

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح بورقلة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية الرّمز الصّوفي في ديوان أبي مدين شعيب

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصّص : الأدب الجزائري القديم

إشراف الدكتور:

أحمد موساوي

إعداد الطالب :

حمزة حمادة

الموسم الجامعي: 1428هـ/1429هـ - 2007م/2008م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية الرّمز الصّوفي في ديوان أبي مدين شعيب

مذكرة من متطلّبات شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصّص : الأدب الجزائري القديم

إشراف الدكتور:

أحمد موساوي

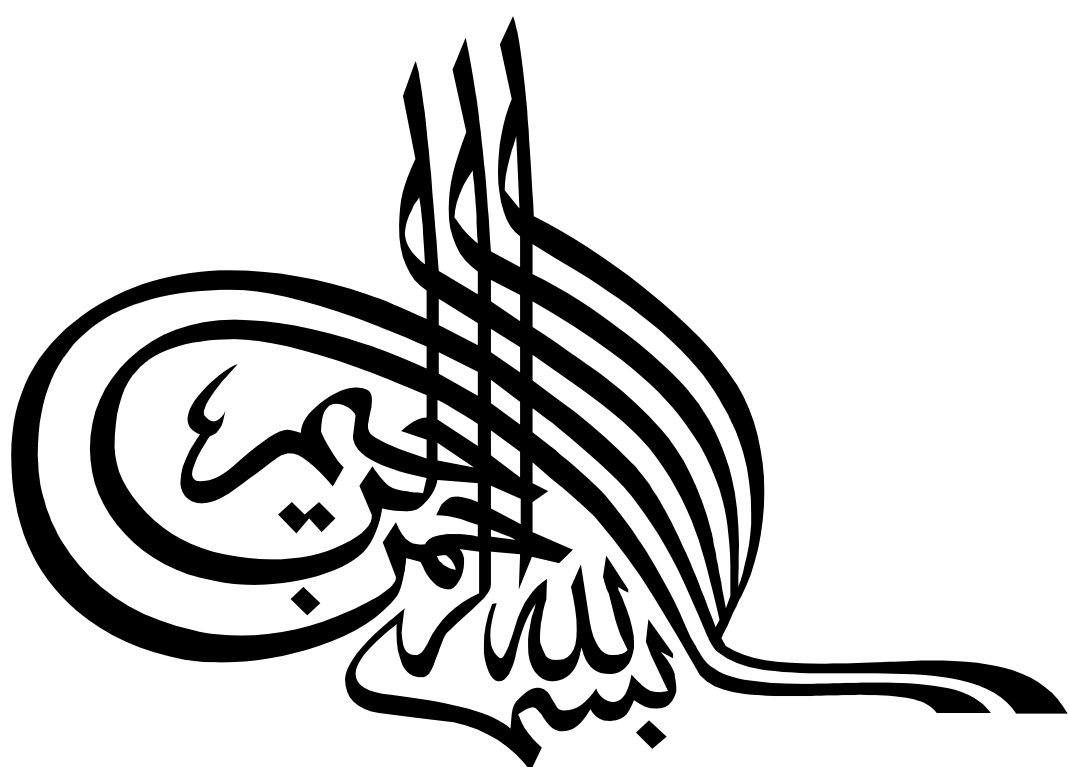
إعداد الطالب :

حمزة حمادة

لجنة المناقشة

د.	بلقاسم مالكيّة	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	رئيسا
د.	أحمد موساوي	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	مشرفا
د.	مشري بن خليفة	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	عضوا
د.	بوجمّلين لبّـوخ	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	عضوا
د.			

الموسم الجامعي: 1428هـ/1429هـ - 2007م/2008م



شكر وعرفان

أخيرا وبعد ما وصل هذا العمل - بتوفيق من الله - إلى نهايته، أرى أنه لزاما عليّ أن أتقدّم بجزيل الشكر وخالص العرفان، إلى كلّ أساتذة معهد اللغة العربيّة وآدابها بجامعة "قاصدي مرباح" بورقلة، اعترافا بجميل فضلهم، وأخصّ منهم بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور "أحمد موساوي" على صبره، ودعمه وتشجيعه..

كما أشكر الدكتور "يوسف عبد اللاوي" بجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة، الذي مكّني من الحصول على مدوّنة هذا البحث وغيرها من المراجع. والدكتور "عبد الرّزاق بن السّبع" بجامعة "العقيد الحاج لخضر" بباتنة، والذي أفدت كثيرا من توجيهاته.

وإلى الأساتذة، بالمركز الجامعي بالوادي وبخاصّة: مُفيد عبد اللاوي، مسعود وقاد، بشير منّاعي، عبد الحميد جريوي، عبد الكريم شبرو.. وإلى رفيق الدّرب سعد حمادة. إليهم جميعا أتقدّم بأخلص التّشكّرات، واللّه أسألُ لهم موفورَ الجزاء.

عمرّة



ظَلَّ التَّصَوُّفُ مجالاً رحباً مُستقطباً، وسُلماً يَعْرِجُ من خلاله السَّالِكُونَ، الذين تَخَلَّصُوا من الحُظُوظ الدُّنْيَوِيَّةِ، ومن رُبقة هذا العالم المادي المَلِيءِ بالمُظالم، واختاروا لأنفسهم حياة رُوحِيَّةَ لَطَافاً تَمْلِكُهُمْ إِلَيْهَا حُبٌّ جُنُونِيٌّ، وشوق لا يُمكن مقاومته، فظَلُّوا حياتَهُمْ كُلَّهَا يُجَاهِدُونَ جِهَادَ بقاء، دفاعاً عن أَفكارِهِمْ ومبادئِهِمْ، وجهاداً من أَجل هدفِهِمْ الأسمى، وهو التَّقَرُّبُ إلى اللَّهِ ونيل رضاه وحبِّه. فَعُرِفَ الصُّوفِيُّ بِرُقَّةِ العاطفة، ومع تلك الرُقَّة قَسُوةٌ بالغة على النَّفْسِ وصرامة في تربيَتِها، ومع كُلِّ ذلك إخلاص في العمل وصدق مع الذات والآخر.

كان الشَّعْرُ الصُّوفِي رافداً مُهمّاً وركيزة أساسية، ارتكز عليها المتصوِّفة، حيث مكَّنتهم من البوح، والتَّعبير عمّا يتأجَّج في صدورهم من فيض الحُبِّ الإلهيَّة، وما يَسْطَعُ عليهم من أنوار الذات العليَّة، فجادت قرائحهم بشعر عذب سَلَسٍ يحمل خالص تجاربهم، ويُعبِّر عن صافي مشاعرهم وأصدق عواطفهم تجاه الذات الإلهيَّة. فَتَزَيَّا الشعر الصُّوفِي بزيِّ جمال الشَّعْرِ العربي، فأخذ عنه معانيه العميقة، وصوره البديعة الفاتنة، لِيُبَلِّغَ من خلالها رسالتين، رسالة رُوحِيَّة تربط الخَلْقَ بالخالق وبِعَواْلَمِ ما وراءِية صافية نقيَّة، ورسالة جماليَّة مُتمثِّلة فيما تميَّز به الخطاب الصُّوفِي من خصائص فنيَّة. ولعلَّ أبرز ما يميَّز هذا الخطاب بشقيِّه الشَّعْري والتَّثْري، توظيف الرَّمُوزِ بِكُلِّ أشكاله، فأكسبت الشَّعْرُ الصُّوفِي - خاصَّةً - روحاً جديدة يتنفَّس من خلالها، بعدما ضاقت عليه العبارة، ووقَّفت دون استيعابٍ كامل للتَّجربة الصُّوفيَّة.

ولقد كان الأدب الصُّوفِي عامَّةً، ، مثار اهتمام الباحثين و التَّقاد، فاختلقت مشاربهم وتضاربت اتجاهاتهم حول طبيعة الخطاب الصُّوفِي وخصوصيَّة لغته .

من ثَمَّة تشكَّلت لديّ عدَّة تساؤلات حول هذا الموضوع ولعلَّ من أهمِّ تلك الأسئلة التي يسعى البحث للإجابة عليها هي: هل الخطاب الصُّوفِي خطابٌ دينيٌّ فقط، أم أنَّه تجربة إبداعية جماليَّة متميِّزة؟ من هنا تولَّدت فكرة البحث، وانطرحَت في ذهني أسئلة كثيرة تتعلَّق بطبيعة الأدب الصُّوفِي من أبرزها:

ما هي وظيفة الرَّمز في الخطاب الشَّعْري الصُّوفِي عند أبي مدين شعيب؟، هل هي وظيفة جماليَّة إبلاغيَّة أم أنَّها وظيفة دينيَّة فقط؟ وهل يُشكِّل البناء الرَّمْزي للغة الصُّوفيَّة عنده حاجزاً بين القارئ والصُّوفِي، وبالتالي لا يزيد خطابه إلَّا غموضاً، أم أنَّه يختزل التجربة الصُّوفيَّة و يعمل على تبليغها؟ ما هي الخصوصيَّات الفنيَّة و الجماليَّة التي تثبت للخطاب الصُّوفِي انتماءه الأدبي؟

كلّ ذلك أثار اهتمامي، و وُلد فكرة البحث لديّ و الرّامية إلى الكشف عن بعض خصوصيّة هذا الأدب وعن أسرار هذا الغموض الذي يُحيط بالخطاب الصّوفي الشّعري خاصّة، وبلغته المراوغة، ومن ثمّ الوقوف على بعض ملامح جماليات الرّمز الصّوفي، إضافة إلى كلّ ذلك رغبتى الملحة منذ زمن في الاطّلاع على حياة المتصوّفة، وسير أغوارها، ومعرفة ما يحيط بها من أسرار، وما يكتنفها من غموض. واستقرّت في الأخير مُحاولات الكشف عن هذه الخصائص على ديوان (أبي مدين شعيب التلمساني)، الذي رأيت أنّ نتاجه الشّعريّ بوتقّة انصهر فيها معظم ما عرفه الشّعري الصوفي من خصائص روحية عملية، وأدبيّة فنيّة، ناهيك عن كونه يمثل مدرسة صوفيّة بجائيّة مُكتملة، كَرَعَ من مَعِينِها كبار مشايخ التّصوف بعده، كالشيخ الأكبر (محيي الدّين بن عربي، وابن الفارض) وغيرهما.

ويُضاف إلى هذه الأسباب الموضوعيّة، التي دفعت بي وسط هذا الزّخم الشّعري، ومكّنتني من مُقاربة مجموعة من قصائد الدّيان، أسبابٌ أخرى ذاتيّة يُمكن اختصارها في: الإعجاب الشديد بشخصيّة (أبي مدين شعيب) كشخصيّة صوفيّة بارزة فاعلة في مُجتمعها، شقّت طريقها الصّعب بكلّ يقين وثبات إلى أن حقّقت أهدافها، ولقيت ربّها، ناهيك عن تَوْقي إلى الاطّلاع على هذا النوع من الكتابة، المحاطة بتلك الهالة من الموانع و التّحذيرات الخارجية وملاستها عن قرب، فكان (جماليّة الرّمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب)، موضوع دراستي.

ولعل فكرة البحث المطروحة بذلك الشّكل، الذي يسعى إلى فكّ لغز ذلك الغموض الذي يكتنف اللّغة الصوفيّة، والكشف عن ملامح الجمال الأدبي الذي يؤدّيه الرّمز في الخطاب الشّعري الصّوفي، كان محل اهتمام ومُتابعة الكثير من الكُتّاب والنّقاد، بأشكال وطرقٍ مختلفة ومُتفاوتة من حيث الطّرح والتّناول، حيث أفرد الدّكتور (عاطف جودة نصر) لهذا الموضوع، كتاباً قيّماً هو «الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة» أفدتُ منه كثيراً، حيث حصّ (الشيخ أبا مدين) بدراسة شائقة لنويّته الخمرية، كما أفدت - وبشكل كبير - من دراسة الدّكتور (مُختار حَبّار) عن أبي مدين شعيب، في كتابه «شعر أبي مدين التلمساني، الرّؤيا والتّشكيل»، كما كان لدراسة الدّكتورة (أماني سليمان داود) في كتابها عن (أبي منصور الحلاج) والمعنون بـ «الأسلوبيّة والصّوفيّة» منهاً استقيت منه كيفية التعاطي مع المنهج الأسلوبي.

وبعد تظافر كلّ تلك العوامل الموضوعيّة و الدّاتيّة، خُضْتُ مُغامرة البحث في الأدب الصّوفي بكلّ ما يكتنفها من صعوبات، مُتسلّحاً بآليّات المنهج الأسلوبي، الذي يُمكن الباحث المُبتدئ من الاقتراب الآمن من تجربة مُتميّزة برؤيتها و أسلوبيتها، وكان لأبديّ لي من الاستعانة ببعض

إجراءات المنهج الجمالي، باعتباره مواجهة تحليلية لعناصر النص، ومكوناته ووظائفه و أهدافه، للوقوف عند مواطن الحُسن فيها، مع الاستعانة بإجراءات المنهج التاريخي في مدخل هذا البحث.

ولقد اقتضت ضرورة الدراسة، أن يُقسَم هذا البحث إلى: مدخل و ثلاثة فصول، وخاتمة ضمّت نتائج هذه الدراسة.

تعرّض البحث في المدخل، إلى التعريف بالشاعر أبي مدين شُعيب، ثمّ لماهية التصوّف و علاقته بالزهد، محاولا توضيح تلك العلاقة الوطيدة التي نشأت بين التصوّف والزهد، منذ الانبثاق الأولى، والتي كثرت فيها التعريفات حتّى ليصعب علينا أحيانا الوقوف على تلك الفروق الواهية بين التصوّف والزهد.

ثمّ تعرّض للتصوّف على عهد (الدولة الموحّدية)، وهي الدولة التي عاش الشاعر في ظل حكمها أطول مُدّة.

أمّا الفصل الأوّل المعنون بـ: مفهوم الجماليّة والرمز، فكان فصلا نظريّا تناول مفهوم الجمال وما يتفرّع عنه من مصطلح كالجميل و الجليل، ثمّ عرّض للجمالية كمفهوم ومنهج أدبي يُتوصّل به لمعرفة جماليّات الإبداع الأدبي. ومنه إلى مفهوم علم الجمال الأدبي وكيف تعامل مع الظاهرة الأدبية بعناصرها الأربعة (العاطفة - المعنى - الأسلوب - الخيال)، وكيف ينظر إلى تشكّل العمل الأدبي في نفس المبدع.

كما وضح مفهوم الرّمز بشكل عامّ، مُعدّدا بعض أنواعه و الفروق التي تميّز كلّ نوع عن الآخر، مشيرا إلى الاختلاف الواضح بين علماء اللغة و البلاغة العربيّة، في الوصول إلى تعريف دقيق للرّمز. ثمّ تطرّق لمفهوم الرّمز الصوّفي و أشكاله، موضّحا كيفيّة تعامل الصوّفي مع الرّمز، مُعرّضا لأكثر الرّموز توظيفا في الأدب الصوّفي، وفي الأخير بيّن الدواعي و الأسباب الموضوعيّة التي دفعت الصوّفي إلى توظيف الرّمز بتلك الكثافة وعلى ذلك النحو.

أمّا الفصل الثّاني و المعنون بـ: جماليّات اللغة الصّوفيّة. وهو فصل تطبيقيّ، صُدّر بتوطئة خصّصت للتعريف بالديوان. ثمّ بيّن طبيعة اللغة الصّوفيّة ومستوياتها، وعلاقتها بالتجربة الصّوفيّة، يُعرّج بعد ذلك للتحليل الصّوتي، متناولا الإيقاع الدّاخلي وما كان لتكرار الأصوات، والتماثل الصّوتي من جماليّات إيقاعيّة.

ثم الإيقاع الخارجي، حيث عرّض فيه لوصف البحور المستعملة في الديوان، وطبيعة حروف الروي، ونسبة القافية المطلقة في شعر أبي مدين شعيب، وذلك كله لمعرفة طبيعة الشعر الصوفي، في كونه يتمشى وطبيعة العروض في عمود الشعر العربي، أو يخالفه في بعض الجزئيات.

أما الفصل الثالث المعنون بـ: جمالية الرمز الصوفي، هو فصل تطبيقي أيضا، صُدّر بتوطئة بين من خلالها طبيعة الرمز في ديوان أبي مدين شعيب، عارضا لأكثر الرموز توظيفا في مجموع القصائد المدروسة في الديوان. ومن ثم تطرّق للتحليل التركيبي، موضّحا من خلاله نظام الجملة في الديوان وما يميّزها، والغرض البلاغي الذي خرجت إليه أكثر الأساليب الإنشائية توظيفا في الديوان. وتناول التحليل الدلالي، عرضاً لدلالة تلك الرموز.

ولم يخلُ طريق البحث - وأنا أخوض غمار هذه التجربة - من جملة من الصعوبات التي وقفت دون إخراجها على الشكل الذي تمنّيته، فكان من أبرزها، نقص المراجع المتخصصة وإن وجدت، فهي كتب عامّة تتناول تاريخ التصوف أو طبقات الصوفية، أو تتعرّض للتصوف العملي، وخلاف ذلك..

كما كان لصعوبة التعامل مع المادة العلمية، دورٌ في توقّف عجلة البحث مرّات كثيرة، فقد تتوافر جملة من الخصائص الفنية المقرّرة للدراسة في نصّ أو اثنين، ممّا يُجبرُ على مقارنة تلك النصوص عدّة مرّات، وبخاصّة أنّي لم أدخل ضمن دراستي لديوان (أبي مدين شعيب) نثره و التمثيل في حكمه الموثقة في الديوان، ولا موشحاته ولا أزراله ، ممّا يضطرّنا لإعادة الترتيب و التصنيف ، أو الحذف أو الإضافة، وهكذا.

والحمد لله أولاً وأخيراً على اكتمال هذا البحث، وبلوغه النهاية التي كنت أبغي الوصول إليها، ولا أزعم أنني استحدثت - في ذلك - جديداً، بقدر ما أطمح - بإثارتي لمثل هذا الموضوع - إلى إذكاء روح البحث في أدينا الجزائري القديم، الذي مازالت ذخائره حبيسة أدراج المكتبات العامة و الخاصة، تبحث عمّن يأخذ بيدها إلى الثور، حينها يكون الفضل الأكبر والشكر الأجل للدكتور المشرف (أحمد موساوي) الذي لم ألق منه إلا كلّ دعم وتشجيع، كما لا يفوتني أن أتوجّه بخالص شكري للأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عبء قراءة هذا البحث وتمحيصه، أشكرهم سلفاً على نصائحهم وتوجيهاتهم.

والله من وراء القصد.

تماسين في 8 جانفي 2008م.

موافق 30 ذو الحجة 1428هـ.

مدخل

أولاً - التعريف بالشاعر :

عرف العالم العربي والإسلامي في بداية القرن الثاني الهجري، حركة دينية لم يعهدها المسلمون على أيام رسول الله ﷺ وصحابته الأطهار، اتجأَ فهم أصحابه الدينَ فهماً جديداً غير مألوف، فعبدوا الله سبحانه على طريقتهم غير المألوفة تلك، فكان لهذا الاتجاه، ولهذا الفهم الجديد أن ينتشر في ربوع العالم الإسلامي قاطبة، وأن يستمرّ بالشكل الذي عُرف به عصرئذ، مع تغييرات في بعض مفاهيمه، هي نتاج للامتزاج الثقافي والحضاري ونتاج تلك المسيرة الطويلة الحافلة، والتي استمرت إلى نهايات القرن السابع أو الثامن الهجري.

وقد لقي أصحاب هذه الحركة - في سبيل أن تعم وتنتشر - العنت الكبير والجهد الكثير، بل وصل الخطر المهدق بهم حدّ قتل بعضهم، كما حدث لأبي منصور الحلاج، والسهروردي وغيرهما.. بسبب تلك المعارضة الكبيرة، وذلك الرّفْض المستمرّ لهذا المذهب من طرف الخاصّة والعامة. ومع كلّ تلك المعارضة وذلك الرّفْض قُدّر لهذه الحركة أن تنتشر وتزدهر، فعرفت أصولها ومبادئها التي تقوم عليها، وصارت لها أقطابٌ ومريدون، فذاعت في ربوع العالم الإسلامي كأيّ دعوة أو فكرة أو فلسفة جديدة لا يتسنّى لها القبول من طرف الآخر ثم الانتشار إلّا بعد توضيحات جسام.

إنّها الحركة الصّوفية هذه الحركة التي كان من أبرز مشايخها وأقطابها في شمال إفريقيا والأندلس، القطب الرباني سيدي أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي «الشيخ الفقيه المحقّق الواصل القطب شيخ مشايخ الإسلام في عصره، إمام العبّاد والزّهّاد وخاصّة الخلصاء من فضلاء العبّاد.. من ناحية اشبيليا ومن حصين يُقال له "منتوجب" فتح الله عليه بمواهب قلبية وأسرار ربّانية استفادها بالتّوجّه والعمل وارتقى إلى غاية ما يُؤمّل»¹ ولقد اختلفت المصادر في التّحديد الدّقيق لتاريخ مولده، فذهب بعض المؤرّخين إلى أن عام ولادته كان سنة (510هـ - 1116م) وقيل سنة (514هـ - 1120م)، والأرجح أنّه ولد سنة (509هـ - 1115م) استناداً إلى رواية المؤرّخ "محمد بن حمدون البّناي" حين تعرّض لوفاته فقال: «توفي سيدي أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي في سنة أربع وتسعين وخمسمائة، عن نحو خمسٍ وثمانين سنة..»² أي المولد كان في سنة تسع وخمسمائة، وقد كان منذ نشأته فتى

(1) أبو العبّاس أحمد بن أحمد الغريبي: عنوان الدّراية، تح: رابح بونار، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، ط2، 1981ص56.

(2) العربي بن مصطفى الشّوار: ديوان أبي مدين شعيب، مطبعة التّرقى، دمشق، ط1، 1938ص44.

كثير التأمّل، تشغل فكره أسئلة كثيرة في مختلف القضايا، وكانت نفسه الصغيرة تتوق للتدّين والعبادة، وقد نشأ أبو مدين يتيماً» وكان والده الذي توفي في عهد مبكّر من حياة شيخنا صاحب غنم، ولم تكن الغنم من الكثرة بحيث تسمح باستئجار راع لها، وكان شعيب أصغر إخوته، فكلفوه بأن يقوم على رعيها، وكانت هذه الأغنام تكلفه جهداً وتشقّ عليه¹ فلم يكن له بدّ سوى أن يقوم على رعيها قدر استطاعته، لكنّ نفسه التّواقة إلى العلم والعبادة، كانت تدفعه للتّماطل في رعيها أحياناً والامتناع أحياناً أخرى، فهو لا يجد رغبة أو ميلاً في فعل ذلك، بل كان كما قال متحدّثاً عن نفسه: «..كلّما رأيت من يُصليّ أو من يقرأ، أعجبي ودنوت منه، وأجد في نفسي غمّاً لأنّني لا أحفظ شيئاً من القرآن، ولا أعرف كيف أصليّ فقويت عزمي على الفرار لأتعلّم القراءة والصّلاة، ففررت فلحقني أخي ويده حرباً فقال لي: والله لئن لم ترجع لأقتلّك. فرجعت وأقمت قليلاً² لكنّ نفسه ظلّت تمفّو إلى مبتغاهما، ولم تدم الإقامة طويلاً حتّى قويت عزمته مرّة أخرى على الفرار مجدداً، يقول: «فأسريت ليلة وأخذت في طريق آخر فأدركني أخي بعد طلوع الفجر، فسلّ سيفه عليّ وقال لي: والله لأقتلّك وأستريح منك! فعَلَانِي بسيفه ليضربني - فتلقّيته بعود كان بيدي فانكسر سيفه وتطاير قطعاً، فلمّا رأى ذلك قال لي: يا أخي اذهب حيث شئت..»³.

من هذا الموقف الغريب تبدأ رحلة شيخنا في طلب العلم، رحلة شاقّة مليئة بالمخاطر والمصاعب، لكن كل تلك الصّعوبات كانت تصطدم بإرادة صلبة، وإرادة أبي مدين في حب العلم والمعرفة، فيواصل مسيرته الطويلة التي يلقي أثناءها شتّى أنواع المخاطر التي ينهار أمامها كبار النّفوس، ويقف أمامها مذهولين، ذوو العزائم الكبيرة، لكن الشّيخ كان أكبر نفساً وأقوى عزيمة، فيتوجه قصّادا المغرب يقول: «فسرت ثلاثة أيّام.. أو أربعة أيّام فلاحت لي كدية على البحر وعليها خيمة، فخرج إليّ منها شيخ وليس عليه إلّا ما يستر به عورته، فنظر إليّ وظنّ أنّي أسير فررت من أرض الرّوم، فسألني عن شأنٍ فأخبرته. فأخذ حبلاً وربط في طرفه مسماراً فرمى به في البحر فأخرج حوتاً فشواه لي فأكلته، فأقمت

(1) عبد الحليم محمود : أبو مدين الغوث، منشورات المكتبة العصريّة ، بيروت ، ط3/دتط، ص81.

(2) أبو يعقوب يوسف بن يحيى التّادلي : التّشوف إلى رجال التّصوف، تح: أحمد التوفيق، مطبعة التّجّاح الجديدة، الدّار

البيضاء، ط2/1997 ص320.

(3) نفسه : ص320.

عنده ثلاثة أيام، كلما جُعت رمى بالحبل والمسمار في البحر فيُخرج به حوتا فيشويه وأكله، ثم بعد ذلك قال لي: أراك تروم أمرا، فارجع إلى الحاضرة فإن الله لا يعبد إلا بالعلم. فرجعت إلى "إشبيليا"، ثم ذهبت إلى "شريس" ومن شريس إلى الجزيرة الخضراء، فجزت البحر إلى "سبته"¹ فبداية رحلته مليئة بالعجائب التي تنبئ على أن أبا مدين سيكون له شأن عظيم، وفي سبته يقول: «كنت أجيرا للصيادين، ثم ذهبت إلى مرّاكش، فدخلتها وأدخلني الأندلس معهم في جملة الأجناد، فكانوا يأكلون عطائي، ولا يعطوني منه إلا اليسير، فقليل لي: إن رأيت أن تتفرغ لدينك فعليك بمدينة "فاس" فتوجهت إليها ولزمت جامعها، وتعلّمت الوضوء والصلاة، وكنت أجلس إلى حلق الفقهاء والمذكرين فلا أثبت على شيء من كلامهم، إلى أن جلست إلى شيخ ثبت كلامه في قلبي فسألت من هو؟ فقليل لي: "أبو الحسن بن حرزهم" فأخبرته أنني لا أحفظ إلا ما سمعته من خاصته، فقال لي: هؤلاء يتكلمون بأطراف ألسنتهم فلا يجوز كلامهم الآذان، وقصدت الله بكلامي فيخرج من القلب ويدخل القلب»².

كان ذلك الشيخ الذي تأثر به أبو مدين كثيرا، وأثر في حياته ومستقبله بعد ذلك، هو الشيخ "أبو الحسن علي بن إسماعيل بن محمد بن عبد الله بن حرزهم" كان قد لقيه في فاس وأعجب به الشيخ كثيرا فانكبَّ «على تحصيل العلوم والمعارف منه في أوقات دروسه، وفي نفس الوقت أخذ يعمل نسخا للكتاب لدى التّسّاحين حتّى يحصل على ما يعيل به نفسه ويقيم أوده ويصلح شؤونه المادّية»³ فسمع كما قال «رعاية المحاسبي على أبي الحسن بن حرزهم، وكتاب السنن لأبي عيسى الترمذي، على أبي الحسن بن غالب»⁴. ولما رأى أبو مدين نفسه قد أخذ من علم الظاهر الكثير، تآقت نفسه لعلم الباطن (التصوف) وبخاصة أن التّصوّف كان رائجا وأعلامه كثيرين «فأخذ طريقة التصوف عن أبي عبد الله الدقاق، وأبي الحسن السلّوي»⁵ ومن علماء التصوف الذين أثروا كثيرا في أبي مدين وتأثر بهم الشيخ الزاهد المتصوف "أبو يعزى يلنور ميمون"

(1) السابق: ص 322.

(2) أبو يعقوب يوسف بن يحيى التّادلي: التّشوف إلى رجال التّصوف: ص 320.

(3) يحيى بوعزيز: مدينة تلمسان عاصمة المغرب الأوسط، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2/2003، ص 79.

(4) السابق: ص 322.

(5) ينظر التّشوف إلى رجال التّصوف: ص 322.

التلمساني الأصل هذا العلم الذي كانت له مع أبي مدين حوادث مثيرة واختبارات صعبة لا يقوى عليها إلا ذوو العزيمة والإرادة ، فمنذ سمع الناس يتحدثون بكرامات أبي يعزى حتى تآقت نفسه لزيارته يقول: « فذهبت إليه في جماعة توجهت لزيارته ، فلما وصلنا جبل إيروجان دخلنا على أبي يعزى وأقبل على الخلق دوني ، فلما أحضر الطعام منعني من الأكل فقعدت في ركن الدار ، فكلما أحضر الطعام وقمت إليه انتهرني فأقمت على تلك الحال ثلاثة أيام ، قام أبو يعزى من مكانه أتيت إلى ذلك المكان ومرغت وجهي فيه فلما رفعت رأسي نظرت فلم أر شيئا فصرت أعمى، فبقيت أبكي طول ليلتي، فلما أصبحت استدعاني وقال لي :[اقرب يا أندلسي] فدنوت منه فمسح بيديه على عيني فأبصرت، ثم مسح بيده على صدري وقال للحاضرين: هذا يكون له شأن عظيم، أو قال كلاما هذا معناه، فأذن لي في الانصراف »¹ .

فأول لقاء له بالشيخ أبي يعزى كان امتحانا زاده إصرارا وعزيمة على الاعتراف من هذا السر الروحي، فزاد إعجابه بالشيخ والتأثر به ، ويورد "التادلي" في التشوف الكثير من الأخبار والحوادث التي حدثت لأبي مدين مع أبي يعزى لكن أبا مدين استطاع أن يجتاز تلك الاختبارات .

كما كان لمؤلفات الإمام الغزالي دور كبير في تكوين شخصيته يقول: «طالعت أخبار الصالحين من زمن أويس القرني إلى زمننا هذا فما رأيت أعجب من أبي يعزى، وطالعت كتب التذكير فما رأيت كالإحياء للغزالي»².

كان الشيخ أثناء تعلمه لعلوم القرآن والحديث «لا ينتقل إلى آية أو حديث آخر حتى يعمل بهما ، فيخرج إلى موضع بعيد منقطع عن الناس قريب من الساحل ، فإذا فتح الله له العمل بالآية والحديث عاد إلى فاس ليعمل على حديث وآية أخرى»³. وبعد سنوات من الكد والاجتهاد اكتسب خلالها أبو مدين كثيرا من المعارف الصوفية والحقائق الربانية استأذن شيخه أبا يعزى في السفر لأداء فريضة الحج فأذن له .

(1) السابق :ص320/321

(2) نفسه : ص321 .

(3) أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي : التشوف إلى رجال التصوف : ص322 .

(1) رحلته إلى المشرق :

استعد الشيخ لهذه الرحلة إلى الشرق والتي سيكون لها أثر واضح في مسيرته الصوفية «فأخذ عن أعلام العلماء واستفاد من الزهاد والأولياء وتعرف في عرفة بالشيخ "سيدي عبد القادر الجيلاني" فقرأ عليه في الحرم الشريف كثيرا من الأحاديث ، وألبسه خرقة الصوفية وأودعه كثيرا من أسرار وحلاه بملايس أنواره ، فكان أبو مدين يفتخر بصحبته ويعده أفضل مشايخه الأكابر»¹، وقد استفاد الشيخ كثيرا من هذه الرحلة كما كان للقاءه بالشيخ سيدي عبد القادر الجيلاني فضل كبير في بلورة شخصيته، رغم أن المصادر لم تحدثنا عن مدة إقامته بدقة «كما لم تحدثنا عن اتصالاته وتنقلاته التي لا نشك أنها كثيرة ومتنوعة ، سمحت له بالحصول على أسرار طريقة الشيخ عبد القادر الجيلاني وعلى علوم ومعارف أخرى ثقافية واجتماعية وسياسية ... وبعد هذه الرحلة الطويلة إلى المشرق والتي دامت أكثر من عقدين من الزمن ، قفل أبو مدين شعيب راجعا إلى ديار المغرب العربي»² .

(2) عودته إلى بجاية :

لما عاد أبو مدين من المشرق استقر في بجاية ، هذه المدينة التي تناولتها الدراسات منذ فجر التاريخ ووصفتها على أنها مدينة للعلم والعلماء ، وقد أفاض "الغبريني" في كتابه "عنوان الدراية " في تبين فضل هذه المدينة ودورها العلمي المتميز، فسحرت به بجمالها وبموقعها الإستراتيجي وسماحة سكانها «وكان يفضلها على كثير من المدن ويقول فيها: إنها معينة على طلب الحلال، واستمر به المقام في بجاية وكانت حاله تزداد سموا ورفعة، ويرد عليه طلاب العلم من كل حذب وصوب، وعد من جملة علمائها وكبار فقهاءها وأئمتها، مهيبا معظما مكرما مشهودا له بالخير، وكان أهل زمانه عموما وسكان بجاية خصوصا، يعتقدون أن كل من قرأ عليه ساد ونبغ في العلوم، وانساق إليه العلم والجاه والنعمة والثراء وكان الآباء يوجهون أبناءهم لحضور مجلسه والاقبتباس من معارفه وأسرارهم، فظهر - رحمه الله تعالى - فضله على كثير من الناس»³. ولما رأى إقبال الدنيا عليه

(1) أبو مدين شعيب : الديوان، جمع وترتيب : العربي بن مصطفى الشّوار، مطبعة الترقى، دمشق، ط1، 1938، ص 08 .

(2) يحيى بو عزيز : مدينة تلسان عاصمة المغرب الأوسط، ص 81 .

(3) الطاهر علاوي : العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، دارا لأمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2004، ص 22. نقلا عن : عبد الحميد حميدو التلمساني: السعادة الأبدية، المطبعة الجديدة، فاس 1995، ص 51.

وسطوع نجمه خاف من تغير حاله وتبدل أحواله و«عزم على الخروج للجبال والفيافي والقفار والبعد عن المدن والقرى والأمصار للعبادة والانقطاع إلى الله تعالى والتفكير في آياته وعظيم قدرته»¹. فيكسر بذلك ميل نفسه إلى الدنيا ويخضعها لله سبحانه وتعالى ويسموها عن التكبر والغرور، واستمر الشيخ على هذه الحال «مشغولا بالتربية والإفادة والتعليم والعبادة والإقبال على الله تعالى في الظاهر والباطن وقد أَلَّفَ بعض الفضلاء في كراماته»².

زيادة على ذلك فقد تميَّز الشيخ ونبغ في حلّ الكثير من عويص المسائل، والإجابة على أسئلة حيّرت التّبهاء والفتنّاء من العلماء، فأتى بأبدع التّأويلات «ذكر بعضهم أنّه وقع نزاعٌ بين الطّلبة في قوله ﷺ "إذا مات المؤمن أعطي نصف الجنّة" فتردّد الكلام بينهم في أنّ مؤمنين إذا ماتا استحقّا الجنّة بكاملها، فصاروا إلى مجلس الشيخ أبي مدين ﷺ ليطلّعوا على ما عنده في المسألة فوجدوه جالسا يقرأ رسالة القشيري، فلمّا استقرّ بهم الجلوس سكّت الشيخ أبي مدين عن الكلام الذي كان فيه وقال: نُزِلَ الإشكال عن أصحابنا، من غير أن يسألوه فقال لهم: إنّما أراد رسول الله ﷺ نصف جنّته، لأنّ لكلّ مؤمن جنّة تخصّه، فإذا مات أُعطي نصف جنّته وبعد الحشر يُعطى النّصف الثّاني، ثمّ زاد في هذا الكلام وتكلّم كيف يُكشف للمؤمن عن مقعده في الجنّة، وتنعمه بتلك الرّؤية، واتّصال الأرواح وغير ذلك ممّا فتح الله عليه»³ وفي هذه الإجابة وهذا التّأويل البارع ما يدلّ على غزارة علم، وحضور بديهة لدى الشيخ أبي مدين، وهذا قليل من كثير علمه فالمطلّع على كتب التّصوف التي تناولت الشيخ يجدها تعجّ بالكثير من مثل هذه المسائل.

أمّا كراماته، فكثيرة تدلّ على علوّ مقامه وعظيم شأنه، وقد بدأت تظهر عليه منذ كان صبياً صغيراً، وقد ذكر التّادلي وغيره من المؤرّخين أنّ رجلاً «جاء إلى الشيخ أبي مدين ليعترض عليه فأراد القارئ أن يقرأ عليه الكتاب فسكّته أبو مدين وقال له: أسكت، ثمّ التفت إلى الرّجل وقال له لِمَ جئت؟ فقال له الرّجل جئت لأقتبس من أنوارك، فقال له ما الذي في كمّك؟ فقال له مصحف، فقال له أبو مدين، أخرجته! فأخرجه من كمّه، فقال له: اقرأ

(1) السابق : ص 22 .

(2) ابن قنفذ أبو العباس أحمد القسنطيني : أنس الفقير وعزّ الحقير، المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 1965، ص 17.

(3) نفسه: ص 17.

أَوَّل سطر . ففتحه وقرأ أَوَّل سطر منه فإذا هو ﴿الَّذِينَ كَذَّبُوا شُعْبًا كَأَن لَّمْ يَغْنَوْا فِيهَا
الَّذِينَ كَذَّبُوا شُعْبًا كَأَنوَا هُمُ الْخَاسِرِينَ﴾ [الأعراف : الآية 92] فقال له أبو مدين : أما يكفيك
هذا؟¹.

ومن الكرامات التي تُروى عن الشيخ «أنه دخل يوماً في بعض سياحته على عجوز
في مغارة، فأقام عندها، فجاء ابنها آخر النهار فسلم عليه فقَدَّمت العجوز سفرة فيها صحن
وخبز، ففقد الشيخ والابن يأكلان فقال الابن: تمنيت أن لو كان هذا كذا. فقال له
الشيخ: سمَّ الله وكل ما تمنيت، فلم يزل يعدّ التمني وهو يقول مقالته الأولى، واللون الواحد
ينقلب ألواناً كثيرة، ويجد طعم ما يتمنى»² وما يدل على علو مرتبته وعظيم شأنه ما يرويه
الشيخ العارف ابن عربي أن الشيخ أبا مدين «إذا خطر له خاطر في نفسه يجد جوابه
مكتوباً في ثوبه الذي عليه، فخطر له يوماً أن يُطلق امرأته وكان بحضور العارف "أبي
العباس الخشّاب"، فرأى مخطوطاً في ثوب الشيخ (أمسك عليك زوجك)»³.

هذه بعض أمثلة من كرامات الشيخ، وهي - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - كثيرة
ومثيرة لكن، لا الوقت ولا المجال يتسعان لبسطها وإيرادها جميعاً، وحسبنا بما نعتقد أنه
يُظهر ولاية الشيخ وعلو مقامه. وكرامة الأولياء حق، وقد أشار إلى ذلك القرآن الكريم
والسنة النبوية الشريفة، على عكس ما يتبادر إلى أذهان بعض المشكّكين الذين يردّون ذلك
إلى ضرب من السحر والشعوذة أو إلى أمراض نفسية وهلوسات وتخيّلات تصيب المريدين
خاصّة، أو من يعتقدون في تلك الكرامات من الأتباع. والكرامة كما يقول "ابن
قنفذ" «ليست من شرط حصول الولاية فقد تحصل الكرامة، لكن إن وقعت من ولي فهي
دالة على صدق عبادته وعلو مكانه بشرط اتباعه لحقيقة ما أمر به النبي عليه السلام، وإلا
فهي خذلان من الشيطان»⁴.

معنى ذلك أنه ليس كل الأولياء تظهر لهم الكرامات، وأنه ليس كل من ظهرت له
كرامة يعتبر ولياً، وبالتالي «لا يستدل على الولاية بالكرامة لاحتمال أن تكون من

(1) التادلي : التشوف إلى رجال التصوف، ص 325.

(2) محمد الطاهر علاوي، العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، ج 1 ص 40، نقلاً عن: يوسف بن إسماعيل النّبّهاني. جامع

كرامات الأولياء، دار الكتب العربية الكبير، مصر، ص 99.

(3) ابن قنفذ : أنس الفقير وعز الحقير، ص 03 .

(4) نفسه : ص 04.

الشیطان ، وإنما يستدل على صدق الكرامة بصحة الولاية ... ولا ينكر الكرامة إلا معاند محروم سيء الاعتقاد وكثير الانتقاد»¹ إذن فالكرامة الحققة الصادقة التي تهدي الضال الحيران وتعين المرأ على دينه تلك التي تصدر عن ولي طائع لله تعالى « فمن امتثل أوامر الله تعالى واجتنب نواهيه ورزق الخوف من الله تعالى ، لا من خلقه واجتهد في طاعته جل وعلا وبحث عن أمر كسبه ووقف عند ما حد له ورجع عن كل ما لا يعلم حكمه فهو الصالح وأعلى درجة من هذا حصول الورع التام وترك الطمع وبغض الدنيا ومن تمسك بها والفرار من دواعيها ومن أهلها والقناعة باليسير منها ، ودرجات الصالحين تختلف بالترقي في ذلك على حسب العناية من الله تعالى من الممالك »².

ولقد جاهد الشيخ أبو مدين جهادا مضنيا ارتقى به إلى أعلى المقامات وتحلى بأكرم الصفات فاستحق لقب الولاية والقطبية ، فقد كان منذ نشأته يتحلى «بصفات جليلة قلما تتوفر في خواص الخليقة ومنها إثبات الحق على النفس والالتزام بميزان الشرع والغيرة على حرمة الدين ومقدساته ، فكان يقول لأصحابه : أعلنوا بالطاعة حتى تكون كلمة الله هي العليا ، كما هؤلاء بالمعاصي ولا يستحون من الله »³.

والفضل في وصول الشيخ أبي مدين إلى هذه المرتبة العلية يعود إلى الله أولا وأخيرا ، وإلى استعداداته الفطرية وصفاته الخلقية ، فقد سبقت الإشارة إلى ميله الشديد إلى التدين وحبه المفرط للتعلم ومجالسة أهل العلم ، فكان للمشايخ الذين تتلمذ عليهم فضل كبير، وهم كثيرون ، وكلهم من خيرة ما أنجبت هذه الأمة فضلا وعلماء وتقى وورعا، «وعرفوا بصفاء عقيدتهم وصدق حالهم وصلاح سيرهم ، فسار أبو مدين على نهجهم واقتفى آثارهم.. ونهل من علومهم واقتبس من أنوارهم»⁴ . وقد ذكر التادلي في التشوف الكثير منهم مع إيراد تعريفات لهم ولبعض مشايخهم، نكتفي بذكر الشيخ الفقيه الصالح أبي الحسن علي بن حرزهم ، والشيخ الصالح أبي يعزى بن ميمون ، والشيخ الفقيه الصالح أبي عبد الله الدقاق ، والشيخ الفقيه الصالح أبي الحسن علي بن غالب القرشي⁵.

(1) ابن قنفذ : أنس الفقير وعز الحقير: ص 04.

(2) نفسه : ص 03 .

(3) محمد الطاهر علاوي : العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب ، ج1، ص 31 .

(4) السابق : ص 43 .

(5) ينظر التادلي : التشوف إلى رجال التصوف، ص 213.168.156.

كما أورد ابن قنفذ في كتابه أنس الفقير وعز الحقير تراجم الكثير من العلماء ورجال التصوف ممن كانت له بهم صلوات وثيقة وهم كثيرون أيضا أشهرهم الشيخ أبو زكرياء يحيى بن أبي علي الزواوي ، والشيخ الفقيه الصالح أبو عبد الله التاوذي والشيخ الشهير العالم المحدث أبو محمد عبد الحق بن عبد الرحمن الإشبيلي.¹

فإذا كان هؤلاء هم مشايخه ومعلموه، وأولئك هم إخوانه وصحبه، فكيف يكون تلامذته؟ وقد بما قيل: كل إناء بما فيه ينضح ، وليس في إناء شيخنا إلا علم وتقى وورع فقد تخرج على يديه « ألف تلميذ وظهرت لكل واحد منهم كرامة وبركة كما وصل إلى تربيته اثنا عشر ألف مريد ، واستفاد من علمه وزهده جلة من كبار العلماء العارفين »² وأشهر أولئك التلاميذ الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الحاتمي الطائي الذي تعلم على يدي الشيخ أبي مدين وظل وفيا لذكراه ، فحفظ لنا الكثير من أقواله وأفاض في ذكر وقائعه وكراماته في كتبه كـ (الفتوحات المكية ، مواقع النجوم، محاضرة الأبرار) وخاصة في موسوعته الصوفية الضخمة (الفتوحات المكية) التي لا يخلو سفر من أسفارها السبعة والثلاثين من ذكر لأبي مدين بشكل أو بآخر³. ومن تلامذته أيضا الشيخ أبو عبد الله محمد بن حماد الصنهاجي القلعي، والشيخ الفقيه أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الأنصاري وغيرهم كثير من التلاميذ والمشايع .

عاش الشيخ أبو مدين شعيب حياة حافلة مليئة علما وفكرا اكتسب خلالها كثيرا من العلوم العقلية والنقلية وخاض الكثير من التجارب في مجالات متنوعة صقلت موهبته وأذكت تجربته . إلا أن مؤلفاته قياسا بذلك النشاط وتلك الحياة الحافلة « تبقى قليلة، لأن 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 »⁴ وعلى قلة تلك المؤلفات التي وصلت إلى يد القارئ، إلا أنها شكلت مجالا خصبا للباحث العربي في مجال التصوف خاصة، وهي « حسب علمنا لا تتعدى ستة مؤلفات وأكثرها لا يزال مخطوطا وهي: أنس الوحيد ونزهة المريد في علم التوحيد، وهو من أهم مؤلفاته - مفاتيح الغيب

(1) ينظر: ابن قنفذ ، أنس الفقير وأنس الحقير، ص21، 22، 23.

(2) محمد الطاهر علاوي: العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب ، ج1، ص53 .

(3) ينظر : المرجع نفسه، ص54 .

(4) محمد الطاهر علاوي: العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب : ص28 .

لإزالة الرّيب وستر العيب، تحفة الأريب ونزهة اللّيب، عقيدة أبي مدين، حكم أبي مدين، رسالة أبي مدين. وقد تكون هناك مؤلّفات أخرى لا تزال مخطوطة هنا أو هناك»¹.

ظَلَّت حياة الشّيخ أبي مدين شعيب جذوة تُضيء دروب التّائهيّن، ونبعاً يُطفئ ظمأ المتعطّشين لنور الحقيقة، وظلّ إلى آخر يوم في حياته يعلّم تلامذته ومريديه إلى أن «وشى به بعض علماء الظّاهر عند "يعقوب المنصور"، وقال: إنّّه يخاف منه على دولتكم، فإنّ له شبها بالإمام المهدي، وأتباعه كثيرون في كلّ بلد. فوقع في قلبه وأهمّه شأنه فبعث إليه في القدوم عليه ليختبره، وكتب لأمير بجاية بالوصية والاعتناء به وأن يحمله خير محمل فلمّا أخذ في السفر شق على أصحابه وتغيروا وتكلموا معه فأسكتهم وقال لهم: "إنّ منيّتي قربت وبغير هذا المكان قدّرت ولا بدّ لي منه، ولقد كبرت وضعفت ولا أقوى على الحركة فبعث الله لي من يحملني إليه برفق ويسوقني إليه أحسن سوق، وأنا لا أرى السّلطان وهو لا يراني: وطابت نفوسهم وذهب بؤسهم وعلموا أنّها من كراماته فارتحلوا به على أحسن حال حتّى وصلوا حوز تلمسان، فبدت رابطة العباد فقال لأصحابه: ما أصلحه للرقاد قال "أبو علي الصّواف" رحمه الله، لمّا احتضر الشّيخ أبو مدين استحييت أن أقول له أوصني فأتيته بغيري وقلت له: هذا فلان فأوصه، فقال سبحان الله! وهل كان عمري معكم كلّهُ إلّا وصيّة؟ وأيّ وصية أبلغ من مشاهدة الحال؟. قال: وقال بعضهم: آخر ما سمع منه الحق، وقال بعضهم آخر ما سمع منه الله الحق، وقال بعضهم الله الحي. قلت: وأيّ ما كان فهي خاتمة حسنة ومرتبة عليّة مستحسنة ظهر فيها صدق قول رسول الله ﷺ: يموت المرء على ما عاش عليه.»².

هكذا كانت نهاية القطب الرّباني الشّيخ أبي مدين شعيب، حياة حافلة بالعمل والاجتهاد والإخلاص لله إلى آخر يوم. فلم يغرغر حتّى تقطب رضي الله عنه، كما روى عنه تلميذه ابن عربي. فرحمه الله وطيب ثراه ونفعنا بعلمه.

(1) السابق : ص 29.

(2) ابن قنفذ : أنس الفقير وعزّ الحقيّر، ص 102/ 103.

ثانياً - مفهوم التّصوّف وعلاقته بالزّهد:

قبل أن تنتشر لفظة (تصوّف) وتتأصل في التاريخ الإسلامي، ابتداء من القرن الثاني الهجري، كان سائد قبلها مصطلح الزّهد، فكثرت الحديث عنه وعن الزّهاد وكبار العبّاد من الصّحابة والتّابعين، لذلك «يُعدّ الزهد هو أول حركات التّصوف في الإسلام، وقد انتشر في عصر الرّسول ﷺ وبعده، وخاصة بعد ثراء المسلمين وحكمهم للعالم القديم المعروف آنذاك»¹ فبداية التّصوف إذن كانت زهداً، لكن السّؤال الذي يطرح هنا هو، ماهي الدّوافع والأسباب التي أدّت إلى ظهور الحركة الزهدية في بداية الدّعوة الإسلامية؟.

يرى الدكتور عاطف جودت نصر أن أماننا تفسيرين أساسيين «أحدهما ديني هو ما يذهب إليه "جولد تسيهر" من أن نزعة الزّهد التي سيطرت على التّصوّف في القرن الهجري الأوّل قد ارتبطت بالمبالغة في الشّعور بالخطيئة والرّعب الذي استولى على قلوب المسلمين من عقاب الله وعذاب الآخرة. والتّفسير الثاني وهو ما يذهب إليه "نيكلسون" حيث يأخذ بالأسباب التاريخيّة والمؤثرات السّياسية التي شجّعت على ظهور الزّهد وانتشاره ... إذ رأى أن الحروب الأهلية الطويلة الدّامية، والتطّرف العنيف في الأحزاب السّياسية ... والاستهانة بالمسائل الخلقية وما عاناه المسلمون من عسف الحكام والمستبدّين، عوامل حركت في نفوس الناس الزهد في الدّنيا ومتاعها وحولت أنظارهم نحو الآخرة ووضعت آمالهم فيها»² فقد يكون الرّأي الذي ذهب إليه "جولد تسيهر" فيه شيء من الصّواب لكنه أهمل جانب الثّواب في الإسلام وركز على جانب الخوف من العقاب، أما رأي "نيكلسون" فيفنده الكاتب جملة وتفصيلاً معتبراً أنه إذا سلمنا بحتمية هذا الرّأي فإن جميع الذين خضعوا لهذه الظروف زهاداً، والأمر ليس كذلك، لأن هناك أنماطاً شتى من الناس خضعوا لنفس الدوافع الخارجيّة العامّة، لكنهم ليسوا زهاداً³، وبالتالي «فهذه العوامل والدوافع الخارجيّة المشار إليها ليست هي المكون الوحيد للزهد، حيث يبدو الزهد موقفاً ينبثق من اختيار شخصي تتحدد وفقه العوامل والدوافع، إذ الزهد في معناه هو

(1) محمّد عبد المنعم حفّاجي: الأدب في التراث الصّوفي، مكتبة غريب، القاهرة، ص 07.

(2) عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس، لبنان، ط 1/1982، ص 13.

(3) ينظر : المرجع نفسه ص 14.

الرفض أي الرغبة عن، وهذه الرغبة عن وليدة ذاتية أصيلة في الزاهد لأنه يرفض ويرغب عن ، من أجل أنم يرغب في وأن يختار من بين الدوافع دافعا يمنحه القيمة المطلقة»¹.

وإذا سلمنا بأن بداية التصوف كانت زهدا فإننا نجد أن هناك بعض الفروق بين مفهومين أي بين مفهوم التصوف والزهد من حيث المعنى «فالتصوف زهد في الدنيا لكسب رضا الله ، والزهد بعد عن الدنيا لكسب ثواب الآخرة ، والتصوف دخول في جمال الملا الأعلى وروحه ورحمته ، والزهد دخول في مجال التقوى خوفا من عذاب الله ونقمته وجبروته ، والتصوف فلسفة روحية في الإسلام، والزهد منهج عملي من مناهج بعض المسلمين وله نظائر في الديانات القديمة»² فاللفظتان تلتقيان إذن في البعد عن الدنيا والتكشف فينها طاعة لله سبحانه ، وتفترقان في أن التصوف فرار من الدنيا وملذاتها طاعة لله وليس خوفا من عذابه أو طمعا في جنته ، فبالرغم من التقارب الموجود بين اللفظتين إلا أن الخلط بينهما يظل واردا عند عامة الناس وحتى عند بعض الباحثين ، فهناك مثلا من يجمع بين التصوف والزهد، وبالتالي بين الصوفي والزاهد أو بين الصوفي والعابد «إذا سمعوا شخصا كثير العبادة قال عنه إنه صوفي ، ولا ريب أن الصوفي كثير العبادة ، ولكن قد نجد أشخاصا كثيرين يقيمون الصلوات المفروضة ويكثرون من النوافل ويدأومون على العبادة، ولا يكون معنى ذلك أنهم من الصوفية، ولخلط الناس بين الزاهد والعابد والصوفي حاول ابن سينا أن يفرق بينهم وبين أهداف كل منهم فيقول: ...إن المعرض عن متاع الدنيا وطيباتها يُخصّ باسم الزاهد، والمواظب على فعل العبادات من القيام والصيام ونحوهما يُخصّ باسم العابد، والمنصرف بفكره إلى قدس الجبروت مستديما لشروق نور الحق في سرّه يُخصّ باسم العارف»³.

والعارف هي مرتبة من المراتب العليا التي يرتقي فيها الصوفي، هكذا فرّق ابن سينا بين هذه المصطلحات الثلاث، ويبقى أن «هناك من اتّجه في تعريفه إلى التسوية بين الصوفي والزاهد في المفهوم، وحينما يسمع كثير من الناس كلمة (الصوفي) يفهم منها معنى الزاهد وليس من شك في أن الصوفي لا يتعلّق قلبه بالدنيا وهو شديد الرغبة عنها وعن ترفها

(1) عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي) : ص14.

(2) محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي، ص07.

(3) عرفان عبد الحميد فتّاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجليل، بيروت، ط1/1999 ص139.

وملذاتها، بيد أن الزهد في الدنيا شيء والتّصوّف شيء آخر فلا يلزم من كون الصّوفي زاهدا أن يكون التّصوف هو الزّهد»¹.

والزهد نفسه درجات ينقسم الزّهاد على إثرها إلى مراتب، حسبما ذهب إليه الكثير من العلماء، فأبو حامد الغزالي قدّم له تحليلا دقيقا حيث «توسّع في تحليل الزّهد وبيان حقيقته وفضيلته ودرجاته وأقسامه واشترط فيه مرغوبا عنه ومرغوبا فيه هو خير من المرغوب عنه، واشترط غي المرغوب عنه أن يكون مرغوبا فيه، والزّاهد المطلق عنده هو من يرغب عن كلّ ما سوا الله، والزّهد عند الغزالي درجات بحسب المرغوب فيه والمرغوب عنه، فهناك زهد الخائفين الذين رغبوا في النّجاة من النّار ومن سائر الآلام، وأعلى منه زهد الرّاجين وهو الزّهد رغبة في النّعيم، وهذا زهد المحبّين والعارفين، ففي الدّرجة الدّنيا زهد الخوف وفي الدّرجة الوسطى زهد الرّجاء، وأعلاه الزّهد الناشئ عن المحبّة لا رغبة عن النّار ولا رغبة في النّعيم»².

وتبدو هذه المرتبة الأخيرة من مراتب الزهد هي الأقرب إلى التّصوّف ويذهب "السّراج الطّوسي" و "رويم البغدادي" في تبين مراتب الزّاهدين مذاهبَ أخرى «فالسّراج وهو من صوفية القرن الثّالث الهجري يقسّم الزّاهدين إلى ثلاثة طبقات ، فمنهم المبتدئون الذين خلّت أيديهم من الأملاك وخلت قلوبهم ممّا منه أيديهم، وفرقة منهم متحقّقون في الزّهد، ووصفهم ما أجاب رويم بن أحمد البغدادي، وهو من صوفية الطّبقّة الثّانية، بترك حظوظ النّفس من جميع ما في الدّنيا... لأنّ في الزهد حظا للنّفس بما فيه من الرّاحة والثّناء، والمحمدة واتّخاذ الجاه عند النّاس فمن زهد في هذه الحظوظ فهو متحقّق في زهده، والفرقة الثّالثة... زهدوا في زهدهم وتابوا عنه»³. فالتصوف مرتبة متقدمة عن الزهد، كما أن هناك تعاريف كثيرة تعرضت لتعريف الزهد والزاهد و عن الفرق بين الزهد والتصوف لا يتسع المجال هنا لذكرها جميعا ، لكن يبقى من المفيد أن نعلم أن هناك إجماعا للدارسين قديما وحديثا على «أن التصوف الإسلامي كان وليد حركة الزهد التي وجدت في البصرة والكوفة، كما يجمعون أيضا على أن زهاد الكوفة والبصرة كان يغلب

(1) السّابق : ص137.

(2) عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، ص12.

(3) نفسه : ص11.

عليهم لباس الصوف ، ومع ذلك لم نجد تعريفا متفقا عليه لدى كثير منهم، ذلك لأن بعضهم نظر إلى الأصل اللغوي للكلمة ومصدرها الاشتقاقي، ونظر بعضهم إلى لباس الصوفي وزيه فنسب اللفظ إليه، ولذلك لا نلتقي في هذا المقام بتعريف واحد متفق عليه عند الصوفي»¹ .

ولعل كثرة التعاريف باختلافها الظاهر في تحديد مفهوم التصوف جعل الصوفيين أنفسهم والباحثين عموما يختلفون أيضا في تحديد المعنى الدقيق لكلمة صوفي ، وهذا راجع بطبيعة الحال لكثرة تلك التعريفات التي تناولت مصطلح التصوف وصوفي وتنوعها ، فقد «حاول الأستاذ نيكلسون أن يجمع ما يربو عن مائة تعريف للتصوف ورجا من ذلك أن تدله التعاريف بعد ترتيبها الزمني على تطورات التصوف الإسلامي ، فلم يأت عمله بنتيجة قيمة وقد أحس هو نفسه بعقم الاتجاه الذي اتجهه فعاد وصرح فيما بعد : بأن التعاريف المتعددة للصوفية التي وردت في الكتب العربية والفارسية وإن كانت ذات فائدة تاريخية فإن أهميتها الرئيسية في أنها تعرض الصوفية على أنها غير ممكن تحديدها»² .

وحتى يدلل نيكلسون على مدى هذه الصعوبة التي واجهته في الوصول إلى تعريف جامع مانع للتصوف ، أورد قصة ذكرها "جلال الدين الرومي" تصور بدقة وبشيء من الطرافة اختلاف العلماء والمتصوفة حول التعريف واحد للتصوف ومن المفيد هنا أن نورد تلك القصة- على طولها- فهي توضح هذا الاختلاف، يروي جلال الدين الرومي «قصة فيل عرضه بعض الهندوسيين في حجرة مظلمة ، فتجمع الناس ليخبروه ولكن ظلام المكان منعهم من أن يبصروه فلمسوه بأيديهم ليعلموا على أي مثال هو؟ فلمس بعضهم خرطومه فقال : إنه يشبه أنبوب الماء ، وبعضهم أذنه فقال : لا بد أن عيونه كمروحة كبيرة؟ ولمس بعضهم رجله فحسب أنه كالسارية ، ولمس بعضهم ظهره فأعلن أن الحيوان لا بد أن يشبه العرش العظيم»³ . وصعوبة التعرف على هذا الفيل تكمن في أن كل واحد راح يعرفه كيفما شعر به وأحسه، فجاءت تعاريفهم- على كثرتها- مختلفة ومخالفة للواقع، وهذا حال المتصوفة حين يعرضون للتصوف بالتعريف، وهم لا يستطيعون «إلا أن يحاولوا التعبير

(1) محمد سيد الجليينيد : من قضايا التصوف في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، 1990، ص 36 .

(2) عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص 131 .

(3) نفسه : ص 131/132 .

عما أحسته نفوسهم ، ولن يكون مفهوم يضم كل خافية من الشعور الديني المستكن لكل فرد ، وقد عبر الصوفية عن هذه الصعوبة في وضع حد لما يشعرون به في مواجهتهم ومشاهداتهم وأبانوا بأن التجربة الصوفية باعتبارها ثمرة دفعية مباشرة بغير وسائط من مقدمات وقضايا وبراهين أو تحريبات ، فهو إدراك ذاتي لا يمكن تعميمه»¹ . لذلك نجد أبا القاسم القشيري وهو أحد كبار الصوفية يذهب في تعريفه لمفهوم صوفي وصوفية مذاهب شتى ، يقول في ذلك «يقال : رجل صوفي وللجماعة صوفية ، ومن يتوصل لذلك يقال له : متصوف، وللجماعة المتصوفة وليس يشهد لهذا الاسم من حيث الغريبة قياس ولا اشتقاق، والأظهر فيه أنه كاللقب . فأما قول من قال : إنه من الصوف، لهذا يقال تصوف إذا لبس الصوف، كما يقال تقمص إذا لبس القميص، فذلك وجه، ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف! ومن قال إنه مشتق من الصفاء، ومن قال إنهم منسوبون إلى صفة مسجد رسول الله فالنسبة إلى الصفة لا تحيى على نحو الصوفي، ومن قال إنه مشتق من الصفاء فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة، وقول من قال إنه مشتق من الصف فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم فالمعنى صحيح، ولكن اللغة لا تقتضي هذه النسبة، ثم إن هذه الطائفة أشهر من أن يحتاج في تعيينهم إلى قياس لفظ واستحقاق اشتقاق»² فالملحوظ أن القشيري يرد جميع الآراء القائلة بنسبة الصوفي إلى الصوف أو الصفاء أو الصف ليؤكد أن هذه الطائفة أشهر من أن تحتاج إلى اقتباس.

وكل تلك الآراء التي عرضها القشيري ولم يأخذ بها، «يرجحها السراج في اللّمع، فقد ذهب إلى أنهم نسبوا إلى ظاهر اللباس ولم يُنسبوا إلى نوع من أنواع العلوم، والأحوال التي هم بها مترسمون، لأن لبس الصوف كان دأب الأنبياء عليهم السلام والصديقين وشعار المتنسكين، وقد علل السراج ذلك بأن القرآن نسب أتباع المسيح إلى لبس البياض في قوله ﴿وَإِذْ قَالَ الْخَوَارِثُونَ﴾ [المائدة: 112] فنسبوا إلى ذلك ولم ينسبوا إلى نوع من العلوم والأعمال والأحوال»³.

(1) عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص 132 .

(2) أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري : الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، ط 1/ 1990، ص 312 .

(3) عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، ص 14.

ويذهب الكثير من العلماء مع الرأي القائل بنسبة الصوفية إلى الصوف أو الصفة أو الصف ، يقول "الكلاباذي" « ومن لبسهم وزيههم سُموا صوفية لأنهم لم يلبسوا لحظوظ النفس ما لان مسه وحسن منظره ، وإنما لبسوا لستر العورة فتجزوا بالخشن من الشعر والغليظ من الصوف»¹. فلبسهم الصوف والاكتفاء بالخشن من الشعر دليل على تمسكهم وزهدهم في الدنيا» قال الحسن البصري : كان عيسى عليه السلام يلبس الشعر 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 بدرية ما كان لباسهم إلا الصوف² يعني ذلك أن لبس الصوف كان من صفات الأنبياء، وبعض الصحابة رضوان الله عليهم، فأحوالهم-أي الصوفية-كلها كانت « كأحوال أهل الصفة الذين كانوا على عهد رسول الله ﷺ فإنهم كانوا غرباء فقراء مهاجرين أُخرجوا من ديارهم وأموالهم»³، فلازم هؤلاء مسجد رسول الله، وانقطعوا فيه للعبادة، وكان المسلمون يتصدقون عليهم بما يقيم أودهم ويُقوّهم على العبادة، وفي ذلك شابه الصوفية أهل الصفة ونُسبوا إليهم» ذلك أنهم 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 ستر عورة ، وسدّ جوعة. فلخروجهم عن الأوطان سُموا غرباء ولكثرة أسفارهم سُموا سيّاحين»⁴.

أمّا الرّأي القائل بنسبة الصّوفيّة إلى الصّف، أي أنّهم في المقام الأول بين يدي الله سبحانه وتعالى، فذلك انطلاقاً من معاملاتهم وأخلاقهم وسلوكهم مع الله « فبارتفاع همهم إليه وإقبالهم عليه، ووقوفهم بسرائرهم بين يديه»⁵ استحقّوا أن يكونوا في الصّف الأول .

وعلى الرّغم من كثرة هذه التعريفات واختلافها في الظاهر، إلّا أنّنا نلمس فيها بعض الاتفاق في المعنى فإن كانت « الألفاظ متغايرة في الظاهر فإنّ المعاني متّفقة، لأنّها إن

(1) الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية ، بيروت 2001 / ص12.

(2) نفسه: ص14 .

(3) نفسه: ص12.

(4) نفسه: ص12.

(5) السّابق: ص10.

أخذت من الصِّفاء والصِّفوة كانت صَفْوِيَّةً، وإن أُضيفت إلى الصِّف كانت أو الصِّفة كانت صَفِيَّةً أو صُفِيَّةً، ويجوز أن يكون تقديم الواو على الفاء في لفظ الصِّفوة وزيادتها في لفظ الصِّفِيَّة و الصِّفَّة إنما كانت من تداول الألسن، وإن جعل مأخذه من الصُّوف استقام اللَّفظ وصحَّت العبارة من حيث اللَّغة»¹، ولعلَّ هذه الصَّعوبة التي تحول دون الوصول إلى تعريف دقيق وشامل لمفهوم التَّصوُّف مرده إلى تاريخ الحركة الصِّفِيَّة نفسها الحافلة بالأحداث، فلم تمنع من احتكاك التَّصوُّف الإسلامي بغيره من الأفكار والفلسفات التي كانت رائجة في العالم العربي والإسلامي، إثر اتساع رقعة الدَّولة الإسلاميَّة، وإطلاع العرب على ثقافات ومعتقدات جديدة تأثر بها المتصوِّفة خاصَّةً، وربَّما تبنَّى بعضهم الكثير من تلك المفاهيم، فترعة الزهد في الدنيا ونبذ حطامها موجودة في كثير من المذاهب «ففي فلسفة الهنود زهد وكذلك في فلسفة الإسكندرانيِّين، وفي المسيحيَّة والإسلام،... وربَّما أخذ بعض مبادئه ومناهجه عن بعضها وشارك سائرهما في بعض مبادئه ومناهجه»².

لعل هذا الاحتكاك يشكل عائقاً في الوصول إلى تعريف دقيق للتَّصوُّف، أمَّا ابن خلدون فإنَّه يعزو تلك الصَّعوبة في وضع تعريف شامل للتَّصوُّف إلى سببين رئيسين «الأول: إنَّ هذه التَّعريفات لم يقصد بها الصِّفِيَّة تعريف التَّصوُّف تعريفًا علميًّا شاملاً يستوعب كلَّ صوره وجزئياته، بل قصدوا بها التَّعبير عن أحوالهم الخاصَّة في لحظة معيَّنة محدودة، فهي تعبير عن مواجيدهم وأحوالهم ومقاماتهم التي يتدرَّجون فيها»³ أمَّا السَّبب الثَّاني فقد سبق الحديث عنه والمتمثل في احتكاك العرب بغيرهم من الثقافات وذلك التَّطور السَّريع الذي عرفته الدَّولة الإسلاميَّة كلَّ ذلك أدى إلى تعرض كلمة التَّصوُّف إلى «هذا التَّطور فكانت تتَّسع فتكتسب بمرور الزمن معاني جديدة تُبعدها شيئاً فشيئاً عن مدلولها الذي عُرف بها يوم وجدت»⁴ إذن فالمعاني الجديدة التي طرأت على هذه الكلمة يرجعها ابن خلدون إلى امتداد الحياة بها وبالتالي لم يعد ينطبق عليها مفهوم واحد.

(1) الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف، ص10.

(2) موسوعة الفلسفة الإسلاميَّة وأعلامها: تح، يوسف فرحات، الناشر ترادكسيم، ص45.

(3) عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص134.

(4) نفسه : ص135.

ومع ذلك فإننا نقع على بعض التعريفات المتقاربة والتي تستوعب بشيء من الدقة بعض صور التصوف ، يمكن إيراد بعضها إلى غاية الوصول إلى تعريف جامع يُطمأن إليه، والملاحظ أن تلك التعريفات تكاد تتفق على أن التصوف (خُلُقٌ) وهو اتجاه شائع عند الصوفية ، ويبدو ذلك في قول أبي حفص الحداد (ت 265 هـ) « التصوف تمام الأدب . ويقول أبو الحسين النوري (ت 265 هـ) : ليس التصوف رسماً ولا علماً ولكنه خُلُقٌ لأنه لو كان رسماً يحصل بالمجاهدة ، ولو كان علماً يحصل بالتعليم ، ولكنه تخَلُقٌ بأخلاق الله، ولن تستطيع أن تقبل على الأخلاق الإلهية بعلم أو رسم . ويقول أبو بكر الكتاني (ت 233 هـ) التصوف خلق فمن زاد عليك في الخلق فقد زاد عليك في التصوف. ولما سئل أبو محمد الحريري (ت 331 هـ) عن التصوف قال : هو الدخول في كل خلق سني والخروج من كل خلق ديني»¹ . فالملاحظ أن أغلب هذه الآراء اتفقت أو تكاد تتفق على أن التصوف هو خلق، أي حسن التخلق مع الله سبحانه في الطاعات والعبادات وحسن التخلق مع عباده. أما ابن خلدون فيعرف التصوف بشكل لا يختلف كثيراً عن المفاهيم السابقة فيرى أن التصوف هو «العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والانقطاع عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاماً في الصحابة والسلف فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم صوفية»² . فالمتصوفة - حسب ابن خلدون - هم الذين يتميزون عن بقية الخلق بكثرة خلواتهم وانقطاعهم للعبادة حين انشغل الناس بمتع الحياة الدنيا ، وقد اختصر أبو بكر الكتاني (ت 322 هـ) مفهوم التصوف في قوله : « [التصوف صفاء ومشاهدة] ، والحق أن هذه العبارة الأخيرة على ما فيها من إيجاز تقدم لنا تعريفاً شاملاً متكاملًا للتصوف باعتباره مذهباً في المعرفة له وسيلته وينتهي إلى غاية ، أما الوسيلة فهي الصفاء، وأما الغاية فهي المشاهدة، فالوسيلة تؤدي إلى تصفية القلب بقهر الشهوات ومغالبة الهوى وهي الطريقة

(1) الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 136 .

(2) عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة، دار القلم، بيروت، ط 5 / 1984 ص 467.

والغاية هي الوصول إلى معرفة الله بتحصيل صفات الكمال والقوى الروحية التي تؤدي إلى الوصول إلى الله»¹.

ويبدو أن هذا التعريف الأخير الذي أورده الكتاني أقرب تعريف يلخص لنا بشيء من الدقة مفهوم التصوف ووسيلته والغاية منه .

ثالثاً- التصوف في عصر أبي مدين شعيب:

منذ انفرط عقد الخلافة الإسلامية وتولّى بنو أمية مقاليد الدولة الإسلامية، وبسطوا نفوذهم على ربوعها، لم تلبث أن دبّ الخلاف والشقاق في أوصالها، وراح يهدّد وحدتها صراعاتٌ داخلية، وخارجية من أجل تغيير نظام الحكم، الذي صار منذ أن تَوَلَّوه وراثياً بعدما كان شورى بين المسلمين، وهكذا لم تزل الأحداث والدسائس تتكالب على بني أمية حتّى سقطت دولتهم، وقامت على انقضائها دولة بني العباس، والتي لم تكن خيراً من مثلتها من حيث الوضع السياسي، فبالرغم من التطوّر والازدهار الحضاري الذي عرفته الدولة العباسية في شتى المجالات تقريباً، إلّا أنّها لم تكن بمعزل عن تلك التزايدات الداخلية، فبنو أمية لم يندمل جرحهم بعد، ناهيك عن الشقاق الدائر بين الإخوة وأبناء العمومة حول الحكم. فاستمرّ الحكم لبني العباس ما شاء له الله أن يستمرّ ثم سقط حكمهم، لتعاقب الدّول والحكّام على الأمتّة الإسلامية بعد ذلك، من فاطميين وأيوبيين ومماليك وغيرهم ويتشّتت الشّمل.

هذه الصّورة القائمة من اللاّاستقرار في المشرق العربي، تكاد تكون هي نفسها في المغرب العربي بشكل أو بآخر، فالمغرب العربي صار منذ الفتح الإسلامي جزءاً لا يتجزّأ من كيان الأمتّة العربية خاصّة والإسلامية عامّة، وما يسري على الدّولة في المشرق كان يسري الشّيء نفسه في المغرب العربي.

فعندما فتح العرب الشّمال الإفريقي - والذي لم يكن فتحاً واحداً- بإرسال أول حملة «بقيادة عقبة بن نافع، ففتح تونس وبجاية وقسنطينة سنة 27 هـ وهي المنطقة التي تُسمّى إفريقيا، وأسّس مدينة القيروان لتكون مركزاً لجنود المسلمين ينطلقون منها إلى سائر بلاد أقطار المغرب»² لم يستتبّ الحكم فيه للفاحين إلّا بعد سنوات، وحملات ومعارك ضارية ضد المرتدّين من السّكان الأصليين، حتّى أن المغرب العربي لم يلتئم ويتوحّد تحت راية واحدة «طوال عصره

(1) عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص140.

(2) محاضرات في الشّعر المغربي القديم : عبد العزيز نبوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983/ص19.

الإسلامي إلا أربع مرّات مجموعها نحو قرنين ونصف من الزّمان منها (46) سنة في ظلّ حكم بني أميّة و(27) سنة في بداية العصر العبّاسي، وقرن كامل في ظل الدولة الفاطميّة و(87) سنة تحت حكم الموحدّين. وفيما عدا ذلك فالمغرب العربي كلّ بين دول ودويلات»¹.

أول دولة عرفها الشّمال الإفريقي، هي الدّولة الرّستمية في الجزائر، لتتوالى بعد ذلك الدّويلات فقامت الدّولة الحمّادية والحفصية والمرينية والمرابطية و الموحدية و الوطاسية و الإدريسية... إلخ، وكانت كلّ دولة من هذه الدّويلات تستقل بمنطقة جغرافية معيّنة، وأحيانا تتداخل الجغرافيا، ويصعب التّمييز بين حدودها، ومن أبرز تلك الدّويلات التي شهدها المغرب العربي دولة الموحدّين، والتي قامت بعد اضطرابات سياسية زالت على إثرها الدّولة المرابطية التي أسّسها "يوسف بن تاشفين"، وتقوم على أنقاضها الدّولة الموحدية التي وضع أسسها "المهدي بن تومرت" وتزعمها بعده "عبد المؤمن بن علي الكومي".

عاصر الشّيخ أبو مدين شعيب الدّولتين، وكان ذلك في نهاية القرن الخامس وبداية القرن السّادس الهجريين (11م و12م) قضى الشّيخ ما يقارب الخمس والأربعين سنة - وهي أطول مرحلة - تحت ظلّ الدّولة الموحدية، هذه الدّولة التي توحدت معها «بلاد المغرب العربي والأندلس وبعض جزر البحر المتوسّط لتمتدّ حدودها من مصر الفاطميّة إلى المحيط، ومن أعماق الصّحراء إلى شمال الأندلس. عاصر أبو مدين من ملوكها ثلاثة وهم: "عبد المؤمن بن علي" و "يوسف بن عبد المؤمن" و "المنصور بن يوسف"، وكان عهدهم العهد الذهبي للمغرب العربي كلّّه»² بالرّغم من تلك الاضطرابات والأحداث السّياسية، والتي لم تكن تعني دولة الموحدّين وحدها، بل تعني كلّ العالم الإسلامي متمثلة في التكالب الصّليبي على القدس في المشرق العربي، وتشتّت الأندلس بين ملوك الطّوائف وتربّص المسيحيّين بها، وبالتالي كان لزاما على ملوك الموحدّين نصره إخوانهم وبخاصّة في الأندلس. زيادة على ذلك، تلك الاضطرابات الدّاخلية، والتي كان منشؤها ديني تمثّل في معارضة بعض الملوك المتعاقبين على هذه الدولة لبعض المذاهب الدّينية، وموالاتهم بعضهم الآخر لمذاهب أخرى أو رفض بعضهم للحركة الصّوفية التي انتشرت في زمنهم، وغيرها من تلك المشاكل التي كانت تطفو على السّاحة الموحدية ثم سرعان ما تُستوعب بطريقة أو بأخرى. إلّا أن عصرهم كان متميّزا، قائما على العلم والتعلّم فمنذ بداية حكمهم «رأى عبد المؤمن أنّه من الحزم والفتنة أن

(1) السابق : ص21.

(2) محمد الطّاهر علاوي: العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص10.

يضع للدولة نظاماً مؤطرة الدّعائم، فأطلق حرية العلوم والمعارف وسار في كلّ ذلك مع نهج الدين الحنيف، وبني عدداً من المساجد والمدارس الفخمة التي غدت مراكز للعلوم والآداب وقرنها بالخدمة العسكرية دوماً، مع التّمرين على فنون الحرب، ذلك أن عبد المؤمن كان يخشى من أن الانقطاع إلى العلم والدّرس، يؤدّي إلى إضعاف الهمم وفتور الحماسة الحربية لدى الموحّدين»¹ إذن فمؤسس الدولة الأول يهتم اهتماماً شديداً بالعلم والعلماء ويحرص على أن يكون جيشه متعلّماً، كما يحرص أن تكون رعيّته.

وكذلك كان عصر ابنه "أبو يعقوب يوسف بن عبد المؤمن" متميّزاً أيضاً من حيث اهتمامه بشتّى أنواع العلوم والمعارف حيث كان هو نفسه مهتماً « بالطّب والفلسفة وجمع كتب الفلاسفة، وتطلّبها من الأقطار وكان يصحبه "أبو بكر محمد بن طفيل" الفيلسوف وكان لا يصبر عنه»² فاهتمام أبو يعقوب يوسف بالدين والطّب والفلسفة خاصّة والتي كانت محظورة في عصره، وتقريب أصحابها يدل على تنوّر وانفتاح هذه الشّخصية على شتّى العلوم.

كما كان عهد حفيد عبد المؤمن بن علي "أبو يوسف يعقوب بن أبي يعقوب يوسف" من أهمّ عصور الدولة الموحّدية، و« تُعتبر السّنوات الخمس عشرة التي حكمها أبو يوسف يعقوب المنصور ثالث الخلفاء الموحّدين العصر الذهبي للدولة الموحّدية، والذروة التي وصل إليها التطوّر السياسي في المغرب نحو التّوحيد، وإقامة الدولة الكبرى الموحّدية»³.

كان الهدف الأكبر للملك دولة الموحّدين أن يصلوا بدولتهم إلى أعلى المراتب حتّى يتمكنوا من السيطرة على حدودهم الجغرافية ثمّ التّوسع إضافة أقاليم أخرى، لذلك اعتنوا بكل القطاعات وبخاصّة المجالات العسكرية والعلمية، ففي « هذا العصر بدأت بذور النّهضة العلمية والثّقافية تنمو وترعرع شيئاً فشيئاً، حتّى ثبت أصلها وتفرّعت غصونها وآتت أكلها ثماراً يانعة وساهمت في دفع النّاس إلى حبّ البحث والمطالعة، وتفتّح ذهنياً تمّ على منافذ الحضارة وتطوّر لها، والتّسع في مختلف العلوم العقلية والنّقلية وتحديد مفاهيم الدين والتّفرّع في أصوله بما يسمح له بمواكبة العصر ومقتضياته وتأويل مسأله بدون تشدّد أو تعصّب لمذهب معيّن وتقارب الفكر الصّوفي مع المنظور الإسلامي السّني»⁴.

(1) علي محمد الصّلابي : إعلام أهل العلم والدين بأحوال دولة الموحّدين، دار التّوزيع والنّشر الإسلامية، صر، ط1/2003 ص93.

(2) نفسه : ص108، نقلاً عن سير أعلام النّبلاء، ص99.

(3) نفسه : ص128.

(4) محمد الطّاهر علاوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص13/12.

ولقد لقيت الفلسفة والتّصوف - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - معارضة كبيرة من طرف الفقهاء خاصة، الذين كانوا يُحرّضون العامّة على الفلاسفة والمتصوّفة، وحتى على الملوك والأمراء الذين كان لهم اهتمام بالفلسفة وأهلها بالعصيان، كما حدث للسلطان يعقوب المنصور الذي كان شديد الرّغبة بعلوم الفلسفة فعندما عزم «الجواز إلى الأندلس لقتال الإسبان الذين كانوا يُلحّون بالاستلاء على المدن الأندلسيّة من أيدي المسلمين انبرى الفقهاء له وجعلوا يثبّطون النّاس عن الانضمام إلى جيش سلطانٍ يقرب إليه الفلاسفة ويشغل بعلومهم المخالفة للدين، فاضطرّ المنصور إلى ترضي الفقهاء فأظهر التبرؤ من الفلسفة وأهلها ونفى الفيلسوف ابن رشد»¹ هذا الفيلسوف الشهير الذي توسط له الفيلسوف ابن الطّيفيل لدى الملك فقربّه الملك يعقوب المنصور وأعجب بآرائه فلقي عنده الحظوة والمكانة اللائقة به. ثمّ إنّ أمر بإحراق كلّ ما له علاقة بالفلسفة من كتب، إلّا ما يستفاد منه ككتب الطّب والحساب والنّجوم².

ولما حقّق رغبته ونال مبتغاه من إعادة تجميع الموحدّين حوله بذكاء «عباً جيشاً عظيماً وجاز إلى الأندلس وواقع الإسبان في معركة الأراك سنة 591هـ وانتصر انتصاراً باهراً، ثمّ لمّا رجع إلى مرّاكش نزع عن ذلك كلّهُ، وجنح إلى تعلّم الفلسفة وأرسل يستدعي أبا الوليد (ابن رشد) من الأندلس إلى مرّاكش للإحسان إليه والعفو عنه فحضر أبو الوليد - رحمه الله - إلى مرّاكش»³.

هذا التّصرف يظهر بوضوح مدى شغف هذا الملك بالفلسفة حيث أنّه لم يستطع أن يتخلّى عنها ولا عن أصحابها، رغم تلك المعارضة الشّديدة من طرف أولئك الفقهاء المتعصّبين الذين ألّبوا عليه العامّة، و بعدها لم يُشهد عصر بلغت فيه الفلسفة هذا المستوى من التّآخي مع الشّريعة كالذي شهدته في العصر الموحدّي، كما بلغت الفلسفة والتّصوّف الذّروة في هذا العصر، على عكس ما عرف في عهد المرابطين الذين حكموا الفقهاء في دولتهم وهم ألدّ أعداء الصّوفية، لذلك سرعان ما دبّ النزاع والخلاف في هذه الدّولة، لكن الموحدّين لم يتركوا الخلاف «حتّى نهضوا بما نهض به قبلهم العبّاسيون والفاطميّون، من نشر العلوم الإسلاميّة والفلسفة، تفسيرا وحديثا وفقها وكلاما ومنطقا ورياضة وسياسة مدنيّة ومزليّة، وغير ذلك من كلّ ما عُرف ببغداد

(1) عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحّدين) ج5، دار العلم للملايين، لبنان

ط3/1997 ص370.

(2) ينظر: المرجع نفسه : ص370.

(3) ينظر: المرجع نفسه : ص370.

و القاهرة قبلُ، وامتاز عصرهم العلمي على ما قبله بالإتقان والدقة، وعلى ما بعده بعدم الجمود... فحافظوا على جوهر الدين بنشر أصوله العقلية والتقليدية وتركوا للعقول حريتها تجري طلقة العنان في ميادين البحث والاستنتاج ونشطوا أهل العلم قاطبة بإدراك الرزق عليهم وشمولهم بعنايتهم وخالطوهم في مجالسهم، وأنشأوا المدارس وكفّوا طلبتها مؤونة الاستزاق»¹، وعمّ ذلك كلّ حواضر مملكتهم ولم تُخص حاضرة عن أخرى بشيء يميّزها عن الأخرى من حيث توفير الظروف المعيشية والتعليمية، صحيح أن مرآكش كانت تستهوي العلماء على اعتبار أنها عاصمة الموحدين، ففضّل بعضهم الاستقرار فيها، إلّا أنّ «الحواضر الأخرى كفاس وتلمسان وبجاية لا تقل عنها استهواءً، وقد استقرّ بها نخبة من أعلام الفقه والأدب والتّصوف والفلسفة أفادوا أهلها واستفادوا منهم»².

فكانت تلك الحواضر أيضا تستهوي العلماء وتجلبهم إليها، فقد اختار الشيخ أبو مدين شعيب بجاية بعد تطواف دام ما يربو عن عقدين من الزمن ورأى أنّها معينة على الحلال، فاستقرّ بها في منتصف القرن الخامس الهجري، وفضّلها عدد كبير من علماء الطّبيعيات ومشايخ التّصوف والفلسفة والأدب، وقد ذكر الكثير منهم أحمد الغبريني في مصنّفه (عنوان الدّراية في من عرف من العلماء في المائة السّادسة في بجاية).

وقد اشتهر في هذا العصر كثير من شعراء الزهد والتّصوف، نظرا لإقبال النّاس على التّمسك الشديد بالدين وعزوفهم عن الدّنيا، وشعر التّصوف والزّهد «شعر نابع من ممارسة التّصوّف بقسميه السّني والفلسفي، ونعني بالأول التّصوف الذي سار متقيّدا بالقرآن والسّنة النبوية، ويمثل هذا الاتجاه أبو مدين وأبو زكرياء الزّواوي وغيرهم...»، أمّا التّصوف الفلسفي فيمثله ابن عربي الذي مرّ ببجاية أواخر القرن السّادس الهجري»³، وهناك الكثير من المتصوّفة الذين عاصروا فترة حكم الموحدّين من أبناء المغرب العربي و من الوافدين، خاصة من الأندلس والمشرق العربي الذين مرّوا بحواضرها للتّعلم أو التّعليم، ومنهم من طاب له المقام واستقر فيها بقية حياته. و لكن مجال هذا البحث لا يتّسع لذكرهم جميعا، لكن لا بأس أن نستأنس بذكر بعضهم، ومنهم «أبو القاسم عبد الرّحمان بن يوسف البجائي (ت577هـ)، وابن الطّقيّل الذي نحا في

(1) مبارك بن محمد الميلي : تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، مكتبة التّهضة الجزائرية، ط4/2004 ص335.

(2) أحمد الغبريني :عنوان الدّراية (مقدمة المحقّق)، ص38.

(3) السابق : ص46/45.

التصوف منحى عقلياً، ثم أبو الفضل عبد المؤمن بن عمر (ت 602 هـ)، ثم هناك عبد السلام بن مشيش (ت 625 هـ)، وأبو العباس بن أحمد بن محمد الشريسي السلوي (ت 641 هـ) وأبو الحسن الششتري (ت 668 هـ) وابن سبعين المرسى (ت 669 هـ) تلميذ ابن عربي¹، ويمكن أن نذكر هنا شيخ الطريقة الصوفية الشاذلية التي انتشرت كثيراً في الشمال الإفريقي والمشرق العربي، الشيخ «أبو الحسن الشاذلي نسبة إلى "شاذلة" قرية بتونس قيل إنها "مرناق"، وتوفي بأرض الحجاز سنة (655 هـ)، والناس فيه بين مادح وقادح، وله أوراؤ وأذكار انتشرت في الناس غرباً وشرقاً، وتفرّع من طريقته طرق كثيرة»²، وغير هؤلاء المتصوفة كثيرون، حتى أورد لهم بعض المؤلفين الذين عاصروهم أو عاصروا من عاصرهم، تأليف كثيرة في ذكر ولادتهم ووفاتهم، ووفادتهم إن كانوا من غير السكان الأصليين، وما قدموه من أعمال جليلة، ومن أولئك المؤرخين، الشاذلي في كتابه "التشوف إلى رجال التصوف"، وابن قنفذ القسنطيني في مؤلفيه "أنس الفقير وعزّ الحقيير" و "الوفيات" وقد سبقت الإشارة إلى أحمد الغبريني في عنوان الدراية.

في هذا الجو المشحون والزّاهر بالعلم والعلماء، والمشجّع على المنافسة والجدّ والاجتهاد و المجاهدة عاش الشيخ أبو مدين في ظلّه مهّاب الجانب مكرّماً رفيع المقام، حتى وشى به علماء الظّاهر لدى يعقوب المنصور الخليفة الموحد فطلب حضوره إلى مرّاكش، وكان يعرف قدر الشيخ ومكانته وحضوره في المجتمع البجائي خاصة، لدى أوصى بحسن رعايته في سفره وحمله برفق، لكن الأجل كان أسرع فلم يُتَح له أن يلتقي بـيعقوب المنصور، و«في سنة أربع وتسعين وخمسائة توفي شيخ المشايخ أبو مدين شعيب بن الحسن الأنصاري ودفن بعبّاد تلمسان»³.

يجدر بنا أن نذكر في نهاية هذا المدخل، بكثرة التعريفات التي تعرّضت لمصطلح (التصوّف و صوفي)، نظراً لاتساعها، أو اختلاطها من حيث المضمون. بمصطلح آخر هو الزّهد لذا لم نجد تعريفاً جامعاً مانعاً للمصطلحين.

كما نشير أيضاً إلى أنّ التصوف بقسميه (السني والفلسفي) على عهد أبي مدين شعيب، عرف انتشاراً مُلفتاً، ولعل ذلك راجع إلى عناية حكّام الدولة الموحدية بشتّى العلوم، العقلية والنقلية ومنه رعايتهم للعلماء عامة بمن فيهم المتصوفة.

(1) عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحدين)، ج5، ص371.

(2) مبارك بن محمد الميلي : تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، ص248.

(3) أبو العباس أحمد بن حسن بن علي الخطيب (ابن قنفذ) : كتاب الوفيات، تح، عادل نويهض، منشورات الآفاق الجديدة ،

بيروت ط4/1983 ص210.

كما كان للمكانة اللائقة التي حظي بها الشيخ داخل المجتمع البجائي، دورٌ في تشجيع العلماء والمتصوفة للإقبال على هذه الحاضرة، الشيء الذي ساهم في دفع حركة العلم قُدماً.



مفهوم الجمالية والرمز.

- أولا - مفهوم الجمال و الجمالية.
- ثانيا - علم الجمال الأدبي.
- ثالثا - مفهوم الرّمز.
- رابعا - مفهوم الرّمز الصّوفي وأشكاله .
- خامسا- دواعي توظيف الرّمز الصّوفي.

أولاً- مفهوم الجمال والجمالية:

اقتضت ضرورة البحث وطبيعته في هذا الفصل النظري، أن نستهل الحديث بمفهوم الجمال وما يتفرّع عنه من مصطلحات، كالجمالية والجميل والجليل، ودافعي في ذلك هو معرفة هل هذا التراث الضخم من الشعر الصوفي، يتسم بسمة الجمال الفني الأدبي أم هو مجرد تراكم شعري يعبر من خلاله صاحبه عن أحوال ويصف فيه مقامات السالكين، - كما يرى البعض - أم أنّه لا يخلو - حتى وهو يعبر عن تلك الأحوال ويصف تلك المقامات - من صفات وخصائص جمالية، ماثلة في ثناياه، تميّزه في ألفاظه وعباراته وموسيقاه ولغته ورموزه عن غيره.

ونظراً لتشعب هذا المفهوم، مفهوم الجمال، وتعدد تعريفاته، وتداخله مع مصطلحات أخرى، سيكتفي البحث بالتعرّض لأكثر المفاهيم والتعريفات تداولاً بين الباحثين والفلاسفة والنقاد الذين تعاطوا مع هذا المفهوم. لذا فلن يجد الباحث المبتدئ، وهو بصدد هذا المفهوم الطريق سالكا أمامه، ليس لصعوبة استكناه هذا المصطلح فحسب، وإنّما للتداخل الكبير الموجود بين هذا المفهوم وما يتفرّع عنه أو ما له علاقة به.

لقد خلق الله تعالى الكون على نسق محدّد يسير في مسارات دقيقة لا يحيد عنها، وبثّ في فضائه أفلاكاً ونجوماً تدور في مدارات بدقّة وثبات، وأرسى في أرضه جبالاتاً وشامخات، وفجر فيها أنهاراً ومحيطات، وأخرج منها أشجاراً ونباتات، وبثّ فيها من كل الدواب زوجين، كلّ يسعى في مناكبها، ويؤدي فيها دوره بتناسق ونظام، متناهي الدقّة، يحار العقل في تكامله وجماله، لا مجال فيه للصدفة، أليس ذلك من بديع صنع الله؟ قال تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيَضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ أَلْوَانٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾ [فاطر: الآية 28، 27]. إنّ هذا الكون الجميل، البديع المتناسق مسخر للإنسان، وقد أدرك منذ نزوله إلى الأرض، جمال هذا الكون ومدى حاجته لموجوداته، فراح يتعاطى معها بفنّية أحياناً، ونفعية أحياناً كثيرة، أمّا الفنّية فتتمثّل في كيفية تأقلمه مع هذا الوجود الجديد حتّى يحافظ على كيانه، فاتخذ من الكهوف مساكناً، وصنع من الحجارة حراباً يدافع بها عن نفسه. أليس في هذا السعي إلى التأقلم مع البيئة جمال؟ لأنّ فيه محاولة للتغيير والانتقال من وضعيّة إلى أخرى هي الأحسن. أليس في تلك الحرفية فنٌّ؟ لأنّ فيها محاولة - وإن كانت بدائية - للإبداع والخلق.

فالتداخل بين الفن والجمال موجود منذ بدء التاريخ، وبالتالي لا نشك إذن في أن الفن قديم قدم الإنسان، ثم أخذ وعيه بالجمال يتطور شيئاً فشيئاً ولما عرف الزراعة» كانت الأخيرة بداية عهد جديد لزوعه الفني، وتطور إحساسه بالجمال، إذ بدأ يصنع في هذا العهد التماثيل من الطمي والمساكن من الطوب واللبن، وأخذ في زخرفة جدران كهوفه ومساكنه بشتى أنواع الحيوانات، والطيور المستوحاة من البيئة التي كان يعيشها، وكان للدين أثر كبير على الفن فقد كان الإنسان القديم يقوم برسم الحيوانات والطيور التي يراها أليفة وتجلب له الحظ والسعادة، كما يرسم بعضها لما يعتقد فيه من شر وبطش¹ فتلك الممارسات اليومية للإنسان البدائي، هي ثمره ملاحظته للكون عامة، والبيئة المحيطة به على وجه الخصوص، فهو في احتكاك دائم بها، تدفعه الفطرة والفضول والمغامرة إلى استكناه حقيقتها ومعرفة كيفية استغلالها في جميع أحوالها. لكن تبقى تلك الخبرات الفنية بدائية، ومع ذلك فإن» مرحلة العصور القديمة تُعدّ من المراحل التي تفجّرت فيها طاقات الإنسان، فبدأ في تشييد الحضارات على ضفاف الأنهار، خاصة في الشرق² مما يبين نضج وتطور الوعي الجمالي لدى الإنسان بمرور الزمن، واستفادته مما قدّمه أسلافه من خبرات في شتى المجالات، إن على مستوى البيئة أو التاريخ أو الدين أو الاقتصاد أو السياسة.

وخير مثال على مستوى تطور هذا الوعي بالفن والإدراك الجمالي ما قدّمته الحضارة المصرية القديمة، وروعة ما توصّل إليه عقل الإنسان وذوقه، وقد ساعده في ذلك كلّ الطبيعة المحيطة به أولاً بما فيها من جبال وصحارى وهضاب، مكّنت المصري القديم من معرفة حساب السنين، والفصول، والتوصّل إلى لا نهائية الحياة، وكان لاستلهام المصري للبيئة والطبيعة من حوله، - بما فيها من حيوانات ونباتات - سبباً في نزوعه الفني، وقد ظهر ذلك في طريقة بناء المقابر، والتي تطوّرت من شكل حفرة في جبل، إلى مصطبة إلى أن وصلت في شكلها النهائي إلى هرم .

لكن هذا الوعي المبكر بالفن، والإدراك التّاضج للجمال، لم يقتصر على الحضارة الفرعونية فحسب، بل نجده أيضاً في الحضارة التدمرية، عند قدماء السّوريين فيما توصّلوا إليه من صناعات وما أبدعوه من زخارف فنية، كما نجده أيضاً في حضارة الرّافدين هذه الحضارة العريقة، التي أظهر

⁽¹⁾ علي عبد المعطي محمد / راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور ، دار المعرفة الجامعية ،

الإسكندرية ، 2005، ص13.

⁽²⁾ نفسه: ص14.

سكانها منذ ما قبل التاريخ، وبعد استقرارهم على ضفاف نهري دجلة والفرات، وعيا خارقا بالفن والجمال¹، فكانت بابل وحدثاتها المعلقة.

الملاحظ إذن أن وعي الإنسان بالفن والجمال أخذ يتطور بمرور الزمن، والملاحظ أيضا تلك العلاقة الوطيدة بين الفن والجمال منذ بدء التاريخ، ناهيك عن الصعوبة الموجودة في تحديد مفهوم الجمال، فهو يماثل في صعوبته «كلمات مثل السعادة، والموهبة والفن وذلك لأن هذه الكلمات غالبا ما تعني أشياء كثيرة، أما إذا استطعنا أن نستخدمها باعتبارها رمزا محتوي أو موضوع خاص، فإنها يمكن أن تُعطي معنى وثيق الصلة بالموضوع»² فكثرة الآراء ووجهات النظر حول تلك المصطلحات، تجعلها مطّاطية وفضفاضة، تستوعب عدّة معاني متداخلة، وكذلك الأمر بالنسبة لمفهوم الجمال، وبالتالي سأحاول جاهدا، عرض جملة من التعريفات، تناولت هذا المصطلح، معتقدا - حسب قراءتي المتواضعة لبعض ما كتب حوله - أنها ألّت بهذا المفهوم، وقربته من القارئ.

إنّ الباحث في هذا المفهوم، سيجد - وهذا طبيعي - «أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين، في مختلف العصور والأمكنة، ذلك أنّ التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال، وطبيعي أن يختلف الناس في فهم الأشياء، خاصّة إذا كانت من طبيعة مرنة، كما هو الشأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة»³ فكثرة هذه التعريفات مؤدّاها إلى اختلاف الناس في نظرهم للجمال، وفي تحديد مواصفاته، فقد يتفق اثنان على أنّ هذا الشيء جميل، وربما يختلفان في تحديد النقاط التي جعلته جميلا، وقد تذهب وجهات النظر هذه إلى أبعد من ذلك، فما أراه أنا جميلا، قد لا تراه أنت كذلك، وما تراه اليوم جميلا، قد تراه بعد أيام غير جميل، وربما الشيء الذي زاد من صعوبة تحديد هذا المفهوم، هو أنّ الجمال نفسه، «ليس شيئا واحدا فهو يمكن أن يكون أرضيا ماديا، ويمكن كذلك أن يكون معنويا أو مثاليا أو مفارقا لعالم الواقع، أو غير ذلك من المعاني المتعددة للجمال، لذلك حير الجمال عبر تاريخ البشرية المفكرين والفلاسفة والأدباء والفنانين وعلماء النفس والناس بشكل عام، وتعددت تفسيراته بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية والإبداعية والعلمية والإنسانية له، تلك التي حاولت تفسيره، أو

(1) يُنظر الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور: ص15.

(2) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع

الوطن، الكويت، مارس 2001، ص17.

(3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص29.

الإحاطة بمظهره ومخبره، وظلّ الجمال يروغ دوماً من كلّ التفسيرات ¹ « فهذا التعدّد والتلون الموجود في الجمال نفسه، هو سبب حيرة العلماء والمختصين في الإحاطة به وتقنيته، فهو مصطلح مراوغ، يصعب فهمه لذا اختلفت التعريفات وتعدّدت. ويردّ الدكتور عزا لدين إسماعيل هذه الصّعوبة إلى « مشكلة اللغة أولاً وقبل كلّ شيء، فهي التي أمدّتنا بكلمة (الجميل)، فرحنا نطلقها على الأشياء، ونربط بينها وبين أمور كثيرة في محاولة تحديدها ² « فاللغة كوسيلة اتصال، كانت عائقاً في التحديد الدقيق لهذا المصطلح، فنحن نعجز أحياناً على التعبير الواضح والدقيق على بعض ما يصادفنا من قضايا في حياتنا اليومية، أو ما نشاهده من مرئيات، فنلجأ إلى طرق أخرى من طرائق التعبير، كالتشبيه، أو ربط ما نعرفه بأمور أخرى، وقد لا يتّضح الأمر جيّداً، بل قد نزيده - ونحن نريد توضيحه - غموضاً وإبهاماً.

وأول تعريف تقني يصادفنا للجمال، تعريف فيه شبه اتفاق وإجماع بين العلماء والباحثين، وهو أنّ « علم الجمال Aesthetics or-esthetics نشأ في البداية باعتباره فرعاً من الفلسفة، ويتعلّق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضاً بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجماليّة موجودة موضوعيّاً، في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيّاً في عقل الشخص القائم بالإدراك، وقد يُعرّف الجمال كذلك على أنّه فرعٌ من الفلسفة، يتعامل مع طبيعة الجمال، ومع الحكم المتعلّق بالجمال أيضاً ³ « فهذا المصطلح فلسفي، أو من مجالات علوم الفلسفة، ميدانه كيفية إدراكنا للجمال والقبح، وكيفية التمييز بينهما، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، إلى فلسفة الجمال نفسها، فيضعنا في جدلية: هل خصائص الجمال موجودة في الشيء المدرك نفسه؟ أم توجد في عقولنا نحن المدركين للجمال؟ ومن ثمّ نحكم بواسطتها على هذا الشيء المدرك، بالجمال أو القبح. وفلسفة الجمال هذه تهدف «إلى دراسة التّصورات الإنسانية عن الجمال من جهة، والإحساس بها من جهة ثانية، ثمّ إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة، ومن ثمّ يتحوّل التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل عامّة يكتمل بها تعريفه هي: مرحلة التّصور، ثمّ مرحلة الإحساس، فمرحلة الحكم ⁴ « وحتىّ نصل إلى الحكم على الشيء المدرك، لابد من مرحلتين هامّتين يرتكز عليهما، هما: تصوّرنا نحن للجمال ومنطلقاته، ثمّ إحساسنا الباطني للشيء المدرك، وهذا

(1) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي، ص14.

(2) نفسه: ص19.

(3) نفسه: ص18.

(4) علي عبد المعطي محمد / راوية عبد المنعم عبّاس : الحس الجمالي وتاريخ التّذوق الفنّي عبر العصور، ص187.

المُدرك-بطبيعة الحال- قد يكون عملاً فنياً إبداعياً، في مجالات متنوّعة، كما يمكن أن يكون منظراً طبيعياً» وقد فسّر "أفلوطين" في الإنياذة الجمال الفنّي بأنّه فرق بينه وبين جمال الطّبيعة، فرأى أنّ الحجر الذي يتناوله الفنّان، يبدو جميلاً بجانب الذي لم تمسسه يد الفنّان، فالجمال إذن ليس في الحجر، وإلاً فالحجران من أصل واحد، ولكنّه في تلك الخاصّيّة التي أضافها الفن إلى الحجر، وهذا الجمال الذي سبق أن أدركه بخياله، كان أعظم منها في الحجر، ومن ثمّ فالعمل الفنّي ليس مجرد تقليد للعالم المرئي، ولكنّه يصعد بنا إلى المبادئ الأولى التي قامت عليها الطّبيعة ¹.

فرّق أفلوطين بين جمال الطّبيعة، والجمال الفنّي، وكأنيّ به يحيننا على التّساؤل الذي يطرحه علم الجمال في التعريف السّابق، حول الخصائص الفنّيّة الجماليّة هل هي موجودة موضوعياً في الأشياء التي ندركها؟ أم أنّها توجد ذاتيّاً في عقل الشّخص القائم بالإدراك؟ فهو يرى أنّ الجمال الفنّي موجودٌ في نفس الفنّان، يستمدّه من مخيلته وذوقه، ثمّ يسقطه على ذلك الحجر، فيستحيل تمثلاً رائعاً، كما أنّ الإبداع الفنّي عنده ليس مجرد محاكاة للطّبيعة، وإنّما هو استبطانٌ وصعودٌ بتلك الأحاسيس الجميلة، اتّجاه ذلك الشّيء المُدرك إلى مراتب سامية.

وقد ذهب أفلاطون قبله هذا المذهب، على اعتبار أنّ الإغريق من أوائل الشّعوب التي عنت بالجمال «عناية فائقة»، وكان الجمال بجانب الخير والحقّ، أهمّ ما يشغل فلاسفتهم ومفكرّهم، وفي محاورات أفلاطون مادّة وفيرة، في محاولة إدراك الجمال وفهم طبيعته ²، برؤية أفلاطونية للجمال مقرونة عنده بالخير والحق، حيث تناول الجمال في ثلاث محاورات على نحو خاصّ هي: "هيباس الأكبر"، "فايدروس" و"المأدبة" واعتبر الجميل مستقلاً عن مبدأ الشّيء الذي يظهر أو يبدو على أنّه جميل، فالجميل صورة عقلية، مثل صورة الحق أو الخير ³. فالجمال عند أفلاطون عقلي محسوس كمبدأ الخير والحق، وأكثر ما يكون في الشّكل الخارجيّ للشّيء المُدرك، وبالتالي أحكامنا «تنصبّ على المظهر الخارجيّ وليس المخبر في حين أنّه قد يكون هناك تآلف بين الظّاهر والباطن. أمّا أرسطو، فيخالف نوعاً ما أستاذه، في رؤيته للجمال، فهو مقتنع «بأنّ هناك ثلاث مكونات أساسية للجمال

(1) عزّ الدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في التّقّد العربي، ص37.

(2) نفسه : ص14.

(3) شاكر عبد الحميد : التّفصيل الجمالي، ص15. نقلاً عن: أفلاطون، محاورات فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار

المعارف، ص155.

وهي الكلية Wholeness (Intégras)، والتآلف: Consonontia، والإشعاع أو النقاء المتألق: radiance (Claritas) وقد نشأت الأفكار الخاصة بالتوازن والتناغم الهرموني، والتناسب و النظام وكذلك مفهوم القطاع الذهبي، وضرورة الاعتدال، أو الإفراط أو التفريط عن ذلك المصدر الثقافي القديم¹، فتلك النقاط الثلاث التي يثيرها أرسطو (الكلية، التآلف والإشعاع) تمثل حسبه بؤرة الحكم الجمالي على الشيء، فالجمال عنده، يكمن في التوازن والتناغم أو التناسب، كما يكمن في النظام والاعتدال.

وقد جاءت آراء العلماء والفلاسفة الإغريق متقاربة نوعا ما، على الأقل مع الآراء التي عرضناها سابقا، فقد قال «السفسطائيون مثلا إنه لا يوجد جميل بطبعه، بل يتوقف الأمر على الظروف وعلى أهواء الناس، وعلى مستوى الثقافة والأخلاق، وقال الفيثاغوريون: إنَّ الجمال يقوم على النظام والتماثل وعلى الانسجام، وأشار ديمقريطس إلى أنَّ الجمال هو المتوازن (أو المعتدل)، في مقابل الإفراط والتفريط، وأخضع الجمال للأخلاق، وربط سقراط الجمال بالخير ربطا تاماً، وكذلك بالنافع أو المفيد»²، فالسفسطائيون إذن يرون أنَّه لا يوجد جمال بعينه، وإنَّما يعود ذلك إلى الظروف والأهواء، فما نراه الآن جميلا حسب ظرف ومزاج معينين، قد نراه مستقبلا قبيحا إذا تغير الظرف والمزاج، وهذا الرأي يتمشى ورأي أفلوطين عندما فرّق بين الجمال الطبيعي، والجمال الفني. أمّا الفيثاغوريون، فيرون أنَّ الجمال موجودٌ في ذلك النظام والانسجام والتماثل في الوجود، وفي ما بين الأشياء نفسها، أو في تناسقها مع غيرها، وقد قال بذلك أرسطو أيضا. أمّا ديمقريطس فالجمال عنده موجود في التوازن والاعتدال والوسطية، دون إفراط أو تفريط، كما يربط الجمال بالأخلاق، وهذا الرأي أيضا يتمشى في بعض جزئياته مع رأي أفلاطون.

وكما كان للإغريق والرومان، تصوّرهم ومفهومهم بل وفلسفتهم في للجمال، كان للعربي الجاهلي تصوّره ونظرته للجمال، صحيح أن الإغريق - مثلا - كان موقفهم من الجمال متأصّلا وعميقا، لعدّة اعتبارات يضيق بها المجال هنا، ولعلّ أبسطها يتمثل في البيئة، فالطبيعة والمحيط الاجتماعي والسياسي في روما أو أثينا، يختلف اختلافا يكاد يكون جذريا عنه في شبه الجزيرة العربية، ولهذا العامل - حسب رأيي - تأثيره الواضح في إدراك الفريقين للجمال. ومهما يكن من

(1) السابق: ص 15. نقلا عن: porteous, I-D-(1996) Environmental Aesthetics ideas, politics and planing-

London Rautledge ,19

(2) شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي، ص 14، نقلا عن: أفلاطون، محاوراة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار المعارف، القاهرة.

أمر، فإنَّ العربي في جاهليته «كان يعرف الجمال، بصورة أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأولى الساذجة، التي يشترك فيها جميع الناس، أو لنقل إنها لم تكن المعرفة الواعية، أو بلفظ أدقّ، المعرفة الناتجة عن تأمل وتركيب، وإذا كنّا نستبعد أن يكون العربي في تلك العصور المتقدمة قد عرف الجمال، ذلك النوع من المعرفة، فليس ذلك إلاّ لأنّ مظاهر حياته الفكرية، في أسمى مكان وصلت إليه، تتمثل في إنتاجه الفني أو الشعري على وجه التحديد»¹ فمعرفة الجمال إذن معرفة عادية ساذجة، وليست تلك المعرفة العميقة الواعية المدركة، المتفلسفة المبنية على منطلقات فكرية معينة، لكنّ هذا لا يعطينا الحق في نفي هذا النوع من الإدراك للجمال عند الجاهلي، بشكل أو بآخر، وما إنتاجه الشعري الزاخر و التاضح والحافل بمظاهر الجمال -، والذي هو نتاج تأمله في الكون من حوله -، إلاّ دليل على تذوّقه وتمييزه لمظاهر القبح والجمال فيه.

فالعربي إذا انفعَلَ بمظاهر الجمال الحسية، الملموسة، ولم ينفعَلَ بالمظاهر المجردة أو المعنوية التي تحتاج إلى استبطان وتأمّل داخلي، للوصول إلى اللذة، «وإذا نحن التمسنا الموطن الذي تتّضح فيه هذه الانفعالات، في الشعر الجاهلي، وجدنا أنّ شعر الغزل هو الميدان الذي يتعرّض فيه الشاعر لتصوير انفعاله بالجمال»²، فالشاعر يعبر عن انفعال عاطفي مصدره المرأة، هذا المخلوق الجميل الذي كان ومازال مصدر توتر الشاعر وإلهامه، ويزداد التوتر عند الشاعر الجاهلي، انطلاقاً من فعل الحضر المضروب على المرأة، وسياسة المنع التي كانت تمارس ضدها، وانطلاقاً من المبدأ القائل: كلّ ممنوع مرغوب، راح الشاعر يتعرّض للمرأة في جيئتها وذهابها، يتغزل بها في شعره، ويصفها في كلّ حالاتها وصفاً حسياً، فجماها الخارجي هو مصدر إلهامه، فلم يكن يظفر في هذا الجو المليء بالرقباء، سوى بالنظر، وقليلاً ما كان العربي يظفر بلقاء يتبادلان فيه الحديث. يقول امرؤ القيس في معلقته:

هَصَرْتُ بِفَوْدَيَّ رَأْسَهَا فَتَمَايَلْتُ	عَلَيَّ، هَضِيمَ الْكَشْحِ رِيّاً الْمُخْلَخَلِ
مُهْفَهْفَةً بَيضاءَ غَيْرُ مُفَاضَةٍ	تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَجَلِ
كَبَكْرِ الْمُقَانَاةِ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ	غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحَلَّلِ
تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي	بِنَازِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مُطْفِلٍ ³

(1) عزّ الدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي، ص109.

(2) نفسه : ص110.

(3) الزّوزني : شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة والنشر، 1963، ص21/20.

فالمتملّ في هذه الأبيات يلاحظ، «أنّ الشّاعر لم يقف عند أيّ صفة حسن معنويّة، بل كانت كلّ الصّفات التي لفتته في محبوبته، هي الصّفات الحسيّة المحض، وقد راح يقف عند كلّ عضو منها، من فروعها إلى أطرافها، فيعطينا صورة للمثل الأعلى للجسم كلّ، ومن هنا كان الشّاعر حسّيّا في تصوّره للجمال، وتصويره له على السّواء»¹، هكذا كان موقف الشّاعر من المرأة، وهكذا كانت نظره للجمال، تلك النظرة الحسيّة الخالصة، والتي تعزى ربّما لذلك المنع الذي مورس ضد المرأة، فحرم الشّاعر من الحديث واللّقاء، فصار لا يعرف من المرأة إلّا صورتها الخارجيّة أمّا باطنها فظلّ مجهولاً لديه، ومع ذلك نظفر عند بعض شعراء الجاهليّة، من جمع بين جمال المظهر (الحسي) والمخبر (المعنوي).

ومجىء الإسلام، أحدث انقلاباً جذرياً في كثير من المفاهيم السّائدة في الجاهليّة، فارتقى ببعضها إلى مصافّ الكمال، وعمل على استئصال بعضها الآخر من الجذور، فأحدث تغييراً مهماً في فكر العربي المسلم، فتبدّلت نظره للحياة، «ولكن هل غيّر الإسلام حقّاً من موقف العربي، وبخاصّة موقفه الفنّي إزاء الكون؟ لقد لفته القرآن كثيراً إلى مظاهر الجمال في هذا الكون وهذه وحدها نُقِلَتْ لها قيمتها، من ناحية تاريخ التّطوّر الفكري العربي، فلا شكّ أنّ الوقوف أمام الطّبيعة، والانفعال بهذا الجمال، يتطلّب وعياً جماليّاً أرقى من ذلك الذي تمثّل عند الشّعراء الجاهليّين في موقفهم من جمال المحبوب»² فالذوق هو من جملة ما هدّبه الإسلام، فارتقى وعي العربي المسلم وصار إدراكه للجمال أرقى وأعمق، فراح يصف الطّبيعة والكون من حوله، واللذين كانت تتجلّى فيهما عظيمة الخالق سبحانه، ثم أخذ هذا الإدراك للجمال ينمو ويتطوّر، شيئاً فشيئاً، وبخاصّة عندما احتكّ العرب بغيرهم من الأمم، وتعرّفوا على بيئات جديدة، تخالف بيئتهم، وتعرّفوا على أنماط حضارية جديدة، اكتشفوا من خلالها مجالات جمالية غير الشّعر، الذي كان وإلى وقت قريب، هو الميدان الأوحد للتّباري واستعراض المهارات الفنّيّة، واللّغوية والأسلوبية، وقد أبدع المسلمون في تلك المجالات الجديدة، فاهتموا «بالفنون والجماليات بشكل كبير، على الرّغم من ضيق النظرة إلى الفن في العالم الإسلامي، وما فرض على بعض أنواعه من تحريم، إلّا أنّه لا يمكن أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعي في مجال الخلق الفنّي، أو نتغافل عن ذكر إسهاماتهم الفنّيّة في الحضارة وفي التاريخ، وفي تاريخ الوعي الجمالي والفنّي، لقد تميّزت فلسفة الجمال الإسلاميّة بكثرة مؤلّفاتها الهندسيّة، فقد برع

(1) عزّ الدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي : ص111.

(2) نفسه : ص113.

المسلمون في الهندسة والعمارة، وكذلك فن الزخرفة»¹، وغيرها من الفنون التي ظهر فيها - وبشكل ملموس - وعي المسلمين وإدراكهم للجمال، إلّا أنّ المجال الذي برع فيه العرب المسلمون، وأظهروا فيه قدرات جمالية فائقة، هو ميدان اللغة وعلومها. حيث ظلت اللغة العربية تشكل تحدياً للعرب عامة، ولعلماء اللغة والبلاغة بشكل خاص، فراحوا يمحرون عباها، ويستخرجون روائعها، فبينوا جمالياتها، في ألفاظها وجمالها، وفي أساليب التعبير بها، «ونحن لا نرتاب لحظة واحدة في أنّ البلاغيين العرب القدامى، قد توقّفوا عند شكل الجملة اللغوية، ولكنهم لم يروا هذا الشكل محايداً بذاته، فقد ارتفع مفهوم التذوق الفني البلاغي لديهم حينما انتهوا إلى أنّ أيّ شكل بلاغي يحمل في طبيعته الجمالية وعي الإنسان لما يحيط به، بطريقة إرادية أو لا إرادية، وبهذا ارتقوا عن مفهوم الجمال الطبيعي المحسّد في ماهية الأسلوب اللغوي. فاللغة والصورة والخيال والإيقاع، أدوات يتجسّد فيها مضمون ما، ينطوي على وظائف متنوّعة، وأهداف كثيرة، ممّا يحقّق للشكل البلاغي الجمالي، فلسفة تفسير الوجود والكون، والمصير»².

فالآراء والتعريفات لمفهوم الجمال كثيرة، ووضع تعريف محدد للجمال، ظلّ يتأبى أمام تلك المفاهيم المختلفة، وأمام طبيعة المصطلح المراوغة، وبالتالي لسنا في حاجة، والحال هذه أن نستعرض كل تلك التعريفات المتنوّعة، وحسي ما ذكرته منها.

لقد بينت لنا تلك التعاريف أنّ الجمال قسمان: جمال طبيعي، نلمسه في الطبيعة ومظاهرها، وجمال فني نجده في ما توصّل إليه الإنسان من إبداع فني خلاق، في شتى مجالات الخلق الفني، دون إغفال من يربط الجمال بالأخلاق، إلّا أنّ الإشكال القائم يبقى في الحكم على تلك المدركات، فبتدخل الذوق يقع الاختلاف في الأحكام، وينتهي معه إقرارنا بصواب هذا الحكم أو ذاك، أو مجانبة هذا الحكم أو ذاك للصواب.

ظل هذا المصطلح هكذا مراوفاً، متلوّناً إلى عصر النهضة، عندما «انبعث علم الجمال مرّة أخرى باعتباره أحد الأنظمة المعرفية المعيارية التي هي علم الأخلاق والمنطق والجماليات، والتي تدرس الخير والحق والجمال... أمّا علم الجمال الحديث، كما نعرفه اليوم، فيمكن أن نتبّعه بدءاً من القرن الثامن عشر»³، عندما ظهر كمصطلح جديد، انبثق عنه مصطلح آخر هو (الجمالية) أو

(1) علي عبد المعطي محمد / راوية عبد المنعم عبّاس : الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص 58.

(2) حسين جمعة : جمالية الخير والإنشاء، دراسة بلاغية نقدية جمالية، ص 20.

(3) شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي، ص 14. نقلاً عن: أفلاطون، محاوره فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار المعارف، القاهرة.

الأسْطِطيقَا،وقد» ظهر للمرّة الأولى على وجه التّحديد في البحث الذي نشره (بوجمارتن) بعنوان: *Meditationes philosophicae de nunnllis poema pertinentibus*، بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة (1735)،وقد جعلها اسما لعلم خاصّ،ثم تتابع ظهورها في كتاباته...ولم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللّغوي الحرفي،وهو دراسة المدركات الحسيّة¹ فالجمالية مصطلح فلسفي أيضا،ميدانه الجمال،يتناول سبيل دراسة المدركات الحسيّة،وربّما كان هذا المعنى لمصطلح جمالية «متمثلاً عند (كانط) في الفصل الذي عقده بكتابه "البحث" Critique والذي يناقش فيه زمكانية المدركات الحسيّة،وهذا المعنى الحرفي،هو الذي كان في رأس "بوجمارتن" عندما عرّف علم الأسْطِطيقَا بأنّه،علم المعرفة الحسيّة ونظرية الفنون الجميلة،وعلم المعرفة البسيطة،وفن التّفكير على نحو جميل،وفن التّفكير الاستدلالي²،فهو مجال واسعٌ لتناول الظّاهرات الجماليّة المتنوّعة،وتتعرّض لمسائل الذّوق الفنّي،وما يشتمل عليه،وبالتّالي لم تعد الجمالية حكرا على الفلسفة» فقد تسرّبت إلى المدارس النّقديّة الحديثة،والتي في معظمها لا تستغني عن الجمالية (الإستتكية) في تقويم أي أثر فنّي أدبا كان أم رسما أم نحتا أم رقصا أم تمثيلا أم موسيقى،والجمالية (Lesthetique) هي كما يعرفها معجم الفلسفة،العلم الذي يبحث في الجمال (Lebeau)،والعاطفة التي يقذفها فينا،ويمكن تمثيل مشكلات الجمالية في مفهومين،مفهوم الإبداع ومفهوم الاستقبال الجمالي (La perception esthétique)³، فتتعرّض الجمالية إلى مسائل معقّدة، كعملية الإبداع الفنّي في شتّى مجالاته، و بكل تعقيداته،كما تتناول مفهوم الاستقبال الجمالي وكيفية حدوثه،إلاّ أنّ تركيزها ينصبّ على دراسة الإبداعات الفنّيّة،وصياغة الأحكام التي تميّز بين الجميل القبيح .

وعلى غرار علم الجمال،اختلف الباحثون والنّقاد في التّحديد الدّقيق للجمالية«منهم من يطلق عليها اسم التجربة الجمالية،ومنهم من يطلق عليها اسم المنهج الجمالي،وفي هذا الصّدّد يقول علي جواد الطّاهر:"لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي، شكلي فنّي،جمالي،أسلوبي،صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهميّة في النّص الأدبي،على الجانب الشّكلي الخارجيّ وتقليل أهميّة المحتوى"،وهنا تبرز إحدى الخصائص المميّزة للأسْطِطيقَا،وهي التّنكر للقيمة التّاريخية والاجتماعية والتّفنسيّة،والخلقية والدينيّة للعمل الأدبي⁴ فالملحظ إذن، أنّ الجمالية تُعطي الجانب الشّكلي في

(1) عزّ الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي،ص15.

(2) السابق : ص15.

(3) عبد الملك مرتاض : النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟،ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر،1983ص11.

(4) كريب رمضان: بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم،دار الغرب للنّشر،ص66.

الإبداع الفني كل اهتمامها، ملغية كل ما ليس له علاقة مباشرة بالإبداع، كالتاريخ، والمجتمع، والخلق والدين، وغيرها من تلك المؤثرات، وتركز جلّ اهتمامها على الإبداع الفني لذاته، وتدعو إلى الاستمتاع به، دونما اهتمام بمضمون الإبداع الفني، فهي لا تحكم مثلاً على نص أدبي من خلال مضمونه، بأنه ليس جمالي، بل تهتم بالنص نفسه، على اعتبار أنّه نشاط وإبداع ونزوع.

ومن الباحثين من أطلق على الجمالية، التجربة الجمالية، ولفظ (تجربة) يوحي بالاهتمام بالباطن، دون إهمال الشكل، وهي جزء مهم جداً في عملية الإبداع، وذلك «من خلال الموقف الجمالي، وموقف الفنان والمتلقي، أثناء حالات الاستجابة، من خلال وعي جمالي للمدركات الجمالية، قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية»¹، فينصبّ اهتمامها كتجربة على الشكل والمضمون، فالعملية الإبداعية من البداية، إلى آخر مرحلة تستشرفها، تتركز على المقوم الجمالي، فوعي المبدع للمدركات في الأصل، وعي جمالي، فالتجربة الجمالية «لقاء بين الذات والموضوع، خلال لحظة علوية، وليست تجريداً لمعنى ممسك من الواقع، وليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمّل الخالص، وإنّما هي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية، ومشاركة إيجابية، تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف معينة»² فلا يتم لها الإعداد مسبقاً، لأنّها ليست فعلاً رياضياً منظماً بل ممارسة انفعالية، تحدث دون إشارة أو تنبيه مسبق. وانطلاقاً من هذا اللامنتطق، واللا نظام، الذي يكتنف التجربة الجمالية، يزداد عجزنا نحن كمتلقين عن إدراكها، وبالتالي يكون شعورنا بالقيمة الجمالية مختلفاً، ومتفاوتاً حتماً.

وحتى تكون هذه التجربة الجمالية خالصة، يجب على ممارستها «أن يكون ذا فكر مستنير حرّ أصيل، يتمتع بثقة نفسية، تجعله يقدر الأمور بروية، من خلال وعيه بالوظيفة البصرية والسمعية للبناء الفني، حينما يتصدى للمشكلات الصعبة والمعقدة في موازنته بين التصوّر والخبرة المكتسبة ويوازن بين الضرورات النفسية وضرورات المجتمع، ويمارسها بطريقة إنسانية»³، وانطلاقاً من هذا المفهوم لممارسة تجربة جمالية خالصة أثناء عملية الإبداع، ألا يمكننا اعتبار تجارب الصوفي المبدع تجارب جمالية؟ أليس الصوفي ذو عقل مستنير، يتصدى لمشكلات هي أكثر تعقيداً -ربّما- ممّا يتصدّى له المبدع غير المتصوّف؟ أعتقد والحال هذه، أن تلك التجربة تجربة جمالية.

(1) مصطفى عبده : المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص171.

(2) السابق : ص83.

(3) مصطفى عبده : فلسفة الجمال، ودور العقل في الإبداع الفني ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص69.

ومن خلال ماسبق ذكره عن التجربة الجمالية ،يمكن أن نستنتج أنّها تتّصف بصفات ثلاث هي «الحسيّة والانفعالية والانفعالية،وهي تنهض من الواقع المحسوس ،ومتحرّرة من الرّغبة والحاجة،ومظهرها نفسي،وقد تحوي جانبا فكريّا نتيجة التأمّل الخالص،والانتباه الودّي النّاضج عند الفنّان،كما أنّها لقاء بين الذات والموضوع،خلال لحظة سموّ فريدة»¹.

ومن قائل بأنّ الجمالية منهج كغيره من المناهج التي تتناول الإبداع الأدبي أو غيره من الإبداعات الفنّية،وتدرسها من عدّة جهات،كالمنهج التاريخي أو الأسطوري أو التّفنسي أو غيرها. وبالتالي يمكن أن نعد الجمالية « منهجا تحليليا نقديا لدراسة البنية اللّغوية والأسلوبية وما تؤسّسه من دلائل ووظائف وأهداف لأنّ النّص الإبداعي أيّا كان جنسه ،يؤكد خصائصه بأنّجاهين:الشّكل والمضمون، ولا فصل بينهما...مّا يحقق للنّص صورته الإيجابية الفعّالة، ومن ثمّ يجسّد حقيقة الجمال بكل خصائصها الدّلالية،لأنّ للكلام جسدا وروحا،وكذا لكلّ جسم جوهر وحقيقة»² فالمنهج الجمالي كما يهتم بالشّكل فيدرس اللّغة والأسلوب ووظائفهما،يعتني بالمضمون في النّص الأدبي،لأنّ الصّورة المثالية له،تكون بتكامل شكله مع مضمونه،دون إهمال العناصر التي يقوم عليها الأدب،(الفكرة، الأسلوب، العاطفة والخيال)،لتكون الجمالية،منهجاً نقدياً « يلبي الحاجات الجمالية للرّوح والنّفس والعقل،ويتمّحور نحو الموضوع المعرفي والفنّي والأدبي المتكامل،وسبيله النّفاذ من الحواس إلى العقل،ومن الذاتيّة الفرديّة إلى الرّوح الجماعيّة للمجتمع والثّقافة ،ومن الانطباع الانفعالي إلى المعرفة الموضوعيّة. »³.

(1) مصطفى عبده : المدخل إلى فلسفة الجمال،محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية : ص88.

(2) حسين جمعة :جمالية الخبر والإنشاء،(دراسة بلاغية جمالية نقدية)إتحاد الكتاب العرب،دمشق 2005.ص19.

(3) حسين جمعة : التقابل الجمالي في النّص القرآني،دراسة جمالية فكرية أسلوبية ،دار النمر للطباعة والنّشر والتوزيع

دمشق، ط1، 2005، ص63.

بعد هذه المحاولة للوقوف على مفهوم الجمال والجمالية، والتضاييف الموجود بينهما، برصد
 عديد التعريفات التي تطرقت للمفهومين، نرى أنّ الاستطابقا قد « تميّزت عن الجمال حتّى أنّنا
 نستطيع أن ننتهي مع هذه المرحلة من تاريخ اللفظ إلى أنّ الاستطابق ليس هو الجميل، والعكس
 كذلك صحيح، بل إنّ الجمال ذاته أصبح ميدانا للإستطابقا، فاختلف عنه كما يختلف علم الأخلاق
 عن السلوك الإنساني، سواء بسواء»¹، فالجمال صار ميدانا للجمالية، تدرسه من عدّة جوانب.
 والجمال نفسه يرتقي إلى مرتبة الجميل، والجميل إلى الجليل، ولعل الجمال - كما سيأتي ذكره - « في
 أساليب العربية أدبا وبلاغة. غدا هدف الدّراسات الحديثة، باعتبار الإبداعية التعبيرية، إنتاجا إنسانيا
 جماليا، وباعتبار أنّها تماثل الجمال الذي تلتقطه الحواس، من الطّبيعة والأشياء والظواهر
 الطّبيعية، وكذلك يتّصل بكلّ إبداع إنسانيّ، من جهة الشّكل غالبا»²، فالجمال مفهوم يتناول
 الظاهرات الفنّية، والأدب واحد منها، بصفته إنتاج معرفيّ إنساني يتّصف بالجمال، بينما
 الجميل «يحتاج إلى الحواس والشّعور معا، وهو يرتبط بالقيود والقوانين، على الرّغم من أنّه يبدو
 مستقلاّ عنها»³ فالجميل أعلى مرتبة من الجمال، لأنّه لا يعتمد على الحواس فقط، وإنّما يحتاج إلى
 جانب الحواس، إلى الشّعور، حتّى نشعر بقيمته، لأنّ « الجميل، إنّما هو تجلّي الرّوح والأفكار في
 الأشياء والظواهر... والجميل في الفن و الأدب والبلاغة هو نهاية المطاف »⁴ أي أنّ المبدع يعمل
 على تضمين القيمة الجمالية في إبداعه، وتلك هي غايته، ويسعى للوصول بعمله إلى مرتبة الجميل
 ولم لا الجليل؟! «فالجميل، في تعيّنه وتناهيه، يصلنا بالأبدية، ويفتح أمامنا الطّريق إلى اللامتناهي
 والخلود، أمّا الشّعور الجمالي فإنّه كما يقول "شالر" تعبير عن توازن منسجم، بين العقل
 والحساسة، وقيمة تُحيل إلى اللذة بوصفها كيفة للشّيء، كما تُحيل إلى انفعال، يخصّ طبيعتنا
 الإنسانيّة»⁵، فالجميل يتّصف باللاتناهي، أمّا الشّعور بالجميل فهو ذلك التّوازن الذي يُحدثه بين

(1) عزّ الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي، ص19. نقلا عن Baldwin, dictionary of philosophy and

psychology, vol 1p200.

(2) حسين جمعة: جماليّة الخبر والإنشاء، ص16.

(3) نفسه : ص16.

(4) حسين جمعة : جماليّة الخبر والإنشاء ، ص16.

(5) عاطف جودة نصر : الرّمز الشّعري عند الصوفية، ص103.

العقل والشعور، فيشعر الإنسان باللذة تجاه ذلك الشيء المدرك، ويترتب عن تلك اللذة انفعال جمالي هو طبيعة فينا.

أمّا الجليل فإنه « يرتقي بمرتبة الجمال، والجميل، إلى حالة الكمال المطلق، إذ لا يوجد شبيه له في الأشياء والظواهر وإبداعات الإنسان.. بالرغم من أن الإنسان، قد يرتضي لنفسه نماذج إبداعية إنسانية، قد تبلغ درجة عالية من الروعة، وربما وصلت إلى مرتبة قريبة من الجليل، فيصفها بالكمال والجلال»¹، فالجليل إذن، أكثر قيمة من الجمال والجميل، على اعتبار أنه يشير إلى درجة من الكمال المطلق، والتي لا يمكن أن يتصف بها شيء من الموجودات، وربما تصل بعض إبداعات الإنسان، إلى درجة عالية من الروعة، فيسمح لنفسه أن يصفها بالجلال تجاوزاً، لأنّ الجلال و الكمال، هي من صفات الذات الإلهية، لذلك نجد أن هذا المفهوم « ظلّ مرتبطاً بالمعتقد الديني، إذ يُقابل مفهوم الذات المقدسة، فالله أسمى من كلّ ما في الوجود، لأنّه خالق الكون، وهو الخير المثالي، والمظهر المطلق للكون والإنسان والمصير، وإنّ لكلّ جمالٍ جلالاً، ولكلّ جلالٍ جمالاً، وما بأيدي الخلق، يظهر لهم من جمال الله»² فالجميل مفهوم تختصّ به الذات الإلهية.

وعني الجلال في العرفانية الصوفية « احتجاب الحق سبحانه عنّا بعزّته، أن نعرفه بحقيقته وهويّته، كما يعرف هو ذاته، فإنّ ذاته - سبحانه - لا يراها أحدٌ على ما هي عليه، إلّا هو»³، فالجليل صعب المنال، فهو محاط بمالة من القداسة، تحول دون معرفتنا له، فذاته لا يعرفها على حقيقتها إلّا هو، ولا يمكن أن يراها أحد، فلمّا حاول نبيّ الله موسى عليه السلام، خرّ صعقا، قال تعالى: ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنْ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [الأعراف: الآية 143]، فالجليل بعظمته لم يثبت أمام جلال الله، فصار دكاً مستويا مع الأرض، «ولمّا كان في الجلال ونعوته معنى الاحتجاب والعزّة، لزمه العلو والقهر من الحضرة الإلهية، والخضوع والهيبة منّا، ولمّا كان في الجمال ونعوته معنى الدنو والسّفور، لزمه اللّطف والرّحمة والعطف من الحضرة الإلهية، والأنس منّا»⁴ فالصوفي يخضع

(1) حسين جمعة : جماليّة الخير والإنشاء، ص 16.

(2) نفسه : ص 17/16.

(3) عبد الرزاق الكاشاني : معجم اصطلاحات الصوفية، ص 66.

(4) السابق : ص 66.

ويخضع أمام الجلال الإلهي، لما فيه من علو وقهر، لاحتجابه عنا، ويستأنس لجماله جلّ شأنه، لما فيه من دنوّ وسفور، يترتب عنه لطف ورحمة وعطف.

ثانيًا - علم الجمال الأدبي.

رأينا في موضع سابق من هذا البحث، كيف انتقل مفهوم الجمال من مراحله البدائية الأولى الساذجة، إلى مراحل متقدمة، نما معها وعي الإنسان وإدراكه، وتطور مفهومه وتصوّره للجمال، حتّى صار هذا المفهوم فرعاً من الفروع التي تتناولها الفلسفة، وصار ملازماً لها، وراح العلماء والفلاسفة والتّقاد، يُنظّرون ويقعّدون لمفهوم الجمال وماهيّته، وطبيعة الجمالي وخصائصه، والشّعور الجمالي (الانفعال الجمالي)، وكيف يحدث؟ فأسسوا بذلك لعلم جديد هو علم الجمال الأدبي، هذا العلم الذي يتناول الفن بصفة عامّة فصار متداخلاً معه، بل صار هو مجال دراسته، أي دراسة الظاهرات الفنيّة (الإبداع الفني)، بشتى أنواعها وفي جميع المجالات، وفي وقت انتشرت فيه العلوم وكثرت التخصّصات، فصار كلّ علم يتناول مادة أو ظاهرة إنسانية أو طبيعيّة بالدّرس من شتى جوانبها، ومن تلك العلوم، علم الفن الذي قطع العلماء أشواطاً معتبرة في سعيهم للتأسيس له، وإن كانت مراحل أوليّة إلاّ أنّها جاءت بنتائج حسنة¹.

أبرز هذه العلوم التي ظهرت، تقوم على دراسة الظاهرة الفنيّة من عدّة جوانب، وأبرز هذه العلوم الفنيّة، متعلّقة بالجانب الأدبي أي علم الجمال الأدبي، هذا العلم الذي يتناول جهد الأديب في عمله الفنيّ.

ولعلّ أوّل المناهج التي تناولت الظاهرة الفنيّة، هو النهج التأملي، والذي لم يتعامل حقيقة مع الإبداع الأدبي بشكل محسوم وعادل، حيث حمل «الظاهرة الفنيّة بكلّ شيء عجز عن ردّه إلى مصدر معلوم، فربط الفن بمصدر (القيمة) وطلب إليه أن يصوغ الهموم والغايات، وأن يعكس المشكلات والعلاقات، وأن يُربي وأن يوجه وأن يستنفر، ولقد كان ذلك كلّ نتيجة عجز النهج التأملي عن الوصول إلى (حقائق) الظاهرة الفنيّة»²، فعجز التأمليين في معرفة حقيقة الظاهرة وطبيعتها، دفعهم إلى الاشتغال بعلاقاتها، وحملها على التحدّث عن هموم الناس ومشكلاتهم، وعلاقاتهم، وأن تُوجّههم وتُريّهم، صحيح أنّ الأدب هو «تفسير الحياة، واستخراج

(1) يُنظر عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، بالقاهرة، 1978 ص 63.

(2) السابق : ص 63.

معانيها، ومن الواضح أنّ استخراج معاني الحياة، والتعبير عنها، إنّما يرجعان إلى ما للإنسان من قوّة عاطفة، لأنّ الحياة بمعناها الواسع لا تُسيطر عليها الحقائق الخارجيّة، ولا التفكير العقلي، بمقدار ما تسيطر عليها العواطف، هي التي تحرّكنا إلى العمل، وهي توجّه الإرادة، وهي التي تحدّد مجرى الحياة¹ فالأدب هو الكشف عن الحياة ومعانيها، ولا يكون ذلك إلّا بالعاطفة القويّة، لأنّها هي التي تدفعنا إلى العمل، وتحدّد إرادتنا، انطلاقاً من هذا فالأديب ينظر إلى الحياة من منطلق ذاتي وعاطفي، وبالتالي فهو ليس مُلزماً بأنّ يحلّ مشاكل الحياة، ويتحدّث عن هموم الناس، قد يفعل ذلك، لكن انطلاقاً من هموم الشّاعر ومشاكله، فالأدب أكثر ما يكون ذاتياً.

فعلم الجمال الأدبي، يتناول الظاهرة الأدبيّة بعناصرها الأساسيّة الأربعة، التي أجمع النقاد على أنّ الأدب يتشكل منها وهي «العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال»، ونعني بذلك أنّ كلّ نوع من الأدب لابدّ أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها² هذه العناصر هي التي يتشكل منها الأثر الأدبي، صحيح أنّه قد يتفاوت وجود عنصر من العناصر الأربعة في نوع أدبي معيّن، عنها في نوع أدبي آخر، إلّا أنّ وجودها كاملة ضروري في الأثر الأدبي بشكل عام.

ويذهب علم الجمال الأدبي، في درس الظاهرة الفنّية أبعد من ذلك، حيث يركّز بحثه على ركيزتين أساسيتين هما «كيفية تولّد العمل الأدبي في نفس الكاتب، وهذه الدّراسة تقوم على أُسس المبادئ النفسيّة، وهي دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانيّة، يسعى إليها لذاتها، وهذه الدّراسة غدّت الأدب ونقدّه بكثير من النظريّات»³، فعلم الجمال الأدبي قبل أن يتناول الظاهرة الأدبيّة في ذاتها، يبحث أولاً في كيفية تشكّلها في نفس الأديب، وهذه الخطوة الأولى تقوم على أساس التحليل النفسي، لفهم شخصيّة المبدع، وكيف تتمّ عملية الإبداع الأدبي، وهي دراسة معمّقة ومعقّدة، وقد نجح فيها في أوروبا إلى حدّ ما فرويد وتلاميذته (مدرسة التحليل النفسي). كما أنّ هناك دراسات عربيّة رائدة في مجال تحليل ودراسة الظاهرة الأدبيّة، من وجهة نفسيّة، كالدراسة التي قام بها الدّكتور "عزّ الدين إسماعيل" في كتابه (التحليل النفسي للأدب) أو الدّراسة التي قام بها الدّكتور "مصطفى سويّف"، في كتابه (الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي)، وهذا النوع من الدّراسات، ساعدت الأدب ونقدّه وأمدّهما بالكثير من النظريات مثل «نظرية الصّياعة»، التي تذهب إلى أنّ الأديب يسعى لخلق صيغ جمالية لذاتها، إشباعاً لحاسّة فطريّة في النفس، وهي حاسّة الجمال، ونظرية الصّياعة

(1) أحمد أمين : التّقد الأدبي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1967، ص40.

(2) نفسه : ص38.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي : التّقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليّات الأزهرية، 1975، ص17.

هي التي نادى بها أصحاب المذهب البرناسي، وهي النظرية التي انتهت بالفن للفن»¹، فأصحاب نظرية الصياغة، لا يحملون الأدب مشاكلهم، ولا مشاكل الحياة، فهم يرون أن الإبداع الأدبي، يتم فقط لإرضاء حاجات جمالية فطرية في النفس، أي التمتع بالأدب لذاته ليس غير.

وهناك نظرية أخرى نادى بها أصحاب المذهب الرمزي في الشعر، وهي نظرية النغم، هذه النظرية «تنظر إلى نغمات الكلام وأوزانه، كرموز لأنواع المشاعر، وتحرص على توافق الأنغام، وتأثر المشاعر بها»²، أي أن نغمات الكلام وأوزانه، بالنسبة لأصحاب هذا المذهب، تُعد رموزاً لأحاسيس الشاعر، وبالتالي وجب أن يحرص على توافقها وانسجامها، حتى تحدث تأثيراً جمالياً في مشاعر المتلقي.

أما الركيزة الثانية التي يركز عليها علم الجمال الأدبي، فتدرس كيف يؤثر الإبداع الأدبي في المتلقين؟« وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد وعلاقته بالجماعة، حتى ليقول بعض النقاد: إن الأدب تعبير عن المجتمع»³ نلاحظ أن هذا المبدأ الثاني، يتنافى مع رأي البرناسيين القائل بمبدأ الفن للفن، فهم يرون أن المبدع لا يعيش في قُقم أو في برج عاجي، بل يعيش مع الجماعة، وبالتالي فهو يؤثر ويتأثر، وكأني بهذا الرأي، يؤمن بنظرية الانعكاس، التي ترى أن الأدب صورة للواقع، فهو يصور الحياة بكل إيجابياتها وسلبياتها.

فعلم الجمال الأدبي - من هذا المنظور - يدرس الظاهرة الأدبية مثقلة بموم الفرد والجماعة، ويرى كيف يكون تأثيرها في المتلقي؟ بل ذهب أصحاب هذا الرأي أبعد من ذلك، فقالوا بتطبيق نظريات علم الاجتماع على الأدب. إلا أن الكثير من النقاد والجمالين و الباحثين في مجال الأدب، لا يحبذون إقحام علوم أخرى على الأدب، يقول الدكتور محمد مندور: «الأولى قصر المشتغلين بالأدب جهودهم على دراسة النصوص الأدبية نفسها، بدلا من محاولة إدخال علوم أخرى مُقحمة على الأدب ونقده»⁴، أي دراسة الأدب مستقلاً بذاته، والوقوف على جمالياته، والتمتع بها. كل هذه المحاولات وغيرها، التي تناولت الظاهرة الأدبية من منطلق علم الجمال الأدبي، جاءت - كما أسلفنا الذكر - لتبين جهد الفنان في عمله الفني، صحيح أن هناك من أقحم على الأدب علوماً أخرى، كعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها، لكن هناك محاولات، وهي محاولات

(1) محمد عبد المنعم خفاجي : النقد العربي الحديث ومذاهبه: ص18/17.

(2) السابق : ص18.

(3) نفسه : ص28.

(4) محمد عبد المنعم خفاجي : النقد العربي الحديث ومذاهبه، ص28.

الجماليّين، جاءت لتدرس الأدب لذاته، لذلك انقسم «أصحاب علم الجمال الأدبي إلى فريقين، فريق المثاليين، وفي الصدارة منهم الوضعيّون، ويقف عند بنية التشكيل، وفريق المادّيين و(يجد) وحدة العمل الفنّي، في جدلٍ بُنية التشكيل وبنية الموقف، ويُفسّر البنيتين جميعاً، بالبُنية التاريخيّة للمجتمع»¹ إذن من المهتمين بعلم الجمال الأدبي، فريق يدرس الأدب ويقف على جماليات التشكيل، فأهتّم باللّغة وكافة قوانينها، وما يتعلّق بها، ويدرس الإيقاع بكلّ أطيافه.

أمّا الماديّون، فجمعوا بين الشّكل والمضمون، أي أنّ العمل الأدبي، لا يكتمل إلّا بتناغم شكله مع مضمونه، انطلاقاً من أنّ «النتاج الفنّي يُفترض فيه الكمال، على نحوٍ أو على آخر: فكرة وبنية، أي مضمونا وشكلاً، ولذلك يُنشد المتاع الفنّي عادة في المكتوبات (الأعمال الأدبية)، التي تُدبّج تحت سلطان التأمّل العميق، والتي تُنقّح مرّة أو مراراً، قبل أن تُذاع بين النّاس»²، بهذا التّناغم يكون الجمال الأدبي، أي بضمّ البنية إلى المضمون.

ولعلّ أكثر ما يثيرنا في الأعمال الفنّية عامّة، والأدبية على وجه الخصوص، أنّنا «ننجذب ونستمرّ في اهتمامنا بالمشيرات، والأعمال الفنّية، التي تمتلك قدراً معيّناً من الجدّة Novelty، والتركيب Complexity، والتّباين Heterogeneity، أو التّغيير والإدهاش و المباغنة Surprisingness، والغموض Ambiguity، وغير ذلك من الخصائص المميّزة للمثير الجمالي»³، فالجمال الأدبي أو الفنّي عموماً، لا يتوقّف عند جمال الشّكل، فكّلما كان العمل الأدبي فيه من الجدّة والابتكار، والتركيب والتّباين، وكلّما فاجأنا وأدهشنا، ودفعنا إلى التّساؤل والحيرة، كان ذلك العمل جميلاً ورائعاً، لأنّه يثيرنا فيدفعنا إلى استكشافه، ولا يُسلم نفسه جاهزاً للمتلقّي، فكّلما كان مغايراً، ومخالفاً للمتوقّع، كان أجمل لأنّ الفنّ «يتميّز بخصائص مثل الجدّة وكسر التّوقعات، فقال الشّكلاينيون الرّوس والتّشيك مثلاً: إنّ الحيل الشعريّة، تشتمل على تحريف أو تشويهه (Déformation) معيّن، وإنّ ما يُعطي الشّعْر أثره الخاصّ، هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة و غير مُتوقّعة، فالاستخدامات غير المألوفة للكلمات في الشّعْر، يُفترض أنّها تُكثّف الإدراك، وتستثير الانتباه، وتولّد التّوقعات»⁴، فكّلما كان الأدب مغايراً، في شكله ومضمونه، كان ذلك أجمل، فهو يثير فينا الانتباه، وإعمال الذّهن، ويدفعنا إلى افتراض التّوقعات غير المنتظرة، فجمال

(1) السابق : ص31/30.

(2) عبد الملك مرتاض : النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص12.

(3) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي، ص332.

(4) نفسه : ص335.

الأدب إذن، فيما يخلقه من نشوة، إثر مشاهدتنا لذلك التّغيير الذي يُحدثه فينا، وفي الكون من حولنا، فيتوقّف الزّمن، ويصير المؤلم لذيذاً، والمملول ممتعاً وهكذا. فالتّعبير إذن مصدر من أهمّ مصادر الجمال في الأدب.

هذا الاختلاف في التّعامل مع الظاهرة الأدبية (شعرها ونثرها)، كاد يخرج بهذا العلم (علم الجمال الأدبي) عن الجادة التي رسمها في دراسة الإبداع الأدبي. صحيح أنّ الجمال الأدبي أكثر التّياطاً في الشعر منه في النثر، لعدّة خصائص تميّز هذا عن ذاك دون أن يعني ذلك خلوّ النثر من خصائص جمالية، تميزه هو الآخر عن الشعر. فبالرّغم من أنّ الأداة التي يتعاملان بها واحدة، وهي اللغة، إلّا أنّهما « يختلفان في الكيفية التي يتعامل بها كلّ منهما.. ليس الاختلاف في (محتوى) يغلو الأخلاقيون في طلبه، ويتساوى لديهم الشّاعر والنّاثر، إذا أفلح كلّ منهما في العبارة عنه، لكن الوقوف عند الكيفيّة مجردة يُعري الجماليّين الشّكليين بإهدار (تاريخيّة) العمل الشّعري، والظّاهرة الفنّية عامّة ¹ فطبيعي أنّ لغة الشّعْر تختلف عن لغة النثر في الموضوع الواحد، وهذا الاختلاف هو في طريقة التعبير، في حين نجد الأخلاقيين يركّزون على المحتوى، ويغالون في طلبه، حتى يستوي لديهم الشّاعر والنّاثر إذا عرفا كيف يُعبّران عن ذلك المحتوى.

أمّا الجماليون من الشّكليين، فيهتمّون بالكيفيّة مجردة من المحتوى (الشكل دون المضمون)، وهذا يُسيء لتاريخيّة الظّاهرة الأدبيّة عامّة، لأنّ « الأخلاقيين يسألون: لم أنشأ الشّاعر قصيدته ؟ طالبين (معنى) مفارقاً لتشكيله، وهنا تضيع (الكيفية) التي هي جوهر، كما أنّ الجماليين الشّكليين يسألون: كيف أنشأ الشّاعر قصيدته ؟ طالبين (بناء شكلياً) مفارقاً لسياقه التّاريخي الاجتماعي، وهنا تضيع (بنية الموقف)، وهي الدّلالة النّهائيّة (بنية التّشكيل)، فكلا المنحيين الأخلاقي والجمالي (الشّكلي) محافٍ للعلم. ² «، والسّبب هو غلوّ كلّ فريق من الفريقين، وتعصّب لجانب، وإغفال جانب آخر، لذلك يصعب الجمع بينهما. بالرّغم من كلّ تلك المحاولات الكثيرة، القديمة والمحدثة لتحديد وظيفة اللغة، والوقوف على جمالياتها، كتلك التي قام بها عالم الألسنيات الشهير "رومان ياكبسون R.jacobson"، حيث حاول « أن يكتشف وظيفة ما، توجد بين الوظائف العديدة الخاصّة باللغة، يمكن أن تُسمّى الوظيفة الشّعريّة poetic function أو بالأحرى الوظيفة الجمالية، وذلك لأنّ كلمة poetics وكما أطلقها أرسطو على كتابه الشّهير لم تكن معنيّة في المقام

(1) عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 99.

(2) نفسه : ص 99.

الأول بالشعر، بقدر اهتمامها بالفن بشكل عام - وخاصة الدراما - من حيث خصائصه الجمالية العامة¹ يعني ذلك أنّ شعرية اللغة أو جماليّتها، هي إحدى وظائفها الأساسيّة في العمل الفنّي عامة، ولا تخصّ الشعر على وجه التّحديد، ومصطلح الشعرية الذي أطلقه "أرسطو" على كتابه (فن الشعر) لم يكن يقصد به - بالدرجة الأولى - الشعر وإنّما المقصود به الفن بوجه عام، وبخاصّة فن الدراما.

ويعمّي "ياكسون" في تحديد دور هذه الوظيفة الجمالية للغة، والتي تتمثّل في «قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو الرّسالة الفنّية نفسها، وليس نحو أيّ شيء خارجها، أو أيّ شيء تقوم هذه الرّسالة أو العمل الفنّي بالإحالة إليه، فالرّسالة الفنّية تكون شعرية (أي جماليّة) بالقدر الذي يتمكّن تكوينها الخاصّ من خلاله أو عنده، من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقّي إلى أصواتها وكلماتها، أو تنظيمها الخاص، وليس إلى شيء آخر يقع خارجها»².

فجمالية اللغة عند ياكسون، تتمثّل في مدى قدرتها على اجتذاب الانتباه، إلى الرّسالة الفنّية نفسها، فجماليّة التّبلغ - إن صح هذا التعبير - في الرّسالة، يعادل جمالية تكوين اللّغة الخاص، أي في أصواتها وكلماتها وتنظيمها، ورغم هذا التّحديد لجمالية اللغة، إلّا أنّ لغة الشعر، تظلّ تحتذب المتدوّقين لها، وتظلّ تراكيبها وموسيقاها تأسر الألباب.

فللنّظام التّحوي «في العمل الأدبي عامّة، والشّعري خاصّة، جمليّات تتبدّى في طرائق الكلمات، وهيئات التّأليف بينها، وفي أركان الجملة وخصائصها، وتفاعل كلّ ذلك، وفي (فاعليّته)، وآثاره في بنية القصيدة من الجهتين، التّركيبية والرّمزية»³، يعني ذلك أنّنا ننجذب في المرتبة الأولى إلى الجانب الشّكلي، من العمل الأدبي الشّعري خاصّة، فتبهرنا طريقة التّأليف، بسحر تركيب الجمل، بما فيها من تقديم وتأخير وحذف إلى غير ذلك، «وحسبنا هنا أن نشير إلى الوعي بدور طرائق نظم الكلمات، وخصائص تآليف الجمل في التعبير الأدبي، وحسبنا أن تتوجّه إشارتنا في هذا الأمر إلى جهود "ابن جنّي 392 هـ" و "الباقلائي 403 هـ" و "عبد القاهر الجرجاني 471 هـ"»⁴ وبخاصّة جهود عبد القاهر الجرجاني في نظريّة النّظم، ولقد بلغ علماء البلاغة والتّقّد الأدبي، في ذلك شأوا بعيدا، واعتبروا النّظم وطرق التعبير، هي المجالات التي يظهر فيها جليّا جمال الأدب و«لقد ردّ

(1) شاعر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي، ص 23.

(2) عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي: ص 23. نقلا عن: Ibid 854.

(3) نفسه : ص 124.

(4) نفسه : ص 124.

الباقلائي وجوها من إعجاز القرآن الكريم إلى طرائق (نظمه)، ونظر عبد القاهر إلى الشعر العربي، من جهة (النظم) أيضاً، وتوسّع في هذا نظراً وتطبيقاً، فبلغ غايةً بعيدةً، وينصرف هذا التراث القديم، التّحوي واللّغوي والبلاغي والنّقدي، إلى جوانب من إمكانات النّظام التّحوي وطاقاته، وهي جوانب أساسيّة في الدّرس الجمالي¹ «فالنّظم وطرائق التّعبير، هي الرّكائز التي يركّز عليها الدّرس الجمالي العربي، وإذا كان جمال الأدب مُستمدّ من جمال التّعبير، فإنّ جمال التّعبير مُستمدّ من روح وشخصيّة الأديب» لأنّهما فيما نعتقد، مصدر كلّ جمال في الأدب لأنّهما، هما الإنسان بإنسانيّته ودفعته وحيويّته، ممّا ينعلم في جمال الصّيغة، وآداب المهارة والذكاء، الحيويّة - إذن - هي المصدر الأوّل للجمال في الأدب، فإذا عُري عنهما انقلب إلى جمال شكلي لا روح فيه ولا حياة وذلك هو الجمال الزائف»².

ولعلّ سرّ الجمال في الأدب، ما يُعطيه الأديب من روحه وشخصه، وحيويّته وإنسانيّته لعمله الفنّي، فيُخرجه في أسمى حلّة، وإلاّ صار جمالاً شكلياً، مُفرغاً لا حياة فيه، لأنّه خلّو من الحيويّة التي تضفيها شخصيّة الأديب، وروحه على العمل الأدبي، بحيث يستطيع الإبانة عن مكوناته، بشكل جميل، لأنّ البيان هو «صناعة الجمال في شيء، جماله هو من فائدته، وفائدته من جماله، فإذا خلا من هذه الصّناعة، التحق بغيره، وعاد باباً من الاستعمال، بعدما كان باباً من التأثير.. ولهذا كان الأصل في الأدب، البيان والأسلوب في جميع لغات الفكر الإنساني، لأنّه كذلك في طبيعة النّفس الإنسانيّة»³.

فالأصل في الأدب الإبانة عن الغرض، وفي البيان صناعة للجمال، إذا خلا منها الأدب، صار ضرباً من الاستعمال العادي، لا جمال فيه ولا إثارة، لذلك اهتمّ بلغاء العرب كثيراً بالبيان، وكلّ «التمّادج التّعبيريّة التي تنادي بها البلاغة العربيّة، سواء في نظم الكلام، أم في صور البيان، وأصناف البديع، ولذلك انصرف النّقد العربي القديم، إلى صور البيان فاتّخذوها معياراً لجمال القول، صنيع "الجرجاني أبي الحسن" في (الوساطة)، و"الأمدي بن بشر" في (الموازنة)⁴، فمعيّار الجمال الأدبي في النّقد العربي القديم، يكمن في نظم الكلام، وما يحويه من أشكال البيان والبديع، فتوجّهت، إذن جهود علماء اللّغة والبلاغة العرب، في بحث ذلك السرّ الذي يُحدث في النّفس نشوة ولذة جماليّة غريبة

(1) السابق : ص 125.

(2) حلمي مرزوق : النّقد والدّراسة الأدبيّة ، ص 108.

(3) مصطفى صادق الرّافعي: وحي القلم ، ج 3/ ص 212.

(4) حلمي مرزوق : النّقد والدّراسة الأدبيّة : ص 105.

مصدرها ذلك التناسق الجميل، بين عناصر اللغة، يقول القاضي الجرجاني: « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتسوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام كل طريق، ثم تجد أخرى دونها، في انتظام المحاسن، والتتام الحلقة وتناصف الأجزاء وتقابيل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالأنفس، وأسرع مُمَارَجَةً للقلب ثم لا تعلم وإن قايسْتَ واعتبرتَ ونظرتَ وفكرتَ، لهذه المزية سبباً¹، فهناك صعوبة يتعرض لها الناقد، في معرفة سرّ جمال هذه القطعة الأدبية، وبالتالي نجدهم يُعطون للذوق و الأثر النفسي، مكانة في حكمهم على الإبداع الفني.

ومن القضايا الجمالية التي أثارها النقد العربي القديم، والتي أعطت الأولوية للشكل، قضية اللفظ والمعنى، ونجد من المنتصرين للفظ "الجاحظ" الذي قال مقالته الشهيرة، بأن «المعاني مطروحة في الطريق، بعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن، واختيار اللفظ² فالجاحظ لا يعطي أولوية للمعاني، بقدر ما يعطي للألفاظ، فالمعنى - حسب - قد يدركه أيُّ كان، وإنما الأهمية في طريقة التعبير عن ذلك المعنى، فانتقاء اللفظ المناسب، وحسن إقامة الوزن، وتآلفه، ثمّة يكون الجمال، لذلك ينتصر الجاحظ للفظ على حساب المعنى، كما يرد حسن الشعر وجماله، إلى روعة صياغته، وجودة أسلوبه، حيث يقول: « والشعر صياغة وضرب من التصوير³ ».

كما انتصر غيره من النقاد للفظ أيضاً، "كابن قتيبة" و "أبو هلال العسكري" و "ابن رشيق المسيلي القيرواني" و "القرطاجني" وغيرهم، إلا أن عبد القاهر الجرجاني كان وسطياً في هذه القضية، وأكد في نظرية النظم، أن الجمال يتأسس من تآلف اللفظ والمعنى، حيث جعل اللفظ في المرتبة الأولى، يليه المعنى، ردّاً على من قال باللفظ فقط، فهو يرى أن «حسن الرّصف، أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتُمكن في أماكنها، وتُضم كل لفظة منها إلى «شكلها»، وتُضاف إلى لفقها، وسوء الرّصف، تقلد ما ينبغي تأخيرها منها، وصرفها عن وجودها، وتغيير صيغها، ومخالفة

(1) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح/أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البادي

الخليبي ، القاهرة 1966 ص

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : الحيوان/ج3 ، تح/ عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، ص131.

(3) السابق : ص133.

الاستعمال في نَظْمِهَا»¹، فهو ينظر للفظ أولاً دون إغفال المعنى . والقضايا الجمالية في النقد العربي كثيرة، نجدتها مبثوثة في كتب النقد والبلاغة.

وفي التاريخ العربي الإسلامي، الحافل بالعطاء، وبخاصة في القرون الأولى للدعوة، رأينا كيف أحدث الإسلام، بتعاليمه السمحة، انقلاباً في الموازين المتعارف عليها آنذاك، سواء أكانت تلك الموازين أخلاقية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو أدبية، ونلاحظ أنه في مجال الأدب، شجعت الدعوة الحمديّة الجمال، بل حثت عليه، وقد ورد لفظ الجمال والجميل في عدّة مواضع من القرآن الكريم ومن الحديث الشريف، مثل قوله تعالى: ﴿وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا﴾ [المزمل: الآية 10]، وقوله سبحانه في موضع آخر ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرْجُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ [النحل : الآية 6]، وقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: { إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ }. والإعجاز كلّ، البلاغي والجمالي، في القرآن الكريم، هذا الكلام الرباني الخالد، الذي أعجز و ظلّ يُعجز العرب قاطبة، بحسن نظمه، وسموّ لفظه وسحر بيانه. والجمال كلّ الجمال في السّنة النبويّة المطهّرة، في حديث رسول الله، وفصاحته التي أدهشت العرب، وبيانه الذي حير البلغاء، فكلامه «كلّما زدته فكراً، زادك معنى، وتفسيره قريبٌ كالروح في جسمها البشري، ولكنه بعيدٌ كالروح في سرّها الإلهي، فهو معك على قدر ما أنت معه، إن وقفت على حدّ وقف، وإن مددت مدّ، وما أدّيت به تؤدى، وليس فيه شيءٌ ممّا تراه لكلّ بلغاء الدّنيا من صناعة عبث القول، وطريقة تأليف الكلام، واستخراج وضعٍ من وضع، والقيام على كلمة حتّى تبيض كلمةً أخرى»²، فبلاغته جميلة، ساحرة ، كيف لا، وهو أفصح العرب.

ولقد عرف الأدب العربي على مرّ عصوره، شعراء أبدعوا في شعرهم صوراً فنيّة جمالية تهنّز لها النفوس، وتطرب لها القلوب، وتقف حائرة في نسجها العقول، فلا نملك أن نقول، سوى ما أروع هذا التركيب ! وما أجمل تلك الصّورة!

ونلتقي بأحد أولئك البارعين، الذين يحسنون الرّسم بريشة اللّغة، والتّلوين بألوان الحروف، نلتقي بالشّاعر "ذي الرّمة" زعيم شعراء الطّبيعة في العصر الأموي، والذي قيل عنه "فُتِحَ الشّعْر بامرئ القيس، وخُتِمَ بذِي الرّمة" لِنَقِفَ عند صورة من صوره الفنيّة «لمبنيّة على أسس

(1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تح/محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط3، 1992، ص51.

(2) مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم/ج3 ، ص10.

جمالية... الطافحة بالحسن والتجلى.. حيث أبان عن حالته النفسية التّعيّسة، التي لم تعد تدري ما تصنع؟ وذلكم الجو المليء يأساً ورهبةً وتخيّلاً، عبّر عن ذلك بصورة فنيّة قلّما نلقى لها نظير قال:

عَشِيَّةَ مَالِي حِيلَةٌ غَيْرَ أَنِّي بَلَقَطَ الْحَصَى وَالْخَطَّ فِي الثَّرْبِ مَوْلَعُ
أَخْطُ وَأَمْحُو الْخَطَّ ثُمَّ أُعِيدُهُ بِكَفِّي، وَالْغَرِبَانُ فِي الدَّارِ وَقَعُ
كَأَنَّ سِنَانًا فَارِسِيًّا أَصَابَنِي عَلَى كَبْدِي، بَلْ لَوْعَةُ الْبَيْنِ أَوْجَعُ¹

صورة فنيّة رائعة تعبّر عن حالة نفسيّة بائسة، تعاني الملل والإحباط.

كما برز في العصر العبّاسي، الكثير من الشعراء الذين التصق إنتاجهم الشعري بأبعاد جماليّة، «ومن أولئك الذين تركوا بصمات واضحة على هذه الجمالية "أبو نوّاس" الذي امتلأ شعره بالحاسن البرّاقة ولا سيما في الخمرة قال من قصيدة بائيّة طويلة :

وَلَمَّا دَعَوْنَا بِاسْمِهِ طَارَ دُعْرُهُ وَأَيَقَنَ أَنَّ الرَّحَلَ مِنْهُ خَصِيبُ
وَبَادَرَ نَحْوَ الْبَابِ سَعِيًّا مُلْبِيًّا لَهُ طَرَبٌ بِالزَّائِرِينَ عَجِيبُ
فَأُطْلِقَ عَنْ نَائِيهِ وَانْكَبَّ سَاجِدًا لَنَا وَهُوَ فِيمَا قَدْ يَظُنُّ مُصِيبُ
فَقُلْنَا أَرِحْنَا هَاتِ إِنْ كُنْتَ بَائِعًا فَإِنَّ الدُّجَى عَنْ مُلْكِهِ سَيَغِيبُ
فَأَبْدَى لَنَا صَهْبَاءَ تَمَّ شَبَابُهَا لَهَا مَرَحٌ فِي كَأْسِهَا وَ وَثُوبُ²

فقد وُفق الشاعر في رسم صورة السّاقّي، و الفرحة بادية على وجهه، لمّا رآهم قادمين إلى محلّه، لاحتساء الخمر، كما وُفق في وصف صورة الخمرة وهي في الكأس و الجو المناسب لاحتسائها.

ولقد كان للظاهرة الجمالية، أثرها الواضح، والمتميّز في الشعر الصّوفي، ولعلّ إغفال الدّارسين لأدبهم «أنّهم لم يضعوا البلاغة الصّوفية في الميزان، لأنّ الصّوفية كانوا انحازوا جانباً من صحبة الأدباء، ولأنّ الأدباء أنفسهم كانوا أقبلوا على الصّور الحسيّة، إقبالا شغلهم عن الأدب الذي يصوّر أحوال الأرواح والقلوب، فظنّوا أدب الصّوفيّة بعيداً عن المجال الذي تسابقوا فيه، مجال التّشبيب، والوصف والحماسة والعتاب»³، وبالتالي لم ينصفوا هذا الأدب، ولم يعطوه حقّه من الاهتمام والدّرس، في حين أنّ له من الخصائص اللّغوية والجمالية ما ييهر ويشدّ إليه أذواق

(1) محمد مرتاض : مفاهيم جماليّة في الشعر العربي القديم، ص70.

(2) السابق : ص70.

(3) زكي مبارك : التّصوّف الإسلامي، في الأدب والأخلاق، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنّشر، بيروت، ص105.

المتبّعين، فاللغة بما فيها من حضور مكثّف للرّمز، وكثرة مرادفاتهما، والتّقديم والتّأخير فيها، مثار للبحث والاهتمام، بل أكثر من ذلك، فلو «أنّ رجال الأدب وعلماء البلاغة، نظروا في الأدب نظرة جدّية، لا تأخذوا منه شواهد في المجازات والتّشبيهات، ولرأوا فيه كلمات متخيرة، تصلح نماذج لإصابة المعنى والغرض، ولكنهم انصرفوا، فلم نر في مؤلفاتهم النّقدية، غير شواهد من كلام الشعراء والكتاب والخطباء، الذين سبقوا في غير ميادين الأرواح والقلوب»¹، ولعل لغة التّصوف الخاصة، والتي لم تمكّن الكثير من فهم دقايق معانيهم، فكلامهم دائماً موجه للخاصّة من الذين فتح الله عليهم، لعلّ هذا كان أحد موانع الاهتمام بهذا الأدب. إلّا أنّ هذا لا يمنع من التّمتّع بجمال الشّكل الشعري، والذي لا يختلف عن شكل القصيدة العربية المعروف، ولعل جمال الشّكل الشعري عندهم مستمدّ من جمال الرّوح لأنّ «المقياس الوحيد الذي يمكن أن يُسأل الفنّان عنه، هو أن يُعبّر العمل الفنّي عن ذاته، أي أن يكون متّسقاً من داخله»²، والصّوفي فنّان، وما شعره إلّا تعبير عن تلك الرّوح الحاملة والمتطلّعة إلى الحضرة الإلهيّة للفناء في جلال الله، وقد جاء أفلوطين بتفسير آخر للفنّ، بحيث يراه «محاكاة للجمال المطلق الباطن في نفس الإنسان»³. لم يكن جمال الشّكل من أولى اهتمام الصّوفيين، وهم متيقّنون أنّ جمال الشّكل مستمدّ من جمال الرّوح، المستمدّة من الذات الإلهيّة، التي هي جوهر الكمال، ورمز الجمال ومصدره، وبذلك صرّح ابن الفارض بقوله :

وَصَرَّحَ بِإِطْلَاقِ الْجَمَالِ وَلَا تَقْلُ بِتَقْيِيدِهِ مَيْلًا لَزُخْرُفِ زِينَةٍ
فَكُلُّ مَلِيحٍ حُسْنُهُ مِنْ جَمَالِهَا مُعَارٌ لَهُ، بَلْ حُسْنُ كُلِّ مَلِيحَةٍ
بِهَا قَيْسُ لُبْنَى هَامَ، بَلْ كُلُّ عَاشِقٍ كَمَجْنُونٍ لَيْلَى، أَوْ كَثِيرُ عَزَّةٍ⁴

فالجمال الإلهي مطلق، وكل ما في الوجود استمدّ جماله من جمال ذلك التّبع الذي لا ينضب، فصار الجمال عندهم «جوهرًا لا يُدرك إلّا بالله، الذي هو جوهر مطلق، يغمر الكون فيعتري الشّاعر المتأمّل هزّة الجمال بما فيها من خشوع وإيمان، وتمتزج روحه بذلك الجمال المطلق، فتشارك حُسن الله وبهاءه»⁵ فالجمال الصّوفي مستمدّ من جمال الله، فتمتزج معه روح الصّوفي، فتحرّر من الماديّات

(1) نفسه : ص 94.

(2) محمد عبد المنعم خفاجي : التّقد العربي الحديث ومذاهبه ، ص 25.

(3) السابق : ص 25.

(4) ديوان ابن الفارض : شرحه وقدم له محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان ، ط 2/2005، ص 44.

(5) ثريّا عبد الفتّاح ملحس : القيم الرّوحية في الشّعر العربي قديمه وحديثه ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ص 109.

والشكليات، فيصير الجمال عندهم « شيئاً غير محسوس ولا ملموس، وجوهراً يشعر به القلب، وتصعد إليه النفس لتتحد به فيصبحان واحداً، وبذلك يستطيع الصوفي، أن يكون هو الجمال المطلق، ومنه تستمد الأكوان جمالاً والكائنات حسناً وبهاءً¹ هكذا هو الجمال عند الصوفيين، جمال متحرر من الماديات والشكليات، جمال تستمد الموجودات منه حسناتها وبهائها.

أما عن الأدب الصوفي، فإن كتبهم « تفيض بالأخيلة والصور والتعابير، في روعة وقوة، ويزيد في جمال الأدب الصوفي، أنه موصول بعلم النفس، وأن له غاية نبيلة، هي غرس الخلق الشريف في أنفس الرجال، ولا يستطيع كتب التصوف إلا أن يقبل عليها، وهو يعرف أنها عُصرة القلوب، وأنها آداب ناس عرفوا الدنيا وأهلها، ثم ملأوا المجتمع وانقلبوا عليه، يصفون عيوبه، ومقاتله، بأقلام تنضح بالسّم الزّعاف² فكل ما كتب حول أدب التصوف، كان معظمه في جانب الأحوال والمقامات، والمجاهدات النفسية وغيرها، بينما الجانب الأدبي منه لا يزال بكراً، والدراسات فيه قليلة جداً، فهو يحتاج إلى كثير من الجهد لسير غوره.

عموماً، يمكن القول أن علم الجمال الأدبي، قدّم خدمات جليلة للأدب، ولعب دوراً متميزاً في تنمية أذواقنا وحواسنا لإدراك الجمال الأدبي، والوقوف عند دقائقه، وبالرغم من ما قيل عن هذا العلم، من محاولة فرضه على الأدب، بحيث إنّه « يُحاول أن يضع للأدب وللفنّ عموماً التعاريف، وأن يُقسّم الأدب إلى أنواع معينة، وأن يضع نظريات عامة، إلى أقصى حدّ يصل إليه العموم، وهو بهذا ينافي طبيعة الفن وطبيعة العواطف الإنسانية، التي تتميز بأنها مُبهمةٌ وغامضةٌ، لا يُستطاع تحديدها، ولا يمكن تغييرها³ إلا أن ذلك كله لا يدفعنا أن ننسى فضله على الفن عموماً، وعلى الأدب بوجه خاص، وكيفيه من الفضل، أنه دفعنا إلى البحث في مجالات عدّة، ولفت انتباهنا لقضايا كثيرة هي من صميم أدبنا العربي، ولعل في هذه النظريات، وتلك التعاريف ما فيه خير للأدب.

(1) السابق : ص 111.

(2) زكي مبارك : التصوف الإسلامي ، ص 94.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي : التقد العربي الحديث ومذاهبه ، ص 17.

ثالثاً - مفهوم الرّمز:

احتاج الإنسان منذ القديم إلى وسيلة تمكّنه من التّواصل بين أفراد الجماعة الواحدة، فالإنسان كما أطلق عليه « الفلاسفة والمفكّرون الاجتماعيون القدماء، أمثال أرسطو وابن خلدون، بأنّه كائن مدني أو اجتماعي بالطّبع ¹ وهذه المدنية أو الاجتماعية، تعني التّواصل مع الآخر، فكانت اللّغة التي استخدمها الإنسان هي لغة الإشارة ،أو لغة الرمز فهي اللّغة التي يتّفق عليها بنو البشر وتمكّنهم من التّواصل فيما بينهم ،فالإنسان كائن رامز.

« يرى علماء النّفس والأنثرو بولوجيا والاجتماع بأنّ الكائن الإنساني هو كائن ثقافي بالطّبع أيضاً، أي أنّه الكائن الوحيد الذي يتميّز عن غيره من الكائنات، بنسق معقّد يسمّيه هؤلاء بنسق عالم الرّموز ²، وقد عمل الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض على تطوير رموزه، إلى لغة تخاطب راقية لا تخلو هي الأخرى من رموز، لأنّ « الإنسان كائن لغويّ، وهو أيضاً كائن مفكر، ولأنّه كذلك، فهو لا يكفّ طوال حياته المعلومة ،في أن يكون متكلمًا، كما لا يكفّ طوال بقائه حيًا، عن أن يكون مفكّرًا، حتّى لكأنّ اللغة والفكر هما شرط إنسانيته في حصولها فيه، وهما في الوقت نفسه، شرط وجوده بقاءً ودواماً ³ وهذا طبيعي ،فالله سبحانه وتعالى ميّزه عن غيره من مخلوقاته، بالعقل لذلك هو مفكّر، كما أن الله سبحانه، علّمه الأسماء في ظهر الغيب، مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ [البقرة: الآية 31].

فالأسماء هي صميم اللغة ،والتي كانت في البدء رموزاً استمدّها الإنسان من عالمه الخاص، أو من الدّين أو المعتقد أو الطّبيعة المحيطة به، أو البيئة ف« الأشكال والتراكيب الرّمزية ،التي اخترعها الإنسان، تبدو في حقيقة الأمر، توحيدا بين الوجود المطلق، والشّعور فهذه الرّوح الكلّية، لا تفتأ تكشف عن ذاتها في الواقع المتطوّر، متجلّية بوصفها وصيدا تنحلّ فيه كلّ التّعارضات ،وبالغة أقصى

(1) محمود الداودي : الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، مجلّة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد

الثالث، مارس 1997، ص 11.

(2) نفسه :ص 11. نقلا عن : Manis,j.e and Meltzer-b.n, symbolic interaction,Allynand bacon,Boston1968.

(3) منذر عياشي : الكتابة الثّانية وفتحة المتعة المركز الثقافي العربي ،ط 1، 1998، ص 66.

مراحل تطوُّرها الحي في الوعي الإنساني الرّامز¹ فلم تكن تلك الرّموز مجرد رموز عادية، بل هي جزء لا يتجزّء منه، بل هي امتداد بينه وبين الوجود» وبعبارة أخرى فعالم الرّموز الذي يميّز به الكائن البشري، هو عالم ذو طبيعة جدليّة، مثله مثل الكثير من ملامح الوجود الإنساني، ورغم ذلك فإنّ العلوم الوضعيّة الحديثة الغربيّة، بحكم خلفيتها التّاريخيّة والاجتماعيّة لم تهتمّ بفهم دراسة هذا الجانب الآخر لمعاني الرّموز التي يستعملها بنو الإنسان، فغاب التّصوّر الجدلي عندها (الجانب الظاهري-الجانب الباطني) في دراساتها لأنساق عوالم الرّموز، والثّقافات والحضارات الإنسانية² فالرّمز ذو طبيعة جدليّة، جدلية الظاهر والباطن، المجرد والمحسوس... الخ .

ولقد اختلف علماء اللّغة والبلاغة العربيّة في التّحديد الدقيق لمفهوم الرّمز، نظرا لتعدد معانيه واختلافها، إلّا أنّ معظم المعاجم العربيّة ذهبت إلى المعنى الغالب عليه، وهو إخفاء وحجب معنّى محدّد، دون أن يدلّ عليه السّياق الظاهر للكلام، ورأت أغلبيّة المعاجم «أنّ الرّمز يعني الإشارة أو الإيماء، بالشفّتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد. ³»، فالإشارة والإيماء، عبارة عن لغة تواصل، لكنّها لغة مبهمّة مستترّة لا يفهمها إلا الجماعة المتّفقة على ذلك المعنى المغيّب .

ويرى ابن منظور في لسان العرب أنّ الرّمز «تصويّتٌ خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إمّا هو إشارة بالشفّتين، وقيل الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفّتين والفم، والرّمز في اللّغة كل ما أشرت إليه ممّا بيان بلفظ، بأيّ شيء أشرت إليه، بيد أو بعين ⁴». وفي التّزويل العزيز ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَادْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ ﴾ [آل عمران 41].

فالرّمز عنده تصويّت غير مبين، يقرب من الهمس، أو هو إشارة بالشفّتين، بل هو عنده أشمل من ذلك، فهو كل ما نشير إليه ممّا بيان بلفظ، بأيّ شيء، سواء اليد أو العين أو أيّ حاسة أخرى. ويذهب المذهب نفسه ابن رشيق (ت 456هـ) في العمدة، إلى ما ذهب إليه ابن منظور، ويعتبر أنّ «أصل الرّمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفهم، ثمّ استعمل حتى صار الإشارة»⁵، فالرّمز عنده، الكلام الخفي

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط3، 1983، ص18.

(2) محمود الداودي : الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثّقافية: ص12.

(3) محمّد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا نقلا عن : إسحاق بن وهب الكاتب،

البرهان في وجوه البيان.

(4) محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ج5 ص356.

(5) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ص300.

الذي لا يكاد يُفهم، ثم استعمل فصار إشارة، والإشارة عند ابن رشيق، تختلف في مستوياتها، وتأخذ معاني كثيرة، ويدخل في بابها عنده «الإيماء والتعريض والتلويح والكناية، والتمثيل والرمز واللمحة واللغز واللحن والتعمية والحذف والتورية»¹، والملاحظ أن تلك المصطلحات، على تعددها تتفق في معنى إخفاء وحجب الكلام، وجعله صعب المنال، ومعلوم في البلاغة العربية أن إخفاء الكلام المقصود بعينه وجعله صعب الفهم والمأخذ، يزيد من جمال اللغة وبلاغتها، كإخفاء المكني عنه في الكناية، أو حذف المشبه به في الاستعارة المكنية أو غيرها، مما يحمل المتلقي على الاجتهاد في معرفة المعنى الخفي وراء اللفظ، وهذا ما يزيد من بلاغة الصورة، وهذا ما يؤكد الجرجاني (ت471هـ) في معرض حديثه عن الكناية حيث يقول: «كما أن الصفة إذا لم تأتْ مُصرّحاً بذكرها، مكشوفة عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء، تُثبتها له إذا لم تُلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقلّ قليله ولا تجهل الفضيلة فيه»²

لذلك يرى ابن رشيق أن «الإشارة من غرائب الشعر و ملامحه، وبلاغته عجيبة، تدلّ على بعد المرمى، وفُرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذاق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام، لمحة دالة، واختصار وتلويح، يُعرف مجملا، ومعناه من ظاهر لفظه»³ فالإشارة ليست في متناول جميع الشعراء، فهي لا تكون إلا لشاعر حاذق، متمكن من ناصية اللغة، متمرس بضروب البلاغة والبيان، فالإشارة تلويح واختزال لمعاني كثيرة، تُعرف من ظاهر ذلك اللفظ البسيط. أمّا السكاكي (ت626 هـ) «فقد جعل الرمز نوعا من أنواع الكناية، معتبرا أن الكناية تنوّع إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة»⁴ فالرمز عند السكاكي، ضرب من الكناية، والكناية - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - فيها إخفاء للمكني عنه، وتتفرّع عنده إلى معاني كثيرة، وكذلك الرمز فيه إخفاء لمعاني مكثفة.

(1) نفسه : ص301.

(2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص34.

(3) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده: ص303/302.

(4) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجاً ،... نقلا عن السكاكي: مفتاح

العلوم، ص169.

ولعلّ ابن وهب « هو أوّل من تكلم عن الرّمز بالمعنى الاصطلاحي، وقد عرّفه بأنّه، ما أخفي من الكلام، وأصله الصّوت الخفي الذي لا يكاد يُفهم.. وإّما يستعمل المتكلم الرّمز فيما يريد طيّه عن كافة النّاس، والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلّع على ذلك الموضوع، من يريد إفهامه رمزه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما، مرموزاً على غيرهما»¹ يرّد ابن وهب الرّمز إلى الصّوت الخفي غير المبين، وفي غير الإبانة إخفاء يلجأ إليه المتكلم الذي لا يريد أن يُطلع أو أن يطلع جماعة أو نفر من النّاس على كلامه، لأنّه يقصد به جماعة دون أخرى، فيتخذ في كلامه من أسماء الطيور والوحوش، أو سائر الأجناس، أو حتّى حرفاً من حروف المعجم رمزاً لمقصده، يكون واضحاً جليّاً لمن يريد أن يطلعه عليه، مرموزاً على غيره.

والملاحظ على تلك التعريفات السّابقة، أنّها تتقارب في نظرتها لمفهوم الرّمز بغض النظر عن اعتباره إشارة عند ابن رشيق وكناية عند السّكاكي، فهي تتفق على أنّ الرّمز هو ما أخفي من الكلام بلفظ لا يدلّ عليه مباشرة .

وقد ذهب أرسطو في تقسيمه لمستويات الرّمز، فجعل منه « الرّمز النظري أو المنطقي، theoretical symbol، وهو الذي يتّجه بواسطة العلاقة الرّمزيّة إلى المعرفة، والرّمز العملي symbol practical وهو الذي الفعل، والرّمز الشعري أو الجمالي poetical-orAesthetic symbol - وهو الذي يعني حالة باطنيّة معقّدة من أحوال النّفس، وموقفاً عاطفياً أو وجدانياً² فأرسطو يُقسّم الرّمز إلى ثلاثة مستويات أساسيّة، رمزٌ نظري أو منطقي، وهو رمز للمعرفة النّظريّة الخالصة، ورمزٌ عمليّ وهو الذي يرتبط بالأخلاق والقواعد العامّة التي توجّه السّلوك الإنسان وتصرفاته، ثمّ الرّمز الشعري أو الجمالي، وهو أعقد هذه الرّموز، حيث ينبع من وعي داخلي، ويعبر عن أحوال قضايا ذاتية، وبمحاله الإبداع الفنّي، ولذلك يكون الرّمز الأساطيقي أكثر إيغالا في الذاتية، وأكثر غموضاً لذا يصعب تفسيره، وزيادة على ذلك فهو يتميّز « بحساسيته للسياق وتأثره البالغ به،، وتأثيره البالغ في أعطافه، ولذلك يمكن لشاعر أن يعتمد على تكرار لفظ أو ألفاظ في قصائده، زاعماً أنّ التّداول في ذاته، بغض النظر عن التّفكير الرّمزي، يؤدّي إلى شيء يؤبّه به، بل إنّ تكرار صورة من التّفكير الرّمزي، يعرضها للجذب، ويجعلُ إيجاءها أقرب للتّدليس³ فالرّمز الفنّي (الأدبي - الجمالي) له علاقة

(1) نفسه : ص122. نقلاً عن إسحاق بن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان.

(2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، ص19.

(3) مصطفى ناصف : الصّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، لبنان، ط3، 1983، ص155.

وطيدة بالسياق الذي يرد فيه، وبالتالي لا يمكن تأويله إلا مع ذلك السياق، فهو فاعل ومنفعل، يؤثر في السياق ويتأثر به، لذا فهو أشمل من الرمز الديني (الصوفي) فالرمز الذي يؤول في قصيدة معينة بشكل معين، قد يتغير تأويله في قصيدة أخرى، بوجه آخر، انطلاقاً من علاقة الفاعلية و الانفعالية بالسياق . مع العلم أن تكرار الرمز في العمل الفني يقلل من حيويته، ويؤدي إلى نضوب معينه الإيحائي.

فالرمز الأدبي إذن هو الأكثر ذهابة في الغموض، لأنه يستمد طاقته من ذاتية صاحبه، ولأنه « لا يقتصر على دور التمثيل لشيء آخر منفصل عنه، وإنما يضيف إلى ذلك فرض حضوره باعتباره كيانا خاصاً، له وجوده المستقل، مما يؤدي إلى صعوبة تحديد دلالاته، وهذه الخاصية أساسية فيه ، إذ لو أمكن تحديده من قبل الجميع ، لكان مجرد دليل مباشر لشيء سواه »¹، فالرمز الأدبي له استقلاليته و خصوصيته، فهو ليس مجرد تعبير عن شيء آخر منفصل عنه، بل هو كيان يصعب تحديده، يؤدي وظيفة جديدة في العمل الأدبي، وبالتالي « فهو لا يتقيد بالعالم المحسوس لعقد مشابهة، أو ربط مجاورة، وإنما يتجاوز ذلك إلى العالم اللامحدود ، لاكتناه الحقيقة الكامنة فيه، وهذا لا يمنع أن يكون الرمز حسياً في معظمه، إلا أن حسيته تلك تبلغ من الدقة ، ما يجعله قادراً على الخروج إلى أقصى مدارج التجريد انطلاقاً من العلاقة المحفزة أو شبه المحفزة، التي تربط الرمز بالرموز»²، فهو أبعد من كونه مجرد رابط أو مشابه، بل هو وسيلة للتعبير عن قضايا باطنية تجريدية، يصعب التعبير عنها باللغة العادية.

فالرمز الأدبي، «لحة من لحات الوجود الحقيقي، يدلّ عند الناس ذوي الإحساس الواعي، على شيء من المستحيل أن يُترجم عنه بلغة عقلية، دلالة تقوم على يقينٍ باطنيٍّ مباشر»³ فالرمز واسع وشامل، يستوعب كلّ المعاني والأفكار، التي يصعب أو يستحيل أن تستوعبها الألفاظ ، لأنّ الرموز الأدبية « تحمل في ذاتها عدداً من التأويلات والاحتمالات ، لأنّ القيم التي تسكن مثل هذه الرموز لم تحدّد بعد في سياقات معينة ، لذلك قلّما يتفق اثنان على تحديدها على وجه اليقين، بل إنّ الشاعر نفسه غالباً ما يجهل رمزه الخاص، لأنّه لو وصل إلى تأويله ، لم يعد إذ ذاك رمزا، ولأصبح دليلاً ككل الأدلة التي تُعتبر بدائل تمثيلية للأشياء»⁴، فتلك التأويلات، والاحتمالات التي ينطوي

(1) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجاً، ص 107.

(2) السابق : ص 107.

(3) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، ص 153. نقلاً عن : عبد الرحمان بدوي ، شبنجلر ، ص 109.

(4) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجاً: ص 108/109 .

عليها الرّمز، هي التي زادت من غموضه، ومن عدم القدرة على تحديده، في حين أنّه إذا أمكننا تحديده، لم يعد رمزا، وبات مجرد دليل في النصّ كغيره من الأدلّة، ففوّ الرّمز وحيويّته، تكمن في جهلنا لطبيعته، وعدم اتّفاقنا على معنى محدّد له.

وهناك من ذهب إلى أنّ الرّمز الأدبي مفرغ من الإيحاءات، إلّا تلك التي يؤوّل إليها عند محاولتنا تفسيره، والسبب في ذلك أنّ الرّمز الأدبي لا يدور على فكرة محدّدة، مقصودة بعينها، أو عاطفة معلومة، ولو صارت تلك فكرة أو تلك العاطفة معلومة، لم نعد بسبيل الرّمز.¹ لذلك نجد الشعراء - وكما سبقت الإشارة إلى ذلك - يجهلون كيفيّة تشكّل الرّمز عندهم، كما يجهلون تأويله، فإذا استطعنا معرفة « كيفيّة تكوّن الرّمز في عقول الشعراء على التقريب، أمكن الاطمئنان إلى مغزاه الصّحيح، وتمييزه من غيره، فالشاعر يلتمس خبرته في بعض المحسوسات الخارجيّة، التي تكتسب من خلال القصيدة التي ينشئها، عالما خاصّا، وربّما لا ينسى الشاعر هذا العالم الشعري الذي عكف عليه مرّة أو مرّات، وربّما عاود ارتياده، ليخلق صورا بالرجوع إليه، أكثر ممّا يخلقها بالرجوع إلى العالم الحقيقي، ومن ثمّ ينتقل من الانعكاسات المباشرة للدنيا الواقعيّة، إلى صور ثانية تُعدّ مزاجا من العالم والشعر»².

فمعرفة المعنى الصّحيح للرّمز، يتوقّف على معرفتنا التقريبية لكيفيّة تكوّنه عند الشاعر، مع العلم أنّ الشاعر يستمدّ خبراته من بعض المحسوسات الخارجيّة، التي تتشكّل - بعدما يدركها ويستوعبها الشاعر - فتأخذ عالما جديدا خاصّا، مستمداً من عالم الشاعر داخل القصيدة، فيصير ذلك العالم الجديد عالما شعريّا، أو خليطاً من الواقع والشعر، يعود إليه الشاعر ليستمدّ منه طاقته، ويخلق منه صورا جديدة، هي أكثر من تلك التي ينشئها من عالم الواقع، فتجربته الشعريّة أكسبت ذلك العالم المحسوس ثراءً لا ينضب.

رابعاً - مفهوم الرّمز الصّوفي وأشكاله .

(1) مفهومه :

بعدما حاول البحث في العنصر السّابق، إلقاء الضوء على مفهوم الرّمز بصفة عامّة، والذي انحصر مفهومه في معنى الإخفاء والحجب لمعنى باطني غير ظاهر وراء معنى آخر ظاهرو مباشر، لكنّه

(1) يُنظر : مصطفى ناصف : الصّورة الأدبية، ص 153.

(2) مصطفى ناصف : الصّورة الأدبية: ص 153.

ليس مقصود بعينه، سيحاول في هذا العنصر، التعرّف على مذهب المتصوّفة في الرّمز، ومفهومهم له، وهل يحمل معنى الرّمز العادي أم يختلف عنه؟ وإذا كان يختلف عنه فما هو وجه هذا الاختلاف؟ لكن قبل البدء في الحديث عن هذا الرّمز، يجب أولاً أن نتعرّف على التجربة الصّوفية، لأنها الباعث الأوّل أو إن شئت قل، هي الدافع المباشر لتوظيف الصّوفي للرّمز انطلاقاً من أن «علاقة الصّوفي بالعالم، تتميّز بنوع من الخصوصية، تجعله مختلفاً عن الشاعر في الرؤية والأداء، فإذا كان الشاعر يعترف بوجود عالم منفصل عن ذاته، يدخل معه في علاقة تأثير وتأثر، ساعياً وراء ذلك إلى محاكاته أو إعادة خلقه، أو تغيير خلقه أو تغيير الوعي به، فإنّ الصّوفي في تعامله مع عالمه، يُعطّل كلّ تلك الحواس، للكشف عن دقائقه وأسراره، لأنها تنتمي إلى البشريّة، وبقاء البشريّة غير، وحينما لا يرى الإنسانُ الغيرَ لا يرى نفسه»¹.

فروية الشاعر الصّوفي، أو الصّوفي الشاعر للعالم، مغايرة لرؤية الشاعر، كما تخالفها في الأداة التي يعبر بها عن هذه الرؤية المغايرة، فالشاعر يؤمن بوجود عالم خارجي، يتعاطى معه تأثيراً وتأثراً، ويحاول جاهداً محاكاته، أو إعادة بنائه من جديد. بينما الصّوفي يعطّل كلّ حواسه البشريّة، حتّى يتمكن من رؤية عالمه، ويتوحّد معه، هذا العالم الذي ظلّ يجاهد لبلوغه، واكتناه أسراره، فالتجربة الصّوفية «تجربة بحثٍ عن الأسرار الإلهيّة في الكون، أسرار الحياة والموت، والنفس والروح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر، لأنها علاقة بين الذات الفرديّة للصّوفي، والذات الكلية للمطلق، تجربة اعتناق من الأعراف وتجاوز للحدود، يختبر فيها الصّوفي الانفصال عن عالم الأرض والإنسان، والاتّصال بعالم السّماء»² فهذه التجربة تُعدّ بمثابة سفر صوفي، يبحث فيه عن المتناقض من القضايا، التي ظلّ يجاهد لاكتناه حقيقتها، والوصول إلى المعرفة الحقّة، كقضيّة الموت والحياة، النفس والروح، القلب والعقل وغيرها، وتختلف هذه التجربة من صوفي إلى آخر، حيث يتخلّص فيها الصّوفي من هذا العالم المادّي الزائل، الذي يشعر فيه الصّوفي بالغرابة والوحدة، فيحاول الاتّصال بالعالم المطلق، عالم السّماء.

وقد نشأت هذه التجربة الصّوفية - كما سبقت الإشارة - «نتيجة إحساس عميق في نفس الصّوفي بالاغتراب عن العالم وعن الذات، نظراً لما يستشعره في عالمه من نقص، ونشاز وقبح، متمثلاً بسلطة صَمِيّةٍ جبريّة، ذات موضوعيّة مظهريّة زائفة بعيدة عن روح الإسلام وحقيقته، تجسّدت في خلافة

(1) محمّد يعيش : شعرية الخطاب الصّوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجاً، ص127.

(2) وضحي يونس : القضايا التقديّة في النثر الصّوفي، حتّى القرن السابع الهجري، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب

دمشق، ص106.

ورائيّة مطلقة، باعتبارها ظل الله في الأرض، ضمن نظام اجتماعي جشع، لا تحكمه المثل العليا، قدر ما تحكمه المصالح الماديّة، والصّراعات والفوضى»¹

فالصّوفي يسعى إلى إكمال ذلك النقص، وذلك النّشاز والقبح الموجود في عالمه، والذي هو نتيجة منطقية لظلم الإنسان لنفسه، بتسلّط القوي على الضّعيف، واستغلال الغني للفقير، في عالم يسيطر عليه الصّراع والفوضى. في هذا الوسط المتعفن، راح الصّوفي يبحث عن الاستقرار والانسجام في هذا العالم المختل، حتّى يكمل ذلك النقص، لكنّه « بدلا من أن يلتبس ذلك داخل الواقع نفسه، ويسعى إلى تغييره اجتماعيا، بوسائله العمليّة، فإنّه على العكس يغضّ طرفه عنه، ويُشيع بوجهه عمّا يعمل فيه من صراع، تهرّبا من معضلات الحياة المتناقضة، وخشية من مغبة الولوج فيها، لينحى باللّائمة على نفسه هو، باعتبارها مكنم الدّاء، وبذلك يتّخذ من "ذاته الفرديّة" بديلا عن الواقع الاجتماعي، وينشأ يبحث عن الانسجام داخل أعماق هذه الذات، لا في ظلال الواقع، بل مجرّدة عنه »²، فمشكلة الصّوفي إذن، تكمن في عدم سعيه إلى تغيير ذلك الواقع المر انطلاقا من مجتمعه، بل أشاح بوجهه، وانكفأ على نفسه متهرّبا، خشية التّورط في تلك المشكلات، فراح يُحمّل نفسه تلك الأعباء، لأنّه يعتقد أنّها مكنم الدّاء، فراح يبحث عن الطمأنينة والانسجام داخل هذه الذات .

وظلّ الصّوفي في رحلة البحث عن الاستقرار، والأمن والسّلام الذي لن يُتاح له، إلّا بالوصول إلى مصدره الرّوحي، والذي هو « معرفة الله معرفة حقيقيّة، باعتباره فوق العالم، بائنا ومتّرها عنه لأنّه بريء من الزّمان والمكان والسّببيّة »³، فأسمى ما يسعى إليه الصّوفي ممّا يحقّق له الاستقرار، ويجلب له السّعادة، هو معرفة الحقّ تعالى، معرفة خالصة، متّزّهة عن الكيف والزّمان والمكان، لأنّ الذات الإلهية هي رمز السّمو والكمال، وحتى يحقّق ذلك، يجب عليه التّخلّص من جميع صفاته البشريّة، فحواسّه قاصرة على إدراك هذا العالم المطلق.

« قيل لأبي الحسن التّوري، رحمه الله، بِمَ عرفت الله تعالى؟ فقال: بالله، قيل: فما بال العقل؟ قال: عاجزٌ لا يدلّ إلّا على عاجز مثله، "لما خلق الله العقل قال له : مَنْ أنا؟ فسكت فكحلّه بنور

(1) عدنان حسين العوادي : الشّعر الصّوفي، دار الشّؤون الثقافيّة العامة، بغداد، 1986، ص 223.

(2) السابق : ص 224/223.

(3) عدنان حسين العوادي : الشّعر الصّوفي، ص 224.

الوحدانية، فقال : أنت الله " فلم يكن للعقل أن يعرف الله إلا بالله »¹ فالعقل عاجز عن إدراكه، وجميع الحواس قاصرة، لذلك استعاض عنه بالحدس القلبي « لا باعتباره ثمرة استدلال استقرائي لا شعوري ،دعمته قرون طويلة من الخبرة البشرية، بل باعتباره وحيا باطنيا صرفا، يخص به الله أصفياء خلقه »² .

فالحدس القلبي ،الذي هو نتاج وحي باطني صرف،هو الذي يصل بواسطته العارف إلى معرفة ربه، وهذه ميزةٌ يخص بها الله الأصفياء من عباده، فتجربة الصوفي « تجربة حياة في عالم نفسي وروحي، هائل التفرّد والاختلاف، فهي تجربة غير حسّية، وفي الوقت ذاته ليس أمامها سوى الأشياء المحسوسة للتعبير عن نفسها، ممّا أفسح مجالا للتأويل، وتعدّد معنى الرّمز الواحد، ليكون رمزا مفتوحا على معانٍ احتمالية لا نهاية لها »³.

فالصوفي في تجربته، يُعبّر بالمحسوس عن اللامحسوس، فهو يخوض في عالم يصعب وصفه، والتعبير عنه بلغة عادية، بل يستوجب لغة تتماشى مع هذا العالم الذي (يشاهده)، وحوال التشوّع التي يعيشها، فوظّف الشاعر الصوفي "الرّمز" كمعادل موضوعي لتلك الحال، وقد كان الشّعّر الحالي، المجال الذي عبّر من خلاله الصوفي عن حال الوجد والحزن والقبض والبسط إلى أن يصل إلى مراده، « والشّعّر الحالي هو الشّعّر الصوفي الحقيقي، الذي يعكس حقيقة التجربة الصوفية، في سموّها وحرارتها وتفرّدّها، وهو من ثمّ كان في حاجة إلى لغة خاصّة، في مستوى خصوصيّة هذه التجربة، ممّا جعل الصوفي يلجأ إلى الرّمز بعدما تعذّر عليه إيجاد هذه اللّغة الخاصّة على مرّ السنين »⁴ والحديث عن الشّعّر الحالي، والذي عبّر أحسن تعبير عن هذه التجربة التي يعيشها الصوفي، يدفعنا للحديث عن الشّعّر المقامي، نسبة للمقام الذي ينتقل فيه الصوفي إلى مجاهدة النفس، والانقطاع للعبادة، والإخلاص لله، فينتقل الصوفي بحسب تلك المجاهدة من مقام إلى آخر، وهي كثيرة منها مقام التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والرضا والتوكل .. إلخ، والشعر المقامي من حيث جودّته، لا يرقى إلى مستوى الشّعّر الحالي فهو « لا يعدو مجرد وصف باردٍ في غالب الأحيان، للمجاهدات التي

(1) أبو نصر السّراج الطّوسي : اللمع ،تحقيق ،عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة، مصر و مكتبة

المتنّى بغداد ،1960، ص63.

(2) السابق : ص224.

(3) وضحيّ يونس : القضايا النّقديّة في النّثر الصّوفي، حتّى القرن السّابع الهجري، ص106.

(4) محمّد يعيش : شعريّة الخطاب الصوفي، الرّمز الحمري عند ابن الفارض نموذجا، ص133.

يقصد منها تطهير النفس، لتستقبل العالم اللادني، وهو بذلك لا يختلف كثيرا عن الشعر الأخلاقي، وشعر الزهد، إن لم نقل يتأخر عنها في بعض الأحيان»¹

لجأ الصوفيون عند تعبيرهم عن مواجيدهم إلى الرمز، نظرا لانبهامه أولا، ولكثافته وثرائه، وتعدد تأويله من ناحية أخرى، وقد أجمعت معظم كتب التصوف، على أن (ذا التون المصري) هو أول من استعمل الرمز في شعره، ومن ثم عدّ الرّم «طريقة من طرائق التعبير، يحاول بواسطتها الصوفيون، محاكاة رؤاهم ونقل تصوّراتهم، عن المجهول والكون والإنسان، ووصف العلاقة بين الإنسان والله، والعلاقة بين الإنسان والكون»²، فمثل تلك القضايا الغامضة، كقضية الكون والمجهول، أو تلك العلاقة الكائنة بين الله والإنسان، أو بين الإنسان والكون أو بين الإنسان والإنسان، من منظور صوفي، من الصّوبة. بمكان أن تتناولها اللغة العادية، فوجدوا ظلتهم في الرّمز.

والرّمز الصّوفي لا يختلف كثيرا من حيث دلالاته على الرّمز العادي، ففكرة الحجب والإخفاء، موجودة في كليهما، فهو لم يخرج عن معنى الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، إلا أن الرّمز عندهم اتخذ أبعاداً ضاربة في العمق والغموض، ولعلّ طبيعة التجربة الصّوفية والتي هي «مَثَابَةُ البنية العميقة التي تتغلغل في أحشائها ذاتية الصّوفي، الذائبة في شرايين الاحتراق، والصّوفيون أنفسهم قد لوّحوا إلى هذه الحالة، التي لا يمكن التعبير عنها بحروف العبارة لضيقها، وحدود نفسها، فكانت الإشارة الفضاء الموعود»³، فطبيعة هذه التجربة إذن هي التي هي التي ألجأهم إلى الرّمز، وهي التي جعلته أكثر غموضا وانبهاما، لا يمكن أن يطلع عليه أو أن يعرف كنهه، إلا الصّوفية أمثالهم، «ولعل هذا الغموض الصّوفي أمرٌ لا مناص منه، بحكم غموض التجربة التي ينقلها، ولا أدلّ على ذلك من شطحات الصّوفية، ولجؤهم إلى أساليب شتى، في التّأويل لشرحها وكشف معانيها»⁴. فالغموض سمةٌ تسمُ الشعر الصّوفي كلّهُ .

والرّمز كما يعرفه الطّوسي، من «الألفاظ المشكّلة الجارية، ومعناه معنى باطن، مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله، ويكاد الرّمز الصّوفي يرادف الإشارة، وهي ما يخفى على المتكلّم

(1) نفسه : ص 133.

(2) وضحي يونس : القضايا التقديية في النثر الصّوفي، حتّى القرن السّابع الهجري، ص 106.

(3) أحمد الطّريق أحمد : الخطاب وخطاب الحقيقة (مبحث في لغة الإشارة الصّوفية)، مجلة فكر ونقد، عدد 40، جوان 2001، دار

النشر المغربيّة، الدار البيضاء، ص 68.

(4) عدنان حسين العوادي : الشعر الصّوفي، ص 231.

كشفه بالعبارة، للطافة معناه، كما يرادف الإيماء، وهو الإشارة»¹ فالرمز الصوفي يحمل في طياته معنى باطنياً عميقاً، لا يمكن الظفر به، يماثل الإشارة في معنى الإخفاء، وينطوي على أسرار روحية، ومعانيه ربّانية لا يمكن كشفها، إلا لمن فتح الله عليه من أهل الإشارة بهذه الأسرار، وقد يتسع مجال الرمز عند الصوفية حتى يصير معهم «كل شيء رمز لكل شيء»، وقد يكون الشيء رمزا لنقيضه، والموت رمز للحياة، لأن مفهومه للموت هو أنه حياة أخرى، الفرح متضمن في الحزن، والسعادة في الشقاء، والراحة في التعب، ذلك لأن العارف الصوفي، يرى الجمال في تجليات الجلال القاهر»².

فمفهوم الرمز الصوفي، يكاد يخالف في بعض جزئياته، الرمز الأدبي، فقد يتخذ من كل شيء رمزا، كما يتأسس مفهومه على مخالفة المتعارف عليه عند العامة، لأن رؤية الصوفي للعالم مغايرة، لرؤية الشاعر، صحيح أن كليهما يطمح لتغيير العالم من حوله، لكن كلاً على طريقته، فالشاعر يغير العالم انطلاقاً من واقعه، بينما الصوفي يغيره انطلاقاً من نفسه، أي من ذاته.

والمتطلع إلى تلك الرموز الصوفية -على تعددها من حيث الشكل- سيجد أنها من حيث الصياغة تنحصر في ثلاثة أنواع هي الرمز الذهني، والرمز الحسي والرمز المجازي.

« فالرمز الذهني ليس رمزا مفردا، بل تركيباً لفظياً عادياً، لا يُستمد من الواقع لأن معادله الموضوعي لا ينتمي إلى الواقع، بل إلى الذهن، حتى يبدو النص كأنه لا رمز فيه، رغم كونه مبنياً أساساً على رمز كبير، هو اللقاء بين الصوفي والله»³، فالرمز الذهني مركب لفظي عادي لا يُستمد من الواقع لأن معادله ذهني تجريدي، يصور اللقاء بين العارف وربّه، ففي نصّ لأبي يزيد البسطامي يقول: «رُفعت مرة حتى أقمت بين يديه فقال لي: يا أبا يزيد! إن خلقي يريدون أن يروك، قال أبو يزيد: فزيتني بوحدانيتك، حتى إذا رأي خلقي قالوا: رأيناك فتكون أنت ذاك، ولا أكون أنا هناك، قال أبو يزيد: ففعل ذلك، فأقامني، وزيتني، ورفعتني، ثم قال: أخرج إلى خلقي! فخطوت من عنده خطوة إلى الخلق. فلما كانت الخطوة الثانية غشي عليّ، فنادى: ردّوا حبيبي فإنه لا يصبر عني»⁴ فالألفاظ، (رُفعت، أقمت، زيتني..) كلّها أفعال ذات تصوّرات ذهنية، تصوّر العلاقة بين البسطامي وربّه

(1) وضحي يونس: القضايا التقديرية في النثر الصوفي، حتى القرن السابع الهجري، ص 107. نقلاً عن: الملع: ص 338.

(2) نفسه: ص 106.

(3) وضحي يونس: القضايا التقديرية في النثر الصوفي، ص 108.

(4) نفسه: ص 108، نقلاً عن التور من كلمات أبو طيفور ص 149.

« أمّا الرّمز الحسّي فهو رمز مباشر يقع - غالباً - في كلمة واحدة، وهو رمز مكثّف في بيان موجز، رمز مجتّح وطيّق، وعميق فنيّاً¹ يأتي على عكس الرّمز الذّهني، مفرداً مستمداً من المحسوسات الموجودة في الطّبيعة كرمز الفراشة في أحد طواسين الحلاج، أو رمز الطائر كما في بعض نصوص البسطامي، لكن معناه لا يتوقّف عند حدود ذلك الرّمز الحسّي، بل يتعدّاه إلى معاني عميقة، فهو رمز متعدّد التّأويل، غزير الدّلالة، مجاله الذّهن، وسبيل إدراكه القلب، لأنّ العقل وكما سبق ذكره، عاجزٌ عن الإدراك.

« أمّا الرّمز المجازي، فهو المعاني الثّواني التي يعطيها المجاز، لأنّ المجاز هو التّعبير غير المباشر، وهو الإيحاء والإشارة، ومنه الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، فبعض الرّموز تنتج معاني مجازيّة، كما أنّ بعض الصّور البيانيّة تتكرّر في نتاج الصّوفيين، فتتحوّل إلى رموز، فالرّمز المجازي مجال لتعدّد المعاني، لأنّه ضدّ الحقيقة² فالرّمز المجازي هو المجال الذي يجسّد فيه الصّوفيون تلك المعاني الباطنيّة المجرّدة، فتستحيل إلى معاني مجازيّة متعددة المغزى، بجانب للحقيقة، لأنّ الحقيقة ضدّ المجاز، والعلاقة بين الصّورة (استعارة، أو كناية أو مجازاً مرسلًا) والرّمز، متداخلة، فكما يُنتج الرّمز بعض المعاني المجازيّة، فإنّ بعض الصّور البيانيّة عندما تتكرّر في نتاج الصّوفية، تتحوّل إلى رموز.

وهناك رموزٌ هي من قبيل الاصطلاحات العلميّة، التي تعارف عليها مشايخ الصّوفية، وتعاملوا بها في شعرهم ومراسلاتهم، تُعرف باصطلاحات الصّوفية، وهي مبثوثة في أمّهات كتب التّصوّف، كاصطلاحات الصّوفية للكاشاني، واللمع للطوسي، والرّسالة القشيريّة، والفتوحات المكيّة لابن عربي وغيرها، ومن تلك الاصطلاحات على سبيل المثال قولهم « الطّوالع، الحقائق³ والرّمز الذي عبّر من خلاله الصّوفيّة عن معانيهم وأذواقهم و مواجدهم» لم يجر على قاعدة واحدة سار عليها جميع الصّوفية، وإنّما اختلف باختلاف الموضوعات التي تناولوها... وإلى اختلاف الطّبيعة بين صوفي وآخر، فإنّ نوع الرّمزيّة التي يُفضّلها الصّوفي تتوقّف على خُلُقهِ وجبَلته⁴.

رأينا في موضع سابق من هذا البحث، أنّ الرّمز في الشّعر المقامي، يختلف عنه في الشّعر الحالي، فكما وظّف البسطامي رمز الطّير في سفره الرّوحي، وظّف ابن الفارض رمز الخمرة في تعبيره عن حبّه لله سبحانه وتعالى وهكذا.

(1) نفسه : ص109.

(2) وضحي يونس : القضايا التقديّة في النثر الصّوفي، ص109.

(3) الطّوسي : اللمع، ص409.

(4) عبد الحميد حسّان : التّصوف في الشّعر العربي، نشأته وتطوّره، مكتبة الآداب القاهرة، ص88.

(2) أشكاله :

أمّا الرّمز الصّوفي من حيث الشّكل، فقد تعدّدت أشكاله وألوانه، بتعدّد مصادرهِ، ومواضيعهِ، وبواعثهِ، فصار كالطّيف يزدهي بألوانه الأدب الصّوفي عامّة، والقصيدة الصّوفية بشكل خاصّ، ويسمّوها بسمّة جمالية تميّزها عن غيرها، فراح الشّعراء الصّوفيّون يتفنّنون في توظيف تلك الرّموز، حتّى ليصعب أحياناً على صوفي آخر الوصول إلى مغزى ذلك الرّمز، ومن أشهر تلك الرّموز التي ازدحمت بها القصيدة الصّوفية، والتي أفردت لها أحياناً قصائد كاملة، نجد رمز الخمرة، ورمز المرأة، عند الحديث عن الحب الإلهي، ومنها رموز مستمدّة من الطّبيعة، كرمز الماء، الثور، الطير، الفراش، الأعداد والحروف، الطلّل والرحلة، الموت، المعراج... إلخ وسنحاول أن نعرض لأهم تلك الرّموز وبخاصّة الواردة بكثرة في ديوان أبي مدين شعيب، بعد معرفة تلك الرّموز، نعرض لدواعي استخدامها.

(أ)- رمز المرأة :

ظلّت المرأة على مرّ العصور، مصدر فرح وألم للرّجل، حين ترضى وتُقبل، أو حين تصدّ وتُعرض، وهي في كلتا الحالتين مصدر إلهام للشّعراء والفنانين لا يغور، والفنانين بصفة عامّة، لذلك اهتمّ الشاعر الجاهلي بها وأفرد لها مكاناً في قصيدته، فوقف على الأطلال يذكرها، متألّماً لرحيلها، آملاً في اللقاء من جديد، وإن كان الشّاعر الجاهلي ركّز على الجانب الحسّي من المرأة فوصفها مقبلة ومدبرة، كما وصف منها الجيد والعنق والوجه والفم والأسنان والعيون والشعر... إلخ إلّا أنّ هذا الغزل الحسّي، قد اتّخذ في العصر الأموي شكلاً آخر جديداً، على يدي "عمر بن أبي ربيعة، وابن قيس الرقيّات، وآخرون، وأبرز تلك الجدّة أن الغزل صارت تُفرد له القصائد الطوال دون أن يزاحم فيها غرض آخر، وكان إلى جانب هذا الغزل الحسّي نوع آخر، وهو الغزل العذري الذي انتشر في بادية الحجاز وارتقى فيه الشّاعر بمشاعره من برائن الحسّية، وتعامل مع المرأة بشكل يتلائم ومكانتها في تلك البيئة، إلّا أن الوضع في حاضرة الحجاز، مختلف عنه في باديته، فهناك لهوٌ وترفٌ وحياة باذخة، وهنا حضرٌ ومنعٌ ومعاناة، فعبر شعراء البادية «عن حياتهم القاسية، وما أخذ يطرأ عليها من كثرة القيود الدنيّة، والاجتماعيّة والسياسيّة، في غزل عفيف، يُصوّر حرمان الرّجل من المرأة تصويراً رومانسياً بديعاً، ويرسم صورة حزينّة لهذا اليأس القاتل الذي استسلم له هؤلاء الشعراء»¹، فاتّخذ شعراء الصّوفية من هذا القالب أسلوباً للتعبير عن حبّهم الإلهي، كما اتّخذوا من

(1) إبراهيم عبد الرّحمان محمد : التّظريّة والتّطبيق في الأدب المقارن، دار العودة بيروت، 1982، ص151.

أشهر شعراء الغزل العذري، كمجنون بني عامر (قيس بن الملوّح)، و(قيس بن ذريح)، و(جميل بن معمر) رموزاً لمعاناتهم في حبّهم الإلهي، ولعل قصة قيس مع ليلى، هي التي أخذت نصيب الأسد من الغزل الصوفي خاصة عند متصوّفة الفرس مثل: «سعدي الشيرازي وعبد الرّحمان الجامي ونظامي، وغير هؤلاء ممّن عرضوا في أشعارهم وكتاباتهم لهذه القصّة الغرامية الحزنة، وعلى الرّغم ممّا أدخله هؤلاء المتصوّفة على هذه القصّة من تحويرات، فإنّها ظلّت محتفظة بهذا التّسامي العاطفي، الذي هو في حقيقته جوهر التّصوّف الإسلامي»¹. اتخذ الصّوفيّة إذن من رمز المرأة، معراجاً لوصف شوقهم ووجدهم وهيامهم، لا بالمرأة هذا الكائن الجميل لذاتها، وإنّما شوقهم وحبّهم لله عزّ وجلّ، لذلك فإنّ هذا الرّمز وغيره من الرّموز يختلف من حيث التّناول، في العرفانية الصّوفية، على المتعارف عليه عند عامّة النّاس، ولهم في ذلك أسبابهم التي سنأتي على ذكرها في حينها إن شاء الله. وقد تسمّت المرأة في أشعارهم بمسمّيات عديدة، كـ(ريّا، نغم، ليلى، سلّمى، عتب...) وهي أسماء كثيرة، لكنّها ترمز كلّها لمحجوب واحد هو الله. لم يجد الصّوفيون أحسن من الغزل العذري مجالاً يُعبّرون من خلاله، عن اصطلاحهم وهيامهم بالذات الإلهية، وأشهر من عُرف من المتصوّفة بتوظيفهم لرمز المرأة، (ابن الفارض)، الذي عُرف بشاعر الحب الإلهي، الذي قيل بأنّ أوّل من تحدّث فيه هي الزّاهدة (رابعة العدويّة) في أبياتها المشهورة، حيث قالت:

أُحِبُّكَ حُبِّينِ حُبُّ الْهَوَى	وَحُبّاً لَأَتُكَ أَهْلُ لَذَاكَ
فَأَمَّا الَّذِي هُوَ حُبُّ الْهَوَى	فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَ
وَأَمَّا الَّذِي أَنْتَ أَهْلُ لَهُ	فَكَشْفُكَ لِي الْحُبِّ حَتَّى أَرَكَ
فَلَا الْحَمْدُ فِي ذَا وَلَا ذَاكَ لِي	وَلَكِنْ لَكَ الْحَمْدُ فِي ذَا وَذَاكَ ²

ومن ثمّ توالى قصائد الغزل في الحب الإلهي، فكان لابن عربي قصائد رائعة في توظيفه لهذا الرّمز، كما استطاع الصّوفي، أن يُعبّر بواسطة الغزل بالموثّق، «عن تجلّي الكمال الإلهي في الكون، وعن حبّه وعشقه لله الجميل، ورغبته في التّقرّب إليه وتصوير حال الاتّحاد مع الله الحبيب، والفناء فيه، وتصحيح محبّته بتصحيح معرفته، وتوحيده وذوق جماله وجلاله وكماله، هكذا

(1) السابق : ص 158.

(2) أبو بكر محمد الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الثانية: 1980. ص 131.

ولّد رمز المرأة عاطفة جديدة تُجاهها، لقد بجلّ الصّوفيون المرأة تبجيلاً نادراً، ذلك لأنّهم يرون فيها أجمل تجلّيات الوجود»¹.

فالمرأة، هي أبهى وأجمل تجلّ للكمال الإلهي في الكون، وكأني بهم أرادوا إنصاف المرأة، التي ظلّت مُهانَةً في الجاهليّة، ومُغَيّبة طوال العصور الإسلاميّة المتأخّرة، فُبجّلوها بجعلها أجمل تجلّيات الوجود، حتى وإن لم تكن مقصودة لذاثها. وقد نجد كما سبق أن أشرنا تعدّد أسماء محبوبات الشّاعر في قصيدة واحدة، مثلما نجد في قول ابن عربي :

وَإِذْ كَرَا لِي هِنْدًا وَلُبْنَى وَسَلِيمَى وَزَيْنَبَ وَعِنَانَ
وَأُنْدُبَانِي بِشَعْرِ قَيْسٍ وَلَيْلَى وَبِمَيِّ وَالْمُبْتَلَى غِيلَانَ²

فهذه الأسماء (هند ولبنى وسليمة وزينب وعنان، وليلى..) « أسماء محبوبات الشّاعر ، وهي طبعاً إشارة إلى محبوبة واحدة، لأنّ الصّوفي لا يُشرك في الحب أبداً، محبوبة واحد لا يريم عنه، ومعشوقه ثابت لا يتغيّر، ولا يتبدّل ولكنّه يُعبّر عنه بتعابير مختلفة، لماذا؟ لإظهار الهيام، والوله والصّبا، قد يكون ذلك، وقد يكون سببه إظهار الحيرة، والصّوفي الحق يرتاح إلى الحيرة ، كما يرتاح الجاهلون إلى اليقين»³، فلا يعني تعدّد الأسماء، تعدّد المعشوقات ، وإنّما لفرط الانبهار والوله والاصطلام بالتّجلي الإلهي ، وكأنّ محبوباً واحداً لا يكفي للتعبير عن ذلك الحب الكبير، الذي يشعر به الصّوفي تجاه الذات الإلهية، أو لحيرته أو دهشته عن محبوبة، فيقين الصّوفي في حيرته، كما أنّ سعادته في شقائه. لقد تعاطى الصّوفيون مع الغزل الحسّي للتعبير عن تلك المعاني الرّوحية، وبلغوا فيه شأواً بعيداً، حتّى « اختلط كثير من نصوص الشعر الغزلي الصّوفي بالشّعر الغزلي الحسّي اختلاطاً صعب معه التّمييز بينهما، حتّى أصبح من العسير القطع بنسبة مقطوعة شعريّة إلى شاعر صوفي من المتقدّمين، إذا لم ينصّ على ذلك نصّاً صريحاً»⁴، وهذا يبيّن مدى تحكّمهم في هذا النوع من الكتابة الشعريّة.

والسّؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام، هو لماذا لم يعبر الصّوفيون عن هذه الحالة من الوجد، في قالب شعري آخر غير الغزل؟ كأن يتّخذوا لأنفسهم شكلاً جديداً ومنظماً لهذه الوضعيّة.

(1) وضحي يونس : القضايا التّقديّة في النّثر الصّوفي، حتّى القرن السّابع الهجري، ص112.

(2) محي الدين ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر ، بيروت لبنان ، 1992، ص82/83.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصّوفي ، ص183.

(4) عبد الحميد حسّان : التّصوف في الشّعر العربي، ص88.

تكاد تُجمع معظم المؤلفات الصّوفية التي اطلعت عليها، على أنّ السّبب في ذلك يعود إلى « عجز الصّوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي، تستقل عن الحب الحسّي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلّا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللّغة الحسّية، فيمضي الشّاعر إلى العالم الرّوحي، ومعه من عالم المادّة أدواته وأخيلته التي هي عدّته في تصوير عالمه الجديد»¹، فالسّبب المباشر، هو عجز اللغة في إيجاد بديل صوفي- إن صحّ التعبير- للغة الحب الإلهي، لأنّ هذه التّجربة لا تستوعبها اللغة العادية، فاستدعت اللغة الحسّية، التي هي موجودة في نفس الصّوفي فيُعبر عن عالمه الرّوحي، مستعينا بأدوات من عالمه الحسّي، فهي التي تعينه على التّعبير الجيّد عن تلك الحالة.

ظل رمز المرأة في الأدب الصّوفي « رمزا لطبيعة إلهية خالقة، فهي مصدر خصوبة وعطاء، وصورة المرأة في الصّوفية، من أبرز صور التّجلّي، وقد كان لذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصّوفي بالله، فهي علاقة غنيّة بزخم عاطفي، انتقلت من عاطفة الرّجل اتجاه المرأة، إلى عاطفته اتجاه الله، ومن ثمّ لم تعد المرأة، سوى رمز للنفس التي تصبح معرفتها، مدخلا لمعرفة الله والكون»² هكذا أصبح رمز المرأة، رمزا للخصوبة والعطاء العاطفي، بل صارت من عتبات معرفة الله والكون.

(ب)- رمز الخمرة :

كما كانت المرأة هي محور القصيدة في شعر الغزل، قديمه وحديثه، ومنبع إلهام للشّاعر في حلّه وترحاله، كان للخمرة الوقع نفسه في نفس العربي الجاهلي خاصّة. معلوم أن الخمرة عند العربي، تعدّ من أنفس ما يجب أن يُحصل عليه، لذلك لم يخلُ بيت في شبه الجزيرة العربية منها، كما كان لها في القصيدة الجاهلية، وغير الجاهلية ذكر كثير، حتّى سُمّيت قصائد كاملة بالخمريات، فراح الشّعراء يتغنّون بها، يصفونها، ويعدّدون أنواعها، وألوانها، وأذواقها، والأقداح التي تُشرب فيها، وزادوا على ذلك فوصفوا السّاقى والتّدمان، والجواري وكلّ ما يحيط بها ويوفّر الجو الملائم لاحتسائها والتّلذذ بمذاقها، فتبعث في صاحبها الشّعور بالانتشاء، فيغيب العقل، وينفتح المجال للأحلام والحرية والانطلاق، فتتمكّن من صاحبها وتجري فيه مجرى الدّم من العروق، فلا يستطيع عنها صبرا ولا منها فكّاكا.

(1) محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصّوفي، ص182.

(2) وضحي يونس: القضايا التّقديّة في النّثر الصّوفي، حتّى القرن السّابع الهجري، ص112.

ولما جاء الإسلام، حرّم من جملة ما حرّم الخمر، لما تفعله بصاحبها من تغييب للوعي، إلا أنّ تحريمها كان على مراحل، لعلمه سبحانه وتعالى بمدى تمكّنها من العربي إلى أن نزل قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ [المائدة: الآية 90]. فكان التحريم النهائي والقاطع للخمرة .

ومن أشهر شعراء الجاهليّة الذين تغنّوا بالخمر ووصفوها، الأعشى الأكبر (صناجة العرب).
أمّا الخمر في العرفانية الصّوفية فهي طبعا ليست الخمر الحسيّة، لأن الصّوفي كما أشرنا يستعين في تعبيره عن عالمه الرّوحي بأدوات من عالم المادّة الحسيّة، فاستعاروا من الخمر صفتها، حيث اتخذوها»
بديلا أرضيا موازيا لموضوع السّكر الصّوفي، الذي قد تتعدّد أسبابه بحسب أنواع الواردات، ولقد بدت الخمرة بديلا رمزيا مناسبا، بسبب تشابه كلّ من آثارها وآثار السّكر الصّوفي، التي يمكن أن نبيّنها في غياب التّوازن وحسّارة رقابة العقل، وحضور الرّعونة والتّهتك والشّطح¹ فتلك الحالة من غياب العقل، والشّعور باللّذة والدهشة التي يشعر بها السّكران من الخمر الحسيّة، هي الحالة نفسها التي يعيشها الصّوفي، لكنّها لذّة ودهشة وفناء في الله.

والملاحظ أنّه في البدايات الأولى من توظيف هذا الرّمز، في الشّعْر الصّوفي، لم تكن تذكر الخمرة بلفظها الصّريح، وإنّما « تجلّت في ذكر الشّراب مفردا، أو مضافا إلى مفردة الحب، وفي ذكر الصّبوح، وعقار اللّحظ، والسّكر مفردا أو مضافا إلى الوجد، والسّاقى والكأس، كما ذكروا المزج، مع إبداء ميل لربط مفردة السّكر بالصّبح، انطلاقا من غلبة البنية الثّنائيّة على الأحوال، وما يسترعي النّظر في هذه العناصر الأوّليّة، ندرة استعمال مفردة الخمرة حتى القرن الخامس تقريبا»²
فاستبدل لفظ الخمر، بمفردات أخرى لها كالصّبوح أو عقار اللّحظ، أو ما له علاقة بها، كالسّاقى والكأس والسّكر و ما شابهه، وربّما يعود السّبب في هذا الامتناع من ذكر لفظها صراحة، إلى أنّ لفظ الخمرة على ما يبدو كان أشدّ الألفاظ استدعاءً للحرمة الدّينيّة وأكثرها نُبوًّا في الأسماع، لذلك وجدنا التّسميات البديلة للخمرة، مرتبطة في أغلب الأحيان بقرائن تدل على أنّ هذا الشّراب المسكر، ليس إلّا شرابا معنويّا، ينبثق عن حالة وجدانيّة، إثر تلقّيها واردا إلهيا قويّا، من طبيعته أن يُثير النّشوة، والطّرب، والالتذاذ»³، ولعلّ نايبة المفردة تعود أيضا، في كون الخمر أم الخبائث، وأنّها كبيرة

(1) أمين يوسف عودة: تجلّيات الشّعْر الصّوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسّسة العربيّة للدراسات والتّشرّط¹ 2001، ص337.

(2) السابق: ص337.

(3) أمين يوسف عودة: تجلّيات الشّعْر الصّوفي، قراءة في الأحوال والمقامات: ص337.

كبيرة من الكبائر لذلك استحى الصّوّفيّون- في بدء أمرهم- من ذكر اسمها على ألسنتهم ، في الوقت الذي كان فيه " أبو نواس " يتلذذ فيه قبل الشّرب بذكر اسمها حين قال:

أَلَا فَاسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أَمَكْنَ الْجَهْرُ
فَمَا الْعَيْشُ إِلَّا سَكْرَةٌ بَعْدَ سَكْرَةٍ فَإِنْ طَالَ هَذَا عِنْدَهُ قَصْرَ الدَّهْرِ¹

لكن بعد ما تعودّ النَّاس على معناها في شعرهم، أصبحوا لا يتحرّجون من التّصريح بها، فالخمر عندهم هي « العلم والمعرفة المؤثران في ذاتيهما ، وهي الحب أيضا لدى الصّوفية، وهي رمز من رموز الصّوفية الكبرى، وهو رمز موجود صراحة أو تلميحا في كتاباتهم، لمعاناتهم لحالي السّكر والصّحو»²، فخمرة الصّوفي هي العلم ومعرفة الله عزّ وجلّ وحبّه، حيث يعبرون من خلالها عن وجدهم في حالة السّكر والصّحو، فهذه الغيبة مُسبّبة عن الوارد الذي يذهل الصّوفي عن ذاته، فيغيب أي يسكر ثم يصحو، والسّكر كما يعرفه القشيري «هو غيبة بوارد قوي ، والصّحو هو رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة»³.

أمّا الوارد فهو « ما يرد على القلوب من الخواطر المحمودة، ممّا لا يكون بتعمّد العبد... ثمّ قد يكون وارد من الحقّ، ووارد من العلم»⁴، ولا يصل الصّوفي إلى هذه الحالة الذاتية العالية من حال السّكر، إلّا « بعد أن يمرّ بمقامات الذوق والشّرب، والرّي هو بقاء بعد السّكر من الجمال الإلهي المطلق، ومن ثمّ فالسّكر غيبة تُسبّبها رغبة عارمة في لقاء الله ، ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش وذهول، بعد تحقّقه في إحساس الصّوفي، فيغتني بباطنه بمشاعر الغبطة و الوَلَه، والشّوق إلى الفناء عن النّفس والبقاء في الله»⁵ فالسّكر سببه رغبة ورهبة من لقاء الله، وعندما يتحقّق اللّقاء، تحدث معه النّشوة واللّذة والدّهشة والذهول، فيغيب الصّوفي عن النّفس، ويفنى في الله، وهذه الحالة من الفناء لا تكون إلّا لأصحاب المواجيد ،الذين قطعوا أشواطا في الرّياضة والمجاهدة النّفسية « والغريب أنّ الفناء عن الذات بهذا الشّكل ، لم يكن يصل إلى حدّ السّهو عن الصّلاة، ولعل ذلك راجع كما يقول الصّوفيّة أنفسهم إلى فضل من الله، كان "أبو يزيد البسطامي" و "أبو بكر الشّبلي" و "أبو الحسن

(1) ابن منظور المصري : أبو نواس في تاريخه وشعره وعبثه ومجونه، قدّم له وأشرف على تصحيحه وتقسيمه وتبويبه: عمر أبو

النّصر، دار الجليل ،بيروت ،لبنانص214.

(2) وضحي يونس : القضايا التّقديّة في النّثر الصّوفي، حتّى القرن السّابع الهجري، ص119.

(3) القشيري : الرسالة القشيرية ،ص106.

(4) نفسه : ص121.

(5) وضحي يونس :القضايا التّقديّة في النّثر الصّوفي، حتّى القرن السّابع الهجري، ص119.

الحسن الحصري "، وغيرهم من كبار الشيوخ في حالة غلبة دائما، حتى تحين الصلاة، وعندئذ يعود إليهم شعورهم، وبعد أدائها يعودون إلى جذبهم مرة ثانية¹، فتلك الدرجة من الذهول والذهشة التي يصلون إليها، لم تكن لتنسيهم الصلاة، وكأن الصلاة فناء في الله من نوع ثان.

«كتب "يحي بن معاذ الرازي" إلى أبي يزيد يقول : سكرت من كثرة ما شربت من كأس محبته. فكتب إليه أبو يزيد : غيرك شرب بحار السموات، وما روي بعد، ولسانه خارج على صدره وهو يصيح العطش، العطش وينشد:

عَجِبْتُ لِمَنْ يَقُولُ ذَكَرْتُ رَبِّي وَهَلْ أَنْسَى وَأَذْكُرُ مَا نَسِيتُ
شَرِبْتُ الْحُبَّ كَأْسًا بَعْدَ كَأْسٍ فَمَا نَفَذَ الشَّرَابُ وَمَا رَوَيْتُ²

شكل رمز الخمرة وما يحدثه من سكر، والذي هو بدوره موضوع للمحبة الإلهية، شكل بديلا خمريا «يسبب النشوة والفرح الروحيين، والصوفي في حالة وجدته بالمحبة، أو في حال تجلي الحق عليه بالمحبة، فيض من اللذة الروحية، تطغى على كل كيانه، ويستثير الانتشاء بها، حركة في الباطن، لا يتمكن من مدافعتها، فتظهر العريضة على الجوارح، تفريغا لهذه الحركة الانتشائية الباطنية، ثم لما تزول عنه منازل الحال، تعود جوارحه إلى السكون مصحوبة بالاسترخاء والهدوء»³ والملاحظ أن رمز الخمرة، مع رمز المرأة، غالبا على الشعر الصوفي، مع وجود ترابط بينهما حيث يدلان على المحبة الإلهية.

(ج) - رمز الماء :

قال تعالى ﴿وَلَمْ يَرِ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾ [الأنبياء: الآية 30]، فالماء هو الحياة، ولا يمكن لأي كائن حي أن يستغني عنه.

لقد حفلت القصيدة العربية كثيرا بذكر الماء، وهذا راجع لنذرته في شبه الجزيرة العربية، لذلك شكل مصدر صراع دائم على نقاط الماء المنتشرة في صحرائها، فكان مجالا لإظهار مفاخراتهم في إظهار سبقهم في السقيا، وورود الماء الصافي، كما قال التابغة الذبياني:

مِنَ الْوَارِدَاتِ الْمَاءِ بِالْقَاعِ تَسْتَقِي بِأَعْجَازِهَا قَبْلَ اسْتِقَاءِ الْخَنَاجِرِ⁴

(1) محمد يعيش : شعرة الخطاب الصوفي، ص 150.

(2) عبد الحكيم حسّان : التصوف في الشعر العربي، ص 322.

(3) أمين يوسف عودة : تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، ص 338.

(4) التابغة الذبياني : الديوان / تحقيق و شرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت ص 67.

أو قول عمرو بن كلثوم:

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينًا¹

لقد شكل الماء بكل مصادره في القصيدة الصوفية، رمزا حيويا مهماً، فالماء « وكل رمز يشتق منه، كالحيط والبحر والنهر والتبع، رمز حياة ووجود، والماء أحد العناصر الرئيسية، ليس في الحياة الدنيا فحسب، بل في الحياة الآخرة، فهو عنصر من عناصر الجنة، ففي الجنة أشجار وبساتين، تُسقى من ماء الأنهار والعيون، ومن الرموز المشتقة من رمز الماء، رمز البحر، الذي وظفه الصوفيون ليعبروا غالباً عن اتساع المعرفة، والعلم الإلهيين، أو ليعبروا عن اتساع النور والبهاء الإلهيين، اللذين يتسببان للصوفي الوجد فالسكر²، فالماء عند الصوفي، دليل للمعرفة والعلم، أو اتساع النور والبهاء الإلهيين، فهناك علاقات متصلة، ونقاط التقاء بين هذه الرموز، فهي تُؤدي إلى الوجد، فالسكر، فالفناء في الله³ وفي الثيو صوفية الإسلامية، امتزاج عنصر الماء بتصورين أساسيين، الأول الحياة المتغلغلة في الطبيعة بأسرها، والثاني تصورٌ مشتقٌ من لغة الوحي القرآني، يُحيل إلى صورة العرش الإلهي، وفيما يتعلق بالتصور الأول يعلن ابن عربي: «أن سر الحياة سري في الماء، فهو أصل العناصر والأركان، ولهذا جعل الله من الماء كل شيء حيٍّ، وما ثم شيء إلا وهو حي»³ يُعد الماء إذن عنصراً حيويًا في الطبيعة، فهو الحياة التي تسري فيها، أما التصور الصوفي لقيمة رمز الماء، فهو مستوحى من القرآن، إجماعاً يحيل لصورة العرش الإلهي، الذي هو فوق الماء، مصداقاً لقوله تعالى ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيُلوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ [هود: الآية، 7].

(د) - رمز الطبيعة :

كان للطبيعة وتقلباتها في جميع أحوالها، وما يحدث فيها من كوارث تثير الرعب والدهشة والفضول، في آن واحد، وقع على نفس الإنسان الأول، فهو في احتكاك مباشر معها، فظل يسعى للوصول، إلى إيجاد وسائل التكيف، ومن ثم السيطرة عليها، فقد أدرك بحسه أن الطبيعة « زاحرة بالحياة ، والجدّة الباعثة على دهشة طفولية، ومن ثم لم تكن الطبيعة، في تصوّره شيئاً هامداً ساكناً، وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص، مفعم بالوجدان، فمثلما أدرك نفسه، أدرك الطبيعة

(1) الزّوزني : شرح المعلقات السبع، دارصادر للطباعة والنشر، بيروت /1963ص74.

(2) وضحي يونس :القضايا التقديرية في النثر الصوفي، حتّى القرن السابع الهجري، ص115.

(3) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص275. نقلا عن: فصوص الحكم ، ص260.

حيّة عاملة تفرح وتأسى، وتغضب وترضى، ومن ثمّ كشفت الطبيعة على نفسها في الأساطير القديمة، بوصفها حضوراً مُستحوذاً وتجسّداً مُجابهاً، أتاح للإنسان أن يتّصل بها، ويُقيم معها علاقة نشطة¹، أدرك الإنسان القديم أنّ الطّبيعة حيّة، تعمل فيها كل الأحاسيس التي يشعر بها، فهي في قلباتها، تفرح وتحزن، وتغضب وترضى، لذلك نجد الأساطير اليونانية قد صوّرت الطّبيعة، تصويراً فيه من الهيمنة والاستحواذ والمجابهة ما دفعه إلى إقامة علاقة ديناميّة معها، فنجدته يجعل في أساطيره للريح إله، وللمطر إله، وللبحر إله، وللخشب والنّماء إله وهكذا، وكثيراً ما كان يُصوّر ذلك الصّراع الدائر بينه وبين الطّبيعة، ومن ثمّ مع تلك الآلهة، على غرار ما نجده في الإلياذة أو الأوديسة. فعلاقة الإنسان منذ القديم مع الطّبيعة، علاقة نشطة.

وكذلك كانت علاقة العربي الجاهلي مع الطّبيعة، حيث شكّلت الطبيعة الصّحراوية بقساوتها، نقطة تحدّ وصراع دائم من أجل البقاء، فعمل العربي على استمرار الحياة، وتكيّف مع الطّبيعة بشكل أو بآخر، فصوّر الشعراء الجاهليّون الطّبيعة في شعرهم، في كلّ حالاتها، والتي كانت انعكاس لحالة الشاعر النفسيّة، فوصفوا الجبال والهضاب والتلال والصحراء في امتدادها، كما وصفوا البرق والرّعد والمطر، كما وصفوا حيواناتها التي كانت تشكل بمختلف أنواعها الأليف منها والمتوحّش، مصدرًا للرّزق، وعموماً لم يترك الشاعر الجاهلي شيئاً يقع في حدود بصره إلّا وصفه «حيّها وجامدها، في لغة شعريّة تشبّثت بالحواس، الذي يلائم التركيب النفسي والإدراك العاطفي للعربي القديم، معنى هذا أن الشعراء لم يتجاوزوا العيني والمباشر الحسوس إلى تركيب رمزي يتّصل بالمجرّد من خلال التّيار الخيالي المتمثّل في الطّابع الحسيّ للصّور والأشكال»² فتناول العربي للطّبيعة، كان تناولاً حسّيّاً سطحيّاً، وبسيّطاً حيث لم يتجاوزّه إلى المستوى الرّمزي، فتصويره للطّبيعة كان مجرد انعكاسا للحالة الشعورية، التي يعيشها الشاعر في لحظة من لحظات الفرح والسّرور، أو الغضب والحزن، مثلما صوّر امرؤ القيس في معلقته حالته النفسيّة، في قوله:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَتَّيَلَى
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكُلِّ كَلٍ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا إِنِّجَلِي بِصُبحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلٍ³

(1) نفسه : ص 288.

(2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، ص 288.

(3) الزروني: شرح المعلقات السبع، ص 27/26.

وكما صوّر الشعراء الطّبيعة الجّامدة، بما فيها من جبال وتلّول وهضاب، ودَمَنٍ دارسات وغيرها، وصَفَوْا الطّبيعة الحيّة المليئة بالحركة، ونجد ذلك في وصفهم «السّحاب المتراكم تسوقه زواجر الرّياح بعد جفاف ومحل، فيخرج من خلاله الودق وشآبيب المطر، فإذا الأرض رابية مهتزة بالكأ والتّبات، كما نلم بالطّبيعة الحيّة في وصفهم، ما كان يحملون عليه من أجمال ونوق وأفراس، حرص الشعراء على وصفها، والهوام والزّواحف والوعول الجبليّة، والآرام وكلاب الصّيد، والبقر الوحشي وحمر الوحش والآساد والضبع والسّباع، وما كان ينشب بين الأليف والمستأنس والمتوحّش والضّاري من صراع ومقاومة»¹، هكذا تناول الشّاعر الجاهلي الطّبيعة بوصف حسّي بعيد عن الإيغال في الخيال والتّجريد، فكيف تعامل الصّوفي مع الطّبيعة؟ وماذا كانت تمثّل له؟

تعتبر الطّبيعة جزء مهم في العرفانيّة الصّوفية، فالصّوفي في سفره يبحث عن سرّ هذا الكون، عن معرفة الحقّ تعالى، والوصول إلى الحب الإلهي، الذي جعل الصّوفي يرى كلّ شيء في الطّبيعة، بل في هذا الكون، رمز للذات الإلهيّة «وعلى ذلك فإنّ الصّوفيّة، كانوا يتعشّقون بالعين في الكون، إن صحّ التعبير، لذلك شمل حبّهم كلّ مظهر من مظاهر الوجود، وعمّ الطّبيعة السّاكنة منها والمتحرّكة، ولا نقول الصامته والناطقّة، لأنّ الطّبيعة بالنّسبة للصّوفي ناطقة كلّها في سكونها وحركتها»².

أحب الصّوفي الطّبيعة، لأنّه كان يرى من خلالها التّجلّي الإلهي، فكثير منهم كان يصل به الوجد أقصاه عندما يسمع خرير الماء، أو قصف الرّعود أو عصف الرّياح، يروي الطّوسي عن أبي حمزة الصّوفي «أنّه كان إذا سمع مثل هبوب الرّياح، وخرير الماء، وصياح الطّيور، فكان يصيح ويقول: "لبّيك!"، فرموه بالحلول لبعدهم فهمهم في معنى إشارته، وذلك أن أرباب القلوب، ومن كان قلبه حاضرا بين يدي الله، ويكون دائم الذّكر لله، فيرى الأشياء كلّها بالله والله ومن الله وإلى الله، فإذا سمع كلامه، فكأنّ ذلك سمعه من الله»³ ولقد أعاب عليه "الحارث المحاسبي"، لأنّ الله سبحانه وتعالى لا يتجزأ في مخلوقاته ولا يحلّ فيها، لكن أبا حمزة كان يرى كلّ شيء بالله، ومن ذلك جاء مفهوم ما يُعرف بالحلول.

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية : ص288.

(2) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصّوفي، ص147.

(3) السّراج الطّوسي : اللّمع، ص495.

ولعل موقف أبي حمزة الصوفي يُحيلنا إلى ما استقرت عليه العرفانية الصوفية « من تضاييف بين الوحدة والكثرة، بحيث يُشهد كلّ حد في الآخر، وإلى ما اعتقدته من أنّ الطبيعة في تكثّر مظاهرها، وتقابل أعيانها، وصيرورتها، وحركتها، ليست إلاّ انكشافاً للألوهية المحيطة الباطنة فيها، ومتى اعتبر الصوفي العارف هذه المظاهر المتقابلة في الزّمن الفرد، تجلّت له الوحدة الوجودية ماثلةً في وحدة الفاعل ¹»، فالطبيعة في كلّ حالاتها، وبكلّ ألوان تشكّلها حيّة أم جامدة، ليس إلاّ انكشافاً للذات الإلهية في هذا الزّمن الذي لا يتجزأ ولا يتحرّك، لتتكشف له وحدة الوجود، ووحدة الفاعل.

(هـ) - رمز الطير:

نعثر في الشعر العربي القديم، على ذكر عدّة أنواع من الطيور، وبخاصّة البوم والغربان والتي كانت تُقرن دائماً بالتطير والتشاؤم، « فيما عُرف عندهم بالزجر والعيافة، وبالسّوانح والبوارح، التي ارتبطت عندهم بالتفاؤل والطيرة، كما نلاحظ في صورة الطائر الذي يزقو على قبر القاتل حصّاً لذويه على الثّار والانتقام ²».

كان الغراب في الجاهلية نذير شؤم، كما كان رمزا للفراق والبعاد، قال عنترة العبسي:

غُرَابَ الْبَيْنِ ، مَا لَكَ كُلَّ يَوْمٍ تُعَانِدُنِي وَقَدْ أَشْغَلْتَ بَالِي
كَأَنِّي قَدْ ذَبَحْتُ بِحَدِّ سَيْفِي فِرَاحَكَ، أَوْ قَصَصْتُكَ بِالْحَبَالِ
بِحَقِّ أَبِيكَ، دَاوٍ جُرْحَ قَلْبِي وَرَوْحَ نَارِ سِرِّي بِالْمَقَالِ ³

ورمز الطير ضارب بجذوره في القدم وله « أصول بعيدة في الأساطير و المعتقدات القديمة التي قدّست بعض الطير والحيوان، والزّواحف والحشرات، وهو تقديس نظفر به في الطّوطم الحيواني الذي ضربت حوله الأديان القديمة سياجا من الحظر، وارتفعت به إلى مرتبة العبادة ⁴»، فالطير بأنواعها، كان لها أثر بالغ على نفس الإنسان الأوّل، وصلت إلى درجة التّقديس.

ولقد وظّف الشعر الصوفي الطير واستوحى منها الكثير من المعاني، خاصّة وقد ورد ذكرها في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، ولعل أشهرها ذكر قصّة الهدد مع نوح ثمّ مع سليمان عليها

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 293.

(2) نفسه : ص 298.

(3) ديوان عنترة ومعلّته : تح / خليل شرف الدّين، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1997، ص 137/138.

(4) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 296.

السَّلام، في قوله تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهَدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ﴾ [النمل: الآية، 20].

فرمز الطَّيْر عند الصَّوفية « رمز لبحث الصَّوفي عن المعرفة، وهو رمز متكرّر في نتاجهم، معبر عن رغبة دائمة، عارمة في التَّحليق بحريّة غير محدودة في سماءات لانهاية لها»¹ فكما أنّ الطَّير دائم التَّرحال، بحثا عن مواطن لا تحدّه حدود، ولا تمنعه قيود، فكذلك الصَّوفي فهو في رحلة، لانهاية لها بحثا عن المعرفة. وقد تعدّدت دلالات الطير في القصيدة الصَّوفية بتعدّد أنواعها، فقد وظّف الصَّوفيون منها العقاب والغراب والحمامة الورقاء والعنقاء وغيرها، وقد رمزوا بالعنقاء « وهي كما نعلم طائر خرافي، للهباء الذي فتح الله فيه أجسام العالم، وبالحمامة الورقاء، التي كثيرا ما توصف بالطوق، إلى النَّفس الكلّية، والروح المنفوخ في الصَّور المسواة، وبالغراب من حيث بعده وسواده، إلى الجسم الكلّي الذي هو في غاية البعد عن عالم القدس، وبالعقاب إلى القلم الذي يُناظر في لغة الفلسفة الأفلوطينيّة العقل الأوّل»² وهكذا كان لكلّ طير من تلك الطيور، معنى باطنيا يدل عليه.

ولقد « بُنيت قصص ورسائل كاملة، في التراث الصَّوفي الإسلامي، على رمز الطَّير، لعل أشهرها رسالة (منطق الطَّير) "لفريد الدّين العطار" فقد رمز العطار للنفس البشرية بالطَّير، وكلّ طير يمتلك معرفة، ويحمل رسالة يريد إيصالها، والطَّير هي الأرواح، التي هجرت مواطنها الأصليّة في السَّماء، ونزلت إلى الأرض، وعندما أحسّت بالغربة في مقامها الطَّيني، أرادت العودة إلى مواطنها الأولى، والهدهد هو القائد الرّوحي لهذه الطَّيور، فهو الطَّائر الذي ينبئ نوحا بظهور اليايسة، فالروح الصوفية، طائر فارق العرش، جاء من وطن لا يُحدّ، وظلّ في عالم المادّة، فذاق ألوان عذاب الغربة»³. لم يخل الأدب الصَّوفي إذن من هذه الرّموز، وبخاصة عند كبار الصَّوفية، من

أمثال "الحلاج وابن عربي البسطامي والجنيد وأبي مدين شعيب" يقول ابن عربي، في رمز الطَّير:

أَطَارُحُ كُلَّ هَاتِفَةٍ بِأَيْكَ عَلَى فَنَنِ بَأْفَنَانِ الشُّجُونِ
فَتَبْكِي إِفْهَامَ مَنْ غَيْرِ دَمْعٍ وَدَمْعُ الْحُزَنِ يَهْمِلُ مِنْ جُفُونِ
أَقُولُ لَهَا، وَقَدْ سَمَحْتُ جُفُونِي بِأَدْمُعِهَا تُخَبِّرُ عَنْ شُؤُونِي

(1) وضحي يونس : القضايا التّقديّة في النّثر الصّوّفي، حتّى القرن السّابع الهجري، ص115.

(2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية: ص298.

(3) السّابق: ص114.

أَعْنَدَكَ بِالَّذِي أَهْوَاهُ عِلْمٌ وَهَلْ قَالُوا بِأَفْيَاءِ الْعُصُونِ¹

خامساً- دواعي توظيف الرمز الصوفي:

لعب الرمز في القصيدة الصوفية، دوراً متميّزاً، فتعددت أشكاله، وتنوّعت من صوفي إلى آخر، وبحسب الحال التي يمرّ بها. حتّى شكّل منبعاً ثراً للقصيدة الحديثة، فوظّفه كثيرٌ من شعراء العصر الحديث، بل حتّى أن بعض أقطاب الصوفية أنفسهم، صاروا رموزاً في الشعر الحديث، كأبي منصور الخلاج، والسهروردي وغيرهما، وذلك نظراً لرحم الأحداث التي عرفته حياتهم. ولقد تعددت الرؤى واختلفت، حول الدافع الرئيس الذي ألجأ الصوفيين إلى توظيف مثل تلك الرموز في أشعارهم.

فمنهم من ذهب إلى «أنّ هذه الطّبيعة المزدوجة للأسلوب عندهم، تجعلهم يُرضون العامّة، الذي يقنعون بظاهر الألفاظ، والخاصّة الذين يتلمّسون الإشارة، ويستخرجون اللّباب الذي يحتاج إلى نفاذ بصيرة، وانقداح فهم»²، معلوم أنّ اللّغة الصّوفيّة قسّمان، لغة الإشارة وهي اللّغة الرّمزيّة، وهي التي يقصر عن إدراكها عامّة النّاس، ويتميّز فيها الخاصّة الذين يغوصون في معانيها لاستخراج اللّباب، وذلك يحتاج إلى بصيرة نافذة وفهم واسع. أمّا لغة العبارة، فهي اللّغة العاديّة التي يقف على معناها الظّاهر معظم النّاس، وفي ذلك إرضاء لأذواقهم.

ومنهم من ذهب إلى أنّ هذه اللّغة العاديّة، قاصرة عن إدراك معانيهم، كما لا يمكنها أن تستوعب تجربتهم، على اعتبار «أنّ التجربة الصّوفيّة حيّة، ومتجدّدة دائماً، ولا يمكن في حياة الصّوفي، أن تكون لتجربته صورة واحدة، فهي خلق جديد بحسب المقامات والأحوال، ومن ثمّ فهي في حاجة دائماً إلى لغة جديدة»³، فطبيعة التّجربة الصّوفيّة، هي التي استدعت لغة جديدة، فالتّجربة تعبير عن عالم خارق، وبالتالي فهو في حاجة إلى لغة خارقة، «بل نجد منهم من اعتبر أنّ اللّغة العاديّة، أو ما سمّاه الصّوفية بالعبارة، ليست عاجزة عن كشف حقيقة معانيهم فحسب، بل هي تتسبّب في إخفاء هذه

(1) محي الدين بن عربي : ذخائر الأعلاق ، شرح ترجمان الأنشواق، علّق عليه ووضع حواشيه عبد الغني محمد علي الفاسي، دار الكتب العلمية، ط2، 2006، ص120.

(2) عاطف جودت نصر: شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصّوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982، ص143.

(3) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصّوفي ، ص138.

المعاني، لأنّها محمّلة بالمعاني الوضعيّة»¹ وإلى ذلك المعنى ذهب "أبو علي الروذباري" (ت322)، حيث قال «علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي»² فاللغة العادية، ليست قاصرة فحسب، بل إنّها تُخفي تلك المعاني، والسبب أنّ اللغة العادية محمّلة بالمعاني التي تواضع عليها الناس، أمّا تجربتهم فتحمل معاني لدنيّة، فكيف للغة عادية، أن تُعبّر عن معاني علويّة، وبالتالي احتاج الصّوفية إلى لغة خاصّة، قال أبو منصور الخلاج «أسرارنا بكَرٍّ لا يَفْتَضُّهَا وَهْمٌ واهم»³ هذه اللغة الخاصّة هي وحدها التي يُمكنها أن تستوعب ما يريد الصّوفي التعبير عنه، وهي لغة الرّمز.

ومنهم من يرد سبب تلك الرّمزية في شعرهم ،إلى غيرتهم على الأسرار الرّبانيّة التي لا يُريدون لها أن تشيع في غير أهلها ،يرى القشيري أنّ الرّمزية في كلام الصّوفيين هي «تسهيل على أهل تلك الصنعة، في الوقوف على معانيهم لأنفسهم، أو الإخفاء والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مُستبهمة على الأجانب ،غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها»⁴ فلغة الرّمز متعارف عليها بينهم، ومعانيهم وقفّ عليهم، لا يُدركها أحدٌ غيرهم ،خاصّة الذين كانوا يُعارضون مذهبهم، كلّ ذلك غيرة منهم على معانيهم، أن تشيع في غير أهلها، فيُساء فهمها، وإلى ذلك أشار ابن عربي بقوله «اعلم أن أهل الله، لم يصنعوا الإشارة التي اصطَلَحُوا عليها فيما بينهم لأنفسهم، فإنّهم يعلمون الحقّ الصّريح في ذلك، وإنّما وضعوها منعاً للدّخيل، حتّى لا يعرف ما هم فيه ،شفقة عليه أن يسمع شيئاً لم يصل إليه فيُنكره على أهل الله فيُعاقب»⁵ ،فهذا الإخفاء لمعانيهم عن الدّخيل، يتجاوز الغيرة ،إلى الشّفقة على المحجوبين ، الذين لا يمكنهم الوصول إلى معانيهم ، فيسيؤون تأويلها فيُعاقبون، لأجل ذلك كان الرّمز.

ورأي ثالث يرى أنّ ما لقيّه الصّوفيّة من معاناة ، بسبب القهر والظلم الذي تعرّضوا له من طرف من عارض مذهبهم، من أهل العبارة وخاصّة الفقهاء، الذين كثيراً ما كانوا يدخلون معهم في مناظرات فكريّة، تنتهي في أغلب الأحيان، بسجن صوفي، أو قتله ،أو مطاردته. فالفقهاء كانوا يتوقّفون عند المعاني الحرفيّة في فهمهم لبعض المعاني القرآنيّة، بينما الصّوفية كانوا يتجاوزون تلك المعاني السّطحيّة ،والذهاب بعيداً إلى المعنى الباطني الذي هو مقصدهم، والذي ينكره أولئك

(1) نفسه : ص138.

(2) الطّوسي: اللّمع ،ص414.

(3) السابق : ص304.

(4) عبد الكريم القشيري : الرسالة القشيريّة ،ص40.

(5) محمد يعيش : شعريّة الخطاب الصّوفي ،ص137. نقلاً عن : درويش الجندي ، الرّمزية في الأدب العربي ،ص350.

الفقهاء، فكانوا يُوغِرون صدور الحكّام ضدهم، ويرمونهم بالكفر والزندقة، فتكون النّهاية المأساويّة، لذلك « ذهب ضحيّتهم كثيرٌ من الصّوفيّة، أمّا الذين نجوا فمنهم من فرّ متنقّلاً في بلاد الله الواسعة، ومنهم من أقام منعزلاً في ركن من الأركان، ومنهم من تخفّى في السّرايب يُحاضر في التّصوّف أمام بضعة مريدين كالجنيد، ومنهم من لجأ إلى الثّقية والتّظاهر بغير ما يضمّر، بل منهم من تظاهر بالجنون، حتّى لا يُؤخذ بعقلة، مثل الشّبلي، الذي كان يقول: "أنا والحلاج شيء واحد، خلّصني جنوني وأهلكه عقله" ¹.

وقد ألّفت في مأساة الحلاج كتبٌ كثيرة، بيّنت مغالاة الفقهاء وتزمتهم، وقسوة الحكّام وجبروتهم، كما بيّنت تميّز الحلاج واغترابه عن عصره، وكأنّه سابق عليه.

هذه هي إذن الدّوافع الرّئيسة التي ألجأت الصّوفيين للرّمز، ويلخصّها المتصوّف المغربي، الشّيخ زروق (846-896هـ) في قوله « داعية الرّمز قلة الصّبر عن التّعبير لقوّة نفسانيّة، لا يمكن معها السّكوت، أو قصد هداية ذي فتح معنى ما رمز، حتّى يكون شاهداً له، أو مراعاة حقّ الحكمة في الوضع لأهل الفن دون غيرهم، أو دمج كبير المعنى في قليل اللفظ، لتحمله ملاحظته، أو إلقائه في النّفوس، أو الغيرة عليه، أو اتّقاء حاسد أو جاحد لمبانيه ومعانيه» ² ولعلّ أبرز ما يثير الانتباه في هذا الرّأي الأخير أنّ الشّيخ زروق سمّى التّصوف فنّاً، فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا، والذي انطرح في ذهني كثيراً أثناء قراءتي لبعض ما كُتب حول الأدب الصّوفي هو: ألم يكن، إلى جانب تلك الدّوافع التي جعلت الصّوفي يوظّف الرّمز، دافع آخر؟، وهو الجانب الجمالي، إذ لا يُعقل أن لا يكون لذلك العدد الكبير من الشّعراء الصّوفيّة، ولذلك الزخم الهائل من الشّعور الصّوفي، الذي يقول عنه الدكتور زكي مبارك « لو دوّن المؤلّفون كلّ ما اصطلاح عليه الصّوفية، كان من ذلك شيء كبير» ³ ألا يمكن أن يكون هناك دافع جمالي زيادة إلى تلك الدّوافع التي ذكرناها سابقاً؟

قليلة هي الدّراسات التي نظرت إلى توظيف الرّمز الصّوفي، نظرة جمالية، فمعظم الكتب التي اطّلت عليها في سياق هذا البحث، أو في سياق آخر، تنفي أن يكون للشّعور الصّوفي دوراً جماليّاً، وقد قدّموا لذلك عدّة مبرّرات، فالدكتور عزا لدين إسماعيل يرى « أنّ الصّوفي والشّاعر، كلاهما يتأمّل، وكلاهما يستكشف، وربّما استطاع الصّوفي أن يُعبّر عن رؤيته

(1) السّابق: ص 36، نقلاً عن: Louis Massignon: Recueil de textes – inédits, p79.

(2) أحمد الطّريق أحمد: الخطاب وخطاب الحقيقة، مجلة فكر ونقد، عدد 10، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص 74. نقلاً عن

قواعد التّصوّف، القاعدة 196، ص 122.

(3) زكي مبارك: التّصوّف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج 1، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت صيدا: ص 197.

أحيانا، ولكن في مراحلها الأولى، ولكنّه عندما يوغل في الطّريق يستعصى عليه أن يُعبّر عن هذه الرّؤيا¹ فعدم وضوح الرّؤيا لدى الصّوفي، لدخوله في عالم تجريدي، هو المانع في كون رمزيّته فنّية، فالصّوفي تمنعه رؤيته من الإيغال في التّعبير، ثمّ يستطرد الدكتور عزّ الدين إسماعيل قائلا «أمّا الشّاعر فإنّه يعبّر بمجرّد أن يرى، أي أنّ الرّؤية وسيلته إلى التّعبير، مهما أوغل في الرّؤيا، وفرق آخر هو أنّ موضوع الرّؤيا يظلّ واضحا أمام الشّاعر في كلّ لحظة، في حين أنّه يختفي في التّجربة الصّوفيّة»² فإذا كانت الرّؤية هناك، تحدّ من قدرات الصّوفي، فإنّها عند الشّاعر، هي وسيلته للتّعبير مهما أوغل في الرّؤية.

أمّا الدّكتور مصطفى ناصف، فإنّه يرى أنّ الرّمز ما هو إلّا «فكرة مُبَيّنة، ومذهب يذهب به الصّوفي، ثمّ يُفيضه مقحماً على الأشياء»³، فهو ينفي الجمالية، أو الفنّية على الرّمز الصّوفي، لما فيه من قصديّة، وأفكار مبنيّة، مقحمة فيه، أمّا الاستعمال الفنّي للرّمز بالنسبة له هو الذي «يكون فيه الرّمز ابن السّياق وأباه معاً، لا يعرف الرّمز الفنّي تبييت الأفكار في خارج القصيدة، فالأفكار المبيّنة لا تتسق اتّساقاً تامّاً مع ما حولها»⁴.

إذن فنّية الرّمز أو جماليّته، تُستمدّ من السّياق ويؤوّل داخل السّياق، لأنّ الأفكار المستمدّة من خارج السّياق، لا تتماشى مع ما حولها، ولكن مع ذلك يمكن أن نقول «أنّ الرّمز الأدبي يُشبه الرّمز الدّيني، من حيث قدرتهما على تنظيم المجال وتوسيعه، أو من حيث قدرتهما على أن يمدّاه بفاعليّة غريبة، ليس من السّهل التّعليل لها، فضلاً على أنّ القارئ لهما ينتقل بين دلالات متعدّدة، قد تكون متناقضة، يتلقاها بطريقة تلقائيّة، ويراهما تدور في فلك القيم المشبعة، بقدر من الغموض المنظّم، فالتّفارقة إذن بين الرّمز الأدبي، والرّمز الدّيني أشقّ، لأنّ المسافة بينهما أخصر، خصوصاً إذا ميّزنا من الرّمز الدّيني الاستعمال الصّوفي البحت»⁵ يعني ذلك أنّ هناك نقاط التّقاء، بين الرّمز الأدبي والدّيني (الصّوفي)، متمثلة في قدرتهما على تنظيم المجال وتوسيعه، ومدّه

(1) عزّ الدين إسماعيل : الشّعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنّية، ص197.

(2) السابق : ص197.

(3) مصطفى ناصف : الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس للطباعة والنّشر، بيروت، ط3، 1981، ص155.

(4) نفسه : ص155.

(5) نفسه : ص155. نقلاً عن : Philip blairice, Thomas Mann ,and the Religious Revival, Kenyon

Review, 7Summer1945, p374, 76.

بفاعليّة ، فَتَكْثُرُ الدَّلالات في كليهما، حتّى وإن كانت متناقضة وغامضة، فالمسافة بينهما قصيرة ممّا يعني أنّ القصدية، لا تنفي على الرّمز الصّوفي فنّيته نفياً مطلقاً.

صحيح أنّ الرّمز الفنّي ذاتي، يتشكّل من داخل السّياق، ويتوائم معه، ولا يمكن تأويله من خارجه، لكن «هذا لا يمنع من القول بأنّ الرّمز الدّيني بمعناه الواسع، قد كان ذاتيّاً في وقت ما، بحيث تشكّل داخل السّياق الخاص قبل أن تتبنّاه الجماعة، كما لا يعني أنّ الرّمز الدّيني - الذي يتصلّب مع الزّمن - لا يكتسب دائماً دلالات أخرى خاصّة، تكسبه المرونة الضروريّة للاستجابة إلى التّوازن الفرديّة، ولعلّ خير مثال على ذلك، لجوء التّجربة الصّوفية إلى تشعير الرّمز الدّيني، ولجوء التّجربة الشّعريّة إلى تدين الرّمز الأدبي، ممّا يعكس ارتباط الدين بالأدب، والأدب بالدين منذ القدم»¹، فبالرّغم من أنّ الرّمز الدّيني معلّل، ويكتسب مع الزّمن معنى محدّد، إلّا أنّ ذلك لا ينفي عنه مرونته، التي تجعله يستجيب لبعض النوازع الفرديّة .

هذا ما يجعلنا نطمئن، ونذهب مع تلك الآراء القليلة جدّاً، التي ترى أنّ الرّمز الصّوفي خاصّة، يلعب دوراً جمالياً فنّياً، في النّص الصّوفي، ناهيك عن الدّلالات الباطنيّة التي يؤدّيها، «فلو رجع أيّ منّا إلى شعر رابعة العدويّة، ثمّ إلى أدب الزّهد، في أواخر القرن الهجري الأوّل، ومن ثمّ القرن الثّاني لا تُضح له أنّ التّصوف، أخذ يشقّ طريقه بقوة إلى لغة الشّعْر، ويكسبها جمالاً ساحراً، بكثرة الرّموز والكنائيات والإشارات والمفارقات والألغاز»².

لذلك نعتقد أنّ وظيفة الرّمز عموماً «أو أنّ وظائف عالم الرّموز، لا تقتصر على الوظائف المحدودة، التي تقدّمها تلك الرّموز للإنسان في مكان وزمان معيّنين، وإنّما تتجاوزها إلى القيام بوظائف ذات طبيعة مطلقة، لا تتقيّد لا بحدود نسبيّة الزّمان ولا المكان»³

فالرّمز مجال تعبير واسع ومتعدّد، ومتلوّن يقوم بوظائف عدّة لا يحصرها الزّمان ولا المكان، يجد فيه الصّوفي ضالته، والمتذوّق لأدب الصّوفية ضالته أيضاً.

(1) محمد يعيش : شعيرة الخطاب الصّوفي، ص109.

(2) حسين جمعة : جمالية التّصوّف مفهومها ولغة، مجلة الموقف الأدبي، عدد364، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص15.

(3) محمّد الداودي : الدلالات الميتافيزيقية للرّموز الثّقافية، ص10.

الفصل الثاني

جماليات اللغة الصوفية

- أولاً - بين يدي الديوان.
- ثانياً - جمالية اللغة الصوفية و مستوياتها.
- ثالثاً - الإيقاع في القصيدة الصوفية.

أولاً- بين يدي الديوان :

عاش أبو مدين شعيب - كما جاء في مدخل هذا البحث - حياة حافلة، مليئةً علماً، وفكراً اكتسب خلالها كثيراً من العلوم العقلية و التّقليّة، إلّا أنّ مؤلّفاته، قياساً بتلك الحياة الحافلة، تُعدّ قليلة، ولقد أرجعنا السّبب الرئيس لقلّتها، هو انشغال الشّيخ وتفرّغه، في شطر كبير من حياته، للدّعوة والتّعليم، تعليم النّاشئة والمريدين، ربّما هذا ما عاق اتجاّاهه للتّأليف. ناهيك عن ضياع بعض مؤلّفاته، وبقاء بعضها الآخر متناثراً هنا وهناك، في مختلف المضان، و لم تصل إليه يد الباحثين بعد.

ولعل من أبرز تلك المؤلّفات، والتي جُمعت في حقيقة الأمر بعد وفاته بقرون، هو ديوانه، والذي اعتنى بجمع أشعاره و ترتيبه، بما فيها من موشّحات و أزجال، الشّيخ الزّاهد (العربي بن مصطفى الشّوار التلمساني)، رئيس الزّاوية العلوية بنهج الحدّادين بتلمسان، سابقاً. وقد قام بنشره، نجله العارف بالله (محمّد بن العربي بن مصطفى الشّوار)، وذلك سنة (1938م)، بمطبعة التّرقّي بدمشق، وهي الطّبعة الأولى الوحيدة حسب رأي الدكتور (مختار حبار)، وقد اعتنى بتصحيحه (عبد ربه محمّد بن أحمد بن الهاشمي بن عبد الرّحمان التلمساني، ثمّ الدّمشقي).

الديوان من الحجم المتوسّط، ويقع في حوالي ثلاثة ومائة صفحة (103)، حيث جمع فيه الشّيخ (العربي الشّوار) ما وقعت عليه يده، من أشعار (أبي مدين شعيب)، وأضاف له حكمه، وترجمته، وتراجم بعض أصحابه، كما أشار فيه إلى جملة من كرامات الشّيخ، وقد صُدّر الديوان قبل ذلك كلّ، بترجمة للشّيخ (العربي الشّوار)، كلّ ذلك في أربعة وأربعين صفحة، كما ضمّن الديوان بعض حكمه النّثرية، حيث جاءت في إحدى عشرة صفحة، ثمّ قصائده وقد بلغت في الديوان اثني وعشرين قصيدة، منها خمسة مقطّعات، في ثلاثة عشر صفحة، كما ضمّ الديوان الموشّحات والأزجال، وقد بلغت سبعا وعشرين، بين موشّح وزجل في ستّ وعشرين صفحة، وفي الأخير ختمه بقصيدة مدحيّة، للفقير المحدث الصّوفي قاضي تلمسان المرحوم الشّيخ (شعيب بن الحاج بن علي بن عبد الله الجلبلي الحسني).

ثم تليها فهارس الديوان، في ثمانية صفحات، والصّفحة الأخيرة، ضمّنها لـ(شطرنج العارفين) المنسوب للشيخ الأكبر. هذا ما احتوى عليه ديوان أبي مدين شعيب التلمساني.

الديوان - كما أشار إلى ذلك د/مختار حبار - لا زال في حاجة ماسّة إلى إعادة تحقيق لشعره ونشره، لتوثيق ما به من قصائد، لأنّ هناك مجموعة كبيرة من القصائد، وبخاصّة الموشّحات¹ والأزجال، كثير منها يُنسب (للشّشتري)، حيث أشار جامع الديوان، (الشيخ العربي الشّوار) إلى بعض القصائد الموجودة في الديوان لكنّها تُنسب للشّشتري، كالقصيدة التي مطلعها:

يَا مَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي الْوُجُودِ وَ مَا تَحْتَ الثَّرَى، وَظَلَامُ اللَّيْلِ مُنْسَدِلُ

يقول أنّها مذكورة في ديوان (عبد الغني التّابلسي)، منسوبة للشيخ (أرسلان) الدّمشقي بلفظ (يَا مَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي الْغُيُوبِ وما..).²

والموشّح الذي مطلعُه :

كُلُّ وَاحِدٍ لَهُ نَصِيبٌ يَأْتِي وَهَوَاكَ لِي نَصِيبٌ

يقول أنّه موجودٌ في ديوان الشّشتري أيضا.

والرّجل الذي مطلعُه :

قَدْ لَاحَ لِي مَا غَابَ عَنِّي وَشَمَلِي مَجْمُوعٌ وَلَا افْتِرَاقُ

موجود في الصّفحة (345) من (شرح المباحث الأصليّة) "لابن عجيبة"، ومنسوبة للشّشتري³، وفي هذا الإشكال يقول (د. مختار حبار) مفنّدا الرّأي القائل، بفضل السّبق في استخدام الموشّحات والأزجال في التّصوف (لحي الدّين بن عربي، وأبي الحسن الشّشتري)، حيث ترى بعض الآراء «أنّ ما يُنسب لأبي مدين من هذا الفن، هو في غالبه لأبي الحسن الشّشتري، وهي وجهة نظر إذا صحّت فإنّها لا تنفي سبق أبي مدين لنظم الموشّح الصّوفي فحسب، ولكنّها تنفي أيضا أن يكون الرّجل قد نظم الموشّح، مثلما نظم القصيدة التّقليديّة، وهي وجهة نظر خطيرة، إذ بموجبها ينبغي شطب ثمانية عشرة موشّحا منسوبة لأبي مدين، ومثبتة كلّها في ديوانه دفعة واحدة... وهو الأمر الذي لا تُرجّحه ولا

⁽¹⁾ ينظر مقدمة الديوان.

⁽²⁾ يُنظر الديوان : هامش ص 100.

⁽³⁾ يُنظر الديوان : هامش ص 101/100.

نذهب معه، في غياب التحقيق و التوثيق العلمي»¹، لذا لإعادة تحقيق الديوان، تصير مع هذا الوضع ضرورة ملحة، خاصة مع كثرة اختلاف وجهات النظر، والتي لا تعتمد على سند علمي وثيق. كما أن هناك قصائد أخرى، غير موجودة في الديوان ولكنها تُنسب لأبي مدين، اطلعت على سبع منها، ومن تلك القصائد، مقطوعة من خمسة أبيات مطلعها:

جِئْتُ مُسْتَخْفِيًّا وَقَدْ عَرَفُونِي هَا أَنَا تَائِبٌ تُرَى يَقْبَلُونِي
المقطوعة موجودة في كتاب (التشوّف إلى رجال التصوّف) للتادلي، (ص³³⁴)، وهي تُنسب لأبي مدين.

أمّا خمريته وهي أشهر مطولاته، والتي تأثر بها كثير من أقطاب التصوّف من أمثال (ابن الفارض)، فقد أشار إليها (د. عاطف جودة نصر) في كتابه (الرّمز الشعري عند الصّوفية)، ونصّ القصيدة موجودٌ في مخطوط، ضمن مجموعة بمكتبة الأزهر تحت رقم (7217/622). وقصيدة أخرى مطلعها:

قَدْ زَادَ فِيكَ مِنَ الْعَرَامِ تَلَهُّفِي فَإِلَى مَتَى هَذَا الْجَفَا يَا مُتْلَفِي
هذه القصيدة موجودة في كتاب (العالم الربّاني سيدي أبو مدين شعيب) للأستاذ محمد الطّاهر علاوي" وقد أشار إلى أنّ هذه القصيدة، موجودة ضمن (المجموعة النبّهانية في المدائح النبويّة) الجزء الثاني (02) ص 380/379. وهي تُنسب أيضا لأبي مدين.

كما أورد الأستاذ محمد الطّاهر علاوي" في الكتاب نفسه، أربعة قصائد منسوبة كلّها لأبي مدين شعيب، دون أن يشير إلى مضائّها، منها قصيدة مطلعها:

أَتَانِي زَمَانِي بِمَا أُرْتَضِي فَبِاللّهِ يَا دَهْرُ لَا تَنْقُضِي
وأخرى هي إسغفارة أبي مدين من (39) بيتا، مطلعها:

اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مُجْرِي الْفُلْكَ فِي الظُّلَمِ عَلَى عُبَابٍ مِنَ التِّيَّارِ مُلْتَطِمِ
وهي قصيدة تبدأ من أول بيت فيها إلى آخر بيت بجملة واحدة هي (اسْتَغْفِرُ اللَّهَ).

وقصيدة أخرى مطلعها:

يَا مَنْ يُغِيثُ الْوَرَى مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا إِرْحَمْ عَبِيدًا أَكْفَ الْفَقْرِ قَدْ بَسَطُوا
وقصيدة أخيرة، مطلعها:

أَيَا مَنْ تَعَالَى مَجْدُهُ فَتَكَبَّرَا وَجَلَّ جَلَالُ قَدْرِهِ أَنْ يُقَدَّرَا

¹ مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا و التشكيل) ص 11.

تلك إذاً سبع قصائد، وهي قصائد تقليدية فصيحة، من خارج الديوان، رأيت من ضرورة البحث وتكامله أن أضّمّها إلى مجموعة الديوان، فبعضها يتضمّن الكثير من المزايا الأسلوبية والجمالية التي تدخل في مجال هذا، ويجدر الوقوف عندها بتأنّ.

وما يُمكن أن نشير إليه في الأخير، أن البحث لم يتناول صحّة نسبة هذه القصائد أم تلك، من عدم نسبتها، لأبي مدين أو لغيره، وإنّما تعامل مع تلك القصائد، على أنّها لأبي مدين فحسب. فمستوى بعض القصائد من تلك التي لا نزاع ولا شكّ في نسبتها لأبي مدين، من حيث لغتها وأسلوبها المتميّزين، لا يجعلنا نشكّ في أنّ أبا مدين يعجز عن كتابة الموشّح أو الزّجل، ويجعلنا نذهب مع الرّأي الذي يرى أنّ أبا مدين «قد نظم الموشّح والزّجل، إلى جانب القصيدة التّقليدية، وأنّه قد سبق ابن عربي و الشّشتري إلى نظمهما، وذلك لأنّ المدرسة المدينية في بحاية التي تردّدًا عليها وأخذًا عنها، كان لها أثرها في الأخذ الصّوفي، والتّقليد الفنّي معا»¹.

ثانيًا - جمالية اللغة الصّوفية ومستوياتها:

قال ابن عربي:

وَسَيَرُهَا فِيكَ تَأْوِيْبٌ وَإِسْأَادُ	عِلْمُ الْإِشَارَةِ تَقْرِيْبٌ وَإِبْعَادُ
لَمَنْ يَقُوْمُ بِهِ إِفْكٌ وَ إِلْحَادُ	مَا بُحْتُ عَلَيْهِ فَإِنَّ اللَّهَ صَيَّرَهُ
كُنْ فَاسْتَوَى كَانْنَا وَالْقَوْمُ أَشْهَادُ ²	تَنْبِيْهُ عِصْمَةٍ مَنْ قَالَ الْإِلَهَ لَهُ

وقال ابن الفارض :

وَعَنِّي بِالتَّلْوِيْحِ يَفْهَمُ ذَائِقُ	غَنِيٌّ عَنِ التَّصْرِيْحِ لِلْمُتَعَنِّتِ
بَهَا لَمْ يُيْحِ دَمَهُ وَفِي الْإِشَارَةِ مَعْنَى، مَا الْعِبَارَةُ حَدَّتِ ³	

هكذا لخص (ابن عربي) و (ابن الفارض)، لغة التّصوّف وحصراها في مستوى أساسي هو (الإشارة) أو (التّلويح)، هذه اللغة المركّزة والمكثّفة والمفعمة بالدلالات ، التي تعارف عليها الصّوفيون.

¹ مختار حَبّار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا و التشكيل) : ص11.

² ابن عربي : الفتوحات المكية ، طبعة إلكترونية: مكتبة المصطفى www.al-mostafa.com ص294.

³ ابن الفارض : الديوان ص55.

منذ نشأة التصوّف، مرّت هذه اللغة بمراحل جعلتها ترتقي وتتنوّع، وقد كان للصدمات العنيفة التي تعرّض لها كبار المتصوّف من أمثال (أبي منصور الحلاج) و (السهروردي)، وغيرهما، دور في تطور هذه اللغة خاصّة، و دور في نضج الحركة الصوفية بوجه عام. ولعلها إحدى الأسباب التي دفعت الصّوفية إلى توظيف بعض أغراض الشعر العربي المتعارف عليها، كالغزل عند الحديث عن الحب الإلهي، هرباً من ذلك الضغط و الحصار الذي سلّطه عليه الحكّام بإيعاز من الفقهاء، الخصم العنيد للصّوفي.

كلّ تلك القضايا، وعلى قدر ما كان فيها من الظلم والتّعسف، إلّا أنّها -حسب رأي- خدمت الحركة الصوفية، بحيث مكّنتها من هيكلة نفسها، ووسط هذا المجتمع الرافض لمعظمه لأفكارها، حتى يتسنى لها الاستمرار، ولقد تجلّى تطوّر الحركة الصوفية، من خلال اللغة، التي انتقلت من لغة العبارة المعلومة لدى العامّة، والمرفوضة منهم لسوء الفهم والتّقدير، إلى لغة الإشارة، المبهمة لدى الآخر، والمعلومة عند الصّوفي، هذه اللغة التي لعب الرّمز فيها الدور الرّئيس، ووصل بها إلى حدّ الانبهام والغموض لدى الآخر، فاللغة الصوفية إذن لغة رامزة، ولعل ذلك الغموض الذي يحيط بها مرده -حسب بعض الدارسين- إلى ذلك الحضر الذي فرض عليها، وإلى ألوان العذاب الذي سلّط على أقطابها ومريديها، فاختاروا الهروب والاختفاء وراء تلك اللغة، حتّى يذرّ الصّوفي عن نفسه العذاب، وينأى بها عن العيون المتربّصة. إلّا أنّ تلك الكثافة اللّغوية وذلك التلاعب الجميل بالألفاظ، وذلك التراكم الكمّي للرمز، يرتقي باللغة الصوفية من مجرد الاختباء وراء الحرف هرباً من ظلم الحكام وتسلط الفقهاء، ويجعل منها «تجربة مفارقة تتأسّس على عنصرين أساسيين: عنصر جمالي وآخر تراجيدي»¹.

فخصوصيّة اللغة الصّوفية، تنأى بنفسها كثيراً عن ما يعتقده البعض، في كونها وليدة ظروف نفسية أو اجتماعية فقط، بل تأخذ أبعاداً أخرى، تقوم على عنصرين أساسيين، عنصر جمالي، وآخر تراجيدي، هذا الأخير يفسّره كون الصّوفي «يحسّ بأنّ وجوده مؤسّس على الانفصام والاعتراب عن أصوله البدائية، التي هي الألوهية (أصل الروح)، والطبيعية الترابية (أصل الجسد)، هذا الإحساس بالانفصام، يُفسّر من جهة أخرى معاناة الصّوفي والتّزعة البكائية التي تطغى على الكثير من نصوصه الشعريّة»² هذا الانفصام الذي يشعر به الصّوفي، بين الألوهية والطبيعية، والاعتراب عن الأصل، شكّل

⁽¹⁾ منصف عبد الحق : الكتابة والتجربة الصّوفية (نموذج محي الدين بن عربي) منشورات عكاظ، الرباط 1988، ص10.

⁽²⁾ نفسه : ص10.

عنده تلك النّزعة البكائيّة، حيث جعلته يتّخذ موقفا تراجيديّا من الوجود، وعلى التّقيّض، فإنّ الحسّ الجمالي يُعطي الصّوفي الرّغبة في الحياة، والاستمرار و الخلود.

ولقد مرّت اللغة الصوفية-حتّى وصلت إلينا بهذا المستوى- بثلاث مراحل:

الأولى: «كانت فيها اللغة الصوفية بسيطة بساطة تجربة الصّوفي نفسه، تلك التجربة التي كان يساعده القرآن على تبلورها، من خلال التلاوة، فالتجربة الصوفية وليدة التّفكر في القرآن، والإكثار من تلاوته، واستعادة بعض ألفاظه، كالحبّة والقرب والشّوق، وهنا يمكن القول، أنّ التّصوّف نشأ نشأة إسلاميّة خالصة»¹، فلغة التّصوّف ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الصّوفيّة، ولما كانت هذه الأخيرة بسيطة في بداياتها، كانت اللغة الصوفية بسيطة أيضا، والتجربة الصّوفية تستمدّ طاقتها، وتحدّدها من القرآن الكريم، ما يُفسّر أنّ التّصوّف، إسلامي النّشأة، على عكس ما يعتقد آخرون، في أنّه نشأ متأثرا بالديانة المسيحيّة خاصّة في الحب الإلهي، أو البوذيّة، في قضية الحلول، قد يكون استمدّ في وقت متأخّر من نشأته بعض طقوسهما، لكن في حقيقة الأمر أنّ نشأته إسلاميّة خالصة.

أمّا الثانية: فقد بلغت فيها «التجربة الصّوفية أشدها، ويصبح لها كيانها الخاص، ولغتها الخاصّة، بما فيها من عبارات وإشارات و رموز، وفي هذه المرحلة أصبحت التجربة خلاقة، تأتي بمعطيات جديدة لم تكن في القرآن، وتُساعد الصّوفي على التّظنر إلى كلّ شيء نظرة تأويليّة، أصيلة»²، وفيها تُصبح التجربة الصّوفية أكثر استقلالية، ويصير لها كيانها الخاص، بعدما كانت مرتبطة بالقرآن الكريم، تستمدّ منه بعض ألفاظه وتُكثر من تلاوته والتّدبّر فيه، لتصير تجربته خلاقة تأتي بأشياء جديدة، غير تلك الموجودة في القرآن. بهذا التّقدّم الذي شهدته التجربة الصّوفية، تطوّرت معها لغة التّصوّف، وصارت تعتمد تأويل الأشياء، وبالتالي اختلفت نظرة الصّوفي إلى القرآن، حيث صارت تعتمد الاستبطان و التّأويل، وخير من مثل هذه المرحلة من المتصوّفة، (الحلاج) و (ابن عطاء).

أمّا المرحلة الثالثة: فقد بلغت «الرّؤية الصّوفية أقصاها، وتبدأ مع منتصف القرن الرابع، ويمثلها أحسن تمثيل (التّفري)، وينتقل الصّوفي من التّفكر في القرآن، إلى مخاطبة الله... ويمتزج في هذه اللّغة الرّمز بالإشارة، ويكسوها الغموض والانبهام، وتصبح لغة مستغلقة حتّى على ذهن

¹ حميدي خميسي : اللغة الصوفية ، مجلّة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 10، ديسمبر 1996

ص 37/36

⁴ نفسه : ص 37.

الخواص، لأنّ الصّوفي وصل من خلالها إلى مرحلة ما لا يَنقَال¹ إذن في هذه المرحلة الأخيرة، تصل التجربة الصّوفية إلى ذروتها، حيث يتجاوز الصّوفيّ فيها مرحلة التدبّر، والتّفكّر في القرآن، إلى مرحلة مخاطبة الله، وفي هذا المستوى يختلط في اللغة الصّوفية الرّمز بالإشارة ، وتُحاط بهالة من الغموض والانغلاق، ممّا يُصعّب على المتصوّفة أنفسهم فكّ رموزها، لأنّ الصّوفي وصل إلى مرحلة اللاّقول - إن صحّ التعبير - مرحلة الصّمت «التي تُحيل الوجود إلى كلام أبدي غير منطوق، وليس المقصود من الصّمت، هو الصّمت عن الكلام، وإنّما هو صمت الفكر، ذلك الصّمت المبدع الذي يُقْبَرُ فيه العقل ، كما يقول (التّفري)، وتُحلّ معه السّكينة، ويعيش المتصوّف لحظة الخلود الأبديّة، التي تتلاشى معها كينونة الزّمن»².

فالملاحظُ إذن، أنّ اللّغة الصّوفية ، تزداد كثافةً وعمقاً، وتعقيداً وغموضاً، كلّما تطوّرت التجربة الصّوفية، وأخذت ترتقي من مقامات إلى أحوال عليّة، يزداد فيها وَجَد الصّوفي، وبالتالي يحتاج إلى لغة جديدة، تناسب تلك الحال، وتلك الرّؤية، التي كثيراً ما يصعب التعبير عنها، فتأتي اللغة منبهمّة، بل تصير اللغة لديه «مخاضاً عسيراً، يتجاوز بها حدود التّواصل، إلى التّعبير عن غير المألوف، واللاّمحدود والمطلق، وهو يسعى إلى تفجيرها و الخروج بها عن المواضع الاجتماعية، لتصبح لغة وجوديّة، تحمل في حروفها ومعانيها أسرار الكون والخلقة، ومن خلال هذه النّظرة إلى اللغة، يُصبح العالم كلّ نوعاً من الكتابة أو اللغة، أو مصحفاً كبيراً، على حدّ تعبير (ابن عربي) نفسه، إلى جانب المصحف الصّغير، الذي هو القرآن الكريم»³ فاللغة الصّوفية في هذا المستوى، تصير تعبيراً عن اللاّنهائي، عن الوجود، عن أسرار الكون، الذي كان في البداية كلمة.

هذا المجال الفسيح والمنبسط أمام الصّوفي، لا تسعه هذه اللّغة التّسيّية المتواضع عليها، «فكانوا مضطّرين لأن ينشقّوا عن محدوديّة العبارة الثّابتة، فاصطلحوا على لغة دالّة على التجربة الرّوحية، التي لا تُقاس بالحدود و الأوصاف»⁴، فكانت لغة الإشارة، هي اللغة التي عبّرت بصدق، عن الرّؤيا الصّوفية، وقالت ما لم تستطع العبارة قوله، فتميّزت لغة الإشارة، عن لغة العبارة، بكثير من المميّزات و الخصائص، فتعدّدت وظائفها، ولم تُعد «مجرّد وظيفة إبلاغيّة أو

(1) نفسه : ص38.

(2) حميدي خميسي : اللغة الصوفية ، مجلّة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، ص36.

(3) نفسه : ص31.

(4) أحمد الطّريق أحمد : الخطاب وخطاب الحقيقة (مبحث في لغة الإشارة الصّوفية)، مجلّة فكر ونقد، عدد40، يونيو2001، دار النّشر المغربية، سبريس، الدار البيضاء، ص66.

استشهاديّة أو انطباعيّة، وإنّما هي وظيفة فكرية نفسية تأثريّة إفهاميّة، ذات أبعاد محدّدة عن أفكار صاحبها ومشاعره الخاصّة»¹.

تعدّت اللغة الصوفية إذن مستوى الإبلاغ، إلى مستويات أخرى، فصارت ذات وظائف نفسية، وتأثريّة وإفهاميّة، تعبّر عن حالات الصوفي الخاصّة، لذلك «لا يستطيع المتلقّي أو القارئ أن يتماهى، مع لغة الصوفي إذا لم يندمج بمعارفه و معارجه، ويضبط التقاطعات الرّمزيّة لتلك اللغة... وهذا لا يمثّل عجزاً صريحاً في الإدراك، وإنّما يُجسّد وعياً فاعلاً لكيفيّة فهم اللغة الخاصّة، التي يستعملها الصوفي في معارجه العقلية، ومقاماته الروحيّة، والمراتب العليّة القدسيّة»²، فيجب على المتلقّي، كي يصل لفك شفرات تلك اللغة، أن يندمج بمعارفه مع معارف الصوفيّة، حتّى يتمكن من إدراك تلك اللغة الخاصّة.

ومن ضمن تلك الوظائف اللغوية التي سبق ذكرها، هناك وظيفة أساسيّة، هي الوظيفة الجمالية للغة الصوفيّة، هذه الوظيفة التي لم يهتمّ النقاد بها كثيراً، ورأوا أنّها وظيفة عرَضيّة، في حين - وحسب ما اعتقده - أنّ عنصر الجمال متوفّر في هذه اللغة، رغم هالة القداسة التي تُحيط بها لأنّها مرتبطةٌ بالإلهي، وبتلك الأحوال والمقامات، والمجاهدات النفسية، إلّا أنّها في الأخير تبقى لغة، بغضّ النظر عن الرسالة التي تبليغها، لأنّه - كما أشار البحث في موضع سابق - أوّل ما يشدّ المتلقّي هو الشكل، ناهيك عن أنّ «اللغة العربية ككلّ اللغات، لها كيائها ولها طبيعتها أو عبقريتها، أو لنقل لها ذوقها وجماليتها، ومنذ قديم أحسّ أبناؤها - ربّما كان بدافع عصبية التّفاخر - بأنّ لها ميزات، لا تكاد تتوافر في غيرها من اللغات»³، فاللغة العربيّة تتميز بجماليات خاصّة، أبرزها خاصيّة الإعراب، التي لا نكاد نعرّض عليها - بذلك النّحو - في أيّ لغة أخرى، وقد رأى (الجاحظ) أنّ العرب «أنطق من غيرهم، وأنّ لغتها أوسع وأنّ لفظها أدلّ، وأنّ أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثال التي ضربت فيها أجود وأسير، وأنّ البديهة مقصورةٌ عليها، وأنّ الارتجال و الاقتضاب خاصّ فيها»⁴ تلك إذن ميزات جمالية تخصّ اللغة العربيّة، شعرها ونثرها، والأدب الصوفي، (شعره ونثره) أدبٌ قيل بتلك اللغة، فكيف لا يتميّز بميزاتها، ويختصّ بخصائصها ؟

(1) حسين جمعة : جمالية التّصوّف مفهومها ولغة ، ص 18.

(2) السابق : ص 18.

(3) عزّ الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي، ص 282.

(4) الجاحظ عمرو بن بحر : البيان والتبيين، تحقيق و شرح، عبد السّلام هارون، ج 1. مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 7،

والمطلع على الشعر الصوفي، المدقق في لغته وأساليبه لاشكّ واجدٌ أن «لغة التصوّف في جماليّتها المميّزة لها، تخلق وحدةً فنيّةً، ومن ثمّ شعوريّةً، فكريّةً ترتفع بالمشاعر، وهي تعبّر عن تجربة عرفانيّة فريدة، تكشف الدلالة بوعي مرهف وحسّ وثاب، قائمة على قصديّة مفتوحة على تصوّر شديد الخصوصيّة، وكذلك هي لغة المتصوّفة التي اخترعوها، فهي على رقتها، وسهولتها وتنوّعها، ذات دلالة اشتقاقية خاصّة»¹. فتأمّل قول أبي مدين، عندما يتناصّ مع (الجنون) في مجال الحب الإلهي، يقول :

تَذَلَّلْتُ فِي الْبُلْدَانِ حِينَ سَبَيْتَنِي وَبْتُ بِأَوْجَاعِ الْهَوَى أَتَقَلَّبُ
فَلَوْ كَانَ لِي قَلْبَانِ عَشْتُ بِوَاحِدٍ وَأَتْرُكُ قَلْبًا فِي هَوَاكَ يُعَذِّبُ
وَلَكِنْ لِي قَلْبًا تَمْلِكُهُ الْهَوَى فَلَا الْعَيْشُ يَهْنِي لِي وَلَا الْمَوْتُ أَقْرَبُ²

فرغم تلك الخصوصيّة التي تصاحب لغة التصوّف، إلّا أننا نجد فيها وهي تعبّر عن تلك التجربة العرفانيّة المتميّزة، من الرقة ورهافة الحسّ والسهولة والتنوّع، ما يُحرّك الخيال ويهزّ المشاعر ويرتفع ويرتقي بها إلى أفق، غير الأفق الذي يحملنا إليه خيال الشّاعر العادي، إنّما هو أفق لدنيّ، قدسيّ طاهر.

وإذا تأملنا القصيدة الصوفيّة، بعيدا عن الموقف الأخلاقي، فإنّ الوظيفة الجماليّة- كما يقول (ابن عربي)- تظلّ قائمة لأنّها «تتحصّل من تفاعل لفظها مع معناها، وتداخلهما، يقول "جمال الشعر والكلام، أن يجمع بين اللفظ الرائق، والمعنى الفائق، فيحار الناظر والسّامع فلا يدري، اللفظ أحسن أو المعنى، أو هما على السّواء، فإنّه إذا نظر إلى كلّ واحد منهما، أذهله الآخر من حسنه، وإذا نظر فيهما معا حيراه" واختلال أحدهما، ينجم عنه تراجع القيمة الجماليّة للقصيدة، لأنّ العلاقة بين اللفظ والمعنى، هي عيُنُها علاقة الصّورة بالروح»³، فقضيّة اللفظ والمعنى مطروحة في الشعر العادي والصّوفي على السّواء، لأنّ الأداة واحدة، وهذان الطّرفان- أي اللفظ والمعنى- يُشكّلان طاقة جماليّة فعّالة في النّص الأدبي (الصوفي و العادي)، والمُتأمّل في الكلام السّابق، كلام ابن عربي نفسه، سيجد فيه تناسقا وانسجاما في ألفاظه، ووضوحا وبيانا في معانيه، وكأنّه صادرٌ عن أديب ناقد، لا عن

⁴ حسين جمعة : جماليّة التصوّف مفهوما ولغة، مجلّة الموقف الأدبي، ص22.

² الدّيان : ص61.

³ خالد بلقاسم : الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2004، ص140.

ناقد، لا عن متصوّف زاهد. فهو يُؤكّد هنا على جمال اللفظ، دون إهمال المعنى، لأنّ جمال النّص يتشكّل من تداخل اللفظ مع المعنى.

ومع ذلك يجب أن نشير إلى أنّ جماليّة لغة التّصوّف، ليست جماليّة عاديّة فإذا «ظنّ المتلقّي أنّه قادر على إدراك تلك الجماليّة، في إطار التقابل بين لغة التّصوّف وما انطوت عليه من دلائل مُعجميّة، أو من أساليب موروثة في البلاغة، أو ماخترته من ثقافة وتجربة قديمة، أو حديثة، فإنّه لن يَجني من النّص الصّوفي إلّا السّراب»¹، كلّ ذلك لا يكفي لإدراك التجربة الجمالية في النّص الصّوفي، بل يجب على متلقّيه، أو دارسه أن يتزيّاً بزيّه، بمعنى يجب عليه مثلاً «أن يقوم بعملية رصدٍ لُغة المتصوّفة وكناياتهم، واستعاراتهم و رموزهم، وأن يتفاعل فيها، محاولاً تمثّل التجربة، ومن ثمّ فهم ملامساتها... ليقبض على طبيعتها وجماليّتها»² أي أن يقترب من لغة التّصوّف، ويتعاطى معها، حتّى يستطيع سبر غورها وفكّ شفراتها و رموزها، وتفهّم كنياتها واستعاراتها، ويعيش التجربة التي عاشها الصّوفي أو يتمثّلها، حينها يُمكن القول أنّنا قبضنا على جماليّتها، فلغة الإشارة - كما قال عنها (ابن عربي) - :

عِلْمُ الْإِشَارَةِ تَقْرِبٌ وَإِبْعَادٌ وَسَيْرُهَا فِيكَ تَأْوِيْبٌ وَ إِسْتَادٌ³

فهي لغة قد تقربُ منّا كثيراً وتسرع، حتّى نعتقد أنّنا وعيناها وعرفنا مقاصدها، ولكنّها في الوقت نفسه، تَبعد وتناهى وتتاّبى، حتّى تظهر غريبة مستغلقة. هذه هي طبيعة اللغة الصّوفيّة.

(1) حسين جمعة : جماليّة التّصوّف مفهومها ولغة، مجلّة الموقف الأدبي، ص23.

(2) نفسه : ص23.

(3) ابن عربي : الفتوحات المكية، ص294.

ثالثاً- الإيقاع في القصيدة الصّوفيّة:

1)- توطئة :

يُعدّ الإيقاع ركناً أساسياً في الشّعر، إذ عليه تُبنى القصيدة، وتتماسك أجزاؤها من بدايتها حتّى نهايتها، سائرةً في خطٍّ إيقاعيٍّ واحد لا تحيد عنه، مُشكّلةً مع موضوعها بنيةً جماليةً متكاملة، فتحدثُ في نفس المتلقّي الشّعور بالمتعة والغبطة والارتياح، هذا ما يجعل الشّعر يتميّز بخصائص جماليّة، فزيادة على الإيقاع والموسيقى، يتميّز بكثافة الخيال وسعته، وجمال الصّورة وبلاغتها، ودفء العاطفة وقوّتها.

يُعرّف ابن منظور الإيقاع بقوله «الميقع والميقعة، كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يُوقّعها ويبيّنهما»¹ فإيقاع اللحن والغناء إذا، يحتاج إلى وزن وتوقيت متساوٍ بين تلك الأوزان، فهناك - منذ القديم - ربط بين الوزن والإيقاع، وقد عرّف (السّجلماسي) الشّعر، بأنّه «الكلام المخيل المؤلّف من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مقفّاة»² فالشعر يعتمد الكلام المتخيّل، المؤلّف بينه بوزن، أي له عدد إيقاعيّ مُعيّن، وقوله متساوية، أي أن يكون القول مؤلّفاً من أقوال إيقاعيّة متساوية في الأزمنة، أي عدد زمان الواحد منها مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومنه تتشكّل موسيقى شعرية منسجمة، فالإيقاع إذاً مرتبط بالموسيقى.

وقد ذهب علماء البلاغة والعروض مذاهب شتّى في تعريفهم للإيقاع، وعلاقته بالوزن، وقد تقرّر أن الإيقاع أشمل من الوزن، في حين أنّ الإيقاع في المعاجم العربيّة، ظلّ تابعاً للمفهوم الذي

¹ ابن منظور: لسان الغرب، ج6، مادة (وقع) دار صادر بيروت، ط1، 1997، ص475.

² أبو محمد القاسم السّجلماسي : المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط 1980

جاء به (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، في كونه «حركات متساوية الأدوار، لها عودات متوالية»¹ فهذا التساوي وهذه العودات المتكررة، لا تخرج بالإيقاع عن الوزن.

ولعل أكثر المحاولات دقة، من المحاولات التنظيرية التي عرّضت لدراسة الإيقاع، تلك التي قام بها (حازم القرطاجني)، حيث فرّق بين التناسب الزمني في الشعر، فالشعر عنده يتكوّن «التخايل الضرورية وهي تخايل المعاني من جهة الألفاظ، وتخايل اللفظ في نفسه، وتخايل الأسلوب، وتخايل الأوزان والنظم»²، فحازم يُفرّق بين الوزن والنظم، والذي يقوم عنده، على جملة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة، كما يأخذ بعين الاعتبار، الإيقاع البلاغي، الذي يقوم على التناسب بين المسموعات والمفهومات، والتي تقوم بدورها على التخيل. و«معرفة جهات التناسب في المسموعات و المفهومات، لا يُوصل إليها بشيء من علوم اللسان، إلاّ بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة، الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته، ضروب التناسب و الوضع»³، فقد وُفّق القرطاجني في الربط بين المستويين، المستوى الدلالي والنظمي، من خلال حركة الألفاظ والعبارات، التي اصطلح عليها (بالنظم).

« وقد تسنّم الوزن في الشعر العربي، مكانة خاصّة يدلّ عليها ما جاء في نظريّة عمود الشعر، التي استقامت واكتملت عند المرزوقي »⁴ على اعتبار أن الوزن هو عمود الشعر، وهو الذي يضمن للقصيدة توازنها، وبالتالي فهو لا يقل مكانة عن الإيقاع، لأنّ الوزن «هو وظيفة الإيقاع وصورته، وجزء منه، إذ أنّ الإيقاع سابق للموسيقى والشعر، وهو مرتبط بالتجربة، يستمدّ منها خاصّيته الدلالية المشكّلة لنظامه الإيقاعي»⁵ إذ هناك نوع من التكامل بين الوزن والإيقاع، فالوزن له علاقة وطيدة بالتجربة الشعرية، على اعتبار أنّ التجربة «هي التي تختار وزنها بما يُلائم مع طبيعتها وخواصّها، وهذا يعني أنّ لكلّ وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طيّاته قدرة خاصّة على استيعاب

(1) ابن سيّده : المخصّص، السّفر الثالث، مادة (وقع)، دار الفكر، بيروت 1978 ص 228.

(2) حازم القرطاجني : منهج البلاغة و سراج الأدباء، تح/ محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت

ط 3، 1986، ص 89.

(3) نفسه: ص 89.

(4) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية، ص 36.

(5) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 18.

نمط معيّن من التجارب»¹ على الرّغم من أنّ ظاهرة ربط الوزن بالتجربة، أسالت الحبر الكثير بين مؤيّد ومعارض، وسأعرض لهذه النقطة في حينها.

أمّا مفهوم الإيقاع في العصر الحديث، فإن أصل المصطلح انكليزي، مشتق من اليونانية، والذي يعني الجريان والتدفق، ثم تطوّر فأصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية (mesure) المعبّرة عن المسافة الجمالية²، وبالتالي فهو يرمي إلى التواتر المتتابع، بين الصّمت والصّوت، أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء... إلخ. وقد ردّه (كلوريدج) في القرن التاسع عشر «إلى عاملين، أولهما: التّوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معيّنة، فيعمل على تشويق المتلقّي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظنّ، التي تنشأ عن النّغمة غير المتوقّعة، والتي تولّد الدهشة لدى القارئ»³، فذلك التّوتر يعمل على إدهاش المتلقّي، وتشويقه، كما تعمل المفاجأة، على إنشاء أفقٍ من التّوقعات في ذهن المتلقّي، والتي قد تُحدث عنده أحيانا خيبة الظنّ، أو المفاجآت التي تولّد لها المقاطع. فالإيقاع إذا، ليس وليد الصّوت منفرداً، أو العنصر الشكلي فحسب، بل هو نتاج ذلك النّسيج المتآلف، في علاقته بأعضاء أخرى في المنجز الشعري.

والإيقاع ليس ظاهرة تخصّ الشعر أو النثر لوحدهما، بل هو خاصيّة تتمظهر في كلّ ما يُرى من الفنون، فهناك «إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية»⁴ فالإيقاع، قاعدة تتأسّس عليها كل الأعمال الفنية، بل هو ظاهرة أحسّ بها الإنسان في كلّ ما حوله من مظاهر الطبيعة، التي تسير في نسقٍ محدّد، أحسّ بها في حركة الحيوانات، بل كلّ الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنّها أساس يقوم عليه البناء الكوني، ليضمن حركة الظواهر المادية بما يُوفّر لها من توازن وتناسب ونظام⁵، فالإيقاع بهذا المعنى يأخذ في سياقاته الإجرائية، عدّة أشكال فهو، «التكرار المتسق لوضع أو مركز قوّة لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنّه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معيّن، يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في التّهاية، رجوع

(1) نفسه: ص18/19.

(2) Le grand Robert de la longue Francaise – Tome IX paris 1985p218.

(3) ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط¹، 1998، ص21.

(4) رينيه ويلك- و أوسطن وارين: نظرية الأدب ، تر/ محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت 1987 ص170.

(5) يُنظر محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص112.

القرار في الأغنية، ردّ العجز على الصّدر في الشّعر، تكرار قافية واحدة، أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقيّة في المعزوفة، فهو تناظر زمني يُقابله في الطّبيعة توقّف الحركة أمام حاجز ثمّ استئنافها، ويقوم جمالها على لذّة انتظار ما نستبق حدوثه¹، وهذه الأشكال -بطبيعة الحال- لا تجعل من الإيقاع مجرد وسيلة إطراب وتلبية رغبات نفسيّة صرفة، بل هو ذو قيمة متميّزة، من حيث المعنى أو المعاني التي يوحى بها، فالفنّ تعبير إيحائي عن معانٍ تفوق المعنى الظاهر. والإيقاع أهمّ وسيلة من وسائل هذا التعبير، فهو لغة التّواتر والانفعال، من هنا ارتكز عليه الشّعر ارتكازاً أساسياً في موسيقاه واعتبره أهمّ أركانها.

(2) - الإيقاع الدّاخلي:

أ- تكرار الأصوات:

اهتمّ الشعراء بظاهرة تكرار كمّ معيّن من الأصوات في إبداعاتهم الفنّية، «بيد أنّ معالجة الصّوت، تحقّق مقارنة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصّوت بالدّلالة، بمعنى أنّ دراسة الإمكانيات الصّوتية في الشّعر، إنّما هي بحث في بنية صوتيّة دلاليّة»²، فهي من ناحية تُشكّل بتواليها وتواترها في النّص، ظاهرة إيقاعية جميلة تستثير المتلقّي فتشده إلى النّص، وتزيد -من ناحية أخرى- الجانب الإيحائي من النّص قوّة ووضوحاً، و «يتحقّق التكرار بوصفه بنية أسلوبية، على مستويات عدّة، فهناك تكرار على المستوى الفونيمي، ويضفي هذا التكرار بُعداً نغمياً يُعدّ مُكوّناً تتضمّنه العناصر اللّسانية، الأمر الذي يُفضي إلى اكتساء هذه العناصر، إيقاعاً خاصّاً، هو مُكوّن ذاتي في اللغة ينبثق من طبيعة الفونيمات نفسها»³، وقد شكّل هذا الانزياح الصّوتي، مجالاً ثرياً في البحث الأسلوبي، فصار تناول النّصوص الأدبية انطلاقاً من هذه المستويات عامّة، يزيد غناءً وانفتاحاً، فتتعدّد القراءات وتكثر التّأويلات للنّص الواحد، ناهيك عمّا «يحقّقه التّوافق الصّوتي من وحدة حقيقيّة يفرضها على الفكر، عن طريق صميميّة العلاقة القائمة بين الصّوت والمعنى، إذ لا يُمكن أن يُوجد أيّ معنى بدون صوت يُعبّر عنه»⁴، فعلاقة الصّوت بالمعنى، علاقة وطيدة، فلا معنى بدون صوت، ولأنّ الصّوت رمز للمعاني فإنّ دلّالته الكامنة، «لا تظهر إلّا من خلال حدث وحركة، وإذا

¹ عزّ الدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص115.

² حسن ناظم : البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص97.

³ نفسه : ص87.

⁴ محمد صابر عبيد : القصيدة العربية بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص20/19، نقلاً عن: كلود ليفي ستراوس، الأسطورة

والمعنى. تر، شاكر عبد الحميد، ص75.

كانت النفس الإنسانية، بوصفها ميداناً حياً للحركة والفعل و الحدث خاضعة لتأثير الصوت بنحوٍ أو بآخر، فما هذا التأثير إلا لأن الصوت في حد ذاته يحمل في طياته معنى¹ لذا أمكننا القول لا صوت بدون معنى.

والملفت في ديوان أبي مدين شعيب، رواج حروف معيّنة بكثافة، تتجاوز حروفاً أخرى، والملاحظ أيضاً أنه إذا وظّف حرفاً معيّناً في روي القصيدة، نجد أن ذلك الحرف يشيع ويهيمن على متن القصيدة، فيكثر في حشو أبياتها. ومن تلك الأصوات التي شكّلت انزياحاً واضحاً في ديوان أبي مدين شعيب، نجد الأصوات الساكنة أو ما يصطلح عليه بالأصوات الذلّقيّة، وهي (اللام، الراء، النون) هذه الأصوات التي تميّز بالتوسط -إن صحّ التعبير- فهي «مع قرب مخارجها تشترك في نسبة وضوحها الصوتي، وأنها من أوضح الأصوات الساكنة في السّمع، ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات اللين، فهي جميعاً ليست شديدة أي لا يُسمع معها انفجار، وليست رخوة، ولذلك أعدّها القدماء من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة»² ومن أكثر الأصوات الذلّقية شيوعاً في ديوانه، والذي يحتلّ الترتيب الأوّل، هو صوت (النون) بالرغم من ظهوره في ثلاثة (03) قصائد ومقطوعتين (02)، فقط،، إلا أنه تكرر واحداً وأربعين ومائتي مرّة، في ستّة وخمسين (56) بيتاً من مجموع الأبيات، والتي تُقدّر بثلاثمائة وستين بيتاً (360)، بنسبة تقدّر بـ (66.94%)، وقد وظّف الشاعر صوت النون «والنون لأمر ما تُسمّى بالحرف النّواح»³.

وتعدّ خمريّة أبي مدين، وهي من أطول قصائده، حيث تبلغ خمسين بيتاً، تكرر فيها صوت النون إحدى وثمانين مرّة (81)، وقد بناها على روي النون المشبعة بألف، يقول في مطلعها :

أَدْرِهَا لَنَا صَرْفًا وَدَعْ مَرْجَهَا عَنَّا فَنَحْنُ أَنْاسُ لَا نَرَى الْمَرْجَ مُدْ كُنَّا
وَعَنَّ لَنَا فَالْوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا لَأَنَّا إِلَيْهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّا
عَرَفْنَا بِهَا كُلَّ الْوُجُودِ وَلَمْ نَزَلْ إِلَى أَنْ بِهَا كُلَّ الْمَعَارِفِ أَنْكَرْنَا⁴

(1) نفسه : ص 21.

(2) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، 1999 ص 58.

(3) رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيليّة تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي) منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 10.

(4) عاطف جودة نصر : الرّمز الشعري عند الصّوفية، ص 359. نقلاً عن مخطوطة ضمن مجموعة بمكتبة الأزهر تحت

رقم (622/7217).

لقد سبقت الإشارة في موضع سابق من هذا البحث، إلى أن الخمر عند الصوفي هي الوجد، ومعرفة الله عز وجلّ وحبّه، فالسكر غيبة تُسببها رغبة عارمة في لقاء الله. ولصوت "التّون" ارتباط وثيق بالمناجاة والتّجوى «أي أنّها ترتبط بالبكاء وما يسبب البكاء، مثلما أنّها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى و أدائه»¹ وحرف التّون كما يُعرفه علماء الأصوات، هو «صوت مجهور متوسط بين الشدّة والرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء من الرّتين محرّكا الوترين الصّوتين، ثمّ يتخذ مجراه في الحلق أولاً، حتّى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى، فيسدّ بهبوطه فتحة الفم ويتسرّب الهواء من التّجويف الأنفي، مُحدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يُسمع»²، ولعل هذه الصّورة التي يُنطق بها هذا الصّوت نفسه، مُشابهة بشكل من الأشكال، لتلك الحالة من التّجوى والمناجاة التي يعيشها أبو مدين، وبخاصّة أن هذا الصّوت قد كثر في قصائد الحب الإلهي، كما استأثر هذا الصّوت بالقافية، فبنى الشاعر عليه قصيدته، فجاء رويّها نونا مُشبعةً بألف، مثل قوله (كُنّا ، عَنّا ، أنكرنا ..)، ولعل نون الجماعة بما فيها من فخامة، توحى بالسّمو و الارتقاء إلى الحضرة الإلهية، التي ظل الشاعر يُجاهد محاولا الوصل إليها، لكن صعب عليه ذلك، لأنّه لم يتخلّص بعد تخلّصا كاملا من حظوظ النّفس. يقول- في القصيدة نفسها- معبرا عن الغيبة والحضور :

حَضَرْنَا وَغَبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤُوسِهَا وَعُدْنَا كَأَنَّا لَا حَضَرَنا وَلَا غَبْنَا
وَأَبَدَتْ لَنَا فِي كُلِّ شَيْءٍ إِشَارَةً وَمَا احْتَجَبَتْ إِلَّا بِأَنْفُسِنَا عَنَّا³

والملاحظ إذا أن «الخمر في قصيدة أبي مدين، تلويحا إلى الحب تارة، وإلى موضوع هذا الحب تارة أخرى، وإلّا ما كانت الخمر في الشعر الصّوفي رمزا على الحب الإلهي، لأنّ هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر والمعنوي والغيبة بالواردات القويّة، عمّا يصرف عن الكينونة ويحول دون العلو»⁴، ويقول في قصيدة أخرى من اثنين وعشرين بيتا، راج فيها صوت "التّون" بشكل مثير للانتباه، حيث تكرر من بداية القصيدة إلى نهايتها، إحدى وتسعين مرّة (91) تدور دائما حول الحب الإلهي ، يقول في مطلعها:

(1) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص 85.

(5) عاطف جودة نصر : الرّمز الشعري عند الصّوفية، ص 359.

(3) السابق : ص 359. نقلا عن مخطوطة ضمن مجموعة بمكتبة الأزهر تحت رقم (622/7217).

(4) نفسه : ص 363.

تَضِيقُ بَنَا الدُّنْيَا إِذَا غَبِثُمْ عَنَّا وَتَذْهَبُ بِالْأَشْوَاقِ أَرْوَاحَنَا مِنَّا
فَبُعْدُكُمْ مَوْتٌ وَقُرْبُكُمْ حَيَا فَإِنْ غَبِثُمُوا عَنَّا وَلَوْ نَفْسًا مِّنَّا
نَمُوتُ بِبُعْدِكُمْ وَنَحْيَا بِقُرْبِكُمْ وَإِنْ جَاءَنَا عَنْكُمُ بَشِيرُ اللَّقَا عَشْنَا¹

فالشاعر هنا، وعلى «مدار أبياته يصف حالته، التي تعج بالشكوى والعتاب والألم والحرقه والحسرة، لما يتعرض له من صدود من معشوقة-الذات العليا-فهو باك، هائم الفؤاد..وهي معان يفيض بها كل بيت، وينسجم فيها مع صوت النون، ولعل هذا المعنى ما دفعهم لتسميته الصوت النواح»².

ويقول أبو مدين شعيب، في مقطوعة من أربعة أبيات، تكرر فيها صوت النون ثمانية عشر مرة، يقول:

طَالَ اشْتِيَاقِي وَلَا حِلٌّ يَوَّانِسُنِي وَلَا الزَّمَانُ بِمَا نَهَوَى يُوَافِنِي
هَذَا الْحَبِيبُ الَّذِي فِي الْقَلْبِ مَسْكَنُهُ عَلَيْهِ ذُقْتُ كُؤُوسَ الدَّلِّ وَالْمَحَنِ
عَلَيْهِ أَنْكَرْنِي مَنْ كَانَ يَعْرِفُنِي حَتَّى بَقِيتُ بِلَا أَهْلٍ وَلَا وَطَنِ
قَالُوا: جُنْتُ بِمَنْ تَهْوَى، فَقُلْتُ لَهُمْ: مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إِلَّا لِلْمَجَانِينِ³

فالشاعر مُشتاق لمن يُحب (الذات العليا)، وهي تأبى وتصدّ، وتبقى فجوة التّقابل بينهما قائمة «أحدهما يصبو إلى التّواصل، وآخر يمنعه ويصدّه، ولن يتمّ التّواصل المأمول إلاّ بمثابرة الذات المحبّة على المحو والإثبات، محو الحظوظ وإثبات الحقوق، فإذا ما تمّ ذلك، فإنّ بنية الخطاب الشعري تتبدّل من ثنائية التّقابل إلى التّوحد»⁴ لأنّ النص مبني على التّقابل، الذات المحبّة (اشتيافي، نهوى، مسكنه، الحبيب..)، والذات المحبوبة (لا حلّ، أنكرني، جُننت..). وفي ظلّ هذا التّقابل اصطبع النصّ بمسحة حزينة، تجلّت من خلال رواج صوت النّون.

(1) الديوان : ص95.

(2) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص86.

(3) الديوان : ص66.

(4) مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص92

— صوت الياء : يبدو استخدام أبي مدين شعيب لصوت (الياء)، ملفتاً للانتباه أيضاً، فقد تكرر هذا الصوت في مجموع القصائد، اثني عشرة ومائتين مرة (212)، في أربع (04) قصائد ومقطوعة واحدة، ما مجموعه واحد وخمسون بيتاً، بنسبة (58.88%) وهي نسبة مرتفعة.

و"الياء" من الأصوات الخاصة، التي تتميز بصفات تُطَقُّ تُخالف بقية الأصوات الأخرى «فالياء لأنها تشتمل في النطق بها على حفيف، يمكن أن تُعدّ صوتاً ساكناً، أما إذا نُظر موضع اللسان معها فهي أقرب شبهها بصوت اللين (i) لهذا اصطلاح المحدثون على تسمية "الياء" بشبه صوت اللين»¹، كما يشترك صوت آخر مع الياء في هذه الميزات وهو (الواو)، وعند النطق بصوت "الياء" تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق نوع من الكسرة، تاركة هذا الوضع إلى حركة أخرى بسرعة ملحوظة ويتجه أوسط اللسان نحو وسط الحنك، وتنفرج الشفتان، ويُسدّ الطريق إلى الأنف، وتتذبذب الأوتار الصوتية»².

ومن القصائد التي راج فيها هذا الصوت، قصيدة من إحدى عشرة بيتاً يقول في مطلعها :

وَرَوْحِي وَ أَحْشَائِي وَ كُلِّي بِأَجْمَعِي	تَمَلَّكْتُمْ عَقْلِي وَ طَرْفِي وَ مَسْمَعِي
وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الْهَوَى أَيْنَ مَوْضِعِي	وَيَهْتُمُونِي فِي بَدِيعِ جَمَالِكُمْ
فَبَاحَ بِمَا أُخْفِي تَفِيضُ أَدْمَعِي	وَ أَوْصِيْتُمُونِي لَا أَبْوَحُ بِسَرِّكُمْ
وَفَارَقْنِي نَوْمِي وَ حُرْمَتُ مَضْجَعِي	وَلَمَّا فَنَى صَبْرِي وَقَلَّ تَجَلُّدِي
جَفَوْنِي، وَقَالُوا: أَنْتَ فِي الْحُبِّ مُدَّعِي ³	أَتَيْتُ لِقَاضِي الْحُبِّ، قُلْتُ : أَحْيِي

وهذه المقطوعة أيضاً، تندرج ضمن الحب الإلهي، ولعلّ المتأمل في الأبيات للوهلة الأولى، يعتقد أنّ القصيدة في الغزل البشري، وقد أشرنا إلى أنّ الشعراء الصوفية، اتخذوا الغزل البشري مطيةً للغزل الإلهي، ونرى دائماً معاناة الشاعر مجسدة في إقباله على المحبوب، ولكنه يُقابل دوماً بهجر وصدّ، فالقصيدة أيضاً تنبني على التقابل، حيث تتأسّس على بُعدين، بُعد الحضور، أي حضور المحب، وبُعد الغياب، أي غياب الذات المحبوبة (الذات العليا)، فتزداد معاناة الشاعر، ويزداد معها شوقه، ولعل حرف "الياء" زيادة على خصوصيته في كونه «صوت انتقالي، أي أنّها تتكوّن من موضع

(1) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص40.

(2) كمال بشر : علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط¹ 2000، ص369.

(3) الديوان : ص60.

صوت اللين، ثم تنتقل بسرعة إلى موضع آخر من أصوات اللين»¹، فإنّ هذا الصّوت ورد بعد كسر في الأسماء، لأنّه منسوبٌ للمتكلّم كقوله (طرفي ، مسمعي ، روحي ، أحشائي)، أو بعد نون الوقاية في الفعل (والتي تقي الفعل من الكسر)، ومعلوم أنّ الجرّ، يجلب "الياء"، أي تناسبه، ولعلّ في هذا الكسر الذي اتّصف به هذا الصّوت، انكسار في نفس الشّاعر يدلّ على «الانقياس والبثّ والحزن»²، ولعلّ أيضاً في ذلك الانتقال السّريع الذي يميّز به صوت "الياء"، من وإلى موضع آخر، ما يُشير إلى حالة الصّوفي «فهو في حالة انتقال دائم، إذ يعبرُ من حالٍ إلى حال، وكثيراً ما يتوسّط بين ما هو مادّي محسوس ، وما هو معنوي روحي، وبين ما هو جزئي وما هو كلي، وبين حضور وغياب، وقُرب وُبعد، ووصل وافتراق، وترح وسرور... إلخ»³، ولعلّ ما يوضّح هذه المفاهيم أكثر ، وبخاصة مفهوم الحضور والغياب ، الوصل والافتراق...، ما جاء في قصيدة أخرى من أربعة عشرة بيتاً، تکرّر فيها صوت "الياء" حوالي سبعة وستين مرّة (67)، ناهيك عن وروده رويّاً مضعّفاً، في كامل أبيات القصيدة، و التي نختزئ من مطلعها الأبيات التّالية، يقول :

لَسْتُ أَنْسَى الْأَحْبَابَ مَا دُمْتُ حَيًّا مُذْ نَأَوَّا لِلتَّوَى مَكَاناً قَصِيًّا
وَتَلَّوْا آيَةَ الْوَدَاعِ فَخَرُّوا خَيْفَةَ الْيِّنِ سُجْدً وَبُكْيَا
وَلِذِكْرَاهُمْ تَسِيحُ دُمُوعِي كُلَّمَا اشْتَقْتُ بُكْرَةً وَعَشِيًّا⁴

إلاّ أنّه في هذه الأبيات، لم يتّخذ من موضوع الغزل أسلوباً يُعبّر من خلاله عن معاناة البعد والفراق والصّد والهجران، بل جعل من موضوع «الحنين إلى الأوطان، والأهل والأحباب و الخللان، وهو موضوع يُشكّل حيّزاً مُلفتاً في القصيدة العربية، ويتميّز بالإحساس الرّهيف، ويمتليّ بمشاعر الفقد والاعتراب ، ويُجسّد معاناة المُغترب في موطنه الجديد، من آلام مُبرحة، وأحزان متواصلة، وعجز

⁽¹⁾ إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية، ص41.

⁽²⁾ عبد الملك مرتاض : السّبع المعلّقات، (مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط¹،

1998 ص222.

⁽³⁾ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص70.

⁽⁴⁾ الدّيان : ص62.

كامل عن كل محاولة لمدّ جسور التواصل التي انقطعت في يوم بسبب من الأسباب»¹ جعل من هذا الموضوع، مجالاً للتعبير عن معاناته وسهره وسهاده، لأجل مدّ جسور الوصال.

— **صوت الميم** : شكّل صوت الميم ظاهرة ملفتة في ديوان أبي مدين شعيب، إلا أنه مقارنة بالصّوتين السّابقين، يُعدّ أقلّ شيوعاً، فقد تكرر هذا الصّوت في ثلاث قصائد، ستّة وستّين ومائة مرّة (166)، في أربعة وخمسين بيتاً من مجموع قصائد الديوان، أي بنسبة (46.11%)، من مجموع الأبيات و"الميم" «من الحروف الشّفوية، ومن الحروف الجهورية، وكان الخليل يُسمّيها مطبقة، لأنّه يُطبق إذا لُفظ بها»² أي بإطباق الشّفتين على بعضهما بعض، ويرى (الدكتور إبراهيم أنيس)، أنّ "الميم" «صوت مجهور، لا هو بالشّديد ولا بالرّخو، بل بل ممّا يُسمّى بالأصوات المتوسّطة، ويتكوّن هذا الصّوت بأن يمرّ الهواء بالحنجرة أولاً فيتذبذب الوتران الصّوتيان، فإذا وصل في مجراه إلى الفم، هبط أقصى الحنك فسدّ مجرى الفم، فيتخذ الهواء مجرى في التّجويف الأنفي مُحدثاً في مروّره، نوعاً من الحفيف لا يكاد يُسمع، في أثناء تسرّب الهواء في التّجويف الأنفي تنطبق الشّفتان تمام الانطباق»³، ومثال على ذلك قول أبي مدين في قصيدة من أربعة عشر بيتاً، تكرر فيها صوت "الميم" ستّين مرّة، نختزئ من مطلعها هذه الأبيات :

مَتَى يَا غُرَيْبَ الْحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمُ	وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الَّذِي حَالٌ بَيْنَنَا	وَيَحْظَى بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَاكُمُ
أَمْرٌ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ	لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مِنْ يَرَاكُمْ ⁴

فالقصيدّة كلّها تدور في فلك الغياب، والاعتراب عن الحبيب، وتوق الشّاعر وحنينه إليه. وفي قصيدة من اثنين وعشرين بيتاً، يقول في الموضوع نفسه، أي الاعتراب والحنين، من الطّويل:

يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الْأَحَادِيثِ عَنْكُمْ	وَلَوْلَا هَوَاكُمُ فِي الْحَشَا مَا تَحَرَّكُنَا
فَقُلْ لِلَّذِي يَنْهَى عَنِ الْوَجْدِ أَهْلُهُ	إِذَا لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَابِ الْهَوَى دَعْنَا
إِذَا اهْتَزَّتِ الْأَرْوَاحُ شَوْقًا إِلَى اللَّقَا	تَرْقُصَتِ الْأَشْبَاحُ يَا جَاهِلَ الْمَعْنَى

¹ مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)، ص29، نقلاً عن جبّور عبد التّور : المعجم الأدبي، مادّة (حنين).

² ابن منظور: لسان العرب، ص5.

³ إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية، ص44.

⁴ الديوان: ص65/65.

أَمَّا تَنْظُرُ الطَّيْرَ الْمُقْفَصَ يَا فَتَى ذَا ذَكَرَ الْأَوْطَانَ حَنَّ إِلَى الْمَعْنَى¹

«فقد شبه أبو مدين الروح البشرية، وهي مسجونة في شرنقة الجسد، تحنُّ إلى العالم الأسنى، أو عالم الذرِّ موطنها الأصلي بطير مسجون في قفص، يحن إلى موطنه من الأجواء الفسيحة الحرّة، فكلاهما نقول عن أصله معزول عن إلفه، وكلاهما مسلوب الحرية، وكلاهما يحن إلى موطنه وأصله، ويتشوّق إلى التحرّر من غرابة، وغربة ما هو فيه، للقاء جنسه وإلفه»².

– الأصوات المهموسة.

لم يخل ديوان أبي مدين شعيب، من شيوع الأصوات المهموسة، حيث نعثر على أربعة أصوات منها، وُظفت بشكل متفاوت، ومع أنّ نسبة ورودها في مجموع القصائد منخفضة نوعاً ما، إلاّ أنّها شكّلت ظاهرة يمكن أن نقرأ فيها عدّة خصائص ومميّزات أسلوبية لدى الشّاعر. ومن الأصوات المهموسة التي ظهرت بشكل لافت، وحسب شيوعها في قصائده، صوت (الكاف، الحاء، التّاء، الهاء)، من مجموع الأصوات المهموسة والتي يبلغ تعدادها اثني عشرة صوتاً، وهي (الكاف الحاء، التّاء، الهاء، الثّاء، الخاء، السين، الشّين، الصّاد، الطّاء، الفاء، القاف) والصّوت المهموس كما يُعرّفه علماء اللغة «هو الذي لا يهتزّ معه الوتران الصّوتيان، ولا يُسمَع لهما رنين حين التّطرق به»³، وقد كان صوت (الكاف)، أكثر الأصوات المهموسة شيوعاً في بعض قصائده، حيث تكرّر ثلاثاً وسبعين مرّة (73)، في قصيدتين ومقطوعة واحدة، ما مجموعه ثلاثون (30) بيتاً، بنسبة تُقدّر بـ (20.27%) من مجموع الأبيات.

ومثال على تكرار صوت الكاف، القصيدة التي مطلعها (متى يا عريب الحبي)، والتي تتألّف من أربعة عشر بيتاً، تكرّر فيها هذا الصّوت سبعةً وعشرين مرّة (27)، نحتزئ من مطلعها الأبيات التالية، يقول من الطويل:

مَتَى يَا عُرَيْبَ الْحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمُ وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الَّذِي حَالَ بَيْنَنَا وَيَحْظِي بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَاكُمُ
أَمْرٌ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمْ

(1) الدّيان: ص 59.

(2) مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)، ص 60.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص 22.

سَقَانِي الْهَوَى كَأَسَا مِنْ الْحُبِّ صَافِيًا فَيَا لَيْتَهُ لَمَّا سَقَانِي سَقَاكُمْ¹

لقد اتخذ أبو مدين شعيب، في هذه المقطوعة من موضوعة الطلل، هذه الموضوعة التي «تتغير في صياغتها ولغتها، وتشكل تشكيلا جديدا أو مخالفا، ولكنّ الرّؤيا التي تحتويها الموضوعة تظلّ ثابتة، وذلك لثبات مفردات لغوية بذاتها، وتكرارها هي بعينها»²، اتخذ من تلك الموضوعة، مجالا للتعبير عن الغربة و البعد، فراح يذكر الديار و يترقّب الأخبار، شوقا إلى المحبوب، ولعل ما في صوت الكاف من خصائص تنطبق على حال الشاعر، حيث يُعرّف اللّغويّون صوت الكاف بأنّه «صوت شديد مهموس، يتكوّن بأن يندفع الهواء من الرّئين مارّا بالحنجرة، فلا يُحرّك الوترين الصّوتين، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق أوّلاً، فإذا وصل إلى أقصى الفم قرب اللّهاة، انحبس الهواء انحباساً كاملاً، لا تتّصل أقصى اللّهاة بأقصى الحنك الأعلى، فلا يسمعُ. مرور الهواء، فإذا انفصل العضوان انفصالاً مفاجئاً انبعث الهواء إلى خارج الفم، مُحدثاً صوتاً انفجارياً، هو ما نسمّيه الكاف»³ ففي رحلة الكاف من الرّئين إلى الفم وانحباسه قرب اللّهاة قبل أن يخرج، تشبيه لتوقّف حال الشاعر ومعاناته وترقّبه وشوقه للقاء، وحال الشّوق، كما يُعرّفه (السّراج الطّوسي) لا يكون إلّا «لِبعد قد ترمّ ببقائه شوقاً إلى لقاء محبوبه»⁴، ولا يكون الشّوق إلّا إذا كانت المحبّة، وقال أنّ المحبّة لا تكون إلّا «لِبعد نظر بعينه إلى ما أنعم الله به عليه ونظر بقلبه إلى قرب الله تعالى منه، وعنايته به، وحفظه وكلاءته له، فنظر بإيمانه وحقيقة يقينه إلى ما سبق له من الله تعالى، من العناية والهداية، وقد تمّ حبّ الله له، فأحبّ الله عزّ وجلّ»⁵. يقول في مقطوعة من أربعة أبيات، من البسيط:

تَحْيَا بِكُمْ كُلُّ أَرْضٍ تَنْزُلُونَ بِهَا كَأَنَّكُمْ فِي بَقَاعِ الْأَرْضِ أَمْطَارُ
وَتَشْتَهِي الْعَيْنُ فِيكُمْ مَنَظَرًا حَسَنًا كَأَنَّكُمْ فِي عُيُونِ النَّاسِ أَزْهَارُ
وَنُورُكُمْ يَهْتَدِي السَّارِي لِرُؤْيَيْهِ كَأَنَّكُمْ فِي ظِلَامِ اللَّيْلِ أَقْمَارُ

(1) الدّيوان : ص 64.

(2) مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا و التشكيل)، ص 40.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص 77.

(4) السّراج الطّوسي : اللّمع ، ص 94.

(5) السابق : ص 86.

لَا أَوْحَشَ اللَّهُ رَبْعًا مِنْ زِيَارَتِكُمْ يَا مَنْ لَهُمْ فِي الْحَشَا وَالْقَلْبِ تَذْكَارُ¹

أما بقيه الأصوات المهموسة التي تكررت في الديوان وهي (الهاء و التاء ، الحاء)، فكانت نسبة ورودها منخفضة، فالهاء مثلا، وردت في مقطوعة من بيتين، حيث تكررت في هذين البيتين تسع مرّات (09)، أي بنسبة (2.5%)، أما صوت الحاء، فتكرّر خمسة وعشرين مرّة في ثلاثة عشر بيتا، أي بنسبة (6.94%)، أما التاء، فتكررت واحدا وعشرين مرّة، في قصيدة من اثني عشرة بيتا، أي بنسبة (5.83%).

ب) - التماثل الصّوتي :

يُقصد بالتماثل الصوتي شيوع «المقاطع الصّوتية الطويلة المؤلفة من صامت وصائت طويل، سواء أكان الصّائت الطويل ألفا أم واوا أم ياء»²، وهذه الأصوات الثلاث (واي)، والتي يُصطلح عليها في الدّرس اللّغوي الصّرفي، بحروف العلّة، شكّلت مجال بحث واسع عند علماء اللّغة، قدماء ومحدثين نظرا لطبيعة تلك الحروف، وللدور الذي تلعبه في النّظام الصّوتي للغة العربية فاختلّفت آراء العلماء في كونها صوتا أم حركة أم نصف حركة، أم أنّها تجمع بين كلّ تلك الميزات. وفي حقيقة الأمر أن «الفتحة والكسرة والضّمة، وما يتفرّع عنها من حروف مدّ، هي

¹ الديوان : ص 66.

² أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص 87.

أصوات اللّين العربية التي أشار إليها القدماء»¹ فهذه الأصوات تجمع بين صفة الصّوت والحركة، وهذا ما يؤكّده (ابن جني) في كتابه "سرّ صناعة الإعراب" حيث يقول : «اعلم أنّ الحركات أبعاضٌ لحروف المدّ واللّين، وهي الألف و الواو و الياء، فكما أنّ هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضّمة، فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضّمة بعض الواو»².

— أصوات اللّين :

شكّل شيوع حروف اللّين في ديوان أبي مدين شعيب، ظاهرة ملفّقة، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة أو مقطوعة منها، على اعتبار أنّ «لحروف المدّ و الحركات، وظيفة فنية صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوّع التّغمة الموسيقية، للّفظ أو الجملة، فهي ذات مرونة عالية و ذات سعة في إمكانياتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصّة ذات تأثير نفسي يُشبه ذلك التّأثير الذي يُحقّقه اللّحن الموسيقي»³، هذه الموسيقيّة وتلك الإمكانيات الصوتية هي من أهم ما يميّز تلك الأصوات، إضافة إلى «وضوح أصوات اللّين في السّمع إذا قيست بالأصوات الساكنة»⁴.

ومما يُمكن أن نمثّل به لما تقدّم، قول أبي مدين :

تَضِيقُ بِنَا الدُّنْيَا إِذَا غَبِثُمْ عَنَّا	وَتَذْهَبُ بِالْأَشْوَاقِ أَرْوَاحُنَا مِنَّا
ضِي نَا يَا نَا	وَ نَا وَ نَا
فَبُعْدُكُمْ مَوْتُ وَ قُرْبُكُمْ حَيَا	فَإِنْ غَبِثُمَا عَنَّا وَلَوْ نَفْسًا مُتْنَا
يَا	مُو نَا نَا
نَمُوتُ بِبُعْدِكُمْ وَنَحْيَا بِقُرْبِكُمْ	وَإِنْ جَاءَنَا عَنْكُمُ بَشِيرُ اللَّقَا عِشْنَا ⁵

مُو يَا جَانَا شِي قَانَا

(1) إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية ، ص 38/37.

(2) أبو الفتح عثمان بن جني : سرّ صناعة الإعراب، تح/حسين هندراوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985، ج1، ص17.

(3) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص 87.

(4) إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية، ص 29.

(5) الدّيون : ص 59.

فزيادة على الوضوح الذي تنماز به حروف "اللين" (المد)، فهي عند النطق بها تستغرق زمنا طويلا ولعل ذلك « يتناسب دلالياً مع الصّوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد، فكثير منها يُوحى بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشّاعر للذات العليا التي يتعلّق بها ويخاطبها طلبا للوصل أو شرحا لحاله الذي يعاني فيه الألم والحزن والحسرة، أو البث والشكوى و الأنين وطلب المواساة»¹ و مدّ الصّوت في المقاطع الطويلة في الأبيات السابقة، من مثل قوله (تضيق ، غبتم ، الأشواق ، نموت ، بشير ، مُتنا..) تماثل صوتي، حيث « ينسجم هذا التماثل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبر فيها الشّاعر عن بثّه وشكواه فضلا عمّا تحتاجه المقاطع الطويلة من صوت ممتدّ، إذ النطق بها يحتاج إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة، ممّا يستدعي إيقاع الحزن و أصوات التآلم»² وفي هذا المفهوم يقول في قصيدة أخرى من الكامل:

قَدْ زَادَ فِيكَ مِنَ الْعَرَامِ تَلَهُّفِي	فَالِى مَتَى هَذَا الْجَفَا يَا مُتْلَفِي
زَا فِي رَا فِي	لَى ذَا فَا يَا فِي
فِي الْقَلْبِ نِيرَانُ الْجَفَا قَدْ أَشْعَلَتْ	فَمَتَى بِوَصْلِكَ نَارُ قَلْبِي تَنْطَفِي
فِي نِيرَا فَا	تَى نَا بِي فِي
وَإِلَى مَتَى هَذَا التَّجَنِّي وَالْقَلَى	فَعَسَى الْمُعْنَى مِنْ وَصَالِكَ يَشْتَفِي
ذَا نِي لَى	سَى نِي صَا فِي
يَا مَالِكًا رَقِي بِحُسْنِ جَمَالِهِ	هَلَّا تُرَاقُ لِمُسْتَهَامٍ مُدْنَفٍ ³

يَا مَا قِي مَا لَه لَّا رَا هَا نَفِ

فالمدّ الصوتي نراه في هذه الأبيات في قوله مثلاً: (زاد ، غرام ، تلهّفي ، الجفا ، متلفي ، نار ، مدنف..)، وهي تعابير عن حال الشّاعر العاشقة، والمتألّمة فالتّماثل الصوتي ينسجم « في هذه المقطوعة مع دلالتها، ويضفي هذا التّماثل أصواتا متساوية إيقاعياً، لصوت النداء، نداء الشّاعر

(1) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص88.

(2) نفسه : ص88.

(3) محمّد الطّاهر علاوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص156، نقلا عن المجموعة التّبّهانية في المدائح النبوية، ج2/ص380، 379. وهي تنسب لأبي مدين شعيب.

الواجد العاشق للذات العليا الراغب أبدا بالوصول»¹، لكنّه لا يلقي إلا إعراضا وصدودا، وهذا ما يزيد من معاناته وألمه، ويزيده في الوقت نفسه إصرارا وثباتا.

3- الإيقاع الخارجي :

أ- وصف البحور : استخدم أبو مدين شعيب في ديوانه، ستة بحور فقط، يمكن ترتيبها حسب نسبة ورودها كالآتي: بحر الطويل ، البسيط والكامل ، الخفيف ، الرجز و المتقارب.

وقد ورد (بحر الطويل) ذي التفعيلة المزدوجة (فعولن، مفاعيلن)، في ثمانية قصائد، وقد ضمت هذه القصائد، ثمانية وعشرين ومائة بيت (128)، لتصير نسبة استخدام هذا البحر إلى مجموع الأبيات البالغة ستين وثلاثمائة، بيت (360)، (35.55%) وهي نسبة مرتفعة أيضا، مقارنة بباقي البحور، وبالتالي لم يشدّ أبو مدين في توظيفه لبحر الطويل عن غيره من الشعراء، فهو يحتلّ عنده أعلى نسبة، وقد نُظم على بحر الطويل «أكثر من ثلث الشعر العربي، قديمه و وسيطه وحديثه»².

أمّا بحر البسيط فقد ورد عند أبي مدين، في ثلاث مقطوعات، و أربع قصائد، ضمت مجتمعة تسعا وتسعين بيتا (99)، لتصبح نسبة استخدام هذا البحر، إلى مجموع أبيات الديوان (27.5%)، والملاحظ أنّه استخدم هذا البحر تامّا، ولم يلجأ إلى مجزؤه، والذي «لم يعد يستسيغه الشعراء، وإنّما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتقّ منه، هو الذي سمّاه أهل العروض بمخلّع البسيط»³، كما لم يستخدم أيضا مخلّع البسيط، لنذرة استخدامه ، إنّما جاء البحر عنده مكتملا، يتأسّس من تفعيلتين مزدوجتين هما (مستفعِلن، فاعِلن).

ويأتي بحر الكامل في المرتبة الثالثة، وهو من البحور الصّافية، إذ يتأسّس من تفعيلة واحدة، تتكرّر ثلاث مرّات في الشّطر وهي (متفاعِلن)، وقد استخدم في الشعر العربي كاملا ومجزّءا، حيث ورد في خمس قصائد ومقطوعتين، ضمت مجتمعة ستّة وسبعين بيتا (76)، بنسبة استخدام تُقدّر بـ (21.11%) من مجموع الأبيات.

أمّا بحر الخفيف، وهو بحر ثنائي التفعيلة يتأسّس من تفعيلتين هما (فاعلاتن ، مستفعِلن)، يحتلّ المرتبة الرّابعة في الديوان، بقصيدتين اثنتين فقط، ما مجموعه تسعة وعشرون بيتا (29)، من مجموع الأبيات، وبنسبة تُقدّر بـ (7.40%)، وهي نسبة منخفضة.

¹ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية: ص 89.

² نفسه : ص 40، نقلا عن صفاء خلوصي، فن التّقطيع الشعري والقافية، ص 34.

³ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط6، 1988، ص 118.

ويأتي المجتث في المرتبة ما قبل الأخيرة، من حيث عدد الأبيات بقصيدة واحدة من عشرة أبيات (10)، ونسبة تُقدَّر بـ (3.70%).

وفي المرتبة الأخيرة يأتي بحر المتقارب، والذي يتكوّن من تفعيل واحد هي (فعولن)، بقصيدة واحدة أيضا، تتكون من ثمانية أبيات (08)، بنسبة تُقدَّر (3.70%)، الفارق بين المجتث و الخفيف هو في عدد الأبيات. وهي أضعف نسبة في الديوان. ولعل الجدول التالي، يبيّن بصورة واضحة، نسب توظيف البحور المستخدمة في الديوان:

البحر الشعرية	عدد المقطوعات أو القصائد	نسبتها إلى الديوان	عدد الأبيات تامة ومجزوءة	نسبتها إلى الديوان	عدد أبيات التام منه	نسبتها إلى الديوان	عدد أبيات المجزوء	نسبتها إلى الديوان
الطويل	8	30.77	128	35.56	128	35.56	0	0
البسيط	7	26.92	99	27.50	99	27.50	0	0
الكامل	7	26.92	76	21.11	76	21.11	0	0
الخفيف	2	7.69	19	5.28	19	5.28	0	0
المجتث	1	3.85	10	2.78	10	2.78	0	0
المتقارب	1	3.85	8	2.22	8	2.22	0	0

عند استقراءنا لهذا الجدول الذي يوضّح عدد المقطوعات والأبيات، التامة والمجزوءة ونسبتها للديوان، يمكن أن نلاحظ ما يلي :

أنّ أبا مدين لم يخرج في نظم شعره عن البحور الخليلية المشهورة والمألوفة لدى الشاعر العربي، بل تقيّد بها تقيّدا صارما، بغضّ النظر عن بعض الأخطاء العروضية، الوزنية القليلة التي نفع عليها في ديوانه..

كما أنّه لم يُوظّف من بحور الشعر الستة عشر، سوى ستّة بحور أي بنسبة (37.5%) من مجموع البحور، وهي نسبة منخفضة، فقد استغنى الشاعر عن عشرة بحور، أي ما نسبته (62.5%) من بحور الشعر لم توظّف. ولعل ذلك راجع لأنّ أبا مدين، كان متفرّغا للتدريس، فانشغل به عن قول الشعر، حتّى أنّ مجموع الأبيات لم يتجاوز عنده ستين وثلاثمائة بيت (360)، وأطول قصيدة عنده لم تزد عن الخمسين بيتا إلاّ بأبيات قليلة وهي (خمريته).

كما لم يشدّ عن غيره من الشعراء ، الذين يُفضّلون بحر الطّويل، والذي كما أشرنا أنّ ثلث الشعر العربي نُظم عليه، لذا كانت نسبة استخدام هذا البحر على مستوى الدّيوان هي الأعلى، فنال النّصيب الأوفر، إن على مستوى الأبيات، أو القصائد، حيث قارب استخدامه ثلث الدّيوان تقريبا، كما نلاحظ ميل الشّاعر إلى البحور المركّبة التّامة، وابتعاده عن المجزوءة. ولعلّ توظيف أبي مدين لهذه البحور ذاتها دون غيرها، له علاقة بحالته، وهي حال البعد والفراق عن المحبوب، لأنّ تلك البحور تنسجم مع تجربته الشعريّة. وإن كان لهذه الفكرة أي- فكرة الربط بين الأوزان الشعريّة و الحالات النّفسية للشاعر- كثير من النّقاد المعارضين، قدماء ومحدثين، إلّا أنّ بعضهم - قدماء ومحدثين أيضا- يرى جدوى ذلك الرّبط، (فحازم القرطاجني) مثلا يرى أنّه «من تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها، تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض، فأعلاه درجة في ذلك الطّويل، والبسيط»¹، ويرى الرّأي نفسه (إبراهيم أنيس)، في جدوى هذا الرّبط ، حيث يقول أنّ: «حالة الشّاعر النّفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملّكه السّرور سريعة يكثر عددها في الدّقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع، ولا بدّ أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النّفسية»²، فهذه الرّؤية في ربط البحر (الوزن)، بالحالة النّفسية للشاعر، حسب اعتقادي فيها جانب كبير من الصّواب، وإلّا «بماذا يُفسّر تعدّد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحرا واحدا قابلا لاستيعاب كلّ التجارب لاكتفت به القصيدة العربيّة»³، والأوزان التي استخدمها أبو مدين من أكثر الأوزان توظيفا في الشعر العربي، وهي كما رأينا، جاء في مُقدّماتها الطّويل والبسيط، الكامل والخفيف، المجتث والمتقارب.

وبحر الطّويل والبسيط ، من البحور ذات المقاطع الطّويلة، «و الشّاعر في حالة اليأس و الجزع ، يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصبّ فيه من أشجانه ما يُنفّس عنه حزنه وجزعه»⁴. قال أبو مدين من الطّويل :

يَا قَلْبُ زُرْتَ وَمَا انطَوَى ذَاكَ الْجَوَى عَجَبًا لِقَلْبٍ بِالنَّعِيمِ قَدْ اكْتَوَى

¹ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2: ص268.

² إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص175.

³ محمد صابر عبيد : القصيدة العربية بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص19.

⁴ السّابق : ص177.

زَادَ الْعَرَامُ وَ زَالَ كُلُّ تَصَبُّرٍ
وَلَهَيْبٌ وَجَدَ هَيْجَتَهُ رَوْضَةً

عَالَجَتْهُ قَبْلَ الزَّيَارَةِ فَاَنْطَوَى
مِنْ أَجْلِهَا حَلَّتْ مِنَ الصَّبْرِ الْقُوَى¹

و يقول مناجيا في قصيدة أخرى من البسيط :

يَا مَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي الْوُجُودِ وَمَا
أَنْتَ الْمُغِيثُ لِمَنْ ضَاقتْ مَذَاهِبُهُ
إِنَّا قَصَدْنَاكَ وَالْآمَالُ وَاثِقَةٌ
فَإِنْ عَفَوْتَ فَذُوقَا فَضْلٍ وَ ذُو كَرَمٍ

ويقول في قصيدة من الكامل :

اللَّهُ قُلْ وَذَرِ الْوُجُودَ وَمَا حَاوَى
فَالْكُلُّ دُونَ اللَّهِ إِنْ حَقَّقْتَهُ
وَاعْلَمْ بِأَنَّكَ وَالْعَوَالِمُ كُلُّهَا
مَنْ لَا وَجُودَ لِذَاتِهِ مِنْ ذَاتِهِ

تَحْتَ الثَّرَى، وَظِلَامُ اللَّيْلِ مُنْسَدِلٌ
أَنْتَ الدَّلِيلُ لِمَنْ ضَاقتْ بِهِ الْحِيلُ
وَالْكُلُّ يَدْعُوكَ مَلْهُوفٌ وَ مُبْتَهِلٌ
وَإِنْ سَطَوْتَ فَأَنْتَ الْحَاكِمُ الْعَدِلُ²

إِنْ كُنْتَ مُرْتَادًا بُلُوغَ كَمَالٍ
عَدَمٌ عَلَى التَّفْصِيلِ وَالْإِجْمَالِ
لَوْلَاهُ فِي مَحْوٍ وَفِي اضْمِحْلَالٍ
فَوُجُودُهُ لَوْلَاهُ عَيْنُ مُحَالٍ³

ويقول من الخفيف :

جِئْتُ مُسْتَخْفِيًّا وَقَدْ عَرَفُونِي
أَنَا بِالْبَابِ وَقَفْتُ لِي دَهْرٌ
لَمْ أَكُنْ لِلْوَصَالِ أَهْلًا وَلَكِنْ
فِي بَحَارِ الْهَوَى غَرِقْتُ بِوَجْدِي
أَيُّهَا النَّفْسُ سَاعِدِينِي وَ نُوحِي

هَذَا أَنَا تَائِبٌ تُرَى يَقْبَلُونِي
كَلَّمَا رُمْتُ وَصَلَهُمْ أَبْعَدُونِي
أَنْتُمْ بِالْوَصَالِ أَطْمَعْتُمُونِي
طَالَ شَوْقِي لَهُمْ وَقَدْ تَرَكُونِي
وَبِحَ قَلْبِي وَمُهَجَّتِي هَجَرُونِي⁴

(1) الديوان : ص 65.

(2) الديوان: ص 69.

(3) الديوان: ص 57.

(4) التَّادِي : التَّشَوُّفُ إِلَى رَجَالِ التَّصَوُّفِ، ص 334.

وقد قال قصيدة واحدة من المجتث، نحتزئ من مطلعها الأبيات التالية:

لَوْلَاكَ مَا كَانَ وَدِّي وَلَا مَنَازِلُ لَيْلًا
وَلَا حَادَا قَطُّ حَاد وَلَا سَارَ الرِّكْبُ مَيْلًا
يَا حَادِي الْعِيسِ مَهْلًا هَلْ جُزْتَ فِي الْحَيِّ أَمْ لَا¹

كما قال قصيدة واحدة من المتقارب جاء في ختامها:

صَدَدْتُ فَكُنْتُ مَلِيحَ الصُّدُودِ وَأَعْرَضْتُ أَفْدِيكَ مِنْ مُعْرِضٍ
فَفِي حَالَةِ السُّخْطِ لَا فِي الرِّضَى بَيَانُ الْمَحَبِّ مِنَ الْمُبْغِضِ²

تلك إذن بعض المقطوعات من البحور التي نظم عليها الخليل، والرسم البياني التالي يبين مستويات تلك البحور:

ب) - حرف الروي :

تُعدّ القافية ركيزة أساسية لاستغناء عنها في البيت الشعري، والروى عنصر من ستة عناصر تُشكّل القافية، و« هو الوحدة الصوتية التي تتكرّر في آخر كلّ بيت من القصيدة، وإليه تُنسب القصيدة كلّها »³، وعليه تُبنى، وإليه تُنسب فيقال قصيدة سينية أو لامية، أو عينية... الخ. وعلى الرغم من أهمية القافية وضرورتها، إلّا أنّ العروضيين اختلفوا في تحديدها، ومعلوم أنّ القصيدة لا تكون مقفأة إلّا إذا « اشتملت على ذلك الصوت المكرّر في أواخر الأبيات، وإذا تكرّر وحده ولم يشترك معه غيره، عدّة القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية »⁴، فالروى مهم في تشكيل ذلك الانسجام الموسيقي، والتوازن الإيقاعي في البيت الشعري.

والمتملّ في قصائد ديوان أبي مدين شعيب، يُلاحظ أنّه قد استخدم اثني عشرة صوتاً في رويّ قصائده، وهي على التوالي (اللام ، الراء ، الهاء ، التّون ، العين ، الباء ، الميم ، الحاء ، الطّاء ، الألف ، الفاء ، الضاء)، ومعلوم أنّ حروف الهجاء كلّها تصلح أن تقع رويّاً، إلّا أنّ الشعراء

⁽¹⁾ الدّيون :ص61

⁽²⁾ محمّد الطّاهر علاوي :العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص161.

⁽³⁾ رجاء عيد: التحديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي)، ص138.

⁽⁴⁾ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص247.

فضّلوا أصواتاً بعينها لذا اختلفت نسبة ورود بعض أصوات الهجاء رويًا، والملاحظ أنّ صوت (التّون)، هو أكثر الأصوات شيوعاً في رويّ قصائده في الدّيوان، حيث ورد في ثمانية وثمانين بيتاً (88)، ويُعتبر صوت التّون من الأصوات التي «تحيء رويًا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب»¹.

وجاء روي (الهاء) في بيتين فقط، و(الحاء) في ثلاث عشرة بيتاً، وتُعدّ الحاء من الحروف «المتوسطة الشّيع»²، أمّا بقية الأصوات فجاءت كالآتي:

رويّ (الرّاء) في تسعة وستين بيتاً (69)، (الميم) في ثلاثة وخمسين بيتاً (53)، و(اللام) في أربعة وثلاثين بيتاً (34)، والباء في سبعة عشر بيتاً (17)، و(الطاء) في سبعة عشر بيتاً أيضاً، و(العين) في خمسة عشر بيتاً (15)، و(الفاء) في ثلاثة عشر بيتاً (13)، و(الضّاء) في ثمانية أبيات (8).

من خلال هذا العرض نجد أنّ الشّاعر، لم يستخدم الكثير من الأصوات كـ (الخاء، الجيم، الذال، الزّاي، الطّاء، الغين، الصّاد، القاف، الكاف، الواو، السّين، الشّين، الهمزة، الياء، التّاء، الثّاء)، وهي نسبة كبيرة، فيها ما اعتادت عليه العرب رويًا في أشعارها، وفيها ما لم تعتدّه، وهي «حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال، الغين، الخاء، الشّين، الزّاي، الطّاء، الواو»³، وهذه الحروف لم يُوظّفها أبو مدين رويًا في قصائده، فهو في هذه الحالة لم يشدّ عن غيره من الشّعراء، وعمّا ألفته العرب في رويّ أشعارها، إلّا أنّه استعمل رويًا، حرفين من الحروف «تشرط فيها شروط حين تقع رويًا مثل: التّاء، الكاف، الهاء، الميم»⁴، ومن هذه الحروف، وردت (الميم) بشكل ملفت نوعاً ما، حيث بلغ عدد الأبيات ثلاثة وخمسين بيتاً، و«يُحسن في الميم حين تقع رويًا ألا تكون جزءاً من ضمير، كما في الضمير الذي للمثنّى والجمع»⁵، فقد خالف أبو مدين هذا الشرط، وجاءت (الميم) عنده جزءاً من ضمير جمع المخاطب.

يقول من الطّويل في قصيدة متشوّقا للأحبة:

مَتَى يَا غُرِيبَ الْحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمُ وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الَّذِي حَالَ بَيْنَنَا وَيَحْظِي بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَاكُمُ

(1) نفسه : ص248.

(2) نفسه : ص248.

(3) إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر، ص248.

(4) نفسه : ص249.

(5) السابق : ص253.

أَمُرُّ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمْ
سَقَانِي الْهَوَى كَأَسَا مِنْ الْحُبِّ صَافِيًا فَيَا لَيْتَهُ لَمَّا سَقَانِي سَقَاكُمْ¹

فقد التزم الشاعر تلك الميم، المضافة إلى كاف الخطاب، في كامل القصيدة المكوّنة من أربعة عشر بيتاً، في حين، يرى العروضيون أنّ مجيء مثل هذه الميم «يكون في ذلك في البيت أو البيتين، أمّا أن تكون كلّ أبيات القصيدة مُختتمة بمثل هذه الميم، فلا يكاد يقع شعر الشعراء»²، ولعلّ في ذلك الالتزام بحرف الرّوي- وإن كان مخالفاً عروضياً- نوع من الإصرار على عشق الذات الإلهية، طمعاً في التّجليّ والبسط.

والشاعر في الأبيات السّالفة، لم يُخالف القاعدة العروضية مخالفة تامّة، «لأنّه إذا تصادف أن جاء الرّوي تلك الميم، التي هي جزء من الضّمير وحدها، حسن أن يلتزم معها الحرف الذي قبلها»³، وقد فعل أبو مدين ذلك، حيث التزم صوت الكاف في كامل أبيات القصيدة. يقول في الأبيات الموالية، من القصيدة نفسها:

فَيَا لَيْتَ قَاضِي الْحُبِّ يَحْكُمُ بَيْنَنَا وَدَاعِي الْهَوَى لَمَّا دَعَانِي دَعَاكُمْ
أَنَا عَبْدُكُمْ، بَلْ عَبْدٌ عَبْدٌ لِعَبْدِكُمْ وَمَمْلُوكُكُمْ، مِنْ بَيْعِكُمْ وَشِرَاكُمْ
كَتَبْتُ لَكُمْ نَفْسِي وَمَا مَلَكَتْ يَدِي وَإِنْ قَلَّتِ الْأَمْوَالُ رُوحِي فِدَاكُمْ⁴

فصوت الميم- كما أشرنا سابقاً- صوت مجهور، لا هو بالشّدِيد ولا هو بالرّخو، بل ممّا يُسمّى بالأصوات المتوسّطة، ناهيك عن ورود الميم، مضمومة في كامل القصيدة، والضّم يستدعي مدّاً طويلاً، كلّ ذلك يتماشى مع دلالة الأبيات، ولعلّ في صفة التّوسّط التي يتميّز بها صوت الميم، بقاء الشاعر معلّقاً، على الرّغم من كلّ ما بذله، فلا هو أبعد، ولا هو نال ما يتمنّاه. كما يمكن أن نقرأ في الأبيات انكساراً وخضوعاً.

(1) الدّيوان: ص 64.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 253.

(3) السابق: ص 253.

(4) الدّيوان: ص 64.

و في ذلك المد، الذي ينشأ عنه في عُرف العروضيين، (وصلاً)، والوصل يؤلّ - هنا - قطيعة، نقرأ في فيه، استمراراً لمعاناة الشاعر، بسبب البعاد الذي استمرت معه المعاناة.

كما جاءت الميم في هذه الأبيات ،ميم الجماعة وهي عند النحاة لا محلّ لها من الإعراب، ولعل مجيئها على هذه الحالة « ينسجم مع تعبير الشاعر عن الألم الذي يعانيه، فقد غرق في الهموم والحزن والعذاب»¹.

ويقول في نهاية القصيدة، معبراً عن شدة حبه لمحبيه (الذات العليا)، وتعلقه به إلى درجة الموت والفناء فيه، يقول:

وَلِي مُقْلَةً بِالْدَّمْعِ تَجْرِي صَبِيَّةٌ	حَرَامٌ عَلَيْهَا النَّوْمَ حَتَّى تَرَآكُمُ
خُذُونِي عِظَامًا مُحْمَلًا أَتَيْنَ سِرَّتُمْ	وَحَيْثُ حَلَلْتُمْ فَادْفِنُونِي حَذَاكُمُ
وَدُورُوا عَلَى قَبْرِي بِطَرْفِ نَعَالِكُمُ	فَتَحِيًا عِظَامِي مِنْ حَيْثُ أُصْغِي نِدَاكُمُ
وَقُولُوا رَعَاكَ اللَّهُ يَا مَيِّتَ الْهَوَى	وَأَسْكَنْكَ الْفِرْدَوْسَ قُرْبَ حِمَاكُمُ ²

كما ورد صوت (الميم) في قصيدة أخرى ،جزءاً من بنية الكلمة، وهذا جائز عروضياً، جاء في قصيدة طويلة، من سبعة وثلاثين بيتاً (37)، وتُسمى (استغفارة أبي مدين)، وهي من البسيط، يقول في مطلعها:

اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مُجْرِي الْفُلْكِ فِي الظُّلَمِ	عَلَى عُبَابٍ مِنَ التِّيَّارِ مُلْتَطِمِ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مَوْلَانَا وَخَالِقَنَا	مِنْ كُلِّ تَقْصِيرِنَا بِالشُّكْرِ لِلنَّعَمِ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مُنْجِي الْمُسْتَجِيرِ بِهِ	إِذَا أَلَمَ بِهِ ضُرٌّ مِنَ الْأَلَمِ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ غَفَّارَ الدُّنُوبِ لِمَنْ	بِالْإِنْكَسَارِ أَتَى وَالدُّلِ وَالنَّدَمِ ³

أما روي (الهاء)، فيُمثّل أقلّ نسبة ورُود في الديوان، حيث جاء في بيتين اثنين لا غير، يقول فيهما، من يجر الكامل، معترفاً :

اللَّهُ رَبِّي لَا أُرِيدُ سِوَاهُ هَلْ فِي الْوُجُودِ الْحَيِّ إِلَّا اللَّهُ

¹ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية، ص 49.

² الديوان: ص 64.

³ محمد الطاهر علاوي : العالم الربّاني سيدي أبو مدين شعيب، ص 163.

ذَاتُ الْإِلَهِ قَوَامٌ ذَوَاتِنَا هَلْ كَانَ يُوجَدُ غَيْرُهُ لَوْلَاهُ¹

وتعتبر (الهاء)، من الحروف قليلة الشّيع رويًا، لذلك اشترط لها العروضيون شرطان أساسيان كي تُقبل رويًا في القافية، أول شرط هو «أن تكون أصلاً من أصول الكلمة، وجزءاً من بنيتها»²، أمّا الشرط الثاني، فهو «أن يسبقها مدٌّ»³. ويبدو جلياً، التزام أبي مدين شعيب في البيتين السابقين، بالشرطين العروضيين، ففي البيت الأول جاءت (الهاء) أصليّة في لفظ الجلالة (الله)، وهي جزء من بنيتها.

أمّا في البيت الثاني، جاءت (الهاء)، غير أصليّة في لفظة (لولاه)، لكنّها تُحقّق الشرط في كونها مسبقة بمدّ، وهو الألف، الناتج عن حركة (اللام)، وبالتالي فأبو مدين لم يشدّ عن القاعدة العروضيّة، بل استوفى الشروط التي تُستساغ فيها (الهاء) حرف روي، «وإن كان مجيء هذا النوع من القصائد، قليل الشّيع في الشعر العربي»⁴.

ج- القافية المطلقة :

يُعرّف العروضيون القافية المطلقة، بأنّها تلك التي يكون فيها حرف الرّوي مُتحرّكاً، وقد تنوّعت حركة الرّوي في ديوان أبي مدين ، بين (الضّم و الفتح والكسر)، ومعلوم أنّ «القوافي المطلقة تترع إلى إشباع الحركة في آخرها سواء كانت كذلك أم لا، فيتحوّل فيها المقطع الأخير إلى مقطع طويل ممّا يستدعي قوّة في نطقه ووضوحاً في إسماعه»⁵ والملاحظ، أنّ كلّ القوافي عند أبي مدين -تقريباً- من قبيل هذه القافية المطلقة، والتي تنوّعت فيها حركة الرّوي «ولعلّ هذا الوضوح في الإسماع و القوّة في النطق، يجعل كلمة القافية منبورة نبراً دلاليّاً، يهدف إلى إظهار هذه الكلمة في البيت لتعلّق غرض بها»⁶، ولعلّ ذلك مؤشراً على لوضوح تجربة الشّاعر الصّوفيّة، ولعلّ في إشباع حركة الرّوي، إظهار لاستمرار معاناته، والتي ظلّت تتأرجح في معظم قصائده بين بعدين، بعد الحظور وبعد الغياب.

(1) الدّيونان : ص 57.

(2) إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر، ص 253.

(3) نفسه : ص 254.

(4) نفسه : ص 253.

(5) محمد حماسة عبد اللّطيف : الحملة في الشّعر العربي ، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة 2006، ص 120.

(6) نفسه : ص 120.

— الروي المفتوح.

شكل الروي المفتوح، أكبر نسبة في القوافي التي خُتِمت بفتح، أي جاء رويها مفتوحاً، وقد بلغ عدد القصائد التي جاءت على هذا النحو ثمانية (8)، وبرغم قلة عدد القصائد، إلا أن عدد الأبيات كان مرتفعاً نسبياً، إذا ما قارناه مع مجمل الأبيات البالغ ستين وثلاثمائة، حيث بلغ ستة وأربعين ومائة بيت، أي تقريباً ما يُقارب نصف أبياته، بنسبة تُقدَّر بـ (40.55%) من مجموع الأبيات.

ولعل هذه النسبة تدعّم ما ذهبنا إليه سابقاً، في وضوح تجربة الشاعر وكشفه لما ظل يعانيه من تبايرح الحب للذات الإلهية، انطلاقاً من أن الفتح يمتاز عند النطق به بانعدام أنواع الاعتراضات، أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات، أن ينعدم وجود أي احتكاك يُصاحب النطق¹، لأنّ أصوات اللين (المد)، وهي التي يُشبع بها حرف الروي فتكون (وصلاً) في القافية، هي من الأصوات الأكثر وضوحاً في السّمع «ولعلّ الفتح ينسجم مع الوضوح الكشف²»، فالشاعر في حالة بوح لما يُعانيه من لواعج الحب، ومن أشواق القرب للذات الإلهية، يقول في إحدى قصائده ذات الروي المفتوح:

يَا خَلِيلِي خَلِيَانِي وَ وَجْدِي	أَنَا أَوْلَى بِنَارِ وَجْدِي صِلِيَا
إِنَّ لِي فِي الْعَرَامِ دَمْعًا مُطِيعًا	وَفُؤَادًا صَبًا وَ صَبْرًا عَصِيَا
أَنَا مِنْ عَاذِلِي وَ صَبْرِي وَ قَلْبِي	حَائِرٌ، أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَتِيَا
أَنَا شَيْخُ الْعَرَامِ مَنْ يَتَّبِعْنِي	أَهْدِهِ فِي الْهَوَى صِرَاطًا سَوِيَا
أَنَا مَيِّتُ الْهَوَى وَ يَوْمَ أَرَاهُمْ	ذَلِكَ الْيَوْمَ، يَوْمَ أُبْعَثُ حَيَا ³

وقال أيضاً :

لَمَّا عَنْكَ غَبْنَا ذَاكَ الْعَامَ فَإِنَّا	نَزَلْنَا عَلَى بَحْرِ وَ سَاحِلِهِ مَعَنَا
وَشَمْسٌ عَلَى الْمَعْنَى تُوَافِقُ أَفْقَنَا	فَمَغْرِبُهَا فِينَا وَ مَشْرِقُهَا مِنَّا
وَمَسَّتْ يَدَانَا جَوْهَرًا مِنْهُ رُكِبْتُ	نُفُوسٌ لَنَا لَمَّا صَفَتْ فَتَجَوَّهَرْنَا

⁽¹⁾ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية، ص72، نقلاً عن سعد مصلوح ،دراسة السّمع والكلام، ص213.

⁽²⁾ نفسه : ص72.

⁽³⁾ الدّيوان: ص62.

عَرَفْنَا بِهَا كُلَّ الْوُجُودِ وَلَمْ نَزَلْ إِلَى أَنْ بِهَا كُلَّ الْمَعَارِفِ أَنْكَرْنَا¹

- الرّوي المكسور.

تحتلّ القصائد ذات الرّوي المكسور، المرتبة الثانية، حيث بلغ عددها ثمانية قصائد أيضا، فهي تتساوى مع القصائد ذات الرّوي المفتوح، لكنّها تختلف من حيث عدد الأبيات، حيث تصل مع الرّوي المكسور إلى المائة بيت، بنسبة (27.77%) من مجموع الأبيات، أي حوالي ثلث الديوان، ولعلّ في ذلك إشارة إلى خصوصيّة التجربة التي يمثلها في شعره، ومن أمثلة الرّوي المكسور قوله :

تَمَلَّكْتُمْ عَقْلِي وَ طَرَفِي وَمَسْمَعِي وَ رُوحِي وَ أَحْشَائِي وَ كُلِّي بِأَجْمَعِي
وَيَهْتُمُونِي فِي بَدِيعِ جَمَالِكُمْ وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الْهَوَى أَيْنَ مَوْضِعِي
وَ أَوْصَيْتُمُونِي لَا أَبْرَحُ بِسِرِّكُمْ فَبَاحَ بِمَا أُخْفِي تَفِيضُ أَدْمُعِي²

تألّفت هذه القصيدة من إحدى عشرة بيتا، جاء رويها مكسورا، ما أضفى على القصيدة إيقاعا خاصا انسجم مع إيقاع كامل الأبيات (حشوها)، والتي تكرّر في بعض أبياتها حركة الكسر، في مثل قوله (طرفي، عقلي، مسمعي، صبري...)، والصّوت المكسور كما أشرت في موضع سابق من هذا البحث، يدل على معنى الحزن والانكسار، وبخاصّة أنّ الرّوي المكسور، يتطلّب مدّا (ياء الإشباع)، نقرأ من خلاله استمرار الحرقه والمعاناة، والقصيدة السابقة في الحب الإلهي نحا فيها أبو مدين «مناحي الشعراء الغزليين، الذين يُعبّرون عن مقدار حبّهم، وشوقهم إلى محبوبهم بمقدار تيهانهم، وفناء أجسادهم، باصفرارها وتحوّلها وسقمها، وكذلك على صدق العاطفة وفيضها، وكدليل أيضا على أنّ العلاقة بين الحبّ ومحبوبه، علاقة انفصال وهجران وتمنّع المحبوب عن لقاء مُحبّه»³، فحياة الشّاعر يسيطر عليها الهمّ والحزن، سببهما فيضُ حبّه للذات الإلهيّة، ورغبته في الوصال. ويقول في قصيدة أخرى من ثمانية أبيات على بحر المتقارب، نجتزئ منها هذه الأبيات :

أَتَانِي زَمَانِي بِمَا أَرْتَضِي فَبِاللَّهِ يَا دَهْرُ لَا تَنْقُضِي

⁽¹⁾ الديوان: ص 63.

⁽²⁾ الديوان: ص 60.

⁽³⁾ مختار حَبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)، ص 27.

أَيَا لَيْلَةَ الْوَصْلِ عُودِي لَنَا لَأَنَّ الْحَيْبَ عَلَيْنَا رَضِي
سَقَانِي بِكَأْسِ الْهَوَى شَرْبَةً فَشَاهَدْتُ فِي الْكَأْسِ نُورًا يُضِي
وَنَحْنُ عَلَى الْعَهْدِ نَرْعَى الذَّمَّامَ وَعَهْدُ الْمُحِبِّينَ لَا يَنْقُضِي
صَدَدْتُ فَكُنْتُ مَلِيحَ الصُّدُودِ وَأَعْرَضْتُ أَفْدِيكَ مِنْ مُعْرِضٍ¹

فالشاعر لا يزال في وجده يتقلب، ويبدو في هذه الأبيات، فرحاً بمشاهدة من يهوى، والمشاهدة في الأحوال، هي «شهود تجليات أنوار الجمال، وخلص الحب للجميل»².

- الرّوي المضموم .

عند إحصاء القوافي ذات الرّوي المضموم، نجد أنها تحتل المرتبة الثالثة، برغم أن عددها، أكثر من تلك ذات الرّوي المفتوح، أو المكسور، حيث بلغ مجموعها عشر قصائد (10)، إلا أن عدد الأبيات لم يزد على الأربعة والتسعين بيتاً (94)، ونسبتها بالنسبة لمجموع القصائد (26.11%)، ومن القصائد ذات الرّوي المضموم قوله في القصيدة الغيثية، وهي من البسيط :

يَا مَنْ يُغِيثُ الْوَرَى مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا إِرْحَمْ عَبِيدًا أَكْفَ الْفَقْرِ قَدْ بَسَطُوا
وَاسْتَنْزَلُوا جُودَكَ الْمَعْهُودَ فَاسْقِهِمْ رِيًّا يُرِيهِمْ رِضَى لَمْ يُثْنِهِ سَخَطُ
وَعَامِلِ الْكُلِّ بِالْفَضْلِ الَّذِي أَلْفُوا يَا عَادِلًا لَا يُرَى فِي حُكْمِهِ شَطَطُ³

وفي مقطوعة أخرى من البسيط يقول :

يَا مَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي الْقُلُوبِ وَمَا تَحْتَ الثَّرَى، وَظِلَامُ اللَّيْلِ مُنْسَدِلُ
أَنْتَ الْمُغِيثُ لِمَنْ ضَاقتْ مَذَاهِبُهُ أَنْتَ الدَّلِيلُ لِمَنْ ضَاقتْ بِهِ الْحِيلُ
إِنَّا قَصَدْنَاكَ وَالْأَمَالَ وَثِقَةَ وَالْكُلُّ يَدْعُوكَ مَلْهُوفٌ وَ مُبْتَهَلُ
فَإِنْ غَفَرْتَ فَذُوقُوا فَضْلِي وَذُوكِرَمِ وَإِنْ سَطَوْتَ فَأَنْتَ الْحَاكِمُ الْعَادِلُ⁴

(1) محمد الطاهر علاوي : العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، ص 161.

(2) عبد الرزاق الكاشاني : معجم اصطلاحات الصوفية، ص 347.

(3) الديوان : ص 69.

(4) الديوان : ص 69.

ومن قصيدة أخرى تتكوّن من ثلاثة عشر بيتا ، وهي من بحر الكامل، نختزئ منها هذه الأبيات التي يقول في مطلعها:

يَا صَاحِ لَيْسَ عَلَى الْمُحِبِّ جَنَاحُ إِنَّ لَاحَ مِنْ أَفْقِ الْوِصَالِ صَبَاحُ
لَا ذَنْبَ لِلْعُشَّاقِ إِنْ غَلَبَ الْهَوَى كَثْمَانُهُ، فَضَحَ الْغَرَامُ فَبَاحُوا
سَمَحُوا بِأَنْفُسِهِمْ وَمَا بَخَلُوا بِهَا لَمَّا دَرَوْا أَنَّ السَّمَاحَ رَبَّاحُ
لَمْ يَطْرَبُوا إِلَّا بِذِكْرِ حَبِيبِهِمْ وَلَهُمْ بِطُولِ زَمَانِهِمْ أَفْرَاحُ¹

فالأبيات السابقة تُظهر ما في الشاعر من انكسار، وحاجة وخضوع، فجاء رويُّ الأبيات مضموماً «يَبْدُو الشَّاعِرُ فِيهَا مَظَاهِرًا بِالْقُوَّةِ مُحَاوِلًا التَّمَاكُكَ وَمُجَاهِدَةً لِنَفْسِهِ، عَلَى الْمَوَاجَهَةِ وَالْجَلْدِ، فَيُظْهِرُ شَيْئًا مِنَ الْعِزَّةِ وَالْأَنْفَةِ، وَيُيَظِنُ تَوَاضُعًا وَعِشْقًا لِلذَّاتِ الْعَلِيَّا»²، فالأبيات جاءت في بعد الغياب، فالشاعر في حال حاجة وفقد، لذلك نلمس في الأبيات السابقة، طلبا للغيث ودعوة استغاثة ومغفرة، وطلباً للوصال، وفي كُلِّ ذلك تظاهرا بالتَّصَبُّر والجُلْد، ولعل الصَّوْت المضموم يُجسِّد ذلك «الفخر والاعتزاز و الشُّموخ والتَّعَالِي»³ وهذا ما يبدو في ظاهر الأبيات، مع ما فيها من انكسار وخضوع.

ولعلَّ أبرز ما تجدر الإشارة إليه في آخر هذا الفصل ، هو أن لغة الخطاب الصَّوْفِي، وعلى الرَّغْم من قصديتها وازدواجيتها (إشارة و عبارة)، تتميز بميزات جماليَّة خاصَّة، كما أن ذلك التراكم الكَمِّي للرَّمْز، ينأى باللُّغة الصَّوْفِيَّة من مجرد الاحتماء بالحرف من تلك الضغوط النَّفْسِيَّة والاجتماعيَّة، فيجعل منها عنصرا من تجربة انطروبولوجيَّة تتأسَّس على عنصريْن أساسيَّين جمالي وتراجيدي.

كما أن جماليَّة اللُّغة الصَّوْفِيَّة ليست جماليَّة عاديَّة، فلا يُمكن إدراكها إلَّا إذا رصدنا الكنايات والاستعارات و الرَّمُوز المُوَظَّفة في الخطاب الصَّوْفِي، وتفاعلنا معها مُتمثِّلين تجربتهم و فهم ملابساتها، حتَّى يتسَنَّى معرفة جماليَّتها.

كما تتحلَّى اللُّغة الصَّوْفِيَّةُ إيقاعِيَا بكلِّ جماليَّات الإيقاع العربي (الدَّاخِلِي والخارجي)، حيث لم يشدَّ فيها أبو مدين شعيب عمَّا ألفته القريحة، ولا العروض العربيَّين من خصائص .

(1) الدِّيوان : ص66.

(2) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصَّوْفِيَّة، ص71.

(3) عبد الملك مرتاض : السَّبْع المعلقات، ص242.

الفصل الثالث

جَمَالِيَّة الرَّمز الصَّوْفِي.

أولاً- الرّمز في ديوان أبي مدين شعيب.

ثانياً- المستوى التركيبي.

ثالثاً- المستوى الدلالي.

أولاً- الرّمز في ديوان أبي مدين شعيب :

1)- توطئة:

يُعدّ الرّمز في الأدب الصّوفي دعامة أساسية يركّز عليها ،وأداة متميّزة في تبليغ الخطاب الشّعري الصّوفي،لذا نجد كبار شعراء التّصوّف يكثرّون من استخدام الرّمز في أشعارهم.

وبما أنّ معظم القصائد في ديوان أبي مدين شعيب - بما فيها الأزجال والموشّحات-جاءت أغلبها في موضوع الحب الإلهي، لذلك سنجد أنّ تلك الرّموز التي وردت في قصائد الدّيوان،والأكثر شيوعاً فيه،هي من قبيل الرّموز التي لها علاقة بهذا الموضوع-أي موضوع الحب الإلهي-ومن أبرزها(الرّمز الغزلي وما يتفرّع عنه، ثم تأتي رموز أخرى تدعّم بل تخدم هذا الرّمز مثل (رمز الطلل)، كموضوعة عامّة وما يمكن أن ينضوي تحته (كالحنين والرّحلة وما إلى ذلك..).

و(رمز الخمرة) وما ينضوي تحته (كالمدام و الشّرب والسّكر..)، كما يمكن أن نقع في ثنايا بعض القصائد، على رُموزٍ أخرى مثل (رمز الطبيعة ،ورمز الطير وغيرهما)لكنها رموز لا تشكّل محور القصيدة لدى أبي مدين ،بل هي روافد تخدم الموضوع الرّئيسي وهو موضوع الحب الإلهي.

إنَّ المتأمل في تلك الرموز ، يلحظ أنَّها تشكل بعدين أساسيين في العرفانية الصوفية، هما بعد الحضور و بعد الغياب.

يُعرّف (القشيري) "الغيبة" (بُعد الغياب) بقوله هي « غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق، لاشتغال الحسّ بما ورد عليه، ثُمَّ قد يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره ، يُوارد من تذكّر ثواب، أو تفكّر عقاب... ثُمَّ إِنَّهُمْ مختلفون في ذلك على حسب أحوالهم »¹، فالغيبة إذاً، هي انشغال قلبي عن الخلق أو النفس لوارد من الواردات التي تطرأ على السالك أو المريد عندما يتذكّر شيئاً، فيه ثواب أو عقاب، فالغياب «هو بداية السلوك العملي الذي ينجذب فيه المريد إرادياً أو المُراد لا إرادياً، انجذاباً حبّياً نحو الحقّ بعد المعرفة الأولى ، والتي يرى القوم أنَّها حدثت في الأزل وعالم الخفاء و الأضلة قبل فعل كُن الإلهي»².

أمّا الحضور: فهو حضور القلب للربّ دون غفلة عنه « فقد يكون حاضراً بالحقّ لأنّه إذا غاب عن الخلق حضر بالحق، على معنى أنّه يكون كأنّه حاضر، وذلك لاستيلاء ذكر الحق على قلبه، فهو حاضر بقلبه بين يدي ربّه تعالى، فعلى حسب غيبته عن الحق يكون حضوره بالحق، فإن غاب بالكلية كان الحضور على حسب الغيبة »³، فهو انقطاع عن الخلق وحضور مع الله، وعلى حسب ذلك الانقطاع يكون الحضور. وقد عبّر منظرّوا الصّوفية عن بعد الحضور الصّوفي « بالحديث القدسي الذي يقول: "مَا زَالَ عَبْدِي يَتَقَرَّبُ إِلَيَّ بِالتَّوَافُلِ حَتَّى أُحِبُّهُ.." فإذا أحبّ الحقُّ عبده أقامه (مقام) القرب منه، فيكون الحقُّ بذلك بمثابة سمع العبد وبصره ويده ورجله، به يسمع ويرى ويبتسّم ويمشي، فلا يكون وقته حينئذ (وقتاً مَقْتاً) بل وقت أنسٍ وطُمأنينة »⁴.

فمجموع القصائد التي سيتعرّض لبعضها البحث بالدراسة، لا تكاد تخرج عن هذين البعدين، فبعضها يُشكل بعد الغياب ، وبعضها الآخر يُشكّل بعد الحضور، وقلّما يجتمع البعدان في قصيدة واحدة « ومن حيث الكم في منظوم أبي مدين التلمساني خصوصاً كما في منظوم الصّوفية عموماً، فإنّ الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب ، ذلك لأنّ التجربة الصّوفية العملية قلّما يحظى فيها الصّوفي بالحضور فقد يظلّ ينشده في شعره دون فتح، لذلك فقد لا نجد لبعض الشعراء في

¹ عبد الكريم القشيري : الرسالة القشيرية ، ص 104/105.

² مختار حَبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 21.

³ عبد الكريم القشيري : الرسالة القشيرية ، ص 106.

⁴ مختار حَبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 50.

مجموع شعرهم الصوفي قصيدة واحدة تمثل بعد الحضور وتناظره، وإن وجدت فهي في حكم الترجي أقرب منها إلى حكم الحضور الفعلي»¹.

ثانياً- المستوى التركيبي.

«يدرس لغويو العربية منذ نحو ثلاثة عشر قرناً أو تزيد نُظِم الأداء اللغوي في إطاراتها المتعددة: الصوت، الكلمة، و الجملة»² لذا تُعتبر دراسة التركيب في الخطاب الأدبي، وسيلة ضرورية للتعرف على الخصائص الأسلوبية المميّزة لكل أديب، ولقد «أخذ المستوى التركيبي بوصفه مقوماً لغوياً، أهمية في التراث النقدي، لأنه جعل جُلّ اهتمامه مُنصباً على الجانب اللغوي للنص الشعري، فاللغة هي الأساس الأول الذي بُني عليه النقد العربي، وهي الهاجس الأول لدى المهتمين بحقلي: اللغة والأدب. والشعر كان يُمثل لدى النقاد وعاء يحفظ اللغة من الفوضى والضياع»³.

إنّ من أكثر النقاط التي يتعرّض لها الدّارس الأسلوب للخطاب الأدبي «دراسة أطوال الجمل وقصرها، ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر وفعلٍ وفاعلٍ، وإضافة وصفة وموصوف وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة استعمال الكاتب للروابط المختلفة و الضمائر و أنماط التوكيد، فضلاً عن دراسة الصيغ الفعلية و أزمانها والمبني للمجهول والمبني للمعلوم، ودراسة حالات النفي والإثبات و تتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها، ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب»⁴، فيتّضح لنا تميّز أسلوب الأديب من عدمه، كما يتسنى لنا من خلال دراسة تلك النقاط، الوقوف على مواطن الجمال في الخطاب الأدبي عامّة، والصوفي على وجه الخصوص «على أنّ التركيب النحوي يتداخل معه نوعٌ آخر من التركيب وهو.. التركيب البلاغي ونقصد به ما توفّر فيه عنصران اثنان المحاكاة والتخييل، وقد شغل التخييل والمحاكاة الفكر البلاغي والنقدي العربيين فخصّوهما بعناية فائقة»⁵، تلك العناصر مُجتمعة، تعمل - عندما تتظافر في النص الأدبي-، إلى إبراز وظيفته الجمالية، والتي تتجلى «عبر رصد هذه الوسائل الأسلوبية وملاحظة

(1) نفسه : ص32.

(2) محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو (دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية)، دار الدّعوة للنشر والتوزيع، ط1، 1988 ص15.

(3) رحمان غركان : مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

(4) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية، ص97.

(5) محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، مطبعة النجّاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ص48/47.

تكرارها وشدة غرابتها، ومن ثمّ فإنّ هذا الرّصد هو الذي يُرّشّح الوظائف الجماليّة، وهو الذي يحاول أن يكشف عن مبدأ إجمالي، ينتظمُ بُنى النصّ الشعري «¹، وبالتالي يُمكننا هذا المستوى من

الوقوف عند التّقاط التي تُشكّل ظاهرة أو انزياحاً في إبداع أبي مدين شعيب، في إطار البعدين اللّذين تقدّمت الإشارة إليهما وهما بُعدا (الغياب و الحضور).

وانطلاقاً من ذينك البعدين، نجد أبا مدين شعيب يُعبّر عن تجربة خاصّة تدفعه إلى اختيار تراكيب لغويّة مناسبة لتلك التجربة، لها من القدرة ما يُمكنها من إبراز تلك الطّاقات الإيحائيّة لألفاظه وصيغته.

يكشفُ شعرُ أبي مدين شعيب، عن مجموعة من الظواهر التركيبيّة ترد على طرق خاصّة، هي وليدة الدّلالات التي تنبثق عن التجربة الصّوفيّة فيدفعه ذلك إلى اختيارٍ مُعيّن وبشكلٍ عفّوي لأنماط التراكيب، إن على مستوى الكلمة أو الجملة أو الأداة.

1- نظامُ الجملة:

أ- تركيب الجملة الاسمية:

إنّ المتأمّل المدقّق في شعر أبي مدين شعيب، لاشكّ سينتبه لطريقة تركيبه للجملة الاسمية، كما سيلاحظ — وبشكل عام — رواج الأسماء في بعض قصائده وبخاصّة في نهايات بعضها، فقد تجد القصيدة كاملةً مُنتهيةً بأسماء، تتنوّع بين الصّفة والإضافة والحال والمعطوف والمبتدأ المؤخّر والخبر لناسخ أو لمبتدأ وغيرها.. «ولأنّ الاسم يخلو من الزّمن ويصلح للدّلالة على عدم تحدّد الحدث و إعطائه لوناً من الثّبات، يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيفٍ وثّبيتٍ»²، ومن ذلك قوله مناجياً الله تعالى:

يَا مَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي الْقُلُوبِ وَمَا تَحْتَ الثَّرَى، وَظَلَّامُ اللَّيْلِ مُنْسَدِلٌ

(1) حسن ناظم : البنى الأسلوبية، ص146.

(2) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفيّة، ص99.

أَنْتَ الْمَغِيثُ لِمَنْ ضَاقَتْ مَذَاهِبُهُ أَنْتَ الدَّلِيلُ لِمَنْ ضَاقَتْ بِهِ الْحِيلُ
إِنَّا قَصَدْنَاكَ وَالْأَمَالَ وَاثِقَةً وَالْكَلَّ يَدْعُوكَ مَلْهُوفٌ وَمُبْتَهَلٌ¹

ابتدأت المقطوعة ببدء في الشطر الأول، تلتها جملة اسمية حالية في الشطر الثاني هي (وظَلَامُ اللَّيْلِ مُنْسَدِلٌ) لتتوالى بعد ذلك الجمل الاسمية كقوله (أَنْتَ الْمَغِيثُ، أَنْتَ الدَّلِيلُ، إِنَّا قَصَدْنَاكَ، الْآمَالُ وَاثِقَةٌ، الْكُلُّ يَدْعُوكَ) فالاستجابة متعلقة بالله تعالى متوقفة عليه لا غير، لهذا كثرت الجمل الاسمية، والاسم كما أشرنا خالٍ من الزمن، خالٍ من الحدث، زيادة على ذلك يمكن أن نقرأ في اسمية الجملة نوعاً من التوكيد، فالشاعر خاضع لله متبتل إليه موقن بأنه لا يمكن أن يكون شيء دون أمر الله سبحانه، فالآمال كلها متعلقة به، كل تلك المعاني تتناسب مع تلك الصيغ الاسمية الواردة في هذه المقطوعة.

ويمكن أن نلاحظ في المقطعة التالية، وهي تمثل بعد الحضور، رواج الأسماء، ناهيك عن ابتداء البيت الأول باسم وانتهائه باسم أيضاً يقول:

اللَّهُ رَبِّي لَا أُرِيدُ سِوَاهُ هَلْ فِي الْوُجُودِ الْحَيِّ إِلَّا اللَّهُ
ذَاتُ الْإِلَهِ بِهَا قِوَامٌ ذَوَاتِنَا هَلْ كَانَ يُوجَدُ غَيْرُهُ لَوْلَاهُ²

فبعد الحضور في هذين البيتين، يتجلى في تصوّر أبي مدين شعيب « للكون والوجود على أنه واحد لا ثاني له، فالواصل الفاني عن ذاته القائم بذات غيره، يوحد ولا يعدد و يُفرد ولا يُثنى، لأنه في حال شهوده لا يرى إلا وجوده، وكل ما خلا الله باطل، فمن لا وجود كذاته لا وجود له على الحقيقة»³.

يقول في قصيدة أخرى من اثني عشرة بيتاً، ودائماً في موضوع الحب الإلهي مجسداً بعد الحضور، يقول:

بَكَتِ السَّحَابُ فَأَضْحَكَتْ لُبُكَاثُهَا زَهَرَ الرِّيَاضُ وَفَاضَتْ الْأَنْهَارُ
قَدْ أَقْبَلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ بِحُلَّةِ خَضْرَاءَ وَفِي أَسْرَارِهَا أَسْرَارُ

(1) الديوان : ص 69.

(2) الديوان : ص 57.

(3) مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 82.

وَأَتَى الرَّيِّعُ بِخَيْلِهِ وَجُنُودِهِ فَتَمَتَّتْ فِي حُسْنِهِ الْأَبْصَارُ
وَالْوَرْدُ نَادَى بِالْوُرُودِ إِلَى الْجَنَى فَتَسَابَقَ الْأَطْيَارُ وَالْأَشْجَارُ¹

غلب على هذه القصيدة الأسماء بكل أنواعها، حيث لم يتعدّ ورود الأفعال في كامل القصيدة العشرين فعلا، بينما تجاوز ورود الأسماء الخمسين اسما، كما كان اختتام عجز الأبيات بأسماء، ماعدا بيت واحد، وكان الابتداء في صدر ستة أبيات بأسماء أيضا، وكأنّ الشاعر يريد بقاء الحال على ما هو عليه، بغلبة النظام الاسمي على قصيدته وبالتالي لم يشدّ عمّا ألفه الشعراء القدامى في كونهم «يجنحون للتعامل مع النظام الاسمي أكثر من جنوحهم للتعامل مع النظام الفعلي لأسباب مختلفة منها: أن نسج الأسلوب العربي ينهض أساسا على النظام الاسمي، أكثر من نهوضه على النظام الفعلي وهو قادر.. على الاستغناء عن الفعل من حيث لا يستطيع الاستغناء عن الاسم»² كما تظهر في هذه القصيدة براعة الشاعر في اختيار جملة ومفرداته على اعتبار أنّ «الوزن الذي يختاره الشاعر لبناء قصيدته يُحدّد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستخدمة في الجملة، وتعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات.. ويشدّد أمام الشاعر مجال الاستبدال ضيقا عندما يصل إلى الكلمة الأخيرة في البيت وهي الكلمة التي تكوّن القافية، أو تكون جزءا من القافية أو تكون القافية جزءا منها»³.

ومن قصيدة أخرى من ثلاثة عشر بيتا، ودائما في موضوع الحب الإلهي نجتزئ منها الأبيات التالية:

يَا صَاحِ لَيْسَ عَلَى الْمُحِبِّ جَنَاحُ إِنَّ لَاحَ مِنْ أَفْقِ الْوِصَالِ صَبَاحُ
لَا ذَنْبَ لِلْعُشَّاقِ إِنَّ غَلَبَ الْهَوَى كَتَمَانُهُ، فَضَحَ الْغَرَامُ فَبَاحُوا
سَمَحُوا بِأَنْفُسِهِمْ وَمَا بَخِلُوا بِهَا لَمَّا دَرَوْا أَنَّ السَّمَاحَ رَبَّاحُ
لَمْ يَطْرُبُوا إِلَّا بِذِكْرِ حَبِيبِهِمْ وَلَهُمْ بِطُولِ زَمَانِهِمْ أَفْرَاحُ
فَدَعَاهُمْ دَاعِي الْمَحَبَّةِ دَعْوَةً فَعَدَوْا مُسْتَبْشِرِينَ وَرَاحُوا⁴

¹ الديوان : ص 63.

² عبد الملك مرتاض : السبع المعلقات، ص 167/168.

³ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي، ص 93.

⁴ الديوان : ص 66/67.

والمقطوعة السابقة كمثيلاً غلب عليها الاسم، حيث انتهت أعجاز أبياتها بأسماء، وقد تعدد الاسم بين الفاعل كقوله (صباح) أو اسم لناسخ أو خبر له مثل (لَيْسَ عَلَى الْمُحِبِّ جَنَاحٌ، لَا ذَنْبَ لِلْعُشَّاقِ، أَنَّ السَّمَاحَ رَبَّاحٌ..)، كما نلمح في هذه المقطوعة ظاهرة التقديم والتأخير، على اعتبار أنَّ «التقديم والتأخير من أهم التغيرات التي تُصيب بناء الجملة وتؤدي في العادة إلى إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخير عنه»¹، مثال على ذلك قوله من الكامل معبراً عن بُعد الغياب:

قَدْ زَادَ فِيكَ مِنَ الْعَرَامِ تَلْهُفِي فإلى متى هذا الجفأ يا مُتْلَفِي
فِي الْقَلْبِ نِيرَانُ الْجَفَا قَدْ أَشْعَلَتْ فمتى بوصولك نارُ قلبي تَنْطَفِي²

فقد زاد تقديم ما حقه التأخير، كتقديم شبه الجملة (فِي الْقَلْبِ، بِوَصْلِكَ..). زاد من قوّة المعنى وبلاغته، وفي هذا التقديم والتأخير إرجاء للشاعر، وزيادة في انتظاره الوصول ممّن يُحب، وذلك يزيد من لوعته وحرقته وشوقه. فقد زاد تقديم ما حقه التأخير، كتقديم شبه الجملة (فِي الْقَلْبِ، بِوَصْلِكَ..). زاد من قوّة المعنى وبلاغته، وفي هذا التقديم والتأخير إرجاء للشاعر، وزيادة في انتظاره الوصول ممّن يُحب، وذلك يزيد من لوعته وحرقته وشوقه.

ويمكن أن نقف على عدّة أنماط للجملة الاسمية في ديوان أبي مدين شعيب، ولعلّ فيما قدّمناه من أمثلة ما يوضح مرادنا من وراء دراسة دلالة الجملة الاسمية عند الشاعر.

ب- تركيب الجملة الفعلية:

تعدّ الجملة الفعلية دعامة أساسية في نظامنا اللغوي، لذا نجد أبا مدين يستخدم أنظمة مختلفة ومتنوعة منها، باعتبار الأحوال التي يُعبر عنها، وذلك من خلال المروحة بين الأفعال الماضية والمضارعة وفعل الأمر إذ أنَّ «غياب الفعل خاصّة يُجرّد الصّرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه»³ و الصّوفي في تعبيره عن تلك المقامات والأحوال التي يتنقل بينها، يلجأ في توصيفها إلى الفعل لأنَّ «القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزّمن و الحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزّمن، ولأنّ (هذا العنصر) داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند

¹ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة، ص100.

² محمّد الطاهر علاوي : العالم الربّاني سيدي أبو مدين شعيب، ص156.

³ السابق : ص102. نقلاً عن "جان كوهن، بنية اللغة الشعريّة، ص178.

النطق بالفعل ،وليس كذلك الاسم الذي يُعطي معنى جامدا ثابتا لا تتحدّد خلاله الصيغة المراد إثباتها»¹.

ومن قبيل توظيف الشاعر للأفعال، واعتماده عليها في تركيب جملة، قوله في حبّ رسول الله ﷺ، من الطويل :

يَا قَلْبُ زُرْتَ وَمَا انطَوَى ذَاكَ الْجَوَى	عَجَبًا لِقَلْبٍ بِالتَّعِيمِ قَدْ اكْتَوَى
زَادَ الْعَرَامُ وَزَالَ كُلُّ تَصَبُّرٍ	عَالَجْتُهُ قَبْلَ الزِّيَارَةِ فَانْطَوَى
وَلَهَيْبُ وَجَدَ هَيْجَتَهُ رَوْضَةً	مِنْ أَجْلِهَا حُلَّتْ مِنَ الصَّبْرِ الْقَوَى
بَلْ زَادَ صَبْرِي لِلْحَبِيبِ وَرَامَةً	وَالْأَبْرَقَيْنِ وَمَا لِمُنْعَرَجِ اللَّوَى
تَا اللَّهُ مَا شَوْقِي لِطَيِّبَةٍ بَعْدَ مَا	زُرْتُ الْحَبِيبَ وَقَبْلَهُ إِلَّا سَوَى
أَرْضٍ أَحَبُّ إِلَيَّ الْعَلِيِّ مِنَ الْعُلَى	نَزَلَ الرَّسُولُ بِهَا وَفِيهَا قَدْ ثَوَى ²

أول ما يشدّ انتباهنا أثناء قراءتنا لهذه المقطوعة، هو رواج الأفعال وبخاصّة الأفعال الماضية، فقد ورد في كامل القصيدة حوالي تسعة وعشرون فعلا (29) ماضيا، وأربعة أفعال مضارعة وفعل أمر واحد، كما أنّ المقطع الأخير في عَجَزَ الأبيات منته في إحدى عشرة بيتا بفعل ماضي من أصل ثمانية عشرة بيتا هو مجموع أبيات القصيدة، ولعل في ذلك ما يدلّ على أنّه لا زال يتحرّق حبا لزيارة قبر رسول الله ﷺ، فزيارته لم تُشفّ وجده فضلّ مرتبطا ذهنيا وشعوريا بتلك الديار المقدّسة، لذا تغلّب الزمن الماضي على الحاضر والمستقبل، وأمّا «تغلّب الغياب على الحضور فلا نغمار هذا الحاضر.. في ذلك الماضي المتوهّج في لحظة الذكر بالذات»³. ومن القصائد التي شاعت فيها الأفعال وبخاصّة الفعل المضارع، قصيدة من اثني وعشرين بيتا (22) وصل عدد الأفعال فيها إلى خمسة وستين فعلا (65) منها ثلاثون فعلا مضارعا (30)، وستّة وعشرون فعلا ماضيا (26) وتسعة أفعال أمر (9)، نختزئ منها المقطع التالي :

¹ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة، ص102. نقلا عن "أحمد درويش": دراسة الأسلوب بين المعاصرة.

والتراث، ص151.

² محمّد الطاهر علاوي : العالم الربّاني سيدي أبو مدين شعيب، ص158.

³ عبد الملك مرتاض : التحليل السّمائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الحلبي) منشورات

اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 2005، ص35.

يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الْأَحَادِيثِ عَنْكُمْ وَلَوْلَا هَوَاكُمُ فِي الْحَشَا مَا تَحَرَّكُنَا
فَقُلْ لِلَّذِي يَنْهَى عَنِ الْوَجْدِ أَهْلَهُ إِذَا لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَابِ الْهَوَى دَعْنَا
إِذَا اهْتَزَّتْ الْأَرْوَاحُ شَوْقًا إِلَى اللَّقَا تَرَقَّصْتَ الْأَشْبَاحُ يَا جَاهِلَ الْمَعْنَى
أَمَّا تَنْظُرُ الطَّيْرَ الْمُقْفَصَ يَا فَتَى إِذَا ذَكَرَ الْأَوْطَانَ حَنًّا إِلَى الْمَعْنَى
يُفَرِّجُ بِالتَّغْرِيدِ مَا بِفُؤَادِهِ فَتَضْطَرِبُ الْأَعْضَاءُ فِي الْحَسِّ وَالْمَعْنَى
وَيَرْقُصُ فِي الْأَقْفَاصِ شَوْقًا إِلَى اللَّقَا فَتَهْتَزُّ أَرْبَابُ الْعُقُولِ إِذَا غَنَّى
كَذَلِكَ أَرْوَاحُ الْمُحِبِّينَ يَا فَتَى تُهَزُّهَا الْأَشْوَاقُ لِلْعَالَمِ الْأَسْنَى
أَنْلِزُمَهَا بِالصَّبْرِ وَهِيَ مَشُوقَةٌ وَهَلْ يَسْتَطِيعُ الصَّبْرُ مَنْ شَاهَدَ الْمَعْنَى¹

يُمكن إدراج هذه المقطوعة في بُعد الغياب، فموضوعها هو الحنين و الشوق إلى الوطن، ففي هذه الأبيات الثمانية، ثلاثة عشر فعلا، منها إحدى عشر فعلا مضارعا هي على التوالي (يُحَرِّكُنَا، يَنْهَى، تَذُقْ، تَنْظُرُ، يُفَرِّجُ، فَتَضْطَرِبُ، يَرْقُصُ، فَتَهْتَزُّ، تُهَزُّهَا، أَنْلِزُمَهَا، يَسْتَطِيعُ) فكثرة الأفعال مُلاحَظ في هذه المقطوعة « وورود الأفعال على هذا النحو من التعدد والتركيز، يُظهر التجدد في الحدثِ الصوفي، مع الإشارة إلى استمرارية هذا الحدث، إذ أن الفعل المضارع يُفيد معنى الاستمرار والامتداد وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد خلافاً للزمن البشري المحدود المتغير»²، ففي غلبة الفعل المضارع امتداد لمعاناة الشاعر واستمرارها « إذ إن نزوح الشاعر من موطنه وإلفه إلى موطن آخر غريب، يبدو معادلا موضوعياً موائماً تمام المواءمة لهبوط الروح من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح وحنين الشاعر إلى موطنه الأصلي وتوقه للعودة يبدو معادلاً موضوعياً لحنين الروح إلى عالم الأرواح وتوقها للعودة حيث كانت تنعم قبل أن تكون لتشقى»³ هكذا يجري نظام الجملة عند أبي مدين شعيب، بين الغلبة حيناً والمزاوجة أحياناً أخرى، وما يُمكن أن نلاحظه في التركيب اللغوي في شعر أبي مدين شعيب، ويُعدّ موائماً ومكمّلاً للنظام اللغوي، زُخرفيات نسجية أخرى — بتعبير عبد الملك مرتاض — يُمكن حصرها في « طُفُور بعض الأدوات الإنشائية بتعبير البلاغيين، وأدوات الزخرفة اللفظية باصطلاحنا، وذلك مثل

(1) الديوان: 60/59.

(2) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص 104.

(3) مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 60.

الاستفهام، القسم، النداء التعجب ونحوها»¹ وسيحاول البحث في العنصر التالي رصد بعض ما يُشكل انزياحا من تلك الأدوات وغيرها.

2- الأساليب الإنشائية.

أ- أسلوب النداء:

النداء، هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، بواسطته يطلب المتكلم إقبال المُنَادَى (المُخَاطَب) عليه لأمر ما، بأداة من أدوات النداء الستة الشهيرة وهي (يا، أيا، هيا، أ، أي، والندبة)، والنداء كأسلوب أبعد من أن يُحصر في هذا التعريف، أو أن نقف بمفهومه عند هذه الحدود الضيقة، حيث «أصبحت أساليب النداء في دلالتها وجماليّتها البلاغية رسالة كلامية، وعملا فنياً في آن معا، فالمُتَكَلِّم ليس مُجرّد مرسل لأدوات النداء، إنّما هي تعبيرٌ مثيرٌ عن مشاعره وأفكاره، ومرتبطةٌ - في الوقت نفسه - بالمُخَاطَب قُرباً وبعداً في المكان أو المتزلة الذاتية والاجتماعية»². لذا يُقسّم علماء البلاغة النداء باعتبار أدواته، إلى نداء القريب، ونداء البعيد، في الوقت الذي يُمكن أن يُترل فيه البعيد منزلة القريب، والعكس صحيح أيضاً وذلك كله لدوافع نفسية بلاغية، ومنه ينقسم النداء إلى حقيقي ومجازي وهكذا..

وعند تبُّعنا لأسلوب النداء في شعر أبي مدين شعيب أي في مجموع القصائد المدروسة، اتضح أنّ النداء ورد في اثنين وأربعين (42) موضعاً، بنسبة (11.66%) من مجموع الأبيات، نالت فيه أداة النداء (يا) - والتي تأتي لنداء البعيد والقريب معاً - النصيب الأوفر من حيث الوجود، حيث جاءت في ستة وثلاثين (36) موضعاً، واستغنى في أربعة مواضع عن الأداة (حذف الأداة)، وجاء بطريقة النداء السياقي وهو «الذي نلمس فيه المنادى وموضوع النداء، دون أداة دالة صراحة على هذا الأسلوب»³، كما ذكر أذاتي النداء في موضعين، لكنهما أفادتاً التنبيه، حيث دخلت الأداة (يا) على (ليت).

كما استخدم أداة النداء (أيا) في أربعة مواضع أيضاً، أمّا الهمزة (أ) فقد وردت في موضعين فقط، هذا عن النداء الصريح، كما جاء النداء عنده بأشكال أخرى، كالأفعال الدالة على النداء، مثل (أنادي و أدعو) ومشتقاتهما.

¹ عبد الملك مرتاض : السبع المعلقات، ص172.

² حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص180/179 .

³ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة، ص141.

والتأمل في أسلوب النداء في ديوان الشاعر أبي مدين، سيلاحظ أنه ورد في كل المواضع تقريبا صادرا من الشاعر نفسه، أي هو المُنَادِي، حيث لم يتخذ في شعره شخصيات أخرى يأتي النداء على لسانها» وهذا يستقيم مع التجربة الذاتية التي يُعبّر عنها الشاعر»¹.

أما الشقّ الثاني من أسلوب النداء هو المُنَادَى، وقد جاء في معظم النداءات مقصودا به الذات العليا، وذلك في إحدى وعشرين (21) موضعا، أي نصف النداءات الواردة في الديوان، وقد تنوّعت أشكاله، فأحيانا يكون نداء مباشرا صريحا كقوله (يا ربّ)، وأحيانا أخرى يكون بالصفة أو باسم من أسمائه كقوله (يا ذا الجدّ، يا مالكا).

وفي مواضع أخرى يكون المُنَادَى غير الذات الإلهية، كأن يُنادي السّالك المُتدرّج في الطّريق الصّوفي، أو الواصل المنقطع وهكذا.. ومِرّات أخرى يُنادي بعض المُسمّيات التي لا تخرُج عن نطاق تجرّبه الشعريّة، والتي تصبّ في محور الحب الإلهي مثل قوله (يا قلبُ، يا خليلي، يا معشر العشاق يا غريب الحي)، حيث اتخذ أبو مدين - وهو بصدد تجرّبه الشعريّة- «من الشّعْر سبيلا تعبيريا عن صلته بالذّات العليا، وما يدلّ عليه أسلوب النداء من عمق الارتباط بين المُنَادَى و المُنَادِي.. إذ هو شاهدٌ على أنّ هذه التجربة مشدودة بين هذين الطرفين، الشاعر المُحبُّ من جهة، والذّات العليا التي يَعشّقها و يتعلّقُ بها من جهة أخرى»² وانطلاقا من هذه الخصوصيّة قي أسلوب نداء الشاعر، نجد أن معظم نداءاته جاءت لنداء البعيد بعدا حقيقيا، وهو الذات الإلهية وذلك إشارة إلى علوّه سبحانه وتعالى «لكنّه من ناحيةٍ أخرى تعبّر عن القرب المنشود، عندما يحاول العبد اختصار المسافة، ولذلك يتحوّل إلى وجهٍ آخر ليصبح نداءً للقريب قريبا حقيقيا كامنًا في رحمة الله بعباده»³، وكثيرا ما يخرج النداء في شعر أبي مدين شعيب عن معناه الحقيقي، إلى المعنى المجازي فيفيد عدّة معاني مُتعلّقة بالنفس البشريّة، كأن يُعبّر بواسطة النداء عن «الضعف الإنساني وعن معاني الالتماس و الألم والتوجّع ودوام التشكّي وبث الحزن، فضلا عن إبراز العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصّوفي في تعلّقها بالذّات العليا ونشدها الاقتراب من أسرارها

¹ السابق : ص 141.

² أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة، ص 141.

³ السابق : ص 142.

المستحيلة»¹. ويمكن أن نقف على بعض تلك النداءات في شعره، حتى نتيّن تلك الخصوصية بين الشاعر والمنادى، يقول في قصيدة من اثني وعشرين بيتاً، نحتزئ منها الأبيات التالية:

يَا قَلْبُ زُرْتَ وَمَا انْطَوَى ذَاكَ الْجَوَى عَجَبًا لِقَلْبٍ بِالتَّعِيمِ قَدْ اكْتَوَى
يَا ثُرْبَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ ثُرْبَةٍ فِيهَا الشِّفَاءُ لِكُلِّ عَاصٍ وَالدَّوَاءُ
يَا رَوْضَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ رَوْضَةٍ يَا سَعْدَ مَنْ فِي جَنَّةِ الْمَأْوَى أَوَى²

نلمح في هذه المقطوعة مدى حبّ الشاعر للرّسول ﷺ وشوقه إليه، حيث نلمح ومن خلال تلك النداءات الواردة في مثل قوله: (يا قلب ، يا ثربة ، يا روضة ، يا سعد)، أنّ القصيدة « ذات دلالة كلية توسّلية، يتوسّل فيها القائل بالتّيّ ﷺ إلى الله جلّ جلاله أن يعتقه يوم القيامة من أهوالها، وذلك بعدما زار الحجّ ووقف على المعالم النبوية والآثار»³.

ويقول في موضع آخر من (خمريته) مخاطباً أحدَ ثُدَمائه من الذين يدعون معرفة بالخمرة وينكرون ما تُحدثه في شاربها:

أَذَاكَرَهَا قَفْ عِنْدَ حَدِّكَ وَاقِفًا بِعَقْلِكَ عَمَّا حَيَّرَ الْعَقْلَ وَالدَّهْنَا
أَتَزْعَمُ فِي مَا قُلْتَ أَنَّكَ عَارِفٌ رُوَيْدَكَ مَا الْعَرَفَانُ؟ قَالُوا وَلَا قُلْنَا
لَقَدْ رُمْتَ مَا لَا تَسْتَطِيعُ مَرَامَهُ وَأَنْتَى لَهَا حَدٌّ يُكَيِّفُهَا أَنْتَى؟⁴

فقد استخدم الشاعر الهمزة في ندائه في قوله (أذاكرها)، ومعروف أنّ الهمزة (أ) تُستخدم في الأصل لنداء القريب قريباً حسيّاً أو معنوياً، كما يُمكن أن يتّرل البعيد منزلة القريب فينادى بأداة نداء للقريب "كالهمزة وأي" حيث يُعدّ « التشكيل الصوتي لنداء القريب رمز قويّ لجاورة مخاطب للنفس لقرب المسافة والمنزلة »⁵، كما يُمكن أن تُشير الهمزة - زيادة لقرب المخاطب وموقعه من النفس - إلى « تلطف في الخطاب المناسب لصوتها »⁶.

وقد حُذفت أداة النداء في خمسة مواضع، جاءت في إحداها بمعنى التّدبة، من ذلك قوله:

(1) أمانى سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة : ص142.

(2) الدّيوان: ص65.

(3) مختار حَبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتشكيل)، ص148.

(4) محمّد الطّاهر علاوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص138.

(5) حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، ص182.

(6) نفسه : ص182.

فِي بَحَارِ الْهَوَى غَرِقْتُ بِوَجْدِي طَالَ شَوْقِي لَهُمْ وَقَدْ تَرَكُونِي
أَيُّهَا النَّفْسُ سَاعِدِينِي وَنُوحِي وَيَحَ قَلْبِي وَ مُهَجَّتِي هَجَرُونِي¹

ويقول في موضع آخر:

فَسُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ ذَا الْمَجْدِ وَالْعُلَا تَبَارَكَ رَبِّي مَا أَجَلٌّ وَأَكْبَرُ²

فحذف الأداة يزيد أسلوب النداء جمالاً فهو « يحمل معنى القرب، فكأن لا مسافة بينهما، مثل ما يحمل في هذا الموضع معنى الرجاء والاستعطاف والكشف »³ فخطاب الشاعر لنفسه مثلاً، لا يستدعي وجود أداة لانعدام المسافة، كما أن خطابه لله سبحانه وتعالى، ونداؤه له بدون أداة لدلالة على قربيه منه قرباً معنوياً.

وفي قول الشاعر في الشطر الثاني من البيت (وَيَحَ قَلْبِي وَ مُهَجَّتِي هَجَرُونِي) نداء محذوف الأداة أيضاً، إلا أنه نداء « أقرب إلى رثاء الذات، وهو لا يُلقى باللوم على أحد إنما يلوم نفسه ويندبها في توجع إنساني »⁴ أي أنه نداء أقرب للندبة، وإن لم يوظف أداؤها الخاصة وهي (وا)، ولعل رثاء النفس وتألمها، سببه الأول خارجي متمثل في هجرة محبوب الشاعر له، وهي الذات العليا، إلا أن أصل المعاناة مصدرها ذات الشاعر نفسه، متمثلاً في عدم تخلصه من كل حظوظه الدنيوية، التي كانت عائقاً في نيل الوصال والقرب من محبوبه.

مواضع النداء في ديوان أبي مدين شعيب كثيرة- كما ألحنا إلى ذلك- يتعذر الإلمام بها جميعاً، إلا أنه ومما سبق ذكره منها يُمكن أن نستخلص منه بعض الميزات الأسلوبية عند الشاعر منها أنه: لم يشدّ عن غيره من الشعراء في توظيف أدوات النداء، حيث كانت أكثر الأدوات توظيفاً في قصائده هي (الياء)، إلا أنه ما يُشكّل عدولاً وخروجاً عن المألوف في نداءاته، يكمن في نداء الذات العليا، حيث أنه لم يكتفِ بتوظيف الصيغ المألوفة و المتعارف عليها في مثل هذا الموضع (يا ربّ أو، يا إلهي، يا الله..) أو ما في معناها فقط، بل اشتقّ صفات ومسميات جديدة، كقوله

⁽¹⁾ التّادلي: التّشوّف إلى رجال التّصوّف، ص334.

⁽²⁾ محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص166.

⁽³⁾ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة، ص145.

⁽⁴⁾ نفسه : ص146.

مثلاً(يا ذا الجد ، يا مُتلفي ، يا مالكا رقي ، يا من يُغيث ، أيا قرّة العين ، يا مَيّت الهوى ، يا من على العرش استوى...)، وغيرها من تلك الصّفات والمسمّيات، والتي تنبع كلّها من « التجربة الصّوفيّة وتكشف اختلاف هذه التّجربة عمّا سار عليه النّاس وألّفوه، فالعلاقة الخاصّة التي تربط الشّاعر بالذّات العليا اقتضت منه تجديدا في استخدام صيغ النّداء، ممّا منح شعره ملمحا أسلوبيا واضحا على مستوى تعدّد هذه الصّيغ وطريقة استخدامها»¹.

كما يُلاحظ في شعر أبي مدين، تعدّد المنادى، فإنّ كان قد توجّه في أكثر مواضع النّداء بندائه للذّات الإلهيّة، إلّا أنّه في مواضع أخرى نادى مسمّيات لها علاقة بتجربته الصّوفيّة مثل قوله (يا عريب الحي ، يا قلب ، يا صاح ، يا نديمي ، يا فتى..).

ب)- أسلوب الأمر.

يُعتبر "الأمر" أيضا، واحدا من الأساليب الإنشائيّة الطّليّة التي « تنازعَ البحثَ فيها كلّ من النّحاة و البلاغيّين فهيّ شركةٌ بينهما في موضوعها، لم تختلف طريقة المعالجة، ولا انفصام بينهما»². يُعرّف اللّغويّون "الأمر" بأنّه « طلبُ القيام بالفعل»³، ويذهب الدّكتور "تمام حسان" إلى أنّ "الأمر" هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء وهو ضدّ التّهي ويدلّ على المستقبل⁴. فإذا استوى الأمر والمأمور كان الأمر حقيقيّا أو التماسا، كما يمكنه الخروج إلى معاني مجازيّة بلاغيّة متعدّدة، وهذا الشّكل الثّاني من الأمر هو الأكثر شيوعا في الشّعر بوجه عامّ، حيث يتسنّى للشّاعر من خلاله، التّعبير عن عدّة معاني تتّصل بالحالة التي يُعبّر عنها.

من أشهر أشكال الأمر، هي أن يكون إمّا بفعل الأمر الصّريح، أو بالفعل المضارع المقرون بلام الأمر، أو باسم فعل الأمر، أو بالمصدر الثّائب عن فعل الأمر، وأشهر شكل نجده في ديوان أبي مدين، إن لم يكن في كلّ أساليب الأمر الواردة في قصائده، هو الأمر بفعل الأمر، وهو في معظم الحالات أمر موجه من الأدنى إلى الأعلى، من الشّاعر إلى الذّات الإلهيّة فيكون الأمر في هذه الحالة مجازيا، حيث يتّسع فيه المجال للشّاعر أن يعبّر عن أحواله ويحقّق ما يسعى إليه، وكثيرا ما يُقرن الأمر بنهي وهو « الوجه الآخر للأمر»⁵.

¹ السّابق : ص147.

² أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفيّة، ص135.

³ أبو الحسن أحمد بن زكرياء بن فارس: معجم مقاييس اللّغة، ج2، تح/عبد السّلام هارون، دار الجليل بيروت، ط1 1991، ص88.

⁴ يُنظر تمام حسان : اللّغة العربيّة معناه ومبناها، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة مصر، ط2، 1979 ص250.

⁵ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفيّة ، ص136.

من أشهر القصائد التي شاع فيها هذا الأسلوب، هي القصائد الوظيفية، أي القصائد التي تناول موضوع التصوف، وما يجب أن يتحلى به المريد من أخلاق، أو ما يتّصف السالك المتدرّج في سُلّم التصوّف من آداب الصّوفيّة، وبالتالي يُمكن عدّ تلك القصائد تعليميّة، إن جاز لنا ذلك. ففي مثل هذا الموضوع، يكون الغرض البلاغيّ للأمر، إمّا نصّحا وإرشادا، أو تأديبا وتوجيها، أو ما يتناسب مع هذه المواضيع.

كما ورد الأمر في المواضع التي يحسّ فيها الشّاعر بضعفه، وعجزه واحتياجه الدّائم لله سبحانه وتعالى، حيث يخرج الأمر فيها إلى غرض الدّعاء..

ومن القصائد التي شكّلت فيها صيغت الأمر ملمحا أسلوبيا، قصيدته الشهيرة، (صُحبة الفقراء)، والفقراء في العرفانيّة الصّوفية هم « صفوة الله عزّ وجل من عباده، ومواضع أسرارهِ بين خلقه، بهم يصون الحقّ الخلق، وبركاتهم ييسطُ عليهم الرّزق»¹، يقول في مطلع تلك القصيدة:

مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إِلَّا صُحْبَةُ الْفُقَرَا هُمُ السَّادَاتُ وَالسَّلَاطِينُ وَالْأُمَرَا
فَاصْحَبُهُمْ وَتَأَدَّبَ فِي مَجَالِسِهِمْ وَاعْلَمْ أَنَّ الرِّضَا يَخُصُّ مَنْ حَضَرَ
وَلَا زِمَ الصَّمْتَ إِلَّا إِنْ سُئِلْتَ فَقُلْ: لَا عِلْمَ عِنْدِي، وَكُنْ بِالْجَهْلِ مُسْتَرَا

.....
.....
هُم بِالْفَضْلِ أَوْلَى وَهُوَ شَيْمُهُمْ فَلَا تَخَفْ دَرَكًا مِنْهُمْ وَلَا ضَرَرًا²

ورد في هذه القصيدة كاملة - وهي من اثنين وعشرين بيتا - تسعة عشر أسلوب أمر، بصيغة الفعل، أي الأمر الصّريح وصيغة نهي واحدة، وفي المقطع السابق جاء الأمر في سبعة مواضع هي: (اصحبهم ، تأدّب ، خلّ ، استغنم ، احضر ، اعلم ، لازم) حيث تمضي القصيدة بهذا الشكل من أسلوب الأمر، يبيّن الشّاعر من خلالها للمريد، جملة من الآداب التي يجب التخلّق بها إذا أراد صحبتهم، فالقصيدة تركز « على بنية عميقة دالة أساسيّة، هي آداب الصّحبة، وتتفرّع منها عناصر صوفيّة عديدة متواترة عند الصّوفية في برنامج آداب صحبة المريد للفقراء مثل: التّأدّب في مجالسهم، التخلّي عن الحظ، المواظبة على حضور مجالسهم، وملازمة الصّمت في حضرتهم، والتّظاهر

¹ عبد الكريم القشيري : الرّسالة القشيريّة، ص 303.

² الدّيان : ص 58.

بالجهل، ونسبة العيوب للنفس..¹ والأسلوب الأليق لمثل هذه الموضوعات هو الأمر، والذي خرج في مجمله لغرض النصح والإرشاد و التوجيه، فمن شأن المريد « إذا كان طريقته خدمة الفقراء و الصبر على جفاء القوم معه. وأن يعتقد أنه يبذل روحه في خدمتهم. ثم لا يجدون له أثراً. فيعتمد إليهم من تقصيره. ويقرّ بالجناية على نفسه تطبيقاً لقلوبهم. وإن علم أنه بريء السّاحة، وإذا زادوه في الجفاء فيجب أن يزيدهم في الخدمة و البرّ² »، بهذا الالتزام والمواظبة، يمكن للمريد أن يسير طويلاً في الطريق الصوفي الشاق، المليء بالمجاهدات، فيصل إلى مقامات عالية.

ويقول في قصيدة أخرى مطلعها (تضيّق بنا الدنيا):

إِذْ لَمْ تَذُقْ مَا ذَاقَتِ النَّاسُ فِي الْهَوَى	فَبِاللَّهِ يَا خَالِي الْحَشَا لَا تُعْنَفْنَا
وَسَلِّمْ لَنَا فِي مَا ادَّعَيْنَا لَأَتْنَا	إِذَا غَلَبَتْ أَشْوَاقُنَا رَبِّمَا صَحْنَا
فِيَا حَادِيَ الْعُشَّاقِ قُمْ وَاحِدُ قَائِمًا	وَزَمَزِمْنَا لَنَا بِاسْمِ الْحَبِيبِ وَ رَوْحَنَا
وَصُنْ سَكْرَنَا عَنْ حُسُودِنَا	وَإِنْ أَنْكَرْتَ عَيْنَاكَ شَيْئًا فَسَامِحْنَا
فَلَا تُلْمِ السَّكْرَانَ فِي حَالِ سَكْرِهِ	فَقَدْ رُفِعَ التَّكْلِيفُ فِي سَكْرِنَا عَنَّا ³

لقد ورد في هذه المقطوعة ستة أساليب أمر، وصيغتنا نهْي هي في قوله (لَا تُلْمِ ، لَا تُعْنَفْنَا)، وأما صيغ الأمر فهي على التوالي (سَلِّمْ، صَحْنَا، قُمْ ، أَحَدُ، زَمَزِمْنَا ، رَوْحَنَا، صُنْ، سَامِحْنَا)، وهي أساليب لا تخرج عن موضوع الحب الإلهي، حيث تندرج القصيدة ضمن بُعد الغياب، فهي تمثل الأنا الذي هو الشاعر والآخر وهو المقصود بالخطاب وهو الذي لم يذق بعد نشوة الحب، ولم يتقلب على نار الهجر والبعاد، وبالتالي يمكن حمل الخطاب هنا على أنه موجّه للذات الصوفية عامّة سواء أكانت أبا مدين، أم كانت ذوات السالكين، وبالتالي نلاحظ أنّ الأمر في المقطوعة السابقة، « لَا يَبْعَدُ عَنِ النَّصْحِ وَالتَّوْحِيدِ وَلَعَلَّ ذَلِكَ يُرَكِّدُ طَبِيعَةَ التَّجَرِبَةِ الصَّوْفِيَّةِ لِمَنْ يَسْلُكُ هَذَا السَّبِيلَ »⁴.

وقال في موضع آخر:

يَا مَنْ يُغِيثُ الْوَرَى مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا إِرْحَمْ عَبِيدًا أَكْفَ الْفَقْرِ قَدْ بَسَطُوا

¹ مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 109.

² عبد الكريم القشيري : الرسالة القشيرية، ص 434.

³ الديوان : ص 60.

⁴ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية، ص 140.

وَاسْتَنْزَلُوا جُودَكَ الْمَعْهُودَ فَاسْقِهِمْ رِيًّا يُرِيهِمْ رِضَى لَمْ يُثْنِهِ سَخَطُ
وَعَامِلِ الْكُلِّ بِالْفَضْلِ الَّذِي أَلْفُوا يَا عَادِلًا لَا يُرَى فِي حُكْمِهِ سَخَطٌ¹

جاء أسلوب الأمر في هذه الأبيات كالأبيات السابقة، بفعل الأمر الصريح بالأفعال التالية (إِرْحَمْ، اسْقِهِمْ، عَامِلٍ) حيث يتجه الشاعر في خطابه إلى الذات الإلهية فيتخذ الأمر هنا « صِفَةً التَّضَرُّعِ وَالضَّعْفِ وَالِابْتِهَالِ وَالرَّجَاءِ وَالِاسْتِكَانَةِ »².

لقد كان المحور العام الذي دارت حوله معظم قصائد أبي مدين شعيب، هو محور الحب الإلهي، لكن الملاحظ على بعض قصائده، اختتامها بالصلاة على الرسول ﷺ، وإظهار حبه له وحب آل وصحبه، على اعتبار أن للرسول ﷺ في العرفانية الصوفية منزلة خاصة - وهي ما يفترض أن تكون عند أي مسلم - إلا أن الصوفيين على حد قول بعض النقاد بالغوا في نظرهم تلك، حيث عبروا في كتاباتهم على ما اصطالحوا عليه "بالحقيقة الأحمدية، والمحمدية"، حيث تعني الحقيقة الأحمدية عندهم « الأمر الذي سبق به صلى الله عليه وسلم، في الحمد لله على كل حامد في الوجود، فما حمد الله أحد في الوجود مثل ما حمده النبي صلى الله عليه وسلم، ثم أنها في نفسها غيب من أعظم غيوب الله تعالى، فلم يطلع أحد على ما فيها من المعارف و العلوم والأسرار والفيوضات و التجليات والمنح والمواهب والأحوال العلية والأخلاق الزكية، فما ذاق أحد شيئاً ولا جميع الرسل والأنبياء، اختص بها صلى الله عليه وسلم وبمقاماتها »³ لذا نجد أبا مدين قد حرص في خواتيم عشر قصائد على ذكر الرسول ﷺ والتوسل به، ولعل الدعاء في خواتيم القصيدة المغربية عامة والجزائرية القديمة على وجه الخصوص يشكل ظاهرة شعرية تحتاج إلى تسليط الضوء عليها.

يقول في إحدى تلك القصائد:

أَعْتَقُ عَيْدَكَ مِنْ لَظَى نَارٍ غَدًا نَزَاعَةُ يَوْمِ الْقِيَامَةِ لِلشَّوَى
بِمُحَمَّدٍ الْمُخْتَارِ خَاتَمِ رُسُلِهِ طَهَ عَلَى فَضْلِ الْجَمِيعِ قَدْ احْتَوَى

(1) الديوان : ص68.

(2) حسين جمعة: جمالية الخير والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، ص109.

(3) أيمن حمدي : قاموس المصطلحات الصوفي (دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأنبياء) دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة 200، ص56.

فَعَلَيْهِ مِنْ رَبِّ الْعُلَى صَلَوَتُهُ وَسَلَامُهُ، مَا غَرَدَتْ وَرَقُ اللَّوَى¹

ويقول في نهاية قصيدة أخرى:

وَإِنِّي لَأَرْجُو مِنْكَ مَا أَنْتَ أَهْلُهُ وَإِنْ كُنْتُ خَطَاءً كَثِيرَ الْمَعَابِ
وَصَلِّ عَلَى الْمُخْتَارِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ شَفِيعَ الْوَرَى عِنْدَ اشْتِدَادِ النَّوَابِ²

فالملاحظ إذن أن أسلوب الأمر في نهايات القصائد، والذي كثيرا ما يُقرن بنهي أو يُسبق بنداء، يخرج لغرض الدُّعاء، يليه توسُّلُ بالرَّسول ﷺ. ويقول أيضا:

فَمَا لَنَا مَلَجًا غَيْرَ الْكَرِيمِ وَمَنْ يُلْفَى عَلَى الْحَوْضِ وَهُوَ السَّابِقُ الْفَرِطُ
ذَاكَ الرَّسُولُ الَّذِي كُلُّ الْأَنَامِ بِهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَسْرُورٌ وَمُعْتَبِطُ
صَلَّى عَلَيْهِ صَلَاةً لَا نَفَاذَ لَهَا مَنْ اسْمُهُ بِاسْمِهِ فِي الذِّكْرِ مُرْتَبِطُ³

وهكذا تسير القصيدة في خواتيمها، دائما بالصَّلَاةِ والسَّلَامِ على الرَّسول ﷺ، وما يمكن أن تنتهي إليه في الأخير، هو أن الخطاب الأمري إذا استوى فيه الأمر و المأمور، إما أن يكون حقيقيًا، فيكون المأمور مُلزما بتنفيذ الأمر على وجه الإلزام، أو يخرج لغرض مجازي هو الالتماس، أو النصيح والإرشاد وما في حكمهما، والحالة الوحيدة التي يخرج فيها هذا الخطاب إلى غرض الدُّعاء، هي عندما يكون الأمر هو العبد و المأمور هو الله سبحانه، أي أن الأمر يتَّجه من الأسفل إلى الأعلى، فالشاعر « في رحلته و عروجه الصُّوفي يُحاول مخاطبة الذات العليا و التَّقرُّب منها ما أمكنه إلى ذلك سبيلًا، ويحيي أسلوب الأمر في سياق الخطاب هذا، لأنه يُتيح له أن يبني خطابه راسمًا علامات أسلوبية كثيرة تحيط بهذا الخطاب⁴، وعموما، يمكننا القول أن أسلوب الأمر مع الأساليب الإنشائية الأخرى، ساعدت الشاعر - كما أشرنا - في التعبير عن الأحوال التي يمرُّ بها، وعن الغايات الوظيفية للقصيدة الصوفية، والتي هي زيادة على ذلك، « غايات جمالية فنية في

(1) الديوان : ص 65.

(2) الديوان : ص 68.

(3) الديوان : ص 69.

(4) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية، ص 136.

الوقت الذي كانت غايات نفسية وحُفَية وفكرية..وقد برزت في امتداد آماذ الكلام و اتّساع مجاله وفق مفهوم الانزياح الدّالّي «¹.

ثالثا:المستوى الدّالّي.

يُعَدّ التحليل الدّالّي حلقة مُهمّة من حلقات التحليل الأسلوبّي، إذ به تكتمل الدّوائر الثلاث (الصّوت ، التركيب ، الدّالة).

وقبل أن يصير التحليل الدّالّي فرعاً يقوم عليه الدّرس الأسلوبّي، ويكتمل به، هو في حقيقة الأمر علم قائم بذاته له خصائصه ومميّزاته، وفروعه ومجالاته.

يُعرّف أحد اللّغويين علم الدّالة بأنّه « دراسة المعنى ،أو العلم الذي يدرس المعنى،أو ذلك الفرع من علم اللّغة الذي يتناول نظريّة المعنى،أو ذلك الفرع الذي يدرس الشّروط الواجب توافرها في الرّمز حتّى يكون قادراً على حمل المعنى»²فالتّعريفات السّابقة على تعدّدها،تلتقي عند مفهوم واحد وتكاد تتفق عليه،وهو أنّ علم الدّالة يتناول المعنى بالدراسة،والمعنى قد يكون وليد الألفاظ أو الرّموز أو الجمل،و المعنى حسب "ستيفن أولمان"نوعان أو طبقتان،« المعنى المعرفي و المعنى التّعبيري،فعلم الدّالة بوصفه أحد فروع اللّسانيات العامّة يقع محور اهتمامه في بحث قضيّة المعنى المعرفي (cognitive meaning)،أما علم الأسلوب بوصفه علماً موازياً مُستقلاً،فهو يعالج المعنى التّعبيري (expressive meaning) ،أو على حدّ تعبير أولمان،"ما وراء المعنى المعرفي" ³. وبالتالي فالتّعريف السّابق يستدعي « أن يكون موضوع علم الدّالة،أي شيء ،أو كلّ شيء يقوم بدور العلامة ،أو الرّمز،هذه العلامات أو الرّموز قد تكون علامات على الطّريق وقد تكون إشارة باليد

أو إيماءة، كما قد تكون كلمات وجُملاً»⁴.

وعلى أي حال ، فإنّ مواضيع علم الدّالة كثيرة متشعّبة، لا يمكن أن نوفيها حقّها في مثل هذه العجالة، وإتّما هي طبيعة البحث التي أملت عليّ الإشارة لهذا الموضوع، على اعتبار أنّنا سنقف في هذا المبحث ،عند القيم الدّلاليّة للرّموز الأكثر توظيفاً، في ديوان أبي مدين شعيب أي في القصائد المدروسة، وذلك بُغية الكشف عن تجربته الشعريّة من هذه الزّاوية، والتي لا تخرج أيضاً عن إطارها

¹ حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء(دراسة جمالية بلاغية نقدية)،ص119.

² أحمد مختار عمر: علم الدّالة، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط5، ص11.

³ ستيفن أولمان : الأسلوبية وعلم الدّالة، ترجمة وتعليق/محيي الدّين محسب، دار الهدى للنّشر والتوزيع 2001، ص11.

⁴ السّابق : ص 11.

العام، وهو الوجد الصوفي (الحب الإلهي) والتعلق بالذات الإلهية «وليس في ديوانه ما يخرج عن هذه الدلالة الكبرى، وما قصائده ومقطعاته، إلاّ مواقف شتى تمثل بعض مناحي تلك التجربة، وما يعرض لصاحبها من أحوال تتصل بها»¹ وإن كانت الحالة واحدة، إلاّ أنّ طرق التعبير عنها اختلفت باختلاف تأثيرها وقوّتها وطبيعتها، لكنّها في الأخير لا تخرج عن الهدف الدلالي العام الذي جاء فيه شعره.

أشرنا في بداية هذا الفصل، إلى أنّ الشّاعر وظّف ثلاثة رموز أساسية، هي رمز الخمرة وما ينضوي تحته (كالدم و الشّرب والسكر..). ورمز الطلل كموضوعة عامّة وما يمكن أن ينضوي تحتها (كالحنين والرّحلة وما إلى ذلك..). ثم الرّمز الغزلي وما يتفرّع عنه، وهي كلّها رموز تدعّم، بل تخدم الموضوع الرئيس وهو الحب الإلهي.² ونقف عند دلالة كل رمز ومعجمه اللغوي، ومن ثم نستقرئ دلالة ذلك الرّمز من خلال معجمه.

نلمس ونحن نستقرئ النصّ الصوفي البومديني، أنّ لغته لا يعترضها ما اعترض لغة الشعراء الصوفيّين الأوائل من صعوبة في الدلالة، لغرابية ما جاؤوا به عن اللغة، فاحتاجوا إلى تطوير دلالة ألفاظهم حتّى تُناسب تلك التجربة الصّوفية الجديدة، بل تشعر وأنت بإزاء لغته وكأنّك أمام واحد من شعراء الغزل العذري، لسلاسة لغته و قدرتها على التّصوير الدقيق والجميل، بتوظيف ما أمكن من المجازات التي تُسهّم في إبراز تجربته الصّوفية، وإن كانت «الحالة التي يعرض لها ليست من الحالات المألوفة، المتكرّرة في الشعر، وإنّما هي أحوال المتصوّفة بما تشتمل عليه من جدّة وغرابية واختلاف»³، ولعلّ ذلك ما دفع "نيكلسون" إلى القول بأنّنا «إذا لم نقف بطريقة ما على غرض الشّاعر، لا نستطيع التّمييز بين قصيدتين أحدهما يتغنّى صاحبها بالحبّ الإنساني، والأخرى بالحبّ الإلهي»⁴.

(2) - دلالة رمز الخمر:

أوّل ما يشدّ انتباهنا ونحن بصدد شعر أبي مدين شعيب، توظيفه لرمز الخمرة في ثنايا قصائده، بل أفراد قصيدة مطوّلة من قصائده لهذا الموضوع، وهي خمريّته التي بلغت خمسين بيتاً، والملاحظ أنّ شعر الخمر «قد أخذ عل يد الصّوفيّة كما أخذ من قبل شعر الغزل أسلوباً رمزيّاً حافلاً

⁽¹⁾ أمان سليمان داود : الأسلوبية والصّوفيّة، ص151.

⁽²⁾ ينظر: ص1 من هذا البحث.

⁽³⁾ السابق : ص152.

⁽⁴⁾ عدنان حسين العوادي : الشعر الصّوفي، ص260، نقلاً عن (في التّصوف الإسلامي وتاريخه) ص90.

بالثراء، يُلوّحون به على طريقتهم، إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذوقية، وقد أعطى الصّوفية هذا المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمير إلى دائرة الرّمز الصّوفي»¹، حيث وجد الصّوفية في الخمر المجردة، معادلاً موضوعياً للخمير المادية، فهي تُحقّق لهم الوصول إلى الحضرة الإلهية، كون الخمر تُعبّر عن مرحلة الحضور، كما يكشف لنا هذا التّوظيف الصّوفي للخمير، عن العلاقة بين الخمر المجردة و الحسّية، فهذه الأخيرة معروف أنّها «شرابٌ مُسكرٌ بسبب التّخمّر وبسبب تخديرها للوعي البشري، وأنّ الخمر المجردة باصطلاح الصّوفية هي ذوقُ المحبّة الإلهية، والعلاقة بينهما علاقةٌ مُشابهةٌ في الفعل التّاتج عنهما، لا في الماهية والتّكوين، إذ إنّ فعلَ شُرب الخمر المادية عند الخمار شابه ذوق المحبّة الإلهية عند الصّوفي»² فلعلّ ذلك التّشابه بين الحالتين، هو الذي دفع الصّوفية إلى اختيار الخمر كرمز يُعبّرون بواسطته عن حالة الوجد الإلهي، فيغيّبون عن ذواتهم، لتتجلّى لهم أنوار الذات الإلهية فيتحقّق لهم ما ظلّوا حياتهم كلّها يُجاهدون لأجل نيله.

يقول أبو مدين شعيب مصوراً تفاوت الشاربين إزاء التّجليات النورانية:

قُمْ يَا نَدِيمِي إِلَى الْمُدَامَةِ وَاسْقِنَا	خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الْأَرْوَاحُ
أَوْ مَا تَرَى السَّاقِي الْقَدِيمَ يُدِيرُهَا	فَكَأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا الْمِصْبَاحُ
هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الْخُلْدِ آدَمَ مَرَّةً	فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُلَّةً وَوَشَّاحُ
وَكَذَاكَ نُوحٌ فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ	وَلَهُ بِذَاكَ تَأْنِسُنْ وَنُوحُ
لَمَّا دَنَا مُوسَى إِلَى تَسْمَاعِهَا	أَلْقَى عَصَاهُ وَكُسِرَتْ أَلْوَا حُ
وَكَذَا ابْنُ مَرْيَمَ فِي هَوَاهَا هَائِمٌ	مُتَوَلِّعٌ بِشَرَابِهَا سَيَّاحُ
وَمُحَمَّدٌ فَخْرُ الْعُلَى شَرَفُ الْهُدَى	اخْتَارَهُ لِشَرَابِهَا الْفَتَّاحُ ³

فأولّ خصيصة يمكن أن نلاحظها في تعامل الشاعر مع هذا الرّمز، هو استعانتة بكلّ عناصر الصّورة الخمرية، حيث وظّف «نفسَ الألفاظ التي نجدها في شعر الخمر الحسّية كالندمان، والحواني والدنان..»⁴، وأنّ تفاوت الشاربين في الخمر الحسّية من حيث درجات سكرهم، كتفاوت الشاربين في الخمر المجردة، بل حتّى الأنبياء والرّسل عليهم السّلام يتفاوتون «أمام التّجليات الإلهية». نتيجة

⁽¹⁾ عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض (دراسة في فنّ الشّعر الصّوفي) ص 131.

⁽²⁾ مختار جبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)، ص 100.

⁽³⁾ الدّيان : ص 67.

⁽⁴⁾ عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض (دراسة في فنّ الشّعر الصّوفي) ص 131.

الإلهية.. نتيجة لتفاوت صفاء مجالهم فأدم عليه السلام لم يُصب نصيبه إلا مرة واحدة، في عالم الخلد قبل الهبوط، ونوح عليه السلام ذاق منها رشفًا في السفينة، فظل بذلك يئن ويُنوح عليها، وإبراهيم الخليل عُب منها حتى أضْحَى مُنادماً، بينما أُصيب موسى عليه السلام بالصَّعْق لما تجلَّى له ربُّه في الجبل، في حين ظل ابن مريم مُتولِّعاً بشرائها، هائماً في هواها سيّاحاً، غير أنَّ الذي اختاره العلى لشرائها، وكشف له الغطاء عنها كاملاً كان محمد عليه السلام لكَماله في صفاء مجلاه¹.

فالخمر الصّوفي إذن هو محبة الله تعالى، وبالتالي فإنَّ «المحبة الإلهية هي موضوع الإسكار، وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة و الفرح الروحيين و الصّوفي في حالة وجدته بالحبّة أو في حالة تجلّي الحقّ عليه بالحبّة، يغمّره فيض من اللذة الروحية تغطّي على كلّ كيانه، ويستثير الانتشاء بها حركة في الباطن لا يتمكّن من مدافعتها فتظهر العريضة على الجوارح»² وقد يذهب بهم الوجد مذهب شتى، وينال منهم نيلاً عظيماً فيلبسهم لبسا يغيب فيه الذائق عن سوى الحضرة الإلهية، وهو في هذه الحال، قد يقول كلاماً يُنكره في حال الصّحو، وقد اصطُح عليه الصّوفيّة بالشّطح وهو «عبارة مستغرّبة في وصف وجد فاض بقوّته وهاج بشدّة غليانه وغلبته، وبيان ذلك أنّ الشّطح في لغة العرب، هو الحركة. يُقال: شطّح يشطّح إذا تحرّك»³ حيث يتخطّى الصّوفي في حال شطّحه «الضوابط المرسومة، وتختلط عليه اللغة، ويذهب وعيه فيقول كلاماً مُختلطاً»⁴.

إلا أنّنا لا نكاد نعثر على مثل هذا الشّطح في ديوان أبي مدين، إلّا في بعض موشحاته، التي تتضمّن عريضةً وعشقاً وذكرًا للمسرّات، إلّا أنّ ذلك أيضاً لا يُعدُّ شطحاً⁵ لأنّ المراد بالشّطح «هو غالباً شهود الكثرة في الوحدة، مثل ما أثر عن أبي يزيد البسطامي أنّه كان يقول: (سبحاني ما أعظم شأنِي، وأنا الحق، وما في الحبّة إلا الله) وذلك لأنّ المعرفة عند الواصلين بمعناها الدقيق هي التّوحيد والصّوفي لا يبلغ منزلة التّوحيد إلّا في حال السّكر، والسّكر يقتضي بالضرورة الشّطح»⁶.

والخمرة الصّوفيّة عند أبي مدين، -من حيث صفاتها- ليست كالخمرة الحسيّة، فهي تميّز بعدّة خصائص وميزات، كالقدم، والصّرف المحض، وعدم اشتقاقها من مصدر كالكرم مثلاً.

(1) مختار حَبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)، ص101..

(2) أمين يوسف عودة : تجلّيات الشّعر الصّوفي (قراءة في الأحوال والمقامات)، ص338.

(3) أبو نصر السّراج الطّوسي: اللّمع، ص453.

(4) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفيّة: ص176.

(5) يُنظر: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)، ص103.

(6) نفسه : ص103.

في حين أنّ الخمر الحسيّة، ممزوجة والمرج يُنقص من شأنها ومفعولها في الشارب، كما أنّها مُشتقة من مصدر كالكرم أو التمر أو غيرهما، كلّ ذلك يحطّ من شأنها، يقول أبو مدين واصفاً خمرته:
أَدْرِهَا لَنَا صِرْفًا وَدَعْ مَزَجَهَا عَنَّا فَحَنُّ أَنْاسٍ لَا نَرَى الْمَزَجَ مُذْ كُنَّا
وَعَنَ لَنَا فَالْوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا لِأَنَّا إِلَيْهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّا
إلى أن يقول:

هِيَ الْخَمْرُ لَمْ تُعْرِفْ بِكَرَمٍ يَخْصُهَا وَلَمْ يَجْلُهَا رَاحٌ وَلَمْ تُعْرِفِ الدُّنَا
لَهَا كُلُّ رُوحٍ تُعْرِفُ الْعَهْدَ عَهْدُهَا وَفِي كُلِّ قَلْبٍ جَاهِلٍ لِلْسُّوَى مَعْنَى
مُشْعَشَعَةٌ يَكْسُو الْوُجُوهَا جَمَالُهَا وَفِي كُلِّ شَيْءٍ مِنْ لَطَافَتِهَا مَعْنَى¹

فهي زيادة إلى قدمها وصفائها وخلوصها، لم يُجلها راح ولم تحوها دنان، فهذه الخمر الصّرف رمز للوصول بعد مجاهدة ومشاهدة ذات الحضرة الإلهية فهي حالة من حالات الحضور في الحضرة²، ونقرأ من خلال تلك الأوصاف التي أضفاها الشاعر على خمرته العرفانية كوصفها «بالتشعشع واللطافة ورقة الجوهر، بأنّ الحبة الإلهية نورانية في جوهرها لأنّ موضوعها نور» خالص، بل إنّ نور الأنوار فلا عجب أن ينعكس سناها على سيماء العرفاء والمحبين الإلهيين³ ويقول متحدّثاً عن قدمها:

لَهَا الْقَدَمُ الْمَحْضُ الَّذِي شُفِعَتْ بِهِ بَقَاءً غَدًا يُفْنِي الزَّمَانَ وَلَا يَفْنَى
يُعِيدُ وَيُيَدِّي فَعْلُهَا كُلُّ مُحَدَّثٍ وَكُلُّ قَدِيمٍ، فَهِيَ قَدْ حَازَتْ الْمَعْنَى
أَذَاكِرَهَا قِفْ عِنْدَ حَدِّكَ وَاقِفًا بِعَقْلِكَ، عَمَّا حَيَّرَ الْعَقْلَ وَالذِّهْنَ⁴

ورد لفظ الخمر في القصائد المدروسة من ديوان أبي مدين شعيب، في أربعة عشر بيتاً من مجموع الأبيات، دون عدّ الخمرية، حيث ورد في سياقات مختلفة، معظمها مرتبط بالغلز الإلهي، أمّا خمرته وهي من أطول قصائده، حيث بلغت خمسين بيتاً تناول فيها الخمر من شتى جوانبها، كذكر صفاتها، مصادرها، وأنيها..

⁽¹⁾ عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصّوفية، ص 359.

⁽²⁾ يُنظر هامش: العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، محمد الطاهر علاوي، ص 137.

⁽³⁾ عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصّوفية، ص 363/364.

⁽⁴⁾ نفسه: ص 359.

ويندرج تحت رمز الخمر ما علاقته (المدامة و الشرب و السكر)، أمّا ما ينضوي تحت معجم المدام في قصائده، قوله:

- 01 وَ الْكَأْسُ تَرْقُصُ وَالْعَقَارُ تَشْعَشَعْتُ وَالْجَوْ يُضْحَكُ وَالْحَيْبُ يُزَارُ
- 02 وَالْعُودُ عَادَاتُ الْجَمِيلِ وَ كَأْسَا كَأْسُ الْكِيَاسَةِ وَالْعُقَارُ وَقَارُ
- 03 سَقَانِي الْهُوَى كَأْسًا مِنْ الْحُبِّ صَافِيًا فَيَا لَيْتَ لَمَّا سَقَانِي سَقَاكُمُ
- 04 قُمْ يَا نَدِيمِي إِلَى الْمُدَامَةِ وَ اسْقِنَا خَمْرًا تُنِيرُ بِشْرِبِهَا الْأَرْوَاحُ
- 05 أَوْ مَا تَرَى السَّاقِي الْقَدِيمَ يُدِيرُهَا فَكَأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا الْمِصْبَاحُ
- 06 هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الْخُلْدِ آدَمَ مَرَّةً فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُصْلَةً وَ وَشَّاحُ
- 07 وَبَشْرِبِهَا أَضْحَى الْخَلِيلُ مُنَادِمًا فَعُهِدُهَا عِنْدَ الْإِلَهِ صَحَّاحُ
- 08 لَمَّا دَنَا مُوسَى إِلَى تَسْمَاعِهَا أَلْقَى عَصَاهُ وَكَسَّرَتْ أَلْوَااحُ
- 09 وَكَذَا ابْنُ مَرْيَمَ فِي هَوَاهَا هَائِمُ مُتَوَلِّعٌ بِشَرَابِهَا سَيَّاحُ
- 10 وَ مُحَمَّدٌ فَخْرُ الْعُلَى شَرَفُ الْهُدَى إِخْتَارَهُ لِشَرَابِهَا الْفَتَّاحُ¹
- 11 أَدْرِهَا لَنَا صَرْفًا وَ دَعْ مَزْجَهَا عَنَّا فَخَنُّ أَنْاسٍ لَا تَرَى الْمَزْجَ مُذْ كُنَّا
- 12 هِيَ الْخَمْرُ لَمْ تُعْرِفْ بِكَرَمٍ يَخْصُصُهَا وَلَمْ يَجْلُهَا رَاحٌ وَلَمْ تُعْرِفِ الدُّنَا
- 13 لَهَا الْقَدَمُ الْمَحْضُ الَّذِي شَفَعَتْ بِهِ بَقَاءً غَدًا يُفْنِي الزَّمَانَ وَ لَا يُفْنِي²

أمّا ما علاقته الشرب و السكر، فينضوي تحت معجمه قوله:

- 01 فَإِنَّا إِذَا طَبْنَا وَطَابَتْ عُقُولُنَا وَخَامَرْنَا خَمْرُ الْغَرَامِ تَهْتَكُنَا
- 02 فَصُنْ سِرَّنَا فِي سَكْرِنَا عَنْ حَسُودِنَا وَإِنْ أَنْكَرْتَ عَيْنَاكَ شَيْئًا فَسَامِحْنَا
- 03 فَلَا تَلُمِ السَّكْرَانَ فِي حَالِ سَكْرِهِ فَقَدْ رُفِعَ التَّكْلِيفُ فِي سَكْرِنَا عَنَّا³
- 04 ظَهَرَتْ لِي بِجَمَالٍ فَشُرْبِي زَادَ وَ عَالًا⁴

(1) الديوان : ص 63، 64، 67.

(2) عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 359.

(3) الديوان : ص 60.

(4) الديوان : ص 62.

- 05 وَ شَرَابُنَا مِنْ لُطْفِهِ وَ غَنَاؤُنَا نَعَمَ الْحَيْبُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ¹
- 06 هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الْخُلْدِ آدَمَ مَرَّةً فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُـلَّةٌ وَ وِشَاحُ
- 07 وَكَذَلِكَ نُوحٌ فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ وَ لَهُ بِذَلِكَ تَأْنِيْنٌ وَ نُوَاحُ
- 08 وَبَشُرْبَهَا أَضْحَى الْخَلِيلُ مُنَادِمًا فَعَهْوُذَهَا عِنْدَ الْإِلَهِيِّ صِحَاحُ
- 09 وَكَذَا ابْنُ مَرْيَمَ فِي هَوَاهَا هَائِمٌ مُتَوَلِّعٌ بِشَرَابِهَا سَيَّاحُ²

وإذا ما رحنا نفتفي أثر ألفاظ هذين المعجمين*، نجد أن الشاعر وظّف من المفردات ما يتّصل بأسماء الخمر وقد ذكر منها على سبيل المثال (المدامة، العُقَار، الخمر، الكرم، الرّاح)، ومفردات أخرى تتّصل بآياتها مثل قوله (الكأس، الذّنان، الأباريق.. إلخ)، وألفاظ أخرى تخصّ أوصافها مثل (المزج، الصّرف، القدم المحض، الصّفاء.. إلخ)، ومفردات تتّصل بالشّارين المعاقرين لها مثل (النّدمان، الخمّار، السّاقى، المدير). ومن خلال هذا التّوظيف الواعي للخمر وكلّ ما يتعلّق بها، يجعلنا نقول أنّ الخمر صارت «من أهم الموضوعات المتكرّرة في شعر الصّوفيّة عموماً وعند الواصلين منهم خصوصاً، وهي تُجسّد بتكرارها معادلاً موضوعياً دالاً على معاني الحضور الصّوفي، ولذلك فهي أهمّ موضوعة من موضوعات قسم بُعْدِ الحضور في شعر الحب الإلهي»³. لذلك استعان بها المتصوّفة لوصف حالتهم التي تُشبه في بعض جزئياتها، حالة السّكران المُعربد، وذلك طبعاً بعد «قطع دلالة الخمر وألفاظها عن أصولها الأولى ووضعها في سياق تجربته الصّوفيّة ممّا جعلها تحمل دلالات جديدة لا تدل على الخمر الأرضيّة، ولا إلى السّكر الحقيقي أو الواقعي وإنّما تفيض بوجد الصّوفي وتُشير إلى ما أصابه من اختلاط الوعي وغياب العقل»⁴ لذا فإنّ دلالة رمز الخمر في الشعر الصّوفي مختلفة. وتكمن جمالية توظيف رمز الخمر أكثر، في تلك الصّورة التي يكون عليها شارب الخمر الحسيّة، فكما أنّ مُعاقريها يتفاوتون في شربهم ومن ثمّ في سكرهم، فكذلك الصّوفيّة فهم «على درجات مُتفاوتة إزاء التّجليات الإلهيّة، وذلك بحسب قصر باعهم أو طوله في التّجربة الصّوفيّة، إذ منهم السّالك المبتدئ ومنهم الواصل المنقطع الذي لا تتكرّر الواردات و

(1) الدّيون : ص 63.

(*) اهتديت في التقسيمات المعجمية، بتقسيم د/مختار حبار في دراسته لشعر أبي مدين شعيب، وقد أوردت الألفاظ في سياقها.

(3) مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)، ص 108..

(4) السابق : ص 101.

الخواطر الإلهية عليه إلا لماً، ومنهم المحقق للوصول المداوم على الكشوفات»¹ إذاً لتقارب تلك الأحوال، ورَد الصَّوْفِيَّةُ مَعِينَ شعر الخمر العربي، فوجدوه صافياً رائقاً مُستساغاً، وكان إمامهم في ذلك "أبا نواس".

ودلالة رمز الخمر - كما سبقت الإشارة - مُرتبط عند أبي مدين شعيب، وعند غيره من شعراء التَّصَوُّف بالحب الإلهي، وبالتالي فهو على صلةٍ وطيدة بالغزل الإلهي، فهو يدل على أن «الخمر في شعر الصَّوْفِيَّةِ مجرد تَلْوِيح إلى معانٍ خاصّة تدور على المحبة الإلهية و العرفان الصَّوْفِي، ووصف أحوال الوجد الروحي»²، ولعلّ ما يُؤكِّد ذلك ويُتزل الخمر الصَّوْفِي منزلة الرّمز والمجاز والإشارة، هو وصف أبو مدين «الخمر الصَّوْفِيَّة بأوصاف لا تنطبق على الخمر المادية الماحنة وذلك مثل صفة القدم المحض الذي لا قبله قبل، ولا بعده بعد». ومثل صفة الصَّرف والتقاء وعدم المزج وغيرها من الصِّفات»³.

لقد كان لاستلھام الموروث الخمري في الشعر العربي، من طرف الصَّوْفِيَّة دور مُهم في التعبير عن أحوالهم، والكشف عن مواجدهم، وشدة تعلقهم بالذات الإلهية.

(2) - دلالة رمز المرأة:

يُعدّ موضوع الغزل الإلهي، الرّكيزة الأساسية التي تدور حولها القصيدة الصَّوْفِيَّة، فالشاعر الصَّوْفِيُّ بتناوله موضوع الحب الإلهي، يطمح في الأخير إلى الوصول للتجلي، الذي قد يحدث للسالك الواصل إلى أعلى المقامات، وقد لا يحدث لموانع كثيرة، فيضل السالك يجاهد إلى أن يحدث ذلك. لذا يمكن القول أن موضوع الغزل في القصيدة الصَّوْفِيَّة - وعلى عكس الرّموز الأخرى - يجمع البُعْدَيْن، (بُعْدُ الحضور، وبُعْدُ الغياب).

أهاب الصَّوْفِيَّة بالمرأة كرمز للجمال الأرضي المطلق، مُعبّرٍ من خلال هذا الرّمز عن حُبِّهم وتعلقهم بالذات الإلهية، وبالتالي فالغزل الصَّوْفِي «غزلٌ بتجليات عديدة لحقيقة واحدة، وبأسماء مُختلفة لمُسَمَّى واحد، فضلاً عن كون هذا الغزل رمزا وتلميحا للأسرار الصَّوْفِيَّة الشَّاطِحة، وحيلةً فنيّةً لوصف حُبِّ العبد لربه، وصفاً أدبيّاً يُحاكي الشُّعور الذّاتي للعبد وفرديته»⁴، فاستلھم الشعراء

⁽¹⁾ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصَّوْفِيَّة، ص 378.

⁽²⁾ مختار حَبَّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتشكيل) : ص 208.

⁽³⁾ السابق : ص 208.

⁽⁴⁾ وَضَحَى يُونَس : القضايا التّقديّة في النثر الصَّوْفِي، ص 112

الصُّوفِيَّة - وكما في رمز الخمرة - كثيرا من شعر الغزل العربي عامة، وبخاصة الشعر العذري، فكان أئمتهم في ذلك (مجنون ليلى و قيس لبنى و كثير عزة) وغيرهم من مجانين الحب وعقلائه.

وبعيدا عن ذلك التقسيم الذي عرفه هذا الموضوع بخصوص التسمية، غزل أم تشيب أم نسيب، اتخذ المتصوفة من القصيدة الغزلية التقليدية الوسطية، التي تزوج في موضوعية، بين الوصف المادي والمعنوي لحسن المرأة ومفاتنها، اتخذوا منها قالباً يُصوِّرون من خلاله وجدهم وعشقهم للذات العليا. وهذا الاستلهام الصوفي للشعر الغزلي العربي، لا يتجاوز الحال أي حالة الحب والعشق الشديدين التي يكون عليها المحب وشعوره اتجاه من يُحب فالصوفية أثناء « توجُّههم للذات العليا ومناجاتها و ندائها و التعلُّق بها، يتجاوزون علاقة العابد بالمعبود والمخلوق بالخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق، بحيث تكون رغبة الاتصال و التشوُّق له، أمراً يغلب على الصوفي حتى يغلق كل المنافذ أمامه وحتى يترك كل ما عدا المحبوب، من أجل أن يخلص له وحده ¹ » وهم في ذلك كله يخالفون العشق الأرضي، على اعتبار أن حبهم وعشقهم هو لله وحده.

شق أبو مدين شعيب لنفسه من موضوع الغزل، طريقاً سالكا يبغي بارتباده الوصول إلى ما ظلت قلوب الصوفية تخفق لأجله، ونفوسهم تهفو للوصول إليه وهو التجلي الإلهي. ولم يشد أبو مدين في هذا الموضوع عن غيره من الشعراء الصوفية، فوظف مُعجماً لغوياً يظم معظم ألفاظ الحب المتداولة بين الشعراء، فموضوع الحب الإلهي - وكما سبق ذكره - يُسيطر على معظم قصائده، وعموماً فإن المحبة الإلهية أصبحت « أكثر مواضيع الصوفية شاعرية، كإحساسٍ وتعبير، فهي لا تُعبر عن حالة وجدٍ وحسب، بل هي طريقة وصول تُلغي الوسائل الأخرى كالمجاهدة و التوكل والذكر... إلخ بنوع من التوجه المباشر تكون عاقبته الحدس أو الإشراق، فالمحبة تصوّف موضوعاً وطريقاً و سلوكاً ² ».

ولعل أول ما يشد انتباهنا في شعر أبي مدين، أنه لم يُوظف المرأة توظيفا مباشراً، أي بذكر اسم مؤنث ذكراً صريحاً كما فعل (ابن الفارض أو ابن عربي)، فلا نكاد نعر على اسم لأنثى في قصائده الغزلية إلا في موضعين اثنين من نونيته (الخمرية)، واسم في موضع آخر، يقول:

تَقُولُ نَاسٌ قَدْ تَمَلَّكَهُ الْهَوَى أَجَلُ لَسْتُ فِي لَيْلَى بِأَوَّلِ مَنْ جُنَّ
خَفَيْتُ بِهَا عَنْ كُلِّ مَا عَلِمَ الْوَرَى وَأُظْهِرُ لُبْنَى وَ الْمُرَادُ سِوَى لُبْنَى

(1) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية: ص155.

(2) نفسه : ص156، نقلاً عن جورج كتورة: التصوف ولغة الرمز، مجلة الباحث، ع/17 بيروت، آيار/حزيران 1981 ص106.

وَإِنِّي كَمَا شَاءَ الْعَرَامُ مُوَحِّدٌ وَإِنْ مِلْتُ تَمَوِّئَهَا إِلَى الرُّوْضَةِ الْعَنَّا
يُذَكِّرُنِي مَرُّ النَّسِيمِ بِعُرْفِهَا وَيُطْرِبُنِي الْحَادِي إِذَا بِاسْمِهَا غَنَّى
وَلَا عَجَبٌ مِنِّي الْحَيْنُ وَذُو الْهَوَى إِذَا شَاقَّهُ شَوْقٌ إِلَى قَصْدِهِ حَنَّ¹

ورد في هذا الجزء ذكر (ليلي ولبنى)، وفيما عدا هذه المواضع الثلاثة، لا نكاد نجد ذكرا لأنثى، بل وظف الشاعر ألفاظاً بصيغ مختلفة، من معجم الحب تدل على محبوه. مثل قوله: (الحبيب، الأحباب، خل، مُحِب، محبوب، مُتَلَفِي.. إلخ)، أو يشير إلى محبوه بضمير، كضمير المخاطب أو الغائب، دون أن يُصرِّح باسمه «بل اكتفى باستعارة المحتوى الانفعالي للألفاظ، وقطع علاقتها بالمرأة، في تطوير دلالي بارز في مسيرة الشعر الصوفي»².

شبه الشاعر نفسه في الأبيات السابقة بالجنون، في قوله: أَجَلٌ لَسْتُ فِي لَيْلَى بِأَوَّلِ مَنْ جُنَّ. حيث صار الجنون مقياساً دالاً على مدى حُبِّ الصوفي وعشقه للذات العليا، ويقول في مقطوعة أخرى من أربعة أبيات:

طَالَ اشْتِيَاقِي وَلَا حِلَّ يُؤَانِسُنِي وَلَا الزَّمَانَ بِمَا نَهَوَى يُؤَافِنِي
هَذَا الْحَبِيبُ الَّذِي فِي الْقَلْبِ مَسْكَنُهُ عَلَيْهِ ذُقْتُ كُؤُوسَ الذَّلِّ وَالْمَحَنِ
عَلَيْهِ أَنْكَرَنِي مَنْ كَانَ يَعْرِفُنِي حَتَّى بَقِيتُ بِلَا أَهْلٍ وَلَا وَطَنٍ
قَالُوا جُنُنْتَ بِمَنْ تَهَوَى فَقُلْتُ لَهُمْ مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إِلَّا لِلْمَجَانِينِ³

تبدو لنا هذه المقطوعة وكأنها غزلٌ كغزل العذريين، استوحى الشاعر فيها تجربة الجنون "قيس بن الملوِّح" - على الرغم مما قيل فيه من وجود حقيقي أو عدمه - استوحى فيها ما عانته تلك الشخصية من فراق وشوق وتبدل حال وتيه وبقاء بلا أهل ولا وطن.. «ولعلَّ تحوُّل شخصية قيس بن الملوِّح في الأدب الصوفي إلى شخصية ذات طابع جنوني، يُظهر لنا الصلة الوثيقة بين الغزل العذري و الحب الصوفي، حيث لم يكن للمجنون في الأصل معنى سوى التعبير عن استغراق قيس في عاطفته وطغيان هذه العاطفة على جوانب شخصيته»⁴.

¹ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 168.

² أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية: ص 157.

³ الديوان : ص 66.

⁴ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 118.

يقول قيس بن الملوّح مصوّراً عشقه ليلى واستعذابه كلّ شيء في سبيل حبه لها:

أُحِبُّكَ يَا لَيْلَى مَحَبَّةَ عَاشِقٍ	عَلَيْهِ جَمِيعُ الْمُصْعَبَاتِ تَهُونُ
أُحِبُّكَ حُبًّا لَوْ تُحِبِّينَ مِثْلَهُ	أَصَابَكَ مِنْ وَجْدٍ عَلَيَّ جُنُونُ
أَلَا فَارْحَمِي صَبًّا كَثِيبًا مُعَذَّبًا	حَرِيقُ الْحَشَا مُضْنَى الْفُؤَادِ حَزِينُ
قَتِيلٌ مِنَ الْأَشْوَاقِ، أَمَّا نَهَارُهُ	فَبَاكِ، وَ أَمَّا لَيْلُهُ فَأَيْنُنُ
يَا لَيْتَ أَنَّ الْمَوْتَ يَأْتِي مُعْجَلًا	عَلَى أَنَّ عِشْقَ الْعَانِيَاتِ فُتُونُ ¹

فكما استعذب العذريّون وعلى رأسهم المجنون، الألم والمعاناة والقسوة على أنفسهم في سبيل مَنْ يُحِبُّونَ، استعذب المتصوّفة الأمر نفسه، لكن في سبيل رضا الله ونيل قربه.

يقول أبو مدين شعيب مُعبّراً عن شدّة ما يُقاسيه من لوعة الحبّ وقسوة الجفا:

أَتَيْتُ لِقَاضِي الْحُبِّ قُلْتُ أَحِبِّتَنِي	جَفَوْنِي، وَقَالُوا أَنْتَ فِي الْحُبِّ مُدْعِي
وَعِنْدِي شُهُودٌ لِلصَّبَابَةِ وَالْأَسَا	يُزَكُّونَ دَعْوَايَا* إِذَا جِئْتُ أَدْعِي
سَهَادِي وَوَجْدِي وَكِتَابِي وَلَوْعَتِي	وَشَوْقِي وَسُقْمِي وَاصْفَرَارِي وَأَذْمُعِي
وَمَنْ عَجَبٌ أَنِّي أَحِنُّ إِلَيْهِمْ	وَأَسْأَلُ شَوْقًا عَنْهُمْ وَ هُمْ مَعِي ²

فالشاعر يُقدّم لمحبه أدلّة على صدق حبه، وما تلك البراهين التي تدلّ على قوّة عاطفته إلّا براهين جسميّة متمثّلة في (السّهاد و الاكتآب و اللّوعة و الشّوق والسّقم و الاصفرار و كثرة البكاء).

ومن الضمائر التي وظّفها الشاعر في شعره الغزلي، ويُشير بها إلى مَنْ يُحب، (كاف

الخطاب)، كقوله في هذه الأبيات مُعبّراً عن ألمه من جفاء محبّوبه وهجره له:

قَدْ زَادَ فِيكَ مِنَ الْعَرَامِ تَلَهُّفِي	فَالِي مَتَى هَذَا الْجَفَا يَا مُتْلَفِي
فِي الْقَلْبِ نِيرَانُ الْجَفَا قَدْ أَشْعَلْتُ	فَمَتَى بَوْصَلِكَ نَارُ قَلْبِي تَنْطَفِي
وَإِلَى مَتَى هَذَا التَّجَنِّي وَالْقَلَى	فَعَسَى الْمُعْنَى مِنْ وَصَالِكَ يَشْتَفِي ³

¹ ديوان مجنون ليلى : شرح د/ يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1999، ص185.

² الدّيون : ص60.

³ الألفاظ (دَعْوَايَا، اكِتَابِي، الْأَسَا) وردت على هذا الشّكل في الدّيون.

³ محمّد الطّاهر علاؤي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص156. نقلا عن: المجموعة التّبهانية في المدائح التّبويّة ج/2

ص380/379. وهي تنسب لأبي مدين شعيب.

فنراه هنا يخاطب محبوبه بتوظيف ضمير المخاطب، في قوله (فِيكَ، وَصَلِّكَ، وَصَالِكَ)، لنؤكد على أن قصائده الغزلية مُعْظَمُهَا تَنْحُو هذا المنحى، أي بدون ذكر صريح للفظ الأنثى، فكأنه يَتَّجِه بِخُطَابِهِ الغزلي مُباشرة «إلى الذات العليا كاشفا عن حبه ووجده من غير وسائل رمزية»¹، على عكس ما كان شائعا في بدايات شعر الحب الإلهي، من ذكر للحبيب وبوح باسمه الصريح، كما فعلت (رابعة العدوية، و ذو النون المصري) وغيرهما من المتقدمين، لكن أبا مدين آثر، كما أثر غيره من المتصوفة «عدم تجسيم الرّمز واكتفوا بالاسم أو ما ينوب دلاليّا عن العنصر الأنثوي، مُصعّدين رمزهم بهذا الأسلوب إلى مستوى دلالي يفوق المرأة نفسها، ويتعالى عن عنصر الأنوثة المُقيّد بها»².

وكما تحوّلت دلالة المرأة في القصيدة الصوفية، تحوّلت معها «لفظة (الحب) إلى مُصطلح صوفي له دلالة خاصّة تختلف عن دلالتها العامّة المعروفة في سياق شعر الغزل، ولكنها تظلّ مُتّصلة بالحقل الذي اشتقّت منه متأثرة بأساليبه ومعانيه»³.

يقول أبو مدين من الطّويل في مُقطّعة من أربعة أبيات، مصوّرا شوقه للحبيب:

أَحِبُّ لِقَاءَ الْأَحْبَابِ فِي كُلِّ سَاعَةٍ	لَأَنَّ لِقَاءَ الْأَحْبَابِ فِيهِ الْمَنَافِعُ
أَيَا قُرَّةَ الْعُيُونِ تَاللهِ إِنِّي	عَلَى عَهْدِكُمْ بَاقِي وَفِي الْوَصْلِ طَامِعُ
لَقَدْ نَبَتَ فِي الْقَلْبِ مِنْكُمْ مَحَبَّةٌ	كَمَا نَبَتَ فِي الرَّاحَتَيْنِ الْأَصَابِعُ
حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي مَحَبَّةٌ غَيْرِكُمْ	كَمَا حَرَّمْتُ عَنْ مُوسَى تِلْكَ الْمَرَاضِعُ ⁴

كما يلاحظ أيضا أن المعجم اللّغوي للرّمز الغزلي في القصائد المدروسة، يندرج كلّ في بُعد الغياب، ولم أُحصِ في تلك القصائد سوى قصيدة واحدة يُمكن إدراجها في بُعد الحضور*، على اعتبار أن الرّمز الغزلي يجمع البعدين، في حين يمثّل رمز الخمرة - في العادة - بُعد الحضور، ويُمثّل - كما سيأتي - رمز الطّل و الرحلة بُعد الغياب.

وعلى كلّ، فإنّ الرّمز الغزلي ورد ذكره في إحدى عشر قصيدة من مجموع القصائد المدروسة، البالغ عددها ستّة وعشرون بين قصيدة و مقطّعة، أي بنسبة (42%)، بينما وردت الألفاظ الدّالة على معجم

⁽¹⁾ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة: ص157.

⁽²⁾ أمين يوسف عودة : تجلّيات الشّعر الصّوفي (قراءة في الأحوال والمقامات)، ص327.

⁽³⁾ أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة، ص158.

⁽⁴⁾ الديوان : ص64.

^(*) أدرج د/مختار حبار في دراسته عن أبي مدين، معظم الموشّحات والأزجال في بُعد الحضور، وهي لا تدخل في نطاق بحثي.

الغزل وما في حكمه، في إحدى وأربعين موضعاً من مجموع سبعة وتسعين بيتاً هي مجموع أبيات القصائد التي تناولت الرمز الغزلي، أي بنسبة (26.94%) من مجموع أبيات الديوان، البالغ عددها ستين وثلاثمائة بيتاً. وهذه النسبة مرتفعة نوعاً ما، وهذا ما يُفسر رواج شعر الحب الإلهي عند أبي مدين شعيب، ونظراً لكثرة مواضع هذا المعجم، رأيت أن أقدم منه عينة كما وردت في أبياتها ليكون معناها ظاهراً، بحيث تُشكّل الكلمات المكتوبة بخط عريض ذلك المعجم، والأبيات من قصائد مختلفة. يقول أبو مدين:

- | | | |
|----|---|--|
| 01 | تَضِيقُ بِنَا الدُّنْيَا إِذَا غَبِثُمْ عَنَّا | وَتَذْهَبُ بِالْأَشْوَاقِ أَرْوَاحُنَا مِنَّا |
| 02 | نُـمُوتُ بِبُعْدِكُمْ وَنَحْيَا بِقُرْبِكُمْ | وَإِنْ جَاءَنَا عَنْكُمُ بَشِيرُ اللَّقَا عَشْنَا |
| 03 | يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الْأَحَادِيثِ عَنْكُمُ | وَلَوْلَا هَوَاكُمُ فِي الْحَشَا مَا تَحَرَّكُنَا |
| 04 | تَيَّهْتُمُونِي فِي بَدِيعِ جَمَالِكُمْ | وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الْهَوَى أَيْنَ مَوْضِعِي |
| 05 | أَتَيْتُ لِقَاضِي الْحُبِّ قُلْتُ أَحَبَّتِي | جَفَوْنِي وَقَالُوا أَنْتَ فِي الْحُبِّ مُدَّعِي |
| 07 | وَعِنْدِي شُهُودٌ لِلصَّبَابَةِ وَالْأَسَا | يُزَكُّونَ دَعْوَايَا إِذَا جِئْتُ أَدَّعِي |
| 08 | سُهَادِي وَوَجْدِي وَاكْتِنَابِي وَلَوْعِي | وَشَوْقِي وَسُقْمِي وَاصْفِرَارِي وَأَدْمُعِي |
| 09 | تَذَلَّلْتُ فِي الْبُلْدَانِ حِينَ سَيِّئَتِي | وَبِتُّ بِأَوْجَاعِ الْهَوَى أَثْقَلْتُ |
| 10 | فَلَوْ كَانَ لِي قَلْبَانِ عِشْتُ بِوَاحِدٍ | وَأَتْرُكُ قَلْبًا فِي هَوَاكَ يُعَذِّبُ |
| 11 | تَسَمَّيْتُ بِالْمَجْنُونِ مِنْ أَلَمِ الْهَوَى | وَصَارَتْ بِي الْأَمْثَالُ فِي الْحَيِّ تُضْرَبُ |
| 12 | فِيَا مَعْشَرَ الْعُشَّاقِ مُوتُوا صَبَابَةً | كَمَا مَاتَ بِالْهَجْرَانِ قَيْسٌ مُعَذِّبُ |
| 13 | لَوْ لَكَ مَا كَانَ وَدِّي | وَلَا مَنَازِلُ لَيْلِي |
| 14 | ظَهَرْتُ لِي بِجَمَالٍ | فَشُرْبِي زَادَ وَعَالَا |
| 15 | وَلِذِكْرَاهُمْ تَسِيحُ دُمُوعِي | كُلَّمَا اشْتَقْتُ بُكْرَةً وَعَشِيًّا |
| 16 | وَهَنَ الْعَظْمُ بِالْبِعَادِ فَهَبْ لِي | رَبِّ بِاللُّطْفِ مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا |
| 17 | قَدْ فَرَى قَلْبِي الْفِرَاقُ وَحَقًّا | كَانَ يَوْمُ الْفِرَاقِ شَيْئًا فَرِيًّا |
| 18 | أَيَا قُرَّةَ الْعُيُونِ تَالَلَهُ إِنِّي | عَلَى عَهْدِكُمْ بَاقِي وَفِي الْوَصْلِ طَامِعُ |
| 19 | حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي مَحَبَّةٌ غَيْرُكُمْ | كَمَا حَرَّمْتُ عَلَى مُوسَى تِلْكَ الْمَرَاضِعُ |
| 20 | وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الَّذِي حَالُ بَيْنِنَا | وَيَحْظِي بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَائِكُمْ |
| 21 | أَمْرٌ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ | لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمْ |

- 22 سَقَانِي الْهَوَى كَأَسَا مِنْ الْحُبِّ صَافِيًا فَيَا لَيْتَهُ لَمَّا سَقَانِي سَقَاكُمْ
23 لَأَجِدَنَّ نِيَّاحِي بِسِيَّاحِي أَسْفَا عَلَى ذَاكَ الْمَقَامِ وَمَا حَوَى
24 طَالَ اشْتِيَاقِي وَلَا خِلَّ يُؤَانِسُنِي وَلَا الزَّمَانَ بِمَا نَهَوَى يُوَافِينِي
25 هَذَا الْحَبِيبُ الَّذِي فِي الْقَلْبِ مَسْكَنُهُ عَلَيْهِ ذُقْتُ كُرُوسَ الذُّلِّ وَالْمَحَنِ¹

هذه إذا، بعض المواضع التي وردت فيها مفردات غزليّة، رأيت - كما سبق أن ذكرت - تقديمها في مواضعها حتّى تَبْرُزَ دَلَالَتُهَا، وهذا المعجم الغزلي يندرج كلّ في بُعد الغياب.

أمّا في بُعد الحضور، فلم أجد سوى موضع في قصيدة واحدة، في قوله:

- 01 أَنَانِي زَمَانِي بِمَا أَرْتَضِي فَبِاللَّهِ يَا دَهْرُ لَا تَنْقُضِي
02 سَقَانِي بِكَأْسِ الْهَوَى شَرْبَةً فَشَاهَدْتُ فِي الْكَأْسِ نُورًا يُضِيءُ²

إنّ أبرز ما يمكن ملاحظته في هذا المعجم، هو أنّ لُغَتَهُ غزليّة مُحضّة مُشكّلة من القاموس اللّغوي الذي اعتاد شعراء الغزل استعماله عند تعبيرهم عن الحب الإنساني، مع فارق فاصل في كون لغة الصّوفي تتسم بالرمزية والجاز، ومع ذلك تظل تلك اللغة «مُحتفظة بدلالاتها الوضعيّة في الاستعمال اللّغوي المعياري، وفي الوقت نفسه تدلّ دلالة ثانويّة مُصاحبة للدلالة الوضعيّة على سبيل الرّمز والجاز، وذلك لأنّ العلاقة بين الحب الإنساني و الحب الإلهي علاقة تشاكل وتشابه»³.

كما نلاحظ على ذلك الحقل شيوع الألفاظ التي تدلّ على الألم و الحرقّة و الشّوق و البعاد والأسى و الحزن والبكاء.. إلخ، «وكانّ هذا الطّقس البكائي الدّامع من لوازم الحب الصّوفي ومن ضروراته، كما تشفّ هذه الحالة عمّا يُشبه اختلاط اللّذة بالألم، وكانّ الحب الصّوفي يُفضّل ألم الحب على آية نعمة من نِعَم الدُّنيا»⁴. كما التزم أبو مدين شعيب في غزله الصّوفي، بلغة شعراء الغزل لكن دون تقيّد صارم بِصَوَرِهِمْ وَأَخِيلَتِهِمْ، بل في «لُغَةِ أَبِي مَدِين الشّعريّة تحويرٌ لكثير من

(1) الدّيون: ص 59، 60، 61، 62، 64، 65، 66.

(2) محمّد الطّاهر علاوي: العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص 161.

(3) مختار حَبَّار: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتشكيل): ص 194.

(4) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفيّة: ص 163/164.

الصّور الشّائعة والتراكيب المتداولة، والأساليب الموروثة بوصفها نمطاً تعبيرياً مُستَقَرّاً¹، ونظفر بذلك في شعره الذي يتّحد فيه الرّوحى المجرّد مع الطّبيعى المادى الملموس.

3- دلالة رمز الطّل و الرّحلة:

ظلّ الطّل في القصيدة العربيّة الجاهليّة هاجساً للشّاعر، يستوقفه في مطالع قصائده، إذ من خلال تلك الرّبوع المندثرة، والرّسوم الدّارسة، وما خلّفه القوم وراءهم من أثافي ودمن وغيرها، يستذكر الشّاعر من خلالها أيّاماً جميلةً قضاها هُنالك، فيتولّد في نفسه الشّوق والحنين إلى الحبوب، وإلى تلك الأيام الخوالي، فيعتزّم على الارتحال بحثاً عن حبيبه عساه يحظى بلقاء جديد. لذا كان الطّل - زيادة على ما يحمله من ألم الذّكرى - فهو يحمل همّاً آخر ظلّ الجاهليّ يكابده حياته كلّها، هو همّ الحِلِّ و التّرحال وما فيه من معاناة جسميّة ونفسيّة، سواء أكانت الرّحلة بحثاً عن الحبيب، أو بحثاً عن مواطن الماء و الكلاء، وهي ظروفٌ فرضتها على العربيّ طبيعة الحياة الجاهليّة، كما فرضتها عليه ظروف البيئة الطّبيعيّة في شبه الجزيرة العربيّة.

¹ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفيّة، ص 170.

من هنا صار الوقوف على هذا الطلل تقليدا في القصيدة الجاهلية، وأهم جزء فيها إذ لا يمكن للشاعر أن ينصرف عنه إلى الغرض الذي يريد أن ينشئ فيه قصيدته، دون أن يقف ويستوقف، وقد اصطلح النقاد على هذا الوقوف (بالمقدمة الطللية)، وقد ظل ذلك تقليدا في القصيدة العربية إلى وقت متأخر..

ولعل أهمية هذه المقدمة في القصيدة الجاهلية تكمن - لدى الجاهلي - في ذلك الارتباط النفسي و الروحي والعاطفي بالمكان، لذا تُعدّ «المقدمة الطللية» أكثر مقاطع القصيدة الجاهلية دلالة على مدى تأثير البيئة البدوية في أصحابها، ويبرز هذا التأثير واضحا في وحدة العادات والتقاليد والقيم واللغة والثقافة والمشارع¹، لهذا كله يحمل الطلل أكثر من دلالة، وينضوي على أكثر من مفهوم، فهو ليس مجرد آثار دارسة يقف عندها الشاعر يستنطقها، ويصفها، بل هو أكثر من ذلك، فما ينطوي عليه الطلل من دلالات، كصفة الثبوت والتحول، أو الغياب والحضور، كلها تنعكس على نفس الشاعر وتُسحّر لحظة وقوفه، وبالتالي لم يعد الطلل مجرد «شارة بارزة من حجارة، ونؤي، وأثافي، وإنما صار الطلل في أغوار النفس شقوفا وأخاديد يحتفرها سيل الدهر احتفارا فتنبّجس منها الأحاسيس وقد أترعت حزنا و هما². لهذا كله أيضا، صار الطلل تقليدا في القصيدة الجاهلية، لا تُعرف إلا به ولا يُعرف إلا بها.

نال الطلل كل تلك الأهمية و« كأن القصيدة الخالية من الطلل قصيدة ناقصة مبتورة، أو هي قصيدة لم تنل من التضج والاكتمال حضنها الأوفر، فجاءت عاطلة من دون تلك الشارة عارية من سمة التحول الذي أرقّ العربي وأهمه³».

وكثيرا ما يتصل بكاء الطلل، ذكر الرحلة المتعبة والمهلكة أحيانا، والتي لم تكن مقصورة على البدوي فحسب، فقد أخبر القرآن الكريم أن الحضرة ألفوا هم أيضا الرحلة والتنقل من مكان إلى آخر، سواء للتجارة أو للنجعة (طلب الماء والكلاء)، ورد ذلك في قوله تعالى: ﴿لَا يَلَا فِ قَرِيْشٍ إِلَّا فِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ﴾ [فريش: الآية (1 و2)].

(1) حسين جُمعة : البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي، مجلّة عالم الفكر، مج 25 عدد 3 مارس 1997، ص 265.

(2) حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق

2001، ص 20.

(3) نفسه : ص 20.

كانت الرحلة، بكل ما يُحيطُ بها من المخاطر المهلكة، بسبب المسالك الوعرة، وندرة مواطن الماء واستيحاش الطريق، كانت هماً وقلقاً « للجميع في أنحاء البلاد شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، ولعلّ "المثقب العبدى" من أحسن من تحدّث عنه في قوله:

إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بَلِيلٍ تَأْوُهُ آهَةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ
تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دَيْنُهُ أَبَدًا وَدِينِي
أَكُلُ الدَّهْرِ حِلًّا وَارْتِحَالًا أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَبْقِينِي¹

فألهمّ و الشّعور بالقلق يطال حتى الراحلة. إلا أن العربيّ - وعلى ما في الرحلة من مخاطر - أحبّها و ألفّها، فصارت جزءاً مهمّاً من حياته.

« لقد انتقل الطلل بخواصه الشكلية و الدلالية إلى القصيدة الصوفية، فصار موضوعاً من موضوعاتها، غير أن الاختلاف فيه، وهو في القصيدة الصوفية يظهر من جهة موقعه، فهو في الأولى عادةً ما يكون في بداية القصيدة مُتصدِّراً أجزاءها قبل أن ينتهي إلى الغرض المطلوب، وهو في الثانية لا يحتلّ موقعاً محدّداً، فقد يكون في المُقدِّمة وقد يكون في الوسط وقد يكون في النهاية، وقد يكون قائماً بذاته مُستقلاًّ لوحدِه في قصيدة أو مُقطّعة²، إذا فالطللية الصوفية لا تختصّ - من حيث الشكل - بمكان محدّد في القصيدة، وبالتالي فهي رهينة الحالة النفسية للشاعر، أمّا من حيث المضمون، أو الدلالة، فكما أن للطلل في القصيدة التقليدية (الجاهلية) أكثر من دلالة، فإن للطلل في القصيدة الصوفية دلالته، إلا أن حضوره هنا حضوراً مجازياً إشارياً، حيث يرمز إلى فكرة الهبوط من (عالم الأرواح إلى عالم الأشباح)، يقول أبو مدين شعيب في إحدى قصائده مُعبِّراً عن هذه الفكرة:

لَوْلَاكَ مَا كَانَ وَدِّي وَلَا مَنَازِلُ لَيْلًا
وَلَا حَادًا قَطُّ حَاد وَلَا سَارَ الرِّكْبُ مَيْلًا
يَا حَادِي الْعِيسِ مَهْلًا هَلْ جُزْتَ فِي الْحَيِّ أَمْ لَا؟
عَشِقْتُهُمْ فَسَبَوْنِي لَا تَحْسَبِ الْعِشْقَ سَهْلًا
فَأَيْنَ كُنْتُ وَ جِئْتُ حَيْبُ لِي قَدْ تَجَلَّى³

(1) حسين جُمعة : البيئة الطَّبِيعِيَّة في الشَّعر الجاهلي، مجلّة عالم الفكر، ص 265.

(2) مختار حَبَّار: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتَّشكيل): ص 61.

(3) الديوان : ص 61.

نلاحظ أنّ الشاعر لم يكتفِ بذكر الطلل فحسب، (منازل ليلي) بل ذكر الرحلة ومتطلباتها، كالحادي، الرّكب، العيس.. وغيرها، مُشبّها فكرة الهبوط من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح، بهذه الرحلة وما يكتنفها من صعوبات من باب المماثلة « إذ تُشاكلُ الرحلةُ إلى ديار المحبوب في الخارج بوصفها نمطيّة ثابتة، رحلةً أخرى روحية تُساقُ فيها النفوس السّالكة الطّالبة لوجود الواحد الحق، كما تُساقُ الطّعانن و تُحدى الإبل، ومثلما تطوي العيسُ المفاوزَ المهلكة، تطوي نفوسُ المُحبّين في السّفر الرّوحي الشّواغلَ القاطعة و العلائق المانعة »¹.

صوّر أبو مدين الطلل و الرحلة تصويراً دقيقاً مطابقاً لما هو عليه في الواقع، ولكنّه انحاز به ليشاكل السّفر الرّوحي حيث « يُدخلنا الشّاعر في نسيج لغويّ مُنكشف من حيث الدّلالات الخارجيّة، والتركيب الظاهري للصّور مُبهم مُلتفّ بالغموض من حيث القصد اللامباشر الذي يتجلّى لنا من خلال الحسيّة المباشرة وترسم الأشكال و الصّور المحسوسة »²، وأحياناً يتناول الشّاعر الطلل ومتعلّقاته برؤية فيها شيء من المغايرة و المخالفة لما نجده في القصيدة التّقليديّة، كما تتمظهر لغته بمظهرٍ جديد، لكن المضمون يبقى واحداً. يقول في قصيدة من الطّويل:

مَتَى يَا عُرَيْبَ الْحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمْ وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمْ
وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الَّذِي حَالَ بَيْنَنَا وَيَحْظِي بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَاكُمْ
أَمْرٌ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمْ³

فحينئذٍ الشّاعر محبوبه بادٍ في الأبيات، دَفَعَهُ إلى المرور على حيّها لعله يرى طيفها أو يشفي غليله برؤية من رآها، فهو يضع كلّ ذلك موضع المجاز « فالحيّ و المنازلُ هي - غالباً - ما ترمز - سياقيّاً - إلى عالم الأظلة قبل الهبوط والفراق، والحبیب هو غالباً الرّوح الكلّي الخالد أو صفاته و الذي عرفه الحبّ يوم السّؤال، فتعلّق به تعلّق حبّ وعبوديّة، وظلّ يحنّ إليه وإلى الدّيار حنين الجزء إلى كلّ »⁴. وقد يدفع الحنينُ الشّاعرَ إلى الأماكن المقدّسة، وبخاصّة الحجاز مهبط الوحي، ومثوى الرّسول ﷺ فيذكر في قصيدته الأماكن الدّالة عليها.

يقول في قصيدة من ثمانية عشر بيتاً من الكامل:

(1) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفيّة، ص 180.

(2) نفسه : ص 177.

(3) الدّيوان : ص 64.

(4) مختار حَبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل) : ص 64.

وَلَهَيْبُ وَجَدَ هَيْجَتَهُ رَوْضَةً
بَلْ زَادَ شَوْقِي لِلْحَبِيبِ وَرَامَةً
تَاللهَ مَا شَوْقِي لِطَيِّبَةٍ بَعْدَمَا
أَرْضٍ أَحَبُّ إِلَيَّ الْعَلِيِّ مِنَ الْعُلَى
يَا تُرْبَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ تُرْبَةٍ
يَا رَوْضَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ رَوْضَةٍ
مِنْ أَجْلِهَا حُلْتُ مِنَ الصَّبْرِ الْقَوَى
وَالْأَبْرَقَيْنِ وَمَا لِمُنْعَرَجِ لَوَى
زُرْتُ الْحَبِيبَ وَقَبْلَهُ إِلَّا سَوَى
نَزَلَ الرَّسُولُ بِهَا وَفِيهَا قَدْ ثَوَى
فِيهَا الشِّفَاءُ لِكُلِّ عَاصٍ وَالدَّوَاءِ
يَا سَعْدَ مَنْ فِي جَنَّةِ الْمَأْوَى أَوْى¹

فهذا الحنين العارم، الذي هيجته الروضة لتلك الربوع (رامّة، الأبرقين، طيبة..). دليل على تعلّق الشاعر بتلك المواطن، وبالتالي فهي دليل حُبّ صادق للرّسول، ومن خلاله تبرز رغبة الشاعر في تلك الديار « فالقصد إلى المجاورة والإقامة في المكان المقدّس يكشف بالطبع عن الرغبة في ولوج زمن آخر هو زمن الطّهر والأبدية الذي يُقدّمه المكان ويقف شاهداً عليه ويُمكن من معاشته والاتّصال به² » فمغزى الطّلل أبعد من سوى ذكر للربوع الدّارسة أو حتّى الأماكن الآهلة فهذا الوجد الملتهب حمل الشاعر «على العودة لزمن الروضة التي تشير هنا إلى فردوس الوجود الحق، ومن هنا يكون الحنين إليها والرغبة فيها، حيناً إلى زمنها ورغبة في تأسيس وجود الذات داخل الزمن الفردوسيّ المفقود»³.

الملاحظ إذن، أن الحديث عن الطّلل كثيراً ما يستدعي الحديث عن الرحلة، ودافع الرحلة الأوّل هو حنين الشاعر إلى أحبّته، والحنين طبع في الإنسان، بل هو « دافع من الدوافع الفطريّة في النفس الإنسانيّة يتّسم بالشّموليّة ويرتبط بالوجود الإنساني أينما وُجد وفي كلّ الأزمان»⁴، فوجد الصّوفيّة في الرحلة بديلاً أرضياً يُعبّرون من خلاله عن حنينهم، وسفرهم الرّوحي، على منوال القصيدة الجاهليّة «فأخذوا منها لغة إشاريّة رمزيّة يُحيل فيها الرّحيل المكاني، على رحيل صوفي أو عروج روحي، ويُحيل فيها قطع المسافات واجتياز القفار و الفيا في على السّلك الصّوفي، والتدرّج في المقامات و الأحوال الصّوفيّة قبل الوصول»⁵، ولعل أكثر ما يثير في الرحلة في القصيدة

(1) الدّيونان : ص 65.

(2) وفيق سليطين : موتيف الضّعن في قصيدة التّصوف ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 11.

(3) نفسه : ص 11.

(4) فاطمة طحطح : الغربة والحنين في الشّعر الأندلسي، منشورات كلّية الآداب بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات

رقم 19، ص 15.

(5) مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل) : ص 86.

الجاهليّة، هو حال الشّاعر وهو يرى أحبّته يتأهبّون للرحيل، فشبه الصّوفيّة أنفسهم بذلك الحال، يقول أبو مدين شعيب:

قَدْ فَرَى قَلْبِي الْفِرَاقُ وَحَقًّا كَانَ يَوْمَ الْفِرَاقِ شَيْئًا فَرِيًّا
وَاخْتَفَى نُورُهُمْ فَنَادَيْتُ رَبِّي فِي ظَلَامِ الدُّجَى نِدَاءً خَفِيًّا
لَمْ يَكُ الْبُعْدُ بَاخْتِيَارِي وَلَكِنْ كَانَ أَمْرًا مُقَدَّرًا مَقْضِيًّا¹

ويقول في موضع آخر:

وَعَدْتَنِي بِالْوَصْلِ ثُمَّ هَجَرْتَنِي حَاشَاكَ تُخَلِّفُ مَا وَعَدْتَ وَلَا تَفِي
وَلَقَدْ كَفَى مَا قَدْ جَرَى مِنْ أَدْمَعِي يَوْمَ الْفِرَاقِ مِنَ الدُّمُوعِ الذُّرْفِ
وَعَوَاذِلِي رَامُوا سُلُويَ قُلْتُ: لَا أَسْلُو وَلَا أَصْغِي لِقَوْلٍ مُعْنَفِي²

إذا يُحيلنا في القصيدة الجاهليّة « وُقوف الشّاعر موقف المتفرّج العاجز من الطّاعنين الرّاحلين، يتبعهم بقلبه و يُوشّحهم بعواطفه الجياشة، على وُقوف الشّاعر الصّوفي موقف المُكبّل بحظوظه وعدم قدرته على مُرافقة الرّاحلين، السّالّكين درب المحبّة الإلهيّة³، وغيره من المعاني التي وجد الصّوفيّة في موضوعة الرّحلة معادلا موضوعيّاتها، كما أهاب الشّعر الصّوفي «بالرّحلة والاعتراب المكاني و الرّوحي و مزج الطّبيعة إن في جمالها و إن في جلالها، بوصف حرق المحبّة وتلوّن أحوالها»⁴ يقول أبو مدين في خمريته ما زجا بين الرّحلة وذكر المدام:

دَعَا بِاسْمِهَا الْحَادِي وَنَحْنُ عَلَى الْعَصَا فَقُلْتُ لَهُ: بِاللّهِ مِنْ ذِكْرِهَا زِدْنَا
فَجَادَ إِلَيَّ أَنْ أَهْدَتِ الرِّكْبَ نَشْوَةً وَنَحْنُ عَلَى الْأَكْوَارِ مِنْ طَرَبٍ مِلْنَا
لَعَمْرُكَ حَتَّى الْعَيْسُ لَذَلَهَا السُّرَى عَجِبْتُ لِشَوْقٍ يَشْمَلُ الرِّكْبَ وَ الْبُدْنَا

(1) الدّيونان : ص 62.

(2) محمّد الطّاهر علاوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب، ص 156. نقلا عن: المجموعة التّبّهانية في المدائح التّبويّة ج/2

ص 379/380. وهي تنسب لأبي مدين شعيب.

(3) مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل) : ص 86.

(4) عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفيّة، ص 179.

وَحَتَّى غُصُونُ الْبَانِ مَالَتْ تَرْتُمًا وَغَنَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ صَادِحَةٍ لَحْنًا¹

إلا أن موضوعة الرحلة في القصائد المدروسة من الديوان، لم ترد بالشكل الذي يُظهرُ بوضوح خصائصها الفنيّة، ومع ذلك نلاحظ أنّها «لا تخرج في بنيتها عمّا درجت عليه الرحلة في القصيدة العربيّة القديمة عموماً، والقصيدة الصوفيّة خصوصاً، فقد بناها أبو مدين على الثنائيّة المتقابلة ذات العلاقة البينيّة، بينه وبين حادي العيس وهي العلاقة التي تعمل على إحداث فجوة بينه وبين إلفه من الجيرة، وعلى توتر عاطفي ينسحب على أبيات الرحلة كلّها ويُلَوِّهها بلونه الشّجي الحزين»². وإذا تتبّعنا هذا الرّمز في القصائد المدروسة، نجده ورد في إحدى وأربعين موضعاً أيضاً، وسأورد ألفاظ معجمه كما وردت في مواطنها، والأبيات طبعاً من قصائد مختلفة.

يقول أبو مدين شعيب:

- | | | |
|----|---|--|
| 01 | أَمَّا تَنْظُرُ الطَّيْرَ الْمُقْفَصَ يَا فَتَى | إِذَا ذَكَرَ الْأَوْطَانَ حَنَّ إِلَى الْمَعْنَى |
| 02 | كَذَلِكَ أَرْوَاحُ الْمُحَيِّينَ يَا فَتَى | تُهَزِّزُهَا الْأَشْوَاقُ لِلْعَالَمِ الْأَسْنَى |
| 03 | تَذَلَّلْتُ فِي الْبُلْدَانِ حِينَ سَبَيْتَنِي | وَبِتُّ بِأَوْجَاعِ الْهَوَى أَثْقَلُّ |
| 04 | لَوْلَاكَ مَا كَانَ وَدِّي | وَلَا مَنَازِلُ لَيْلَا |
| 05 | يَا حَادِيَ الْعِيسِ مَهْلًا | هَلْ جُزْتَ فِي الْحَيِّ أَمْ لَا؟ |
| 06 | فَأَيْنَ كُنْتُ وَجِئْتُ | حَيِّبٌ لِي قَدْ تَجَلَّى |
| 07 | لَسْتُ أَنْسَى الْأَحْبَابَ مَا دُمْتُ حَيًّا | مُذْ نَأَوُا لِلنَّوَى مَكَانًا قَصِيًّا |
| 08 | لَمَّا عَنْكَ غَبْنَا ذَاكَ الْعَامَ فَإِنَّا | نَزَلْنَا عَلَى بَحْرٍ وَسَاحِلُهُ مَعْنَا |
| 09 | حَلَلْنَا وَجُودًا وَاسْمُهُ عِنْدَ لَافِظٍ | يَضِيقُ بِنَا وَسَعًا وَنَحْنُ فَمَا ضِيقُنَا |
| 10 | تَرَكْنَا الْبَحَارَ الرَّاحِرَاتِ وَرَاءَنَا | فَمِنْ أَيْنَ يَدْرِي النَّاسُ أَيْنَ تَوَجَّهْنَا |
| 11 | مَتَى يَا غُرِيبَ الْحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمُ | وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمُ |
| 12 | أَمْرٌ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ | لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمْ |
| 13 | وَمَا شَرَفَ الْأَكْوَانِ إِلَّا جَمَالُكُمْ | وَمَا يَقْصِدُ الْعُشَاقُ إِلَّا سَنَاكُمْ |
| 14 | وَقُولُوا رَعَاكَ اللَّهُ يَا مَيِّتَ الْهَوَى | وَأَسْكَنَكَ الْفِرْدَوْسَ قُرْبَ حِمَاكُمْ |

(1) محمد الطاهر علاوي : العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب، ص 140.

(2) مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) : ص 88.

- 15 وَلَهَيْبُ وَجَدِ هَيْجَتَهُ رَوْضَةً
16 بَلْ زَادَ شَوْقِي لِلْحَبِيبِ وَ رَامَةً
17 أَرْضُ أَحَبُّ إِلَيَّ الْعَلِيِّ مِنَ الْعَلِيِّ
مِنْ أَجْلِهَا حُلْتُ مِنَ الصَّبْرِ الْقَوَى
وَالْأَبْرَقَيْنِ وَ مَا لِمُنْعَرَجٍ لِسَوَى
نَزَلَ الرَّسُولُ بِهَا وَ فِيهَا قَدْ ثَوَى¹

أما معجم الرحلة وما علاقته بالتنقل، فإننا نجد متضمنًا في الأبيات نفسها تقريبًا، ونورد منه ما يلي:

- 01 وَلَا حَادًا قَطُّ حَاد
02 يَا حَادِي الْعِيسِ مَهْلًا
04 وَتَلَوْا آيَةَ الْوَدَاعِ فَخَرُّوا
05 قَدْ فَرَى قَلْبِي الْفِرَاقَ وَ حَقًّا
06 وَاخْتَفَى نُورُهُمْ فَكَادَيْتُ رَبِّي
07 لَمْ يَكُ الْبُعْدُ بِاخْتِيَارِي وَلَكِنْ
08 حَلَلْنَا وَجُودًا وَاسْمُهُ عِنْدَ لَا فِظْ
09 تَرَكْنَا الْبَحَارَ الزَّاحِرَاتِ وَرَاءَنَا
10 وَمَا شَرَفَ الْأَكْوَانِ إِلَّا جَمَالُكُمْ
خِيفَةَ الْبَيْنِ سَجْدًا وَ بُكْيَا
كَانَ يَوْمُ الْفِرَاقِ شَيْئًا فَرِيًّا
فِي ظِلَامِ الدُّجَى نِدَاءً خَفِيًّا
كَانَ أَمْرًا مُقَدَّرًا مَقْضِيًّا
يَضِيقُ بِنَا وَسْعًا وَنَحْنُ فَمَا ضِيقْنَا
فَمِنْ أَيْنَ يَدْرِي النَّاسُ أَيْنَ تَوَجَّهْنَا
وَمَا يَقْصِدُ الْعُشَاقُ إِلَّا سَنَاكُمْ²

هذا جزء من معجم الطلل و الرحلة، وقد ورد كما سبق أن ذكرت في إحدى وأربعين موضعًا، وكثيرًا ما نجد القصيدة الواحدة تضم المعجمين معًا، فنجد فيها ألفاظًا تدلّ أو توحى بالحركة والتنقل، فتُصنّف ضمن معجم الرحلة، وأخرى تدلّ على المكان، فتُصنّف ضمن معجم الطلل، وأهم ما يميّز هذين المعجمين:

هو أن رمز الطلل والرحلة لا يختلف من حيث الشكل، عن القصيدة التقليدية، وقد وُفق أبو مدين جماليًا في تصوير مُعاناة السّالّكين في رحلتهم من حال إلى آخر، أو من مقام إلى غيره، حيث جعلنا نستحضر تلك المعاناة التي يُعانيها الشاعر عندما يقف على طلل، أو عندما يُودّع أحبّته يوم الظعن، فالحالة الشعورية تكاد تكون واحدة.

(1) الديوان : ص 59، 61، 62، 63، 64، 66، 65.

(2) الديوان : ص 61، 62، 63، 65، 64.

إلا أن الاختلاف البين هو في المضمون، فلا الطلل - في القصيدة الصوفية - طلل، ولا الرحلة رحلة، بل إن كل ما يذكره الشاعر من أماكن عادية أو مقدسة، أو أماكن تجريدية كقوله (أهل الحمى، جيرة الحمى) وغيرها، كل تلك المفردات - بجدوليتها الزماني والمكاني - مترلة « مترلة الرمز والحجاز، وذلك لدلالة مفرداتها دلالة نفسية، لتدل بذلك دلالة روحية، أي إن ما ينسجه الشاعر في قصيدته من مفردات ينتزعها من العالم الحرفي الحسي، فتقوم فيه برسم رحلة حسية وتمثيلها، ليس كل ذلك إلا تشبيه لأصيل من المعاني الروحية، بعضها نص عليه الخطاب الديني، وبعضها تم النص عليه في التجربة الصوفية، وبذلك يصطنع الشعراء الرحلة وما في حكمها تعبيرا عن ذلك، ولا تجهز أحد منهم يوما للسفر»¹، فالأماكن هي أماكن روحية عليا، والسفر روحي يقوم به السالك من هذا العالم المادي الفاني، بكل ما فيه من مظالم، إلى العالم الرباني المطلق، بما فيه من أمن وطمأنينة وعدل.

ولعل أبرز ما تجدر الإشارة إليه في نهاية هذا الفصل، هو أن قصائد الديوان تتأسس على بعدين أساسيين هما (بعد الحضور و بعد الغياب) مع غلبة لمرحلة الغياب، لأن الصوفي قلما يحصى بالحضور الذي يظل ينشده، وانطلاقاً من هذين البعدين نجد أن شعر أبي مدين يُعبّر عن تجربة خاصة تفرض عليه تراكيب لغوية خاصة أيضاً، تتماشى مع تلك التجربة، لذا نجد في شعره جملة من الظواهر والتراكيب تأتي على طرق ودلالات معينة متبثقة عن هذه التجربة.

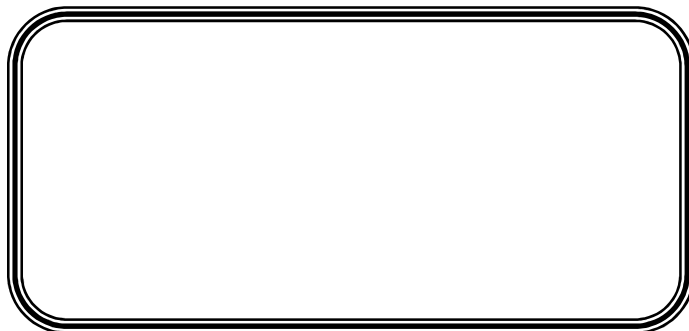
وأكثر ما يلاحظ على شعره هو رواج الأسماء، كما استخدم أنماطاً من الجمل الفعلية باعتبار الأحوال التي يُعبّر عنها. مع رواج بعض الأساليب الإنشائية، وبخاصة النداء والأمر بطرقه المختلفة. وعلى المستوى الدلالي نجد أن الشاعر وظف ثلاثة رموز أساسية هي على التوالي رمز (الخمرة - الطلل - المرأة) وهي رموز تتضافر لتكمل بعضها بعضاً، وهي في الأخير تخدم موضوعاً أساسياً في القصيدة الصوفية، بل هو محورها وهو (الحب الإلهي).

ويمكن أن نقول أخيراً في هذه الرموز التي مرت بنا، أن جمالياتها تكمن في نقلها من وظيفتها المتعارف عليها، إلى أخرى « مختلفة كل الاختلاف، لأنها تنطلق من الآثار الحسية التي يحملها العمل الفني إلى رحابة الإبداع والحرية وكأن العمل الفني في جملته، مجرد وسيلة تُتيح للخيال فرصة الظهور والتحقق في أشكال متعددة تناسب طرداً مع مستويات التلقي والقراءة»²، ولعل كل تلك

⁽¹⁾ مختار حبار : شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) : ص 129.

⁽²⁾ حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 133.

الخصائص تُبعد عن الخطاب الصّوفي كونه خطاباً دينياً فقط، بل تجعل منه خطاباً ذو مقوّمات جماليّة
متميّزة، ما يُثبت له انتماءه الأدبي.



خاتمة

ومن ذلك كله نخلص إلى أنّ الأدب الجزائريّ القديم، فيه من الرّخم و التّنوّع ما يُغري الباحثين ببحثه وسبرِ غوره، واستخراج ذخائره، ولعل أبرز ما يَغلِب عليه هو الأدب الدّيني، و ذلك راجع إلى مدى تغلغل الدّين الإسلامي في نفوس أبناء هذه المنطقة النّائية من البلاد الإسلاميّة، لذا نلاحظ أنّ مُعظم الأدباء كانوا من الفقهاء و المتصوّفة.

وظاهرة الأدب الصّوفي في أدبنا الجزائري القديم على وجه الخصوص - كما أسلفت - لا تزال غَضّة لم تُلامسها بعدُ أيادي الباحثين، بالرّغم من أنّ الأدب الصّوفي، لم يقصُر في الوصول إلى ما وصل إليه نضيره في المشرق العربي أو في بلاد الفرس، من قوّة اللّغة وجمالها، وعدوبة الأسلوب و

رونقه، وغناء صورهِ وتعدّدها، ناهيك عن كثرة الرّموز وكثافتها، ويمكن أن نتمثّل ذلك في إبداع الكثير من روّاد الأدب الصّوفي القديم في الجزائر، ولعل من أبرزهم الشّيخ القطب (أبو مدين شعيب التّلمساني).

فلقد توصّل البحث، بعد تناوله بالدراسة لمجموعة من قصائده، من خلال مقاربتها وفق المنهج الأسلوبي إحصاءً ووصفياً مع بعض إجراءات المنهج الجمالي، تحرياً للموضوعيّة في الطّرح، إلى مجموعة من النتائج هي حصيلةُ جملة من التّساؤلات كانت هي دافعي لخوض هذا الموضوع، ولعل من أبرزها ما يلي :

- كان عهد الدّولة الموحّديّة أحد أبرز محطات تطوّر الأدب الصّوفي في الجزائر، وذلك راجع لتشجيع حكامها ودفعهم لعجلة العلم في شتّى الميادين، وكان العصر الذهبي لهذه الدّولة على أيّام حكم (أبي يوسف يعقوب بن أبي يعقوب يوسف) وهو حفيد (عبد المؤمن بن علي) منشئ الدّولة.

- إنّ نظرة الصّوفي للجمال نظرة متميّزة، فهي مرتبطة في النّهاية بالذّات الإلهيّة انطلاقاً من أنّ كلّ ما في الكون يستمدّ جماله منه.

أمّا من حيث الجمال الأدبي، فقد كان للظاهرة الجماليّة أثرها الواضح على إبداعهم، ولعل إغفال الدّارسين لأدبهم حال بشكل واضح دون ظهور تلك الميزات .

- هناك علاقة وطيدة بين التجربة الصّوفية وتوظيف الشّاعر للرّمز، انطلاقاً من أنّ رؤية الصّوفي للكون مغايرة لرؤية الشّاعر.

- على الرّغم من تعدّد الرّموز الصّوفيّة، إلّا أنّه من حيث الصّيغة، ينحصر في ثلاثة أنواع (رّمزٌ حسيّ، رّمز ذهنيّ، ورّمز مجازيّ).

- على الرّغم من قلة الدّراسات التي تعاطت مع الرّمز الصّوفي من منظور جمالي، إلّا أنّني أعتقد أنّ هناك نقاط التّقاء، يلتقي عندها الرّمز الأدبي والرّمز الصّوفي، انطلاقاً من قدرتهما على تنظيم المجال وتوسيعه ومدّه بفاعليّة، وبالتالي يمكن أن يُمارس الرّمز الصّوفي دوراً جماليّاً، إلى جانب دلالاته الباطنيّة الرّوحيّة، ومنه يمكن القول أنّ الخطاب الصّوفي ليس خطاباً دينيّاً فقط، بل هو تجربة في الكتابة و الإبداع أيضاً.

- إنّ الخطاب الصّوفي الشّعري عند أبي مدين شعيب، لا يختلف عن الموروث الشّعري العربي، بل هو جزء لا يتجزّء منه، فلغته كلغة غيره من الشّعراء، ترقى أحياناً إلى مُستويات رفيعة، وتسقط أحياناً أخرى إلى مستوى البساطة أو الابتدال، خاصّة في القصائد التعليميّة.

- فعلى المستوى التركيبي، نجد أن أبا مدين لم يشدّ عمّا ألفه الشعراء القدامى، من جنوح للتعامل مع النظام الاسمي أكثر من النظام الفعلي، وبخاصّة عند الحديث عن الأحوال والمقامات.
- أمّا من حيث التعاطي مع الأساليب الإنشائية، فقد شكّل أسلوبا النداء والأمر حضورا بارزا في القصيدة البومدينية، والملاحظ أنّه لم يكتفِ بالصيغ المألوفة للنداء، خاصّة عند نداء الذات الإلهية، حيث شقّ لها صفات و مُسمّيات جديدة نابعة من تجربته الصوفيّة.
- أمّا أسلوب الأمر فجاء في أغلب قصائده صريحا، مقترنا في أغلب الحالات بنهي، وكان أمرا مجازيا يخرج بلاغيا لغرض الدّعاء.
- الملاحظ على خواتم قصائد أبي مدين شعيب، اختتامها بالصّلاة على الرّسول ﷺ، وآله وصحبه رضي الله عنهم أجمعين، ولعل ذلك راجع للمكانة التي يحظى بها الرسول في العرفانية الصّوفيّة، بشكل خاص، والتي اصطلاح عليها بالحقيقة المحمّدية. ولعل الدّعاء في خواتم القصيدة المغربيّة عامّة و الجزائريّة خاصّة ظاهرة شعريّة تحتاج إلى تسليط الضّوء عليها.
- أمّا من حيث الدّلالة، فقد خلّص البحث إلى أنّ توظيف الرّمز عند أبي مدين شعيب لا يُعدّ قصورا في اللّغة الوضعيّة عنده، ولا يُشكّل حاجزا-إذا ما فهمَ-بينه وبين المُتلقي، بل زاد خطابه ثراء وجمالا، كما أنّ لغته الغزليّة لغة سلسلة ميسورة، لم يعترضها ما اعترض لغة المتصوّفة الأوائل من صعوبة في الدّلالة، بل هي لغة لها قدرة على التّصوير الدّقيق و الجميل.
- وأكثر ما يميّز هذه اللّغة الغزليّة، عدم تصرّحه بلفظ المرأة في قصائده، فلم نعر على ذكر لها إلّا في ثلاثة مواضع من مجموع القصائد المدروسة، ويأتي بدّل ذلك بألفاظ تدلّ عليه أو بضمير المخاطب أو الغائب، ولعل في هذا الإخفاء تصعيد لدلالة هذا الرّمز ليفوق المرأة نفسها.
- كما تكمن جماليّة تلك الرّموز عامّة، في نقلها من وظيفتها الأصليّة إلى وظيفة أخرى مغايرة.
- أمّا من حيث الإيقاع، فلم يشدّ أبو مدين أيضا عمّا ألفته القريحة العربيّة من تفرّعات الإيقاع وجماليّاته، سواء أكان الإيقاع داخليا، من حيث تراكم أصوات بعينها كصوت (الياء والميم وبعض الأصوات المهموسة) أو الانتشار المُلفت للأصوات اللّينة في قصائده، كلّ ذلك كان له تفسير مرتبط بالحالة الشعوريّة لأبي مدين.
- أما الإيقاع الخارجي، والمتمثّل في توظيف الشّاعر لبحور الشّعر العربي، فنجد أنّ أبا مدين لم يوظّف منه سوى ستّة بحور، هي تلك المألوفة لدى الشّاعر العربي، فتقيّد بها تقيّدا صارما، نال بحر الطّويل-وهو أكثر بحور الشّعر العربي توظيفاً-أعلى نسبة توظيف، مع ميله الظّاهر للبحور

التّامة، وابتعاده عن المجزوءة. كما جاءت كلّ قوافيه مطلقة شكّل فيها الرّوي المفتوح أعلى نسبة، يليه المكسور ثمّ المضموم، ولعلّ ذلك ينسجم مع وضوح التجربة لدى الشّاعر. هذا كلّّه يجعلنا نؤكّد على خصوصيّة الخطاب الصّوفي الفنّيّة و الجماليّة، والتي تُثبت له انتماءه الأدبي.

وفي الأخير، وبعدما حاولت جُهدي للوصول إلى ما وفّقني الله إليه من نتائج، لست أزعم أنّي استحدثت جديداً، فباب البحث لا يُغلق وما جُهدي إلّا حلقة تضاف إلى بقيّة الجهود السّاعية إلى خدمة هذا الأدب، ناهيك على أنّ ديوان أبي مدين شعيب لا زال في حاجة إلى دراسات كثيرة، خاصّة من النّاحية البلاغيّة، ودراسة نثره، وموشّحاته وأزجاله، وذلك أعظم ما أرجوه. والله من وراء القصد.

الأحد 2008/01/13

ملحق المصطلحات الصّوفية

المصطلح

المَقَامُ

ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليه بنوع تصرف ويتحقق به بضرب تطلب، ومقاسات تكلف

شرطه: أن لا يرتقي من مقام إلى آخر ما لم يستوفي أحكام ذلك المقام ليصبح بناء أمره على قاعدة صحيحة. الرسالة القشيرية ص91

الحالُ

ممن يرد على القلب من غير تعمد منهم، ولا اجتلاب، ولا اكتساب لهم من: طرب أو حزن أو قبض أو شوق أو انزعاج أو هيبة أو احتياج. فالأحوال: مواهب. والمقامات: مكاسب والأحوال تأتي من عين الجواد، والمقامات تحصل بالمجهود. الرسالة القشيرية ص92.

التواجدُ

والوجدُ

التواجد: استدعاء الوجد بضرب اختبار، وليس لصاحبه كمال الوجد، إذ لو كان واجدا وأسباب التفاعل أكثره على إظهار الصفة وليست كذلك. و الوجد: ما يصادف قلبك ويرد بلا تعمد وتكلف. الوجد: وهو في الأحوال شعلة متأججة من نار العشق يستفيق لها الروح بلمع نور أزلي وشهود دفعي. الرسالة القشيرية ص96.

الفَنَاءُ

والبقاءُ

أشار القوم بالفناء: إلى سقوط الأوصاف المذمومة. وأشاروا بالبقاء: إلى قيام الأوصاف الحمودة به. فمن في عن أوصافه المذمومة ظهرت عليه الصفات الحمودة، ومن غلبت عليه الخصال المذمومة استترت عنه الصفات الحمودة ويعرف الكاشاني الفناء: زوال الرسوم جميعا بالكلية في عين الذات الأحدية مع ارتفاع الإثنينية وهو مقام المحبوبة.

ويعرف البقاء: بقاء ما م يزل حقا، بشهود فناء ما لم يكن شيئا حتى يقبل حقا. الرسالة القشيرية ص102

الصَّخْوُ

يعرفه القشيري: رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، فالسكر غيبة بوارد قوي. ولا يكون إلا لأصحاب المواجد، فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر وطاب الروح وهام القلب. الرسالة القشيرية ص106.

الدَّوْقُ

هو أول درجات شهود الحق بالحق في أثناء البوارق المتتالية عند أدنى لبث من التحلي البرقي، فإذا زاد وبلغ أوسط مقام الشهود، سمي مشربا فإذا بلغ النهاية سمي ريا، وذلك 169 سب صفاء السر عن لحوظ الغير.

الْقُطْبُ

هو الواحد الذي هو موضعُ نظر الله تعالى من العالم في كلِّ زمان، وهو على قلب إسرائيل عليه السّلام. معجم اصطلاحات الصوفية ص 162.

الْمُجَاهِدَةُ

اعْلَمُ أَنَّ أَصْلَ الْمُجَاهِدَةِ وَمَلَائِكُهَا فَطَمُ، النَّفْسُ عَنِ الْمَأْلُوفَاتِ وَحَمْلُهَا عَلَى خِلَافِ هَوَاهَا فِي عُمُومِ الْأَوْقَاتِ. الرسالة القشيرية ص 132.

الشَّرْبُ

يُعْبَرُونَ بِذَلِكَ عَنِ مَا يَجِدُونَهُ مِنْ ثَمَرَاتِ التَّجَلِّي وَنَتَائِجِ الْكَشُوفَاتِ وَبُؤَادِهِ الْوَارِدَاتِ، وَأَوَّلُ ذَلِكَ الذَّوْقُ ثُمَّ الشَّرْبُ ثُمَّ الرَّيُّ، فَوْقَهُ مَنْزِلَاتُهُمْ يُوجِبُ لَهُمُ الشَّرْبُ. الرسالة القشيرية ص 108.

الطَّوَالِعُ

(اللَّوَائِحُ وَ الطَّوَالِعُ وَاللَّوَامِعُ): هَذِهِ الْأَلْفَاظُ مُتَقَارِبَةٌ الْمَعْنَى لَا يَكَادُ يَحْصُلُ بَيْنَهَا كَبِيرُ فَرْقٍ، وَهِيَ مِنْ صِفَاتِ أَصْحَابِ الْبِدَايَاتِ الصَّاعِدِينَ فِي التَّرْقِي بِالْقَلْبِ، فَلَمْ يَدَمْ لَهُمْ بَعْدُ ضِيَاءُ شَمْسِ الْمَعَارِفِ. وَالطَّوَالِعُ أَبْقَى وَقْتًا وَأَقْوَى سُلْطَانًا وَأَدْوَمُ مَكْنًا وَأَذْهَبُ لِلظُّلْمَةِ وَأَنْفَى لِلتَّهْمَةِ، لَكِنَّهَا مَوْقُوفَةٌ عَلَى خَطَرِ الْأَفْوَلِ، لَيْسَتْ بِرَفِيعَةِ الْأَوْجِ، وَلَا بِدَائِمَةِ الْمَكْتِ، ثُمَّ أَوْقَاتُ حَصُولِهَا وَشَبَكَةُ الْارْتِحَالِ وَأَحْوَالِ، أَفْوَلُهَا طَوِيلَةُ الْأَذْيَالِ. الرسالة القشيرية ص 112.

الْحَبَّاتُ

حَالَةٌ شَرِيفَةٌ شَهِدَ الْحَقُّ سُبْحَانَهُ بِهَا الْعَبْدَ، وَأَخْبَرَ عَنْ مَحَبَّتِهِ لِلْعَبْدِ، وَ الْحَقُّ سُبْحَانَهُ يُوصَفُ بِأَنَّهُ يُحِبُّ الْعَبْدَ، وَالْعَبْدُ يُوصَفُ بِأَنَّهُ يُحِبُّ الْحَقَّ سُبْحَانَهُ. الرسالة القشيرية ص 347.

السَّالِكُ

هُوَ السَّائِرُ إِلَى اللَّهِ الْمُتَوَسِّطُ بَيْنَ الْمُرِيدِ وَ الْمُنْتَهَى مَا دَامَ فِي السَّيْرِ. معجم اصطلاحات الصوفية ص 119.

السَّفَرُ

هُوَ تَوَجُّهُ الْقَلْبِ إِلَى الْحَقِّ، وَالْأَسْفَارُ أَرْبَعَةٌ: الْأَوَّلُ: هُوَ السَّيْرُ إِلَى اللَّهِ مِنْ مَنَازِلِ النَّفْسِ، إِلَى الْوَصُولِ إِلَى الْأَفْقِ الْمُبِينِ وَهُوَ نَهَايَةُ مَقَامِ الْقَلْبِ وَمَبْدَأُ التَّجَلِّيَّاتِ الْأَسْمَائِيَّةِ. الثَّانِي: هُوَ السَّيْرُ فِي اللَّهِ بِالِاتِّصَافِ بِصِفَاتِهِ، وَالتَّحَقُّقِ بِأَسْمَائِهِ، إِلَى الْأَفْقِ الْأَعْلَى، وَنَهَايَةُ الْحَضَرَةِ الْوَاحِدِيَّةِ. الثَّالِثُ: هُوَ التَّرْقِيُّ إِلَى عَيْنِ الْجَمْعِ وَالْحَضَرَةِ الْأُحْدِيَّةِ، وَهُوَ مَقَامُ قَابِ قَوْسَيْنِ مَا بَقِيَ الْإِثْنَيْنِ، فَإِذَا ارْتَفَعَتْ فَهُوَ مَقَامٌ أَوْ أَدْنَى، وَهُوَ نَهَايَةُ الْوَلَايَةِ. الرَّابِعُ: هُوَ السَّيْرُ بِاللَّهِ عَنِ اللَّهِ لِلتَّكْمِيلِ، وَهُوَ مَقَامُ الْبَقَاءِ بَعْدَ الْفَنَاءِ، وَالْفَرْقُ بَعْدَ الْجَمْعِ.

معجم اصطلاحات الصوفية ص 122.

هو الولهُ الغالب على القلب، وهو قريب من الهيمان.

الإِصْطِلَامُ

معجم اصطلاحات الصوفية ص 55.

مطالعة الحقائق من وراء سِتْرِ رقيق.

المُكَاشَفَةُ

معجم اصطلاحات الصوفية ص 82.

هي مطالعة القلب للجمال القدسي، والمشاهدة صفة العبد، والتجلي صفة الرب سبحانه تعالى، وهو معنى يتّصف به المتجلي.

المُشَاهَدَةُ

معجم اصطلاحات الصوفية ص 82.

(رياحُ الصَّبَا): عبارة عن أنوار المنن الواردة في حضرة الحق، المشتملة على أنوار القدسيّة والأحوال العليّة، والأخلاق الزكّية والطّهارة والصّفاء والغرق في بحر اليقين، تأتي بيد الألفاف الإلهيّة لمن أحبه الله واصطفاه وأهله لمطالعة حضرته، وارتضاه، فإذا وردت على الأرواح أو على القلوب أو على الأسرار، أخذتها وجذبتها إلى الحضرة بحكم القهر والصّولة، حتّى لا تقدر على التّخلّف عنها. ووُرودها إنّما هو محض منّة الحق بلا سبب بل بحكم عناية الحق واصطفائه لمن يشاء، ويُعبّر عنها عند العارفين بالجلذب. قاموس المصطلحات الصّوفي ص 61.

الجَذْبُ

هو ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب.

التَّجَلِّي

معجم اصطلاحات الصوفية ص 173.

هو الذات الأحاديّة الجامعة لجميع الحقائق، ويُسمّى حضرة الجمع، وحضرة الوجود. معجم اصطلاحات الصوفية ص 82.

حَقِيقَةُ الحَقَائِقِ

المُدُونَةُ

وَإِلَيْكَ نَظْمُهُ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ

اللَّهُ قُلْ وَ ذَرِ الْوُجُودَ وَمَا حَوَى
 فَالْكُلُّ دُونَ اللَّهِ إِنْ حَقَّقْتَهُ
 وَاعْلَمْ بِأَنَّكَ وَالْعَوَالِمُ كُلُّهَا
 مَنْ لَا وَجُودَ لِدَتهِ مِنْ ذَاتِهِ
 فَالْعَارِفُونَ فَنُوا وَلَمَّا يَشْهَدُوا
 وَرَأَوْا سِوَاهُ عَلَى الْحَقِيقَةِ هَالِكًا
 فَالْمَحْ بِعَقْلِكَ أَوْ بِطَرْفِكَ هَلْ تَرَى
 وَانْظُرْ إِلَى عُلُوِّ الْوُجُودِ وَ سُفْلِهِ
 تَجِدَ الْجَمِيعَ يُشِيرُ نَحْوَ جَلَالِهِ
 هُوَ مُمَسِّكُ الْأَشْيَاءِ مِنْ عُلُوِّ إِلَى
 إِنْ كُنْتَ مُرْتَادَ بُلُوغَ كَمَالٍ
 عَدَمَ عَلَى التَّفْصِيلِ وَالْإِجْمَالِ
 لَوْلَاهُ فِي مَحْوٍ وَفِي أَضْمَحْلَالِ
 فَوُجُودُهُ لَوْلَاهُ غَيْرُ مُحَالِ
 شَيْئًا سِوَى الْمُتَكَبِّرِ الْمُتَعَالِ
 فِي الْحَالِ وَالْمَاضِي وَالْآسِتِقْبَالِ
 شَيْئًا سِوَى فِعْلٍ مِنْ الْأَفْعَالِ
 نَظَرًا تُؤَيِّدُهُ بِالْأَسْتِدْلَالِ
 بِلِسَانِ حَالٍ أَوْ لِسَانِ مَقَالِ
 سُفْلٍ وَمُبْدِعُهَا بِغَيْرِ مِثَالِ

وَلَهُ أَيْضًا رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ

فَإِذَا نَظَرْتَ بَعَيْنَ عَقْلِكَ لَمْ تَجِدْ
 وَإِذَا طَلَبْتَ حَقِيقَةً مِنْ غَيْرِهِ
 شَيْئًا عَلَى الذَّوَاتِ مُصَوَّرًا
 فَبِذِيلِ جَهْلِكَ لَا تَزَالُ مَعْتَرًا

وَلَهُ أَيْضًا رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ

أَلَلَّهُ رَبِّي لَا أُرِيدُ سِوَاهُ
 ذَاتُ الْإِلَهِ بِهَا قِيَامُ ذَوَاتِنَا
 هَلْ فِي الْوُجُودِ الْحَيِّ إِلَّا اللَّهُ
 هَلْ كَانَ يُوجَدُ غَيْرُهُ لَوْلَاهُ

وله أيضا رضي الله عنه

مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إِلَّا صُحْبَةُ الْفُقَرَا
فَاصْحَبْهُمْ وَتَأَدَّبْ فِي مَجَالِسِهِمْ
وَاسْتَعْنِمِ الْوَقْتَ وَاحْضُرْ دَائِمًا مَعَهُمْ
وَلَا زِمِ الصَّمْتَ إِلَّا إِنْ سَأَلْتَ فَقُلْ
وَلَا تَرَ الْعَيْبَ إِلَّا فِيكَ مُعْتَقِدًا
وَحُطَّ رَأْسُكَ وَاسْتَغْفِرْ بِلَا سَبَبٍ
وَإِنْ بَدَأَ مِنْكَ عَيْبٌ فَاعْتَرِفْ وَأَقِمْ
وَقُلْ عَبْدٌ كَمَ أَوْلَى بِصَفْحِكُمْ
هُمْ بِالْتَفَضُّلِ أَوْلَى وَهُوَ شِيَمَتُهُمْ
وَبِالْتَفَتِي عَلَى الْإِخْوَانِ جُدْ أَبَدًا
وَرَأَقِبِ الشَّيْخَ فِي أَحْوَالِهِ فَعَسَى
وَقَدِّمِ الْجِدَّ وَأَنْهَضْ عِنْدَ خِدْمَتِهِ
فَفِي رِضَاهُ رَضَى الْبَارِي وَطَاعَتُهُ
وَأَعْلَمْ بِأَنَّ طَرِيقَ الْقَوْمِ دِرَاسَةٌ
مَتَى أَرَاهُمْ وَأَتَى لِي بِرُؤْيَيْهِمْ
مَنْ لِي وَأَتَى لِمِثْلِي أَنْ يُزَاحِمَهُمْ
أُحِبُّهُمْ وَأُذَارِيهِمْ وَأَوْثِرُهُمْ
قَوْمٌ كِرَامُ السَّجَايَا حَيْثُمَا جَلَسُوا
يُهْدِي التَّصَوُّفُ مِنْ أَخْلَاقِهِمْ طُرْفًا
هُمْ أَهْلُ وَدِّي وَأَحْبَابِي الَّذِينَ هُمْ
لَا زَالَ شَمْلِي بِهِمْ فِي اللَّهِ مُجْتَمِعًا

هُمْ السَّلَاطِينُ وَالسَّادَاتُ وَالْأُمَرَا
وَحَلَّ حَظُّكَ مَهْمَا خَلَفُوكَ وَرَا
وَأَعْلَمْ بِأَنَّ الرِّضَا يَخُصُّ مَنْ حَضَرَ
لَا عِلْمَ عِنْدِي وَكُنْ بِالْجَهْلِ مُسْتَتِرًا
عِيًّا بَدَأَ بَيْنَنَا لَكِنَّهُ اسْتَتَرَ
وَقُمْ عَلَى قَدَمِ الْإِنْصَافِ مُعْتَذِرًا
وَجْهَ اعْتِذَارِكَ عَمَّا فِيكَ مِنْكَ جَرَى
فَسَامِحُوا وَخُذُوا بِالرَّفْقِ يَا فُقَرَا
فَلَا تَخَفْ دَرَكًا مِنْهُمْ وَلَا ضَرَرًا
حَسًّا وَمَعْنَى وَغَضَ الطَّرْفِ إِنْ عَثَرَ
يَرَى عَلَيْكَ مِنْ اسْتِحْسَانِهِ أَثَرًا
عَسَاهُ يَرْضَى وَحَازِرُ أَنْ تَكُنْ ضَجِرًا
يَرْضَى عَلَيْكَ وَكُنْ مِنْ تَرْكِهَا حَذِرًا
وَحَالُ مَنْ يَدْعِيهَا الْيَوْمَ كَيْفَ تَرَى
أَوْ تَسْمَعُ الْأُذُنُ مِنِّي عَنْهُمْ خَبَرًا
عَلَى مَوَارِدٍ لَمْ أَلْفِ بِهَا كَدَرًا
بِمُهْجَتِي وَخُصُوصًا مِنْهُمْ نَفَرًا
يَبْقَى الْمَكَانُ عَلَى آثَارِهِمْ عَطِرًا
حُسْنُ التَّأَلُّفِ مِنْهُمْ لَاقِي نَظَرًا
مِمَّنْ يَجُرُّ ذَيْلُ الْعِزِّ مُفْتَخِرًا
وَذَنْبُنَا فِيهِ مَغْفُورٌ وَمُعْتَفَرًا

ثُمَّ الصَّلَاةُ عَلَى الْمُخْتَارِ سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ خَيْرٍ مَنْ أَوْفَى وَ مَنْ نَذَرَا

وله أيضا رضي الله عنه

تَضِيقُ بِنَا الدُّنْيَا إِذَا غَبُثُمْ عَنَا
فَبَعْدُكُمْ مَوْتُ وَقُرْبُكُمْ حَيَا
نَمُوتُ بَعْدَكُمْ وَنَحْيَا بِقُرْبِكُمْ
وَنَحْيَا بِذِكْرِكُمْ إِنْ لَمْ نَرَكُمْ
فَلَوْلَا مَعَانِيكُمْ تَرَاهَا قُلُوبُنَا
لَمُتْنَا أَسَى مِنْ بَعْدِكُمْ وَ صَبَابَةٌ
يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الْأَحَادِيثِ عَنْكُمْ
فَقُلْ لِلَّذِي يَنْهَى عَنِ الْوَجْدِ أَهْلَهُ
إِذَا اهْتَزَّتْ الْأَرْوَاحُ شَوْقًا إِلَى اللَّقَا
أَمَا تَنْظُرُ الطَّيْرَ الْمُقْفَصَ يَا فَتَى
يُفَرِّجُ بِالتَّغْرِيدِ مَا بَفُؤَادِهِ
وَيَرْقِصُ فِي الْأَقْفَاصِ شَوْقًا إِلَى اللَّقَا
كَذَلِكَ أَرْوَاحُ الْمُحِبِّينَ يَا فَتَى
أَنْلِزِمُهَا بِالصَّبْرِ وَهِيَ مَشْوُوقَةٌ
إِذَا لَمْ تَذُقْ مَا ذَاقَتِ النَّاسُ فِي الْهَوَى
وَسَلِّمْ لَنَا فَمَا ادَّعَيْنَا لِأَنَّنَا
وَقَهْتُمْ نُرْعِلُ فِي الْأَكْرَبَةِ عَلَاقِ قُلُوبِنَا
فِي الْإِلْدَارِ طَلَبْنَا أَوْ طَقَلْنَا عَقْلِي فَوَلَّنَا
فِي تَحَالُفِ الْمَعْرَاقِ فِي وَحْلِهِ سَفْكُومًا
وَتَذَهَبُ بِالْأَشْوَاقِ أَرْوَاحُنَا مِنَّا
فَإِنْ غَبُثُمْ عَنَا وَلَوْ نَفْسًا مُتْنَا
وَإِنْ جَاءَنَا مِنْكُمْ بَشِيرُ اللَّقَا عِشْنَا
أَلَا إِنْ تَذَكَرَ الْأَحْبَةَ يُنْعِشُنَا
إِذَا نَحْنُ أَيْقَاضُ وَ فِي النَّوْمِ إِنْ غَبْنَا
وَلَكِنْ فِي الْمَعْنَى مَعَانِيكُمْ مَعَنَا
وَلَوْلَا هَوَاكُمُ فِي الْحَشَا مَا تَحَرَّكْنَا
إِذْ لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَابِ الْهَوَى دَعْنَا
تَرَقَّصْتَ الْأَشْبَاحُ يَا جَاهِلَ الْمَعْنَى
إِذَا ذَكَرَ الْأَوْطَانَ حَنَّ إِلَى الْمَعْنَى
فَتَضَطَّرَبُ الْأَعْضَاءُ فِي الْحِسِّ وَالْمَعْنَى
فَتَهْزُ أَرْبَابُ الْعُقُولِ إِذَا غَنَى
تَهْزِزُهَا الْأَشْوَاقُ لِلْعَالَمِ الْأَسْنَى
وَهَلْ يَسْتَطِيعُ الصَّبْرُ مَنْ شَاهَدَ الْمَعْنَى
فَبِاللَّهِ يَا خَالِي الْحَشَا لَا تُعْنِفْنَا
إِذَا غَلَبَتْ أَصْوَاتُنَا رُبَّمَا صَحْنَا
وَإِذَا لَمْ نَكْجُرْ كَتَبْنَا لِكُلِّ مَوْلٍ عِلْدَ فَسْطَحِ حَنَّا
وَحَرَا قَامِدًا خَلْنَا حَرَّ الْوَقْتِ لِمَامِ بِهِ تَبَخَّنَا
وَقَرَمْنَا رَمْعَ التَّكْلِيفِ فِيمَ لِحْيِ سِكْرٍ زَلَوْ عَنَّا

وله رضي الله عنه

تَمَلَّكْتُمُو عَقْلِي وَ طَرْفِي وَ مَسْمَعِي
وَتِيهَتُمُونِي فِي بَدِيعِ جَمَالِكُمْ
وَأَوْصِيْتُمُونِي لَا أَبُوحُ بِسِرِّكُمْ
وَلَمَّا فَنَى صَبْرِي وَقَلَّ تَجَلُّدِي
أَتَيْتُ لِقَاضِي الْحُبِّ قُلْتُ أَحِبَّتِي
وَعِنْدِي شُهُودٌ لِلصَّبَابَةِ وَالْأَسَا
سُهُادِي وَوَجْدِي وَكِتَابِي وَلَوْعَتِي
وَمِنْ عَجَبٍ أَنِّي أَحِنُّ إِلَيْهِمْ
وَتَبْكِيهِمْ عَيْنِي وَهُمْ فِي سَوَادِهَا
فَإِنْ طَلَبُونِي فِي حُقُوقِ هَوَاهُمْ
وَإِنْ سَحَنُونِي فِي سُجُونِ جَفَاهُمْ
وَرُوحِي وَأَحْشَائِي وَكُلِّي أَجْمَعِي
وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الْهَوَى أَيْنَ مَوْضِعِي
فَبَاحَ بِمَا أُخْفِي تَفِيضُ أَدْمَعِي
وَفَارَقَنِي نَوْمِي وَحَرَّمْتُ مَضْجَعِي
جَفَوْنِي وَقَالُوا أَنْتَ فِي الْحُبِّ مُدَّعِي
يُزَكُّونَ دَعْوَايَ إِذَا جِئْتُ أَدَّعِي
وَشَوْقِي وَسُقْمِي وَاصْفَرَارِي وَأَدْمَعِي
وَأَسْأَلُ شَوْقًا عَنْهُمْ وَهُمْ مَعِي
وَيَشْكُوا النَّوَى قَلْبِي وَهُمْ بَيْنَا ضُلْعِي
فَإِنِّي فَقِيرٌ لَا عَلَيَّ وَلَا مَعِي
دَخَلْتُ عَلَيْهِمْ بِالشَّفِيعِ الْمُشَفَّعِ

وله أيضا رضي الله عنه

بَكَتِ السَّحَابُ فَأَضْحَكَتْ لِبُكَائِهَا
 قَدْ أَقْبَلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ بِحُلَّةِ
 وَأَتَى الرَّبِيعُ بِخَيْلِهِ وَجُنُودِهِ
 وَالْوَرْدُ نَادَى بِالْوُرُودِ إِلَى الْجَنَى
 وَالْكَاسُ تَرْقُصُ وَالْعُقَارُ تَشْعُشَعُ
 وَالْعُودُ لِلْغَيْدِ الْحَسَنِ مُجَاوِبُ
 لَا تَحْسَبِ الزَّمْرَ الْحَرَامَ مُرَادَنَا
 شَرَابَنَا مِنْ لُطْفِهِ وَغَنَاؤَنَا
 وَالْعُودُ عَادَاتُ الْجَمِيلِ وَكَاسُنَا
 فَتَأَلَّفُوا وَتَطَيَّبُوا وَاسْتَعْنَمُوا
 وَاللَّهُ أَرْحَمُ بِالْفَقِيرِ إِذَا أَتَى
 ثُمَّ الصَّلَاةُ عَلَى الشَّفِيعِ الْمُصْطَفَى
 زَهَرَ الرِّيَاضُ وَفَاضَتْ الْأَنْهَارُ
 خَضِرَا وَفِي أَسْرَارِهَا أَسْرَارُ
 فَتَمَتَّتْ فِي حُسْنِهِ الْأَبْصَارُ
 فَتَسَابَقَ الْأَطْيَارُ وَالْأَشْجَارُ
 وَالْجَوْ يُضْحَكُ وَالْحَبِيبُ يُزَارُ
 وَالطَّارُ أَخْفَى صَوْتَهُ الْمَزْمَارُ
 مِزْمَارُنَا التَّسْبِيحُ وَالْأَذْكَارُ
 نَعْمَ الْحَبِيبُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ
 كَاسُ الْكِيَاَسَةِ وَالْعُقَارُ وَقَارُ
 قَبْلَ الْمَمَاتِ فَدَهْرُكُمْ غَدَّارُ
 مِنْ وَالِدِيهِ فَإِنَّهُ غَفَّارُ
 مَا غَرَّدَتْ بُلُغَاتُهَا الْأَطْيَارُ

وله أيضا رضي الله عنه

لَمَّا عَنْكَ غَبْنَا ذَاكَ الْعَامَ فَإِنَّا
 وَشَمْسٌ عَلَى الْمَعْنَى تُوَافِقُ أَفْقَنَا
 وَمَسَّتْ يَدَانَا جَوْهَرٌ مِنْهُ رُكِبَتْ
 عَرَفْنَا بِهَا كُلَّ الْوُجُودِ وَلَمْ نَزَلْ
 فَمَا السِّرُّ وَالْمَعْنَى وَمَا الشَّمْسُ قُلْ لَنَا
 حَلَّلْنَا وَجُودًا وَاسْمُهُ عِنْدَ لَا فِظْ
 تَرَكْنَا الْبَحَارَ الزَّاخِرَاتِ وَرَاءَنَا
 نَزَلْنَا عَلَى بَحْرِ وَسَاحِلُهُ مَعَنَا
 فَمَعْرُبُهَا فِينَا وَمَشْرِقُهَا مِنَّا
 نُفُوسُ لَنَا لَمَّا صَفَتْ فَتَجَوَّهَرْنَا
 لِإِلَ أَنْ بِهَا كُلَّ الْمَعَارِفِ أَنْكَرْنَا
 وَمَا جَوْهَرُ الْبَحْرِ الَّذِي عَنْهُ عَبَّرْنَا
 يَضِيقُ بِنَا وَسَعَا وَنَحْنُ فَمَا ضِيقُنَا
 فَمَنْ أَيْنَ يَدْرِي النَّاسُ أَيْنَ تَوَجَّهْنَا

وله أيضا رضي الله عنه

أَحَبُّ لِقَاءِ الْأَحْبَابِ فِي كُلِّ سَاعَةٍ لَأَنَّ لِقَاءَ الْأَحْبَابِ فِيهِ الْمَنَافِعُ
أَيَا قُرَّةَ الْعَيْنِ تَاللهِ إِنِّي عَلَى عَهْدِكُمْ بَاقِي وَفِي الْوَصْلِ طَامِعُ
لَقَدْ نَبَتَ فِي الْقَلْبِ مِنْكُمْ مَحَبَّةٌ كَمَا نَبَتَ فِي الرَّاحَتَيْنِ الْأَصَابِعُ
حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي مَحَبَّةٌ غَيْرُكُمْ كَمَا حُرِّمَتْ عَنْ مُوسَى تِلْكَ الْمَرَاضِعُ

وله أيضا رضي الله عنه

مَتَى يَا غَرِيبَ الْحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمْ وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمْ
وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الَّذِي حَالَ بَيْنَنَا وَيَحْضِي بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَاكُمْ
أَمْرٌ عَلَى الْأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمْ
سَقَانِي الْهُوَى كَأَسَا مِنْ الْحُبِّ صَافِيًا فَيَا لَيْتَهُ لَمَّا سَقَانِي سَقَاكُمْ
فَيَا لَيْتَ قَاضِي الْحُبِّ يَحْكُمَ بَيْنَنَا وَدَاعِي الْهُوَى لَمَّا دَعَانِي دَعَاكُمْ
أَنَا عَبْدُكُمْ بَلْ عَبْدُ عَبْدٍ لِعَبْدِكُمْ وَمَمْلُوكُكُمْ مِنْ بَيْعِكُمْ وَشِرَائِكُمْ
كَتَبْتُ لَكُمْ نَفْسِي وَمَا مَلَكَتْ يَدِي وَإِنْ قُلْتُ الْأَمْوَالُ رُوحِي فِدَاكُمْ
لِسَانِي بِمَجْدِكُمْ وَقَلْبِي بِحُبِّكُمْ وَمَا نَظَرْتُ عَيْنِي مَلِيحًا سِوَاكُمْ
وَمَا شَرَفَ الْأَكْوَانُ إِلَّا جَمَالَكُمْ وَمَا يَقْصِدُ الْعُشَاقُ إِلَّا سَنَاكُمْ
وَإِنْ قِيلَ لِي مَاذَا عَلَى اللَّهِ تَشْتَهِي أَقُولُ رَضِيَ الرَّحْمَنُ ثُمَّ رِضَاكُمْ
وَلِي مُقْلَةٌ بِالْذَّمِّ تَجْرِي صَبِيحَةً حَرَامٌ عَلَيْهَا النَّوْمُ حَتَّى تَرَاكُمْ
خُذُونِي عِظَامًا مُحَمَّلًا أَيْنَ سِرْتُمْ وَحَيْثُ حَلَلْتُمْ فَادْفُنُونِي حِدَاكُمْ
وَدُورُوا عَلَى قَبْرِي بِطَرْفِ نَعَالِكُمْ فَتَحِيًا عِظَامِي حَيْثُ أَصْعَى نِدَاكُمْ
وَقُولُوا رَعَاكَ اللَّهُ يَا مَيِّتَ الْهُوَى وَأَسْكَنْكَ الْفَرْدَوْسَ قُرْبَ حِمَاكُمْ

وله أيضا رضي الله عنه

يَا قَلْبُ زُرْتَ وَمَا انْطَوَى ذَاكَ الْجَوَى
زَادَ الْعَرَامُ وَزَالَ كُلُّ تَصَبُّرٍ
وَلَهَيْبُ وَجَدَ قَدْ هَيَّجَتْهُ رَوْضَةٌ
بَلْ زَادَ شَوْقِي لِلْحَبِيبِ وَرَامَةٌ
تَاللَّهِ مَا شَوْقِي لِطَيِّبَةٍ بَعْدَمَا
أَرْضُ أَحَبُّ إِلَيَّ الْعُلَى مِنْ الْعُلَى
يَا تُرْبَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ تُرْبَةٍ
يَا رَوْضَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ رَوْضَةٍ
كَمْ لِي أَنْوَحُ عَلَى الْوُصُولِ وَعِنْدَمَا
فَكَأَنَّنِي الضَّمَانُ صَادَفَ فِطْرَةً
قَسَمًا بَطَّهَ وَهُوَ يَاسِينُ الَّذِي
وَبَقَابَ قَوْسَيْنِ الَّذِي هُوَ قَدْ دَنَا
لَأُجَدِّدَنَّ نِيَّاحَتِي بِسِيَّاحَتِي
حَتَّى أُمُوتَ وَإِنْ أُمْتُ مُتَحَيِّرًا
يَا رَبِّ أَسْأَلُكَ الرِّضَا وَالْعَفْوَ عَنْ
أَعْتَقَ عُبَيْدَكَ مِنْ لَظَى نَارٍ غَدًا
بِمُحَمَّدٍ الْمُخْتَارِ خَاتِمِ رُسُلِهِ
فَعَلَيْهِ مِنْ رَبِّ الْعُلَى صَلَوَاتُهُ

عَجَبًا لِقَلْبٍ بِالنَّعِيمِ قَدْ اكْتَوَى
عَالَجَتُهُ قَبْلَ الزِّيَارَةِ فَاِنْطَوَى
مِنْ أَجْلِهَا حُلَّتْ مِنَ الصَّبْرِ الْقُوَى
وَالْأَبْرَقَيْنِ وَمَا لِمُنْعَرِجٍ لِسَوَى
زُرْتَ الْحَبِيبِ وَقَبْلَهُ إِلَّا سَوَى
نَزَلَ الرَّسُولُ بِهَا وَفِيهَا قَدْ ثَوَى
فِيهَا الشِّفَاءُ لِكُلِّ عَاصٍ وَالدَّوَى
يَا سَعْدَ مَنْ فِي جَنَّةِ الْمَأْوَى أَوَى
وَصَلَّتَنِي أَصْلَيْتَنِي نَارَ الْجَوَى
فَتَضَاعَفَ الظَّمَأُ الشَّدِيدُ وَمَا ارْتَوَى
قَدْ جَاءَ فِي النَّجْمِ الْعَظِيمِ إِذَا هَوَى
مِنْ رَبِّهِ ذُو مِرَّةٍ ثُمَّ اسْتَوَى
أَسْفًا عَلَى ذَاكَ الْمَقَامِ وَمَا حَوَى
فَلِكُلِّ عَبْدٍ مُسْلِمٍ مَا قَدْ نَوَى
مَا قَدْ مَضَى يَا مَنْ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى
نَزَّاعَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ لِلشَّوَى
طَهَ عَلَى فَضْلِ الْجَمِيعِ قَدْ احْتَوَى
وَسَلَامُهُ مَا غَرَّدَتْ شَمْسُ الْعُلَى

وله أيضا رضي الله عنه

تَحْيَا بِكُمْ كُلُّ أَرْضٍ تَنْزِلُونَ بِهَا كَأَنَّكُمْ فِي بَقَاعِ الْأَرْضِ أَمْطَارُ
وَتَشْتَهِي الْعَيْنُ فِيكُمْ مَنَظِرًا حَسَنًا كَأَنَّكُمْ فِي عُيُونِ النَّاسِ أَزْهَارُ
وَتُورُكُمْ يَهْتَدِي السَّارِي لِرُؤْيَيْهِ كَأَنَّكُمْ فِي ظِلَامِ اللَّيْلِ أَقْمَارُ
لَا أَوْحَشَ اللَّهُ رَبْعًا مِنْ زِيَارَتِكُمْ يَا مَنْ لَهُمْ فِي الْحَشَى وَالْقَلْبِ تَذْكَارُ

وله أيضا رضي الله عنه

طَلَّ اشْتِيَاقِي وَلَا حِلَّ يُؤَانِسُنِي وَلَا الزَّمَانَ بِمَا نَهَوَى يُوَافِينِي
هَذَا الْحَبِيبُ الَّذِي فِي الْقَلْبِ مَسْكَنُهُ عَلَيْهِ ذُقْتُ كُؤُوسَ الدُّلِّ وَالْمَحَنِ
عَلَيْهِ أَنْكَرَنِي مَنْ كَانَ يَعْرِفُنِي حَتَّى بَقِيتُ بِلَا أَهْلٍ وَلَا وَطَنِ
قَالُوا جُنُنْتَ بِمَنْ تَهْوَى فَقُلْتُ لَهُمْ مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ إِلَّا لِلْمَجَانِينِ

وله أيضا رضي الله عنه

إِلَيْكَ مَدَدْتُ الْكَفَّ فِي كُلِّ شِدَّةٍ وَمِنْكَ وَجَدْتُ اللَّطْفَ فِي كُلِّ نَائِبِ
وَأَنْتَ مَلَاذِي وَالْأَنَامُ بِمَعَزَلٍ وَهَلْ مُسْتَحِيلٌ فِي الرَّجَاءِ كَوَاجِبِ
فَحَقِّقْ رَجَائِي فِيكَ يَا رَبِّ وَاكْفِنِي شَمَاتَ عَدُوٍّ أَوْ إِسَاءَةَ صَاحِبِ
فَكَمْ كُرْبَةٍ نَحَيْتَنِي مِنْ غَمَارِهَا وَكَانَتْ شَجَى بَيْنَ الْحَشَا وَالتَّرَائِبِ
فَيَا مَلَجَأَ الْمُضْطَرِّ عِنْدَ دُعَائِهِ أَغْنِنِي فَقَدْ سُدَّتْ عَلَيَّ مَذَاهِبِي
رَجَاؤُكَ رَأْسُ الْمَالِ عِنْدِي وَرِيحُهُ وَزُهْدِي فِي الْمَخْلُوقِ أَزْكَى مَكَاسِبِي
وَيَا مُحْسِنًا فِي مَا مَضَى أَنْتَ قَادِرُ عَلَى اللَّطْفِ بِي فِي حَالَتِي وَالْعَوَاقِبِ
وَإِنِّي لَأَرْجُوا مِنْكَ مَا أَنْتَ أَهْلُهُ وَإِنْ كُنْتُ خَطَّاءَ كَثِيرٍ الْمَعَابِ
وَصَلِّ عَلَى الْمُخْتَارِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ شَفِيعِ الْوَرَى عِنْدَ اشْتِدَادِ النَّوَابِ

وله أيضا رضي الله عنه

يَا مَنْ يُغِيثُ الْوَرَى مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا
وَأَسْتَنْزَلُوا جُودَكَ الْمَعْهُودَ فَاسْتَسْقَيْهِمْ
وَعَامِلِ الْكُلِّ بِالْفَضْلِ الَّذِي أَلْفُوا
إِنَّ الْبَهَائِمَ أَضْحَى الثَّرْبُ مَرْتَعَهَا
وَالْأَرْضُ مِنْ حُلَّةِ الْأَزْهَارِ عَارِيَةٌ
وَأَنْتَ أَكْرَمُ مِفْضَالٍ تَمُدُّ لَهُ
نَاجُوكَ وَاللَّيْلُ حَالَةٌ بِهَاءِ سَنَا
فَشَارِبٌ بِذُنُوبِ الذَّنْبِ غُصَّ بِهِ
وَمَنْعَمٌ فِي لَذِيذِ الْعَيْشِ وَهُوَ يَرَى
وَمُلْحِدٌ يَدْعِي رَبًّا سِوَاكَ لَهُ
كُلُّ يَنَالٍ مِنَ الْمَقْدُورِ قِسْمَتُهُ
حُكْمٌ مِنَ اللَّهِ عَدْلٌ فِي بَرِيَّتِهِ
وَمَنْ تَصَدَّى لِحُكْمِ اللَّهِ مُعْتَرِضًا
وَمَا ذُنُوبُ الْوَرَى فِي جَنْبِ رَحْمَتِهِ
فَمَا لَنَا مَلَجًا غَيْرَ الْكَرِيمِ وَمَنْ
ذَاكَ الرَّسُولُ الَّذِي كُلُّ الْأَنْامِ بِهِ
صَلَّى عَلَيْهِ صَلَاةٌ لَا نَفَادَ لَهَا

وله أيضا رضي الله عنه

يَا مَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي الْقُلُوبِ وَمَا
أَنْتَ الْمُغِيثُ لِمَنْ ضَاقتْ مَذَاهِبُهُ
إِنَّا قَصَدْنَاكَ وَالْأَمَالَ وَاثِقَةً
فَإِنْ غَفَرْتَ فَذُوقُوا فَضْلِي وَذُوقُوا كَرَمِي
تَحْتَ الثَّرَى وَظِلَامَ اللَّيْلِ مُنْسَدِلُ
أَنْتَ الدَّلِيلُ لِمَنْ ضَاقتْ بِهِ الْحِيلُ
وَ الْكُلُّ يَدْعُوكَ مَلْهُوفٌ وَ مُبْتَهِلُ
وَإِنْ سَطَوْتَ فَأَنْتَ الْحَاكِمُ الْعَادِلُ

وله أيضا رضي الله عنه

يَا صَاحِبَ لَيْسَ عَلَى الْمُحِبِّ جُنَاحُ
لَا ذَنْبَ لِلْعُشَّاقِ إِنْ غَلَبَ الْهَوَى
سَمَحُوا بِأَنْفُسِهِمْ وَمَا بَخِلُوا بِهَا
لَمْ يَطْمَرُبُوا إِلَّا بِذِكْرِ حَبِيبِهِمْ
فَدَعَاهُمْ دَاعِي الْمَحَبَّةِ دَعْوَةً
قُمْ يَا نَدِيمِي إِلَى الْمَدَامَةِ وَاسْتَقِنَا
أَوْ مَا تَرَى السَّاقِي الْقَدِيمَ يُدِيرُهَا
هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الْخُلْدِ آدَمَ مَرَّةً
وَكَذَاكَ نُوحٌ فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ
وَبَشْرِبَهَا أَضْحَى الْخَلِيلُ مُنَادِمًا
لَمَّا دَنَى مُوسَى إِلَى تَسْمَاعِهَا
وَكَذَا ابْنُ مَرْيَمَ فِي هَوَاهَا هَائِمٌ
وَمُحَمَّدٌ فَخْرُ الْعُلَى شَرَفُ الْهُدَى

إِنْ لَاحَ مِنْ أَفْقِ الْوِصَالِ صَبَاحُ
كَتَمَـانُهُ فَضَحَ الْغَرَامُ فَبَاحُوا
لَمَّا دَرُّوا أَنَّ السَّمَاحَ رَبَّاحُ
وَلَهُمْ بِطُـوْلِ زَمَانِهِمْ أَفْرَاحُ
فَعَدُّوا بِهَا مُسْتَبَشِّرِينَ وَرَاحُوا
خَمْرًا تُنِيرُ بِشْرِبِهَا الْأَرْوَاحُ
فَكَأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا الْمِصْبَاحُ
فَكَسَّتْهُ مِنْهَا حُلَّةٌ وَوِشَاحُ
وَلَهُ بِذَلِكَ تَأْنُنٌ وَنُوحُ
فَعُهُودُهَا عِنْدَ الْإِلَهِ صِحَاحُ
أَلْقَى عَصَاهُ وَكُسِّرَتْ أَلْوَا حُ
مُتَوَلِّعٌ بِشَرَابِهَا سَيَّاحُ
اخْتَارَهُ لِشَرَابِهَا الْفَتَّاحُ

وله أيضا رضي الله عنه

تَذَلَّلْتُ فِي الْبُلْدَانِ حِينَ سَبَيْتَنِي	وَبْتُ بِأَوْجَاعِ الْهَوَى أَتَقَلَّبُ
فَلَوْ كَانَ لِي قَلْبَانِ عَشْتُ بِوَاحِدٍ	وَأَتْرُكُ قَلْبًا فِي هَوَاكَ يُعَذِّبُ
وَلَكِنْ لِي قَلْبًا تَمَلَّكَهُ الْهَوَى	فَلَا الْعَيْشُ يَهْنِي لِي وَلَا الْمَوْتُ أَقْرَبُ
كَعُصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلِ يَضُمُّهَا	تَذُوقُ سِيَاقِ الْمَوْتِ وَالطِفْلِ يَلْعَبُ
فَلَا الطِفْلُ ذُو عَقْلٍ يَحْنُ لِمَا بِهَا	وَلَا الطَّيْرُ ذُو رِيَشٍ يَطِيرُ فَيَذْهَبُ
تَسَمَّيْتُ بِالْمَجْنُونِ مِنْ أَلَمِ الْهَوَى	وَصَارَتْ بِي الْأَمْثَالُ فِي الْحَيِّ تُضْرَبُ
فِيَا مَعَشَرَ الْعُشَّاقِ مُوتُوا صَبَابَةً	كَمَا مَاتَ بِالْهَجْرَانِ قَيْسٌ مُعَذِّبُ

وله أيضا رضي الله عنه

لَوْ لَاحَظْتُ مَا كَانَ وَدِي	وَلَا مَنَازِلُ لِي لِي
وَلَا حَادَا قَطُّ حَادٍ	وَلَا سَارَ الرِّكْبُ مَيْلًا
يَا حَادِي الْعَيْسِ مَهْلًا	هَلْ جُزْتَ فِي الْحَيِّ أَمْ لَا
عَشِقْتُهُمْ فَسُبُونِي	لَا تَحْسَبِ الْعِشْقَ سَهْلًا
فَأَيُّنَ كُنْتَ وَجِئْتَ	حَبِيبُ لِي قَدْ تَجَلَّى
عَشِقْتُهُ فَسَلْبَنِي	فَصِرْتُ عَنْدَهُ أَهْلًا
فَلَمْ نَسْمَعْ وَلَمْ نُبْصِرْ	إِلَّا هَوَاكَ لِي سَهْلًا
ظَهَرْتَ لِي بِجَمَالٍ	فَشُرْبِي زَادَ وَ عَالًا
فَأَنْتَ رُوحِي وَ جِسْمِي	لَا فَرْقَ عَنَّا وَ إِلَّا
حَتَّى إِذَا مَا تَجَلَّى	هَوَاكَ فِي قَلْبِي حَالًا

لَسْتُ أَنْسَى الْأَحْبَابَ مَا دُمْتُ حَيًّا
وَتَلَوُا آيَةَ الْوَدَاعِ فَخَرُوا
وَلَذَكَّرَاهُمْ تَسِيحُ دُمُوعِي
وَأُنَاجِي إِلَهَ مَنْ فَرَطَ وَجَدِي
وَهَنَ الْعَظْمُ بِالْبُعَادِ فَهَبْ لِي
وَاسْتَجِبْ فِي الْهَوَى دُعَائِي فَإِنِّي
قَدْ فَرَى قَلْبِي الْفِرَاقُ وَ حَقًّا
وَأَخْتَفَى نُورُهُمْ فَنَادَيْتُ رَبِّي
لَمْ يَكُ الْبُعْدُ بِاخْتِيَارِي وَلَكِنْ
يَا خَلِيلِي خَلِيَانِي وَوَجَدِي
إِنَّ لِي فِي الْغَرَامِ دَمْعًا مُطِيعًا
أَنَا مِنْ عَاذِلِي وَصَبٍّ، رِي وَقَلْبِي
أَنَا شَيْخُ الْغَرَامِ مَنْ يَتَّبِعْنِي
أَنَا مَيِّتُ الْهَوَى وَيَوْمَ أَرَاهُمْ
مُذْنَأُوا لِلنَّوَى مَكَانًا قَصِيًّا
خِيفَةَ الْبَيْنِ سُجَّدًا وَ بُكْيًا
كُلَّمَا اشْتَقْتُ بُكْرَةً وَعَشِيًّا
كَمُنَاجَاةِ عَبْدِهِ زَكْرِيَّا
رَبِّ بِاللُّطْفِ مِنْكَ وَلِيَّا
لَمْ أَكُنْ بِالِدُعَاءِ رَبِّ شَقِيًّا
كَانَ يَوْمُ الْفِرَاقِ شَيْئًا فَرِيًّا
فِي ظِلَامِ الدُّجَى نِدَاءً خَفِيًّا
كَانَ أَمْرًا مُقَدَّرًا مَقْضِيًّا
أَنَا أَوْلَى بِنَارِ وَجَدِي صَلِيًّا
وَفُؤَادًا صَبًا وَصَبْرًا عَصِيًّا
حَائِرٌ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَتِيًّا
أَهْدِهِ فِي الْهَوَى صِرَاطًا سَوِيًّا
ذَلِكَ الْيَوْمُ يَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا

استغفارة أبي مدين

[من البسيط]

عَلَى عِبَابِ مِنَ التَّيَّارِ مُلْتَطِمِ
مِنْ كُلِّ تَقْصِيرِنَا بِالشُّكْرِ لِلنِّعَمِ
إِذَا أَلَمَ بِهِ ضُرٌّ مِنَ الْأَلَمِ
بِالْانْكَسَارِ أَتَى وَالذُّلَّ وَالنَّدَمِ
أَهْلَ الْعُيُوبِ وَمُنْجِيَهُمْ مِنَ النِّقَمِ
وَشَيْنِ شَأْنِي وَمِنْ شَكْلِي وَمِنْ شِيَمِي
وَمِنْ تَقَلُّبِ قَلْبِي وَابْتِسَامِ فَمِي
وَمِنْ ضَمِيرِي وَمِنْ فِكْرِي وَمِنْ كَلَمِي
وَمِنْ كِبَائِرِ آثَامِي وَمِنْ لَمَمِي
مِنَ الْخَطَايَا وَمِمَّا قَدَّمْتُ قَدَمِي
كَفِّي وَمَا اكْتَسَبْتُ فِي مَبْلَغِ الْحُلَمِ
وَخَاطِرِي وَخُطُورِ الْوَهْمِ بِالنَّهَمِ
وَمِنْ تَحَوُّلِ حَالِي حَالَةَ السَّقَمِ
وَلِي "وَعِنْدِي" وَمِنْ ظَنِّي وَمِنْ زَعَمِي
وَمِنْ مُجَاهَدَتِي جُهْدِي وَمِنْ سَأَمِي
وَمَا عَلِمْتُ وَمَا حَرَفْتُ بِالْقَلَمِ
وَيَقْظَتِي وَبِهِ مَا عَشَشْتُ مُعْتَصِمِ
مِنَ الْخِلَالِ لِعَصْرِ الشَّيْبِ وَالْهَرَمِ
وَمِنْ غَدِي قَبْلَ أَنْ يَبْدُوَ مِنْ عَدَمِ
وَسَحَّتِ السُّحْبُ فِي السَّاحَاتِ وَالْأَكَمِ

اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مُجْرِي الْفُلْكَ فِي الظُّلَمِ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مَوْلَانَا وَخَالِقَنَا
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مُنْجِي الْمُسْتَجِيرِ بِهِ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ غَفَّارَ الذُّنُوبِ لِمَنْ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ سَتَّارَ الْعُيُوبِ عَلَى
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ نَطْقِي وَمِنْ خُلُقِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ سِرِّي وَمِنْ عَلَنِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ سَمْعِي وَمِنْ بَصَرِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ فِعْلِي وَمِنْ زَلْلِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِمَّا قَدْ جَنَّتُهُ يَدِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِمَّا لَمْ تَكُنْ كَسَبْتُ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ نَفْسِي وَمِنْ نَفْسِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ طَبْعِي وَمِنْ طَمْعِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ قَوْلِي "أَنَا" وَ"مَعِي"
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ قَوْلِي وَمِنْ عَمَلِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِمَّا لَسْتُ أَعْلَمُهُ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ نَوْمِي وَمِنْ سِنْتِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِمَّا كَانَ فِي صِغَرِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ يَوْمِي وَمِنْ لَيْلَتِي
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مَا هَبَّتْ يَمَانِيَّةُ

اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مَا سَارَ الْحَجِيجُ إِلَى
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مَا لَاحَ الصَّبَاحُ وَمَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ تَعْدَادَ النُّجُومِ وَمَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ تَعْدَادَ الْحُرُوفِ وَمَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ تَعْدَادَ الرِّيحِ وَمَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ تَعْدَادَ الرِّمَالِ وَمَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ تَعْدَادَ النَّبَاتِ وَمَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ تَعْدَادَ الْهَوَامِ وَمَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ تَعْدَادَ الْخَوَاطِرِ فِي
 اسْتَغْفِرُ تَعْدَادَ الْخَلَائِقِ مِنْ
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ جَلَّ اللَّهُ خَالِقُنَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ جَلَّ اللَّهُ رَازِقُنَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ جَلَّ اللَّهُ جَامِعُنَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ جَلَّ اللَّهُ قَابِضُنَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ جَلَّ اللَّهُ بَاعِثُنَا
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ لَا تُحْصَى لَهُ نِعَمٌ
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ لَا أُحْصَى عَلَيْهِ ثَنَى
 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ أَضْعَافًا مُضَاعَفَةً
 ثُمَّ الصَّلَاةُ عَلَى الْمُخْتَارِ سَيِّدِنَا

* * *

مَعَالِمٍ شَرَّفَتْ بِالْحِلِّ وَالْحَرَمِ
 تَغْنَّتِ الْوُرُقُ فِي الْأَغْصَانِ بِالنَّعْمِ
 فِي غَيْهَبِ اللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمُكْتَمِ
 فِي الذِّكْرِ مِنْ آيَةٍ تُتْلَى وَمِنْ حِكْمِ
 تَجْرِي عَلَيْهِ مِنَ الْأَوْقَاتِ وَالْقِسَمِ
 يَنْهَلُ فِي عَالَمِ الدُّنْيَا مِنَ الدَّيَمِ⁽¹⁾
 فِي الْبَحْرِ مِنْ نِعَمٍ وَالْبَرِّ مِنْ نِعَمٍ
 فِي الْأَفْقِ مِنْ عَالَمٍ وَالْأَرْضِ مِنْ عِلْمِ
 صُدُورِ أَوْلِي التَّقَى وَالْعِلْمِ وَالْحِكْمِ
 إِنْسٍ وَجِنٍّ وَمِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمٍ
 مُبْدِي الْبَرَايَا وَمُنْشِئُنَا مِنَ الْعَدَمِ
 قَبْلَ الْوُجُودِ وَقَبْلَ سَائِرِ الْقِسَمِ
 بَعْدَ الْفَنَاءِ وَمُحْيِي الْأَعْظَمِ الرَّمَمِ
 مُفْنِي الْقُرُونِ وَمُفْنِي سَائِرِ الْأُمَمِ
 لِيَوْمِ مُزْدَحَمِ الْأَمْلَاكِ وَالْأُمَمِ
 الْمُنْعَمِ الْمُفْضِلِ الْمَوْصُوفِ بِالْكَرَمِ
 أَثْنَى عَلَى نَفْسِهِ مِنْ قَبْلِ فِي الْقَدَمِ
 مِمَّا ذَكَرْتُ مِنَ الْأَجْنَاسِ وَالْقِسَمِ
 خَيْرُ الْبَرِيَّةِ مِنْ بَاكِ وَمُبْتَسِمِ

(1) الدَّيَمُ: المطر الذي ليس فيه رعد ولا برق، أقله ثلث النهار أو ثلث الليل. وفي حديث عائشة رضي الله عنها سئلت عن عمل رسول الله ﷺ وعبادته فقالت: «كان عمله ديمة».

أَتَانِي زَمَانِي (*)

[من المتقارب]

فَبِاللَّهِ يَا دَهْرُ لَا تَنْقُضِي	أَتَانِي زَمَانِي بِمَا ارْتَضِي
لَأَنَّ الْحَبِيبَ عَلَيْنَا رَضِي	أَيَا لَيْلَةَ الْوَصْلِ عُودِي لَنَا
فَشَاهَدْتُ فِي الْكَأْسِ نُورًا يُضِي	سَقَانِي بِكَأْسِ الْهَوَى شُرْبَةً
وَعَهْدُ الْمُحِبِّينَ لَا يَنْقُضِي	وَنَحْنُ عَلَى الْعَهْدِ نَرْعَى الدِّمَامَ
وَأَعْرَضْتَ أَفْدِيكَ مِنْ مُعْرِضِ	صَدَدْتُ فَكُنْتَ مَلِيحَ الصُّدُودِ
بَيَانُ الْمُحِبِّ مِنَ الْمُبْغِضِ	فَفِي حَالَةِ السُّخْطِ لَا فِي الرِّضَى
فَكَيْفَ يَكُونُ إِذَا مَا رَضِي	وَمَنْ كَانَ فِي سَخْطِهِ مُحْسِنًا
صَلَاةً تَدُومُ وَلَا تَنْقُضِي	فَيَا رَبِّ صَلِّ عَلَى الْمُصْطَفَى

جد بالوصال^(*)

[من الكامل]

قَدْ زَادَ فِيكَ مِنَ الْغَرَامِ تَلَهُّفِي
 فِي الْقَلْبِ نِيرَانُ الْجَفَا قَدْ أَشْعَلَتْ
 وَإِلَى مَتَى هَذَا التَّجَنِّي وَالْقِلَى
 يَا مَالِكًا رِقَّ بِحُسْنِ جَمَالِهِ
 فَيَعِزُّ عِزُّكَ فِي الْهَوَى وَتَذَلُّلِي
 فَالْصَّبْرُ عَنِّي قَدْ غَدَا مُتَرَحِّلًا
 وَوَعَدْتَنِي بِالْوَصْلِ ثُمَّ هَجَرْتَنِي
 وَلَقَدْ كَفَى مَا قَدْ جَرَى مِنْ أَدْمُعِي
 وَعَوَازِلِي رَامُوا سُلُوبِي قُلْتُ: "لَا
 فَأَنَا الْمُقِيمُ عَلَى الْهَوَى إِذْ لَمْ أَحُلْ
 فَهُوَ النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ وَهُوَ الَّذِي
 يَا خَيْرَ مَبْعُوثٍ وَأَكْرَمَ شَافِعٍ
 صَلَّى عَلَيْكَ اللَّهُ يَا خَيْرَ الْوَرَى
 فَإِلَى مَتَى هَذَا الْجَفَا يَا مُتْلَفِي
 فَمَتَى بِوَصْلِكَ نَارُ قَلْبِي تَنْطَفِي
 فَعَسَى الْمَعْنَى مِنْ وَصَالِكَ يَشْتَفِي^(١)
 هَلَّا تُرَاقُ لِمُسْتَهَامٍ مُدْنَفٍ^(٢)
 جُدْ بِالْوَصَالِ فَلَيْسَ لِي مِنْ مُسْعِفٍ
 وَالْوَجْدُ بَاقٍ فِي الْحَشَا لَا يَخْتَفِي
 حَاشَاكَ تَخْلِفُ مَا وَعَدْتَ وَلَا تَفِي
 يَوْمَ الْفِرَاقِ مِنَ الدُّمُوعِ الذَّرْفِ^(٣)
 أَسْأَلُو وَلَا أَصْغِي لِقَوْلٍ مُعْنَفِي^(٤)
 عَنْ حُبٍّ مَنْ فَاقَ الْجَمَالَ الْيُوسُفِي
 تُرْجَى شَفَاعَتُهُ غَدَاً فِي الْمَوْقِفِ
 كُنْ مُنْقِذِي مِنْ هَوْلٍ يَوْمٍ مُرْجَفٍ
 مَا لَاحَ بَرْقٌ فِي السَّمَاءِ وَمَا خَفِي

(*) وردت هذه القصيدة في المجموعة النبهانية في المدائح النبوية 2/379-380 وهي تنسب لأبي مدين.

(١) المعنى: من العناء وهو التعب.

(٢) مدنف: السقيم.

(٣) الذرف: ذرف الدمع قطر.

(٤) معنفي: التعنيف شدة اللوم.

جئت مستخفياً (*)

[من الخفيف]

جئت مستخفياً وقد عرفوني
أنا بالباب واقف لي دهر
لم أكن للوصال أهلاً ولكن
في بحار الهوى غرقت بوجدي
أيها النفس ساعديني ونوحي
ويا قلبي ومهجتي هجروني⁽¹⁾
ها أنا تائب ترى يقبلوني
كلما رمت وصلهم أبعدونني
أنتم بالوصال أطمعتموني
طال شوقي لهم وقد تركوني
ويح قلبي ومهجتي هجروني⁽¹⁾

فلله ما أرضى فؤادي لما به
أوافق قوماً ضمهم مقعد الهوى
فهذا يوازي بالعرالة غيرها
وهذا يلين العطف يدي صابة
وذا في سرور بالدنو وذالقه
وذا ينسم إذ نال ما كان طائبا
وذا خائف من قطعة بعد وصله
وهذا محب بالصدود منعم
وهذا تساوى الوصل والهجر عنده
وهذا يرى بالسيف منها إشارة
وهذا يرى كل الجهات مقاصدا
وما ضر هذا الخلق والقصد واحد
دعا باسمها اتحادى ونحن على الغضا
فجاد إلى أن أهدت الركب نشوة

وذا الحال ما أحلى وذا العيش ما أهدأ
وإن كان كل منهم قاصدا فنا
وهذا يعين السكر يستلمح الغضا
وهذا يرى ميلا إلى الثقلة الوسنى⁽¹⁾
غرام وهذا بالنوى يظهر الحزن
وهذا يسيل الدمع قد قرح الجفن⁽²⁾
وذا بالرضى من حاله وجد الأمل⁽³⁾
وذا أخذ بالصد من قريبه مضنى
فأنحا إليها يقطع السهل والحزن⁽⁴⁾
فيشتاق سعيها نحوها الضرب والطعن
وهذا يرى مهذا على متنه ينسى
إذا نحن أخلصا إليه توجهنا
فقلت له: «بالله من ذكرها زدنا»⁽⁵⁾
ونحن على الأكوار من طرب ملنا

(1) الوسنى: النعسى

(2) قرح : جرح الجفن من كثرة البكاء.

(3) قطعة: قطيعة وبعد.

(4) الحزن: الطريق الوعر (الأرض الغليظة).

(5) الغضا: شجر الغضا: وهو شجر صحراوي دائم الخضرة رغم قساوة المناخ، لذلك يعد في لغة القوم: رمز لصبر الذات انقيز يائية في العالم الدائر.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- برواية حفص عن نافع.

أولاً: المصادر.

- أبو مدين شعيب.
- الديوان - جمع وترتيب: العربي بن مصطفى الشَّوار - مطبعة الترقى دمشق - ط 1/ 1938 .

ثانياً: المراجع.

- 1 ابتسام أحمد حمدان
 - 2 إبراهيم أنيس
 - 3 إبراهيم عبد الرحمن محمد
 - 4 أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني
 - 5 أبو العباس أحمد بن قنفذ
 - 6 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ
 - 7 أبو الفتح عثمان بن جني
 - 8 أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري
 - 9 أبو محمد القاسم السجلماسي
 - 10 أبو نصر السراج الطوسي
 - 11 أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي
 - 12 أحمد أمين
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي - دار القلم العربي سورية - ط 1/ 1998.
 - دلالة الألفاظ - مكتبة الأنجلو المصرية / 1997.
 - الأصوات اللغوية - مكتبة الأنجلو المصرية / ط 4/ 1999.
 - النظرية والتطبيق في الأدب المقارن - دار العودة بيروت / 1982 .
 - عنوان الدراية، تح رابع بونار - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط 2/ 1981 .
 - كتاب الوفيات تحقيق، عادل نويهض - منشورات دار الأفاق الجديدة. (دت)
 - أنس الفقير وعز الحقيير - المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط / 1965.
 - الحيوان ج 3، تحقيق عبد السلام محمد هارون - دار إحياء التراث العربي. (دت)
 - البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون - مكتبة الخانجي، بالقاهرة ط 7/ 1998
 - سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن الهنداوي - دار القلم دمشق ط 1/ ج 1/ 1985.
 - الرسالة القشيرية، وضع حواشيه خليل المنصور - منشورات محمد علي بيضون -، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان ط 1/ 1998 .
 - المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح علال الغازي - مكتبة المعارف - الرباط / 1980.
 - اللّمع، تحقيق عبد الحليم محمود/ طه عبد الباقي سرور - دار الكتب الحديثة ومكتبة المثنى / 1960.
 - التشوف إلى رجال التصوف، تحقيق أحمد التوفيق - مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء - ط 2/ 1997.
 - النقد الأدبي - دار الكتاب العربية بيروت ط 4/ 1967

- 13 أماني سليمان داود • الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج - دار مجدلاوي، عمان، الأردن - ط1/2002.
- 14 أمين يوسف عودة • تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1/2001
- 15 أحمد مختار عمر • علم الدلالة - منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط5. (دت)
- 16 تمام حسان • اللغة العربية معناها ومبناها - الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ط2/1979
- 17 ثريا عبد الفتاح ملحس • القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه - دار الكتاب اللبناني بيروت. (دت)
- 18 الحبيب مونسي. • فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية) - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. (دت)
- 19 حازم القرطاجني • منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجعة - دار الغرب الإسلامي بيروت، ط3/1986 .
- 20 حسن مسكين • الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1/2005
- 21 حسين جمعة • جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية) - منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005.
- 22 حسن ناظم • البنى الأسلوبية - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب ط1/2002 .
- 23 حلمي مرزوق • النقد والدراسة الأدبية - دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ط1/1982 .
- 24 خالد بالقاسم • الكتابة والتصوف عند ابن العربي دار توبقال للنشر ط1/2004 .
- 25 ابن خلدون • المقدمة - دار القلم بيروت ط5/1984.
- 26 رجاء عيد • التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد - منشأة المعارف بالإسكندرية. (دت)
- 27 رهمان غركان • مقومات عمود شعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب. (دت).
- 28 ابن رشيّق القيرواني • العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد - دار الجليل بيروت ط5/1981.
- 29 رنيه ويلك - أوّسطن • نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر وارين بيروت/1987.

- 30 زكي مبارك • التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ج1- المكتبة العصرية للطباعة والنشر بيروت. (دت)
- 31 الزوزني • شرح المعلقات السبع- دار بيروت للطباعة والنشر /1963 .
- 32 ستيفن أولمان • الأسلوبية وعلم الدلالة، ترجمة وتعليق محيي الدين محسن- دار الهدى للنشر والتوزيع. (دت)
- 33 ابن سيّده • المخصص السفر الثالث - دار الفكر بيروت/1978.
- 34 شوقي ضيف • البحث الأدبي طبيعته، مناهجه ،أصوله ،مصادره ،دار المعارف ط7/1992.
- 35 الشنفرى • الديوان
- 36 عبد الحكيم حسان • التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره- مكتبة الآداب القاهرة. (دت)
- 37 عبد الحليم محمود • أبو مدين الغوث- منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط3. (دت)
- 38 عبد العزيز النبوي • محاضرات في الشعر المغربي القديم- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر/1983
- 39 عبد القاهر الجرجاني. • دلائل الإعجاز ،تحقيق محمد شاكر- دار المدني القاهرة ،ط3/1992 .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ،علي محمد البجاوي- مطبعة عيسى البادي الحلبي ،القاهرة/1966 .
- 40 عبد الملك مرتاض • السبع معلقات (مقاربة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها- اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط1/1998 .
- التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي- منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005 .
- النص الأدبي من أين وإلى أين- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر /1983.
- مدخل إلى علم الجمال الأدبي- دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة/1978 .
- 41 عبد المنعم تليمة • الشعر الصوفي- دار الشؤون الثقافية العامة بغداد /1986 .
- 42 عدنان حسين العوادي • ذخائر الأعلام، في شرح ترجمان الأشواق، علق عليه ووضع حواشيه عبد الغني محمد علي الفاسي- دار الكتب العلمية ط2/2006.
- 43 ابن العربي محي الدين • ترجمان الأشواق- دار صادر ،بيروت لبنان /1992 .
- 44 عرفان عبد الحميد فتاح • نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها- دار الجليل ،بيروت ط1/1982 .
- 45 عز الدين إسماعيل • الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة- دار الفكر العربي القاهرة /1992.
- الشعر العربي المعاصر قضاياها ودوافعه الفنية.-(دت)
- 46 عاطف جودت نصر • شعر عمر بن الفارض(دراسة في فن الشعر الصوفي)- دار الأندلس، لبنان ط1/1982 .

- 47 علي عبد المعطي
محمد/راوية عبد المنعم عباس. الإسكندرية/2005 .
- 48 علي محمد محمد الصّلاي
أعلام أهل العلم والدين بأحوال دولة الموحدين - دار التوزيع والنشر الإسلامية، مصر ط1/2003 .
- 49 عمر فروخ
تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحدين ج5- دار العلم للملايين، لبنان ط3/1997.
- 50 عنترة العبسي
الديوان دار و مكتبة الهلال بيروت/1997.
- 51 ابن الفارض
ديوان ابن الفارض، شرحه وقدم له، مهدي محمد ناصر الدين - دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط2/2005.
- 52 فاطمة طحطح
الغربة والحنين في الشعر الأندلسي- منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة رسائل و أطروحات رقم19 .(دت)
- 53 الكلاباذي
التعرف لمذهب أهل التصوف- دار الكتاب العلمية، بيروت /2001 .
- 54 كمال بشر
علم الأصوات- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ط1/2000 .
- 55 مبارك محمد الميلي
تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1- المكتبة النهضة الجزائرية ط4/2004
- 56 محمد حماسة عبد اللطيف
الجملة في الشعر العربي- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة /2006
- 57 محمد سيد الجليند
من قضايا التصوف في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة الزهراء، القاهرة /1990
- 58 محمد صابر عبيد
القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية- منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق /2000 .
- 59 محمد الطاهر علّاوي
العالم الرباني أبو مدين شعيب- دار الأمة العربية للطباعة والنشر، الجزائر ط1/2004- المطبعة الجديدة- فاس /1995 .
- 60 محمد عبد المنعم خفاجي
النقد العربي الحديث ومذاهبه- مكتبة الكليات الأزهرية 1975 .
- 61 محمد عبد الله
الأدب في التراث الصوفي- مكتبة غريب، القاهرة.(دت)
- 62 محمد العياشي
الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية، في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية- دار الدعوة للنشر والتوزيع ط1/1988.
- 63 محمد مرتاض
نظرية إيقاع الشعر العربي- المطبعة العصرية، تونس - /1976 .
- 64 محمد مفتاح
مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم - ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1998.
- 65 محمد يعيش
في سيمياء الشعر القديم-دراسة نظرية تطبيقية- دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة،(دت).
- شعيرة الخطاب الحمري، الرمز الصوفي عند ابن الفارض نموذجاً- منشورات

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس فاس، سلسلة (رسائل وأطروحات) رقم 2003/1.

66 مختار حبار • شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002/

67 مصطفى صادق الرافعي • وحي القلم، ج3- دار المعارف، بمصر، القاهرة/ 1972 .

68 مصطفى ناصف • الصورة الأدبية- دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت لبنان ط3/ 1981.

69 منذر عياشي • الكتابة الثانية وفاتحة المتعة - المركز الثقافي العربي ط1/ 1998

70 منصف عبد الحق • الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج محيي الدين ابن العربي - منشورات عكاظ الرباط / 1988.

71 ابن منظور المصري • أبو نواس في تاريخه وسفره ومبادئه وعتبه ومجونه/ قدمه وأشرف عن تصحيحه وتقسيمه وتبويبه عمر أبو النصر- دار الجيل بيروت لبنان.(دت)

72 النابغة الذبياني • ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح، كرم البستاني، دار صادر، بيروت (دت)

73 وضحي يونس • القضايا النقدية في النثر الصوفي، حتى القرن السابع هجري- مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق. (دت)

74 يحي بوعزيز • مدينة تلمسان عاصمة المغرب الأوسط- دار الغرب للنشر والتوزيع- ط2/ 2003.

75 يوسف فرحات • ديوان مجنون ليلي- دار الكتاب العربي، بيروت ط4/ 1999.

المجلّات والدّوريات.

01 أحمد الطّريق أحمد • الخطاب وخطاب الحقيقة (مبحث في لغة الإشارة الصوفية)- مجلة فكر ونقد، عدد 40 جوان 2001 - دار النشر المغربية، الدار البيضاء .

02 حمدي خميسي • اللغة الصوفية- مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 10 ديسمبر 1996 .

03 شاكر عبد الحميد • التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني - سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت مارس/ 2001 .

04 محمود الداودي • الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية- مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، مارس/ 1997.

05 حسين جمعة • جمالية تصوّف مفهوم ولغة ، مجلة الموقف الأدبي، عدد 364، إتحاد الكتاب العرب، دمشق.

القواميس والمعاجم.

- 01 أيمن حمدي • قاموس المصطلحات الصوفي، دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأنبياء. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، عبده غريب/2000
- 02 عبد الرزاق الكاشاني • معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق، د عبد العال شاهين دار المنار/1993
- 03 محمد بن مكرم ابن • لسان العرب - دار صادر، بيروت، ط1، ج5.
- 04 يوسف فرحات • موسوعة الفلسفة الإسلامية و أعلامها - الناشر تراد كسيم .(دت)
Le grand Robert de la langue Française - Tome IX paris 1985p218.
- مكتبة المصطفى: www.al-mostafa.com
- موقع إلكتروني

فهرس الموضوعات

أ. ب	مقدمة.....
ت. ث. ج	مدخل: في التعريف بالشاعر والتصوّف في عهد الموحّدين.
05	
06	أولاً- التعريف بالشاعر.....
10	1) رحلته إلى الشرق.....
10	2) عودته إلى بجاية.....
17	ثانياً- مفهوم التصوّف وعلاقته بالزهد.....
25	ثالثاً- التصوّف في عصر أبي مدين شعيب.....
	الفصل الأول: مَفْهُومُ الْجَمَالِيَّةِ وَالرَّمْزِ.
32	أولاً- مفهوم الجمال و الجماليّة.....
46	ثانياً- علم الجمال الأدبي.....
58	ثالثاً- مفهوم الرّمز.....
64	رابعاً- مفهوم الرّمز الصّوفي وأشكاله.....
64	1) مفهومه.....
70	2) أشكاله.....
71	أ) رمز المرأة.....
75	ب) رمز الخمرة.....
78	ج) رمز الماء.....
79	د) رمز الطّبيعة.....
82	هـ) رمز الطّير.....
84	خامساً- دواعي توظيف الرّمز الصّوفي.....
	الفصل الثاني: جماليّات اللّغة الصّوفيّة
89	أولاً- بين يدي الديوان.....
92	ثانياً- جماليّة اللّغة الصّوفية و مستوياتها.....
99	ثالثاً- الإيقاع في القصيدة الصّوفيّة.....
99	1) توطئة.....

102	2) الإيقاع الداخلي.....
102	أ) تكرار الأصوات.....
105	- صوت الياء.....
108	- صوت الميم.....
109	- الأصوات المهموسة.....
112	ب) التماثل الصوتي.....
112	- أصوات اللين.....
114	3) الإيقاع الخارجي.....
114	أ) وصف البحور.....
119	ب) حرف الرّوي.....
123	ج) القافية المطلقة.....
123	- الرّوي المفتوح.....
124	- الرّوي المكسور.....
125	- الرّوي المضموم.....
	الفصل الثالث : جَمَالِيَّة الرَّمز الصّوفي.
128	أولاً- الرّمز في ديوان أبي مدين شعيب.....
128	1) توطئة.....
129	ثانياً- المستوى التركيبي.....
131	1) نظام الجُملة.....
131	أ) تركيب الجملة الاسميّة.....
134	ب) تركيب الجملة الفعلية.....
137	2) الأساليب الإنشائيّة.....
137	أ) أسلوب التّداء.....
141	ب) أسلوب الأمر.....
146	ثالثاً- المستوى الدّلالي.....
148	1) دلالة رمز الخمرة.....
154	2) دلالة رمز المرأة.....
161	3) دلالة رمز الطّل والرّحلة.....
170	خاتمة.....

173	 فهرس المصطلحات الصّوفية.
176	 المُدَوّنة.
197	 قائمة المصادر و المراجع.
203	 فهرس الموضوعات.