراسة أطوال الجمل وقصرها، ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل وإضافة وصفة وموصوف وغيرها. ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة استعمال الكاتب للروابط المختلفة والضمائر وأنماط التوكيد، فضلا عن دراسة الصيغ الفعلية وأزمانها والمبني للمعلوم ودراسة حالات النفي والإثبات وتتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب"[1].

نلاحظ في هذه (الخمرية) أن أبا مدين التلمساني يعبر عن تجربة روحية خاصّة "تدفعه إلى اختيار تراكيب لغوية مناسبة لتلك التجربة، لها من القدرة ما يمكنها من إبراز تلك الطاقات الإيحائية لألفاظه وصيغه"[2].

فهي تكشف لنا عن مجموعة من الظواهر التركيبية التي استخدمها الشاعر للتعبير عن تجربته الصوفية الخاصة، وسنتبيّن مدى تناسب هاته الظواهر مع دلالات النص، ومدى توفق الشاعر في ذلك من أجل إبراز جماليات النص الصوفي.

---

[1] المرجع السابق، ص97.

[2] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص130.

أ- نظام الجملة:

أ-1- الجملة الفعلية:

إنّ ما يشدّ انتباهنا في دراستنا للخمرية طغيان الجملة الفعلية علي الجملة الاسمية، حيث وردت الجمل الفعلية (118) مرة، والاسمية (36) مرة.

تواترت الأفعال في القصيدة بأزمنة مختلفة (ماضي، مضارع، أمر) إلا أن أغلبها الماضي، وذلك كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

الفعل	**وروده**
الماضي	70
المضارع	42
الأمر	6
المجموع	118

إن الفعل يوحي بالحركة والحياة والحيوية لأنه يدل على الزمن والحدث، فالفعل "كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن"[1].

نجد أن طغيان الأفعال على الأسماء في (الخمرية) يوحي بالحركة المستمرة، وقد جاء منسجمًا مع حال الشاعر الذي سكر بالخمرة الإلهية، فهو سكران متواجد في حالة حركة دائمة، فقد يكون تواجده بالرقص أو بتمايل الجسد أو غير ذلك، فهو لا يهدأ ولا يثبت على حال. كذلك فإن الشاعر كباقي الصوفية يجاهد نفسه بالعبادات والطاعات وغيرها من أجل إرضاء المولى عز وجلّ، فهو في حركة دائبة ومستمرة بالجسد والقلب من أجل الوصول إلى الله.

إضافة إلى حركة الشاعر في مجاهداته وعبادته، وحركته في تواجده وسكره، فقلبه أيضا في حيوية وحياة، لأن الأفعال كما تدل على الحركة هي "دالة على

[1] الأسلوبية والصوفية، أماني داود، ص102.

عنصر الحياة"[1] أيضا. ويكون قلب الشاعر أبي مدين حيّا بذكر الله وتلاوة قرآنه ومناجاته وحبه، فالقلوب تحيا بنور القرآن وبذكر الله، يقول تعالى: ﴿ألا بذكر الله تطمئن القلوب﴾ (الرعد،28).

فبحياة القلوب تحيا الأجساد وتعيش حياة مطمئنة في الدنيا والآخرة، وكما تحيا الأجساد بحياة القلوب كذلك تحيا الأرواح. فحياة الأرواح هو تحرّرها من الجسد، وانطلاقها نحو محبوها؛ الله. فتنعم بلقائه كما كانت أول مرة وشهدت بوحدانيته منذ الأزل. وهكذا كانت روح الشاعر حية متحرّرة من جسده بعد تجربة كلها حركة وحيوية، فتوظيف الشاعر للجمل الفعلية جاء منسجما مع تجربته تمام الانسجام.

إن الشّاعر منذ دخوله التجربة الصوفية وهو في حركة وتنقل، يترقى من حال إلى حال ومن مقام إلى مقام، فهو يحي الحياة الحقيقية؛ الحياة الروحية في رحاب الله، الحياة التي عاشتها روحه منذ الأزل، وما يؤكد ما ذهبنا إليه قوله:

حَيينا بها دهرا وقد حكمت لنا ونحن بها نحيا يقينا إذا متنا

تزاوجت الأفعال في القصيدة بين الماضي والمضارع والأمر، وكان أغلبها الفعل الماضي (70) مرة. وهو "الذي يعبر عن زمن وحدث ثبتا في الماضي"[2]. فالشاعر هنا يستذكر الماضي ويود استعادته والرجوع إليه، والعودة إلى القديم الأزلي أين كانت روحه بقرب الله تنعم بوده وحبه.

وقد ارتبطت مُعظم الأفعال الماضية بالشاعر مثل: (رحلنا، أنكرنا، حضرنا، غبنا، عدنا، تواصلنا، أرتنا، قالوا، قلنا، رمت، رام ...) فهو في هذه الصيغ "يعبّر عن رغبته باستعادة ما فات أو ما انقضى"[3]. ولعل ما يعبر عن هاته الرغبة قوله:

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنا

وإني على ما أكد العهد بيننـا مدى الدهر لا خنا العهود ولا حلنا

---

[1] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص231.

[2] الأسلوبية والصوفية، أماني داود، ص104.

[3] المرجع نفسه، ص104.

فهو في بداية القصيدة يتحدث عن تذكره للعهد القديم (فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنّا). وفي آخرها يبين أنه مازال وفيّا لهذا العهد ولن يخونه أبدا مدى الدهر. وباقي الأبيات يتحدث فيها عن الطريق والسبيل التي تجعل العبد وفيّا لعهده القديم.

ورغم طغيان الأفعال الماضية في (الخمرية) إلا أننا نجد الأفعال المضارعة كذلك (42) مرّة، وورود هذه الأفعال بهذا التواتر في النص "يُظهر التجدد في الحدث الصوفي مع الإشارة إلى استمرارية هذا الحدث؛ إذ أن الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد، خلافا للزمن البشري المحدود المتغير"[1].

جاءت أغلب الأفعال المضارعة في القصيدة مرتبطة بالخمر مثل: (لم تعرف، يجلها، ويخصُّها، تكسو، يُفنِي، يَفنىَ، يُعيد، يُبدي...) فالشاعر يرى أن هاته الخمرة (المحبّة الإلهية) مستمرة منذ بداية الخلق إلي يوم القيامة، وهي ممتدة يحصل عليها كل من يطلبها، ولا تُمنع على أحد إلا على من لا يريدها، وهو العبد الذي حجبته حظوظ نفسِه عن الوصول إليها، كما يقول الشاعر:

موانعها منها حظوظ نفوسنا فإن قطعت عنا إليها تواصلنا

كما أن هذه المحبّة يهبها الله لمن يشاء، وهو لا يزال مستمراً في هِباته إلى يوم القيامة، أما فيما يخصّ فعل الأمر سنتطرّق إليه بالتفصيل عند دراسة الأساليب الإنشائية.

أ-2- الجملة الاسميّة:

عند دراسة (الخمرية) نلاحظ قلة توارد الجمل الاسميّة فيها مقارنة بالجمل الفعليّة، حيث نجدها لا تتعدّى (36) جملة، والجمل الاسميّة تدلّ على الثبات والسكون لأن "الاسم يثبت المعنى للشيء من غير إشعار بتجدّده شيئا فشيئا

[1] المرجع السابق، ص104.

بخلاف الفعل الذي فيه هذا الإشعار بالتجدد جزءًا بعد جزء"[1]. وقد أكثر الشاعر أبو مدين من الجمل الاسمية في قوله:

فهذا يواري بالغزالة غيرها وهذا بعين السّكر يستملح الغُصنا

وهذا بلين العطف يبدي صبابةً وهذا يرى ميلا إلى المقلة الوسنى

....

وهذا يرى كل الجهات مقاصدَا وهذا يرى مهدًا على متنه يبنى

فالشّاعر هنا يشير إلى مقامات الصوفية التي تختلف من صوفي إلى آخر، فهي مقامات ثابتة لا تتغير، ويثبت فيها أصحابها لا يتغيّر حالهم فيها، ولهذا كانت الجمل الاسمية الدالة على الثبات والسكون هي الأنسب للتعبير عن هاته المقامات وهاته التجربة الهادفة "إلى الثبات لا إلى التجريب"[2].

فالشاعر وغيره من الصوفية ثابتين على هذا الطريق –الطريق إلى الله– لا يغيّرونه أبدا مهما حصل لهم، كما أنهم ثابتون على حبهم لله لا يجدون في أنفسهم تبديلا ولا تغييرا، فهم كما قال تعالى: ﴿مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُم مَّن قَضَى نَحْبَهُ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا﴾ (الأحزاب،23).

وما يؤكد ما أشرنا إليه من ثبات الشاعر على حبه تصميمه على طريقه قوله:

فلست أرى عندي لحالي تغيرا ولا مطرقا فكرا ولا قارعا سِنا

وإني على ما أكد العهد بيننا مدى الدهر لا خنا العهود ولا حلنا

أ–3– المعرفة والنكرة:

نلاحظ في الخمرية غلبة الأسماء المعرفة على الأسماء النكرة، فقد وردت الأسماء المعرفة "بالـ" (78) مرة، مثل: (المزج، الوقت، الخمر، المعارف، الكائنات، الوجود، الوجوه، العهد، الكون، القدم، الزمان، الغرام، الروضة، الغزال، الغصن،

---

[1] التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص21.

[2] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص230.

الحزن، الحادي، الحنين...)، في حين أن الأسماء المعرّفة بالإضافة تواترت في النص (31) مرة، مثل: (دور كؤوسها، كل شيء، كل روح، كل قلب، الوجه الحسن، عين العز...).

أمّا الأسماء النّكرة تواترت في النص (25) مرة مثل (كرم، راح، مشعشعة، مظهر، حسنا، محدث، قديم، فؤادي، سرور، باسم، خائف، محبّ، منعم، طالبا، قطعة، وصلة...)

كما نعلم أن الاسم المعرفة هو "ما دلّ على شيء بعينه، والنكرة ما دلّ على شيء واحد لا بعينه"[1]. وقد استخدم أبو مدين الأسماء المعرفة في خمريته بصورة ملفتة للنظر لأنه يعبر عن تجربة خاضها بنفسه، طريقٍ يعرفها بعينها وليست مجهولة لديه، فقد سافر وخاض غمار الرحلة الروحية ووصل إلى نهايتها، أين تجلت له الحقائق والمعارف الإلهية. فالشاعر أبو مدين عارف بالله متحقّق يمكنه السير بالمتلقي في هذا الطريق إلى النهاية.

ورغم كثرة أسماء المعرفة إلا أن هذا لا يمنع من وجود الأسماء النكرة التي تدل على شيء واحد لا بعينه كما قلنا، فأغلب أسماء النكرة ارتبطت بالخمرة (مشعشعة، صرفا، دنوا، مظاهر...) فهذه الخمرة بالرغم من أنها ترمز للمحبة الإلهية بعينها إلا أنها تتجلّى للمحبين والعاشقين بتجليات مختلفة، فكنهها واحد ولكن كل صوفي يعبر عنها حسب التجليات التي بدت له.

وكذلك المحبّين طريقهم ووجهتهم واحدة هي "الله" لكن ما يحدث لهم في الطريق مختلف حسب ما أنعم الله به على عباده، والمحبوب على محبيه، فنجد منهم خائف وباسم ومحب ومنعم... وهكذا حسب تجلّي الله له. فالله سبحانه وتعالى تعددت أسماؤه وصفاته وأفعاله، فقد يتجلّى باسم الكريم أو باسم الرزاق أو باسم المانع ... فلكل اسم تجليات تظهر للمحبّ.

---

[1] التلقي والتأويل، محمد مفتاح، ص22.

وكل هاته التجليات الإلهية التي تتجلى للصوفية تنبع من مشكاة واحدة، ولها أصل واحد هو الله سبحانه وتعالى، ولكنها ليست هي نفسها التي تظهر لكل الصوفية.

أثناء دراستنا للخمرية لفت انتباهنا تغير ترتيب الجملة الاسمية فلاحظنا تقدم المبتدأ على الخبر، ولهذا ارتأينا التطرق لدراسة التقديم والتأخير.

أ-4- التقديم والتأخير:

يعد من أهم التغيرات التي تطرأ على الجملة الاسمية وتصيب بناءها وتؤدي إلى "إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه"[1]. وجاء في الخمرية:

لها كل روح تعرف العهد عهدها وفي كل قلب جاهل للسوى مغنى
لها القدم المحض الذي شفعت به بقاء غدا يفني الزمان ولا يفنى
إليها جميع الكائنات مشوقـة تريد افتخارا وهي عنهن ما أغنى
لها مطلق الوجه الحسن الذي نأت جنايته لكنّها أبـدا تجـنى

نجد التقديم والتأخير عند أبي مدين على نمط واحد، فالجمل الاسمية في صدر هذه الأبيات ابتدأت كلّها بشبه جملة مؤلفة من جار ومجرور في موقع الخبر مقدم.

كما نعلم أن العرب إذا اهتمت بشيء قدّمته لإبرازه، فكذلك الشاعر هنا قدّم الحديث عن الخمرة الإلهية –المحبة الإلهية– على غيرها لأنها هي الأصل والأهم لحياة الإنسان في دنياه وأخراه.

فكيف نحبّ شيئا زائلا في الدنيا سواءً أكان امرأة أم جاها أم مالا أم بنونا أم غير ذلك ونتعلق به، ولا نحب الله خالقنا؛ وخالق كل شيء في الوجود من أجلنا.

أَوَ لَوْ كان الله سبحانه وتعالى لم يخلق الثواب والعقاب، ولم يخلق الجنة والنار؟

أَمَا كان يستحق العبادة والطاعة والمحبة؟

---

[1] الأسلوبية والصوفية، أماني داود، ص100.

إنّ الله سبحانه وتعالى يستحق العبادة لأجله هو؛ لا طمعا في جنته ولا خوفا من ناره، بل حبا وعشقا فيه وطمعا في رضاه، وطلبا لقربه وشوقا للنظر إليه يوم القيامة، كما تقول رابعة العدوية:

أحبك حبين حب الهوى وحب لأنك أهل لذاك

أ-5- أسماء الإشارة:

لفت انتباهنا أيضا في دراسة (الخمرية) كثرة أسماء الإشارة في الجمل التي استخدمها الشاعر أبو مدين، وذلك في قوله:

فهذا يواري بالغزالة غيرها وهذا بعين السكر يستملح الغصنا

وهذا بلين العطف يبدي صبابة وهذا يرى ميلا إلى المقلة الوسنى

....

وما ضرُّ هذا الخلق والقصد واحد إذ نحن أخلصنا إليه توجُّهنا

تكرر اسم الإشارة (ذا) عدة مرات، حيث تواتر (19) مرة، واسم الإشارة "يعدّه بعض الباحثين المحدثين من الضمائر ويسميه الضمير الإشاري"[1]. وأما "بعض القدماء أشكل عليهم أمره فجعلوه قسما ثالثا بين الأسماء الظاهرة والمضمرة لأن له شبها بالظاهرة وشبها بالمضمرة"[2].

فالمحدثين عدّوه ضميرًا كغيره من الضمائر يزيد عليها بالإشارة، حيث به يشار إلى القريب باستعمال (هذا، هذان، هؤلاء)، وإلى البعيد باستعمال (ذلك، أولئك، تلك).

استعمل الشاعر اسم الإشارة (ذا) للإشارة إلى القريب، وقد جاءت مناسبة للتعبير عن قرب الصوفية من الله بسلوكهم هذا الطريق، ويبين للمتلقي إمكانية القرب من الله عند سلوك هذا الطريق واتباع الصوفية. وكذلك يعبر عن قرب الله من عباده جميعا، إذ يقول تعالى: ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾ (ق،16).

---

[1] بناء الجملة العربية، محمد حساسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط2، 2003، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص111.

وقربه من محبّيه أكثر، لقوله: ﴿قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللّهُ﴾ (آل عمران،31).

كما أن اسم الإشارة "يكشف عن ضرب من التوكيد والإحاطة والحصر"[1]. فالشاعر هنا يؤكد قرب الصوفي من ربه بسلوك هذا الطريق، وقرب الله منه كذلك، يقول تعالى في حديثه القدسي: "يا ابن آدم إن تقربت إلي فترا تقربت إليك شبرا، وإن تقربت إلي شبرا تقربت إليك ذراعا، وإن تقربت إلي ذراعا تقربت إليك باعا، وإن أتيتني سعيا أتيتك هرولة"[2]. ويؤكد أيضا أن هذا الطريق هو القادر على إيصال العبد إلى ربه ليفوز في الدنيا والآخرة.

أ-6- حروف العطف:

إلى جانب كثرة أسماء الإشارة في "الخمرية" نجد كثرة حروف العطف التي ربطت بين الجمل الاسمية. ففي قوله:

فلله ما أرضي فؤادي لما به وذا الحال ما أحلى وذا العيش ما أهنا
أوافق قوما ضمهم مقعد الهوى وإن كان كل منهم قاصدا فنـا
فهذا يواري بالغزالة غيرها وهذا بعين السكر يستملح الغصنا
وهذا بلين العطف يبدي صبابة وهذا يرى ميلا إلي المقلة الوسنى
....
وما ضرّ هذا الخلق والقصد واحد إذ نحن أخلصنا إليه توجّهنا

نجد أن حروف العطف بلغت (23) مرة في هذه الأبيات فقطن وفي القصيدة ككل (57) مرة، إذ "يقوم معنى حرف العطف نفسه بدور في مشاركة المعطوف عليه"[3]. وهذا يتناسب مع تعبير الشاعر في هاته الأبيات عن المشاركة الصوفية

---

[1] المرجع السابق، ص111.

[2] الرعاية لحقوق الله، الحارث بن أسد المحاسبي، تح: عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، دط، 1990، ص56، 57.

[3] بناء الجملة العربية، محمد حساسة عبد اللطيف، ص193.

للحب الإلهي فهم يشتركون في محبة الله والتوجه إليه بإخلاص، فالشاعر يريد من المتلقي أن يشاركه في حبه الإلهي، ويشاركه الرحلة الروحية التي يسافر فيها من أجل الوصول إلي الله.

وكذلك فإن (الواو) تفيد "التعبير عن مطلق الجمع"[1]، فالشاعر يجتمع مع غيره من الصوفية والمريدين لذكر الله في حلقات الذكر ومجالس العلم، لأن العبادة مع الجماعة أفضل من العبادة منفردا، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "صلاة الجماعة أفضل من صلاة أحدكم وحده بخمسة وعشرين جزءا"[2].

ب- الأساليب الإنشائية:

ب-1- أسلوب الأمر:

هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، يعرفه ابن فارس بأنه "طلب القيام بالفعل"[3]. ويرى تمام حسان أن الأمر "هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء وهو ضد النهي ويدل على المستقبل"[4].

ويكون الأمر حقيقيا إذا كان من الأعلى إلى الأدنى، وقد يخرج عن معناه الحقيقي إلى معاني مجازية بلاغية متعددة إذا كان من الأدنى إلى الأعلى، وهذا النوع الثاني هو الأكثر شيوعا في الشعر.

ويكون الأمر "بفعل الأمر الصريح، أو بالفعل المضارع المقرون بلام الأمر أو باسم فعل الأمر، أو بالمصدر النائب عن فعل الأمر"[5].

---

[1] المرجع السابق، ص195.

[2] الموطأ، مالك بن أنس، تح: محمد الاسكندراني، أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2001، ص60.

[3] مقاييس اللغة، ابن فارس، ج2، ص88.

[4] اللغة العربية، معناها ومبناها، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1979، ص250.

[5] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص141.

وردت في (الخمرية) صيغة الأمر بفعل الأمر الصريح في قوله: (أدرها، دع، زدنا، قف)، كما ورد باسم فعل الأمر (رويدك) أي تمهل، وكذلك ورد أمر مقرون بنهي وهو "الوجه الآخر للأمر"[1]، في قوله (لا تقصد سوى باب حانها) أي الزم باب حانها.

وقد تزاوجت هذه الأفعال بين أمر حقيقي وآخر مجازي، فالشاعر عند مخاطبته للذات الإلهية يكون الأمر مجازيا لأنه من الأدنى (الشاعر) إلى الأعلى (الله)، كما في قوله:

(أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا)، (وغنّ لنا فالوقت قد طاب باسمها)

فالشاعر هنا يخاطب نديمه ويطلب منه أن يسقيه خمرة صافية لا ممزوجة، ويغني له لأنه قد انتشى وطرب، وهذا الأمر ليس حقيقيا بل هو مجازي الغرض منه الدعاء "وهو الطلب على سبيل الاستغاثة والعون والتضرع ... ويسميه ابن فارس المسألة"[2]. فالشاعر يسأل الله ويتضرع له أن يقذف في قلبه المحبة الإلهية الخالصة من كل الشوائب وأن يتجلى له (غنّ) حتى يتواجد ويفنى.

وعند مخاطبة الشاعر للمتلقي يكون الأمر حقيقيا كقوله:

(قف عند حدك واقفا)

(لا تقصد سوى باب حانها)

(رويدك ما العرفان قالوا ولا قلنا)

فالشاعر هنا يأمر المتلقي بملازمه الحانة أي مجالس أهل العرفان وأهل الله لأنهم وسيلته إلى الله سبحانه وتعالى، كما يأمره بالتوقف عن استخدام العقل لأن هذا الطريق روحي يكون السفر فيه عن طريق القلب، وذلك بالتفكر والتأمل بعين البصيرة في خلق الله من أجل الاهتداء إلى معرفته.

---

[1]–الأسلوبية والصوفية، أماني داوود، ص136.

[2] علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، دط، دت، ص77.

ويأمره أيضا بالتمهّل (رويدك) في ادعاء المعرفة الإلهيّة لأنها لا تُكتسب بالأقوال بل بالأفعال فلا يمكن الوصول لهاته المعرفة الإلهية إلا بالأفعال المستمرّة، لا بالأقوال.

كما أنه خاطب الحادي بقوله: فقلت له: بالله من ذكرها زدنا)، فقوله: زدنا. أمر حقيقي لأنه من الأعلى إلى الأدنى أي من الشاعر إلى شوقه الذي يحدوا به إلى منازل الأحبة، فهو يطلب من شوقه زيادة ذكر الحبيب حتى يتجلى له.

ب-2- أسلوب الاستفهام:

هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبيّة ويعرف بأنه "طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل بأداة خاصة"[1]، فالاستفهام يُستعمل لطلب العلم بشيء مجهول، ويكون بأدوات منها: (الهمزة) و(هل)، وكذلك (ما، متى، أيّان، كيف، أين، كم، أي).

والهمزة يطلب بها أحد الأمرين: "التصور: وهو إدراك المفرد، أي تعيينه، وفي هذه الحال تأتي الهمزة متلوة بالمسؤول عنه، ويذكر له في الغالب معادل بعد أَمْ. والتصديق: وهو إدراك النسبة، أي تعيينها، وفي هذا الحال يمتنع ذكر المعادل[2].

أمّا هل "يطلب بها التصديق ليس غير، أي إدراك النسبة، ويمتنع معها ذكر المعادل"[3]. وأمّا بقية الأدوات الأخرى "يطلب بها التصور فقط، ولذلك يكون الجواب معها بتعيين المسؤول"[4].

وقد ورد أسلوب الاستفهام في (الخمرية)" في قول الشاعر:

(أتزعم فيما قلت إنك عارف؟) (وأنى لها حد يكفيها أنى؟) (فهل عائد لي رقدة؟)

---

[1] المرجع السابق، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص91.

[3] المرجع نفسه، ص91.

[4] المرجع نفسه، ص93.

في هذه الجمل الاستفهامية خرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معاني أخرى ففي قوله: (أتزعم فيما قلت إنك عارف؟) نجد أن الاستفهام يفيد الإنكار فالشاعر هنا ينكر على كل من يدّعي معرفة الله عن طريق العقل، والبرهنة على هذه المعرفة بالقول، وإنما معرفة الله عن طريق القلب، وذلك يكون بالمحبة الإلهية التي لا يمكن للعبد الوصول إليها إلا عن طريق الفعل (العبادات، الطاعات، فعل الخيرات، المناجاة، الذكر، تلاوة القرآن...).

وأما قوله: (وأنّى لها حدّ يكفيها أنى؟) فهذا الاستفهام يفيد التعجيز، فالشاعر يتهم بالعجز كل من ادعى المعرفة الحقيقية لله، وكذلك عجز العقل عن وضع حدّ ونهاية لهاته المعرفة.

فالمعرفة عند الصوفية معرفتان: "معرفة حق، ومعرفة حقيقة، فمعرفة الحق: معرفة وحدانيته على ما أبرز للخلق من الأسامي والصّفات. ومعرفة الحقيقة على أن لا سبيل إليها لامتناع الصمدية وتحقيق الربوبيّة"[1]. لقوله تعالى: ﴿ولا يحيطون به علما﴾ (طه،110).

فكلّ البشرية عاجزة عن الوصول إلى معرفة الحقيقة، وفي ذلك يقول الحلاج: "وما عرف حقيقة التوحيد غير رسول الله (ﷺ)"[2]. لأنّه عرج إلى السماوات العلا فكان قريبا من الله مثل الحاجب والعين لقوله تعالى: ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى﴾ (النجم،9).

وأما قول الشاعر: (فهل عائد لي رقدة؟)، فهذا الاستفهام يفيد التمني، فالشاعر يتمنى أن تظهر له محبوبته الحقيقية (الذات الإلهية) وذلك من خلال التجليات والكشف والشهود.

---

[1] اللمع، الطوسي، ص56.

[2] ديوان الحلاج، الحلاج، ص57.

ب-3- أسلوب القسم:

هو أحد الأساليب الإنشائية غير الطلبية "ويكون بأحرف ثلاثة تجرّ ما بعدها وهي (الباء، والواو، والتاء) كما يكون بالفعل (أقسم) أو ما في معناه مثل (أحلف). (فالباء) هي الأصل في أحرف القسم الثلاثة، وهي تدخل على كل مقسم به، سواء أكان اسما ظاهرا أم ضميرا، نحو: (أقسم بالله) و(أقسم بك).

و(الواو) فرع عن الباء وتدخل على الاسم الظاهر فقط... و(التاء) فرع من الواو بمعنى أنها لا تدخل على كل الأسماء الظاهرة، وإنما تدخل على اسم الله تعالى فقط"[1]. ومن صيغ القسم أيضا (لَعَمْرُ) التي تأتي مضافة إلى اسم ظاهرٍ أو ضمير مثل (لَعَمْرُ اللَه) و(لَعَمْرُكَ) وهذه الصيغة تَرِد بكثرة في الأساليب العربية.

ورد القسم في القصيدة في ثلاث مواضع، في قول الشاعر:

فلله ما أرضى فؤادي لما بــه وذا الحال ما أحلى وذا العيش ما أهنا

دعا باسمها الحادي ونحن على الغضا فقلت له: بالله من ذكرها زدنـا

لعَمرك حتى العيس لذ لها السّرى عجبت لشوق يشمل الركب والبدنـا

فالشاعر في البيت الأول (فلله ما أرضى) يقسم بالله على أن هذا السفر الروحي إلى الله بالقلب عن طريق الحب والعشق هو الأفضل الذي يصيب العبد الصوفي بالسّعادة في الدنيا والفوز في الآخرة، فالعبد لا يفوز بالجنة فقط وإنما بالنظر لوجه الله العظيم، لأن من اشتاق إلى لقاء الله والنظر إليه في الدنيا رزقه الله نعمة النظر إليه يوم القيامة، لقوله تعالى: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ ۞ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ﴾ (القيامة،23، 24).

كما يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "اللهم إني أسألك حبك وحب من يحبك والعمل الذي يبلغني حبك اللهم اجعل حبك أحب إلي من نفسي وأهلي ومن الماء البارد"[2].

---

[1] علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص72.

[2] الأذكار، يحي بن شرف النووي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ص392.

وفي البيت الثاني يقسم الشاعر على أن هذا الطريق بدايته الذكر (بالله من ذكرها زدنا). فالإنسان إذا أحب شيئا بقلبه ازداد ذكره بلسانه، ولهذا من أراد أن ينعم قلبه بالمحبة الإلهية فعليه بمداومة ذكر الله باللسان. تقول رابعة العدوية:

أحبك حبين حب الهوى وحب لأنك أهل لذاك

فأما حب الهـوى فشغلي بذكرك عمّا سواك

فهي لا تشتغل إلا بذكر المحبوب "الله" حيث تنسى الدنيا وما فيها عند ذكرها، لأنها تلقاه في الذكر وتنعم بقربه وتسعد بتجليه لها.

وفي البيت الثالث يقسم بأن الهمم تعلو بالذكر (لعمْرُك حتى العيس لذّ لها السرى) فبكثرة ذكر الله تعلو الهمم وتعمل على مرضاة الله وتتحمل المصاعب والمشاق في سبيل الوصول إليه فعلو الهمم يوصل العبد إلى مبتغاه.

3- المستوى الدلالي:

تمثل الدراسة الدلالية "حلقة مهمّة من حلقات التحليل الأسلوبي، إذ به تكتمل الدوائر الثلاث (الصوت، التركيب، الدلالة)"[1] فالقصيدة ليست مجرّد أصوات، وجمل وتراكيب فحسب، بل هناك أيضا المعنى الذي لا يظهر على السطح (الشّكل)، إلاّ أننّا نتوّصل إليه عن طريق القراءة والتأويل، لذا فهو مهم ولا يمكننا إهماله أو إغفاله.

فكل من الشكل الظاهر والمعنى الباطن، يتظافران ويتكاملان حتى تخرج القصيدة أو العمل الفنيّ "وله دلالته الجماليّة الموحية والمثيرة للخيال والإحساس والفهم"[2].

وقد يكون هذا المعنى وليد الرموز أو الألفاظ أو الجمل، وبما أنّ المعنى هو مركز اهتماماتنا في هذا المبحث فإنَّنا سوف نقف عند معاني ودلالات الرموز الأكثر توظيفا في خمريّة أبي مدين التلمساني.

---

[1] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص146.

[2] ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، عبد الواحد حجازي، ص33.

إذ تأّملنا (الخمريّة) التي بين أيدينا للدراسة رأينا أنّ أبا مدين التلمساني قد وظّف ثلاثة رموز أساسية هي: الخمرة، المرأة، الطبيعة. وسنقف عند دلالة كل رمز.

أ- دلالة رمز الخمرة:

أوّل ما يشدّ انتباهنا ونحن بصدد دراسة القصيدة توظيف أبي مدين لرمز الخمرة الذي "أخذ الصوفيّة -كما أخذ من قبل شعر الغزل- أسلوبا رمزيا حافلا بالثراء، يلوحون به على طريقتهم، إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذوقيّة، وقد أعطى الصوفيّة هذا المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمر إلى دائرة الرمز الصوفي"[1].

(الخمريّة) عنوان يشي لنا بالدلالة الكبرى للنص والذي يبدو للوهلة الأولى أنه يتناول موضوع الخمرة، فكأن هذه القصيدة تتغنّى بالخمر وصفاتها وألوانها وشاربيها والذي يؤكد هذا القول إن في طيّات القصيدة ذكر لما يتعلّق بالخمرة من أسماء وأوصاف وأواني هي "الصرف، المزج، الكرم، الدّن، الكؤوس، الحانة، مشعشعة، جمالها، لطافتها)

ولكننّا إذا أوغلنا في قراءة القصيدة للكشف عن دلالاتها ومعانيها يظهر لنا أنّ "المعاني في هذا النصّ لا تكشف عن هويّتها مباشرة، بل تحتجب خلف الأستار، ولا تبدو إلاّ في هذه الصور المجازيّة التي تختفي وراءها مدلولات متعددة، فالأشياء تتجرد من تشيئّها والألفاظ تتجرد من لحائها لتكتسي دلالات جديدة مشرقة بفيوضها الصافية"[2].

فالمعنى السطحي المباشر للقصيدة يدور حول موضوع الخمرة، والسكر الذي يعيدنا إلى خمريّات أبي نواس ويذكرنا بها، أما عن المعنى الباطني العميق

---

[1] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص148.

[2] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص261.

فينطوي على قيمة رمزيّة خاصة تشير إلى الحبّ الإلهيّ الذي "يجتاح كيان الشاعر، ويفضي به إلى حالة السكر والنشوة بخمرة المحبّة الإلهيّة"[1].

وهذا التعددّ في الدلالات والتعدد في التأويلات هو مكمن الجمال في الرمز الصوفي وتتجلى جمالية هذه القصيدة في رمزيتها التي تشف تارة وتغمض أخرى والتي عبّرت بلغة سلسة، وبنغم عذب تستسيغه أذن السامع تعبيرا جميلا، عن معاني دقيقة وعميقة"[2].

فالشاعر أبو مدين يتحدث في قصيدته عن خمرة الحبّ الإلهي التي تسكر الصوفي وتذهله وتغّيبه عن نفسه، ولجأ إلى توظيف رمز الخمرة الحسيّة للتعبير عن حاله ووجده فالصوفيّة اتخذوا من "العنصر الخمري" بديلا أرضيا موازيا لموضوع السكر الصوفي الذي قد تتعدد أسبابه، بحسب أنواع الواردات، ولقد بدت الخمرة بديلا رمزيا مناسبا بسبب تشابه كل من آثارها وأثار السكر الصوفي التي يمكن أن نتبيّنها في غياب التوازن وجسارة رقابة العقل، وحضور الرّعونة، والتهتّك والشطح"[3].

أي أن الصوفيّة وجدوا في الخمرة الحسيّة المسببّة للسكر معادلا موضوعيا للسكر الصوفي وذلك لتشابههما من حيث فقدان العقل والإدراك وحصول اللّذة.

فالشاعر يتغنّى في خمريّته بالخمرة الإلهيّة التي أسكرته سكرا أطربه وأنشاه وأنساه نفسه، وكل الوجود، ولم يعد يرى إلا محبوبه الذي تجلّى له وسلب منه روحه، فغاب عن نفسه، وحضر بمحبوبه. وأصل سكر الشاعر أبي مدين هو الحبّ الإلهيّ، لأنّ السّكر عند الصوفيّة يدل على "معان خاصّة تدور حول المحبّة الإلهيّة والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص262.

[2] جمالية الشعر الصوفي، هيفرو محمد علي، ص300.

[3] تجليّات الشعر الصوفي، أمين عودة، ص337.

[4] الرمز الصوفي، عاطف جودة نصر، ص378.

فبالحبّ حصل له الكشف فغاب عن حسّه وذهل عن كل ما حوله، وسكر بمحبوبه، وعبّر عن سكره كباقي الصوفيّة في أحوال سكرهم برمز الخمرة "عمّا يجدونه من ثمرات التجليّ ونتائج الكشوف وبوادر الواردات وأوّل ذلك الذوق ثم الشرب ثم الريّ، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الريّ، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشربّ سكران، وصاحب الريّ صاح، ومن قوي حبّه تسرمد شربه، فإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكرا، فكان صاحيا بالحق فانيا عن كل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه ولا يتغيّر عما هو به، ومن صفا سره لم يتكدر عليه الشرب، ومن صار الشّراب له غذاء، لم يصبر عنه ولم يبق بدونه"[1].

فالخمرة عند الصوفي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحبّ الإلهي، فكلما زاد حبّه زاد سكره، فهو يكون في البداية متساكر ثم سكران، ثم صاح، يقول الحلاّج:

وسكر ثم صحو ثم شوق وقرب ثم وصل ثم أنس[3]

والسكر الصوفي هو "تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، وقد امتلأت بحب الله حتى غدت قريبة منه كل القرب... وهو حال من الدهش الفجائي يعتري العبد فيذهله عن كل حسّ غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفاّق يوقد فيها الوله والهيمان"[4]. فالخمرة التي يقصدها الشاعر هي خمرة الحب الإلهي وهو لا يشربها إلا صِرفًا؛ أي صافية، نقيّة، غير ممزوجة، حيث يقول:

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا نحن أناس لا نرى المزج مذ كنا

فالصرف هي الخمرة الإلهيّة الخالصة، وهي المحبّة الخالصة لله وحده سبحانه وتعالى فقلب الشّاعر لا يتربّع فيه غير الله عزّ وجلّ وحده، ولا يشاركه أحد فهو منزّه عن السوى والأغيار، فالشّاعر لا يرى غير الله وحده، في الوجود كلّه.

---

[1] الرسالة القشيرية، القشيرية، ص65.

[3] ديوان الحلاج، الحلاج، ص57.

[4] الشعر الصوفي، عدنان العوادي، ص199، 200.

والخمرة الخالصة "هي رمز إلى التوحيد الخالص وشهود الحق بالحق، أما مزج الخمرة فيرمز به إلى مزج الوجود الحق بصدر الكائنات"[1]. والشّاعر لا يرى بالمزج لأنّ المزج يعكر صفو الخمرة وجلاءها، وكذلك حبّ الأغيار مع الله سبحانه وتعالى يعكر التوحيد ولا يجعله خالصا، وفي ذلك يقول عفيف الدين التلمساني:

ولا تمزجها فهي بالمزج حرم ولو جليت صرفا عليهم لحلّت[2]

ويقول أيضا:

وأشرب الرّاح حين أشربها صرفا وأصحو بها فما السبّب [3]

يصف الشاعر خمرته بأنها لم تعتصر من الكرم ولم يجّلها راح ولم تعتق في دنّ حيث يقول:

هي الخمّر لم تعرف بكرم يخصّها ولم يجلها راح ولم تعرف الدنّا

فهي خمرة إلهيّة قديمة أزلية وليست خمرة تعتصر من العنب، بل هي خمرة المحبّة الإلهيّة التي هي "قوام العالم ومركز الدائرة ولباب الوجود والخطاب كن فيكون"[4]. ثم يصفها لنا بانّها مشعشعة وجميلة ولطيفة، فيقول:

مشعشعة يكسو الوجوه جمالها وفي كلّ شيء من لطافتها معنى

خمرة نورانيّة تضيء وتنوّر أرواح العارفين، فكما أنّ الشمس تضيء كلّ الوجود وترسل بأشّعتها في كل مكان، فإن شمس المحبّة الإلهيّة تضيء أرواح المحبيّن والعاشقين، وترسل أشّعتها في قلوبهم وأرواحهم وأجسادهم فتنوّرها، ويبدو نورها في وجوههم وسماهم.

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفيّة، عاطف جودة نصر، ص362، 363.

[2] جمالية الرمز الصوفي، هيفرو محمد علي، ص309.

[3] المرجع نفسه، ص307.

[4] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص262.

فالشاعر يصف خمرته العرفانيّة بالتشعشع والجمال واللطافة لأنّ "المحبّة الإلهيّة نورانيّة في جوهرها لأنّ موضوعها نور خالص، بل إنه نور الأنوار، فلا عجب أن ينعكس سناها على سيماء العرفاء والمحبين الإلهيين"[1].

ثم يذكر كؤوسها فيقول:

حضرنا وغبنا عند دور كؤوسها وعدنا كأنّا لا حضرنا ولا غبنا

فالكؤوس هنا هي كأس المحبّة الإلهيّة التي تسقي المحبّ حتى يفنى، فيغيب ويحضر. وهاته الكؤوس التي تسقي المحبين شرابها "ليس خمرا تدير الرأس وتنقل الحواس وتضرب غشاوة على القلب، بل هي على العكس توقظ النفس وتنعش الوجدان وتجلو عين البصيرة، وتفتح أمام القلب أرحب الآفاق"[2].

فهي رمز المعرفة الإلهيّة التي تجلو للشاعر بواطن الأشياء فيراها بعين بصيرته، حيث يقول:

وأبدت لنا في كلّ شيء إشارة وما احتجبت إلا بأنفسنا عنا

ويقول الشاعر عفيف الديّن التلمساني:

طاف بالحان ولبّى وأقاما يجتلي الكأس على أيدي الندامى[3]

فهذه الكأس هي كأس المعرفة الإلهية، المعرفة الحقيقية اليقينية التي لا غموض فيها ويسبب يقينها فإنها تذهب الهموم الناجمة عن الشكّ والقلق. وقد أشار الشّاعر إلى الغيبة والحضور عند حديثه عن الكؤوس، والغيبة هي "أن يغيب الصوفي عن حضور نفسه فلا يراها"[4]. وهي "غيبة القلب عن كل ما يجري من أحوال الخلق لانشغاله بأمر الحق تعالى"[5].

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفيّة، عاطف جودة نصر، ص362، 364.

[2] الشعر الصوفي، عدنان العوادي، ص200.

[3] جمالية الرمز الصوفي، هيفرو محمد علي، ص311.

[4] التعرف لمذهب أهل التصوّف، الكلاباذي، ص140.

[5] جمالية الرمز الصوفي، هيفرو محمد علي، ص306.

أما الغيبة عند أبي مدين فهي غيبة أخرى، وهو التي عرض لها الكلاباذي بقوله: "وغيبة أخرى، وهي أن يغيب الصوفي عن الفناء، والفاني بشهود البقاء والباقي فيكون الشهود شهود عيان، وتكون الغيبة غيبة من شهود الضرّ والنفع لا غيبة استتار واحتجاب"[1].

يقول أبو مدين: (حضرنا وغبنا) الحضور والغياب كناية عن الاستتار (الاحتجاب) والظهور، فمن حجب عن رؤية الحق بسبب ظلمانيّة جسده فإنه بهذه الخمرة (المحبّة) وبحضورها وشرابها تتكشف رؤيته للحق، فيكون حضوره بالحق ويفنى به، ثم يغيب عن فنائه، فتكون الغيبة غيبة الإحساس والإدراك وتعطيل كل الحواس، لا غيبة جسد.

ب- دلالة رمز المرأة:

عند تأملنّا (خمريّة) أبي مدين تبدو لنا وحدتها العضوية واضحة تماما، حيث يصعب الفصل بين عناصرها، فهي تتميّز بتناسق أجزائها، كأنّها "لوحة فنيّة تتوزّع فيها مساحات اللون بشكل متناغم لكي يبهج البصر، أو كأنّها قطعة موسيقية تأتلف فيها النغمات مع اللحن الكلي العام... وفي الآن نفسه تعبّر عن المضمون الفكري (المذهب الصوفي) الذي سكبه الشّاعر في هذا القالب الفني الجميل"[2].

استطاع الشاعر أبو مدين أن يمزج بين الرموز الصوفيّة الثلاثة: الخمرة، المرأة الطبيعة، في قصيدته بأسلوب فني جميل.

وهذا التداخل بين هذه الرموز سمة اتسمت بها (الخمريّة) وهذا طبيعي لأنّ الجمال الإلهي المطلق الذي يتجلّى في الطبيعة عموما، وفي المرأة خصوصا، هو الذي يؤدي إلى الحبّ والعشق، وشدّة العشق والوله هي التي تؤدي إلى السكر.

ومن هنا كان التداخل بين الجمال والعشق والسكر، فالعشق الحقيقي يكون للجمال الحقيقي، إذ يجب على العبد "أن يعشق الجمال الخالد الذي لا يناله البلى،

---

[1] المرجع السابق، ص41.

[2] جمالية الرمز الصوفي، هيفرو محمد علي، ص269.

الجمال الإلهي المطلق"[1]. وعلى قدر عشقه يتجلّى له محبوبه؛ الله، وكلّما ازداد شربا من كأس الحبّ فني في محبوبه وسكر من خمرته.

ومن هنا كان العشق والحب الإلهي هو الأساس والأصل، فهو نقطة البداية لكل صوفي فمن أراد التوجّه إلى الله عليه بحبّه وحبّ خلقه وكل الأعمال الصالحة التي تقرّب إليه، وفي ذلك كان الرسول صلى الله عليه وسلم يدعو قائلا: "اللّهم إني أسألك حبّك وحبّ من يحبّك، والعمل الذي يبلغني حبك، اللّهم اجعل حبّك أحبّ إليّ من نفسي وأهلي ومن الماء البارد"[2].

ولهذا نجد أن الحبّ عند الصوفيّة هو المبدأ الأخلاقي الذي ترتكز عليه كلّ أعمالهم وعباداتهم "فهو العنصر العاطفي في الديّن، هو سكر المشاهد، وشجاعة المضحّي، والأصل الأصيل للتحقق الخلقي والإدراك الروحي، وهو عمليّا نبذ النّفس والتضحية بها، والتخليّ عن كل مملوك من مال وجاه، وعن كل ما يضنّ به الناس لوجه المحبوب دون التفكير بأي جزاء.

فمن خلا قلبه وسلوكه من الحبّ سقمت روحه وصار فظّا غليظا يقتله نقيض الحبّ؛ الكبرياء والعجب والغرور. وفي هذا يقول جلال الديّن الرومي: "الحبّ دواء داء كبريائنا وغرورنا بأنفسنا وهو الطبيب لضعفنا، ومن لبس ثوب الحب برئ أصالة من أثرته"[3].

ومن هنا كان تغنى الصوفيّة بالحب الإلهي، والتغزّل بالذّات الإلهيّة هو الركيزة التي تدور حولها قصائدهم، حيث اتخذّوا من الغزل رمزا لحبّهم الإلهي، فالغزل الصوفي "غزل بتجليّات عديدة لحقيقة واحدة وبأسماء مختلفة لمسمى واحد، فضلا

---

[1] المرجع السابق، ص228.

[2] الأذكار، النووي، ص392.

[3] جمالية الرمز الصوفي، هيفرو محمد علي، ص229.

عن كون هذا الغزل رمزا وتلميحا للأسرار الصوفيّة الشاطحة وحيلة فنيّة لوصف حبّ العبد لربّه وصفا أدبيا يحاكي الشعور الذّاتي للعبد وفرديته"[1].

وظّف الصوفيّة رمز المرأة للتعبير عن حبّهم وعشقهم للذات الإلهيّة لأن "توجههم إلى الذّات العليا ومناجاتها وندائها والتعلّق بها يتجاوز علاقة العابد بالمعبود والمخلوق بالخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق، بحيث تكون رغبة الاتصال والتشّوق له أمرا يغلب على الصوفي حتى يغلق كل المنافذ أمامه، وحتى يترك كل ما عدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحده"[2].

فالصوفيّة في عشقهم الإلهي والتغزّل بها يشابهون شعراء الغزل الذين يتغزّلون بمحبوباتهم (سلمى، لبنى، ليلى...) ظاهريا، أمّا باطنيا فهم يخالفونهم لأنّ عشق الصوفيّة عشق روحي، وحبّهم حب إلهي صرف؛ حب الله وحده ولا يشاركه في الحب أحد.

من هذا المنطلق تظهر لنا جماليّة رمز المرأة الذي وظفه أبو مدين في (خمريّته)، فعند مطالعتنا للقصيدة يبدو لنا أنّ الشاعر يتغزّل بمحبوبته، حيث صرّح باسمها (ليلى، لبنى)، ولكننا إذا تعمقنا في القصيدة بحثا عن دلالاتها تجلت لنا دلالات مخالفة لقراءتنا الأولى (فليلى، ولبنى) هنا رمز للعشق الإلهي والحب الإلهي، فالشّاعر عاشق للذّات الإلهيّة وليس لامرأة حقيقية، وهذه الثنائيّة التي وحدّت بين الحسي والروحي، بين المرئي واللامرئي، بين المادي والمعنوي، وهو مكمن الجمال في توظيف رمز المرأة في (الخمريّة).

وهذا التوقع من طرف القارئ بأن القصيدة غزليّة في امرأة هي محبوبة الشاعر والصدّمة التي تصيبه عندما يعلم أن مقصود الشاعر يخالف توقعه هو سرّ الجمال في توظيف الرمز عند الشاعر أبي مدين.

---

[1] جماليّة الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص154.

[2] الأسلوبية والصوفيّة، أماني سليمان داوود، ص155.

وظّف أبو مدين رمز المرأة في (الخمريّة) تصريحا وتلميحا؛ بصريح العبارة بتوظيف اسمَيْ محبوبتين مشهورتين في الغزل العذري؛ (ليلى ولبنى) في قوله:

يقول أناسٌ قد تملّكه الهـوى أجلْ لستُ في ليلى بأوّلِ من جُنَّ

جُنِنت بها عن كل ما علِم الورى وأُظهِر لُبنى والمرَاد سوى لُبنى

ففي هذين البيتين استعار الشاعر اسمي (ليلى، ولبنى) للتعبير عن حبّه الإلهي، فيقول: (وأظهر لبنى والمراد سوى لبنى)، فليلى ولبنى رمز للذّات الإلهيّة.

فهو قد تعلّق بالذّات الإلهيّة وهام بها حبّا وعشقّا، فليلى رمز إلى "المحبوبة الحقيقية والحضرة الإلهيّة العليّة من حيث أنها تظهر في ليل النشآت الكونيّة بعد ارتفاع أستار تلك النشأة الإمكانيّة"[1].

والليّل هو محل التنزُّلات الإلهيّة، لأنّ العبد يكون قريبا من ربّه في اللّيل، وذلك من خلال قيامه بالصّلاة والدعاء والمناجاة، والبكاء من خشيّة الله ومن الندم على ما فات، والخشوع والتضرّع وما إلى ذلك. وفي ذلك يقول ابن الفارض:

أبرقٌ بدا من جانبِ الغور لاحَ أم ارتَفعت عنْ وجهِ ليلى البَراقعُ

نَعم أسفرَتْ ليلاً فصَارَ بوجهِهَا نهارًا بهِ نورُ المحاسِن ساطِعُ [2]

كذلك لأن "معارج الأنبياء لم تكن إلاّ بالليّل لأنّه محلّ الإسرار والكتم وعدم الكشف"[3].

أمّا لبنى فهي "إشارة إلى اللبانة وهي الحاجة"[4]، فالعبد في حاجة دائمة لربّه ومعبوده في كل أعماله وعباداته، بل وحياته كلّها في الدنيّا والآخرة. لذا وظّف الشاعر اسمي ليلى ولبنى لأنّه في حاجة إلى الله أن يكون معه في كل وقت وحين

---

[1] شرح ديوان ابن الفارض، النابلسي والبوريني، ج2، ص345.

[2] المرجع نفسه، ص345، 346.

[3] ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص22.

[4] المرجع نفسه، ص69.

لا يفارقه أبدا. فكان يدعوه ويتضرع إليه ويناجيه ليلا تستّرا عن أعين الناس كي لا يعلم من أمره شيء، وهذا قمة الإخلاص لله تعالى.

ولكن حبّه فضحه، وأصابه بالجنون، حيث يقول: (أجل لست في ليلى بأوّل من جنّ) وكأنّه يشير هنا إلى مجنون ليلى (قيس ابن الملّوح) الذي كان يرى محبوبته (ليلى) في كل مكان حتى في الطلل والحجر، في الصحراء، في كل شيء، وفي كلّ مكان... حتى لقب بالمجنون.

كذلك الشاعر مجنون بحبّه الله، حيث يرى الله في كل مكان، وفي كل شيء بل تعدّى ذلك فأصبح لا يرى حتى نفسه، بل يرى الله وحده. فاتّهمه الناس بالجنون، لكن الشاعر لا يبالي بقولهم لأنّه متيّقن بأنّ جنونه ليس حقيقي، بل مجنون بحبّه لربه وخالقه الذي جذبه عن نفسه وأفناه في حبّه، فأصبح روحا لا حسّا ولا عقلا كأنّه في حكم المجنون.

ولم يكن أبو مدين وحده الذي عبّر عن جنونه بمحبوبه (الله) بل هناك من الصوفيّة من عبّر عن جنونه أيضا، فقد عبّر الشبلي عن جنونه في الحبّ الإلهي حتى أنه غلب مجنون بني عامر في إمارة الحبّ، حيث يقول:

باح مجنون عامر بهواه وكتمت الهوى ففزت بوجدي

فإذا كان في القيامة نودي "أين أهل الهوى؟" تقدمت وحدي[1]

إلى جانب توظيف أبي مدين رمز المرأة صراحة، فقد وظّفه تلميحا وذلك بِذكر بعض مفاتن جسدها مثل: (عرفها، اسمها، الليّن، العطف، المقلة، الوسنى، النشوة، الرقدة). حيث يقول:

يذكرني مرّ النسيم بعرفها ويطربني الحادي إذا باسمها غنّى

أوافق قوما ضمّهم مقعد الهوى وإن كان كل منهمو قاصدا فنّا

فهذا يواري بالغزالة غيرها وهذا بعين السّكر يستملح الغصنا

وهذا بلين العطف يبدي صبابة وهذا يرى ميلا إلى المقلة الوسنى

[1] الشعر الصوفي، عدنان العوادي، ص104.

دعا باسمها الحادي ونحن على الغضا فقلت له: "بالله من ذكرها زدنا"

فجاد إلى أن أهدت الركب نشوة ونحن على الأكوار من طرب ملنا

وحتى غصون البان مالت ترنما وغنّت عليه كل صادحة لحنا

وهل عائد لي رقدة كي أرى بها خيال رسول زائر مضجعي وهنا

فإن جاءني بالقرب منها مبشّر وهبّت له روحي سرورا وما أغنى

نلاحظ في هذه الأبيات امتزاج رمز المرأة برمز الطبيعة مثل: (النسيم وعرفها، الحادي واسمها، الغزالة، الغصْن).

ففي قوله :(يذكرني مرّ النسيم بعرفها)، نجد أن مرّ النسيم هو الريح الطيبة والهواء العليل الذي يذكّر الشاعر بطيب المحبوبة ورائحتها الزكيّة التي يعرفها، فالنسيم رمز "عالم الأنفاس بما تحمله من طيب أعراف أزهار المعارف الإلهيّة بحسب مشام الطالبيّن"[1]. وهو عالم النفس الرحماني الذي يحمل المعارف الإلهيّة التي تمنحها المحبوبة الحقيقية (الذّات الإلهيّة) إلى طالبيها؛ إلى الشاعر طالب المعرفة الإلهيّة وأمثاله.

وقوله: (يطربني الحادي إذا باسمها غنّى)، فالحادي هو الذي يسوق الإبل، وهو المرشد والهادي الذي بيده زمامها، وهو الذي يحدو للإبل تخفيفا للأثقال وتسهيلا للطريق الصعبة بما لتلك الموسيقى من أثر فعال. فكذلك الشاعر فهو في رحلة روحيّة صعبة وشاقة، وغير واضحة المعالم لذا كان لابدّ من وجود حادي يهدي إلى الطريق ويرشد له، حتى يسهّل للشاعر الطريق، ويساعده على تحمّل الصعاب والمشاق.

فالحادي هنا يرمز إلى "الشوق الذي يحدو بالهمم إلى منازل الأحبّة"[2]، الشوق الذي يتغنّى باسم المحبوبة "الذّات الإلهيّة" يطرب الشاعر ويجعله يعلو بهمّته للوصول إليها في أقرب وقت.

---

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص18.

وقوله:

فهذا يواري بالغزالة غيرها وهذا بعين السّكر يستملح الغصنا

وهذا بلين العطف يبدي صبابة وهذا يرى ميلا إلى المقلة الوسنى

إن الغزالة والغصن ولين العطف، والمقلة الوسنى، كلّها صور لمفاتن المحبوبة فالغزالة توحي بجمال المحبوبة، والغصن يوحي بقامتها وقدّها، وكذلك لين العطف، والمقلة الوسنى توحي بجمال عين المحبوبة التي ترشق محبيّها بسهام الحب فتصيب القلب وتشعل فيه نار الشوق.

وكل هذه الصور الحسيّة للمرأة رمز للمعارف والحقائق الإلهيّة التي تتنزّل على قلوب العارفين العاشقين للذّات الإلهيّة، "فالغزلان الراتعة والأغصان المائسة والأعطاف الليّنة والعيون الناعسة التي رتقها الوسن... صور حسيّة ذات طابع شهواني مسقطه على أحوال ومنازلات إلهيّة"[1].

وفي قوله:

دعا باسمها الحادي ونحن على الغضا فقلت له: "بالله من ذكرها زدنا"

فجاد إلى مـن أهدت الركب نشوة ونحن على الأكوار من طرب ملنا

فالحادي هو الشوق كما رأينا سابقا تغنّى باسم المحبوبة، والشّاعر على الغضا، والغضا هنا رمز إلى "نيران الحب"[2] فالشاعر يحترق بنار الحب ويشتعل.

وكذلك في قوله: (فقلت له: بالله من ذكرها زدنا) وكأن ذكر المحبوبة يزيد من اشتعال القلب وهيامه، عساه يبلغ وصالها، وذلك مطمع الشاعر. والذكر هنا رمز لذكر الله تعالى؛ تهليل وتحميد وتسبيح واستغفار، ودعاء ومناجاة، وتضرع وابتهال يزيد في قرب الشاعر من ربه، وهو لا يتوقف عن ذكره حتى يبلغ وصاله.

---

[1] الرمّز الشعري عند الصوفيّة، عاطف جودة نصر، ص171.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص33.

وقد بلغ إلى ما يريد، ففي قوله: (فجاد إلى أن أهدت الرّكب نشوة) فالنشوة هي اللّذة؛ لذّة الوصال. فقد حدث الوصال بين الشاعر ومحبوبته "الذّات الإلهيّة" والوصال هنا ليس وصال حقيقي ولكن رمز للكشف والشّهود.

ثم يقول:

فهل عائد لي رقدة كي أرى بها خيال رسول زائر مضجعي وهنا

فإن جاءني بالقرب منها مبشّرا وهبت له روحي سرورا وما أغنى

فالشّاعر هنا يسترسل مع "أمانيه وتشوقه إلى الرّقاد، عسى أن يطرقه طيف المحبوبة وخيالها، وهو غير باخل بروحه أن يهبها للبشير. مقيم على حاله لا يريم، فلات حين ندامة وخيانة لعهود المحبّة، وحول عن مواثيق العشق"[1].

فهو لا يتغيّر حاله، وهو على عهده الأوّل للمحبوب، وفيّ لا يخون، وسيظلّ كذلك إلى آخر رمق في حياته.

ج- دلالة رمز الطبيعة:

أهاب الصوفيّة برمز الطبيعة كما أهابوا برمز المرأة والخمرة، وذلك باعتبار أن الطبيعة بجمالها تجلي للجمال الإلهي المطلق، فاحتفوا بكل ما حفلت به الطبيعة من حيوانات وطيور ومظاهر فلكيّة كالبرق والرعد والمطر... وما إلى ذلك. ومظاهر الطبيعة كالطلل والصحاري والقفر والجبال والرمال... وغيرها من مظاهر الطبيعة اليابسة. والماء كالبحر والوادي والجدول، وغيرها من مظاهر الطبيعة الخضراء الرطبة، ووظفوها في شعرهم رموزا لمعاني روحيّة باطنيّة.

ج-1- رمز الرحلة

كان طلب ومبتغى الصوفية الوصول للمحبوبة "الذات الإلهيّة" وهذه المحبوبة ليست قريبة ولا في متناول يد الصوفي، لهذا كان لزاما عليه السفر والارتحال طلبا للمحبوبة ومنازلها وأماكنها.

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص171.

ومن هنا فإن الرحلة والوقوف على الأطلال قد وسمت كل القصائد الصوفيّة، لأنّ الصوفي في شوق دائم للوصال واللقاء للمحبوب الحقيقي؛ الله، وفي حنين دائم إلى الموطن الأصلي، فهو يشعر باغتراب لابتعاده عن موطنه الحقيقي.

فالرحلة الصوفيّة ليست رحلة حقيقية بل هي رحلة القلب من العالم الأرضي إلى العالم العلوي بحثا عن المحبوبة وعودة إلى الوطن الأم و"السفر عند ابن عربي هو سير القلب في توجهه إلى الحق بالذكر...والسفر عند أهل الحقيقة عبارة عن سير القلب عند أخذه في التّوجه إلى الحق بالذكر..."[1].

والرحلة الصوفيّة رحلة صعبة، طويلة شاقة، مليئة بالمهالك والمخاطر، يجب على الصوفي اجتيازها حتى يصل إلى النهاية أين يظفر بمناه ومبتغاه، يقول القشيري:

"سمعت إبراهيم بن أدهم يقول: لن ينال الرجل درجة الصالحين حتى يجتاز ستّ عقبات أولها: أن يغلق باب النعمة ويفتح باب الشدّة، والثاني: أن يغلق باب العزّ ويفتح باب الذّل، والثالث: أن يغلق باب الراحة ويفتح باب الجهد، والرابع: أن يغلق باب النوم ويفتح باب السهر، والخامس: أن يغلق باب الغنى ويفتح باب الفقر، والسادس: أن يغلق باب الأمل ويفتح باب الاستعداد للموت"[2].

كما أن الرحلة الصوفيّة تتطلب طريقا وسالكا، فالسالك طريق الله، المسافر المتوجه إليه هو (المريد) عند الصوفيّة، والمُريد: اسم فاعل من الفعل أراد، أي من الإرادة وهي "بدء طريق السالكين، وهي اسم لأوّل منزلة القاصدين إلى الله تعالى، وإنّما سميت هذه الصفة إرادة لأنّ الإرادة مقدمة كل أمر، فما لم يرد العبد شيئا لم يفعله"[3].

---

[1] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص371.

[2] الرسالة القشيرية، القشيري، ص98 ،99.

[3] المرجع نفسه، ص201.

والمريد في التصوّف اكتسب هذا الاسم لسببين: "الأوّل إنّه أراد الوصول إلى معرفة الحق، أو إلى الحضرة الإلهية. الثاني: أنّه يحرر هذه الإرادة من نفسه بتسلميها، لذلك (المريد) هو اسم فاعل وتسليم الإرادة: تقنية الوصول إلى الله"[1].

سُمي المريد مريدا لأنه أراد الوصول إلى الله ومعرفته من خلال سلوك هاته الرحلة، وتسليمه لإرادة الله سواء أكان خيرا أم شرّا. وفي ذلك يقول أحد الشعراء:

مريدا صفا منه سرّ الفؤاد فهام به السرّ في كل واد

ففي أي واد سعى لم يجد له ملجأ غير مولى العباد

صفا بالوفاء، وفيّ بالصفا ونور الصفاء سراج الفؤاد

أراد وما كان حتى أريد فطوبى له من مريد مُراد [2]

وأمّا الطريق فالمقصود الطريق إلى الله تعالى ويوضّحه ابن عربي بقوله:

"إن الطريق إلى الله تعالى على أربع شعب: بواعث، ودواع، وأخلاق، وحقائق... الدواعي خمسة: الهاجس السببي، ويسمّى (نقر الخاطر)، ثم الإرادة ثم العزم، ثم الهمّة، ثم النيّة. والبواعث لهذه الدواعي ثلاثة أشياء: رغبة أو رهبة أو تعظيم، والرغبة رغبتان: رغبة في المجاورة، ورغبة في المعاينة، وإن شئت قلت: رغبة فيما عنده، ورغبة فيه. والرهبة رهبتان: رهبة من العذاب، ورهبة من الحجاب.

والتعظيم: إفراده عنك وجمعك به. والأخلاق على ثلاث أنواع: خلق متعد (إلى الغير بمنفعة أو دفع مضّرة)، وخلق غير متعدّ (إلى الغير كالتوّكل)، وخلق مشترك... وأمّا الحقائق فعلى أربعة: حقائق ترجع إلى الذّات المقدّسة، وحقائق ترجع إلى الصفات المنزّهة... وحقائق ترجع إلى الأفعال... وحقائق ترجع إلى المفعولات... وجميع ما ذكرناه يسمّى الأحوال والمقامات"[3].

---

[1] الخطاب الصوفي، عبد الحميد هيمة، ص322.

[2] المرجع نفسه، ص323.

[3] المرجع السابق، ص342.

وهذا الطريق الذي تحدّث عنه ابن عربي– الطريق إلى الله– هو نفسه الطريقة لأنها عند الصوفيّة هي "الطريق التي يسلكها المسافر إلى الله، وقد قسّمت إلى (مراتب) و(مواقف) تسمّى المنازل أو(المقامات)، يعرف المسافر بواسطتها (أحواله) الروحيّة، وكل حال إشارة على مستوى السمّو والتطهير اللذين بلغهما الصوفي روحيّا، وما يزال الصوفي يترقّى من حال إلى حال حتّى يصير إلى (الشهود) و(كشف) حجاب الحسّ"[1].

فبداية الطريقة –الرحلّة– هي: الإرادة، أي إرادة الوصول إلى الله والتوّجه إليه بإخلاص فينطلق المريد في رحلته بكبت "شهوات النفس وقطع علائقها بالدنيا وتطهيرها من كل ميل إلى غير الله، ويطلق الصوفيّة على هذا اللون من الترويض النفسي اسم (المجاهدة)، وقد قسّمتها كتب الصوفيّة إلى عدّة درجات نفضي كل درجة إلى درجة أخرى هي أرفع من سابقتها شأنا، وقد أطلقوا على هذه الدرجات اسم (المقامات)"[2].

فانطلاقا من المجاهدة يترقىّ المريد الصوفي في الأحوال والمقامات وصولا إلى الكشف والشهود أين تنتهي هاته الرحلة الروحيّة.

لمّا كانت هاته الرحلة الروحية الصوفيّة تشبه الرحلة في الطبيعة بما تحمله من مصاعب ومشاق وبما فيها من انتقال وارتحال من مكان إلى آخر، فإن الصوفيّة قد اتخذوا من الرحلة لدى الشعراء الجاهليين رمزا لرحلتهم الروحيّة.

كانت القصائد الجاهليّة تتسم بالمقدّمة الطللية، بل تكاد لا تخلو قصيدة من هذه المقدمة وهذا طبيعي لأنّ الارتحال من مكان إلى آخر كان مفروضا على العربيّ القديم "سواء أكانت الرحلّة بحثا عن الحبيب أو بحثا عن مواطن الماء والكلأ، وهي

---

[1] الشعر الصوفيّ، عدنان العوادي، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص163.

ظروف، فرضتها على العربي طبيعة الحياة الجاهليّة، كما فرضتها عليه ظروف البيئة الطبيعيّة في شبه الجزيرة العربيّة"[1].

هذه الرحلة كان يعبّر عنها الشاعر الجاهلي في شعره، فيصوّر ما يشاهده أثناء رحلته من مظاهر طبيعية وما تعترضه من مهالك ومخاطر في طريقه، ثمّ تراه يصوّر ديار حبيبته قفرا قاحلة بعدما هجرتها، ويصوّر حاله وهو يسأل عنها حتى الحجارة والحيوانات وما إلى ذلك، كما يصوّر وسيلة سفره كالنّاقة أو الفرس، ويصف كل ما تقع عليه عينيه من حيوانات متوحشة تصارع أعدائها، وعيون الماء القليلة في البيئة الصحراوية الجافّة والقاحلة.

وهذه الصور الحسيّة للرحلة اتخذها الصوفيّة وأسقطوها على رحلتهم الروحيّة فجاءت رمزا في غاية الجمال، جمع بين الحسيّ المادي والروحي المعنوي، ووحّد بينهما في ثنائية بديعة، وهذا ما نلمسه في (خمريّة أبي مدين) حيث صوّر "الرحلّة تصويرا دقيقا مطابقا لما هو عليه في الواقع"[2].

ولكنّه كان يرمي لرحلة مخالفة للواقع هي الرحلة الروحيّة التي سلكها بحثا عن محبوبته الحقيقية "الذّات الإلهيّة" حيث "يدخلنا الشاعر في نسيج لغوي منكشف من حيث الدلالات الخارجيّة أو التركيب الظاهري للصور مبهم ملتف بالغموض من حيث القصد اللّامباشر الذي يتجلى لنا من خلال الحسيّة المباشرة"[3].

فالقارئ للوهلة الأولى يحسب أنّ الشاعر يتحدث عن رحلة حقيقية يبحث فيها عن محبوبته، ولكن بعد تعمقّه في قراءة القصيدة تتبيّن له دلالتها الروحيّة جليّة واضحة.

---

[1] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص161.

[2] المرجع نفسه، ص163.

[3] الرمز الشعري عند الصوفيّة، عاطف جودة نصر، ص177.

وظّف أبو مدين في (خمريّته) بعض رموز الطبيعة الدّالة على الرحلّة مثل: (الحادي والرّكب، والعيس، وغصون البان، وصادحة، السرى، البدنا...)، حيث يقول:

دعا باسمها الحادي ونحن على الغضا فقلت له: "بالله من ذكرها زدنا"
فجاد إلى أن أهدت الرّكب نشوة ونحنّ على الأكوار من طرب ملنا
لعمرك حتى العيس لذ لها السرىّ عجبت لشّوق يشمل الرّكب والبدنا
وحتى غضون البان مالت ترّنما وغنّت عليه كل صادحة لحنا

كما وظّف رموزا أخرى للطبيعة امتزجت برمز المرأة مثل: (النسيم، الروضة، الغزالة الغصن...) فكلّ هذه الرموز في الحقيقة صُور حسيّة استعارها الشّاعر من الشّعراء الجاهليين للتعبير عن رحلته الروحيّة الخاصة به "فالروضة الغنّاء، والنسيم الرقيق ... والحادي الذي جعل يغنيّ للقافلة إذ يسوقها مترنّما باسم المحبوبة، حتى أغدت الإبل سيرها الإيقاعي منتشية بالحداء، كل ذلك صور مستعارة من الشعر الغزلي الذي كلف بوصف الديّار النائيّة والرّحلة المهلكة، وما يعاني المحبّ من قطيعة وهجر حينا، ووصالا ولقيا حين أخرى"[1].

ولكن إذا تأمّلنا الصور الحسيّة في هذه الخمرية نجد أنها ترمز إلى معاني روحيّة ودلالات باطنيّة، فنجد أنّ الحادي في قوله:

دعا باسمها الحادي ونحن على الغضا فقلت له: "بالله من ذكرها زدنا"

الحادي هو الهادي والمرشد إلى طريق الله، فهو "الدّاعي إلى الحق أي الروح الإلهي الناطق من الإنسان المأمور بتدبير هذا البدن للداعي من جانب الحقّ"[2].

وبما أنّ هذه الرحلة الروحيّة صعبة وغير واضحة فلابدّ لها من مرشد يقود المريدين إلى برّ الأمان، ويجب أن يكون هذا المرشد عارف بالله سلك هذه الرحلة ووصل إلى نهايتها، بذلك يمكنه هديَ السائرين لأنه يعرف الطريق كما يفعل

---

[1] الرمز الشعري، عاطف جودة نصر، ص177.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص57.

الحادي الذي يقود القافلة ويُريها الطريق الصحيح الآمن حتى تتمكن من الوصول بأمن وسلام.

وقوله (فجادت إلى أن أهدت الرّكب نشوة) فالركب هي القافلة وترمز للسائرين إلى الله "العارفون بالله الطالبون للحقيقة التي سقتهم بعض أسرارها"[1]. فوجهتهم واحدة هي رضا الله سبحانه وتعالى، حيث يجتمعون لذكره في مجموعات وحلقات، وكأنهم بها قوافل سائرة إلى الله وسيلتها الذكر.

يقول تعالى ﴿وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُم بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَا تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُ عَن ذِكْرِنَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ وَكَانَ أَمْرُهُ فُرُطًا﴾ (الكهف،28).

وقوله:

لعمرك حتى العيس لذ لها السرى عجبت لشوق يشمل الركب والبدن

رمز بالعيس هنا "للهمم العالية"[2] التي تشحذ من أجل الوصول لله، فعلى قدر علّو الهمة يكون الوصول، فهذا الركب السائر لله، عند ذكرهم لله تعالى تعلو هممهم وترتفع فتزيد عبادات هؤلاء السائرين إلى الله وطاعاتهم وبالتالي اقترابهم من الوصول.

وقوله:

وحتّى غصون البان مالت ترّنما وغنت عليه كل صادحة لحنا

(فغصون البان) هنا هي "النفوس المهيمة بجلال الله تعالى التي أمالَها الحبّ عن رؤية ذاتها ومشاهدة كونها"[3]. فهؤلاء السائرين إلى الله لما زادت عبادتهم وطاعاتهم تقرّبا إلى الله تعلّقت نفوسهم به وهامت به حبّا ومالت عن نفسها وعن كل السّوى وفنت في الله.

---

[1] مستويات الرمز الصوفي، غالي نعيمي، ص88.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص39.

وقوله: (وغنّت عليه كل صادحة لحنا) الصادحة هي الحمامة التي تغني وتنوح بصوتها، وهي ترمز للروّح التي تنوح وتصوح بنواحها بسبب انفصالها عن موطنها الأصلي.

فغناء الصّادحة رمزا "على تذّكر الروح عالمها المثالي الأوّل الذي كانت ترتع فيه خالصة من شوائب المادّة وعلائق الأجسام الكثيفة التي تعوقها بعد إذ تلبست بها عن الارتقاء إلى حظيرة القدس والعروج إلى حضرة الروح الكليّ حنينا منها إلى أصلها وجوهرها كما يحن الولد إلى أبيه، والغريب الضاعن إلى وطنه"[1].

والشاعر هنا في رحلته الروحيّة يسير مع الركب في سفر روحي، وجهتهم إلى الله سبحانه وتعالى القادر على قيادة قلوب العباد، يتبّعون الحادي الذي هو العارف بالله، وسيلتهم في السفر العيس التي تمثل الهمم العالية، وعلوّ الهمّة في الطاعات والعبادات بالجسد أي المجاهدة (بداية الطريق)، ثمّ علوّ الهمّة في الحبّ والعشق بالقلب، وذلك عن طريق الذكر لأن من يحب يذكر محبوبه ولا يفتر عن ذلك، حتىّ تطرب غصون البان (الأجساد) فتتمايل وتهيم وتفنى في المحبوب.

ثم تتحررّ الروح التي في الجسد (الصّادحة) وتصدح وتنوح بمناجاتها وتنطلق نحو محبوبها (الذات الإلهيّة والنور الإلهي وحضرة الروح الكليّ) موطنها الأصلي أين يحصل الكشف والشهود وهو نهاية الطريق، وبذلك يتم وصول الركب بما فيهم الشاعر.

ج-2- رمز الطبيعة:

إلى جانب رمز الرحلة نجد بعض رموز الطبيعة التي وظّفها الشاعر أبو مدين ممتزجة برمز المرأة (الروضة، النسيم، الغزالة، الغصن...) لها معاني روحيّة أيضا حيث يقول:

وإنيّ كما شاء الغرام موحد وإن ملت تمويها إلى الروضة الغنّا
يذّكرني مرّ النسيم بعرفها ويطربني الحادي إذا باسمها غنىّ

[1] الرمز الشعري عند الصوفيّة، عاطف جودة نصر، ص303.

فهذا يواري بالغزالة غيرها وهذا بعين السّكر يستلمح الغصنا

فأمّا قوله: (وإن ملت تمويها إلى الروضة الغنّاء)، فالروضّة ترمز إلى "الحضرة الإلهيّة بما تحتويه من الأسماء المقدسة والنعوت"[1]. فهو إن كان يذكر الروضة الغنّاء بما فيها من أشجار وأطيار ومياه، إلاّ أنه يقصد الحضرة الإلهيّة التي ترتع فيها الأرواح النوّرانيّة.

وقوله:

يذّكرني مرّ النسيم يعرفها ويطربني الحادي إذا باسمها غنّى

فالنسيم هو الريح الطيب والهواء العليل الذي يذكر الشاعر بمحبوبته، وهو رمز "عالم الأنفاس بما تحمله طيب أعراف أزهار المعارف الإلهيّة بحسب مشام الطالبين"[2]. والحادي يرمز للشوق الذي يحدو بالهمم إلى منازل الأحبّة كما بيّنا ذلك في رمز المرأة.

وقوله:

وهذا يواري بالغزالة غيرها وهذا بعين السّكر يستلمح الغصّنا

إن الغزالة "اسم من أسماء الشمّس"[3]، وترمز لشمس المعرفة الإلهيّة التي أشرقت في قلب العارف. كما أنّها ترمز للمحبوبة "الذّات الإلهيّة"، وذلك من وجهين:

"الواحد: لاشتقاقه من الغزل، وهو التشبيب والمحبّة والنسيب. والوجه الآخر: الوحش الذي يألف الفقر، فكأنّه يقول: هذا المعنى المطلوب في مولده ومقامه إنمّا هو القفر الذي هو مقام التجريد، وحال التنزيه والتقديس، أي إذا كان هذا حالي ومقامي ألفه هذا المعنى كما يألف الغزال القفر"[4].

---

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص38.

[4] المرجع نفسه، ص67.

وبعد أن استعرضنا الرموز التي وظّفها أبو مدين في (خمريّته)؛ رمز الخمرة والمرأة ورمز الرحلة ورمز الطبيعة، توضّح لنا جليّا أنه نحا في وصفه منحى الشعراء الجاهلين وتتبّع خطاهم في قصائدهم، شأنه شأن غيره من الشعراء الصوفييّن فنتطرق في قصيدته لوصف الخمرة وجارى في ذلك أبا نواس ... ثم أبدع في رمز المرأة شأنه شأن شعراء العصر العباسي، ثم نجده يبدعنا برمز الطبيعة ومظاهرها من نسيم وإبل وقافلة سفر ذكرتنا بقصائد النابغة الذبيّاني، إلا أن الشاعر كان أرقى في معانيه منهم، فترك أمور الدنيا ومباهجها وأراد بها التغني بالذات الإلهية مظهرا من خلف أستار رموزه مدى حبّه ووجده، وشوقه لمحبوبه وخالقه ... مبيّنا لمن أراد الطريق إلى الله، وكيفية الوصول إلى مرضاته.

أبدع الشاعر في ذلك أيّما إبداعا ويكمن سرّ جمال إبداعه في ربطه بين الحسّي المادي والروحي المعنوي، بين المرئي واللامرئي، بين الدنيوي الظاهر والغيبي المحتجب، فكان ذلك سرّ نجاحه وتوفيقه في استعراض رمز الخمرة، ورمز المرأة، ورمز الطبيعة.

4- البنية الإيقاعية:

أ-الإيقاع:

الشعر عند العرب القدامى هو الكلام الموزون المقفى، أي أن أهم ما يميز عن النثر هو الوزن والقافية. وهذا يعني أن الشعر قد حد قديما بالوزن والقافية فقط.

ولكن إذا اتبعنا هذه القاعدة نجد أن هناك من الكلام الموزون المقفى ما هو بعيد عن الجمالية والشعرية كل البعد، فمثلا إذا نظرنا إلى (ألفية ابن مالك) نجد أنها تتوفر على الوزن والقافية، ولكنها تخلو من الشعرية، فعند سماعها لا تثير في النفس أي إحساس بالمتعة، لذا فهي تعتبر نظما وليس شعرا. وعلى هذا فإن الوزن والقافية وحدهما لا يحققان جمالية الشعر، لأنهما لا يمثلان إلا الشكل الخارجي فقط.

وقد زاد قدامة بن جعفر على الوزن والقافية المعنى، حيث يرى أن الشعر هو "قول موزون مقفى دال على معنى"[1]ز في حين أن ابن رشيق في حديثه عن الشاعر يرى أنه "إذا لم يكن عنده توليد المعنى ولا اختراعه، ولا استظراف اللفظ وابتداعه، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن"[2].

فابن رشيق يضيف إلى الوزن والقافية، اللفظ والمعنى، وإذا تأملنا مليا نجد أن اللفظ لا يمثل إلا الجانب الصوتي والتركيبي، والمعنى لا يمثل إلا الجانب الدلالي، "وفي ذلك جمع للمكونات الشعرية التي هي عيار التجارب اليوم، ومقاييس للذوق العام يعود إليها النقد ويؤسس وفاقا لها"[3].

والشعر عند إبراهيم أنيس ليس "إلا كلاما موسيقيا تنفعل بموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[4]. فهو كلام موسيقي يثير النفس ويلامس أوتارها حين تتضافر موسيقاه الخارجية مع موسيقاه الداخلية محدثة إيقاعا موسيقيا منسجما أخاذا يجذب المتلقي ويؤثر فيه. لأن الموسيقى تعشقها النفوس وتهتز لها الأرواح، وتشعر الإنسان باللذة والمتعة، فمنذ القديم ارتبط الإنسان بالموسيقى لأنها – برأي رجاء عيد– "تعمل على إشباع حاجات عميقة فينا بحجة أنها تعيد إلى الأوتار المشوشة في قيثارة حياتنا الوجدانية"[5].

وقد عد الشكليون وأصحاب النظريات الموضوعية أقوى عناصر الجمال في الشعر "الموسيقى وإيقاع الكلمات"[6]. فجمالية الشعر تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، وبين أجزاء داخلية حركية، وهذا التناغم والتناسب بين

---

[1] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، دت، ص17.

[2] العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ابن رشيق القيرواني، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1934، ج1، ص104.

[3] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص226.

[4] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم بيروت، دط، دت، ص17.

[5] التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص9.

[6] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص225.

الأجزاء هو سر موسيقى الشعر وإيقاعه. أي لابد "أن يتسق الإيقاع الموسيقي مع إيقاع التجربة وبذلك تصبح موسيقى الشعر جزءا عضويا مكملا للتجربة الشعرية نفسها، يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسي وأساسها الفكري الوجداني"[1].

ومن هنا يمكن القول إن الإيقاع لا يعني الوزن والقافية فقط، بل هو يجمع بين الإيقاع اللحني (الوزن والقافية)، والإيقاع الشعري (الأصوات والكلمات)، وهذا ما نجده عند ابن سينا حين يعرف الإيقاع بأنه "تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم فيها كلام كان الإيقاع شعريا"[2].

وليس بعيدا عن هذا التعريف، نجد غنيمي هلال يعرفه بأنه "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[3]. هذا يعني أن الإيقاع تكرار فقرات أو نغمات أو أصوات متساوية في الزمن، متماثلة في الحركات والسكنات متناسبة ومنسجمة فيما بينها.

والإيقاع عند ابن منظور هو "الميقع والميقعة، كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقعها ويبينها"[4]. وهو لا يقتصر على الشعر بل يتعداه إلى فنون أخرى، حيث نجد "إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، فالإيقاع قاعدة تتأسس عليها كل الأعمال الفنية، بل هو ظاهرة أحس بها الإنسان قي كل ما حوله من مظاهر الطبيعة التي تسير في نسق محدد"[5].

---

[1] مفهوم الشعر عز الدين إسماعيل، ص54.

[2] الأسلوبية والصوفية، أماني داوود، ص35.

[3] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص435، 436.

[4] لسان العرب، ابن منظور، ص475 (مادة وقع).

[5] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص101.

أحس بها في حركة الحيوانات، في صوت العصافير، في هبوب الريح، في خرير المياه، في حفيف الأشجار... فكل شيء في الكون له إيقاع معين يضمن له التوازن والتناسب.

وبناء على هذا المعنى فإن الإيقاع يتخذ أشكالا عدة فهو "التكرار المتسق لوضع أو مركز قوة لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين، يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة، أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها ويقوم جمالها على لذة انتظار ما نستبق حدوثه"[1].

فالإيقاع ليس مجرد موسيقى تهتز لها الأبدان طربا ورقصا ولهوا، بل هو أيضا معاني تهتز لها القلوب التي في الصدور.

فهو يعد أنجع وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر والانفعالات، لهذا فقد اتخذه الشعر مرتكزا وأساسا يعتمد عليه في موسيقاه، وعده أهم عناصره وأركانه. والشعر الصوفي يشترك مع غيره من الشعر في الجانب الموسيقي "ولعل مفهومه للإيقاع – بناء وتأثيرا – أعمق، ولذلك أدخله في طقوسه في باب السماع"[2].

ب– البنية:

ينطوي تحت مفهوم البنية الإيقاعية مفاهيم متعددة منها: إيقاع الوزن، القافية، إيقاع النبر، التكرار، التوازي... وغير ذلك أي أنها تضم الإيقاع الداخلي والخارجي والإيقاع الداخلي يشمل الجانب الصوتي والتركيبي والدلالي، وقد تمت دراسته من قبل، لذا سنتعرض لدراسة بنية الإيقاع الخارجي فقط.

---

[1] الأسس الجمالية، عز الدين إسماعيل، ص115.

[2] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص227.

ب-1- الوزن:

وهو ينتمي للبنية الخارجية، الشكلية التي نشأ الشعر العربي القديم عليها، والتي ظل متمسكا بها إلى حد بعيد لما تضفيه عليه من موسيقية تجذب المتلقي "فالأوزان قواعد الألحان"[1].

"والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[2]. فهو يتكون من تفعيلات متساوية ومتجانسة في سلسلة أفقية أطولها ثمان تفعيلات في البيت الواحد. وهذه التفعيلات مكونة من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسبابا وأوتادا، ويعد الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع الأوزان العروضية، وهي "خمسة عشر وزنا سمي كل منها بحرا، وذلك كما يقولون لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر"[3]. وأضاف الأخفش بحرا آخر هو المتدارك، فأصبحت البحور ستة عشر.

الوزن جزء من الإيقاع كما رأينا سالفا، فهو "له علاقة وطيدة بالتجربة الشعرية على اعتبار أن التجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعنى أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب"[4]. أي لابد من اختيار الوزن الذي يتناسب مع موضوع القصيدة، لأن في ائتلاف الوزن والألفاظ والمعاني "تنشأ معارض القصيدة ومقاصدها"[5].

---

[1] العمدة، ابن رشيق، ص13.

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص263.

[3] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص51.

[4] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص100.

[5] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص227.

من هنا نجد أن الشاعر أبا مدين اختار لخمريته البحر الطويل المؤلف من أجزاء ممتزجة من التفعيلات الخماسية والسباعية (فعولن، مفاعيلن) مرتين في كل شطر والطويل من الأبحر التي كثر استعمالها في الشعر العربي، حيث نظم به "أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه"[1]، لأنه يتميز باتساعه واستيعابه لكثير من المعاني وخصوصا الوصف والرثاء... وقد جاء البحر الطويل متناسبا مع موضوع (الخمرية) لأن الشاعر في معرض وصف، فهو يصف تجربته الروحية وحالته الشعورية التي هو فيها، كما يصف الخمرة الإلهية التي أسكرته ويصف حبه للذات الإلهية، وكذلك يصف أحوال الصوفية أمثاله المحبين لله.

تعددت المعاني في (الخمرية) حيث جمعت بين الوصف والغزل ناهيك عن المعاني الباطنية التي ترمي إليها، لهذا كان البحر الطويل هو الأنسب والأمثل لأنه يتسع لكل هاته المعاني.

إن موضوع (الخمرية) هو الحب الإلهي، وهو موضوع جليل، عظيم لارتباطه بالذات الإلهية (الله عز وجل) فاختار له الشاعر البحر الطويل لأنه من أعظم البحور "أبهة وجلالة"[2]، كذلك لأننا نجد "فيه أبدا بهاء وقوة"[3] تتناسب مع الموضوعات الجليلة الشأن.

قامت (الخمرية) على البحر الطويل في تشكيله الإيقاعي، وهي مكونة من (50) بيتا، وبثمان تفعيلات لكل بيت، يصبح لمجموع القصيدة (400) تفعيلة، موزعة حسب الجدول التالي:

---

[1] الأسلوبية والصوفية، أماني داوود، ص40.

[2] موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص151,

[3] المرجع نفسه، ص151.

أنواع التفعيلات	عددها
السالمة	276
المقبوضة	124
المجموع	400

واضح من الجدول أن التفعيلات السالمة هي الغالبة والمهيمنة ما يوحي بأن "منتج الخطاب حاضر الوعي أثناء الإنشاء، متهيئ الطاقة للإحاطة بتفاصيل التجربة وإرسال مضامينها للمتلقي"[1]. أي أن الشاعر على وعي تام بالتجربة الصوفية، والسفر الروحي ومسالكه الوعرة، وهو متهيئ للأخذ بيد المتلقي والسير به في هذا الطريق.

أما الزحاف (جاء مفردا) فقد ورد كثيفا في صورة القبض، وتشير كثافته إلى "حركية التجربة وانفعالات الحالة الموجبة للتغيير في الإطار المشروع"[2].

والقبض حذف الخامس الساكن في التفعيلة (فعولن، فعول)، (مفاعيلن، مفاعلن) من الزحافات التي لا تشين التركيب الشعري بل إن العروضة (مفاعيلن) ترد في الأصيل "مقبوضة وجوبا (مفاعلن) ولا تأتي سالمة إلا في الصريع"[3].

وهذا ما فعله أبو مدين في (الخمرية) فالعروضة (مفاعيلن) أتت سالمة في البيت الأول فقط:

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنّا

أما باقي الأبيات فجاءت العروضة مقبوضة (مفاعلن) وهذا دليل على مقدرة الشاعر العروضية، وحسن تصرفه في إيقاع القصيدة وفقا لمعانيها وتحقيقا لمقاصدها.

---

[1] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص228.

[2] المرجع نفسه، ص228.

[3] علم العروض، عمر توفيق سفر آغا، مكتبة الرشاد، ط1، 1969، ص34.

وورود الزحاف بهذه الكثافة دليل على خروج الشاعر عن النمط الاعتيادي للإيقاع في بنية الموسيقى الشعرية والدخول في الحياة وتغييرها، وذلك بالخروج عن الحياة المادية، والدخول في الحياة الروحية، الحياة الحقيقية التي يجب أن تعاش.

ب-2- القافية:

هي جزء من الإيقاع الخارجي، تشترك مع الوزن في الاختصاص بالشعر فلا "يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1]. وتعتبر عنصرا فعالا وأساسيا في تركيبة الإيقاع لما تقوم به من وظائف هامة "كالمشاركة في بناء الوزن، وأداء المعنى، وإيجاد الجرس وما إلى ذلك مما تقوم بدور في وضوح الدلالة"[2].

والقافية لغة: "مأخوذة من قفا يقفو (تَبِعَ الأثر) إذا تَبِعَ لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها، والقافية كل شيء آخره"[3]. أي سميت كذلك لوقوعها في آخر البيت.

أما في الاصطلاح: فقد اختلف العروضيون في شأنها، فالتحليل يرى أنها "هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[4]. والأخفش يرى أنها "آخر كلمة في البيت أجمع"[5].

ومن المحدثين إبراهيم أنيس الذي يرى أن القافية ليست "إلا عدة أصوات في أواخر الأشطر والأبيات من قصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع بمثل هذا

---

[1] العمدة، ابن رشيق، ج1، ص129.

[2] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص 230.

[3] لسان العرب، ابن منظور، ص196 (مادة قفا).

[4] العمدة، ابن رشيق، ج1، ص130.

[5] المرجع نفسه، ص130.

التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[1].

نجد أن هذه التعاريف متقاربة، فهي تشترك في كون القافية عبارة عن أصوات أو كلمة آخر البيت، تتكرر في كل القصيدة، ولعل تعريف عبد العزيز عتيق هو الجامع لكل تلك التعريفات؛ إذ يقول: "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"[2].

وبحسب المقطع الصوتي يكون نوع القافية واسمها، وعلى هذا فللقافية خمسة أشكال هي "المترادفة (/00)، والمتواترة (/0/0)، والمتداركة (/0//0)، والمتراكبة (/0///0)، والمتكاوسة (/0////0)، هذه هي الألقاب والمصطلحات المتوارثة عن الخليل والمعمول بها في الشعر العربي"[3].

والقافية تتكون "من حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم **(الروي)**، فالروي هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تُبنى القصيدة، وإليه تنسب، فيقال قصيدة ميمية أو نونية أو عينية إذا كان (الروي) فيها ميما أو نونا أو عينا"[4]. أي أن الروي هو آخر حرف صحيح في القافية، فإذا كانت القافية هي آخر مقطع صوتي فإن الروي هو"الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، وإليه تنسب القصيدة كلها"[5].

نجد أن القافية في (الخمرية) مبنية –دلاليا– على الكلمات ذات صلة عميقة بمضمون النص، وهو التصوف كما رأينا سالفا. وقد تزاوجت القافية بين الأفعال والأسماء، وإن كانت الأسماء هي الغالبة والمهيمنة مما يوحي أن "التجربة هادفة

---

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص264.

[2] علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار الأفاق العربية، القاهرة، دط، 2004، ص110.

[3] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمان تبرماسين، رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2002/2001، ص105.

[4] المرجع نفسه، ص112.

[5] جمالية الرمز الصوفي، حمادة حمزة، ص119.

إلى الثبات لا إلى التجريب، وحاملة رسالة تجديد لا مجرد انطباع، منطوية على وسائل تمكين غير مستعارة"[1].

أمّا الروي فقد حقق صفة الإطلاق للقافية، وضمن لها عنصر التأثير من جهة، لأن لحروف المَدُّ قِيَم موسيقية، "وثمة علاقات بين هذه القيم تحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي"[2]. ومن جهة أخرى فإن الإطلاق "كالصياح لأنه ألف ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلق"[3].

تضافر مع صوت النون – صوت النواح – ليكسب القصيدة شحنة إضافية، وليعبر بقوة عن حنين الشاعر وبكائه وأنينه ومناجاته شوقا لله وللقائه.

كما أن الروي (نا) يوحي بالمشاركة، فالشاعر أراد أن يشرك المتلقي في مجريات التجربة، لأن المشاركة تقوّي العزيمة، وتشحذ القوى، وتساعد على الاستمرار والتقدم في السفر الروحي رغم الصعاب.

---

[1] الشعر الصوفي الجزائري، ياسين بن عبيد، ص230.

[2] موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، ص123.

[3] المرجع نفسه، ص126.

خلاصة

من خلال تحليلنا لخمرية أبي مدين التلمساني من أجل إبراز جمالياتها على مستوى اللغة والرمز، اتضح لنا أنها قصيدة صوفية تتغنى بالحب الإلهي مرجعها وموضوعها التصوف.

وقد كان منتج النص – أبو مدين– حاضر بقوة في النص وكذلك المتلقي الذي تتضح هويته بأنه متلقي فعال يشارك الشاعر تجربته، تتوضح الصلة الوطيدة بينهما من خلال نون الجماعة (غبنا، عدنا، حضرنا...)

في دراسة المستوى الصوتي تبين لنا أن الشاعر أكثر من الأصوات المهموسة والحلقية التي جاءت منسجمة مع تجربته النابعة من الأعماق، فهو عاشق الذات الإلهية مشتاق إليها.

عبرت الأصوات المهموسة عن إحساسه ومشاعره بكل صدق من جهة ومن جهة أخرى جاءت لإثارة إحساس المتلقي ووجدانه لأنها أصوات النجوى والحوار الوجداني. وبالرغم من طغيان الأصوات المهموسة إلا أن الحرف الأكثر توترا في النص هو صوت النون، وهو صوت يعرف بالصوت النواح، فالشاعر هنا ينوح ويبكي ويجهر بنواحه عسى المحبوب يتعطف بوصل، فجاء صوت النون ملائما لحال الشاعر.

وفي دراستنا للجانب التركيبي اتضح لنا كثرة توتر الأفعال على الأسماء، وكذلك تزاوج الأفعال بين ماضي ومضارع وأمر، والأسماء بين معرفة ونكرة، كما كثر استخدام التقديم والتأخير وكذلك نلمح بعض الأساليب الإنشائية كالأمر الاستفهام والقسم....

كل هذه المميزات الأسلوبية جاءت متناسبة مع موضوع الشاعر ومشاعره وحاله ووفق في ذلك إلى أقصى درجة، فكثرة الأفعال على الأسماء جاءت لتدل على أن تجربته كلها حركة بل حياة الصوفي كلها حركة وانتقال من مقام إلى مقام.

وتزاوج الأفعال بين ماضي ومضارع، جاء الماضي ليدل على أن الشاعر يستذكر ماضيه حين كانت روحه بقرب الله ويرغب في استعادة هذا الماضي، أما المضارع جاء ليدل على استمرارية الشاعر في حبه للذات الإلهية.

كان استخدامه للأسماء تعبر عن ثبوته على طريقه الذي يسير فيه من أجل الوصول إلى الله، أما استعمال الاسم المعرفة دليل على أن هته التجربة معروفة لديه لأنه خاضها بنفسه. أما الاسم النكرة دليل على أن الطريق معروف لكنه يختلف من صوفي إلى آخر فالطرق إلى الله بعدد أنفاس بني آدم.

في دراستنا للمستوى الدلالي ألفينا توظيف الشاعر لرمز الخمرة والمرأة والطبيعة، فقد كان رمز الخمرة بديلا أرضيا موازيا للسكر الصوفي لتشابه آثار كل منهما، فالشاعر يتغنى بالخمرة الإلهية التي أسكرته وأنسته نفسه وكل الوجود، ولم يعد يرى إلا محبوبه الذي تجلى له وسلب منه روحه، فغاب عن نفسه وحضر بمحبوبه (الله).

أما رمز المرأة فهو المعادل الموضوعي للحب الإلهي، لأن علاقة الصوفي بربه تجاوزت علاقة العابد بمعبوده إلى علاقة العاشق بالمعشوق، فعبر الشاعر عن حبه للذات الإلهية برمز المرأة، فوظف اسمي (ليلى، لبنى)، ليلى تسير إلى الليل لأنه محل التنزلات الإلهية، فالعبد أقرب ما يكون من ربه في الثلث الأخير من الليل، أما لبنى فتشير إلى اللبانة وهي الحاجة الملحة والدائمة إلى ربه.

أما رمز الطبيعة فكانت مضر تجلي الجمال الإلهي المطلق، فكل ما هو موجود في الطبيعة ينطق بجمال الله ويشير إليه. وقد وظف الشاعر بعض رموز الطبيعة الدالة على الرحلة مثل (الحادي، العيس، الركب، غضونا لبان ...) فهو لا يعني الرحلة العادية بل الرحلة الروحية التي تكون وجهتها إلى الله سبحانه وتعالى.

فالحادي هو الشوق الذي يحدو بالهمم، والعيس هي الهمم العالية، والركب هم السائرون إلى الله وما إلى ذلك. فالشاعر يسير مع ركب الصوفية، يحدو بهم الشوق الذي يشحذ الهمم ويجعلها تجدّ السير من أجل الوصول إلى الله.

في دراستنا للبنية الإيقاعية للقصيدة تبين لنا أن الشاعر استخدم البحر الطويل الذي يتلاءم مع موضوع الخمرية (الحب الإلهي) ومعانيه المتعددة (الوصف، الغزل، المعاني الباطنية المتخفية) لأنه يتميز بالاتساع والاستيعاب، كما يتميز بالبهاء والقوة التي تناسب الموضوعات الجليلة.

جاءت تفعيلات البحر السالمة أكثر من المقبوضة مما يوحي بوعي الشاعر التام بتجربته الصوفية والسفر الروحي، وكان متهيئا للأخذ بيد المتلقي والسير به في هذا الطريق، جاء الزحاف للدلالة على حركية التجربة وسعيها للتغيير، فهي تمثل رسالة تجديد للحياة.

أما القافية فقد تزاوجت بين الأسماء والأفعال، وإن كانت الأسماء هي الغالبة لأن تجربة الشاعر تجربة هادفة إلى الثبات لا إلى التجريب، فهي حاملة رسالة تجديد وليست مجرد انطباع، أما الروي (نا) فقد حقق صفة الإطلاق للقافية، وضمن لها عنصر التأثير لأن حروف المد لها قيم موسيقية تشبه اللحن الموسيقي، كما أن الروي (نا) يوحي بالمشاركة أي مشاركة المتلقي للشاعر.

خـاتـمـة

تناول هذا البحث دراسة جمالية الرمز في الشعر الصوفي الجزائري من أجل إبراز جماليات الرمز الصوفي، بل الشعر الصوفي ككل، وتوضيح انه لم يكن مجرد شعر يمثل مذهب ديني، أو أفكار معينة، بل على العكس شعر يتميز بالجمالية كغيره من الشعر، وقد يفوق كل الشر جمالا من وجهة نظرنا.

كان الفصل الأول خاص بالجمال، يبحث في كنهه ومواطنه في الكون الوجود بصفة عامة، وفي العمل الإبداعي الأدبي بصفة خاصة فتبين لنا إن الجمال الحقيقي موجود في باطن الأشياء، لكن لا يمكن لكل الناس إدراكه لأنه يستلزم شفافية في الروح حتى يستكشف جمال الباطن بالبصيرة وليس بالبصر، إذن الجمال الحقيقي يتمثل في الجمال الباطن للأشياء، الذي يدركه الفنان بروحه ثم يوصله إلى غيره كما رآه وأحسه، ويتمكن من التأثير على المتلقي بجعله يدرك هذا الجمال بروحه كما أدركه الفنان، أي أن العمل الإبداعي يلامس روح المتلقي فيحركها لإدراك الجمال الذي أدركه المبدع بروحه.

وهذا الجمال هو الذي لامسناه في الشعر الصوفي لأن الصوفية أدركوا روح الأشياء وجمالها بأرواحهم، فأرادوا توصيلها للغير، فوظفوا رموز جاءت في غاية الدقة للتعبير عن رؤيا هم، كما استطاعوا التأثير على المتلقين الذين فهموا الشعر الصوفي، ولامس جماله روحهم فشاركوا أصحابه تجارتهم.

إن توظيف الرمز زاد من جمالية القصيدة الصوفية لأنه أضفى مسحة من الغموض عليها زادها جمالا على جمال، فهو غموض ايجابي ناتج عن كثافة الطاقة الشعرية، كما أنه فجر تأويلات متعددة للنص بفضل القراءات

المختلفة التي فتحت آفاق النص على عالم لا حدود له من الدلالات الإيحائية.

وإن كان هناك من يرى أن غموض الشعر الصوفي أدى إلى استغلاق النص وطمس دلالاته ومعانيه، إلا أننا نرى العكس، فهذه الرؤيا السلبية للشعر الصوفي توحي بأن الملتقي لم يفهمه ولم يغص في باطنه حتى يدرك جماله، بل حكم عليه من خلال ظاهره، وهذا لا يجوز لأن الشعر الصوفي شعر ذوق وكشف ووجدان.

ومن هنا كان لابد للمتلقي بالتسلح ببعض التقنيات التي تمكنه من استكناه مواطن الجمال في الشعر الصوفي، فيساهم في توليد دلالات جديدة تبرز جماله، ولا يكون سلبي يشوه النص ويخرجه عن مضماره.

ولعل أهم تلك التقنيات الاطلاع على مفاهيم التصوف وما يتعلق به من أحوال ومقامات، وأفكار الصوفية حول الحب الإلهي والخمرة الإلهية، ومقاصدهم الحقيقية في توظيف الرموز حتى تساعد المتلقي في فهم النص الصوفي.

جاء الفصل الثاني معنونا بالتصوف والشعر الصوفي، حيث وجدنا موضوع التصوف والشعر الصوفي متلازمين تلازما شديدا وهما في الآن نفسه من الموضوعات الشاسعة والمتشعبة، ولكننا تطرقنا إليهما بشكل مبسط حتى يفهم القارئ العادي بعض الأمور المستعصية الخاصة بالتصوف.

وكان الفصل الثاني معنونا بالتصوف وما يتعلق به فيما يخص المقامات والأحوال وكذالك التعمق غي معنى الحب الإلهي عند الصوفية الذي يعتبر مركز دائرة التصوف بالإضافة للإشارة إلى موضوعات الشعر الصوفي وخصائصه الفنية، ومراحل تطوره.

يعد الفصل الثاني بوابة الفصل الثالث التطبيقي (جمالية الشعر الصوفي لغة ورمزا) لأنه ساعدنا على فهم الكثير من الأمور المستغلقة في خمرية أبي مدين التلمساني.

من خلال تحليلنا للقصيدة تبين لنا أن الشعر الصوفي بلغ أقصى درجات الجمال لأن الخمرية تجمع بين جمالية النص الأدبي الذي يكمن في جمال اللغة الشعرية من حيث الأصوات والتركيب والدلالة والإيقاع.

وجمالية الإحساس لأن الشاعر أدرك أسمى أنواع الجمال وهو الجمال الباطن الذي أدركه بروحه، فهو يرى كل ما في الوجود تجلي للجمال الإلهي المطلق، وجمالية الفكرة لأن الشاعر يدعو إلى الحب الإلهي وهو أسمى أنواع الحب في الوجود على الإطلاق.

وجمالية التلقي التي تشمل التأثير والقصد، فالأولى لأن الشاعر يسعى للتأثير على المتلقي من أجل مشاركته تجربته والإحساس بالجمال الحقيقي وصولا إلى الجمال الإلهي المطلق، أما الثاني القصد، لأن الشاعر في خمريته قدم رسالة تجديد ولم يكن مجرد انطباع، أي انه كان يهدف إلى التغيير.

فالشعر الصوفي ككل يمثل رسالة تغيير للحياة من حياة مادية، حسية غافلة عن الله وبعيدة عنه كل البعد إلى حياة روحية نورانية قريبة من الله دائما.

من خلال هذه النتيجة الأخيرة التي توصلنا إليها، فإننا نتساءل لماذا أهمل الشعر الصوفي بالرغم مما فيه من جماليات؟

لماذا التغني بالشعر المعاصر وما فيه من مظاهر الرمز المكثف والغموض الطاغي الذي يضيع معنى القصيدة عند القارئ؟

ولماذا اعتبار هذه الظاهرة نفسها –الرمز والغموض– عيبا في الشعر الصوفي؟ لماذا الإعجاب بالشعر المعاصر لأنه يعبر عن تجارب ذاتية ولوم الشعراء الصوفية الذين كان شعرهم نتاج تجاربهم الذاتية؟

لماذا التغني بالتجديد في كل عصر واعتباره إبداع كتجديد أبي نواس في القصائد الخمرية، وبشار بن برد بالرغم من تعارضهما مع الدين، في حين أن الشعر الصوفي لم يعتبر كتجديد وإبداع رغم ما فيه من جدة في عصره.

هذا إجحاف في حق شعر يستحق أن يدرس كظاهرة جديدة بغض النظر عن علاقتها بالشاعر أو بالدين.

فلو أنصفنا الشعر الصوفي ودرسناه كباقي أنواع الشعر لكان الشعر المعاصر من إنتاج العرب لا الغرب، لأن كل ما فيه من سمات مميزة ترجع إلى الشعر الصوفي كالتعبير عن التجارب الذاتية، وتوظيف الرمز، وغموض الصورة الشعرية، التكرار...

كما أن خصائص الشعر الرومانسي تعود في الأصل للشعر الصوفي كالتعبير عن الذات والوجدان والرجوع للطبيعة، والخيال المجنح... وغيره.

انطلاقا من هذه التساؤلات التي شغلتنا بحق، جاءت دراستنا هذه والتي نرجو أن تكون بداية لدراسات أدبية أخرى للشعر الصوفي حتى ينال حقه من الدراسة والاهتمام لأنه لو أُنْصِف لأدى وظيفته المنوطة به (التجديد).

كما نرجو أن يحظى الأدب الصوفي بالمكانة التي تليق به ويصبح مقياسا يدرس في الجامعة كباقي المقاييس الأخرى.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد ألممنا بكل جوانب هذا البحث، وإن كنا قد أخطانا فمن أنفسنا، وإن كنا قد وفقنا فمن الله.

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

۞القرآن الكريم

المصادر والمراجع:

1) أساس البلاغة، الزمخشري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2003، ج3.

2) استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

3) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، عزّ الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

4) الأسلوبية والصوفيّة، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داوود، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.

5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السدّ، دار هومة، الجزائر، ج1، 1997.

6) الأسلوبية، بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، سوريا، ط2، 1994.

7) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط4، 1994.

8) بناء الجملة العربية، محمد حساسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، دط، 2003.

9) البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجا، عبد الحميد هيمة، مطبعة هومة، الجزائر، ط01، 1998.

10) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

11) تاريخ الأدب العربي، الجزء الثاني، العصر العباسي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط02، دت.

12) تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة، أمين يوسف عودة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2008.
13) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
14) تجليّات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، أمين يوسف عودة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 2001.
15) تذوق الجمال في الأدب، دراسة تطبيقية عبد المنعم شلبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2002.
16) ترجمان الأشواق، ابن عربي، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1966.
17) التصوّف في الشعر العربي، عبد الحكيم حسان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2.
18) التصوّف وفريد الدين العطار، عبد الوهاب عزّام، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، دط، 1945.
19) التعرّف لمذهب أهل التصوّف، الكلاباذي، دار الكتاب العلمّية، بيروت، دط، 2001.
20) التلقيّ والتأويل مقاربة نسقيّة، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 2001.
21) جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، موسى ربابعة، دار جرير، عمّان، الأردن، ط01، 2008.
22) جماليّة الرمز الصوفي "النفري، العطّار، التلمساني"، هيفرو محمد علي ديركي، دراسات التكوين والتأليف، دمشق، سوريا، ط1، 2009.
23) جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض أبي العباس سيدي أحمد التجاني علي حرازم، دار التجاني للطباعة، الوادي، الجزائر، دط، 2009.
24) حاشية العلاّمة العدوي على شرح الإمام الزرقاني على متن الغربة في الفقه المالكي العدوي، دار الفكر، بيروت، ج3، دط، دت.

25) الحب والتصوّف عند العرب، عادل كامل الألوسي، شركة المطبوعات للتوزيع، بيروت، ط01، 1999.
26) الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة فنيّة ودلالية، أحمد الصغير المراغي، تح: مصطفى رجب، دار العلم والإيمان، ط1، 2009.
27) الخطاب الصوفي، وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج3.
28) ديوان الإمام الشافعي، الإمام الشافعي، جمع: حسّان محمد قواسمي، دار البصائر، الجزائر، دط، 2010.
29) ديوان الحلاّج، الحلاج، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط02، 2002.
30) الديوان، أبو مدين شعيب، جمع وترتيب: العربي بن مصطفى السوّار، مطبعة الشروق، دمشق، ط1، 1958.
31) ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، ابن عربي، تح: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
32) رسالة البيان والتبيّن في أنّ الصوفيّة مذهبها السنّة والقرآن، سيدي المختار بن أحمد بن فال العلوي، تح: موسى محمد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2002.
33) الرسالة القشيرية، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القُشيري، تح: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط03، 2005.
34) الرعاية لحقوق الله، الحارث بن أسد المحاسبي، تح: عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، دط، 1990.
35) الرمز الشعري عند الصوفيّة، عاطف جودة نصر، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1998.
36) رياض الصالحين من كلام سيدّ المرسلين، الإمام يحي بن شرف النووي، المكتبة العصريّة، بيروت، دط، 2005.

37) زمن الشعر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.
38) شرح الأربعين النووية، الإمام النووي، دار الإمام مالك، الجزائر، ط02، 2001.
39) شرح القيصري على قافية ابن الفارض، داود محمد القيصري، اعتنى به: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، دت، ج2.
40) شرح ديوان ابن الفارض، بدر الدين البوريني، عبد الغني النابلسي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط01، 2003.
41) الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والإجازات، ياسين بن عبيد، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.
42) الشعر الصوفي، عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1986.
43) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.
44) صحيح مسلم، شرح النووي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، 1972، مج09، ج17.
45) ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، محمد عبد الواحد حجازي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، مصر، ط01، 2001.
46) العالم الربّاني، سيدي أبو مدين شعيب، محمد الطاهر العلاوي، دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، ج1، ط1، 2004.
47) علم الأسلوب مفهومه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.
48) علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2000.
49) علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.
50) علم العروض، محمد توفيق سفر آغا، مكتبة الرشاد، لبنان، ط1، 1969.

51) علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، دط، 2004.
52) علم اللغة العام الأصوات العربية، كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط.
53) علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت.
54) العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ابن رشيق القيرواني، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1934.
55) الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1991.
56) فعل الهمّة في المحبة والإرادة عند الصوفيّة، مجدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2003.
57) فكر وأخلاق العارف بالله سهل بن عبد الله التستري، إضاءات على حياته الروحية وأقواله الصوفيّة، فرج حسن اليوسفي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2008.
58) قوت القلوب، أبو طالب المكي، المطبعة المصرية، القاهرة، دط، 1932.
59) لسان العرب، ابن منظور، تح: خالد رشيد القاضي، دار صبح وأديسوفت بيروت، الدار البيضاء، ط4، 2006.
60) اللطائف الإلهية في شرح مختارات الحكم العطائية لابن عطا الله السكندري، عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
61) اللغة العربية معناها ومبناها، تمّام حسّان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط02، 1979.
62) اللّمع، أبو نصر السّراج الطوسي، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، دط، 1960.
63) محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، يوسف وغليسي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004 /2005.

64) المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، دار لونجمان، ط2، 1996.
65) مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، محاولة تنظيرية وتطبيقية، محمد مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1988.
66) مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر، مصر، دط، دت.
67) المقدمة، ديوان المبتدأ والخبر، في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، عبد الرحمان بن خلدون، دار الفكر، بيروت، ط1، 2004.
68) مناهج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
69) مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.
70) منطق الطير، فريد الدين العطار، تح: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط2، 2002.
71) موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
72) الموطّأ، الإمام مالك بن أنس، تح: محمد الإسكندراني، أحمد إبراهيم زهرة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2004.
73) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس ومجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
74) النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت،1973
75) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، دت.

76) الرعاية لحقوق الله، الحارث بن أسد المحاسبي، تح: عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، دط، 1990.
77) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، دط، دت.

الرسائل الجامعية:

78) البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمان تبرماسين، رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2001 /2002.
79) جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، حمادة حمزة، رسالة ماجستير، إشراف: أحمد موساوي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2008/2007.
80) مستويات الرمز في الشعر الصوفي، دراسة تحليلية وتأويلية لنماذج مختارة، غالي نعيمي، رسالة ماجستير، إشراف: عاطف جودة نصر، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم الدراسات الأدبية بجامعة عين شمس، القاهرة، 2009.

الدوريات:

81) مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد (364) آب 2001
82) مجلة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، السعودية، ع (28)، شوّال 1424هـ، ج16.
83) مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب:
- المجلد (01)، العدد (04) يونيو 1981، رمضان 1401هـ.
- المجلد (07)، العدد (01) و(02) أكتوبر 1986، مارس 1987.
84) مجلة كتابات معاصرة، م (03)، ع (12)، تشرين الثاني، كانون الأول، 1991.

الفهـــــــــــــرس

مقدمة ..... **أ–و**

الفصل الأول: جمالية الرمز الصوفي

مفهوم الجمال الأدبي..... **08**

مفهوم الرمز..... **13**

مفهوم الرمز الصوفي..... **15**

دواعي استعماله..... **20**

أشكال الرمز الصوفي..... **23**

رمز المرأة..... **24**

رمز الخمرة..... **30**

رمز الطبيعة..... **36**

الفصل الثاني: المعجم الصوفي

مفهوم التصوف..... **42**

مفهومه لغة..... **44**

مفهومه اصطلاحا..... **48**

الشعر الصوفي..... **51**

الخصائص الفنية..... **52**

الموضوعات..... **54**

الفصل الثالث: جمالية القصيدة لغة ورمزا

القصيدة..... **61**

التعريف بالشاعر..... **63**

تجليات الخطاب..... **65**

مفهوم الخطاب..... **65**

الخطاب الأدبي..... 67
الخطاب الصوفي..... 68
إجرائيات الخطاب الأدبي..... 70
حضور منتج النص في الخطاب..... 71
هوية المتلقي..... 72
الموضوع..... 74
البنى الأسلوبية..... 79
المستوى الصوتي..... 80
الأصوات المهموسة..... 82
صوت النون..... 83
صوت الهاء..... 86
صوت الدال..... 89
صوت الياء..... 91
أصوات اللين..... 92
المستوى التركيبي..... 94
نظام الجملة..... 95
الجملة الفعلية..... 95
الجملة الاسمية..... 97
المعرفة والنكرة..... 98
التقديم والتأخير..... 100
أسماء الإشارة..... 101
حروف العطف..... 102
الأساليب الإنشائية..... 103
أسلوب الأمر..... 103

أسلوب الاستفهام..... 105
أسلوب القسم..... 107
المستوى الدلالي..... 108
دلالة رمز الخمرة..... 109
دلالة رمز المرأة..... 114
دلالة رمز الطبيعة..... 121
رمز الرحلة..... 121
رمز الطبيعة..... 128
البنية الإيقاعية..... 130
الإيقاع..... 130
البنية..... 133
الوزن..... 134
القافية..... 137
خاتمة..... 143
قائمة المصادر والمراجع..... 147
الفهرس..... 154

للسنة الثالثة على التوالي نعيد الكرّة في طبع الأعمال الإبداعية و الأدبية لمثقفي الولاية. فبعد موسمين من الإصـــــدارات التي غلب عليها الطابع الأدبي، تميزت إصدارات هذه الســـــنة بالتنوع و الثراء الذي شمل كل المجالات الثقافية؛ تاريخ، أدب، تراث، إعلام، ثقافات شـعبية ...في حركية إبداعية تعكس الزخم الثقافي الذي تمتاز به ولاية الوادي.

و من هذا المنطلق نشـكر كل الذين قدموا أعمالهم من اجل الطبع و نهنئ أصحاب الأعمال التي وافقت لجنة القراءة على طبعها كما نتقدم بالشكر مرة أخرى للوزارة الوصية التي وفرت الإمكانيات اللازمة لأجل تشـــجيع مثل هذه المبادرات وتعميم ثقافة القـــــراءة و المطالعة الورقية التي بدأت تتراجع في الفترة الأخيرة مع انتشار ثقافة التكنولوجيا الحديثة .

تمنياتنا لكل المبدعين و المثقفين بالتوفيق و النجاح

حسن مرموري

مدير الثقافة لولاية الوادي

الايداع القانوني: 2013-2642

ISBN 9947370360-4

مديرية الثقافة لولاية الوادي
الهاتف: 032248849
الفاكس: 032248799
D.culture39@yahoo.fr