الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين– سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

دكتوراه العلوم

التخصص: النقد المعاصر وقضايا تحليل الخطاب

إعــداد الطالبة: بوعبيد كنزة

عنوان الأطروحة

لغة القصيدة الصوفية الجزائرية المعاصرة
مقاربة أسلوبية لشعر ياسين بن عبيد

المشرف: أ/د سفيان زدادقة

جامعة: جامعة محمد لمين دباغين– سطيف 2

أعضاء لجنة المناقشة:

إسم و لقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ .د الرحموني بومنقاش	أستاذ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف2	رئيسا
أ.د سفيان زدادقة	أستاذ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف2	مشرفا و مقررا
أ.د جمال حضري	أستاذ	جامعة مسيلة	ممتحنا
د. وليد عثماني	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف2	ممتحنا
أ.د عبد الله بن صفية	أستاذ	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
د .السعدي مسايل	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف2	ممتحنا

السنة الجامعية:2025/2024

شكر و عرفان

أتقدم بكل عبارات الشكر و الامتنان إلى من مد لي يد العون من قريب أو من بعيد

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بجزيل الشكر و العرفان إلى أستاذي المشرف زدادقة سفيان الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته القيّمة و نصائحه فجزاه الله عني خير الجزاء

كما لا أنسى أن أتقدم بجميل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة المحترمين كلّ باسمه.

إهداء

إلى والديّ العزيزين، أطال الله في عمرهما و رزقهما الصحة و العافية.

إلى روح جدتي الحنون التي غادرتنا مؤخرا "رحمات الله عليها"، في جنات النعيم إن شاء الله.

إلى العارفين المتذوقين للشعر الصوفي وقصائد الحبّ الإلهي.

أهدي هذا العمل

UNIVERSITE SETIF2

مقدمة

مقدمة:

ممّا لا شك فيه أنّ الخطاب الصوفي قد أثار الكثير من الجدل منذ الأزل، وقد أُتُهِّمَ المتصوفة قديمًا بالتكفير والزندقة والإلحاد ربمّا لأنّه- أي الخطاب الصوفي- نشأ في بيئة تؤمن بحقيقة واحدة ووحيدة (الشرعية الدينية)، ولمّا كان النص الصوفي تعبيرًا عن تجارب عرفانية نورانية روحية باطنية عُدَّ خطابًا مناقضًا للحقيقة الشرعية والدينية، وبالتالي عانى من الإقصاء والإلغاء والتهميش والاضطهاد ردحًا من الزمن.

ولعّل المصدر الأساسي للتعقيد والغموض الذي يحيط بالخطابات الصوفية هو عمق التجربة الصوفية ذاتها، وبالتالي جاءت لغة هذه النصوص مليئةً بالترميز والإشارة والإبهام، وهذا ما شكّلَ لدى المتلقي صعوبةً في فهم هذه اللغة وتأويلها.

ومن المعروف أنّ اللغة الصوفية تجد مرجعها في التجربة الشعرية الروحية المفارقة، والتي تنبني على علاقة متوترة بين أداة التعبير – وهي اللغة - ومصدر التعبير وهي الذات، وكلما كانت الذات متألقة وسامية اقتضت لتحقيق التعبير خرقًا لغويًّا، واللغة بذلك في الخطاب الصوفي تتجاوز كونها أداة لتكون عالمًا قائمًا بذاته، مسكن الكائن كما يقول هيدغر، أو ذلك الجسر أو البرزخ الذي يربط بين عالم المحدود وعالم المطلق، عالم الناسوت المتكلم، وعالم اللاهوت المفارق، وهنا يكمن الإشكال الحقيقيّ، إذ كيف يمكن للصوفي – وهو يسعى للجمع بين العالمين- أن يقول ما يعرف مسبقًا أنّه لا يقال؟؟.

إنّ لغة المتصوفة تقتضي أن تدرس من جديد وبأدوات معاصرة.. إذ للغة التصوف مزاج خاص وسمة متفردة تحتاج بطبيعتها إلى التأويل، ونعجز أمامها إذا اقتصرت أدواتنا على النحو والبلاغة التقليديين، ذلك أنّ اللغة – في صورتها اليومية - أضيق من أن تستوعب المتسامي المتعالي، ولذلك يعمد الشاعر الصوفي إلى الارتقاء بأدائه اللغوي، بأن يكتب بلغة جديدة تعيد نسج علاقات الدوال بمدلولاتها، لغة أولى غير مطروقة، ليخرج عن دائرة المألوف والمعتاد والسائد.

لغة القصيدة الصوفية أو اللغة الصوفية مشحونة بالرؤيا وفرادة التجربة، والمعوّل في خطابها وجب أن يكون له ظاهر وباطن، وكلما استطاع الصوفي أن يجعل التجربة تفوق سلطة العادة تمكن من تحقيق التجاوز والخرق، وأن يضع – بالتالي- قارئه أمام خبرة قرائية استثنائية

يصعب اختراقها إلّا بالتأويل، فما هي أهم الوسائل الإجرائية أو الأساليب القرائية التي ينبغي توفرها في القارئ لفهم هذه اللغة و استيعابها؟.

إنّ الاشتغال على إشكالية اللغة الصوفية هو بلا شكٍ اشتغال دؤوب على طيف واسع من المعارف والمباحث المتعدّدة التي تنتمي إلى حقول معرفية متعدّدة، كما أنّ الخطاب الصوفي كباقي الخطابات يتضمن مستويات مختلفة، ما قيل وما هو ضمني وما هو مسكوت عنه وحتى الارتقاء الى ما هو لا مفكر فيه زمن الكتابة، ولذلك ارتأينا أن تكون القراءة أسلوبية بالأساس وهي قراءة – إجراء- منهجي يتضمن معالجة بلاغية معجمية دلالية وصوتية وجمالية كلما اقتضى الأمر ذلك، مع الإشارة إلى السياقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية كذلك، وإبراز أهمّ الظواهر الأسلوبية التي كانت ذات حضور كثيف في اللغة الشعرية، فهدفنا في النهاية هو وصف لغة الخطاب الشعري الصوفي في عموم القصيدة الجزائرية المعاصرة، وبالتركيز أساسا على نموذج شعري واعد ومكرس ومعترف بقيمته في هذا الفضاء الثقافي، وله متون شعرية عديدة واضب صاحبها على نشرها تباعًا على مدار عشرين عامًا، وهو شعر ياسين بن عبيد عبر متونه الشعرية المختلفة التي أصدرها في مساره الشعري المتميّز، إضافة أنّه شاعرٌ متخصّص بدوره في الخطاب الصوفي نقديا ومعرفيا ،وينتمي وظيفيا إلى حركة صوفية جزائرية عريقة، كما أنّ له أبحاثا ودراسات في هذا المجال ممّا يضيئ كثيرا من زوايا خطابه الشعري.

وقد كان لشعر ياسين بن عبيد حظه الوافر من دراساتٍ كثيرةٍ ومتنوعة، نذكر منها رسائل ماجستير بعناوين مثل: جماليات المكوّنات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد للباحث بلعربي العايب، ورسالة بعنوان: النصوص الغائبة في شعر ياسين بن عبيد للباحثة بوعمامة نوال، ورسالة أخرى بعنوان: المرجعيات الفكرية و الفنية في شعر ياسين بن عبيد للباحثة مكسح دليلة، وقد تناولت هذه الدراسات جوانب جدّ مهمّة في شعر ياسين بن عبيد، إلّا أنّ دراستي المعنونة ب: **لغة القصيدة الصوفية الجزائرية المعاصرة (مقاربة أسلوبية لشعر ياسين بن عبيد)** تختلف عن هذه الدراسات في أنّها:

أولا: تناولت بالدراسة كل شعر ياسين بن عبيد (الدواوين كلّها)، حيث انحصرت الدراسات السابقة في بعض الدواوين فقط (باعتبار أنّ الدواوين الأخرى صدرت مؤخرًا)، ثانيا: ركزّت في دراستي على شعره الصوفي بصفة خاصّة (لغة القصيدة الصوفية)، ولا أدّعي أني أحطت بكل جوانب شعر

ياسين بن عبيد الصوفي، كما لا أنكر استفادتي الكبيرة من الدراسات السابقة والتي كانت لي معينًا في بحثي الذي اندرج تحت خطة كانت كالآتي: مدخلا تمهيديا بعنوان: في لغة التصوف وإمكانات الخطاب تناولت فيه مفهوم التصوف والخطاب الصوفي، وكذلك ماهية اللغة الصوفية بشيءٍ من التفصيل، وقد تضمن هذا التمهيد اجابات على تساؤلات كثيرة من ضمنها، ماهي خصائص الخطاب الصوفي؟ كيف تلقى القراء هذه الخطابات؟ لماذا كتب المتصوفة نصوصهم بطريقة رمزية وغامضة؟ ماهي علاقة تجارب المتصوفة بلغتهم؟ وغيرها من الأسئلة، وثلاثة فصول على النحو التالي:

الفصل الأول معنونًا ب: الشعر و الخطاب الصوفي (مطارحات نظرية)، والذي تناولت فيه مقدمات في الخطاب الشعري طبيعته، وعلاقة الشعر والتصوف، هل هي علاقة اتصال أم انفصال؟ فيما تشترك التجربتين الصوفية و الشعرية؟، وكذلك الفرق بين الشعر الصوفي والشعرية الصوفية وفي ختام هذا الفصل عرّجت على ممكنات الخطاب الصوفي وعالميته، هل يمكن اعتبار الخطابات الصوفية خطابات عالمية انسانية؟.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان: الشعر الجزائري والتجربة الصوفية (الخصوصية والانتماء الثقافي)، والذي اندرجت ضمنه عدّة عناصر، تحدثت في العنصر الأول عن مسارات تحول الخطاب الشعري الجزائري، فما هي محطات تطور القصيدة الجزائرية المعاصرة؟ ما هي أهم خصائصها الأسلوبية؟ ثم تحدثت عن الحركة الصوفية في الجزائر وأشهر الطرق والزوايا الصوفية، تلاها الحديث عن موضوعات الشعر الصوفي الجزائري القديم ،ثم تحدثت عن مفهوم اللغة المُؤنثة في الخطابات الصوفية، فما هي دلالات الخطاب المؤنث عند الصوفية؟ ثم ختمت الفصل بالحديث عن الرموز الشعرية، وكيف أوّلها المتصوفة؟.

وفي الفصل الثالث المعنون ب: جماليات اللغة الصوفية في شعر ياسين بن عبيد ؛تناولت فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية بشكل موجزٍ، ثم عرّجت على مفهوم التصوف والتجربة الصوفية عند ياسين بن عبيد، ثم تناولت بالتحليل أهم المستويات الأسلوبية في اللغة الشعرية (المستوى الايقاعي، الدلالي، التركيبي)، بعدها خصصت جزءًا تحدثت فيه عن ظاهرة التناص في الدواوين الشعرية، ثم تناولت الرمز الصوفي ودلالاته عند الشاعر، ثم في ختام هذا الفصل تحدثت عن

ظاهرة المفارقة في الدواوين الشعرية، وأخيرًا خاتمة كانت عبرة عن حوصلة للنتائج التي توصلت إليها.

أمّا عن المراجع والمصادر التي اتخذتها في هذه الدراسة، فهي كثيرة سواء فيما تعلق بالفكر الصوفي والمدونة الصوفية بصفة عامة، أو ما تعلق بالدراسات التي تمحورت حول الشعر الصوفي بصفة عامة، أذكر بعضًا منها مثل مصادر التاريخ الصوفي والتصوف مثل الرسالة القشيرية للقشيري، اللمع في التصوف للسرّاج الطوسي، تاريخ التصوف الإسلامي لعبد الرحمن بدوي، التصوف في الإسلام لعمر فروخ وغيرها.

أما المراجع التي تمحورت حول الشعر الصوفي نذكر على سبيل المثال: الخطاب الصوفي وآليات التأويل لعبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي في الشعر العربي لمعاصر للسعيد بوسقطة، شعرية النص الصوفي لسحر سامي، لغة القصيدة الصوفية لمحمد عليّ الكندي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة لآمنة بلعلى، وغيرها.

أما عن الصعوبات التي واجهتني خلال رحلة البحث نذكر أهمّها: كثرة المراجع وتشعبها مما حال دون الاطّلاع عليها جميعها، حيث شعرت في أحيان كثيرة بالتيه والضياع وفقدان التركيز والسيطرة، وكذلك كثرة الدواوين الشعرية ،وصعوبة فهم الفكر الصوفي وتأويله ممّا استدعى قراءات متعدّدة لفهم القصيدة الصوفية الواحدة، غير أنّ هذه الصعوبات لم تقف أمام شغفي وفضولي للإبحار في عالم التصوف والشعر الصوفي بصفة عامة، والشعر الصوفي الجزائري بصفة خاصة، والوقوف على جمالياته وخصائصه الفنيّة و الأسلوبية.

وفي الأخير لا أزعم أنّي قد استوفيت بالدراسة والحليل والنقد كل خصائص شعر بن عبيد الفنيّة والجمالية والفكرية، وإنّي لا أدعّي المثالية في بحثي هذا، إلّا أنّني أحيطكم علمًا أنّي بذلت كلّ ما بوسعي للكشف عن أهمّ خصائص التجربة الشعرية الصوفية عند ياسين بن عبيد، والذي يمثّل بحقّ رائدا من رواد الشعر الصوفي المعاصر في الجزائر.

وفي النهاية أتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف **سفيان زدادقة** الذي منحني فرصة اكتشاف هذا المجال الشعري الفلسفي المتميّز ،والتعرّف على قامة شعرية صوفية جزائرية جديرة بالقراءة والدراسة خاصة في ظل التهميش الذي يتعرض له النص الشعري الجزائري على حساب

النصوص المشرقية، كما أجدد شكري لأعضاء اللجنة الموّقرة التي تكفلت بقراءة هذا العمل وتصويبه فلهم مني كل الامتنان والتقدير.

مدخل: في لغة التصوف وامكانات الخطاب

إنّ البحث في مجال علوم التصوف لهو من الصعوبة بمكان، وهذا نظرًا لطبيعة هذا العلم بالدرجة الأولى؛ حيث نجده يتشابك ويتقاطع ويتلاقى مع عدة علوم أخرى كعلم الفقه وعلم الكلام، وكذا علم النفس والفلسفة وعلم الأخلاق... وتعدّ أية محاولة لوضع تعريف شامل ودقيق لهذا العلم أمرا عصّيا وصعب التحقق؛ فالباحث في هذا المجال يحتاج إلى إلمام كبير وإحاطة واسعة بمختلف هذه العلوم، حتى يتمّكن من فهم واستيعاب هذا العلم من كلّ جوانبه.

1- في أصل اشتقاق كلمة" تصوف" و"صوفي":

أخذ التصوف اهتمام الكثير من الدارسين والباحثين والمؤرخين القدامى منهم والمحدثين، وقد اختلفوا أيّما اختلاف حول أصل تسمية هذه الكلمة " تصوف" و"صوفي"، حيث ذهبوا مذاهب شتّى كلّ حسب نظرته واطّلاعه، وقد تعدّدت الآراء وتباينت، وفيما يلي عرض موجز لأهمّها:

يذكر المؤرخ الصوفي المشهور أبي نصر سراج الدين الطوسي (ت 368 ه) في كتابه "اللّمع" في "باب الكشف عن اسم الصوفية ولم سمّوا بهذا الاسم" قوله:" إن سأل سائل فقال: قد نسبت أصحاب الحديث إلى الحديث، ونسبت الفقهاء إلى الفقه فلم قلت الصوفية ولم تنسبهم إلى حال ولا إلى علم، ولم تضف إليهم حالا كما أضفت الزهد إلى الزهّاد والتوكّل الى المتوكلين والصبر إلى الصابرين؟ فيقال له: لأنّ الصوفية لم ينفردوا بنوع من العلم دون نوع، ولم يترسموا برسم من الأحوال والمقامات دون رسم، ذلك لأنهم معدن جميع العلوم، ومحّل جميع الأحوال المحمودة والأخلاق الشريفة سالفا ومستأنفا، وهم مع الله تعالى في الانتقال من حال إلى حال، مستجلبين للزيادة؛ فلمّا كانوا في الحقيقة كذلك لم يكونوا مستحقين اسما دون اسم، فلأجل ذلك ما أضفت اليهم حالا دون حال، ولا أضفتهم الى علم دون علم لأنّي لو أضفت اليهم في كل وقت حالا (هو) ما وجدت الأغلب عليهم من الأحوال والأخلاق والعلوم والأعمال وسميتهم بذلك، لكان يلزم أن أسميهم في كل وقت باسم آخر وكنت أضيف اليهم في كل وقت حالا دون حال على حسب ما يكون الأغلب عليهم، فلمّا لم يكن ذلك نسبتهم إلى ظاهر اللبسة، لانّ لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام وشعار الأولياء والأصفياء ويكثر في ذلك الروايات والأخبار، فلمّا أضفتهم الى ظاهر اللبسة كان ذلك اسما مجملا عاما مخبرا عن جميع العلوم والأعمال والأخلاق والأحوال الشريفة المحمودة، ألا ترى أنّ الله تعالى ذكر طائفة من خواص أصحاب عيسى عليه السلام فنسبهم إلى ظاهر اللبسة، فقال عزّ وجلّ: "وإذ قال الحواريّون..." وكانوا قوما يلبسون البياض فنسبهم الله تعالى إلى ذلك ولم

ينسبهم الى نوع من العلوم والأعمال والأحوال التي كانوا بها مترسمين، فكذلك الصوفية عندي والله أعلم"[1].

ويقول في موضع آخر: "سئل أبو الحسن القنّاد –رحمه الله – عن معنى الصوفي، فقال: مأخوذ من الصفاء وهو القيام لله عزّ وجلّ في كل وقت"[2].

وقد قيل: "كان في الأصل صفوي فاستثقل ذلك فقيل: "صوفي"، وسئل آخر عن معنى الصوفي فقال: "معناه أنّ العبد إذا تحقُّق بالعبودية وصافاه الحقّ حتى صفا من كدر البشرية نزل منازل الحقيقة، وقارن أحكام الشريعة، فإذا فعل ذلك فهو صوفي لأنّه قد صوفيّ. وقيل أيضا أنّ الصوفية هم بقيّة من بقايا أهل الصفّة[3].

ويذهب المؤرخ الصوفي الآخر أبو القاسم القشيري (ت 465ه)، في كتابه المشهور "الرسالة القشيرية"، في باب التصوف، حيث يقول:" وليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس ولا اشتقاق وإلاّ ظهر فيه أنّه كاللقب، فأمّا قول من قال: انّه الصوف، ولهذا يقال: تصوّف اذا لبس الصوف كما يُقال: تقمّص اذا لبس القميص فذلك وجه، ولكنّ القوم لم يختصوا بلبس الصوف. ومن قال: إنّهم منسوبون إلى صفة مسجد رسول الله-صلى الله عليه وسلم- فالنسبة إلى الصفة لا تجيئ على نحو الصوفي، ومن قال أنّه مشتق من الصفاء، فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة، وقول من قال: أنّه مشتق من الصف، فكأنّهم في الصّف الأول بقلوبهم، فالمعنى صحيح، ولكنّ اللغّة لا تقتضي هذه النسبة إلى الصف"[4].

فالقشيري بهذا ينكر أن تكون لهذه الكلمة قياس أو اشتقاق، فهي كاللقب؛ حيث أنّه يرى أنّ أغلب الاشتقاقات التي قال بها معظم الباحثين ومؤرخي التصوف لا تجد قياساتها في اللغة، فهو بهذا يخالف آراء سابقيه من علماء المتصوفة حول أصل تسمية هذه الكلمة.

ويأتي صاحب كتاب "التعّرف لمذهب أهل التصوف" الكلاباذي" (ت 380ه) في تفسير كلمة (الصوفية ولم سميت بهذا الاسم؟)، حيث يقول:" قالت طائفة: إنّما سميت الصوفية صوفية

[1]- أبي نصر السراج الطوسي: اللّمع، دار الكتب الحديثة للنشر والطبع ، مصر، د. ط، 1960، ص ص، 42.41.

[2]- م، ن، ص47.

[3]- م، ن، ص48.

[4] -أبو القاسم القشيري النيسابوري الشافعي: الرسالة القشيرية، مؤسسة دار الشعب للصحافة و الطباعة و النشر، د.ط، 1989، ص464.

لصفاء أسرارها ونقاء آثارها، وقال بشر بن الحارث: الصوفي من صفا قلبه لله، وقال بعضهم: الصوفي من صفت لله معاملته فصفت له من الله عزّ وجل كرامته. وقال قوم: إنّما سموا صوفية لأنّهم في الصف الأوّل بين يدي الله جل وعلا بارتفاع هممهم إليه، وإقبالهم بقلوبهم عليه ووقوفهم بسرائرهم بين يديه. وقال قوم إنّما سموا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفة الذين كانوا على عهد رسول الله – صلى الله عليه وسلم-، وقال قوم إنّما سموا صوفية للبسهم الصوف، وأما من نسبهم إلى الصفة و الصوف فإنّه عبّر عن ظاهر أحوالهم..."[1].

فالكلاباذي في قوله هذا يذهب برأيين اثنين هما: الأول أن القول بأن التصوف مشتق من لبس الصوف فهذا يدل على المعنى الظاهري (ظاهر أحوالهم أي لباسهم الصوف)، والثاني أنّه مشتق من الصفاء والصفة وهذا يدل على المعنى الباطني (صفاء السريرة والقلب).

أما الأصفهاني (ت 430 ه) فيقول: "واشتقاقه من حيث الحقائق التي أوجبت اللّغة فإنّه "تفعل" من أربعة أشياء، من الصوفانة وهي بقلة رعناء قصيرة، أو من صوفة وهي قبيلة كانت في الدهر الأوّل تجيز الحاج وتخدم الكعبة، أو من صوفة القفاء، وهي الشعيرات النابتة في مؤخرة الذقن، أو من الصوف المعروف على ظهور الضأن"[2].

ويذهب السهروردي (ت632 ه) في مؤلفه "عوارف المعارف"، في ذكر تسميتهم بهذا الاسم إلى القول:" أخبرنا الشيخ أبو زرعة طاهر بن محمد بن طاهر، وقال أخبرني والدي قال أخبرنا أبو جعفر محمد بن ابراهيم قال أخبرنا أبو عبد الله المخزومي، قال حدّثنا سفيان عن مسلم عن أنس بن مالك، قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يجيب دعوة العبد ويركب الحمار ويلبس الصوف، فمن هذا الوجه ذهب قوم إلى أنّهم سموا صوفية نسبة لهم إلى ظاهر اللبسة، لأنّهم اختاروا لبس الصوف لكونه أرفق ،ولكونه كان لباس الأنبياء عليهم السلام"[3].

أمّا الصوفي المغربي المشهور أحمد بن محمد المدعو "زروق" (ت899ه) فيورد خمسة آراء في اشتقاق كلمة "تصوف" في كتابه "قواعد التصوف" هي:

1- أبو بكر محمد بن اسحاق البخاري الكلاباذي: التعّرف لمذهب أهل التصوف، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة،ط1،1933 ،ط 2،1994، ص 11.

2- أحمد بن أحمد البرنسي المغربي المشهور بزرّوق: قواعد التصوف، دار البيروني ، سوريا، دمشق، ط1، 2002، ص 19.

3- إحسان إلهي ظهير (1941- 1987): التصوف المنشأ والمصادر، ادارة ترجمان السنة، لاهور، باكستان، د. ط، د. ت، ص4

4 – م، ن: ص 4.

الأول: قول من قال: أنّه من" الصوفة" لأنّه مع الله كالصوفة المطروحة لا تدبير له.

الثاني: أنّه من "صوفة القفا" للّينها، فالصوفي هيّن ليّن مثلها.

الثالث: انّه من "الصّفة"؛ إذ جملته اتصّاف بالمحاسن وترك الأوصاف المذمومة.

الرابع: أنّه من الصفاء، وصحّح هذا القول، حتى قال أبو الفتح البستي –رحمه الله-:

تنازع الناس في الصوفي واختلفوا وظنّه البعض مشتقا من الصوف

ولست أمنح هذا الاسم غير فتى صافى فصوفيٌّ حتّى سمّي الصوفي

الخامس: أنه منقول من "الصفّة" لأنّ صاحبه تابع لأهلها فيما أثبت الله لهم من الوصف، حيث قال تعالى: [يدعون ربّهم بالغداة والعشّي يريدون وجهه]، وهذا هو الأصل الذي يرجع إليه كلّ قول فيه والله أعلم"[1].

ويذهب الإمام ابن الجوزي (ت 597ه) في مؤلفه" تلبيس ابليس" في الباب العاشر في (ذكر تلبيسه على الصوفية من جملة الزّهاد) فقد ذهب إلى القول بعدّة آراء هي:

- إنّ الصوفية هم قوم انفردوا لخدمة اللّه تعالى، وهذا تقيّدا برجل يقال له "صوفة"، واسمه "الغوث بن مرّ" فانتسبوا إليه لمشابهتهم ايّاه في التفرّغ للعبادة.

- وقيل أنّ التصوف منسوب الى أهل الصفة، وقد كانوا فقراء يقدمون على رسول الله – صلى الله عليه وسلم-، فبنيت لهم صفة في مسجد رسول الله، وقيل لهم أهل الصفة.[2]

- وقد ذهب بعضهم أنّهم منسوبون إلى "الصوفانة"(وهي بقلة رعناء قصيرة)، فنسبوا إليها لاجتزائهم بنبات الصحراء، وهذا غلط لأنّهم لو نسبوا إليها لقيل "صوفاني".

- وقال آخرون أنّه منسوب إلى "صوفة القفا".

- وقال آخرون أنّه منسوب إلى الصوف، وهذا الرأي القريب الى الصّحة[3].

[1] - أحمد بن أحمد البرنسي المغربي المشهور بزرّوق: قواعد التصوف، دار البيروني، سوريا، دمشق، ط 1، 2002، ص 19.

[2] - م، ن، ص 20.

[3] -ابن الجوزي البغدادي: تلبيس ابليس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص ص 145-146.

فابن الجوزي يورد أهم الأقوال حول أصل التسمية، ونجده يميل إلى الرأي القائل بأنّ هذه الكلمة "صوفي" منسوبة إلى لباس الصوف.

ويرى الصوفي المشهور "ابن عجيبة" (ت 1224ه) " أنّ هذا الاسم واشتقاقه أمّا من: الصفا لأنّ مداره على التصفية، أو من الصفة لأنّه اتصاف بالكمالات، أو من صفة المسجد النبوي لأنّهم متشبهون بأهل الصفة في التوجه والانقطاع، أو من الصوف لأنّ لباسهم الصوف وهذا تزهدا في الدنيا، وقد كان لباس المتقّين والأنبياء... والأصح نسبة وأليق لغة هو نسبتهم الى لباس الصوف يدل على الظاهر، بحيث يقال تصوّف إذا لبس الصوف كما يقال تقمّص إذا لبس القميص، وبالتالي فالنسبة إلى الصوف هي الأقرب، وبالنسبة إلى المعنى الباطني فالصوفي من صفى من الكدر، وامتلأ من الفكر، وانقطع الى الله من البشر، واستوى عنده الذهب والمدر، أي لا رغبة لـه في شيء دون مولاه"[1].

فابن عجيبة يرى بأنّ الأنسب إلى هذا الاسم واشتقاقه هو لفظ الصوف دلالة على المعنى الظاهر، ولفظ الصفاء دلالة على المعنى الباطن وتعلقهم بالذات الالهية.

وهناك رأي آخر يرى بأنّ هذه الكلمة (تصوف) مأخوذة من الكلمة اليونانية "صوفيا"، فالبيروني يرى بأنّ معناها "الحكمة"، فالصوفي منسوب إليها باعتباره حكيما[2].

ومن الباحثين المحدثين الذين تناولوا موضوع التصوف وأصل اشتقاقه نجد أبو الوفا التفتازاني في كتابه "مدخل إلى التصوف الإسلامي"، حيث يقول: "... الدراسة العملية أثبتت أنّ هذه الوجوه كلّها بعيدة، والأصوب أن يقال أن اشتقاق كلمة صوفي هو من "الصوف"، فيقال: تصوف الرجل إذا لبس الصوف، وكان لبس الصوف شعار للعبّاد والزّهاد لأول نشأة الزهد، وكثير من الصوفية أنفسهم يذهبون إلى هذا الرأي الأخير..."[3].

1- عبد الله أحمد ابن عجيبة: معراج التشوف الى حقائق التصوف (ويليه كتاب كشف النقاب عن سرّ لبّ الألباب)، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، د. ط، د. ت، ص 27.

2- سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، تر: عبد القادر البحراوي، دار المعرفة الجامعية، د. ط،1994، ص 22.

3- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني: مدخل الى التصوف الاسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د. ت، ص21.

أمّا الباحث عبد الحكيم حسّان فبعد أن يستعرض أهم الآراء التي قيلت في أصل اشتقاق اسم التصوف يرى بأنّ الاحتمال الأقرب هو من "لباس الصوف"[1]. وهو الرأي الذي أثبته "نولدكه" في أبحاثه؛ حيث نشر في مقال له سنة 1891 (دراسة حول التصوف الاسلامي) بيّن فيه أنّ أصل هذه الكلمة يعود الى "لبس الصوف" باعتباره كان لباس الزهّاد والأتقياء من الناس[2]. وكذا المستشرق الكبير نيكيلسون.

هذا الأخير الذي يقول في كتابه " في التصوف الإسلامي وتاريخه": "... وهنالك اشتقاق واحد لا يخالف القياس، وهو نسبة الصوفي الى الصوف وبه قال أبو نصر السّراج مؤلف أقدم كتاب عربي معروف في التصوف، لأنّ الصوف كان لباس الأنبياء ورمز الأولياء والخاصة كما يظهر من أخبار الصوفية وآثارهم"[3].

وهو الرأي نفسه الذي يذهب إليه المؤرخ الكبير عبد الرحمن بدوي، في كتابه" تاريخ التصوف الاسلامي"، فبعد عرضه لأهم الآراء، يرجّح أن الأقرب للمنطق هو ما قال به السّراج الطوسي، أما الآراء الأخرى –حسب رأيه- فهي بعيدة الاحتمال[4].

ويذهب المستشرق الفرنسي ماسينيون إلى القول بأنّ مصدر هذه الكلمة من الفعل الخماسي المصوغ من كلمة "صوف" للدلالة على لبس الصوف، ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا. ويرفض دونها من الآراء والأقوال التي قيلت في أصل هذه التسمية[5].

الملاحظ أنّ أغلب المستشرقين الباحثين في مجال التصوف قد اجتمعوا حول أنّ أصل تسمية "الصوفي" يرجع بالدرجة الأولى إلى "الصوف".

---

[1] - عبد الحكيم حسّان: التصوف في الشعر العربي الاسلامي، دار العراب ودار النور للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، سوريا، د.ط، 2010، ص 70.

[2] - ينظر: عبد الرحمن بدوي: تاريخ التصوف الاسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني، وكالة المطبوعات للنشر، الكويت، ط 1، 1975، ص 10 وما بعدها.

[3] - رينولد ألن نيكيلسون: في التصوف الاسلامي و تاريخه، تر: أبو الوفا عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1947، ص 67.

[4] - ينظر: عبد الرحمن بدوي: تاريخ التصوف الاسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني، مرجع سابق، ص 8 وما بعدها.

[5]- ماسينيون ومصطفى عبد الرازق: التصوف، تر: ابراهيم خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 1984، ص 25 وما بعدها.

ويورد في ذات المصدر أنّ لفظ "الصوفي" أطلق لأول مرة على العالم الكيميائي المشهور "جابر بن حيّان"، وقد كان من أشهر زهاد الكوفة وعلمائها، وكذلك أبو هاشم الكوفي، أما لفظ الجمع "الصوفية" فقد ظهر عام 199هـ (814 م) في خبر فتنة قامت في الاسكندرية وقد كانت تدّل في ذلك الزمن على مذهب من مذاهب التصوف الاسلامي (شيعي) نشأ في الكوفة، وكان "عبدك الصوفي" آخر أئمته[1].

الملاحظ في هذه الأقوال والآراء التي قيلت حول أصل تسمية هذا المصطلح "صوفي-صوفية- تصوف"، أنّ أغلبها اجتمعت حول رأي واحد هو الأرجح والأنسب والأقرب للمنطق؛ وهو أنّ اسم الصوفي مشتق من لباس الصوف، وقد كان لباس الزهّاد والأنبياء والصالحين في كلّ الأزمان.

وقد ارتأينا أن نختم هذا العنصر بكلام الدكتور يوسف زيدان في مفهوم التصوف حيث يقول:"... فالتصوف من حيث المنطلق مشتق من الصفاء، وهو من حيث السلوك (كُلُه خُلق)، وهو من حيث الزهد في متاع الدنيا (مأخوذ من لبس الصوف)، وهو من حيث المراحل والعتبات (شريعة وطريقة وحقيقة)، وبالتالي فمختلف هذه التعريفات تضع تصورا لجوانب التصوف"[2].

2- في مفهوم التصوف:

إنّ التصوف كممارسة وسلوك وتجربة فردية، لا يخضع لتعريف ومفهوم محدد وواحد، ولكن يُنظر إليه من زوايا متعددة، وبالتالي يعرف على أساس هذه التجارب جميعا... والتصوف عبر مراحل تطوره أخذ عدّة مفاهيم وتعريفات رسمت معالمه، وحددّت اطاره المعرفي والأخلاقي، وسوف نورد أهم وأبرز التعريفات لمختلف المتصوفة والباحثين في مجال التصوف، وقد ذكر المستشرق نيكيلسون حوالي ثمانية وسبعين[3] تعريفا في مختلف العصور للتصوف في كتابه " في

[1]- ماسينيون ومصطفى عبد الرازق: التصوف، مرجع سابق، ص ص 27-261.

[2]- يوسف زيدان: الطريق الصوفي وفروع القادرية بمصر، دار الجيل للنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 11.

[3] - رينولد ألن نيكيلسون: في التصوف الاسلامي وتاريخه، تر: أبو الوفا عفيفي، ، ص ص 28-41.

التصوف الاسلامي وتاريخه"، وذكر المغربي أحمد زرّوق بأنّ التصوف قد حُدّ وفُسّر بوجوه قاربت الألفين تعريفا[1].

أمّا السهروردي البغدادي فيقول: "بأنّ أقوال شيوخ الصوفية وأئمتها في ماهية التصوف تفوق الألف تعريف ويصعب نقلها كلّها، ويضيف قائلا: " لأنّهم أشاروا فيها الى أحوال في أوقات دون أوقات... فقد تذكر أشياء في معنى التصوف ذكر مثلها في معنى الفقر... وحيث وقع الاشتباه فلابد للمسترشدين بعضها مع بعض، فنقول التصوف غير الفقر، والتصوف غير الزهد، فالتصوف اسم جامع لمعاني الفقر، ومعاني الزهد مع مزيد أوصاف واضافات لا يكون بدونها الرجل صُوفياً، وإن كان زاهدا وفقيرا"[2]، وقد اختلفت معاني التصوف حسب كلّ متصوف وتجربته.

ولعل أقدم تعريف للتصوف هو تعريف الصوفي معروف الكرخي (ت 200هـ) حيث يقول: "التصوف الأخذ بالحقائق واليأس ممّا في أيدي الخلائق"[3]، والحقائق هنا هي وجوب الالتزام بباطن (حقيقة) الشريعة الاسلامية وكذلك الأخذ بظاهرها، أي اتّباع أحكام الشريعة وتعاليمها والابتعاد عن ما يملكه الناس مما لا يغني عن الإنسان شيئا. وهو المعنى نفسه الذي ذهب إليه ذو النون المصري (ت 245هـ) حين سئل عن الصوفي فقال:" من إذا نطق أبان نطقه عن الحقائق، وإن سكت نطقت عنه الجوارح بقطع العلائق".[4]

أي أنّ الصوفي ينطق بالحق، فالتصوف هو المعاملة مع الله عزّ وجلّ، وأساسه هو العزوف عن الدنيا وملذاتها، والترفّع عن البشر وعلاقاتهم، وقد نصّ الصوفية على مكارم الأخلاق ودعوا إلى التحلي بها؛ حيث يقول شيخهم الأكبر ابن عربي في أبيات:

إنّ التصوف تشبيه بخالقنا لأنّه خُلُقٌ فانظر ترى العجبا

كيف التخلّق و المكر الخفّي له في خلقه و بهذا القدر قد حجبا

وذمّه في صفات الخلق فاعتبروا فيه فذّا مثلٌ للعقل قد ضربا

[1] - أحمد بن أحمد البرنسي المغربي (زروق): قواعد التصوف، ، ص13.

[2] - أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص 12.

[3] - محمد جلال شرف: دراسات في التصوف الاسلامي (شخصيات ومذاهب)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، 1999، ص 119.

[4] - أبي عبد الرحمن السلمي: الطبقات الصوفية، تح: أحمد الشرباصي، مؤسسة دار الشعب، ط 2، 1998، ص 12.

كذلك الخلق المذموم يرجع محمود إذا هو للرحمن قد نسبا

إنّ التصوف أخلاقٌ مطّهرة مع الإله فلا تعدل به نسبا[1]

وقد سُئل إمام الصوفية وشيخهم أبو القاسم الجنيد (ت 297ه) عن التصوف فقال: " الخروج من كلّ خلق دنّي، والدخول في كلّ خلق سنّي"[2]. فهذا يدل على أنّ التصوف يرجع بالدرجة الأولى إلى أحكام الاسلام والشريعة (الأساس الأخلاقي)، فقد وردت في القرآن الكريم العديد من الآيات التي تحث على مكارم الأخلاق، كالزهد والتقوى والرضا والمحبة والصبر والتوكّل وغيرها، والصوفي بهذا يسعى جاهدا لينال رضا ربّه طامعا في قربه، سالكا في ذلك طريقا روحيا وعرّا، عماده ما يسمى عند الصوفية بثنائية **الأحوال والمقامات**، وهي قوام التجربة الصوفية وأساسها وجوهرها.

أمّا الصوفي بشر الحافي (ت 227ه) فيعرّفه بقوله: " الصوفي من صفا الله قلبه"[3]، أي صفاء القلب عن شهوات الدنيا ومتاعها، وكل ما يشغله عن ذكر اللّه والفناء فيه.

ويعرّفه أبو يزيد البسطامي (ت 261ه) بقوله: " التصوف شدّ الأرفاق وصدّ الأرواق، التصوف صفة الحق يلبسها العبد، التصوف طرح النفس في العبودية وتعليق القلب بالربوبية، واستعمال كلّ خلق سنّي، والنظر إلى اللّه بالكلّية"[4].

وقد سُئل أبو القاسم ابراهيم بن محمد النصراباذي (ت367ه) عن التصوف فقال:" أصل التصوف ملازمة الكتاب والسنّة، وترك الأهواء والبدع، وتعظيم حرمات المشايخ، ورؤية أعذار الخلق وحسن صحبة الرفقاء، والقيام بخدمتهم واستعمال الأخلاق الجميلة، والمداومة على الأوراد، وترك ارتكاب الرخص والتأويلات، وما ضلّ أحد في هذا الطريق إلاّ بفساد الابتداء، فإنّ فساد الابتداء يؤثر في الانتهاء"[5].

---

[1] - محمد كمال ابراهيم جعفر: التصّوف طريقا وتجربة ومذهبا، دار الكتب الجامعية، القاهرة، د. ط، 1970، ص 6.

[2] - أبي عبد الرحمن السّلمي(ت 416ه): تسعة كتب في أصول التصوف والزهد، تح: سليمان ابراهيم آتش، الناشر للطباعة النشر والتوزيع، ط1، 1993، ص 7.

[3] - أبو العلا عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الاسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص 40.

[4] - أبو يزيد البسطامي: المجموعة الصوفية الكاملة، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط 1، 2004، ص 81.

[5] - أبو عبد الرحمن السّلمي: الطبقات الصوفية، تح: أحمد الشرباصي، كتاب الشعب، ط 2، 1998، ص 168.

أما ابن عربي (ت 638ه) فيعرّفه بقوله: " التصوف الوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرًا وباطنًا، وهي الأخلاق الإلهية، وعندنا هي الاتّصاف بأخلاق العبودية "[1]، وهذا يعني أنّ التصوف في حقيقته هو التوجه الكامل إلى الله عزّ وجل ظاهرا وباطنا ؛ فالظاهر هو إتّباع أحكام الشريعة وضوابطها مصحوبًا بالغوص في أعماق هذه الأحكام؛ حيث يصبح الفرد مندمجًا قلباً وقالباً في العالم الروحي للدين الإسلامي.

ويعرّفه الامام الكبير الشعراني (ت973 ه) في مقدمة كتابه "الطبقات الكبرى" بقوله: " ثمّ اعلم يا أخي رحمك الله أنّ علم التصوف عبارة عن علم إنقدح في قلوب الأولياء، حين استنارت بالعمل بالكتّاب والسنّة، فكل من عمل بهما انقدح له من ذلك علوم وأدب وأسرار وحقائق تعجز الألسن عنها، نظير ما انقدح لعلماء الشريعة من الأحكام حين عملوا بما علموه من أحكامها... فالتصوف إنما هو زبدة عمل العبد بالشريعة إذا خلا عمله من العلل، وحظوظ النفس، كما أنّ علم المعاني والبيان زبدة علم النحو... فمن جعل علم التصوف علمًا مستقلا صدق، ومن جعله من عين أحكام الشريعة صدق، كما أنّ من جعل علم المعاني والبيان علمًا مستقلا فقد صدق، ومن جعله من جملة علم النحو فقد صدق، لكنّه لا يشرف على ذوقٍ أنّ علم التصوف تفرّع من علم الشريعة إلاّ من تبحّر في علم الشريعة حتى بلغ إلى الغاية "[2].

أما ابن خلدون (ت 808ه) فيعرّفه أي (التصوف) بقوله: "هذا العلم من العلوم الشرعية، وأصله أنّ طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين، ومن بعدهم طريقة الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الحياة وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذّة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف، ولمّا نشأ الاقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختّص المقبلون على اللّه باسم الصوفية"[3].

---

[1]- مصطفى كامل الشيبي: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الاسلامي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1997، ص19 .

[2]- عبد الوهّاب الشعراني: الطبقات الكبرى (لواقح الأنوار القدسية في مناقب العلماء والصوفية) الجزء الأول، تح: احمد عبد الرحيم السايح وتوفيق علي وهبة، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005، ص 12.

[3] -عبد الحميد الجوهري: التصوف مشكاة الحيران، افريقيا الشرق ، د ط، 1996، ص 8.

إنّ أغلب تعريفات التصوف إنما انحصرت حول مصدر واحد ووحيد للتصوف، هو الكتاب والسنّة (الشريعة الاسلامية)؛ فالتصوف في حقيقته عمل وسلوك واتجاه تعبّديٌ أخلاقيٌ بالدرجة الأولى، هدفه توحيد الله وقربه والتعلّق الشديد به والفناء فيه، فهو كما يقول ابن القيّم الجوزية (ت 751ه) في مدارج السالكين ،"بأنّ التصوف هو الخُلُق"[1].

ولعل أشمل تعريف للتصوف هو الذي أتى به الدكتور التفتازاني حيث يقول: "التصوف فلسفة حياة تهدف الى الترّقي بالنفس الانسانية أخلاقيا، وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقاً لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية لأنها وجدانية الطابع وذاتية "[2].

أي أنّ التصوف يعتبر فلسفة حياة عند كلّ صوفي هدفه هو الترّفع عن الحياة الدنيا عن طريق ممارسة الرياضات الروحية السامية طمعا في الفوز بسعادة أبدية عن طريق الفناء في الذات الإلهية، ومصدر هذه الفلسفة هو القلب ويكون التعبير عن هذه التجربة رمزا وايحاءً، لأنّها تعتمد على الذوق الخاص.

إنّ هذه التعريفات مستمدة أساسا من تجارب الصوفية؛ حيث أنّ كل تجربة صوفية هي عبارة عن مفهوم للتصوف، ولهذا يصعب وضع تعريف جامع وشامل لهذا العلم، يقول ولتر ستيس: " التجربة الصوفية واحدة عند جميع المتصوفة... لكنّها تختلف في تأويل كل متصوف لتجاربه تأويلا عقليا مستمدا من خصائص ثقافية ".[3]

أي أنّ الأساس الذي تقوم عليه التجربة الصوفية هو واحد في جوهره (علم الباطن)، إلاّ أنها تختلف حسب كلّ متصوف والمؤثرات الثقافية التي عايشها، ويعّرف التصوف بقوله: "بأنّه نور باطني ذاتي يصاحب التجربة، وأنّه مصاحب لنوع من السمّو الأخلاقي والاشراق العقلي، والشعور بالخلود، وفقدان الخوف من الموت، وكذلك فقدان الشعور بالذنب والمفاجأة"[4]، فالتصوف بهذا

[1] - يُنظر: ابن القيّم الجوزية: مدارج السالكين (بين منازل ايّاك نعبدو ايّاك نستعين)، ج 2، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، د ت، ص467.

[2] - أبو الوفا الغنيمي التفتازاني: مدخل الى التصوف الاسلامي، ص8.

[3] - ولتر ستيس: التصوف والفلسفة، تر: امام عبد الفتّاح امام، الناشر مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، 1999، ص9.

[4] - ابراهيم ابراهيم يس: مدخل الى التصوف الفلسفي(دراسة روحية سيكوميتافيزيقية)، منتدى سور الازبكية، ط2 ، 2002، ص 13.

المفهوم هو ذلك النور الداخلي الذي يشعر به كلّ عارف، وهو مقترن بالجانب الأخلاقي والعقلي ويصاحبه شعورٌ بالخلود، وعدم الرهبة من الموت ،وكذلك عدم الشعور بالخطيئة.

3- مراحل تطور التصوف الإسلامي:

تضاربت الآراء وتعددت حول تحديد بداية التصوف الإسلامي، إلّا أنّ أغلب الأقوال اتفقت على ظهوره بين القرن الثاني والثالث للهجرة، حيث يقول ابن الجوزي: " وهذا الاسم ظهر للقوم قبل سنة مائتين، ولما أظهره أوائلهم تكلموا فيه وعبّروا عن صفته بعبارات كثيرة، وحاصلها أنّ التصوف عندهم رياضة النفس ومجاهدة الطبع بردّه عن الأخلاق الرذيلة، وحمله على الأخلاق الجميلة من الزهد والحلم والصبر، والاخلاص والصدق إلى غير ذلك من الخصال الحسنة التي تكسب المدائح في الدنيا والثواب في الأخرى"[1].

لقد نشأ التصوف الإسلامي ونما في أحضان الاسلام وتربته، واستمد أصوله وتعاليمه من منابع الشريعة والسنة النبوية الشريفة، حيث يقول الامام الكبير للصوفية الشيخ الجنيد: "من لم يحفظ القرآن ويكتب الحديث، لا يُقتدى به في هذا الأمر لأنّ علمنا مقيّد بالكتاب والسّنة "[2]، اشارةً منه إلى أنّ الصوفي مرجعه الأول والأخير القرآن والسنّة، فإذا تكلّم خارج تعاليم الشريعة عُدّ زنديقا لا يُعتد بكلامه، وهو الرأي نفسه الذي قال به الصوفي الكبير عبد الكريم الجيلي (ت 805 ه)؛ حيث يؤكد على أنّ كل حقيقة صوفية لا تتماشى وكتاب الله ،وسنّة نبيّه الكريم ،تعّد ضلالة[3].

ويمكن تقسيم المحطّات التي مرّ بها التصوف الاسلامي عبر تاريخه إلى ثلاثة مراحل هي:

1- المرحلـــة الأولى: (القرنين الأول والثاني للهجرة)

وتنحصر هذه المرحلة بين القرنين الأول والثاني للهجرة، وقد اختصّ بها مجموعة من الناس سلكوا مسلكا خاصا في العيش، وهذا من خلال زهدهم وتقشفهم في مأكلهم ولباسهم وانكار الذات فقد آثروا الحياة الأخرى على ملّذات الدنيا ومتاعها، ولقد كانت البذور الأولى للحياة

[1] - ابن الجوزي: تلبيس ابليس، ص 147.

[2] - صلاح مؤيد العقبي: الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشأتها، دار البراق، لبنان، بيروت، د ط، 2002، ص 39.

[3] - يُنظر: يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1988، ص 101.

الروحية في الاسلام في عهد النبيّ محمد –عليه الصلاة والسلام- والصحابة التابعين ومن أبرز الشخصيات التي برزت في هذه الفترة:

ابراهيم بن أدهم (ت 161ه)، معروف الكرخي (ت 200ه)، رابعة العدوية (ت 185ه)، داود بن نصير(ت 165ه)،الفضيل بن عياض (ت 189ه)،و لقد كان لكلّ منهم طريقته الخاصة في العبادة، ونظامه في الحياة الروحية، إلاّ أنّ الغاية والهدف كان هو نفسه (توحيد الذات الإلهية)[1].

وينبغي على الباحث في هذا المجال أن يفرّق بين الزهد والتصوف؛ فالزهد هو اتجاه ديني وطريقة تقشف في الحياة ،والتوجه إلى الله، عن طريق العبادات الشرعية، أمّا المتصوف فهو الذي يتّخذ طريقًا روحياً عماده المجاهدة والرياضة النفسية، وهذا لكي يصل إلى درجة تنكشف له الحقائق العليّة[2].

والطريق في مفهوم الصوفية كما يقول يوسف زيدان: "هو إقامة ناموس العبودية عبر الرحلة الممتدة من الخلق الى الحق...، وهو السبيل العارج من العالم الفاني إلى حضرة الباقي عزّ وجل، وقد استخدم القوم لفظة (السلوك) للإشارة إلى الطريق الصوفي لما تحمله من دلالات خاصة بالخروج والدخول معا...، فالطريق خروج من وهم الغفلة وحبّ الدنيا، ودخول في طاعة المولى و محبتّه"[3]، أي هو الرحلة الروحية التي يتخذّها الصوفي من العالم الحسّي نحو العالم النوراني والفناء فيه، بواسطة المجاهدات والرياضات النفسية، متمثلة في مجموع المقامات والأحوال.

هذا وقد كانت بداية التصوف عملياً وأخذ استقلاليته عن الطابع الزهدي أواخر القرن الثاني الهجري، وقد ورد ذكر "الصوفية النسّاك" أوّل ما ورد في أعمال الجاحظ[4].

وقد تميّز الزهد خلال هذين القرنين بعّدة خصائص هي:

[1] - أبو العلا عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الاسلام، ص 87.

[2] - محمّد علّي أبو ريان: الحركة الصوفية في الاسلام، ص 27.

[3] - يوسف زيدان: الطريق الصوفي وفروع القادرية بمصر، ص 19.

[4] - محمد عليّ الكندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 51.

- فكرة العزوف عن الدنيا وزخرفها طمعا في ثواب الآخرة و خوفا من العذاب امتثالا للكتاب والسنة.

- الطابع العملي، حيث لم يكن ذا قواعد نظرية، وكان هدفه أخلاقي بالدرجة الأولى.

- امتاز عند المتأخرين من الزهاد في هذه الفترة (كرابعة العدوية) بتعميق في المضامين؛ حيث عُدّ مرحلة تمهيدية للتصوف بمعناه الدقيق[1].

2-المرحلة الثانية: (القرنين الثالث و الرابع للهجرة)

تميز التصوف في هذه الفترة بخصائص نفسية وأخلاقية وميتافيزيقية، لقد كان التصوف هذه المرحلة علمًا للنفس الإنسانية، وكان هدف المتصوفة هو التحقق بالفناء عن وجودها، والاتحاد في الذات الإلهية[2]، حيث اتجهوا إلى الكلام عن معان وأسرار لم تكن موجودة من قبل؛ فتحدثوا عن السلوك والنفس والطريق والفناء والبقاء، والحلول ووحدة الشهود ووحدة الوجود والمقامات والأحوال، والصحو والسكر والغيبة وغيرها، واختلفوا عن غيرهم بلغة خاصة، كما أسسوا لهذا العلم نظرياً، حيث كان القرن الثالث بداية لتكوّنّ علم التصوف[3].

لقد دخل التصوف في هذه المرحلة دور الكشف والذوق والمواجيد؛ ويمثل هذا الدور العصر الذهبي للتصوف الاسلامي؛ حيث أصبح طريقة في المعرفة واتخذّ عدّة مسميات منها علم الأذواق، علم البواطن وعلم الأسرار والمواجيد وغيرها.

ومن أهم مميزات هذه المرحلة "اصطباغ التصوف بصبغة ثيوصوفية غنوصية، وتنظيم الطريق الصوفي الذي خطّط فيه الصوفية معارج روحية كلّ منها بأسلوبه الخاص، يؤدي إلى الله ومعرفته، وأبرز مظاهره أنّ التجربة الصوفية أصبحت المحور الذي تدور حوله حياة الصوفي، فهو ينظّمها ويحللّها ويراقبها ،ويفسّر بها في النهاية نظرياته، ولذلك أمكن أن يُقال أنّ علم التصوف استبطانٌ منظّمٌ للتجربة الدينية..."[4].

[1] - يُنظر: أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل الى التصوف الاسلامي، ص 90.

[2] - يُنظر: محمد مصطفى حلمي: الحياة الروحية في الاسلام، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 2011، ص 118.

[3] - يُنظر: أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل الى التصوف الاسلامي، ص 95.

[4] - أبو العلا عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الاسلام، ص ص ، 87،88.

أي أنّ التصوف أصبح في هذه المرحلة علما منظّما دقيقا ومضبوطا، ذا طبعة فلسفية غنوصية؛ حيث ابتعد قليلا عن الطابع العملي الذي ميّز حياة الزهد، وأضحى لكلّ صوفي طابعه الخاص وتجربته التي يفسّر بها نظرياته وأحواله الذوقية والوجدانية، أي أنّ علم التصوف صار نظريةً منظّمةً للتجربة الدينية، ولعل أبرز أعلام التصوف في هذه المرحلة عبد الرحمن الدارانّي (ت 215ه)، بشر بن الحارث الحافي (ت 227ه)، الحارث بن أسيد المحاسبي (ت 243 ه)، أبا زيد البسطامي (ت 261 ه)، أبو سعيد الخراز (ت 277ه)، سهل التُستري (ت 283 ه)، الجنيد (ت 298 ه)، الحلاج (ت 309 ه)[1].

وقد تميّز هذا الدور بخصائص هي:

- العناية بالكلام في أحوال النفس، وكذلك التعمّق في دراسة دقائق السلوك الانساني.

- غلبة الطابع الأخلاقي في العمل والعلم، فأصبح التصوف على أيديهم علمًا للأخلاق الدينية وعملا بها.

- الكلام عن المعرفة الذوقية وأدواتها ومنهجها (الكلام عن الذات الإلهية وصلتها بالإنسان وكذا صلة الانسان بالإنسان).

- ظهر الكلام عن ما يسمى بالفناء الصوفي وكان زعيمه البسطامي، وكذا مقولة الحلول وصاحبها الحلاج، وأصبح للصوفية علمهم الخاص الذي يختلف عن علم الفقهاء من حيث الموضوع والمنهج، وكذا الغاية، وانفردوا بلغتهم الخاصة[2]، ففي هذه المرحلة تأسسّ ما يعرف بالتصوف الفلسفي.

3- المرحلة الثالثة (القرنين الخامس و السادس للهجرة):

تُعّد هذه الفترة فترة تنظيم التصوف وادّعاء الكرامات وتبلّور الطُرق الصوفية[3]، ولعل أشهر من مثّل هذا الدور هو حُجّة الاسلام الامام الغزالي (ت 505ه)، وقد اشتهر بالتصوف السنّي، حيث كان يدعو الى الزهد وتهذيب النفس من مغريات الدنيا وزوائلها، وكذلك عمّق الكلام عن

[1] - يُنظر: عمر فرّوخ، التصوف في الاسلام، مرجع سابق، ص 61-64.

[2] - يُنظر: أبو الوفا التفتازاني، مدخل الى التصوف الاسلامي، ، ص 17.

[3] - يُنظر: عمر فرّوخ، التصوف في الاسلام، ص 71.

المعرفة الصوفية بطريقة لم يسبقه إليها أحد، وقد انتهى إلى إقامة ووضع قواعد خاصة بالتصوف المعتدل الذي لا يخرج عن إطار الكتاب والسنّة، مخالفاً بعض أفكار البسطامي والحلاج[1].

تقول المستشرقة الألمانية آنّا ماري شيمل (1922-2003): "... إنّ أسلوب الغزالي في ربط حياة القلب بالشريعة في تناغم مضبوط وبموقف عقائدي لا غبار عليه، قد جعل علماء الدّين السُّنيين ينظرون الى التصوف بجدّية، فبدأت حركة التصوف المعتدل في تغيير حياة معظم المسلمين العاديّين..."[2].

لقد أصبح التصوف في هذه المرحلة طريقاً ذوقياً ومنهجًا روحانياً، يؤدي إلى المعرفة الحقّة ويحقق السعادة الأبدية، لقد استطاع الغزالي إدخال الكثير من تعاليم الصوفية وأذواقهم إلى علم التوحيد السُّني، حيث لم يعد التصوف بالنسبة له مجرد طريقة في التعبّد، بل جعل التصوف علمًا هدفه المعرفة اليقينية، وقد لقي استحساناً كبيرًا لدى جمهور السنّة من المسلمين خلال هذين القرنين[3].

تكمن أهمية الغزالي كما يرى الباحث عبد القادر محمود، في كونه اتّخذ من التصوف مدرسةً أخلاقيةً، وملاذًا للدار الآخرة، وحركة إحيائية للمعرفة الدينية في شكلها الظاهري والباطني، حيث عالج هذه المعرفة على أساس نفسي واسع، من هنا كان التصوف عنده منهجاً، وليس غايةً في ذاته مثله، مثل الفلسفة[4].

ويقول المستشرق الهولندي دي بور (1866-1942):" لا شك أنّ الغزالي أعجب شخصية في الإسلام، ومذهبه صورة لشخصيته، فلقد أدرك الغزالي في تصوفه أنّ المسألة الدينية أعمق مما أدركها فلاسفة عصره، فقد كان هؤلاء الفلاسفة عقليين في نزعتهم شأن فلاسفة اليونان، فاعتبروا أنّ مقررات الدّين ثمرة للقوة المتخّيلة أو الوهم من جانب الشارع، و رأوا أنّ دين المتدينين امّا انقياد وطاعة عمياء لدى البعض، أو هو ضرب من المعرفة فيه حقائق أدنى مرتبة من حقائق الفلسفة لدى البعض الآخر... وجاء الغزالي فبيّن أنّ الدين ذوق وتجربة من جانب القلب والروح،

[1] - يُنظر: أبو الوفا التفتازاني، مدخل الى التصوف الاسلامي، ص 18.

[2] - آنّا ماري شيميل: الأبعاد الصوفية في الاسلام و تاريخ التصوف، تر: محمد اسماعيل السيّد ورضا حامد قطب، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2006، ص 111.

[3] - يُنظر: محمد مصطفى حلمي: الحياة الروحية في الاسلام، ، ص 149.

[4] - يُنظر: عبد القادر محمود، الفلسفة الصوفية في الاسلام، دار الفكر العربي للطبع والنشر، القاهرة ، ط1، 1977، ص ص، 200-201.

وليس مجرد أحكام شرعية أو عقائد تُلقى، بل هو تجربة يُحسّها المتدّين بروحه احساساً حيّاً، ويمارسُها عملياً"[1].

بالإضافة إلى شخصية الغزالي نذكر صاحب الحكمة الإشراقية "السهروردي" (ت 549 ه)، الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي (ت 638 ه)، سلطان العاشقين ابن الفارض (ت 632 ه)،ابن سبعين (ت 669ه)، وقد تميّز تصوفهم بامتزاجه واصطباغه بالفلسفة (تصوف فلسفي-صوفية فلاسفة)، وكذلك بدا تأثرهم بالثقافات والفلسفات الأجنبية، وامتازت معظم أعمالهم بالعمق والتحليل، وقدّموا نظريات في النفس والسلوك والأخلاق والمعرفة كان لها كبير الأثر في من أتى بعدهم من الصوفية المتأخرين[2].

فالتصوف الفلسفي يقوم على أساس قويّ من الحكمة والذوق، حيث أنّ تعبيرات أصحابه وكتاباتهم مليئة بمصطلحات فلسفية مثل: تجّلي، كشف، ذوق، فناء، بقاء، اتحاد، حلول، سكر، صحو، غيبة، اشراق، وحدة الوجود، وحدة الشهود...[3].

وخلاصة القول: أنّ بدايات التصوف الاسلامي كانت بدايات ذات طابع قلبيّ خالص، وهذا خلال القرنين الأول والثاني غلب عليه الجانب العملي البحت، حيث كان علماً للمعاملات الدينية الظاهرة (الجانب الزهدي)، وقد استمر على هذا النحو خلال القرنين الثالث والرابع حتى بداية القرن الخامس والسادس، حيث أصبح التصوف علمًا نظريًا يجمع بين التجربة الصوفية والفلسفة ممثلا في مجموعة من المتصوفة، أمثال ابن عربي وابن الفارض وغيرهما.

4- اللغة الصوفية وممكنات الخطاب الصوفي:

يحتّل الخطاب الصوفي مكانةً هامةً ومتميزة في التراث العربي الاسلامي، فهو" يعّد فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط ما توّفر له النصيّة، وهذا ما يكسبه أبعاداً تضمن له الانسجام والتواصل، فقد أبدع المتصوفة "نصوصًا حصلت تحصيلًا كافيًا لصيغتها الصرفية، وقواعدها النحوية وأوجه دلالات ألفاظها وأساليبها في التعبير والتبليغ"[4].

[1] - عبد القادر محمود: الفلسفة الصوفية في الاسلام، ، ص ص، 203-204.

[2] - يُنظر: أبو الوفا التفتازاني، مدخل الى التصوف الاسلامي ، ص 19.

[3] - ينظر: يوسف زيدان: الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، ، ص 18.

[4] - آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د ط ، 2009، ص 94.

وعليه وبناءً على هذا يمكننا طرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بمفهوم الخطاب الصوفي واللغة الصوفية وعلاقة القارئ بالنص الصوفي، وكذا أهم الميزات الأدبية والفنية التي وُسم بها عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى.

كيف استطاع الخطاب الصوفي أن يفرض نفسه كنوع من الكتابات في الساحة الأدبية؟ وكيف تلقاه القارئ ؟ وهل استطاع النص الصوفي تحقيق التواصل بينه وبين المتلقيّن والقرّاء؟ ماهي أهمّ مميزاته الجمالية والأدبية والفنية؟ كيف استطاع المتصوفة ايصال أفكارهم إلى جمهور العامة من الناس؟ ماهي أهم مميزات اللغة الصوفية؟.

يرتبط الخطاب الصوفي بتجربة المتصوف الخاصة وأذواقه ومواجيده وأحواله، ولهذه التجربة ما يميّزها عن غيرها من التجارب الانسانية الأخرى؛ باعتبارها تجربة ذوقية عرفانية بالدرجة الأولى، تختص بها فئة معينة من الناس، وليست تجربة متاحة للجميع، حيث أنّ سالك الطريق الصوفي يعتمد الذوق والمشاهدة والاستبطان الذاتي؛ وقد أولى أهل التصوف أهمية كبرى للذوق وقالوا: "إنّه لا يحسن التصوف إلاّ من كان ذا ذوق يناله بالرياضة والمجاهدة، وهذا الذوق هو ما يوصلهم إلى مرحلة الكشف"[1]، وهذه المعرفة الذوقية لا يمكن الاستدلال عليها بالنظر العقلي والمنطقي، وإنّما هي معرفة حدسية مباشرة ،تتمازج فيها الذات وتفنى فناءً مطلقا في المحبوب ،فهي فانية فيه باقية به.

يقول أحد المتصوفة أيضا: "ذُق مذاق القوم ثم أنظر ماذا ترى، إنّ علومنا ذوقية محضة، وعلينا أن ندُّلك على الطريق، وليس علينا ادراك النتائج، قد أتيناك فاعلين لا قائلين ولا مفكّرين، فدع عنك ثقتك العمياء في الحسّ والعقل ،ودع عنك غفلتك، واعلم أنّ الفلسفة أن علمّتك شيئا فقد علمّتك نهاية الشوط الذي تستطيع أن تجري فيه في ميدان العقل، ولكنّها لا تُخبرك بشيء عن الميادين الأخرى التي في استطاعتك أن تجري فيها"[2].

لقد مثّلت التجربة الصوفية بحّق نوعا من الثورة ضدّ عناصر الثبات في طرائق التعبير والابداع المتداولة، وذلك بفتحها أبواب التساؤل حول الجمالي والديني بصورة غير مسبوقة في الكتابة العربية، لكون هذه التجربة حالة باطنية تأخذ حيّزها في الوجود عبر اللغة التي تتجاوز

[1]- يُنظر: محمد ابراهيم الفيومي، ابن عربي صاحب الفتوحات المكية، الدار المصرية اللبنانية ، د ط، د.ت، ص 41.
[2]-أبو العلا عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الاسلام، ص17.

حدود المكان والزمان، والتعبير عن المألوف، لتُنشئ العالم من جديد في اطار الرؤية الصوفية[1]، فاللغة الصوفية هي عبارة عن ثورة ضدّ المألوف والثابت والمرتكزات المعروفة نحو عالم من المطلق و اللانهائية واللامحدود.

لقد عانى الخطاب الصوفي من الإقصاء و التهميش زمنا طويلا حيث كان الموقف منه موقفا مصادراتيا الغائيا؛ واصطدم بجدار التلّقي وتعذّرت عملية التواصل والاتّفاق بين أفق ألفه المتلقي وآخر في طور الانجاز[2]؛ ذلك أنّ الخطاب الصوفي كما يقول أدونيس:" نشأ في مناخ ثقافي ينهض على الإيمان بأنّ هناك حقيقة واحدة ووحيدة، نهائية، وكلّ ما عداها باطل، وهي إلى ذلك مجسّدة في شريعة يستند إليها ويحرسها نظام سياسي، وكلّ قول آخر امّا أنّه يتطابق معها وحينئذ يكون ناقلا، وإمّا أنه يتناقض معها، وحينئذ يجب رفضه ونبذه"[3]، وهذا معناه أنّ النص الصوفي عامة ظهر في مجتمع ذو أساس ومرجعية واحدة، تمثلت في القرآن والسنّة، ولهذا عدّ كلّ علم لا يستند الى هذه المرجعية منبوذًا لا يعتّد به، وهذا حال التصوف.

فقد جاءت الكتابة الصوفية إذن لتجاوز الأنظمة المتعارف عليها، و فرض نوع من السلطة و المكانة اللغوية، وذلك بأنّها رسمت صرحًا جديدا للعلاقة بين الإنسان وخالقه، وذلك بتخطي الأسس الثابتة، حاولت الكتابات الصوفية إرساء خطاب مختلف مغاير صادر عن فكر مناهض لما هو سائد، خطاب يستمد ألفاظه من معجم غير مألوف، معجم تحيط به هالة من الغموض والغرابة والابهام، فشكلّ بذلك الخطاب الصوفي صدمة للمتلقي البسيط اتجاه مفردات وعبارات هذا النص، و هذا ما جعله عرضة للهجوم والقذف والمصادرة و التهميش، خاصة من قبل السلط الدينية.

لقد حاولت الكتابة الصوفية " أن تخلق تباعدًا بين اللغة الاجتماعية المألوفة، وأسسّت للغة جديدة نقلت مفهوم الكتابة من المعيار الاجتماعي السائد لتعانق الطبيعة بل الوجود

[1] - يُنظر: طالب معمري، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 29.

[2] - نصيرة صوالح: الصوفية من خطاب الفتنة إلى فتنة الخطاب، مجلة حوليات التراث، ع2، 2004، جامعة مستغانم، ص88.

[3] - أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط 3 ، د. ت، ص 187.

بأكمله، لقد كان هاجس هذه الكتابة المركزي هو تجاوز أطر الكتابة السائدة، وجعل هذه الكتابة مجالاً للقاء بين الألوهية والطبيعة".[1]

إنّ التجربة الصوفية هي **تجربةٌ لغويةٌ** بالدرجة الأولى (تجربة خاصة)، هي عبارة عن هدم وخرق للمنظومة العامة لإنتاج وخلق منظومة جديدة، وهذا الخلق يشمل دلالة اللغة، لا الأبنية التركيبية والنحوية والصرفية والصوتية، فهي تُعيد إنتاج المعنى لتخلق لها رؤية خاصة تضّل متوارية، ولكن ليس خلف نقاب اللغّة، وإنمّا في المعجم الصوفي السّري[2].

فاللغة الصوفية بهذا تتجاوز وتتخّطى وتتمّرد على جاهزية الدال والمدلول؛ بحيث تنتشل الألفاظ من مقبرة المألوف السائد، وتخلخل الأنظمة النمطية المعهودة، وهي بهذا تعدل باللغة عن مأزق الجمود والتكرار وتؤدي بها إلى آفاق ورؤى تعبيرية مغايرة، وبالتالي فالخطاب الصوفي هو خطاب ينفتح على غواية التأويل وتعدُّديته.

إنّ اللغة الصوفية موازية ومعبّرة عن تعقيد التجربة الصوفية أساسًا، حيث أصبحت اللغة عند الصوفي عبارة عن مخاضٍ عسيرٍ ،يتجاوز بها حدود التواصل إلى التعبير عن غير المألوف، اللامحدود، والمطلق، لقد سعى الصوفية لتفجيرها، والخروج بها عن المواضعات الاجتماعية؛ لتصبح بذلك لغة وجودية تحمل بين طيّاتها أسرار الكون والخلق، وهم بهذا يجعلون العالم نوعًا من الكتابة الذي لا يُتاح لأيّ كان قراءته وتأويله[3].

لقد أصبحت اللغة والكتابة عند الصوفية عبارة عن هاجس يعبّرون من خلاله عن بواطنهم وحالاتهم، ووجدهم الذي فاض بهم فلم يجدوا في اللغة العادية مبتغاهم، فراحوا ينفذون إلى ما وراء المعتاد السائد وينطلقون ننحو المطلق اللامتناهي، وبهذا أصبحت اللغة والكتابة لدى المتصوف في حدّ ذاتها تجربة وليست تعبيرا عن تجارب، يقول الباحث عبد الحميد هيمة: "إنّ الكتابة الصوفية تجاوزٌ لصناعة اللغة، وتجاوزٌ للقواعد المتعارف عليها، وتجاوزٌ لقوانين الربط بين الأشياء، ولعّل هذا ما جعل منها توليفًا صدامياً للمحسوس والمعقول في

[1] - عبد الحميد هيمة: الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، مجلة الأثر، ع 7، ماي، 2008، ص 225.

[2] - يُنظر: عباس رشيد الدّده: الصوفية مخصّبا للشعرية (نحو قراءة سايكوصوفية لجدارية محمود درويش)، مجلة كليةالآداب، جامعة بغداد، العراق،ع97، 2011، ص ص، 227،228

[3] - يُنظر: حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، د ط، د. ت، ص78.

الثقافة العربية"[1]، فالخطاب الصوفي من منظور عبد الحميد هيمة هو خطابٌ يتجاوز كلّ ما مألوف و ثابت ومؤسس، وهذا ما أكسبه صفة الصدامية و الفجاءة و الغرابة و الدهشة اتجاه ما هو متعارف عليه داخل الثقافة أو المحيط العربي.

لقد مرّت اللغة الصوفية بمراحل ثلاثة يمكن ايجازها فيما يلي:

المرحلة الأولى:

كانت اللغة الصوفية في هذه الفترة لغة بسيطة بساطة تجربة الصوفي نفسه، حيث استمد المتصوفة ألفاظهم من القرآن من خلال تدّبرهم فيه وتلاوته فجاءت مصطلحاتهم وكلماتهم بلغة القرآن الكريم مثل: ذكر، قلب، تجّل استقامة، صدق، محبّة، يقين، توبة، شغف...، وأيضا استمدوا الكلمات المتقابلة والمتشابهة منه: كالظاهر والباطن، الطول العرض، القبض والبسط، المحو والإثبات، الفناء والبقاء..." فالخطاب الإلهي الصوت المسيطر على النص الصوفي، ويأخذ في الغالب الأعّم صيغة الخطاب القرآني، ويتشح بنغمة ذات قدسية"[2]، ففي هذه المرحلة اتسّمت اللغة الصوفية بالبساطة، و قد أخذت مفرداتها من الشريعة القرآنية.

المرحلــة الثانية:

حيث بلغت اللغة الصوفية أوّجها وأقصاها، وأصبحت ذات كيان خاص جدّا، ذو رموز واشارات مبهمة على القارئ العادي، حيث تفاقم الإشكال التعبيري حتى أصبح بمثابة أزمة، " ويمثّل الحلاج مرحلة متقدّمة من مراحل أزمة اللغة عند الصوفية، كما يمثّل التضحية الكبرى التي قدّمها الصوفية في طريقهم نحو اقرار القاموس الصوفي الخاص"[3]، وفي هذه الفترة أضحت التجربة خلاّقة تأتي بمعطيات جديدة لم تكن موجودة في القرآن، ومع الحلاج وُلدت اللغة الصوفية الجديدة، وقد تأثرت اللغة في هذه المرحلة بالمذاهب الفلسفية كالغنوصية والحلولية والمانوية و الإشراق.

المرحلــة الثالثة:

[1] - عبد الحميد هيمة: الهاجس الابداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، ، ص 231..

[3] - يوسف زيدان: المتواليات، ص 35.

[1] - يوسف زيدان: المتواليات،ص 16.

بلغت الكتابة الصوفية في هذه الفترة ذروتها، ويمثّلها أحسن تمثيل صاحب المواقف والمخاطبات الإمام النفري، حيث ينتقل الصوفي من التفّكر والتدّبر في القرآن إلى مخاطبة الذات الالهية والتلذّذ بمجالستها، ويمتزج في هذه اللغة الرمز بالإشارة، وتصبح اللغة بذلك غامضة مبهمة مستغلقة على الفهم، لأنّ الصوفي يصل إلى مرحلة ما يسمى الفناء في الله، وبالتالي لا يستطيع التعبير عن تلك الحالة[1]، لقد اتجّهت اللغة في هذه المرحلة نحو التفلسف (وحدة الوجود، وحدة الأديان، الإنسان الكامل)، ولعّل المقولة المشهورة للنفري أحسن تعبير عن هذه المرحلة، حيث يقول: "كلمّا اتسّعت الرؤية ضاقت العبارة"[2]، أي أنّ الصوفي عندما يصل إلى درجة قصوى من النشوة في رحلته الروحية، تصبح العبارات عاجزة عن وصف حالاته الوجدانية والذوقية.

يقول الدكتور عاطف جودة نصر:" وليست اللغة في أنساق التعبير العرفاني مجرّد أداة للفهم والاتصال،أو بناء يضّم كثرة من العلاقات المتشابكة، أو نظام تعبيري تحكمه قواعد مخصوصة، فهي إلى هذا كلّه ظاهرة تُبدي نفسها فيما يُسمّى بمستويات التعبير التي تناظر من وجهة الحياة الروحية مستويات الشعور العرفاني، وهذه أخصّ خصائص اللغة في العرفانية الصوفية"[3].

فهذا يعني أنّ اللغة في العرفان الصوفي تجاوزت الدور الذي كانت تمثّله في التواصل والعلاقات، لتصبح بذلك معبّرا حقيقيا عن الخصوصية الشعورية في العرفان الصوفي، فاللغة الصوفية هي تجربة تنطلق من الداخل إلى الخارج تعكس رؤية الصوفي، وهذا ما يؤدي إلى "إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة، إنّها آفاق مفتوحة على المطلق واللانهاية ومعراج يسمو بنا إلى الرؤى والكشوف العلوية، ولذلك كان التصوف فتحاً جديدًا في مملكة اللغة إنّه السكر والحب والعروج في سماء الفكر الاشراقي، لتحقيق التواصل المفقود مع العالم والإنسان"[4].

أي أنّ لغة التصوف تنفتح على تأويلات عدّة بتعدد القرّاء والمتلقّين؛ فتصبح الدلالة في الخطاب الصوفي مطلقة مفتوحة إلى مالا نهاية.

---

[1] - يُنظر: حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، ، ص 85-87.

[2] - محمد بن عبد الجبّار بن الحسن النفري: المواقف والمخاطبات، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ط، د. ت، ص52.

[3] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1978، ص 422.

[4] - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، د ط،2008 ص 382.

إنّ فهم اللغة الصوفية توجب على القارئ الوقوف على أهم آليات تكوّنها وتشكّلها، وبالتالي يصبح لزاما عليه العودة بها من حيّز الفعل إلى حيّز القوة، لكي يستطيع معرفة العوامل التي ساهمت في تشفيرها وغموضها واستغلاقها، حيث يذهب ابن عربي إلى القول" بأنّ بدايات تكوّن اللغة الصوفية كان خاضعا لسلسلة من الاستعدادات الروحية والتجارب الخاصة، فالخطاب الصوفي لا يتكوّن من تخطيط مسبق بل من اجتهاد واستعداد روحي يُجثم وراء النظر العقلي ؛ل أنّ الكلمة عندهم لا تُماثل " الدال والمدلول...،بل هما يستمدان معناهمُا من خلال التمثيل الثقافي"[1].

لقد شكّل الخطاب الصوفي ولغته أزمة معرفية تواصلية، وقد صرّح المتصوفة بأنّ علمهم هذا لا يكتسب بالتعلّم، وانمّا بالذوق والتجربة، واتخذّوا لأنفسهم قاموسا مصطلحيا خاصا بأسرارهم الباطنية اللدنية، ومن أهم الأسباب التي دفعتهم إلى هذا، يقول ابن عربي: "لأنّ كتب أهل طريقتنا مشحونة بهذه الأسرار، ويتسلطون عليها أهل الأفكار بأفكارهم، وأهل الظاهر بأوّل احتمالات الكلام، فيقعون فيهم، ولو سُئلوا عن مجرد اصطلاح القوم الذي تواطؤوا عليه في عباراتهم ما عرفوه، فكيف ينبغي لهم أن يتكلموا فيما لم يحكموا أصله؟"[2].

ويقول صاحب الرسالة في(باب تفسير الألفاظ التي تدور بين هذه الطائفة) في هذا الشأن: " اعلم أنّ من المعلوم أنّ كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها –فيما بينهم- انفردوا بها عن من سواهم، تواطؤوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها، وهذه الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلّف، واستخلص لحقائقها أسرار قوم"[3].

ويقول ابن عربي في ذات الشأن: "وهذا الفنّ من الكشف والعلم يجب سترُه عن أكثر الخلق لما فيه من العلّو، فغورُه بعيد والتلف فيه قريب، فإنّ من لا معرفة له بالحقائق ولا

[1] - ميشال زكريا :الألسنية وعلم اللغة الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1986، ص 180.

[2] - بوزيان أحمد: اشكالية المصطلح الصوفي بين فيض اللطائف وضيق الدلالة، الموقع الإلكتروني platform elmanhal .com،يوم 2022/12/8.

[3] - أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، ص 130.

بامتداد الرقائق ويقف على هذا المشهد من لسان صاحبه المتحقّق به، وهو لم يذُقه ربّما قال (**أنا من أهوى و من أهوى أنا**)، لهذا نستُره ونكتُمُه"[1].

وقد قام المتصوفة بالستر عن علومهم وأسرارهم خوفا من أن تُباح دماؤهم، ويتهمون بالكفر والزندقة، ولعل أفضل مثال هو ما حدث لشهيد الصوفية "الحلاج" حيث تمّ اعدامه وصلبه، و السهروردي المقتول.

يقول الإمام السهروردي (الصوفي المقتول و صاحب الحكمة الإشراقية) في هذا الأمر:

و ارحمتا للعاشقين تكلفوا ستر المحـبّة والهوى فضّاح

بالسرّ إن باحوا تُباح دماؤهم وكذا دماء العاشقين تُباح

وإذا هم كتموا تحدّث عنهم عند الوشاة المدمع الساح

وبدت شواهد للسقام عليهم فيها لمشكل أمرهم ايضاح[2]

ولعّل هذا ما جعل ابن عربي في ديوانه "ترجمان الأشواق" يقّدم في بداية ديوانه شرحا مسبقا لأشعاره لكي لا يُساء فهمُه ويُتّهم بالزندقة، حيث يقول: "فكلّ اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكّني، وكلّ دار أندُبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الايماء على الواردات الإلهية، والتنزّلات الروحانية، والمناسبات العلوية، جريا على طريقتنا المُثلى، فإنّ الآخرة خير لنا من الأولى"[3].

ويقول أيضا: "... فاستخرتُ الله تعالى تقييد هذه الأوراق، وشرحتُ ما نظمتُه بمكّة المشّرفة من الأبيات الغزلية في حال اعتماري في رجب وشعبان ورمضان أشير بها إلى معارف ربّانية، وأنوار الهية، وأسرار روحانية، وعلوم عقلية، وتنبيهات شرعية، وجعلتُ العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشّق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء اليها، وهو لسان كلّ أديب ظريف، وقد نبّهتُ على المقصد في ذلك بأبيات وهي:

كلّما أذكره من طلل أو ربوع أو مغان كلّما

[1] - محي الدين ابن عربي: رسائل ابن عربي، دار احياء التراث العربي، بيروت، كتاب الفناء في المشاهدة ،الجزء 1، ص3.

[2] - كامل مصطفى الشيبي: ديوان السهروردي المقتول، المكتبة الوطنية للنشر، بغداد، 2005، د ط، ص 13

[3] - محي الدين ابن عربي: ديوان ترجمان الأشواق، دار المعرفة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص25.

أو أنادي بحدّاة يمّموا بانة الحاجر أو ورق الحمى

أو بدور في خذور أفلت أو شموس أو نبات أنجُما

أو خليل أو رحيل أو رُبى أو رياض أو غياض أو حمى

أو نساء كاعبات نهّد طالعات كشموس أو دُمى

كلما أذكره ممّا جرى ذكره أو مثلـــه أن تفهمـــا

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطـن حتى تعلمـا[1]

ولما كانت الأسرار الصوفية شديدة الخصوصية، وعجز المتصوفة على التعبير عن عوالمهم الباطنية وأحوالهم الوجدانية بلغة الواقع العادية والمألوفة، استعانوا بلغة الرمز والاشارات والايماءات، ولجأوا لتوظيف الخيال في خطاباتهم، وهذا لقصور لغة الاصطلاح والوضع في نقل تجاربهم الذوقية القلبية، وهذا " لأنّ اللغة الإنسانية هُيئت للإدراك الحسي بالأساس، أما ما يمكنُها أن تحققّه في مجال التعبير التجريدي فليس إلاّ جُهدا مُضنيا بذله العقل ليتخطّى عالم الحسّية، من هنا يظّل انقهار الإنسان متى ما طمح الى الكشف عن الكلّيات والمغيّبات بلغة أرضية تعيينية، ومن هنا أيضا تظل وسيلتـُه لتجاوز بعض قصوره أن يصطنع الشعر، وأن يركب موج الانزياح الخطير"[2].

نفهم من هذا السبب الرئيس للجوء المتصوفة إلى اللغة الترميزية المُبهمة الغامضة، حيث جاءت خطاباتهم منزاحة عن المعيار والاصطلاح والثوابت، فبدت في غاية الغرابة والدهشة والاستغلاق والايحاء؛ لأنّها عبّرت عن عوالم خيالية باطنية وجدانية ذوقية محضة، وبالتالي فسبب تعقيد اللغة الصوفية يرجع بالأساس إلى تعقيد التجربة الصوفية ذاتها.

يقول أبو العلا عفيفي: " إنّ لغة المنطق قاصرة عن أن تعبّر عن تلك المعاني الذوقية التي يدركها الصوفي في أحوال وجده، فليس لديه الاّ لغة الاشارة والرمز ولغة الخيال والعاطفة، يُومئ

[1]- محي الدين ابن عربي: ديوان ترجمان الأشواق، ص ص، 27.26.

[2]- سليمان عشراتي: الأمير عبد القادر الشاعر، مدخل الى تحليل الخطاب الشعري في محطة المابعد، دار القدس العربي للنشر ،وهران، ط1، 2011، ص 206 .

بها ايماء الى تلك المعاني التي لا يُدركها على حقيقتها الاّ من ذاق مذاق القوم وجرّب أحوالهم"[1]. وبهذا فمسألة الذوق الصوفي تستدعي اللغة التي تومئ ولا تصّرح، تُلغز ولا تُبدي، تشير ولا تعّبر، لغة متجاوزة لكلّ ما هو واقع و سطحي و ماديّ.

تكمن إذن أهمية اللغة عند المتصوفة في التعبير عن مكاشفاتهم ومشاهداتهم ومواجيدهم التي تحتاج إلى براعة كبيرة في استخدام نص يحمل المعاني المراد الكشف عنها، أو الاشارات والرموز المُتعمّد استخدامها، كما تحتاج كذلك الى براعة تضاهيها أو تفوقها في تلقّيها، وكل هذا لا يتم إلاّ بوضع الألفاظ على المعاني المقصودة، وأن لا يُؤخذ بظاهر اللفظ بل يؤخذ بتأويل المعنى وفكّ الرموز والاشارات، فلغة الصوفي يجب أن تعبر من معنى ظاهر إلى آخر متخفي، أو تؤول من معنى بعيد إلى المعنى الأول المراد، وتحلّ الألغاز المبهمة، وهذا لا يُتاح للملقي العادي، وإنّما المؤهل المتذوق لأحوال الصوفية وأذواقهم[2].

لقد تميّز الفكر الصوفي عامة بالرمزية (المعنى غير المباشر)، وقد كان هذا قصدا منهم؛ فالرمزية عندهم منهجهم في التعبير عن حقائق إلهامية تتعلق بموضوعات الفكر الأساسية (الحق، العالم، الإنسان)، فجاءت لغتهم رمزية خارجة عن العرف والاصطلاح وعباراتهم أصدافا تُخفي وراءها لآلئ المعنى وجواهره، يقول ابن عربي: " فالتفت إلى رمزي ترى ما أقصده"[3].

ويقول أيضا:" قوالب ألفاظ الكلمات لا تحمل عبارة معاني الحالات"[4]، لقد كان الأسلوب الرمزي الطريق الأمثل الذي سلكه الصوفي في التعبير عن دواخله وخبايا الحقائق الالهية العلوية.

فالتعبير الرمزي كما يقول أدونيس:" هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدّها الكلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنّه تعبير لا يخاطب العقل بل يخاطب القلب، وما يستجيب في النفس للسحر وكل ما يخرق العادي والمألوف، فكما أنّ الحالة الصوفية لا يحكمها مقياس الحسّ والعمق، فكذلك ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع

[1] - محمد بن بريكة : التصوف الاسلامي من الرمز الى العرفان، دار المتون للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2006 ، ص 84.

[2] - يُنظر: ساعد خميسي: الرمزية و التأويل في فلسفة ابن عربي الصوفية (رسالة دكتوراه دولة)، 2005 ، جامعة منتوري قسنطينة، ص 75.

[3] - محمد ابراهيم الفيومي: ابن عربي صاحب الفتوحات المكية، مرجع سابق، ص 53.

[4] - نصر حامد أبو زيد : هكذا تكلم ابن عربي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 95.

أن تعبّر عمّا يتناقض مع الاصطلاح والوضع، وهكذا فإنّ لغة الصوفية هي بالضرورة الباطنية التي لا يمكن فهمها بالمنطق الظاهر، وإنمّا يجب فهمها بمنطقها الباطن بكلّ حقائقها وأبعادها"[1].

وخلاصة القول في هذا أنّ توظيف المتصوفة للرموز والاشارات في خطاباتهم أكسب النص الصوفي طابعًا خاصًا بعيدا عن الواقع؛ حيث عدّ نصًا غامضًا مبهمًا مشفّرا مجازياً منزاحاً بسمته الروحانية والعرفانية، ولعل هذا ما أكسبه سمات جمالية وفنيّة عديدة جعلت منه متفرّدا عن غيره من الخطابات الأخرى، ذا هوية شديدة الخصوصية مليئاً بالدلالات الكامنة وراء ظاهر ألفاظه ومفرداته، مما يجعل المتلقي والقارئ بالخصوص أمام نص مُلغز مستغلق على الفهم يحتاج منه العدّة الكافية لتأويل عباراته واستيعاب معانيها.

[1] - أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الاتّباع والابداع عند العرب)، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط3، 1982،ج2، ص 95.

الفصل الأول: الشعر والخطاب الصوفي (مطارحات نظرية)

1- مقدمات في الخطاب الشعري و طبيعته

2- الشعر و التصوف وحدود العلاقة

3- الشعر رؤيــة للعالم و تحقّق بالوجود

4- من الشعر الصوفي إلى الشعرية الصوفية

5- ممكنات الخطاب الصوفي و عالميته

أولا- مقدّمات في الخطاب الشعري و طبيعته:

1- لمحة عامة عن مفهوم الشعر:

حظي الشعر على مرّ العصور بكبير اهتمام الدارسين والنقاد؛ سواء بما تعلق بمفهوم الشعر وماهيته أو وظيفته، أو ما تعلّق بالدراسات التي انصّبت حول جماليات النص الشعري وأدبيته شكلاً ومضمونًا، وقد شكلّت هذه الجهود والانجازات عامة محاور أساسية للنظرية الشعرية عبر مراحل تطورها، وسنتطرق أولاً إلى المفهوم اللغوي وكذلك الاصطلاحي للشعر، ثم نعرّج بإيجاز على مفهوم الخطاب الأدبي والشعري، وفي الأخير سنورد أهم مقومات و خصائص الخطاب الشعري.

- المفهوم المعجمي للشعر:

كان الشعر عند العرب اللسان المعبّر عن حالهم منذ العصر الجاهلي، باعتبار أن أدب العرب منذ الجاهلية وحتى القرن العشرين هو أدب شعري محض، وقد ارتبط الشعر عند الشعراء القدامى بالإنشاد حيث كان شفهياً مقترنا بالغناء، وهذا ما يدل على أهمية الأوزان والموسيقى عند الشعراء العرب.

يقول ابن منظور في معجم "لسان العرب":" والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وشعر الرجل يشعر شعرًا وشعرا و شعرا، وقيل: شعر فلان وشعر يشعر شعرا، وهو الاسم، وسمي شاعرا لفطنته... ويشعر المتشاعر: الذي يتعاطى قول الشعر وشاعره فشعره شعره، بالفتح: أي كان أشعر منه وغلبه، وشعر شاعر: جيّد...[1].

وقد عرّفه ابن فارس في "مقاييس اللغّة" بقوله: "شعر: الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات... فالأول: الشعر معروف والجمع أشعار، والواحدة شعرة، ورجل أشعر طويل شعر الرأس والجسد، والباب الآخر: الشعار: الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضًا. والأصل قولهم: شعرت بالشيء، إذا علمته وفطنت له... وقالوا: وسمي الشاعر لأنّه يفطن لما لا يفطن له غيره،

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص410

يقول: إنّ الشعراء لم يغادروا شيئاً إلاّ فطنوا له".[1]

المفهوم الاصطلاحي:

أخذت الدلالة الاصطلاحية لمفهوم الشعر عدّة معاني ومدلولات مختلفة، وهذا تبعاً لكل عصر، فلكّل منها مفهومها الخاص للشعر ومعاييره؛ وقد تجد في العصر الواحد عدّة مفاهيم مختلفة للشعر، وهذا ما يدل على أنّ مصطلح الشعر مصطلح خلافي بامتياز.[2]

لقد عُدّ الشعر ديوان العرب باعتباره أقدم الفنون التي عرفوها وعبّر عن معتقداتهم وأفكارهم وحياتهم، فكان خير معين حفظ تراثهم وعبّر عن الشخصية العربية...حيث يقول ابن خلدون:" واعلم أنّ فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم وأصلا يرجعون إليه في كثير من علومهم وحكمهم"[3].

حاول النقاد العرب القدامى تمييز الشعر عن النثر، وحاولوا الوصول الى نظرية في الشعر، من خلال تقصّي ماهية الشعر وضبط خصائصه، إلاّ أنّ البعض رأى أنّ هذه المسألة صعبة، ومن أهم النقاد الذين قدّموا تعريفات له نذكر:

-ابن سلاّم الجمحي (ت 231 ه):

حيث يعّد كتابه" طبقات الشعراء" أول كتاب نقدي عربي صاغ مفهوما للشعر، ويعّد الجمّحي من بين الأوائل الذين أصّلوا للشعرية العربية، وكثير من القضايا النقدية كقضية الانتحال والسرقات الأدبية، وعن مفهومه للشعر يقول: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت ،لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره..."[4].

---

[1] - ابن فارس: معجم مقاييس اللغة ، (باب الشين و العين)، ج3،ص 194.

[2] - فاتح علاّق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، د ط، 2010، ص 33.

[3] - ابن خلدون: المقدّمة، تح: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، القاهرة، تونس، ط1، 2005، ص 478..

[4]- ابن سلاّم الجمحي: طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 2001، ص 27.

فالشعر بهذا المفهوم: هو صناعة ومهارة مثل باقي المهارات يستلزم حنكة وتمكّناً من الشاعر حتى ينتج قصيدة جيّدة راقية.

- ابن قتيبة (ت 276 ه):

يعدّ كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة من بن أهم الكتب النقدية التي تناولت أهم القضايا في تاريخ الأدب والنقد، لعل أبرزها قضية السرقات الأدبية، الخصومة بين القدماء والمحدثين، قضية اللفظ والمعنى...

إنّ أهم ما يميّز ماهية الشعر عند ابن قتيبة في كتابه" الشعر والشعراء" هو تركيزه على عنصري: اللفظ والمعنى؛ حيث يقول: "تدبّرت الشعر فوجدته أربعة أضرب، ضرب منه حسن لفظه ومعناه، وضرب منه حسن لفظه وجلا معناه، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه"[1].

فابن قتيبة يحصر الشعر في أربعة أنواع: النوع الأول هو ما كان لفظه ومعناه جيدّين، أما النوع الثاني فما كان لفظه جيّدا ومعناه واضحا، أما النوع الثالث فهو ما كان معناه جيّدا ولفظه قاصرا عنه، أما النوع الرابع فهو ما كان معناه ولفظه على السواء متأخرين.

ويرى ابن قتيبة أنّ القصيدة لابد أن تنقسم إلى عدة مراحل هي[2]:

- الوقوف على الأطلال.

- أن ينتقل الشاعر الى النسيب.

- وصف الرحلة والسفر والعناء.

- ثم الغرض من القصيدة.

فابن قتيبة هنا يلزم الشعراء باتبّاع عمود القصيدة القديم، أي أنّه كان ضدّ المجددّين.

- الجاحظ (159ه-255ه):

[1] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1،ط3، 1977، ص68.

[2] - م، ن، ص 69.

يعتبر الجاحظ من بين الأوائل الذين كان لهم السبق في تحديد ملامح النظرية الشعرية العربية، ومفهوم الشعر عنده يقوم على أسس وضعها، حيث يقول: " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1].

لقد قسّم الجاحظ الشعر إلى عدة عناصر هي: المعنى، الوزن، اللفظ، المخرج، الطبع، السبّك، الصناعة، النسيج، وأخيرا التصوير. فحقيقة الشعر عنده أنّه صناعة؛ أي أنه مهارة وحرفة وقدرة وتمكّن، أما كونه نوع من النسج؛ فهو أنّه كالخيوط التي ينسج بها الثوب، ومثلما هو الحال في نسج الثياب كذلك الأمر بالنسبة للشعر الذي يتطلب التفنّن والدقة ،ليخرج للوجود في أفضل صورة.

- ابن طباطبا (250هـ- 322هـ):

يذكر ابن طباطبا في كتابه المشهور "عيار الشعر" في باب مفهوم الشعر تعريفًا له، فيقول: "الشعر –أسعدك الله- كلام منظوم بأن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع ،وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه"[2].

الواضح في هذا القول أنّ ابن طباطبا يميل إلى الرأي القائل؛ بأنّ الشعر طبع وليس صنعة، وأنّه مختص بالنظم (الوزن)، إضافة إلى تمييزه للشعر بخاصية الذوق ؛حيث يقول بأنّه من كان صاحب ذوق لم يحتج الى العروض والوزن، على عكس من فقد الذوق وجب عليه التصحيح والتقويم.

[1]- الجاحظ: الحيوان، ، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج 3، ص67.

[2]- أبي الحسن محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، د. ط، 1985، ص ص، 48،49.

وقد اشترط أيضا أدوات للشعر لازمة لبناء القصيدة الشعرية تكون معينا له وهي: التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل فنّ قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها... ولطفها وخلابتها وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وايفاء كلّ معنى حظه من العبارة والباسه ما يشاكله من الألفاظ، حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة[1].

كما يعطي ابن طباطبا أهمية كبيرة للقافية في بناء القصيدة، يقول: " وإذ تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليه، ولا تكون مسوقة اليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصّل بها وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له غير مستكرهة ولا متعبة، لطيفة الموالج سهلة المخارج "[2].

- قدامة بن جعفر (337ه):

في كتابه المعروف" نقد الشعر" يورد قدامة بن جعفر تعريفا للشعر بقوله: "... وليس يوجد في العبارة أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه، إنّه قول موزون مقفّى يدل على معنى، فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون ؛إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا مقّفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدّل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية وزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنّه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذّر عليه..."[3].

ويتابع قائلا: "ولمّا كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة وحدود بينهما تسمى الوسائط، وكان كلّ قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إيّاه سمي حاذقا تام الحذق، فإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 50.

[2]- م، ن، ص 50.

[3]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302، ص 3.

القرب عن تلك الغاية والبعد عنها؛ إذ كان الشعر أيضا جاريا على سبيل سائر الصناعات مقصودا فيه وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنّما هو من ضعفت صناعته".[1]

إنّ قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر بيّن أن العناصر التي ذكرها في الشعر: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، والتي هي بناء القصيدة الشعرية وتجويدها والعناية بها هو الأساس لبلوغ غاية الجودة والجمال.

نلاحظ أنّ مفهوم الشعر عند النقاد القدماء قد اختلف وأخذ عدّة صور؛ فمنهم من كان ينظر إليه على أنّه تآلف اللفظ والمعنى مع القافية والوزن اللذين يكملان بناء القصيدة، فالجمحي يرى بأنّه صناعة كباقي الصناعات شأنه شأن صناعة الذهب واللؤلؤ وغيرها، أما ابن قتيبة فإنّه يحدّد مقياس هو الحسن والجودة في الشعر بغض النظر عن قائله، وكذلك حددّ أربعة أضرب للشعر وهي كما ذكرناها سابقا، أما قدامة بن جعفر فالشعر عنده هو كل كلام موزون مقفى يحمل معنى، في حين أنّ الجاحظ يرى أنّ الشأن في اختيار اللفظ وتخيّره، أمّا ابن طباطبا فيرى أنّ الشعر كلام منظوم مختلف عن النثر له خاصية الوزن والقافية، كما اشترط كذلك عدّة أدوات جعلها ضرورية لبناء النص الشعري، يختار منها الشاعر ما يتناسب وغرض قصيدته.

2- مفهوم الخطاب الأدبي:

يعدّ مفهوم الخطاب الأدبي من المفاهيم التي احتلت حيّزاً واسعا عند معظم النقّاد والدارسين، سواء الغربيين منهم أم العرب، وسوف نتناول بإيجاز شديد بعض مقارباتهم لمصطلح الخطاب والخطاب الأدبي والشعري بالخصوص.

- في التصور الغربي:

نذكر على سبيل المثال لا الحصر أبرز النقاد الغربيين البارزين الذين تناولوا الخطاب في دراساتهم، حيث يعّد الباحث الأمريكي هاريس من الرواد الذين كان لهم السبق في هذا المجال من خلال دراسته المعنونة بـ "تحليل الخطاب" ويعّرف الخطاب بأنّه: " ملفوظ طويل أو هو

[1] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ص، 3، 4.

متتاليـة من الجمل، تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1].

إنّ هاريس هنا يحدد الخطاب بأنّه مجموعة من الألفاظ المتسلسلة، بحيث يمكن دراسة عناصرها من خلال المنهج التوزيعي دون الخروج عن المجال اللساني.

ويقسم الباحث الروسي تودوروف الخطاب إلى قسمين: خطاب نقدي وآخرأدبي، وهدف الثاني هو التعبير، وهو جسم له ذاته وحركته وزمنه، وهو مختلف عن كلّ ما عداه يخضع للانتظام الداخلي، لكنّه يتحرك بحريّة مستقلة ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص"[2]،إنّ تودوروف بهذا التعريف يحددّ الخطاب الشعري الذي له خصائصه والتي تجعل منه متميزا عن غيره من الخطابات الأخرى.

أما صاحب النظرية التأويلية الفرنسي بول ريكور فيعّرف الخطاب بأنه "الواقعة اللغوية... ومن أهم وظائفه، التحديد والإسناد، فالخطاب ذو بنية خاصة به.. هي بنية التحليل التأليفي، أي التواشج والتفاعل بين وظيفتي الإسناد والتحديد في الجملة الواحدة "[3].

ويعرّف الناقد الفرنسي بنفنست الخطاب بقوله: "هو كلّ تلفّظ يفترض متكلمًا ومستمعًا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[4]، فهو يشترط توافر عنصرين هامين هما: المخاطب والمتلقي أي (المستمع)، بالإضافة الى عنصر التأثير بغض النظر عن سلبيته أو ايجابيته.

ويذهب الباحث رومان ياكوبسون إلى تعريف الخطاب بأنّه كل نص هيمنت عليه صفة الشعرية للكلام[5]،فالخطاب الأدبي تميّزه الوظيفة الشعرية وليس أيّ شيء يقع خارجه (السياقات الخارجية).

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997 ، ص 17.

[2] - نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ، دار هومة، الجزائر، 2012، ج 2، ص 103.

[3] - بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)،تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص34.

[4] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ، ص 19.

[5] - يُنظر: نور الدين السدّ الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 11.

- في التصور العربي:

كثيرة هي المقاربات والدراسات العربية التي تناولت مفهوم الخطاب، سنذكر بعضا منها فقط، يعرّفه الناقد السعودي عبد الله الغذامي في مؤلفه "الخطيئة والتكفير" بقوله: "هو ما يختاره المتحدّث من ذلك المخزون ليعبّر به عن فكرته أو رسالته"[1].

ويعرفه الباحث سعيد يقطين (النص) بقوله: " النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصيّة منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددّة"[2].

أما الناقد منذر عياشي فيقسّم الخطاب إلى خطاب نفعي وآخر إبداعي، " فالأول مباشر يقوم على الحياة اليومية، أما الثاني فيكون القصد غاية تأليفه، والاختيار من مجريات تركيبه وتشكيله، أي يقوم بالقصد والاختيار أو الانتقاء"[3].

هذا وقد وضع عنصرين هامين وضروريين لقيام أيّ خطاب هما: شعرية الخطاب وأدبيته، ولا يمكن لهذين الشرطين أن يتحققا دون توفر هذه النقاط:

* أن يكون هو مرجع ذاته.

* أن يفتح للتخييل بابًا بحيث يصبح هو فيه مكان الفعل المتبادل بين اللغة فاعلة في الخيال، وبين الخيال فاعلا في اللغة.

* أن يكون الأسلوب فيه ليس موضوعه فقط، وإنّما أداته التي يتميّز بها غيره[4].

وجب التنويه هنا بعد عرض هذه التعريفات الخاصة بمفهوم الخطاب إلى أنّ مفهوم الخطاب يختلف عن مفهوم النص، فما هو الفرق بين الخطاب و النص؟ و هو كلّ نصّ يعدّ خطابا؟.

يذهب الباحث محمد عزام إلى التفريق بين النص والخطاب، حيث يعتبر أنّ الخطاب هو رسالة تواصلية غرضها التبليغ متعددة المعاني ينتجها مرسل يخاطب بها متلق في سياق محدّد،

---

[1] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية الى التشريحية)، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006، ص 31.

[2] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 32.

[3] - منذر عيّاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص 142.

[4] - المرجع نفسه، ص ص ،143 ،144.

ويشترط وجود هذا المخاطَب وحضوره وقت صدور هذه الرسالة، ويتميز بالشفهية أي(الخطاب)[1]، فالخطاب عنده ذو خاصية تواصلية إبلاغية بالدرجة الأولى بغض النظر عن أسلوبيته وبلاغته، فقط يكون شفهيا مباشرا لمخاطب حاضر لحظة صدوره، أمّا النّص عنده فهو تلك الرسالة التواصلية الإبلاغية إلاّ أنه لا يشترط حضور المتلقي (المخاطَب غائب)، ويتميّز بالكتابة كما أنّه دائم وتتعدد قراءات النص بتعدّد القراء والمتلقين وفقاً للمنهجية التي يُدرس بها، ويُعنى بوصف العلاقات الداخلية والخارجية لأبنية النص بكل مستوياتها[2].

فالخطاب والنص يشتركان في أنّ كلاهما رسالة تواصلية إبلاغية، إلاّ أن الفرق يكمن في أنّ الأول يتميّز بالشفهية بينما الثاني ذو خاصية كتابية.

ويذهب الباحث نور الدّين السدّ إلى تعريف الخطاب بقوله: "نظام إشاري مكوّن من عناصر صغرى وعناصر كبرى، تتحوّل هي ذاتها الى أنظمة فرعية حسب مستوياتها في التشكيل، واشاري لأنّه يدل على غيره، وهذا الإدلال سواء كان على مفاهيم أو على مراجع هو مكمن الانعكاس الصراعي في العملية الأدبية"[3].

هذه بعض تعريفات الباحثين والنقاد الغربيين والعرب في مقارباتهم للخطاب ارتأينا إيراد شيئاً موجزاً فقط منها، لأنّ الإلمام بهذا المبحث (الخطاب) يطول، وما يهمنّا نحن هو الخطاب الشعري فقط، فما هو مفهومه ؟ وما هي خصائصه ومقوماته التي تجعل منه نصًا شعرياً؟ أو بمعنى آخر ما الذي يجعل من النص نصًا شعريًا؟ متى يمكننا الحُكم على نص ما بأنّه نصٌ شعريٌ بامتياز؟.

3- مقومات الخطاب الشعري و خصائصه:

أجمع معظم الباحثين والنقاد على أنّ الخطاب الشعري هو كل إنتاج إبداعي أدبي هيمنت عليه الوظيفة الشعرية، ،والتي جعلت منه خطاباً خاصًا يتفرد بمكونات ومقومات أدبية أكسبته جماليةً خاصةً وسحرا لافتاً دون غيره من الخطابات، فما هي هذه المقوّمات والسمات التي تحقّق

[1] - يُنظر: محمد عزّام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص 49.

[2] - م، ن، ص، ن.

[3] - نور الدين السدّ: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 86..

شعرية النصوص الأدبية؟ ومتى نطلق على نص ما بأنّه نصٌ شعريٌ؟، سوف نعددّ أبرز الخصائص والميزات التي تجعل من النص نصًا شعريا متفردًّا بخصوصيته عن باقي النصوص.

الصورة الشعرية(البيانية):

تعّد الصورة البيانية الشعرية أحد أبرز المقوّمات الأساسية البارزة في أيّ خطاب شعري، ومن دونها لا يستقيم النص الشعري، ولا يُمكن عّد هذا النص شعـرًا؛ يعرّفها ابن منظور: "الصورة هي الشكل والجمع صُورٌ، وقد صوّره فتصّور، وتصوّرتُ الشيء توهمتُه، والتصاويرُ التماثيلُ"[1].

ويعّرفها ابن الأثير بقوله: "الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته؛ يُقال صورة الفعل كذا وكذا، أي صفته".[2]

ونجد الباحث صلاح عبد الفتّاح يتحدث عن التصوّر بقوله: "التصور هو مرور الفكرة بالصورة الطبيعية التي سبق وأن شاهدها وانفعل بها، ثم اختزلها في مخيّلته".[3]

لقد استخدم النقّاد القدامى مصطلح الصورة الشعرية للدلالة على البلاغة (الاستعارة والتشبه)، وقد عُدّت الطبيعة هي الصورة الأولى التي استلهم منها الشعراء صورهم(المحاكاة)، وقد عرّفها الجاحظ في قوله: "...إنّما الشعر صناعةٌ وضربٌ من الصّبغ وجنس من التصوير"[4]، فالتصوير هنا معناه أنّ الشاعر يتخيّر ألفاظه وعباراته جيّدا، ويصوغها صياغة تضمن له تحقيق غايته المنشودة، وهي ما يسمى بالبيان (الصور البيانية). فالصورة البيانية قديما لا تكاد تخرج عن مفهوم التشبيه والاستعارة. وبهذا يقول الناقد جابر عصفور بأنّ الجاحظ هو أول من طرح فكرة الجانب الحسّي في الشعر، وبالتالي القدرة على إثارة صور بصرية في أذهان المتلقين[5].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار احياء التراث العربي، بيروت، ط3، د ت، مادة (ص. و. ر)، ج2، ص492.

[2]- م، ن، ص، ن.

[3]- صلاح عبد الفتّاح الخالدي: نظرية التصوير الفنّي عند سيّد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط،1988 ، ص 74.

[4]- أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1992، ج 3، ص 408.

[5]- يُنظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 ،1992، ص 257.

ونجدها عند عبد القاهر الجرجاني تعني ما أسماه هو بنظرية النظّم؛ حيث يعّد أول من أشار إلى أهمية الربط بين العلاقات النحوية في الكلم؛ فقد جعل الجرجاني فضل الكلام ورفعته محصورة في محور التأليف؛ فالتمييز بين متكلم وآخر يكون عن طريق التأليف بين المفردات وحسن اختيار نسق نحوي معيّن، بحيث يصبح أساس المفاضلة بين كتابة وأخرى، أي بين شاعر وآخر هو: "توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنّها محصول النظم"[1].

يقول الجرجاني في هذه المسألة: "أمد ميداناً وأشّد افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حُسنًا وإحساناً وأوسع سعةً، وأبعد غورًا، وأذهب نجداً في الصناعة"[2]، وهو بهذا يشير إلى أنّ الإضافة والخصوصية التي تميّز كلّ مبدع مرتبطة بطريقة تعامله مع معاني النحو وترتيبها.

والصورة البيانية عند المحدثين لا تكاد تخرج عن مفهومها عند القدماء باعتبارها عنصراً أساسياً وضرورياً لبناء الشاعر لنصه والتعبير عن دواخله وخلجاته في قالب شعوري جليّ وواضح يكشف فيه عن صدق واحساس تجربته الفريدة، حيث يقول الباحث شحاتة محمد سعد في هذا الشأن: "إنّ الشعور يظل مبهمًا في نفس الشاعر، فلا يتضّح له إلّا بعد أن يتشكل في صورة، ولا بد أن يكون للشعراء قدرةٌ فائقةٌ على التصوّر تجعلهم قادرين على إسكناه مشاعرهم واستجلائها"[3].

وهي عند سي دي لويس مرتبطة بالمجاز حيث يعّرفها في مؤلفه" الصورة الشعرية" بقوله: "إنّ الصورة في أسمى معانيها رسمٌ قوامُه الكلمات"[4]، ويقول أيضًا:" إنّ الصورة التي يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنّها توصل الى خيالنا شيئًا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية، إنّ كلّ صورة شعرية لذلك هي إلى حدّ ما مجازية"[5].

[1] - محمد سعد شحاتة: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط 2003،ص 50.

[2] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: السيد محمد رشيد رضا و الشيخ أسامة صلاح الدين، دار احياء العلوم ، بيروت،ط1، 1992، ص 40.

[3] - محمد سعد شحاتة: العلاقات النحوية و تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، ص 118

[4] - لويس سي دي: الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للطبع، العراق، د ط، 1982، ص 257

[5] - م، ن ، ص 78

أما الباحث أولمان فيفرّق بين نوعين من الصوّر "الاستعارة التي تقوم على مشابهة خفية أو تماثل، والمجاز المرسل الذي يرتكز على علاقة خارجية"[1]، فهذا التعريف لا يخرج عن نطاق البلاغة العربية في الفصل بين الاستعارة والمجاز المرسل، كما يذهب اتجاه آخر إلى إعطاء مفهوم الصورة بُعدًا آخر؛ حيث يعرّفها "بأنّها انطباعٌ حسّيٌ، ففرّق ويليك ووارنر بين الصورة والاستعارة والرمز والأسطورة، وربطا الصورة بخاصيّة الحسيّة وفرّقا بينها وبين المجاز"[2].

ويذهب فريدمان إلى تعريف الصورة بأنّها "إعادة صياغة في العقل لإحساس ناتج عن إدراك مادي"[3]،فالصورة بهذا المعنى هي التي يعاد تشكيلها في العقل نتيجة الإحساس الذي يعقب الإدراكات المادية للأشياء.

ولعل أشمل تعريف للصورة الشعرية هو التعريف الذي صاغه الباحث عبد القادر القطّ في كتابه (الاتجاه الوجداني في الشعرالعربي المعاصر)، حيث يعرفّها بقوله"...هي الشكل الفنّي الذي تتخّذُه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيّاني خاصّ، ليعّبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضّاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي، والألفاظ والعبارات هما مادّة الشاعر الأولية التي يصوغ منها ذلك الشكل، أو يرسم بها صوره الفنيّة"[4].

فهي ذلك التركيب اللغوي والفنّي الذي يشتمل على مختلف المقوّمات الدلالية والموسيقية والايقاعية والخيالية والأسلوبية، التي تعبّر عن خصوصية التجربة عند الشاعر.

وهذا المفهوم نجده أيضا عند الباحث منير سلطان حين يقول: "هي اللقطة التي تسجّل وضعًا معيّنًا لشيء ما سواء أكان حيًّا أم جمادًا، أم ظاهرة من ظواهر الطبيعة، ولكنّ الشاعر يمنحها الحركة واللون، فيبثّ الحياة فيها ويبعثها كائنا جديدا"[5]، فالشاعر هنا يُعطي لنصّه نبضًا بتزويده بطاقات وشحنات تعبيرية هائلة تجعل منه قالبا جماليًا ناطقاً يغري القارئ ويدفعه دائمًا

[1] - ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، دار الآداب، بيروت، د ط، 1992 ، ص 41.

[2] - ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)،ص41.

[3] - من ن، ص ، ن.

[4] - عبد القادر القطّ: الاتجّاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية ، بيروت،1987، ص 435.

[5] - منير سلطان: الصورة الفنية عند المتنبي(المجاز)،دار المعارف ، الاسكندرية، د ط، 2007، ص102.

لاكتشاف خباياه واستكناه جوانبه الخفية، فالصورة الشعرية هي عدول وخرق أسلوبي للمألوف والواقع، وهي مفارقة للخطابات العاديـــة، فبعد أن كان المفهوم القديم للصورة لا يخرج عن نطاق الطابع المجازي (الاستعارة والتشبيه)، أصبحت حديثا مرتبطة بالطابع الأسلوبي بصفة كبيـرة.

الأسلـوب:

يعدّ الأسلوب حجر الأساس في كل خطاب شعـري؛ وبه يتميّـز كل شاعر عن غيره، فهو أبرز مقوّمات الشعرية، والأسلوب كما عرّفـه ابن منظور في معجمه "هو الطريق، والوجه والمذهب... والأسلوب يعني الفـنّ... يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1]، فالأسلوب هو الرجل نفسه كما صرّح بذلك بوفون، فاختلاف الأساليب في الخطابات الشعرية راجع بالضرورة إلى اختلاف اللغة والفكر عند كل كاتب "فهو يعكس نمط التفكير عند صاحبه وإحساساته وانفعالاته "[2]، وترتبط القيّم الجمالية للأسلوب "بخلايا التفكير الحيّة والمتغيّرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة "[3].

ولعّل هذا ما يميّز المقول الشعـري عن غيره من المقولات الأخرى. فكلٌّ شاعر يعبّر وفقًا لخلفياته الفكرية والثقافية والاجتماعية، وبالتالي يأتي نتاجه الأدبي الشعري معبّرًا حقيقيّا عن شخصيته؛ فكلّ شاعر يعكس صورته ونفسيته عبر كتاباته الشعرية، وهو ما ذهب إليه جاكوب ماكس في قوله: "إنّ جوهر الانسان كامن في لغته وحساسيته"[4].

يقول منذر عيّاشي في هذا الشأن: "هو حدثٌ يمكن ملاحظته،إنّه لسانيٌّ لأنّ اللغة أداة بيانه، وهو نفسيٌّ لأنّ الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعيٌّ لأنّ الآخر ضرورة وجوده"[5].

فالأسلوب يظهر عن طريق عناصر ثلاث: اللغة (اللسان)، والنفسية، (الجانب النفسي) والواقع الاجتماعي، "فالعمل الأدبي تعبيرٌ عن شيء ما وغاية الدراسة هي الوصول الى هذا الشيء عبر

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ل ب)، ج1، ص 473.

[2] - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية(مدخل نظري و دراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، مصر، د ت، ص 34.

[3] - عبد السلام المسّدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1977، ص 63.

[4] - بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الانماء القومي، د ط، د ت، ص 23.

[5] - منذر عيّاشي: مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحّاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص 37.

القانون الشعري، وطبقًا لطبيعة هذا الموضوع الذي يُسعى إلى بلوغه، سواءً أكانت فلسفية أم نفسانية أم اجتماعية أم غير ذلك"[1]، فالأسلوب في الخطابات الشعرية ليست مجرّد زينة وزخرف يلجأ إليها الكاتب لمنح نصه بريقًا وبهرجة، بل هو من صميم النص الشعري وجوهره، بل هو مصدر من مصادر التأثير في المتلقي كما يذهب إلى ذلك ريفاتير بقوله: "يتكون من تأسيس نمط معيّن من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات القارئ "[2].

ومن التعريفات التي ربطت الأسلوب باللغة الفردية للشخص، هو تعريف الباحث الأسلوبي الشهير شارل بالي حيث يقول: "هو تفجّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّز الوجود اللغوي "[3].

والكاتب المميّز هو الكاتب الذي يُحدث ما يسمى انزياحًا وخرقًا في اللغة المألوفة يجذب به القارئ ويشكّل لديه ما سمّاه صلاح فضل (صدمة قرائية)، فالخاصية الانزياحية غير المتوقعة هي ما يُعطي التفرّد والخصوصية للكاتب، ويتنوع هذا الانحراف على مختلف مستويات اللغة (التركيب، الدلالة، المعجم،...) فالشاعرّ الحق هو من ينأى بكتاباته عن المألوف والعادي إلى ما هو غير متوقع ليُفاجئ المتلقي والقارئ.

فالخطاب الشعري هو عبارة عن طاقة مشحونة بمختلف التعبيرات الأسلوبية المليئة بمختلف الانزياحات، والتي تحدث أو تحقق ما يسمى بشعرية النص وأدبيته، حيث أنّ النص الشعري لا يمكن يكتسب سمته الشعرية إلاّ إذا توفرت فيه هذه الشروط والظواهر الأسلوبية (الإنزياحات) التي يراها الكاتب الأنسب دون غيرها في التعبير عن مقاصده ودواخله. فالانزياح بهذا يُعّد مؤشرًا حقيقياً لأدبية النص الشعري وجوهر العملية الإبداعية وتفردّها...

الإيقاع (الموسيقى)

يعّد الايقاع أحد أبرز المرتكزات التي يقوم عليها الخطاب الشعري وسمة مميّزة له، وهو في اللغة يعني: "إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبيّنها"[1]، فالإيقاع بهذا المعنى هو الموسيقى والغناء. وهو عند الأخفش: " يُعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره"[2].

[1] - تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت وآخر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ، ط2، 1990، ص 23.

[2] - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 33.

[3] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 85..

فالإيقاع بهذا هـو الوزن الذي يتميز به الخطاب الشعري عن النثر، فهـو الذي يعطي للشعـر شكله المميّـز(العروض والموسيقى)، "فالموسيـقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميّز الشعر عن النثر"[3]، فهـو كما تقول الباحثة هدى الصحناوي: "الإيقاع خاصيّة جوهرية في الشعر نابع عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، وهـو الأمر الذي يخلق تفاعُلًا عضوياً بين النظام الصوتي والنظام اللغوي"[4].

وقد ورد في المعجم الفلسفي أنّ الإيقاع " هو مصطلح موسيقي ينصّب على مجموعة من أوزان النغـم، فالإيقاع مرّكب موسيقيّ يشتمل على أوزان غير متساوية، وهـو الجانب الموسيقيّ في الشعـر، والوزن صيغة آلية، والإيقـاع إبـداعٌ جمالي "[5]، فالإيقاع بهذا هـو سمة مميـزة وبـارزة للخطاب الشعـري، وهـو مرتبط بالنغـم الموسيقي في الأساس ويتميّز بعـدم التساوي ويعـد من المظاهـر التي تعطي للنص الشعـري جماليته. ويمتلك خاصية التأثير نظرًا لفاعلية الموسيقى في نـفس المتلقي وتجاوبـه معها.

هذا ويقسّم الايقـاع إلى إيقـاع داخلي وآخر خارجي؛ فالداخلي هو الذي يرتبط بالمادة الصوتيـة من تكرار للأصوات والوحدات المعجمية والمقاطع واللـوازم الإيقاعية..، أما الإيقـاع الخارجي فهو الذي يقترن بالوزن والقافية.

إنّ الإيقـاع في النص الشعـري هـو الظاهـرة المهيمنة التي تُعـطي للشعـر خاصيته الشعـرية، فـقد عـدّ ياكوبسون كلّ من النظم والوزن والقافية والتكرار ظواهـر تشكّل فرادة الخطابات الشعرية وتمنحها صفتها الشعرية[6].

---

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (و ق ع)،ج6، ص 408.

[4]- السيّد البحراوي: دراسة وتحقيق (كتاب العروض للأخفش)، مجلة فصول، ع 2، مصر،1986، ص 129.

[1]- علّي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية ، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص 154.

[2]- هدى الصحناوي: الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، ع 1 و2، 2014، ص 95.

[3]- مجّمع اللغّة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة، د ط، 1983، ص29

[4]- يُنظر: رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبيقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص ص، 55.34

هذا ويذهب جون كوهين في كتابه "بناء لغة الشعر" إلى ضرورة عدّ الوزن شرط أساسي ومهم في النصوص الشعرية، بدونه لا يستقيم الشعر شعرًا، يقول: "إنّ الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرًا... وهو إذن بناءٌ صوتيّ- معنويّ..."[1].

فالخطاب الشعري اذن هو خطاب إيقاعي بامتياز يتخذ من الأوزان ما يجعله خطاباً مغايرًا للخطابات العادية، فالوزن ليس مجرد قالبًا سطحياً يُضاف للتعبير الشعري؛ إنّما هو من وحي التجربة الشعرية ذاتها ومكوّن أساسي من كيانها. وفي هذا يذهب ابن سينا إلى تعريفه للشعر بأنّه "كلام مخيّلٌ مؤلفٌ من أقوال ذوات ايقاعات متفقة متساوية، متكررّة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم... وقولنا (ذوات حروف متفقّة) ليكون فرقًا بينه أي الشعر وبين النثر...،وقولنا (متشابهة الخواتيم) ليكون فرقًا بين المقّفى وغير المقّفى، فلا يكاد يسمّى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى"[2]، فابن سينا هنا يضع شرطين ضروريين فاصلين بين النثر والشعر؛ هما الوزن أي الإيقاع والقافية، فالوزن الموسيقي يعتبر ملمحًا بارزًا وأساسياً، و يُعرف به الخطاب الشعري عن النص النثري.

الخيال:

يعّد الخيال عنصرًا هاما في الخطاب الشعري حتى أنه يمكن عدّه حجر الأساس للشعر، يقول حازم القرطاجني في تعريفه للشعر: "الشعر كلامٌ مخيّلٌ موزونٌ مختصّ في لسان المعرب بزيادة التفقية إلى ذلك والتئامه من مقدّمات مخيّلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها غير التخييل"[3].

فحازم هنا يضع مفهوم الخيال كأساس تكويني في الخطاب الشعري بغض النظر عن كون هذا الخيال صادق أو كاذب، فالتخييل هو جوهر الشعر وقيمتُه. وهذا ما ذهب إليه ابن سينا حين عدّ الشعر كلام تخييلي؛ فالشاعر يلجأ إلى الخيال في عملية خلقه وابداعه لنصوصه، ولعّل هذا ما يحقّق له الشعرية والجمال وتعّد الأساطير وكذلك الرموز المختلفة خيالات حرّكت لدى الشاعر أحاسيسه باعتبار واقعه الذي لم يجد فيه المتنفس الذي يعبّر به عن دواخله؛ وبالتالي فالميل إلى التعبير الخيالي هو حتمية ضرورية فرضتها الحياة المعتمة المتناقضة لدى

[5]- جون كوهين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1990 ، ص 58.

[1]- ابن سينا : جوامع علم الموسيقى، تح : زكريا يوسف ، المطبعة الاميرية ، القاهرة، مصر، د ط، 1956، ص ص، 123.122.

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي ، ط3، 1986، ص 71.

الشاعر، فكلما ابتعد الكاتب عن واقعه واستبدله بالخيال المتناهي كلّما ازداد خلقًا وابداعًا، وبالتالي جاءت نصوصه أكثر تأثيرًا واستجابةً لدى المتلقي والقارئ.

يقول الفيلسوف الألماني هيجل:" ليست الأشياء ووجودها مادّة الشعر، ولكن مادتُه الصور والرموز الخيالية"[1].

فالعمل الأدبي (الشعري) الحقّ هو ما احتوى على مختلف العناصر الخيالية الرمزية؛ فالخيال هو الذي يحدّد مجال الصورة الشعرية بما يمكن أن يضيفه إليها من قدرة على التأثير والتجسيد "فهو القوّة التي بواسطتها تستطيع صورة معيّنة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدّة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقّق الوحدة فيما بينها، هذه الوحدة التي تحقّقها قوّة الخيال إنّما تشبه الوحدة التي تخلقها الطبيعة ذاتها عندما نشاهد أحد مناظرها الطبيعية فنشعر بوحدة هذا المنظر"[2].

نستطيع القول بأنّ الخطاب الشعري تدخل في مقوّماته عناصر عدّة تشكّل شعريته وتمنحه طابعًا خاصًا، تجعل منه نصًا مميّزًا؛ لعلّ أهمّها: الصورة الشعرية، الإيقاع و الموسيقى، الأسلوب والانزياح، و كذلك الخيال بما فيه من رموز وأساطير، كلّ هذه السمات تعطي للشاعر دوماً القدرة على الخلق والإبداع.

ثانيا- الشعر والتصوف وحدود العلاقة:

يعدّ الشعر والتصوف مجالين معرفيين جدّ متقاربين ومتشابهين، فهما يصدران عن رؤية روحية للعالم، وهذه الرؤية في جوهرها هي رؤية حدسية اشراقية نورانية لانهائية، فالتصوف هو حدس شعري ومعظم نصوصه شعرية خالصة[3]... إنّ الحدس الصوفي الشعري كما يقول **أدونيس**: "طريقة حياة وطريقة معرفة في آن، بهذا الحدس نتصّل بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننّا أحرار قادرون بلا نهاية، إنّه يرفع الإنسان إلى ما فوق الإنسان، ونشعر بالارتفاع إلى ما فوق الإنسان أننّا نتخطى الزمن وقيوده، إنّنا حركة خالصة"[4].

---

[3]- عبد القادر المازني: الشعر (غاياته ووسائطه)، تح: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1915، ط2، 1990، ص 61.

[1]- سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعة، مصر، ط1، 2007، ص 243.

[2]- يُنظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979، ص 130.

[4]- م، ن ، ص ص 132.131.

ومما يقرن الشعر بالتصوف أيضاً "هو أنّ كلًّا منهما مأخوذ بهاجس العمق وارتياد المجهول، فليس ثمة مستقرُ يمكن الركون إليه في هذا الاندفاع المتجدّد الذي يبارح كشوفاته المتحقّقة ويجوزها بقوّة الكشف ذاتها نحو ما لم يتحقق بعد..."[1].

يرى الباحث عاطف جودة نصر" أنّ هناك وشائج قربى تجمع بين التصوف والفنّ بشكل عام وبينه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثّل في أنّ كليهما يحيلان إلى العاطفة والوجدان".[2]

فالتجربة الشعرية والتجربة الصوفية كلاهما يكشفان عن واقع الحياة اليومية وانعكاساتها على نفسية كلّ من الشاعر والصوفّي المليئة بالقلق والاغتراب، وبالتالي فالنص الصوفي والنص الشعري يعدّان مرآة عاكسة لمعاناتهما، وتجاوز لواقع مرير طغى على حياتهما، وبالتالي فهما في رحلة سعي دائم لتحقيق السعادة الحقيقية الكامنة وراء الحياة المعاشة،"فالصوفي مثل الشاعر لاهمّ له إلاّ اكتشاف الحقيقة الكليّة وراء المحسوسات، ولتحقيق تلك الغاية يقوم برحلة لتصفية النفس وترويضها وتهذيبها ،حتى يكتشف روحه ويكون أهلاً للكشف والمشاهدة والتلقّي"[3].

وعن مدى ارتباط التجربتين ببعض هو لجوء الصوفيّة إلى الكتابة الشعرية واتخاذّها المعين الأول الذي يردونه للتعبير عن أسرارهم ومواجيدهم وتأملاتهم، حيث رأوا في الشعر الأداة الأولى للمعرفة الحقّة، وأداة مناسبة و وسيلة مثالية للوصول إلى المطلق[4].

وبالتالي فاللغة الصوفية هي لغة شعرية بالدرجة الأولى، وهذه الشعرية تتمثل أساساً في أنّ كل شيء فيها يبدو رمزا وايحاءً، انّ الشاعر والصوفيّ يعبّران بلغة مكثفّة ورمزية موحية عماّ هو كامن وضمنّي يصعب البوح به باللغة العادية المألوفة، وكما يحتاج الصوفي للشعر ليصف رحلته الروحية وتجربته الذوقية وطريقه السلوكي العرفاني، كذلك يحتاج الشاعر للمعجم الصوفي ليرقى برؤيته الشعرية وقصيدته إلى مستوى السمو والتميّز، وبالتالي

[1] - وفيق سليطين: الشعر والتصوف، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا، ط1، 2013، ص 11.

[2] - السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2، 2008، ص 137.

[3] - السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ، ص186.

[4] - يُنظر: أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي للنشر، ط 3، د. ت، ص 22..

يتحـرّر من قفص اللغــة المستهلكـة المتواتـرة والمعاني المتكـررة، ويصبح نصـه بهـذا قادرا على الخلق والابداع والتفرّد.

أما الباحـث عليّ عشـري زايـد فيرى أنّ العلاقـة بيـن الشعـر والتصوف هي علاقـة تشـابه وتماثـل، ويؤكـد أن الصلة بين التجربتيـن تتضّح بالخصـوص في أنّ كلاّ منهمـا (الشاعـر والصوفي) يميـل إلى الاتحّـاد بالوجـود والامتـزاج به، وحجتّـه في ذلك هو أنّ كبار المتصوفيـن أمثـال الحلاج وابن عربي وابن الفارض ورابعـة العدوية كانـوا متصوفـة شعـراء، حيث اتخذّوا الشعـر كوسيلة للتعبيـر عن الكثير من تجاربـهم،وبالتالي فهناك تشابـه بين التجربتين فما يعانيه الشاعر خلال عمليـة تصويـر ما في ذهنه من تساؤلات وأفكار يشبـه ما يقوم به الصوفّي خلال عروجه ورحلته الروحية[1].

ويؤكد أدونيس كذلك عن الرابطـة المتينـة بيـن الشعر والتصوف، فالشعـر في نظره "رؤيـا"، والرؤيا بطبيعتها خارج المفهومـات السائدة، وهو يرى بأنّ الشعـر هـو عبـارة عن كشفٍ مستمرٍ للعالـم، وحسب رأيـه فإنّ على الشعـر أن يأخـذ من الصوفيـة الكشـف المستمـر والنضال ضدّ العقلانيـة المنطقيـة، ورفض الخضوع بشكل مفروض على أنّـه شكل حقيقي ونهائي[2].

ويؤكد هذه النقطة قول الشاعـر عبد الوهاب البيّاتي: "أنا لست متصوفاً تقليديـاً، لكنّ التصوف يشحـذ نفسي ويجعلها قـادرة على الاستشراف والحدس والرؤيا"[3]، في اشـارة منه على أنّ الفلسفـة الصوفيـة تعدّ مستلهمـاً للشعـراء ورافدًا ثريـاً، ومعجماً غنّيـاً يستمـد منـه الشاعـر مادتـه ولغته وأسلوبه ومفرداته لإنشـاء نصّه.

ويتحدث كذلك عن العلاقـة بين التصوف والشعـر يقـول: "إنّ الشاعـر يأخـذ من المتصوف منهجـه في الرؤيـا وطريقـة الكشـف، دون أن يتقيد بأهـدافـه أو بغـايـاتـه، إنهمـا يسيران في طريق واحـد، ولكـن كلّ منهمـا يصل إلى هدف مغايـر ومختلف تمامـا عـن هدف الآخـر، الأول يبحـث عن العـدالـة في السمـاء والثاني يبحث عن العدالـة في الأرض"[4].

---

[1]- يُنظر: السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

[2]- م، ن ، ص 145.

[3]- ابراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، دار الأمين للنشر والتوزيع ، د ط، د ت، ص 7.

[4]- عبد الله العشّي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 1، 2009، ص 129..

ومن بين أهم نقاط التقاطع بين التصوف والشعر أيضًا أنّ كلا التجربتين لا يستطيع صاحبها الإفصاح عن أسراره وكوامنه والبوح بها، ويكتفي بالإشارة والتلميح فقط، وكذلك تشترك كلا التجربتين في النشوة، فتُدرك الأولى أثناء السكرة الروحية أو الغيبوبة (الغيبة، السكر)، ونشوة الشاعر تدرك أثناء الخلق والابتكار، أو ما يسمى بالإلهام (الوحي).

وعن سبب لجوء المتصوفة للشعر يذكر يوسف زيدان في مقدّمة كتابه (شعراء الصوفية المجهولون) أنّ المتصوفة وجدوا في التعبير الشعري ضالتّهم؛ وهذا نظرًا لما يحمله من طاقاتٍ وإمكاناتٍ ايحائيةٍ وثوباً فضفاضًا يتسّع لمعاني التصوف الهائلة غير المحدودة، وبهذا فإنّ التصوف يُدرك بحقٍ على نحوٍ أفضلٍ من خلال شعر المتصوفة الذي يعدّ أنسبَ طرائق التعبير عند أهله[1].

ويذهب الشاعر صلاح عبد الصبور في حديثه عن علاقة التصوف بالشعر فيقول: "إنني أحب التجربة الصوفية، ذلك لأنّ التجربة الصوفية شبيهة جدّا بالتجربة الفنيّة، إنّ كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد قد يثاب عليه الشاعر أو لا يثاب، لذلك قال الصوفيون: إنّ الانسان يمضي في طريق الصوفية يجتهد ويتعبّد، ولكنّه قد لا يهبط عليه شيء أو لا يفتح عليه بشيء وهذا الفتح ليس إلّا تنزّلات من الله"[2].

الملاحظ في هذا التصريح لصلاح عبد الصبور هو أنّ عملية خلق القصيدة عند الشاعر تشبه إلى حدّ بعيد رحلة الصوفّي أثناء معراجه كما أوضحها في مراحل ثلاث هي[3]:

المرحلة الأولى: أن ترد على الشاعر على هيئة وارد (تهيئة الذات، مواجهة الحقيقة).

المرحلة الثانية: مرحلة العقل ،وهي التي تلي الوارد وتنبع منه، وتعرف في لغة الصوفية (التلوين والتمكين).

المرحلة الثالثة: هي مرحلة العودة، عودة الشاعر إلى حالته العادية، بعد ولادة القصيدة الذي أجهد نفسه في تقويمها حتى تم تشكيلها النهائي، وهو سرّها الفنّي والجمالي.

[1]- يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1997، ص 5.

[2]- السعيد بوسقطة : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص ص 154.153.

[3]- م، ن،ص ص 154 155.

فصلاح عبد الصبور يبيّن التشابه الكبير بين النص الشعري (القصيدة) وبين النص الصوفي باعتبارهما يتقاطعان في القلق والمعاناة والمخاض العسير، فالغاية الفنية عند الشاعر هي ميلاد القصيدة، أما عند الصوفيّ فهي الوصول إلى الحقيقة والسعادة الروحية.

يمكن ايراد أهّم النقاط المشتركة بين الشعر والتصوف فيما يلي:

1- مسألة الإلهام (الوحي):

اقترن الشعر عند العرب قديما بما يسمى بالجنّ والشياطين، حيث كان لكلّ شاعر شيطانه الذي يمدّه بالشعر، وهذا ما يؤكد بأنّ قول الشعر كان ذا طقسٍ خاصٍ ولم يكن متاحاً للعامة، وهذا الارتباط بالجنّ هو صورة من صور الإلهام الذي يعدّ كشف باطني أو هو حدس يحصل به العلم للإنسان في حق نفسه، والفكرة نفسها نجدها عند اليونان، وهو ما سمّاه أفلاطون بالإلهام الذي يعتري الشاعر وهو ما يطلق عند الصوفية بالوجد أو حالة النشوة، فحالة التأمل لدى الشاعر تشبه إلى حدّ كبير حالة الفناء عند الصوفيّ[1].

وعن العلاقة الوطيدة بين الشعر والتصوف يتحدث ابن عربي عن الواردات الإلهية التي يتلقاها المريد أثناء عروجه على سلّم المجاهدات والرياضات الروحية في وارد إلهي يعبّر عن مرتبة من مراتب الوجودية، يقول ابن عربي: " رفع لك عالم التصوير والتحسين والجمال وما ينبغي أن يكون عليه العقول من الصور المقدسّة والنفوس النباتية من حسن الشكل والنظام وسريان الضوء واللين والرحمة في الموصوفين بها، ومن هذه الحضرة يكون الإمداد للشعراء"[2]، فمن خلال قول ابن عربي يتضّح بأنّ الطريق الذي يسلكه الصوفي بكلّ صوره المقدسة وحسنها وجمالها تعتبر بمثابة إمداد للشعراء باعتبارهم الوحيدون القادرون بتحسسّ الجمال والتغنّي به دون غيرهم.

والمتأمل في التجربة الشعرية والتجربة الصوفية يلحظ التشابه الحاصل بين مفردات الشعر ومفردات التصوف نذكر بعضا منها[3]:

---

[1]- يُنظر: أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص ص 136.137.

[2]- م، ن، ص 138.

[3]- م، ن، ص 143.

المصطلح الشعري	المصطلح الصوفي
يرى رؤى	الرؤى الصوفية
غائبا	الفناء
الإتصال الروحي	الإتصال الروحي
يفتح بها على	الفتوحات و الكشوفات
المكان الخالي، الخلوة	العزلة، الخلوة
حالة، نشوة، غمرة، موجة	الأحوال
يفيض	فيض الأنوار، الإشراق
خيال	خيال

إنّ هذا التشابه بين مفردات الخطاب الشعري وكذلك مفردات الخطاب الصوفي ليس محض الصدفة، فالحالة الشعورية التي يعيشها كلّ من الشاعر والصوفي تتحدّ في مستواها الشعوري والانساني، فالشاعر لا شك يطمح إلى نوع من التسامي فيما يرومه من أفكار، وفيما يختلج في نفسه من من مشاعر وأحاسيس، متجاوزا بذلك قسوة الواقع و آلامه وتناقضاته و انعكاساته، يقول الكاتب عدنان حسين العوادي:"الشاعر كالصوفي "يسعى لإنهاء نقص العالم"، وعلى هذا فإنّ الصلّة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كلٍّ منهما الى تصوّر عالمٍ أكثر كمالاً من عالم الواقع، ومبعث هذا التصوّر هو الإحساس بفظاعة الواقع وشدّة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتمّاس مع الحقيقة التي تعذّب كياننا، وبنتيجة هذا الإحساس وفي لحظات من تهيؤ واستعداد الحواس للتأمل المركّز، يختّل اتزّان الأنا لدى كلٍّ من الشاعر والصوفي، بحيث يغدو السعي إلى التغيير أمرا لا مناص منه"[1].

2- مسألة الخيال:

لطالما ارتبط الخيال بمختلف المجالات الفنية والإبداعية خاصة الشعر، ولعلّ أصحاب المدرسة الرومانسية كانوا من الذين أعلوا من مكانته؛ حيث لم يعد العنصر الخيالي مجرد أداةً فنيّةً لخلق عالم جديد فحسب؛ بل تحوّل الى رؤية فلسفية ينبني عليها تصوّر الفرد للحقائق، وتمكّنه من الكشف عنها في درجات عمقها القصوى.

[1]- عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، د ط، د ت، ص 29.

أما عند الصوفيين فقد عُدّ الخيال بؤرة هامة؛ إذ "هو الأساس المعرفي للتصور الأنطولوجي؛ بحيث جعله الصوفية رهانًا استراتيجيًا لبناء الخطاب، فهناك أبعاد وأقاصٍ لا يلمسها الاّ الصوفي لا تدخل تحت العبارة أحيانًا لأنّ القاعدة جرت بأنّ كلمّا اتسّعت الرؤية ضاقت العبارة كما بيّن **النفّري**، وهي قاعدة تفسّر كيف وقع أهل الشطح في مأزق اللغة والخيال في علاقتهما بشرك التداول"[1].

إلّا أنّ بين الشعراء والمتصوفة فرق في بيان وظيفة الخيال، فالشعراء يستندون الى العقل باعتباره مصدر الحقيقة، أما الصوفية فهو يستندون الى الخيال باعتباره منبع التصوّر قبل العقل، يقول ابن عربي مبيّنا أهمية الخيال في التصور الصوفي العرفاني: "ما أوجد الله أعظم من الخيال منزلةً ولا أعّم حكمًا، يسري حكمه في جميع الموجودات والمعدومات، من محال وغيره فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي..."[2].

فالمعنى الجذري الذي يؤسسه ابن عربي للخيال، يبدأ من فهمه الدقيق للنفس الانسانية ومعرفته لقدراتها غير المحدودة، ومن كونها –قبل كلّ شيء- مخلوقة على الصورة الإلهية المبدعة، وتبعاً لذلك فإنّ الانسان مبدع بالضرورة، ولكن بفضل الخيال الذي وهبه الله إياه[3].

يقول الباحث سفيان زدادقة في هذا الشأن: "والحقّ أنّ المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي، إنّ الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل اليها العقل الصارم"[4].

---

[1]- محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الابلاغ النفعي و الابداع الفنّي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،أربد، الأردن، ط1، 2011، ص 30.

[2]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام محي الدين بن عربي)، دار الكاتب العربي، دمشق، ط 2، 1993، ص18.

[3]- يُنظر: أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 148..

[3]- سفيان زدادقة: الرمز و دلالته في الشعرية الصوفية (متوالية الصورة ،المجاز، الخيال، الأسطورة)،مجلة الآداب و العلوم الاجتماعية ، ع1، ص 27.

هذه الأهمية العظيمة للخيال في العرفان الصوفي، لا تقلّ أهمية منها في النصوص الإبداعية الفنيّة خاصة الشعرية منها؛ فقد أعطى الشعراء للخيال المكانّة الهامة للخيال تعمل على كشف المعاني الكامنة في النفس الإنسانية، فضلا عمّا في الوجود من أسرار غامضة يقف العقل البشري منها عاجزًا على إدراك أغوارها، فكان الخيال بهذا المفتاح السرّي القادر على فضّ مغاليق النفس وكذلك الوجود.، يقول الشاعر كولردج في هذه المسألة: "إنّ الخيال تتعلق فاعليته في إذابة الأشياء وتفكيكها من أجل إعادة خلقها من جديد، وبصيغةٍ مبتكرةٍ "[1].

فالفنّ بصفة عامة وخاصة الشعر منه يعتمد على العنصر الخيالي بصورة كبيرة في إنتاج نصوصه الإبداعية، وله دور فعّال في جمالية الخطابات الشعرية وأدبيتها، ولئن كان الخيال عند أغلب الشعراء مقروناً بجانب وحيد ومحدود هو (الشعر)، فإنّه عند المتصوفة أوسع وأشمل دائرة؛ حيث ارتبط بصورة عامة بالوجود وهذا ما يؤكد عمق التجربة الصوفية وشموليتها.

3- مسألة اللغة و الرمز:

لئن كان الإلهام والوحي والحدس، وكذلك عنصر الخيال عوامل مركزية تربط الشعر بالتصوف، وتجعلهما متقاربين إلى حدّ ما، فإنّ اللغة الرمزية هي الأخرى لا تقل أهميةً في إبراز هذا التشابه بين المجالين، ففي الشعر نجد عند أصحاب المدرسة الرمزية استعمالهم للرمز بصورة لافتة (المجاز التشبيه الاستعارة...)، وقد كان سبب استعمالهم للرمز هو قصور وفشل القاموس المتداول في ترجمة ما يختلج في صدورهم، وأحاسيسهم، وعجز اللغة العادية في التعبير عن ما يدور في بواطنهم، فكان الترميز والتلميح والاشارة متنفسهم الوحيد في ترجمة ما يدور في بواطنهم.

إنّ قيمة الشعر بالنسبة للشاعر الرمزي تكمن في قدرته على الإيحاء والتلميح بما عاناه وكابده الشاعر من معاناة وانفعالات، أما الوصف والتقرير فهما قالبان تقليدان جاهزان ولا شأن للشعر بهما، يقول بول فاليري: "... من الخطأ المضّاد لطبيعة الشعر، بل القاتل له أن نتطلب من كلّ قصيدة أن يكون لها معنى واقعي واحد ووحيد هو صورة طبق

[1]- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر و فلسفته عند الصوفية، ص149..

الأصل من فكرة ما لدى الشاعر"[1]، وبالتالي فمن غير المنطقي أن تكون القصيدة ذات دلالة واحدة (معنى مادي بحت)، فمعنى الشعر يتجاوز الواقع و العالم المادّي البحت.

ولعّل غاية الشعراء الرمزيين هي 'إقحام أفكار واسعة النطاق في الشعر تعبّر عن أعمق ما يكمن في النفس الإنسانية، وفي اللاوعي الباطني، وأن يترجموا ترجمة إيحائية فنيّة تلك الاهتزازات التي تثور في أعماق الكائن عند احتكاكه بمظاهر الوجود ومحسوساته"[2].

هذه الرؤية ذات الطابع الإشاري والرمزي هي نفسها نجدها عند الصوفيين عندما يمارسون طقوسهم ومجاهداتهم الروحية، بحيث يسعون في تجربتهم الذوقية إلى ترجمة ما يختلج في نفوسهم عن طريق الرمز والاشارات و الإيماء غيرةً منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها.

إنّ قصور اللغة الوضعية وعجزها عن الإيفاء في التعبير عن التجربة لدى كلّ من الشاعر والصوفي، جعل اللغة الترميزية الملجأ الوحيد لهم باعتبارها لغة ذوقٍ ووجدانٍ وحدسٍ وإلهامٍ، وتكون اللغة في هاتين التجربتين (الشعرية الفنية والصوفية الذوقية) لغة ذات طابعٍ خاصٍ تثير الدهشة والتوتر، وتصدم القارئ والمتلقي.

نستطيع القول بأنّ الشاعر الرمزي والشاعر الصوفي يلتقيان على صعيد النزعة الذاتية والاتجاه الوجداني، ففي كليهما تعطّش إلى الانطلاق نحو ما هو لاواقعي ومطلق، يسمو بالنفس الانسانية الى الكمال والمثالية، وفي كلتا التجربتين يظهر الصراع بين الوهم والحقيقة، بين العالم السفلي والعالم العلوي، الّا أنّ الرمز ومدلوله يختلف بين الشاعر والصوفي؛ فالشاعر غرضه الأول والأخير فنّيٌ بحتٌ، بينما الصوفي هدفه كتم تجربته الروحية وعدم البوح بها خوفاً أو غيرة، ولعّل هذا راجع الى طبيعة التجربة الصوفية وشدّة خصوصيتها، والتي تعّد "بمثابة البنية العميقة التي تتغلغل في أحشائها ذاتية الصوفّي الذائبة في شرايين

[1]- أحمد محمد فتّوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، د ط، د ت، ص 57.

[2]- نور سلمان: معالم الرمزية في الشعر العربي، رسالة مقدّمة لنيل شهادة أستاذ العلوم، الجامعة الأمريكية. بيروت، 1954، ص 71.

الاحتراق، والصوفيّون أنفسهم قد لوّحوا إلى هذه الحالة التي لا يمكن التعبير عنها بحروف العبارة لضيقها، وحدود نفسها، فكانت الإشارة الفضاء الموعود"[1].

نستطيع القول بأنّ اللغة الشعرية واللغة الصوفية، هي لغة حدس وكشف في آنٍ، هي لغة تنتعش فيها بذور الاحتمال، وتتعّدد فيها الدلالات و المعاني، فتكّف اللغة معها عن الإفضاء باتجّاه محدّد، أو عن الارتباط بأفقٍ قريب معلوم، وتصبح بذلك طاقة إشعاعٍ متقّدة، تفّك ارتباطها بالمصالح المبثوثة فيها، وتشرّع نفسها على مختلف الأنحاء والجهات[2].

وبهذا تلتقي الكتابة الشعرية مع نظيرتها الصوفية؛ في كون أنّ كليهما "لا تستجيب للتأسيس النسقي الذي تتحكم به الروابط النظامية، والعلاقات المنطقية، ومن شأن الكتابة التي تنحو هذا المنحى أن تخلّف على المستوى الطبوغرافي فجواتٍ نصيّةٍ، هي المواضع التي يقيم فيها المختلف، متدثرا بصمته وانقطاعه عن الثرثرة الكلامية "[3].

إنّ التصوف والشعر بهذا المفهوم يشتركان في الرؤية و يختلفان في الهدف و الغايات، نستطيع القول بأنّهما يتجهّان توجّها واحدًا ،إلّا أنّ غاية الصوفيّ مغايرة لهدف الشاعر.

ثالثا: الشعر رؤية للعالم وتحقّق بالوجود:

يعتبر الشعر كغيره من مختلف النشاطات الفكرية الانسانية التي عرفت تغيّرًا جذريًا من خلال الشكل أو المضمون، حيث تجاوز المحدثون كل قديم وتقليدي دون أن يتنكروا له، وانصهر في قالب حداثي جديد دعا فيه المجدّدون إلى ضرورة التخّلي عن الصورة الشعرية، كونها قائمة على البيان واستبدالها بصورة نابعة من شاعرية الوجدان، فعدّ ذلك بمثابة نقطة الفصل بين التقليد والتجديد، الإتّباع والإبداع، بولوج "الرؤيا" عالم الشعر كصورة فنيّة جديدة، جوهرها التعبير الحرّ المنفتح على اللانهائي والمطلق نتيجة للعلاقة

[1]- أحمد الطريبق أحمد: الخطاب و خطاب الحقيقة (مبحث في لغة الاشارة الصوفية)، مجلة فكر و نقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع 40، جوان 2001،ص 68.

[2] - وفيق سليطين: الشعر و التصوف، ص 29.

[3]- م، ن ، ص 29.

العكسية بين الذات كإحساس والواقع كحقيقة، اعتمادًا على لغة مكثفة ذات دلالات متعدّدة وخصبة وغير نهائية، "فالرؤيا فضاء بالغ التشكّل، وعالي الحضور، وخصب الإنتاج..."[1].

لقد أصبح مصطلح الرؤيا في العصر الحديث محورا أساسيًا من محاور الحداثة خاصة في مجال الابداع الشعري، فلقد ذهب معظم روّاد الشعر الحديث سواءً العرب منهم أو الغربيين إلى عدّ الشعر رؤيا، فاللغة والايقاع والصورة تنبع من رؤيا الشاعر للواقع إلى ما هو غير مرئي وغير مكشوف، وهذا لبناء عالم جديد، "فالشعر هو عملية توسيع لحدود الوعي الإنساني، وللإخبار عن أشياء مجهولة، للتعبير عن ما لا يُعبّر عنه"[2].

لعّل من أهم الشعراء والمفكرّين الذين اعتبروا الشعر "رؤيا" هو أدونيس، ويعرّفها بقوله "بأنّها قفزة خارج المفاهيم السائدة"[3]، أي أنّها مغايرة للواقع المألوف، فالشعر لم يعّد مجرد اتبّاع للقالب التقليدي الكلاسيكي ووصف للعالم الواقعي فحسب، يقول: "والرؤيا في دلالتها الأصلية وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلّا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات... ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنّما يتجسد له الغيب في شخص ينقل له المعرفة "[4].

فالشاعر يضيق بعالم الرتابة والعادة والألفة، ويلجأ إلى ما وراء الواقع لاكتشاف عالم جديد، "فالرؤية إذن كشفٌ، إنّها ضربة تزيح كلّ حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه "[5].

فأدونيس يؤسس مفهومه للشعر على الرؤيا وليس الشكل، فمادة الشعر هي الرؤيا بعيدًا عن قوقعة العالم الحسّي الجاف وحدوديّة الزمان والمكان للبحث عن عالم بحاجة

---

[1]- محمد صابر عبيد: التشكيل الشعري (الصنعة والرؤيا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ،سوريا، د ط ، 2011، ص 8.

[2]- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الاصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1ن 2009، ص 492.

[3]- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2005، ص 9.

[4]- أدونيس: الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة، ، دار العودة، بيروت، ط 1، 1978، ج 3،ص 166.

[5]- أدونيس: الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة، ص 167..

دائمًا الى الكشف المستمر، عالمًا يضّل مجهولاً وغامضًا وعصّيًا ويحتاج إلى ذلك الى شاعر ذو طبيعة رؤياوية عميقة ومشرقة، بعيدة عن المنطق والتقاليد الجاهزة.

يضع أدونيس في مفهومه للشعر عدّة نقاط هي[1]:

- ليس الواقع بحقائقه الثابتة مقياسا لصدق الشعر ولا معيارا لجودته، فللشعر معيار آخر به يقوّم وبه تعرف شعريته.

- الشعر ينفلت من كل تحديد ومن كل مفهوم، فهو ليس شيئا ثابتا، وانّما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر.

- يجئ الشعر من أفق لا ينتهي، من مجهول لا ينكشف بشكل نهائي يضل بحاجة دائمة للكشف، فشرط الشعر أن يكشف لنا مجهولاً، أما الشعر الذي يصف واقعا، ويكون صياغة ثابتة لما خبرناه فلا يعّد شعرا.

- الشعر لا يخبر ولا يسرد، ولا ينقل أفكارا ولا يأتي عن المنطق والعقل، ولا عن العادة والتقليد، وإنّما يكون موحيا يومئ ويشير، وبالتالي فهو يفتح للمتلقي أفقًا من الصور، مؤسساً له مناخاً من التخييلات، فالفنّ كما يقول الفيلسوف وردزورث "ليس هو الحياة كما نعيشها ونحياها، بل هو الحياة كما نشاهدها من خلال لحظات التأمل"[2].

فالشاعر بالنسبة إلى أدونيس لا يمارس نوعاً من الكتابة فحسب، وإنّما يحيل العالم الى شعر؛ أي يخلقه، فالقصيدة بهذا هي حدثٌ أو مجيء، والشعر هو تأسيسٌ عالمٍ غير معهودٍ باللغة والرؤيا، عالم غير منتهي، لهذا كان الشعر تخطيًا لما هو كائن وتجاوزا للممكن المتناهي، وفتحًا خلاّقًا للمطلق اللامتناهي[3].

2 -ينظر: أدونيس: الثابت و المتحول، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعبي، دار الساقي، ج4،ص ص ،245 246 .

[2]- يُنظر: الزابيت درو: الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، تر: محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، د ط، 1961، ص27.

[3]- ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979، ص 102.

يقول أدونيس: "إنّ بيانية الإبداع الشعري العظيم (...)، تكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، مما لا يستطيع الكلام التعبيري العادي أن يكشف عنه، وهو يدفع تبعًا لذلك إلى رؤية العالم بشكل جديد، وإلى إعادة النظر فيه"[1].

إنّ الشعر القائم على الرؤيا يأتي كما يقول أدونيس "غريباً، مفاجئاً، غامضًا وسط كلّ ما هو سائدٌ ومألوفٌ، باعتبار أنّه يعمل على تفجير الجوانب الأكثر غنًى وعمقاً في كياننا، وبهذا يصبح الشعر خلقاً يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة، سواء من وجودنا أو مصيرنا"[2]، فاللغة الشعرية بهذا المفهوم تجاوزت المنظور التعبيري التقليدي، وأصبحت أداة خلق، يقول أدونيس: "إنّ اللغة في الشعر ليست إناء للأفكار كما هو الشأن في العلم أو النثر بعامة، اللغة الشعرية نسيج خصوصّي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى، في حدس واحد أو دفق واحد"[3].

فلغة الشعر ليست لغة التعبير، بل هي لغة الخلق، والشاعر لم يعد ذلك الشخص الذي يعبّر عن أشياء في الواقع، بل هو الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة، فالشعر هو نوع من السحر، فهو يدرك ما لا يدركه العقل والمنطق، وبالتالي تصبح مهمة اللغة هنا أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه في العادة[4].

إنّ الشعر بالنسبة لأدونيس هو عبارة "عن سير في فضاء الحرية و تأسيس له في آنٍ، أي أنّه تحرّكٌ دائمٌ في اتجاه لا ينتهي، وهذا ما يجعل الكتابة الشعرية استقصائية، خارج المعطى المحدود والمحدّد، أي ما يجعل منها مشروعاً لا يكتمل إلاّ جزئيا، شأن الإنسان بنفسه"[5].

الشعر عند أدونيس هو "مغامرة أنطولوجية يدخل من خلالها الشاعر إلى عالم متعدد الأبعاد تضحى فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني، وكصيرورة تاريخية تعيد اكتشاف التشكلّات والممارسات الخطابية التي أضمرتها علاقات قوى وارادات

[1]- أدونيس: سياسة الشعر (دراسات في الشعرية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 27.

[2] - م، ن، ص، ن.

[3]- أدونيس: الثابت و المتحول، الجزء 4، مرجع سابق، ص 243.

[4]- ينظر:أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص 127.126.

[5]- عبد العزيز بومسهولي: الشعر و التأويل (قراءة في شعر أدونيس)، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998، ص 10.

سلطة كانت سائدة، ومن ثم فأدونيس يعيد قراءة التاريخ بواسطة أبجدية ثانية تحاور الذات والمكان والزمان واللاشعور وتضيء سراديب لغة طواها النسيان"[1].

ومن أبرز المفكّرين الغربيين الذين ارتبط اسمهم بمصطلح رؤية العالم الناقد الفرنسي غولدمان، وهو صاحب نظرية البنيوية التكوينية، وتنطلق هذه النظرية من مبدأ مفاده "أنّ كل سلوكٍ وكلّ فكرٍ يعتبران محاولة لتقديم جواب دال عن وضعيةٍ محدّدةٍ يعيشها أفراد فئة اجتماعية معينّة بشكل يجعلهم يصطدمون بنفس المشاكل والعوائق، ويحلمون بنفس المثالات والمطامح، كما أنّ هذا السلوك من جهة ثانية يعتبر محاولة لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع المفعول"[2].

فغولدمان يسعى لدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل الإبداعي بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الأديب أو المفكّر، وهذا من خلال تركيزه على ما يسمى برؤية العالم.

ويصف غولدمان العلاقة بين الحياة الاجتماعية والابداعية قائلاً: "العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تهم مضمون هذين القطاعين من الواقع البشري، ولكنّها تهم فقط البنى الذهنية، وهي ما يمكن تسميته بالمقولات التي تنظم في وقت واحد الوعي التجريبي لفئة اجتماعية، والكون التخييلي الذي يبدعه الكاتب"[3]، فالأعمال الأدبية و الفلسفية في نظر غولدمان هي التي تمتلك تلك القدرة على عكس رؤية العالم، فرؤية العالم هي الأكثر حضورًا في الأعمال الفكرية العظيمة، وهذا ما يجعل هذه الأعمال ذات قيمة جمالية وفنية أكثر من غيرها.

يقول غولدمان: "إنّ البنية الداخلية للأعمال الفلسفية والأدبية، و لفنيّة العظمى صادرة عن كون هاته الأعمال تعبّر في مستوى يتمتّع بانسجام كبير، عن مواقف كليّة يتخذّها الانسان أمام المشاكل التي تواجهه، وهذه الأعمال الكبرى هي التي تحيل إلى رؤية العالم كونها

[1]- عبد العزيز بومسهولي: الشعر و التأويل (قراءة في شعر أدونيس)، ص 14.

[2]- لوسيان غولدمان: العلوم الانسانية و الفلسفة، تر: يوسف الأنطكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة ،المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997، ص 15.

[3]- صالح ولعة: البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، مجلة التواصل، ع 8، جوان 2001، ص242.

تحقّق التناسق التّام"[1]، فالمبدع المتميّز هو الذي يعبّر في عمله عن طريقته في رؤية العالم، ومواجهته لمشاكله، فيأتي نصّه منسجماً متلاحمًا مجسدّا رؤية العالم، وهذه الرؤية تتجاوز كونها رؤية ذاتية فردية، بل هي رؤية جماعية، يقول في هذا الشأن: "كلّ عمل أدبيّ عظيم هو تعبير عن رؤية للعالم، التي هي ظاهرة الوعي الجماعي الذي ينير المفاهيم أو الأحاسيس في وعي المفكّر أو الشاعر"[2].

إنّ الشعر كما يقول الباحث منير العكش "هو رؤيا مضافًا إليها اللغة والتعبير، ومن ثمّ فإنّ اللغة ليست منفصلة عن تجربة الشاعر وعالمه، فهي جوهر تجربته، والشاعر بدون ذلك يشبه حالة العالم عندما كان في الحالة السديمية قبل أن تتكوّن ملامحه"[3]، فشعر الرؤيا "هو ذلك الشعر الذي يلتحم بالواقع وما فوق الواقع ودونه، فهو شعر النفاذ إلى ما هو مطلق، حيث يكوّن بهذه الكيفية لغة جديدة في صميم لغتنا، وحضارة ثابتة في لبّ حضارتنا..."[4].

إنّ الخطاب الشعري هو ذلك التأمل في بواطن الأشياء، وسؤال عن معنى الوجود والكينونة، ويعد المفكّر والفيلسوف الألماني مارتن هيدغر أبرز اسم اقترن بسؤال الكينونة والوجود في مجال الفكر والشعر خاصة، حيث يعتبر اللغة تعبيرا عن الكينونة، فاللغة بالنسبة له ليست شيئا تربطنا به علاقة فقط، بل تعتبر سيّدة العلاقات، "إنّها محركة العالم و كاشفة الوجود... ليس الإنسان هو الذي يحدّد الوجود، ولكن الوجود هو الذي يتجلى من خلال اللغة للإنسان، وفي الانسان"[5].

إنّ اللغة عند هيدغر هي مسكن الكائن وبيت الوجود، وهي التي تجعلنا نصل إلى جوهر الوجود، حيث يصبح الفرد أكثر انفتاحاً على المجهول، فمهمة اللغة عنده هي إنارة هذا الوجود، وبهذا فخاصيتها الأساسية تتمثل في احضار الوجود من التحجب إلى النور، حيث يؤكد هيدغر أنّ كل لغة هي إظهار لشيء ما، أي التفكير في وجود الإنسان من خلال الانارة، وهذه الأخيرة هي التي

[1]- صالح ولعة: البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، ص242.

[2]- الشريف حبيلة: البنيوية التكوينية في النقد الأدبي رؤية لوسيان غولدمان، مجلة العلوم الاجتماعية و الانسانية، المركز الجامعي تبسة، ع 2، 2007، ص 148.

[3]- منير العكش: أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، دط، 1990،ص 216.

[4]- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصر، مرجع سابق، ص 504.

[5]- ابراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2008، ص 63.

تمكّننا من النظر في ماهية الانسان[1]، وبهذا فاللغة هي التي تحقق للموجود الانفتاح بتسمية الموجودات لأول مرة عن طريق الكلمة، وبالتالي تحقق لها الظهور وتتركها كي توجد.

لقد عمد هيدغر إلى اتخّاذ الفنّ (الشعر) وسيلة من أجل توضيح نظرته إلى اللغة والوجود والكينونة، "فالشعر لا يعني مجرد نظم مقطوعات من الشعر، وإنّما النشاط الذي يخلق ويشكّل ويتحقّق على شكل كشفٍ أنطولوجيٍ، علما بأنّ الكشف عن الوجود بوصفه إنارة يتجلى فيه ما هو موجود بما هو كذلك، وهذه الإنارة ليست من صنعنا، ولا تحت تصرفنا"[2].

فاللغة تتحدث لكي تنادي العالم والأشياء إلى ماهيتها، وفي هذا النداء تتحقق ماهيتها الفريدة، فضلا عن أنّ اللغة بوصفها نشاطا لغوياً تكشف عن القول الصامت للوجود، وبالتالي تكشف ماهية الوجود، فهي ليست مجرد أداة للتفاهم والتواصل، إنّها هي التي تكفل للإنسان إمكانية أن يضل منفتحًا على الوجود"[3]، والشعر في مفهوم هيدغر يؤسس مسكن الكائن، فهو عبارة عن قولٍ يكشف عن الموجودات، عندما يأتي في صورة "المشروع"؛ حيث ينفتح على الموجودات والحقيقة والتاريخ، واللغة هي حدوث هذا القول، وفيه يظهر تاريخ العالم بالنسبة لشعب ما[4].

يلخصّ ليتش نظرية هيدغر في الشعر كما يلي: "الشعر هو مصدر وأساس اللغة والفنّ، والتاريخ والكينونة والزمن والحقيقة، إنّه تأسيسٌ وموضعةٌ وتسمية أزلية، إنّه يخلق الوجود، ينتج التفكير لا شيء خارج الشعر حتى "اللا شيء" نفسه ليس خارج الشعر"[5]، فالشعر من هذا المنظور هو الأساس الذي تتخذّ منه اللغة جوهرها و كيانها، فكلّ الوجود مؤسس على الشعر، حتى اللاشيء لا يخرج عن دائرة الشعر، إنّه الحقيقة الفعلية للوجود.

يقول عبد الرحمن بدوي في مقدمة كتابه مارتن هيدغر(ما الفلسفة؟، ما الميتافيزيقا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر) عن مفهوم هيدغر للشعر: "إنّ ميدان عمل الشعر هو اللغة، ولهذا

---

[1]- ابراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر،ص 66.

[2]- صفاء عبد السلام جعفر: أنطولوجيا اللغة عند هيدجر(دراسة فلسفية في قصيدة الكلمة ل: جئورجه)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية، د ط، 2001، ص 18.

[3]- م، ن، ص 62.

[4]- م، ن، ص 65.

[5]- عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس (دراسة مقارنة)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص ص 74 75.

ينبغي أن نفهم ماهية الشعر من ماهية اللغة... الشعر هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة، والشعر هو اللغة الأولية لشعب تاريخي، فينبغي إذن على العكس أن نفهم ماهية اللغة ابتداءً من ماهية الشعر"[1]، فالشعر هو الذي يعطي للغة وجودها و ليس العكس، وهو المعبّر الحقيقي للشعوب التاريخية.

يقول هيلدرلن: "الإنسان غنّيّ بمزاياه، ومع ذلك فإنّه شعرياً يقيم على هذه الأرض"[2]، فالشاعر يتوسط المنزلة بين الآلهة والشعب، ولكنّه في هذه المنزلة الوسطى، وفيها وحدها بالذات يتحدد من هو الانسان وتتقرّر آنيته[3]، فالحقيقة الفعلية للإنسان هو كونه كائن شعري بالدرجة الأولى، فالشعر يؤسس لوجود الإنسان و ديمومته.

ويقول هيدغر: "إنّ الشعر يبعث على ظهور ما هو خيالي، وما هو حلم في مواجهة الواقع الصاخب النابض بالحياة الذي نعتقد أنه سكننا الأليف، غير أنّ الواقع هو ما يقوله الشاعر وما يفترض وجوده"[4]، والحقيقة عند هيدغر تحدث في العمل الفنّي" ذلك أنّ فنّ الشعر ليس سوى تصميم منير للحقيقة"[5]،يقول أيضا:" إنّ كلّ عمل فنّي يفتح عالمًا على طريقته..."[6]، فالقصيدة فالقصيدة الشعرية من مفهوم هيدغر هي القادرة على فتح عوالم بطرق مختلفة.

فهيدغر يعتبر أنّ اللغة هي لغة الوجود،" فالوجود هو الذي يتحدث عن طريق الإنسان بواسطة اللغة، فهو لا يتكلم، وإنّما هي التي تتكلمه، ولا يمكن ادراك فكرة الوجود إلاّ عن طريق البعد اللغوي: اللغة ليست كافية في قدرة الانسان، لأنّ الإنسان لا يفكر بداخلها، وإنمّا هي التي تفكّر بداخله، وفي ثنايا اللغة يجب البحث عن علاقة الإنسان الخاصة بالوجود"[7]، ويصف هيدغر العمل الفنّي "بأنّه الدفعة التي تصبح الحقيقة بواسطتها حدثًا، فهذه الحقيقة لم يتم

[1]- عبد الرحمن بدوي: مارتن هيدغر: ما الفلسفة؟، ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن و ماهية الشعر، تر: فؤاد كامل عبد العزيز و محمد رجب السيّد، مر: دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1964، ص

[2]- عبد الرحمن بدوي: مارتن هيدغر: ما الفلسفة؟، ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن و ماهية الشعر ، ص 160.

[3]- م، ن، ص 165.

[4]- م، ن، ص 162.

[5]- مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003، ص 22.

[6]- م، ن، ص 20.

[7]- م، ن، ص 23.

الاحتفاظ بها في حقيقة التصور الفلسفي وانجازها، إنّه تجّـلٍ خاص للحقيقـة التي تحدث في العمل الفنّي"[1].

يقول أيضا في موضع آخر: "إنّ ما يعرب عن حقيقتـه في العمل الفنّي يجب أن يكون هو الذي يحدّد جوهر الوجود على الاطلاق، صراع الكشف والخفاء، ليس حقيقة العمل فقط، بل هو حقيقة كلّ ما هو موجود، ذلك أنّ الحقيقة بوصفها كشفاً هي دائما صدام الكشف والخفاء بعضهما ببعض، إنّهما متلازمان بالضرورة"[2].

إنّ اللغة بالنسبة لهيدغر ليست فقط تعبيرًا صوتيًا ولغوياً عمّا ينبغي تبليغه، فهي لا تصف الظاهر والمخفي باعتبارهما شيئا مقصودا فحسب، بل تحمل قبل كلّ شيء الموجود بوصفه موجودا إلى المنفتح اللانهائي[3]، لقد أصبحت اللغة مع هيدغر مسكن الكائن و بيت الوجود.

رابعا- من الشعر الصوفي إلى الشعرية الصوفية:

يختص النص الشعـري الصوفي بميـزات أساسية عن غيره من القوالب الشعـرية الأخرى، لعل أهمّ هذه الخصائص: السمو الروحي، استقصاء الدقائق النفسيـة بواسطة الاستبطان، الخضوع التام والمطلق لإرادة الله، امتزاج الذات مع الذات المقدّسة، الإعلاء من شأن الخيال وكذلك الرمزيـة المفرطة والغموض البارز وغيرها، هذه السمات هي من شكلّت للشعر الصوفي معجمه الخاص والفريد، وقد اكتسب شعريته من خلال التداول الواسع والانتشار الكبير تاريخيا وجغرافيـا[4].

وفي الحلقة النقدية عُدّ الخطاب الصوفي قطيعة (انفصالاً) أولاً باعتباره تجاوزًا للسائد والمعروف (السلطة الدينيـة)، وكذلك عُدّ اتصالاً باعتباره تجربـة شعريـة على خطى الشعر العروضي الخليلي وتطويرًا للمعجم الغزلي والخمري، لقد كان النص الشعـري الصوفي نصّا حداثيـاً مقارنـة بالنصوص الشعريـة السائدة في عصره.

---

[1]- م، ن، ص ص، 46 47.

[2]- مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، ص 40.

[3]- م، ن، ص 146.

[4]- ينظر: سفيان زدادقة، الحقيقة و السراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص240.

يرى الباحث محمد مفتاح أنّه يجب توفر شروطًا محدّدة في النص حتى يكتسب صفة الشعر الصوفي وقد عددّها في أربعة أركان يقول في كتابه دينامية النص: " وإذا ما اجتمعت تلك الأركان جميعها في أيّة كتابة فإنّها حينئذٍ تكون جنسًا نقيًا غير مشوب بغيره، والأركان هي: الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني، وكيفية استعماله، والمقصدية، وهذه جميعا تكون وحدة غير قابلة للتجزئة، فمثلًا إذا تناول مؤلفٌ بعض الأغراض الصوفية ولم يستعمل المعجم الصوفي في سياق يلائمه فكتابته ليست بصوفية، كالكتابة الفلسفية، كما أنّ الذي يستعير القاموس الصوفي ولا يستعمله في غرضٍ من الأغراض الصوفية المتعارف عليها فلا تمس كتابته كتابة صوفيّةً، مثلما نجد في الشعر الذي يستمد من القاموس الصوفي، وإذا هدفت كتابة ما إلى بعض مقاصد الكتابة الصوفية ولم تستعمل لغتها، ولم تطرق أغراضها، فليست بها كالكتب الاصلاحية، وإذا ما تناول مؤلفٌ ما الأغراض الصوفية كّلًا أو جزءًا، واستعمل القاموس نفسه، ولم يقصد ما يهدف إليه التصوف فكتابته ليست بصوفية كما نجد في مؤلفات الحبّ"[1].

أما الباحث عاطف جودة نصر فله رأي مخالف؛ حيث يرى بأنّ الشعر الصوفي هو ذلك النص الذي تتحول العلامة الصوفية فيه إلى "مكافئ رمزي لأسرار غنوصية تدور على الحكمة المقدّسة والتجلّي الالهي في الصور، والتضايف بين الفعل والانفعال بنسقٍ رمزيٍ أشرب الكون تصوّرًا لواحدية الوجود، سواء في شكلها الميتافيزيقي المجرّد أو في مظهرها الوجداني المتدفّق بالصور والمجازات"[2].

إنّ ما يسمى بالصوفية الأدبية (الشعرية الصوفية) هو ذلك النوع من الشعر الذي تكون الغاية الأولى والأخيرة هي شعرية النص وجمالياته الفنيّة؛ حيث أنّ الصوفية الشعرية قد تلجأ لاستخدام مفردات المعجم الصوفي، إلّا أنّها تفقد مرجعيتها الدينية وسياقها الروحي والمعرفي، وهذا ربما راجع لصعوبة الايمان بها ظاهرة حرّية بمأخذ الجدّ، فالشعر برؤية صوفية لا يشكّل مذهبا يستدرج من لهم عشق باتبّاع المتصوفة في التعبير، ولئن رأى بعضهم أنّ (الشعر المتأثر

[1]- محمد مفتاح: دينامية النص(تنظير و انجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص 129.

[2]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس و دار الكندي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1978، ص 289.

بالتصوف هو شعر رؤيوي حيّ مضيئ، وهو شعر عميقٌ لأنّه متصّل بتأملات الشاعر وأحاسيسه)، فإنّ سند التجربة يبقى فيصلاً بين الأصيل في هذا المنحى والدخيل عليه[1].

إنّ تأثير تجارب الصوفية في أدب من غيرهم من غير المتصوفة لا يمكن انكاره أو تجاوزه، وهذا التأثير واضح كل الوضوح عند الكتاب المعاصرين والمحدثين وهو موجود بشيء من المفارقة في المنطلق وفي المآل، فقد استغرقت من أدونيس مجموعات شعرية كثيرة وبحوثا نظرية لافتةً (الصوفية والسريالية)، كما استغرقت منه الاهتمام بتراث النفّري تمثيلاً، كما انحاز البيّاتي إلى الحلاّج، واتخذّه رمزًا محور عليه انتاجًا كثيفاً، وكتب صلاح عبد الصبور مسرحيته عن مصرع الحلاج وغيرهم كثيرون[2].

ويرى الأستاذ والشاعر ياسين بن عبيد أنّ هذه الكتابات الأدبية مجرد استعراضات مفرغة من أسباب الفنّ كما نراه و نستشعره في تجارب الصوفية بكلّ شروطها، والذي نلمسه من جمال إنّما هو راجع بالأساس إلى التأثرّ الكبير بالنتاج الصوفي المنتهي إليها من بيئة صوفية قريبة، أو من ثقافة فتحت الباب على أدبيات المتصوفة وأمكنت من ملامسة بعض ما لهم من الروحانيات[3].

لعل التمييز بين الشعر الصوفي والصوفية الشعرية يكمن في أنّ الشعر الصوفي نشأ في بداياته الاولى داخل الدوائر المغلقة للجماعة، ولا فرق في ذلك بين شعر مرويّ وشعر مرتجل، لأنّ الأهم هو ما دلت عليه العبارة وأحال إليه المعنى، والمقصود بإحالة المعنى هو أن ينهض النص بالمقاصد الإشارية التي كانت مسوّغ المنجز الصوفين، وقد كان للشعر في الحياة الصوفية وجودا و حضورًا لافتاً كان بمثابة ترجمان للتجارب الروحية للمتصوفة.

فالشعر الصوفي أولاً يقوم على مبدأين هما:

1- قيام المعاني الصوفية على المبدأ السلوكي؛ أي على المعاملة من حيث هي كذلك مما صرف أهلها الأولين عن الإغراق في التزويقات اللفظية، وعن تعاطي الشعر لهذا الغرض وحده، فقصر وجوده على هذا الأساس يكون ترفا لغويا ليست الحقيقة الصوفية من مقتضياته، يسلك أصحابه في

[1]- ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر(المفاهيم و الانجازات)، د ت، د ط، ص 62.

[2]- ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، ص 63.

[3]- م، ن، ص 63.

مسالك أهل الفراغ الفكري بدل أن يخصّهم بمزيّة لا أقّل في التدليل عليها من أسلوب غير قابل للقسمة إلّا على سبيل الاعارة.

2- طبيعة الموضوع المطروق التي لا تدفع إلى الإنشائية كما تدفع إليها سائر المواضيع، فالشعر الصوفي محكوم بمعجم محددّ غير متاح للعامة، وبشفرات يصعب فكّها إلّا على من أوتي مفاتحها من المنظرّين وأهل البصر بالتجربة والوعي بها.

نستطيع القول بأنّ الشعر الصوفي هو تلك المدوّنة والحقل المعرفي الذي أسسّ له أصحابه، وهو حقل خاص جدّا ومختلف لا يعيه ولا يتلفظه إلّا من كابد عناء التجربة وجاهد عسر الطريق و مخاطره، على عكس ما يسمى بالشعرية الصوفية حيث يستطيع أيّ شاعر (بغضّ النظر عن توجهاته) الكتابة في التصوف واستعارة كلماته ومفرداته في نصوصه الشعرية، فيبدو نصه ذا ملمحٍ صوفيٍّ، وبهذا يستطيع أن يكون صوفيّا بالكتابة وليس بالتجربة الحقيقية التي تكون فعليّا بين المتصوف وربّه.

خامسا- ممكنات الخطاب الصوفي و عالميته:

إنّ التصوف بمعناه العام هو ذلك الجانب الإنساني العالمي الذي تزامن وجوده بوجود الإنسان، فهو قبل كلّ شيء علمٌ للأخلاق وسموٌّ للنفس، وتطهيرٌ للروح، وغايته القصوى هي بلوغ الكمال، والاتصّال بالحضرة الإلهية والفناء فيها، فالخطابات الصوفية هي تجارب ذوقية روحانية تتعلق بالوجدان متفرّدة لغة وأسلوبًا، وذات طابع شديد الخصوصيّة؛ حيث يعيشها إلّا من ذاق لوعة الحب الالهي واحترق من شدّة الوجد والشوق.

فالتصوف بهذا المعنى لا تختصّ به أمّةٌ معينّة أو ديانةٌ أو معتقدٌ أو حضارةٌ من الحضارات، فالتصوف موجود في كلّ فلسفةٍ وفي كل عصرٍ من العصور الانسانية، فقد وجد التصوف في الحضارة الاسلامية وكذلك المسيحية واليهودية والبوذية وغيرها من مختلف المذاهب الدينية.

يقول المفكّر الجزائري محمد أركون: "ينبغي أن نلاحظ أوّلاً، أنّ التجربة الصوفية موجودة في كلّ الأديان، وليست بالتالي حكرًا على الاسلام وحده، وقد تمتعّت هذه التجربة، من الناحية التاريخية باستمرارية وتواصلية تدعو إلى الاعجاب... إنّ التصوف في مقصده النهائي

والأعمق يمثّل أولًا التجربة المعاشة نتيجة اللقاء الحتمي والتوحيدي بين المؤمن والإله الشخصي (أي اللانهائي والمطلق المرتبط بالألوهة بالنسبة لمجمل الأديان)،وهذه التجربة محلّلة وموضحّة بواسطة محاسبة الضمير وعودة الصوفي على ذاته"[1].

وهو ما ذهب إلى قوله أيضا صاحب كتاب (وحدة الأديان) لطف الله خوجة في قوله: "إنّ التصوف مذهبٌ معروفٌ في كافة الأديان القديمة من هندية وفارسية وإغريقية ويهودية ونصرانية... وهو في كلّ ديانة يلبس لبوسها ويتكيّف مع خطوطها، مع محافظته على الخط المشترك بينه وبين سائر أنواع التصوف الأخرى الذي يميّز التصوف عن غيره من المذاهب والملل"[2].

ارتبط التصوف أول بداياته بالجانب المقدّس والديني في كل المذاهب والمعتقدات المقدّسة؛ حيث بدأ المتصوفة بممارسة طقوس الزهد والتخلي عن زخرف الدنيا والابتعاد عن ملذّات الحياة وشهواتها، واشتهر الكثير منهم في مختلف أنحاء العالم بالسمّو الأخلاقي والروحاني واتخذّوا من الفضائل والسمات الخلقية مذهباً وشعارًا لحياتهم، فقد كانت غايتهم ومبتغى حياتهم الأول والأخير هو الوصول الى الحق والحقيقة الربّانية، فالحقيقة الثابتة والوحيدة عند جميع المتصوفة هي الحبّ الالهي والفناء فيه، والهروب من كلّ الصراعات والمتناقضات التي يعيشها ويعانيها الصوفيّ في حياته الواقعية، ولكنّ هذا الوصول أو بالأخصّ هذا الطريق لا يكون إلّا بالمجاهدات والرياضات الروحية؛ حيث يترقّى الصوفي إلى مقامات أسمى وأنقى ممّا يعايشه في الحياة الماديّة.

ولمّا كان التصوف خطاباً حاضرًا في كلّ الديانات وموجودًا في معظم الحضارات فقد عُدّ خطابا عالمياً شموليًا؛ فمثلًا إذا بحثنا عن الاطار الروحاني للتصوف عند المسلمين الذين اتخّذوه منهاجًا، فإننّا نجده منحصرًا في تعاليم الشريعة الاسلامية أي "القرآن الكريم"؛ فقد عدّ القرآن الكريم مصدرًا فذًّا وفعّالاً لمختلف التجارب الروحية والوجدانية، وقد نادت

[1]- محمد أركون: الفكر الإسلامي (نقد و اجتهاد)، ترجمة و تعليق: هاشم صالح ،دار الساقي، ط6، 2012،ص 157.

[2]- لطف الله خوجة: وحدة الأديان في تأصيلات التصوف وتقريرات المتصوفة (دراسة تحليلية)، مكتبة الملك فهد، مكة، ط1، 2011، ص13.

الشريعة الاسلامية بالوسطية في حياة الأفراد؛ حيث ربطت بين تنظيم شؤون الأفراد وحاجياتهم الدنيوية وبين التأمل الروحي والحياة الدينية لهم[1].

وقد كان القرآن الكريم أبرز الآثار الروحية والقلبية وأهمّ مرجعٍ للتصوف الاسلامي المعتدل، يقول زكيّ مبارك: "القرآن أقرب الآثار الروحية الى أذهان الناس، وإن جهلوا ذلك، هم يعدّونه كتاب تشريعٍ، ونراه كتاب تصوّفٍ، إنّ التشريع في القرآن الكريم ليس إلّا تنظيمًا للعلاقات الدنيوية، والعلاقات الدنيوية في نظر القرآن هي تمهيد للصلات الروحية وصلات الناس بالله الكبير المتعال، وكلّ مغنمٍ لا يقرّب المرء من ربّه هو في نظر القرآن فخرٌ باطلٌ سخيف"[2].

فالقرآن المنزل كان بحقٍّ كتاب تشريعٍ للحياة الدنيوية، فقد وردت أحكام الشريعة الاسلامية منظّمةً لعلاقات الأفراد مبيّنةً للحدود في المعاملات والعبادات ومختلف الالتزامات التي تقرّب المسلم من ربّه وتجعله في منزلة الرضى منه.

فقد جاء القرآن مشحوناً بالدعوة إلى فعل الخيرات واجتناب المنكرات، فعلى المسلم التقرّب الى ربّه بكلّ فعل وعملٍ وقولٍ، ويرى الغزالي أنّ المسلمين استندوا إلى "نصوص القرآن والسنّة النبوية يستخلصون منها نصوص الترغيب فيما عند اللّه، وابتغاء ثواب الآجلة ليجعلوه منهجهم في الدار الفانية، ورأوا الزهد والانصراف الى العبادة مرقاة الصعود الى الله والوصول إلى المعرفة الكاملة بملكوت الله، وهم يوقنون أنّ أسرار الملكوت التي دنّسها حبّ الدنيا التي استغرق أكثر همّها طلب العاجلة، بما فيها من رغدٍ وزينةٍ وجاهٍ وسلطانٍ"[3].

بالإضافة الى القرآن الكريم نجد في السنّة النبوية الدور الفعّال الذي لعبته في التأثير على مختلف صوفية الاسلام، وكذلك سيرة الصحّابة والتابعين؛ حيث كانت حياة النبّي صلى الله عليه وسلم بمثابة النموذج الحيّ للحياة التعبدّية والروحيّة للفرد المسلم، فقد كان الجانب الروحي للرسول الكريم أثناء تلقيّه للوحي في الغار القدوة لكثير من متصوفة الاسلام، "فاذا

[1]- عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد، ص43.

[2]- زكّي مبارك: التصوف الاسلامي في الأدب و الأخلاق، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2012، ص 07.

[3]- أبي حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، مكتبة ومطبعة كرياطة فوترا، أندونيسيا، د ط، د ت، ج 1،ص 05.، نقلا عن (سعيد نواصر: الخطاب الروحي في الأدب الصوفي) أطروحة دكتوراه 2017، جامعة أبو بكر بلقايد ، تلمسان ، ص 92.

نظرنا فيما كان يركن اليه محمد صلى الله عليه وسلم من العزلة عن الناس والخلوة الى نفسه يتصّفحها، والى الكون يتأملّه، والى مبدع الكون يستطلعه"[1].

لقد كان لحياة الرسول الكريم وأتباعه الصالحين وكل ما كانوا يقومون به من مجاهدات روحية وأفعال تعبدّية من زهد وابتعاد عن أدران ورواكد الحياة الدنيا كبير الأثر للحياة الصوفية من المسلمين، فإذا قمنا بمقارنةٍ بين حياة النبّي وحياة المتصوفة بعده استطعنا كما يقول مصطفى حلمي: "أن نتبيّن في يسرٍ وجه الشبه بين حياة النبّي وحياة الصوفيّة، واستطعنا أيضًا أن نرّد طريقة هؤلاء القوم، وبما تشتمل عليه من رياضاتٍ ومجاهداتٍ، ومن أذواقٍ ومواجيد، وما تنتهي اليه من كشفٍ للحقائق ومعرفةٍ للدقائق، إلى مصدرها الأول في هذه الحياة الروحيّة الخاصّة التي كان يحياها محمد صلى الله عليه وسلم والتي تجرّد فيها عن كلّ شيءٍ، وانكشف له فيها وجه الحقّ في كلّ شيءٍ..."[2].

وقد اتخّذ صوفية الإسلام كذلك من قصة عروج النبي صلى الله عليه وسلم إلى ربّه نموذجاً يحتذون به في مقاماتهم الروحية (قصة المعراج) كما وردت في سورة الإسراء في قوله تعالى: ﴿**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ**﴾[3]. (الطريق الصوفي) أثناء صعودهم في رحلتهم للقائهم بالحضرة الإلهية[4].

لقد كان في المصدر القرآني والشريعة الاسلامية النموذج المثالي للحياة الروحية، فقد نظّم الاسلام حياة الأفراد الدنيوية وكذلك الروحانية، كما كان للسيرة النبوية بليغ الأثر في طريقة حياة المتصوفة، حيث عملوا على اتبّاع سلوكيات ومجاهدات النبيّ والصحابة من بعده من تعبدٍ وزهدٍ وابتعادٍ عن زخارف الدنيا وزينتها والتقرّب إلى الله بالرياضات لنيل رضاه والفوز والفناء في محبته.

أما التصوف في الديانة البوذية وعند البوذيين فيدعى (بالنرفانا) (Nirvana)، والنرفانا هي كلمة سنسكريتية الأصل، ففي الحضارة البوذية تعني هذه الكلمة (nir)

[1]- مصطفى حلمي: الحياة الروحية في الاسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط1، 2011، ص 116.

[2]- مصطفى حلمي: الحياة الروحية في الاسلام، ص 116.

[3]- سورة الإسراء، الآية 1.

[4]- يُنظر: آنا ماري شيميل، الأبعاد الصوفية في الاسلام و تاريخ التصوف، تر: محمد اسماعيل السيد و رضا قطب، منشورات الجمل، المانيا، 2006، ص 35.

انتهاء،أما كلمة (vana) فتعني الشهوة، أي انتهاء الشهوة أو انعدامها، وقيل أيضًا معناها: الخمود (Exinction)، أي خمود الشهوات[1].

إنّ النرفانا في الثقافة البوذية تدل على "الحالة التي خمدت فيها جميع الرغبات والشهوات خمودًا نهائيًا، فالإنسان في هذه الحالة يفقد وعيه وشعوره بالحياة كليّةً لأنّ نفسه تتخلّص في أثناءها من الإحساس بالألم الذي يسببّه ارتباط النفس بالأجسام، إنّها حالة التشبّع الروحي بالانصراف عن الحياة الماديّة كلّها".[2]

هذا وتعتبر النرفانا أسمى هدفٍ وأبلغُ غايةٍ يسعى إليها كل بوذيٍ يريد أن ينتهي من آلام الحياة وقساوتها، فهي تعّد بالنسبة لهم الجنّة الموعودة والفردوس المنتظر، غير أنّ هذه الجنّة لا حياة فيها ولا عدم، وقد وصفها زعيمُهُم بوذا "بأنّها الفناء المطلق، والهمود البارد، والفراغ الدائم"[3].

الملاحظ لمفهوم التصوف عند المسلمين وما يسمى بالنرفانا عند البوذيين يجد الشبه الحاصل بين المفهومَين (التصوف-النرفانا) والهدف الأسمى لكلٍّ منهما ألا وهو بلوغ أعلى درجات الصفاء الروحاني، والاتصال مع الذات الالهية والفناء فيها، وبالتالي الشعور بالسعادة الأبدية والمطلقة، إلّا أنّ الاختلاف بين الديانتين واضحٌ طبعًا، فشتّان ما بين جنّة الإنسان المسلم وبين الجنّة الموعودة للإنسان البوذي.

أما التصوف عند المسيحيين فيسمى عندهم بالإماتة؛أي اماتة الجسد بالقضاء على الرغبات ومختلف الشهوات والاهتمام بالفكر فقط، وتعّد من التدريبات المهمّة في حياة الرهبنة[4].

فالصوفيون المسيحيون قد اقتدوا هم كذلك بالكتاب المقدّس (الانجيل)، وتلقوا تعاليم لاهوتية واحدة، وهو ما يُعرف عندهم بالنُسّاك الذين لا يختلفون عن أيّ متصوفة من أي دينٍ؛ حيث يتخذّون من العزلة والابتعاد عن الحياة الصاخبة أساسًا لحياتهم ومحورًا

[1]- ينظر: عبد الله مصطفى نومسوك: البوذية (تاريخها، عقائدها، وعلاقة الصوفية بها)، مكتبة أضواء السلف، الرياض، ط1، 1999،ص 250.

[2]- م، ن، ص 252.

[3]- عبد الله مصطفى نومسوك: البوذية (تاريخها، عقائدها، وعلاقة الصوفية بها)، ص 239.

[4]- فالح مهدي: البحث عن منقذ دراسة مقارنة بين ثماني ديانات، دار ابن رشد، ، ط1، 1981، ص63.

لممارساتهم الروحانية والتأملية، "فالراهب الحقيقي بامتياز هو الانسان الوحيد الذي يعيش حياةً ميتودية بالمعنى الدّيني للعبارة، فبمقدار ما تسيطر النسكية على الفرد بمقدار ما تطرده من الحياة العملية، ذلك أنّ الحياة المقدّسة خصوصًا تكمن في تخطّي الأخلاق الدنيوية "[1].

فالتجربة الدينية الأسمى بالنسبة لهم (الصوفية المسيحية) هي" التوحّد الصوفّي مع الألوهية، والمقصود بها هو الشعور بالذوبان في الخالق... الشعور بأنّ نفس المؤمن باتت محاصرةً بالرّبانّي فعلياً"[2]، فهذه المبادئ الصوفية في العقيدة المسيحية لا تختلف كثيرًا عن نظيرتها في التصوف الاسلامي، فما يُعرف بالتوحّد الصوفي عند الصوفية المسيحية، هو ما يعادله بلفظ الحلول والاتحّاد عند متصوفة الاسلام، فبالتأكيد هناك عوامل تأثير وتأثرٍ بين الثقافتين الإسلامية والمسيحية.

كذلك يشير المؤرخ الكبير ول وايريل ديورايت في كتابه "قصة الحضارة " عن الطقوس الصوفية لمعتقدات المسيحية يقول: "غير أنّ أقلية من المسيحيين كانت ترى في النزول إلى هذا الدرك والتمتّع بملاذ الحياة خيانةً للمسيح، واعتزمت أن تجد مكانها في السماء عن طريق الفقه والصلاة، فاعتزلت العالم اعتزالًا تامًا"[3]، فالصوفيّ المسيحي بحقٍ هو الذي يتخّذ من الانعزال والصلاة والتفرّغ للعبادات تقرّبًا للمسيح، ونيلًا لرضاه، وبالتالي فأيّ فرد خالف تعليمات السيّد المسيح لن يجد مكانه في السماء، وبالتالي أُعتبر خائنًا وكان الدرك الدنيوي وملذّاته مصيره المحتوم.

أما في العقيدة اليهودية فقد عُرف التصوف عندهم بإسم (القبّالاه) أو (الكابالا) أو (القبالة)، وهي كلمة مأخوذة لغةً من اللغة العبرية، وتعني "من الفم إلى الأذن"، كناية عن كلمة الله الى موسى، وهي تعني القانون الشفهي؛ ي تفيد معنى القبول والتلقّي، "فقَبل" معناه "استلَم" وتفيد معنى التواتر أو التلقّي عن السلف[4]، وتعني أيضًا لغة التقاليد اليهودية القديمة المرتبطة بالتوراة والمشناة والتلموذ وغيرها من مأثورات أقوال الأنبياء وأصحابهم[5].

[1]- يُنظر: ماكس فيبر: الأخلاق البروتاستنتية وروح الرأسمالية، تر: محمد علي مقلّد، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، د ط، د ت، 81.

[2]- م، ن، ص 75.

[3]- أحمد عاشوري: التصوف في الديانات السماوية، مجلة منيرفا، مجلد 05، ع 02، فيفري 2021، ص 9.

[4]- مبروكة معطى الله: التصوف اليهودي (القبالاه) المفهوم و التطور، مجلة القرطاس، العدد14، 2021، ص141.

[5]- م، ن، ص141.

أما اصطلاحًا فهي "نزعة تفسيرية وحركة روحية ذات طابعٍ حلوليٍ، تقوم على تأويلٍ باطنيٍ رمزيٍ لنص الكتاب المقدّس، وتركّز على ما للأحرف من قيمة عددية"[1]، أي أنّها تعّد مذهبًا عقائديًا يعتمد الطابع التفسيري (الشرح)، وهي توجّهٌ روحيٌّ خاص يحمل صفة أو مبدأ الحلول، أساسها وغايتها تأويل النصّ المقدّس تأويلًا رمزيًا معتمدة بالدرجة الأولى على أهمية الأحرف.

ويسمى الكابال كذلك بالحكمة المخبأة (Chochmahnistaroh)، وذلك للدلالة على أنّها مستترة وخاصة جدّا لا تُتاح إلّا للمريدين فلا يمكن أن يستخلصها إلّا من عرف أسرارها[2]، مما يدّل على أنّ ما يسمى بالكابال هي حكمة ومعرفة خاصّة جدّا لا يمتلكها إلّا العارفين السالكين لهذا الطريق، فهي ليست متاحة للعامة من الناس.

كما تطلق على مجموع التيارات الصوفية الباطنية التي اشتهر بها اليهود السفراديم، ويقصد بهذه العقيدة (عقيدة عبادة الشيطان) وهي تقوم على أساس السحر في العبادات، وهي تعاليم شفهية للغاية، وتنتقل من كبار رجال الدّين، كما يحظر على أيّ يهودي أن يدرس "القبّالاه" إلّا بعد بلوغه الثلاثين، وتحت اشراف كبار الحاخامات[3].

هذا وقد قام بتجميعها وتدوينها الحاخام "أكيفا بن يوسف" في القرن الثاني قبل الميلاد، وقد قسّم الكتاب إلى قسمين اثنين:

- سفر يتزرا: وهو كتاب التكوين أو الخلق، وقد كتب في فلسطين وبابل في الفترة بين القرن الثالث والسادس قبل الميلاد، يقول عنه وايت (Waite): "إنّه النص الأصلي للعقيدة الكابالية التي تقبلها اسرائيل"[4].

- سفر الزوهار: وهو كتاب النور أو البهاء والاشراق الساطع، وكتب في القرن الثالث عشر الميلادي، ويتميّز هذا الكتاب بكثرة الرموز والأسرار التي لا يعرفها إلّا الخاصة من الكهنة كما له قاموس خاص به.

---

[1]- م، ن، ص 141.

[2]- دافيد باكان: فرويد و التراث الصوفي اليهودي، تر: طلال عتريسي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص67.

1- مبروكة معطى الله: التصوف اليهودي (القبالاه) المفهوم و التطور، مجلة القرطاس، العدد14، 2021، ص 141.

[4]- دافيد باكان: فرويد و التراث الصوفي اليهودي، تر: طلال عتريسي،مرجع سابق، ص 66.

وقد أُضيف كتاب ثالث للقبّالاه باسم سفر الباهير أو النور، ويحتوي الكتاب على أول محاولة لشرح النظرية القبّالية الحلولية في الفيض الالهي، وفكرة تناسخ الأرواح وكذلك أسس التفسير الصوفي لحروف الأبجدية العبرية[1].

وقد تطور التراث الصوفي اليهودي عبر التاريخ، وكانت الموضوعة الأولى للتصوف اليهودي في العصور الأولى (المركاباه) (Merkabah) (العرش)، الصورة المركزية هي صورة الله الجالس على العرش مُحاطًا بمخلوقاتٍ سماويةٍ[2].

هذا وينقسم التصوف اليهودي إلى نوعين اثنين:

النوع الأول: يدور حول التوحيد وأساسه الإيمان، ويقوم على أساس الثنائيات الدينية (السماء-الأرض، الانسان- الأرض، الإله-الإنسان)، وطبيعته الرياضات الروحية وهدفه الأول كبح الشهوات والسيطرة على النفس والرغبة في التعبير عن الحبّ الالهي، والتقرّب من اللّه عن طريق سلوك طريق الخير والإعلاء من أهميّة القّيم المطلقة، التي تسمو بالنفس وتجعلها في مقام النزاهة، والمثالية الأخلاقية[3].

النوع الثاني: يتمحور حول النظرية الحلولية والاتحّاد، (أي حلول الإله في الانسان والاتحّاد معه ومع الطبيعة وسائر الكائنات)- وهي الفكرة التي نادى بها وتبنّاها الحلاّج وأُعدم بسببها- حيث يتوحّد الإله مع جميع المخلوقات، ويصبح الإله لا وجود له خارج هذه المخلوقات، فيختزل الواقع بأسره إلى مستوى واحد، وبالتالي يصبح القانون واحدًا، ومن يستطيع معرفة هذا القانون يتحّكم في العالم بأسره، وهذا هو الهدف من هذا التصوف؛ فهو تصوفٌ يسعى إلى تقريب الصلة بين الله ومخلوقاته ضمن اطار واحد أي (قولبة العالم)، فيصبح الخالق هو عين مخلوقاته، ومخلوقاته هي هو، وهو ما عبّر عنه اسبينوزا (Spinoza) بقوله: "حينما يحّل الله في المادة فإنّ الطبيعة تصبح هي الإله، وبذلك يصبح الصوفيّ قادرًا على التحكّم في الإله والطبيعة والكون"[4].

[1]- مبروكة معطى الله: التصوف اليهودي (القباله) المفهوم و التطور، مجلة القرطاس، العدد14، 2021، ص 142.

[2]- دافيد باكان: فرويد و التراث الصوفي اليهودي، تر:طلال عتريسي، مرجع سابق، ص 66.

[3]- ينظر: مبروكة معطى الله: التصوف اليهودي (القباله) المفهوم و التطور، مجلة القرطاس، العدد14، 2021، ص 145.

[4]- م، ن، ص ن.

معناه أنّ الإله عندما يتوحّد ويمتزج مع مختلف الكائنات والمخلوقات يصبحوا روحًا واحدة، فالطبيعة المادية هي نفسها الإله، وهذا ما يخوّل للصوفيّ القدرة على السيطرة على كل من الإله والموجودات بأكملها.

إنّ القارئ المتأمل في التصوف عند مختلف الديانات يجده ينحصر في بداياته في الجانب المقدّس (الديني)، حيث استند على تعاليم الكتب المقدّسة في كلّ دين وملّةٍ، فالتصوف في بُعده الروحي يعّد قاسمًا مشتركاً بين الأديان والمعتقدات، لأنّ الجانب الدينّي والروحي موجود عند كل انسان مهما كانت ديانته، فالتصوف نزعة انسانية عالمية تشمل كلّ الحضارات والثقافات، حيث لا يخلو أيّ توجه عقائدي من جوانب صوفية روحانية، تدعو إلى السمّو الأخلاقي والترقّي الإنساني.

يقول الباحث ولتر ستيس: "التجربة الصوفية واحدة في جوهرها، ولكنّ الاختلاف بين صوفي وآخر راجع أساسًا إلى التفسير المتأثر بالحضارة التي ينتمي إليها كل واحد منهما"[1]، في إشارة منه على واحدية التصوف، واعتباره خطاب عالمي شامل في كلّ حضارة وثقافة ودين ومعتقد.

ومع التطوّر التاريخي والحضاري والثقافي وبروز مخلفّات الثورة الصناعية، وهو ما انعكس على مختلف المجالات في المعمورة وانتشار التكنولوجيا؛ حيث طغت المادية على حياة الانسان والفرد، واكتسبت فيه الآلة والتقنية المساحة الكبرى على حساب الإنساني والروحي في حياتنا، كان للخطابات الصوفية الدور في اعادة الكفّة للحياة الروحانية للفرد، والقدرة الكبرى في مواجهة تحدّيات العولمة التي تسعى إلى تشيئ الإنسانية، وصناعة سوق استهلاكية بشرية لا تعبأُ إلّا باستهلاك ما تفرضه العولمة ذات الطابع المادّي البحتّ، والمتوغّلة في الحياة العامة للأفراد[2].

يرى الباحث والمفّكر الجزائري محمد شوقي الزّين أنّ التصوف والفكر الصوفي عامة يمكن له أن يعيد الإنسان إلى جوهره الحقيقّي الإنساني والروحاني، ويصّر على مدى حاجة العالم اليوم إلى التراث الصوفي، باعتباره رؤية باطنية للعالم، (وليس التصوف بمعناه

[1]- ابراهيم ابراهيم محمد ياسين: المدخل الى التصوف الفلسفي، دط، 2002، ص 13.

[2]- ينظر: أمين يوسف عودة: تجليات المنزع الانساني العالمي في الخطاب الصوفي، المجلة الأردنية في الدراسات الاسلامية، المجلد8، ع1، 2012، ص 163.

الطرقي، وتلك الشطحات والخزعبلات والطقوس والشعوذة التي دارت حوله)، فالفكر الصوفي هو مدرسة تكوينية وتربوية هائلة تقف أمام هذا الصعود الحاسم والكبير والمدوّي للعلم والتقنية و الماديّة[1].

ويضيف شوقي الزيّن كذلك ما للخطابات الصوفية من دورٍ بالغٍ خاصة في التاريخ الغربي، فمعظم المفكرّين الغربييّن لهم دينٌ بارزٌ للثقافة الصوفية المسيحية والعالمية، بما وفّرته لهم من الأدوات التكوينية والتربوية، والتراث الصوفي الإسلامي لا يقّل أهميةً هو الآخر؛ حيث تزخر الكتب والرسائل الصوفية في الإسلام بأساليب التدبير الذاتي، عبر الرؤية السديدة لأغوار النفس، والاشتغال الحثيث والعنيد على الذات، كما أنّها كذلك توّفر الصور الحيّة لأفكار ممكنة في ميادين مختلفة من التجربة الإنسانية، سواء تعلّق الأمر بمفاهيم نفسية أو فلسفية[2].

ففي ظلّ هذا الزخم التكنولوجي، وطغيان المادية والتقنية في العالم، أصبح الإنسان بحاجة ملحّة وضرورية جدّا للخطابات الصوفية، حيث تخرجه من عالمه المادّي والآليّ البحت، إلى عوالم أكثر عمقًا وأرحب اتسّاعاً ورؤيةً، فالخطاب الصوفي هو خطاب انساني؛ فهو يلائم فطرة الإنسان الأولى الماثلة في محبّة خالقها، ويهدف إلى المحافظة على الوجود الإنساني، وتكميله بصفات الجمال والكمال، ويلائم الناس جميعًا على اختلاف أجناسهم، وألوانهم ولغاتهم ومعتقداتهم، ويتوجه إلى الإنسان باعتباره غاية في ذاته[3].

فيتوجب علينا إعادة الاعتبار للخطابات الصوفية بما تحمله من نزعات انسانية، تأكيدًا على أهمية الارتقاء بالوعي الإنساني، في سبيل مجابهة الإفرازات المتلاحقة للثورة التكنولوجية الهائلة والحضارة المادية المهددّة للوجود الإنساني والبشرية جمعاء.

لقد كان الإنسان ووجوده الروحي وقيمته مدار الفكر الصوفي في مختلف الثقافات والحضارات، والديانات، "والصوفية لمّا يقصدون الله بمناجاتهم وبكائهم وتبتّلاتهم، إنّما يرمون

[1]- ينظر: محمد شوقي الزين: هل العالم في حاجة الى الفكر الصوفي اليوم؟، مقال منشور في موقع www.annasronline.com، 14أوت 2017، يوم 06.02.2022، الساعة: 14:00

[2]- ينظر: محمد شوقي الزين: هل العالم في حاجة الى الفكر الصوفي اليوم؟، مقال منشور في موقع www.annasronline.com، 14أوت 2017، يوم 06.02.2022، الساعة: 14:00

[3]- ينظر: أمين يوسف عودة: تجليات المنزع الانساني العالمي في الخطاب الصوفي، ص 167.

من وراء ذلك إلى حكمة أبدية خالدة هي بناء إنسان رسالي، له رسالة مؤداة في الوجود تفرده عن بقيّة المخلوقات، فيعلو عن سفاسف المادة إلى قدسية الروح"[1].

[1]- محمد سعيدي: بناء الانسان في الفكر الصوفي الاسلامي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد1، 2004، ص138..

الفصل الثاني: الشعر الجزائري و التجربة الصوفية(الخصوصية و الانتماء الثقافي)

1- مسارات تحول الخطاب الشعري الجزائري

2- الحركة الصوفية في الجزائر و امتداداتها في الفضاء الاسلامي

3- الشعر الصوفي الجزائري القديم و موضوعاته

4- اللغة المؤنثة وأنثى الخطاب في القصيدة الصوفية

5- الرمز الشعري التاريخي و التأويل الصوفي

أولا- مسارات تحوّل الخطاب الشعري الجزائري:

يعدّ النص الشعري الجزائري المعاصر مرحلة مهمّة في مسار تطور الأدب الجزائري والعربي عامةً كغيره من النصوص العربية الأخرى التي شهدت تطوّرًا كبيرًا عبر مراحل تاريخه، وقد عرف ازدهارا ملموسا سواء من ناحية الموضوعات أو الشكل، حيث شهدت الجزائر تغيّرات مسّت مختلف المجالات الاجتماعية والاقتصادية وكذلك الثقافية، يقول الباحث عبد الغاني خشنة في مؤلفه (إضاءات في النص الجزائري المعاصر): " إنّ الواقع الاجتماعي الذي تغيّر تغيّرًا عامًا فرض على الشعراء أن يكتبوا نصّا جديدا.. نصّا هو ابن المرحلة، وليس غريباً عنها، يؤسّس ويجّرب في الوقت نفسه، والنصّ المعاصر لا يُحدّد من خلال الشكل وحده، وإنّما من خلال الشكل والمضمون معًا (...) وهل يمكن أن يكون الناصّ إلّا عصريًا؛ بيد أنّ هذا لا يمنع أن يعيش الناص عصره مشدودًا في الوقت ذاته بحبال عصورٍ غبرت من خلال ارتباطه بالماضي بحكم الثقافة التراثية "[1].

هذا وإذا أردنا أن نصنّف مراحل تطّور الشعر الجزائري، فيمكن تصنيفه عبر الفترات التي شكلّت كلّ مرحلة من مراحله بداية من فترة الاحتلال إلى يومنا هذا:

1- مرحلة الاحتلال و ما بعده (من 1830 إلى 1920):

لقد شهدت الحياة العلمية والثقافية تطوّرا ملحوظا قبل دخول الاستعمار الفرنسي، حيث كان معظم الجزائريين ذوو ثقافة وعلم، وهذا بشهادة أحد الرحالة الألمانيين حين زار الجزائر سنة **1831**:" لقد بحثت قصدا عن عربيّ واحدٍ في الجزائر يجهل القراءة والكتابة، غير أنّي لم أعثر عليه، في حين وجدت ذلك في بلدان جنوب أوروبا"[2].

فمن خلال هذا القول يتضّح جليّا انعدام الجهل والأميّة وسط الشعب الجزائري قبل الاستعمار، وبعد دخول المستعمر بدأ التراجع والاندثار يعّم مختلف مجالات الحياة وبخاصّةٍ الجانب الثقافي والأدبي.

أمّا فيما يخص مرحلة الأدب الجزائري الحديث فقد كان هذا الأدب متصّلًا بنظيره الأدب المشرقي متأثرًا به أشّد التأثّر، ولعّل أبرز روّاد هذه المرحلة كان الشاعر الصوفّي الأمير عبد القادر

1- عبد الغاني خشنة: إضاءات في النص الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة،ط1، 2013 ، ص08.

2- أبو العيد دودو: الجزائر في ملفات الرحالين الألمان (1830-1855)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط،1975،ص 13.

الجزائري، حيث تميّز أدب الأمير باختلافه من شعرٍ ثورّيٍ، وإخوانيّ، وغزلي، وفخري وبخاصةٍ الأدب الصوفي[1].

وإبّان فترة الاحتلال ساد الركود وانتكست الحياة الثقافية وتراجعت، نتيجة طمس المستعمر لكل معالم العلم والزوايا الدينية، وقد انعكس ذلك سلبا على مستوى الإنتاجات الأدبية، ويمكن حصر أهم السّمات التي ميزّت الأدب الجزائري في هذه الفترة بما يلي:

- غلبة اللغة العامية على الفصحى في معظم كتابات الأدباء و الشعراء.

- ضعف التراكيب وركاكة الصياغة وهشاشة الأساليب التعبيرية اللغوية.

يقول المؤرخ الكبير أبو القاسم سعد اللّه عن الدور الذي كان للاستعمار في انحطاط وتراجع الجانب الأدبي والثقافي: " وإذا كان الاستعمار قد أفاد بعض البلاد العربية حين نقل إليها المطبعة والصحف والمجالس العلمية ونحو ذلك، فإنّه في الجزائر كان على عكس ذلك تمامًا لم يأت لينشر حضارة، وإنما جاء ليسلب أفكار شعبٍ، ويزوّر تاريخه ويحطّم كيّانه ويستغّل ثروته، وبذلك تعرّضت شخصية الأدب التي ظّلت محتفظةً بمقوّماتها وملامحها إلى هزّات عنيفة، كادت تفقدها تلك المقوّمات والملامح"[2].

بعد مرحلة الضعف و الركود التي شهدها الواقع الفكري والساحة الأدبية في الجزائر، بدأت تظهر ملامح الوعي والإصلاح، وهذا بنهايات القرن التاسع عشر؛ حيث أدّت إلى ذلك مجموعة عوامل مختلفة لخصّها أبو القاسم سعد اللّه[3] في ثلاثة عوامل سمّاها المؤثرات، وهي المؤثر العربي ،ويعني به المشرق، والمؤثر الوطني، والمؤثر الغربي، أمّا المؤثر الوطني فهو ما يتمثل في تلك الشخصيات الوطنية التي تميّزت بمستوى ثقافي ملحوظ، والتي كان لها دور كبير في نشر الوعي وسط الشعب، ونذكر منهم الشيخ عبد القادر المجاوي(1848م-1914م) صاحب رسالة (إرشاد المتعلمين) (1877م).

[1]- ينظر: عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث،(تاريخا وأنواعا، قضايا وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009،ص21 .

[2]-أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص22.

[3]- م، ن، ص ص ص، 23،24،25.

أما من ناحية الشعر فقد برز عدّة شعراء نذكر منهم: محمد بن عبد الرحمان الديسي (1854م-1921م)، عاشور بن محمد بن عبيد الخنقي (1854م-1929م)، و عمر بن قدور الجزائري (1886م-1932م).

2 - مرحلة بداية الوعي (1920م-1930م):

وفي بداية العشرينات من القرن الماضي ازدهرت الحركة الشعرية في الجزائر، وهذا بفضل عامل الصحافة والمجلات، فقد تطوّر الشعر في هذه المرحلة ،وانتشر الشعر السياسي والرمزي و الشعر الإصلاحي النضالي، وقد عرفت الجزائر في هذه الفترة الكثير من الهزات الوطنية والعالمية، وكانت مسرحا لانفعالات نفسية متعددة، ويعّد محمد العيد آل خليفة أبرز اسم برز في هذه المرحلة، وقد تميّز شعره بإتبّاع القصيدة التقليدية، وقد بلغ شعره درجة من النضج والمقدرة ،حتى أنّه لقّب بشاعر الشعب، يقول مثلا[1]:

يا ليل ما فيك نجم جلى الدجى فيك وأزاح

إلّا كواكب حيرى لم تتضّح لي اتضّاحًا

أخشى على الشعب هلكًا يبيده واجتيّاحًا

ويقول أيضا:

قف حيث شعبك مهما كان موقفه أو لا فإنّك عضو منه منحسم

تقول أضحى شتيت الرأي منحسما وأنت عنه شتيت الرأي منقسم

أعدى عدى القوم من يعزى لهم نسبا ويسمع القدح فيهم وهو يبتسم[2]

فالملاحظ هنا في هذه الأبيات هو حضور المعجم التراثي القديم مثل(الدجى، الليل، الكواكب، النجم)، وهذا يدل على أنّ النص الجزائري الشعري في هذه المرحلة غلب عليه طابع الاتّباع والتقليد للنص الكلاسيكي، نستطيع القول بأن الشعراء الجزائريين في هذه المرحلة أخذوا

1- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 1984، ص ،180.

2-أبوالقاسم سعد الله: دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص 42.

على عاتقهم الدعوة إلى الوحدة الشعبية و الوطنية ،وإلى التحرر من الماضي و مواجهة العدو والنهوض بالسيادة الوطنية.

3- مرحلة النص التقليدي والتأثر بالنص المشرقي (1931م-1945م):

لقد تميّزت هذه المرحلة باتبّاع الكتاب الجزائريين للنص التقليدي، حيث ساروا على خطى المشارقة في إحيائهم للنص القديم وعدّوه النموذج المثالي للكتابة، ويعدّ الاتجاه الإصلاحي خير معبّرٍ عن هذه المرحلة.

إنّ الملاحظ أنّ المرحلة الأولى للشعر الجزائري كانت اتبّاعية تقليدية بدرجة أولى، وهذا على مختلف المستويات، وقد كان للأثر المشرقي الأثر الكبير أيضا في توجيه القصيدة الجزائرية.

4- الخطاب الشعري الوجداني:

يعدّ الخطاب الوجداني وليد ظروف متشابكة مع بقية الاتجاهات الأخرى، وقد تميّز هذا الخطاب بطابعه الرومانسي ومخاطبته العواطف، ولعل أبرز من كتب في هذا الاتجاه نذكر: محمد الأمين عمودي، محمد الأخضر السائحي، ولعل أبرز ما تميّزت به القصيدة الرومانسية، اللغة الشاعرية، الأسلوب الخيالي الرمزي، الإيحاء واللغة الإشارية وغيرها من الخصائص، كما تنوعت موضوعات الشعر فكان من بينها قضية فلسطين ،ومع تطور الموضوعات إلا أنّ الشعر لم ينس مهمته الإصلاحية[1].

وقد كانت البداية الحقيقية لهذا الشعر على يد الشاعر رمضان حمود، حيث دعا هذا الأخير إلى التجديد في الشعر ،وقد سارت دعوته في نفس الاتجاه الذي سار فيه النقاد والشعراء في أوروبا لا سيما في فرنسا، وهو بناء نظريات شعرية جديدة على أنقاض نظريات كلاسيكية قديمة، ومن أمثلة شعر رمضان حمود قوله:

فهذا خرير الماء شعرٌ مرتل وهذا غناء الحب ينشده الطير

وهذا زئير الأسد تحمي عرينها وهذا صفير الريح ينطحه الصخر

[1]-ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص43.

وهذا قصيف الرعد في الجو ثائر وهذا غراب الليل يطرده الفجر[1]

فالملاحظ في هذه الأبيات هو بروز القاموس الشعري الوجداني الرومانسي من مثل: خرير الماء، غناء الحب، الفجر، صفير الريح، وغيرها.

5- الخطاب الشعري الثوري:

يعدّ النص الشعري الثوري نصّا بارزا في الساحة الجزائرية الشعرية، حيث كتب فيه الشعراء وأبدعوا نصوصا خالدة، تناولوا فيها الجهاد والثورة الجزائرية ضدّ المستعمر، وقد كتب فيه كلّ الشعراء سواء الإصلاحيين أو روّاد الشعر الوجداني، ولم يخرج هذا الشعر عن القصيدة التقليدية والمعيار القديم إلّا في استعمال القاموس الخاص، وقد تميز شعر هذه الفترة بالروح الوطنية، كما تميّز بالحماس والعاطفة الشديدة، وقد افتقر إلى الخيال الموحي والتأمل الخلّاق، ولعّل أبرز شاعر برز في هذا الاتجاه هو شاعر الثورة مفدي زكريا، ونذكر كذلك الشاعر محمد الصالح باوية، أبرز قصائده (الثائر) يقول فيها[2]:

يا رفاقي في الذرى، في السجن في القبر وفي آلام جوعي

قهقه القيد برجلي يا رفاقي حدقوا فالثأر يجتر ضلوعي

ياجنون الثورة الحمراء يجتاح كياني و مغارات ربوعي

أقسمت أمي بقيدي،بجروحي سوف لا تمسح من عيني دموعي

أقسمت أن تمسح الرشاش والمدفع والجرح بمنديل دموعي

أقسمت أن تغسل الجرح وتغدو شعلة تضرم أحقاد الجموع[3]

لقد تجاوزت رؤية الشعراء في هذه المرحلة الدعوة إلى التضحية ،وتبنت الدعوة الصريحة والجريئة إلى الثورة ،وبشّرت بنهاية الاستعمار ،وبزوغ فجر الحرية وهو ما تجلى في كثير من قصائد شعراء الثورة.

[1]-رمضان حمود: بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، د ط، 1928، ص 104.

1- الربعي بن سلامة و آخرون: موسوعة الشعر الجزائري، ج1، ص92.

[3]-أبو القاسم سعد الله: دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص 47.

6- مرحلة الشعر الحر:

تعد هذه المرحلة مرحلة فارقة في الشعر الجزائري، وتعد قصيدة (طريقي 1955) لأبي القاسم سعد الله، أول قصيدة نظمت في الشعر الحرّ، يقول فيها:

يا رفيقي

لا تلمني في مروقي

فقد اخترتُ طريقي؟

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشّي النضال

صاخب الأنّات عربيد الخيال

كلّ ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوي ووحول

تتراآى كطيوف

في طريقي

يارفيقي؟[1]

في حين ظلت محاولات الشعراء الآخرين، من أمثال محمد الأخضر السائحي في قصيدته "حنين"، و قصيدة "الموتورة" لأبي القاسم خمار، وغيرها من المحاولات، إلّا أنها كانت في الشعر العمودي أقرب منها إلى الشعر الحر، هذا من جهة ،ومن جهة أخرى فإنّ التاريخ على حد تعبير أبو القاسم سعد الله " لا يبدأ بقطعة أو محاولة، ولكنّه يبدأ بحركة أو تيار، ولا شك أنّ ما يراه بعض

[1]- أبو القاسم سعد الله: ديوان الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985، ص 142.

الباحثين هو أنّ الأول قد يجد باحث آخر من سبقه في محاولات أخرى، أما إذا كان التاريخ بحركة أو تيار، فإن الرأي يظل دائما سليما، حتى ولو اكتشفت بعض المحاولات المعزولة"[1].

وعن الأسباب التي أدت الشعراء الجزائريين إلى الاتجاه نحو هذا التيار من الشعر نذكر:

- إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التغيير من الشكل العمودي إلى الشكل الحرّ الذي يتماشى مع حياة العصر والواقع الجديد للجزائر.

- كانت القصيدة الحرّة استجابة طبيعية لما يعيشه الشاعر الجزائري والشعب الجزائري من أحداث.

- كان التوجه للقصيدة الحرة هو نفسية الشاعر وذاتيته وما يعانيه من اضطهاد و تهميش، وبالتالي فقد عبّر عن هذه الحالة بقوالب جديدة بمحاولة اثبات ذاته وشخصيته، تقول نازك الملائكة: " وكان على الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنّه يرغب في أن يستقل ويبدع شيئًا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر..."[2].

- لقد كانت قصيدة الشعر الحرّ بمثابة القفزة البارزة في الساحة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وقد كان الشعر الحرّ نتيجة التأثر بالقصيدة المشرقية الحرّة والاحتكاك بروّادها أمثال: بدر شاكر السيّاب، نازك الملائكة، وغيرهما، وبما أنّ الشاعر صاحب حسّ مرهف ومشاعر جياشة وأحاسيس متغيرة، فإنّه بحاجة دائمًا إلى التغيير، وعن سبب توجه أبو القاسم سعد الله إلى هذا النوع من الشعر يقول: "كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947باحثا فيه عن تفتحات ،ولكّني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة، غير أنّ اتصالي بالإنتاج القادم من المشرق لا سيما لبنان، واطّلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظرية النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر"[3].

إنّ التجارب الشعرية الصادرة في السنوات الأولى لاندلاع الثورة التحريرية تؤكد أنّ المضمون الثوري من العوامل النفسية، التي تدفع الشاعر المتطور المتجدد إلى البحث عن قالب

[1] - عبود شراد شلتاغ: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د ط، 1985،ص71.

[2] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الأدب ، بيروت، د ط، 1962، ص42.

[3] -أبو القاسم سعد الله: دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص 50.

جديد متحرر، يعبّر من خلاله عن رفضه للقوالب المتوارثة، ويعتبر العامل الثقافي كذلك من أبرز العوامل التي أدت إلى ظهور هذا القالب، ولعل النموذج الشعري الوافد من المشرق يأتي في مقدمة الأسباب التي ساهمت في ظهور نموذج القصيدة الحرّة.

غير أنّ هذا التغيير من شكل إلى آخر في النص الشعري الجزائري لم يكن تحوّلا حاسما ذا معايير واضحة وصريحة، حيث غلبت القصيدة العمودية على الساحة الأدبية في الجزائر، يقول عبد الله الركيبي: "بأنّ تجربة الشعر الجزائري في هذا الشكل أثناء الثورة كانت محدودة في أشخاصها، وفي إنتاجها نظرا لظروف كثيرة منها أنّ الشعراء كانوا في بداية تفتّحهم، وأنّ اطّلاعهم على الشعر الجديد كان محدودا نسبيًا إلى جانب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة، بحيث نستطيع القول بأنّهم مارسوا التجربة وقول الشعر في ظروف جدّ صعبة"[1].

فالركيبي يرى أنّ نموذج القصيدة الحرة في هذه الفترة عند الشعراء الجزائريين لم يكن له حضوره البارز، ويرجع ذلك لأسباب اجتماعية سائدة، بحيث كان الجو العام لا يشجع لا على الإبداع ولا على الكتابة والاطّلاع.

7- مرحلة ما بعد الاستقلال:

لقد كان للظروف التي عاشتها الجزائر تأثير واضح على المستوى الثقافي والأدبي في البلاد، حيث شهدت الجزائر ركودا في الحياة الثقافية والأدبية وكذلك الشعرية، حيث أن الأدباء والشعراء الذين كانوا ينشطون في فترة الثورة انصرفوا وانشغلوا لحياتهم الخاصة واستكمال دراساتهم، ونجد مثلا مجموعة من الشعراء أمثال أبو القاسم خمار، أحمد الغولمي، الطاهر بوشوشي انصرفوا لوظائفهم، وبالتالي قلّ النشاط الإبداعي في الجزائر وضعف الطبع والنشر، وهذا ما أدّى إلى ذلك التراجع والضعف على مستوى الثقافة والأدب.

وفي أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات شهدت الجزائر تحولات جذرية في المجالات الاقتصادية والاجتماعية وكذلك الثقافية، حيث ظهرت الصحف والمجلات، ولا نكاد نصل إلى سنة 1977 حتى نلمس هذا التطور الثقافي في الكتابات الصحفية، غير أنّ هزيمة 1967 (انهزام العرب أمام اسرائيل)، كان لها وقع كبير على نفسية الأدباء الجزائريين، فضاعفت من الإحساس الثوري لديهم وجعلتهم من أوائل الرافضين للهزيمة، وأمام هذا الفراغ الذي شهدته المرحلة السابقة، وخلو

[1]- عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1982، ص70 .

الساحة الأدبية من أيّ جديد، ظهرت فئة من الشعراء الشباب لم تكن معروفة من قبل، برز منها اتجاهان اثنان: توجه يكتب الشعر العمودي والحرّ، ويحاول التجديد فيه مثل مصطفى الغماري، محمد بن رقطان، عبدالله حمادي وغيرهم، و توجه يكتب في القالب الحرّ وأعلن القطيعة مع الاتجاه التقليدي، ومن أصحابه: أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، عمر أزراج، حمدي بحري، أحلام مستغانمي وغيرها[1].

وفي ظل غياب النص النظري والنموذج الشعري الأمثل من طرف النقاد والشعراء الجزائريين الرواد، انصرف الشعراء الشباب من جيل الاستقلال إلى البحث عن البديل الوافد من المشرق العربي، أو في الشعر العالمي المترجم، وخاصة ذلك الشعر المتميز بنزعته الثورية التقدّمية، حيث حصل ذلك الاتصال بين هؤلاء الشعراء الشباب وشعر نزار قباني والسيّاب ونازك الملائكة والبيّاتي وعبد الصبور ومحمود درويش وسميح القاسم وغيرهم، والاتصال غير المباشر عن طريق الترجمة بينهم وبين شعر ناظم حكمت(شاعر ثوري تركي) ولوركا (شاعر اسباني ثوري) وبابلو نيرودا (شاعر تشيلي)، وبودلير ورامبو (شاعران فرنسيان رمزيان)، ولعّل هذا ما جعل النص الشعري الجزائري في هذه الفترة يفتقد للتميّز والفرادة[2].

8- مرحلة شعر الثمانينات:

ويسمى شعراء هذه الفترة بالشعراء المخضرمين أو "شعراء المابين"، فلا هم ينتسبون إلى شعراء السبعينات ولا هم من شعراء التسعينات وبداية الألفية الثالثة، نذكر منهم عبد الله العشّي، اسطنبول ناصر، عليّ ملاحي، العربي عميش، وغيرهم.

وقد أكدّت الدراسات النقدية على خصوصية هذه المرحلة التي تكمن في تحرّرها من الهيمنة الايديولوجية التي طبعت التجارب الشعرية السابقة، و تركيزها على مستوى البناء الفنّي، من خلال معطيات متعددة شكّلت انتصارا للقصيدة الحديثة؛ منها خاصة استغلال اللغة الدرامية والبناء الدرامي من أجل تصوير حركة الواقع والتفاعل معه وبه، كما تجسّد ذلك أكثر على مستوى

[2]- ينظر: أحمد العياضي، محاضرات في الأدب الجزائري الحديث (مطبوعة علمية منشورة) ،ص 114.

[1]- ينظر: أحمد العياضي، محاضرات في الأدب الجزائري الحديث (مطبوعة علمية منشورة)،ص 115 .

الصور الشعرية التي أصبحت تقوم على أسلوب التنافر والتضّاد، واللمح السريع، والبناء الحلمي الطفولي، وكذا الرمز بمختلف أنماطه وأشكاله[1].

ولعل هذا ما ذهب إليه عبد الكاظم العبودي في قوله:" لم يقطع شعراء الثمانينات حبل مشيمتهم عن ثورة نوفمبر وتراث بلادهم الثوري، لكنّهم تمايزوا عن ما سبقوهم بالتحرّر من أيّ ضغطٍ ايديولوجي أو سياسي"[2]، كما يصرّح الشاعر أبو عبد الله بوخالفة في نفس الصدد قائلا:" أنا أعتقد أنّ شعراء الثمانينات قد أخذوا القطيعة الشعرية الإبداعية مع الشعراء الذين سبقوهم، وذلك عندما انطلقوا من الإبداع أي من الشعرية، ولم ينطلقوا من الايديولوجيا"[3].

لقد تمكنت هذه المرحلة من إفراز نص شعري جزائري حداثي، أخذ في الظهور بشكل أكثر نضوجا و اكتمالا وفنية.

9- مرحلة تجسيد الخصوصية الجزائرية:

رسمت ملامحها تجارب شعراء التسعينات وبداية الألفية الثالثة الذين عرفوا باسم شعراء الأزمة، أو شعراء المحنة، أو جيل الشباب الذي يمثّل البداية الحقيقية للشعر الجزائري الحديث، وجميع هذه المسميّات تتقاطع في تأكيدها على أنّ هؤلاء الشعراء قد شكّلوا شعرية جزائرية مختلفة الأطر والملامح -تتوغّل بتفاعلها العميق مع واقعها الاجتماعي والسياسي، وبتوظيفها الواعي لموروثها التاريخي والديني والأدبي- في أرض الحداثة الشعرية بنضجٍ تجاوزت به الكثير من الهنات التي وقعت فيها التجارب الشعرية المختلفة.

ومن أبرز الأسماء الشعرية التي مثلت هذه المرحلة نذكر: مصطفى دحية، عبد الله حمادي، يوسف وغليسي، عز الدين ميهوبي، ياسين بن عبيد، حبيبة محمدي، عبد الحميد شكيل وغيرهم.

ختامًا يمكن القول "أنّ الشعر الجزائري الحديث شهد تطورا ملموسا في جانبيه الفكري والفنّي، وحاول عبر اتجاهاته الثلاثة أن يحسّن من جانبه الفنّي، فعرفت القصيدة تطورا ملحوظا في جانبها الموسيقي والايقاعي، فتحولت من نظام القصيدة العمودية المبنية على وحدة البيت والقافية المطردة إلى القصيدة المبنية على المقطوعات والثنائيات والرباعيات، والقوافي المتراوحة إلى

[2]- ينظر: بن عابد مختارية: القصيدة الجزائرية المعاصرة من الشكل العمودي إلى الحر، مجلة آفاق للعلوم، ع4، 2016، ص 72 .

[3] – م، ن، ص ، ن.

[3] - م، ن، ن، ص.

القصيدة الحرّة ذات القوافي المرسلة المبنية على التفعيلة والجملة الشعرية، إلى القصيدة المدّورة والتوقيعات، وانتهت إلى قصيدة النثر"[1].

أما عن الخصائص الجوهرية التي تميّز هذا النص الجزائري المختلف، فهي كما يقول أحمد يوسف:" عدم وجود هوية شعرية تقيّد ائتلافه وتحدّد انتماؤه، وتأسر لغته بردّها إلى أنساب شعرية معينة، فجينالوجية هذا النص الشعري ضائعة المعالم، يساورها الإحساس الحادّ باليتم الذي يدفعها إلى بناء كونها الشعري الذي لا تشرف عليه أيّة أبوّة متسلطة، ولا أيّ مرجعية تحدّ من جموح مغامراته الإبداعية"[2]، فالنص الشعري الجزائري لم يعد واضح المعالم بالنسبة لأحمد يوسف، حيث أصبح نصّا غير مقيّد و غير محدّد، وسم بصفة اليتم دون أيّة سلطة خارجية تحكمه، ولا مرجعية تضبطه وتحدّ من ثورته الإبداعية و الشعرية.

ثانيا- الحركة الصوفية في الجزائر وامتداداتها في الفضاء الاسلامي:

إنّ موضوع التصوف من المواضيع الهامة التي حظيت بمكانة خاصة جدّا في تاريخ الإسلام والمسلمين وثقافتهم، وقد شكلّ التصوف جزءا مميّزا من تراثهم الكبير، وانتشرت الطرق الصوفية والزوايا في العالم الإسلامي وتشعبت منذ القرن الرابع عشر ميلادي، وكان أول من أسسّها هو الشيخ الصوفّي الكبير عبد القادر الجيلاني في بغداد؛ حيث أسّس الطريقة القادرية، وتعّد هذه الطريقة أول طريقة صوفية في العالم الإسلامي، والتي كانت متزامنة مع الطريقة التي أسّسها الشيخ أبي مدين شعيب بمدينة بجاية في نفس القرن، وقد توسعت على يد أتباعه، وبدأ التصوف نظريا، ثم توجه تدريجياً إلى الناحية العملية وهو تصوف الطرق والزوايا[3].

وكان للظاهرة الطرقية والزوايا الصوفية في المجتمع الجزائري دورٌ لا يستهان به، حيث كان للفكر الطرقي والزوايا أثر بارزُ في الحياة الاجتماعية والثقافية وكذلك السياسية، وقد بلغ عدد هذه الطرق حوالي ثلاثين طريقة صوفية وتعّد من أهم الزوايا في العالم الاسلامي وسنأتي على ذكر أهمها تالياً، وكان الأساس الذي تشترك فيه هذه الطرق والزوايا الصوفية هو أنّها تعد

[1] - ينظر: بن عابد مختارية: القصيدة الجزائرية المعاصرة من الشكل العمودي الى الحر، ص73.

[2] -أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضائعة-تأملات في الشعر الجزائري المختلف-،منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط1، 2002،(نقلا عن بن عابد مختارية: القصيدة الجزائرية المعاصرة من الشكل العمودي الى الحر)، ص73.

[3] - ينظر: طيّب جاب الله: دور الطرق الصوفية و الزوايا في الجزائر، مجلة معارف ، كلية العلوم الاجتماعية و الانسانية، جامعة البويرة، العدد 14، اكتوبر 2013، ص 135.

جميعها مركزا للإشعاع الروحي والعلمي، ومصدرا للفضيلة والأخلاق، حيث كانت نقطة التقاء المريدين وطالبي العلوم والفقه الاسلامي، وكان للطرق الصوفية والزوايا في الجزائر الدور الكبير على الصعيد الثقافي والديني خاصة في المحافظة على الدين الإسلامي وزرع الشريعة الإسلامية في نفوس الأبناء، يقول المؤرخ الجزائري الكبير أحمد توفيق المدني عن الطرق الصوفية ودورها الكبير: " لبعض الطرق الصوفية بقطرنا هذا آثار تاريخية لا يستطيع أن ينكرها حتى المكابر، تلك هي أنّها استطاعت أن تحفظ الاسلام بهذه البلاد في عصور الجهل والظلمات، وعمل رجالها الكاملون الأوّلون الكاملون على تأسيس الزوايا، يرجعون فيها الضالّين إلى سواء السبيل، ويقومون بتعليم الناشئة وبثّ العلم في صدور الرجال..."[1].

وقد بدأ التصوف في الجزائر نظريا، ثم تحوّل ابتداءً من القرن العاشر الهجري واتجّه إلى الناحية العملية، وأصبح يطلق عليه تصوف الزوايا والطرق الصوفية، وقد وجد التصوف لأوّل مرة ببجاية وبلاد القبائل، حيث كانت هذه المنطقة مركزا للإشعاع الروحي ومنارة للعلوم الإسلامية، ومنها انتقل التصوف الى المناطق الأخرى.

وقد عرّفت الطريقة الصوفية بعدّة تعاريف نذكر أهمّها:

- هي أسلوب عملي لرعاية سلوك المريد وتوجيهه عن طريق اقتفاء أثر طريقة معيّنة في التفكير والشعور والذكر والتعّلم والعمل، يؤّدى من خلال تعاقب مراحل المقامات وتصاعدها في ارتباط متكامل مع التجارب السيكولوجية أو النفسية المسماة أحوال، وقد كانت الطريقة تعني أولاً ببساطة ذلك المنهج التدريجي للتصوف التأمّلي، وتحرير الروح والذكر المتواصل بالتجمّع حول شيخٍ معترف به طلبًا للتدريب خلال الاتّصال أو الصحبة[2].

- أنها سلطة قويّة بما تملك من أتباع وأموال مختلفة، وسلطة معنوية روحية على الناس من خلال مشائخها[3].

- أنّها اعتراف المريد بالولاء التام والإيمان الكامل والانقياد المطلق لشيخ الطريقة، الذي يعتبر من أولياء الله الصالحين في نظر المؤمنين به، والذي يستمد نفوذه على أتباعه من القدرة الخارقة

[1]- صلاح مؤيد العقبي: الطرق الصوفية و الزوايا بالجزائر (تاريخها و نشاطها)، دار البراق، بيروت، لبنان، د ط، 2002، ص 20.

[2]- سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، تر: عبد القادر البحراوي ، دار النهضة العربية، بيروتن ط1، 1997، ص 26.

[3]- عبد الرحمن تركي: نشأة الطرق الصوفية بالجزائر (دراسة تاريخية)، ضمن الملتقى الدولي الحادي عشر (التصوف في الاسلام والتحدّيات المعاصرة)، ص 549.

للطبيعة (الخوارق والكرامات)، والإتيان بما يعجز عنه البشر عادة والاستمداد من العلم اللدّني (الإلهي)[1].

ويتحدّد التصوف الطرقي أو المذهبي من خلال عدّة عناصر يجب توفرها فيه نوجزها فيما يلي:

- الشيخ: لقد أجمع أهل الاختصاص على وجوب اتخّاذ المريدين شيخًا إمامًا يرشدهم، يقول الإمام الطوسي: "المريد ينبغي أن يكون له مؤدب يوقفه على ما يحتاج إليه، حتى لا يتولّد من ارادته بلاء وفتنة لا يستطيع أن يتلافاها".

- المريد: إذا كان الشيخ يمثل حجر الأساس في التصوف الطرقي، فإنّه بدون مريدين ما كانت هناك طرق صوفية ولا قامت، وقد وضعت شروط معينة يجب أن يلتزم بها كلّ مريد سالك للطريق.

- أخذ العهد: وهو الذي يربط بين الشيخ والمريد، وهو رباط وثيق بين رجلين تحّابا في الله وبه، فهو بيعة لله وبالله وفي الله.

هذا وقد انتشرت الطرق الصوفية والزوايا في الجزائر متأثرة بالطرق الصوفية المشرقية هذا من جهة، ومن جهة أخرى بالطرق الصوفية المغربية، وعن هذه الطرق تفرعت عدّة طرق أخرى حيث أنّ لكل طريقة زواياها ومريدوها وأتباعها، ولعّل أبرز الطرق الصوفية التي اشتهرت في الجزائر كانت تنقسم إلى قسمين؛ قسم منها متأثرٌ بالطريقة المشرقية' وهي المدرسة القادرية، والقسم الآخر تأثر بالطريقة المغربية وهي المدرسة الشاذلية، ومن هذين الطريقتين تفرعت باقي الطرق، ويرجع المؤرخ عبد الرحمن الجيلاني انتشار الطرق الصوفية وتعدّدها وتنوعّها يعود إلى القرن الثامن الهجري، حيث فاق عددها آنذاك أربعون (40) طريقة، باستثناء الطريقتين الشاذلية والقادرية، اللتين كانتا موجودتين قبل قدوم العثمانيين إلى الجزائر[2].

هذا وقد أجمع أهل الاختصاص في التصوف والعارفين به، بأنّ الحركة الصوفية قد شاعت في المغرب العربي منذ القرن الخامس الهجري، أثناء حكم المرابطين، حيث انتشرت آراء أبي

[1]- فيلالي مختار الطاهر: نشأة المرابطين و الطرق الصوفية و أثرهما في الجزائر خلال العهد العثمانين دار الفن القرافيكي، باتنة، ط1، ص 64.

[2]- كمال بوغديري: الطرق الصوفية في الجزائر(الطريقة التيجانية نموذجا)، أطروحة دكتوراه ،2015، جامعة سطيف2، ص 240.

حامد الغزالي وشيوع كتابه (إحياء علوم الدّين)، الذي تعرض للإتلاف في عهد يوسف بن تاشفين (477هـ-537هـ)، ولعل هذا ما أدّى إلى ترسّخ الآراء الصوفية، حيث شهد التصوف انتشارا واسعا في عهد الموّحدين[1].

واذا بحثنا عن أسباب انتشار الطرق الصوفية في المغرب العربي والجزائر يمكن تلخيصها فيما يلي:

- أسباب فكرية: تتمثل في انتشار علماء التصوف وشيوخه من أصحاب الطرق حيث عملوا على نشر تعاليم التصوف عبر أنحاء المغرب العربي، وكان لهم التأثير الكبير على المجتمع الجزائري حيث اتخذوا من هؤلاء العلماء والمتصوفة قدوة وملجأ روحانياً ومن أهم المتصوفة في الجزائر نجد: أحمد بن يوسف الراشدي، عبد الرحمن الثعالبي، محمد التواتي، شعيب السنوسي، الشيخ أبو مدين وغيرهم.

- أسباب سياسية: لعّل أهمّها سقوط الأندلس، وهجرة بعض علمائها الصوفيين إلى الجزائر، حيث احتكّوا بشيوخ الصوفية الجزائريين، وكان لهم الأثر البارز في نشر فكرهم حول الأوساط الجزائرية، بالإضافة الى سقوط الأندلس كذلك سقوط الدولة الموحدّية، حيث كانت تمثّل دولة قوية في وجه العدو الإسباني، فضعفت وتدهورت.

- أسباب اجتماعية: انتشار الترف والبذخ حيث أدّى هذا إلى تراجع القيم وانحلالها بسب الثراء، ولعّل هذا ما دفع بالطرق إلى الانتشار، بحيث سعى شيوخ الطريقة إلى الدعوة إلى الدّين، والرجوع الى الشريعة مما أدّى إلى الانتشار الملحوظ لطرقهم وزواياهم.

وازدهرت الحركة الصوفية بالجزائر بتأثير المتصوف الأندلسي أبي مدين شعيب ابن الحسين (560هـ-638هـ)،الذي يعّد شيخ الصوفية بدون منازع في المغرب والأندلس، وبتطوّر التصوف في الجزائر والمغرب العربي، نستطيع أن نميّز فيه اتجاهين هما:

- الاتّجاه الأول: في التصوف السنّي، ويعني التصوف المستمدّ من النهج القرآني النبوي، والذي يعنى بتزكية الأنفس قبل الأعمال الظاهرة، وبعلاج أمراض القلوب وأهواء النفس وسدّ مداخل

[1]- عبد الرحمن تركي: نشأة الطرق الصوفية بالجزائر (دراسة تاريخية)، ضمن الملتقى الدولي الحادي عشر (التصوف في الاسلام و التحدّيات المعاصرة)، ص 551.

الشيطان، وكان من رواده: ابن النحوي يوسف بن محمد التلمساني(513ه)، وأبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي (594ه)، وأبو زكريا يحي الزواوي(611ه).

- الاتجاه الثاني: في التصوف الفلسفي، ويعني التصوف الذي اختلط بمبادئ الفلسفة ومفاهيمها، والقائل بوحدة الوجود والحلول والاتحّاد، وكان أبرز رواده ابن عربي، ابن سبعين، ومع القرن 8 ه و 14 م كانت الحركة الصوفية قد قامت بدور أساس في رسم معالم الحياة الدينية والاجتماعية في الجزائر والأقطار المغاربية، ولم تعد هذه الحركة منذ ذلك القرن تقتصر على جماعة من الزهّاد والمتصوفين، بل تغلغلت في التقاليد الشعبية، وأصبح المتصوفة يبحثون عن أماكن للخلوة والعبادة في المدن والبوادي والقرى، وبدأ الناس ينخرطون في الزوايا، ويؤمنون بالأولياء وكراماتهم، حيث أصبح شيوخ الصوفية يمثلون بالنسبة للعامة قوة روحيةً[1].

واذا أردنا سرد أهم المصادر والمرجعيات الصوفية التي نهل منها علماء التصوف في الجزائر، نذكر على سبيل المثال: كتاب (الرعاية لحقوق الله) للحارث بن أسد المحاسبي (ت 243ه)، (قوت القلوب) لأبي طالب المكّي (ت 386ه)، (الرسالة القشيرية) للقشيري (ت 456ه)، (إحياء علوم الدّين) للغزالي (ت 505ه)،وهي مراجع في التصوف السنّي، تشرح الخطوات التي يسلكها المريد عن طريق المجاهدات والرياضات الروحية، للوصول إلى النجاة كما حدّدها المحاسبي، وإلى تقويم النفس وتهذيبها، وهذا للوصول إلى مرتبة النبيّين والصالحين الصادقين، ثم النزوع إلى الكشف عن عالم الغيب، وهي مرحلة فراغ القلب عمّا سوى الله، كما تبيّنها الرسالة القشيرية واحياء علوم الديّن.

وقد أصبحت هذه المصنّفات منذ النصف الثاني من القرن 5ه/ 11م متداولة ومنتشرة بين مختلف القرّاء في حلقات الدروس الصوفية ببجاية وتلمسان وقلعة بني حمّاد؛ حيث كان الصوفي عبد السلام التونسي [ت 486ه-1093م) يدرّس برابطته "رعاية" المحاسبي، ويدعو في أوائل القرن 6 ه/11م الى قراءة احياء علوم الدّين، وقد أفلح في تحسيس الوسط الفكري في تلمسان بأهمية "الإحياء" فشرع أهل تلمسان في حفظه وتلقينه، وفي قلعة بنّي حمّاد نجد الصوفي أبو

[1]- محمد الشريف سيدي موسى: جذور التصوف ببلاد المغرب و الجزائر، الندوة الفكرية الخامسة للشيخ محمد العدواني ، الوادي، نوفمبر 2000، ص ص ، 3 ، 4 .

الفضل ابن النحوي (513هـ-1119م) مدّرسا للإحياء وقد استنسخه في ثلاثين جزءًا، وقيل أنّه لشدّة تمسكه به قال: "وددتُ أنّي لم أنظر في عمري سواه"[1].

أمّا في بجاية فنجد الصوفي أبو مدين شعيب (ت 594هـ-1189م)، حيث مكث بها خمسة عشر عاما، وقد جعل كلّا من كتاب الإحياء والرعاية والرسالة أفضل كتب التذكير، وأكثرها تداولا في مجلسه وبين قرائه[2]، وبكثرة المتصوفة وانتشارهم في الجزائر، بدأت تتشكل الطرق الصوفية، ويمكن ايراد أهم الطرق التي اشتهرت في الجزائر فيما يلي:(أشهر الطرق فقط لأننا لا نستطيع هنا ذكر جميع الطرق و الزوايا الصوفية في الجزائر).

1- الطريقة القادرية:

وتسمى أيضا الجيلانية نسبة إلى عبد القادر الجيلاني التي أسسها في القرن الخامس الهجري ببغداد، ومن أهم مبادئها: توازي التصوف والشريعة، فكلّ حقيقة لا تشهد بصحتها الشريعة فهي زندقة، وتؤكد على الطهارة بنوعيها الظاهرة والباطنة[3].

ودخلت القادرية بلاد المغرب عن طريق الحجّاج وطلاّب العلم، ولعل أوّل من نقلها هو أبو مدين شعيب بعد أن التقى بعبد القادر الجيلاني بعرفات وتتلمذ على يده وأخذ العلم عنه، ومن أهم أعلام هذه الطريقة بالجزائر الشيخ أبي الحسن بن أبي القاسم بن باديس (ت 787هـ)، وهو الفقيه الصوفي المحدّث، كان من مشايخ هذه الطريقة التي أخذها عن شيخه صالح الدّين العلاّئي، وذلك في رحلته الى الحج 756هـ، ومن أهّم مراكز الطريقة القادرية بالجزائر الزاوية القادرية بمنعة" التي أسسّها ابراهيم حفيد عبد القادر الجيلاني الذي قدم من المشرق الى المغرب الأقصى، هذا وقد كان لهذه الزاوية دور كبير في نشر الطريقة القادرية في شرق الجزائر، ومن الزوايا القادرية أيضا نجد الزاوية القيطنة بمعسكر التي أسسّها الشيخ محمد الغريسي جدّ الأمير عبد القادر حوالي 1200هـ-1785م.

إنّ للطريقة القادرية في الجزائر أتباع منتشرون في كافة أنحاء البلاد فنجدها في كلّ من توات وأدرار في الجنوب الجزائري وفي الغزوات ووهران وفي الميلية، هذا وقد بلغ عدد الزوايا

[1]- الطاهر بونابي: نشأة و تطور الأدب الصوفي في المغرب الأوسط ، مجلة حوليات التراث ، جامعة مستغانم ، العدد 2، سبتمبر 2004، ص 21.

[2]- م، ن، ص 22.

[3]- ممدوح الزوبي: الطرق الصوفية ، ظروف النشأة و طبيعة الدور ، الأهالي للتوزيع، دمشق، ط1، 2004، ص 111.

القادرية بالجزائر حوالي **29 زاوية**، وتعّد هذه الطريقة هي الطريقة الأم في الجزائر باعتبارها متقدمة زمنياً.

2- الطريقة الشاذلية:

ترجع هذه الطريقة إلى مؤسسها أبو الحسن بن عطاء الله بن عبد الجبار الشاذلي (593هـ-656هـ)، (1158م-1196م)، الذي ولد بالمغرب وتتلمذ على يد الشيخ عبد السلام بن مشيش، ثم انتقل بأمر من شيخه بقرية شاذلة بتونس، ونشر تعاليمه قبل انتقاله إلى المشرق، وتتفرع عن هذه الطريقة عدة طرق في المناطق الممتدّة بين الحجاز شرقا واسبانيا غربا مثل: الوافية، العروسية، الزروقية، البكرية، الجازولية وغيرها، وقد انتشرت هذه الطريقة في الجزائر بفروعها المختلفة، وتعتبر الطريقة الشاذلية المتصّلة بالإمام الجنيد من أسلم الطرق وأقربها إلى السند، وانتشرت زواياه في المشرق والمغرب، ومن أهم مؤلفات الشاذلي: الحزب المشهور، الجزب الشاذلي، رسالة الأمين في آداب التصوف، السرّ الجليل في خواص حسبنا الله ونعم الوكيل.

3- الطريقة السنوسية:

ترجع هذه الطريقة إلى مؤسسها إلى الامام الصالح محمد بن علّي السنوسي الخطابي (1202هـ-1787م)، المولود بمدينة مستغانم[1]، ومن أهم مبادئ هذه الطريقة: تدريب مريدوها على حياة العمل المنتج مثلما تدربّهم على الحياة الصوفية، وفي الوقت ذاته كانت بمثابة مراكز ثقافية وثكنات عسكرية، وقد شاعت هذه الطريقة في الغرب الجزائري بعدها انتشرت في الشرق والصحراء، ولعل أهمّ ما ميزها هو توتر العلاقة بينها وبين الحكام العثمانيين، وقد كانت هذه الطريقة أيضا ضدّ الحكم الفرنسي، ونادت بالأفكار التحررية مما جعلها عرضة للمواجهة العسكرية مع العدّو الفرنسي، إلّا أنّ هذا زاد من أتباعها ومريدوها، يقول: "زاوية واحدة وحوالي 949 من التابعين منهم 13 أخوات"[2]، كما أنّها لا تمانع التابعين لها من الانضمام إلى طرق صوفية أخرى، وللشيخ السنوسي عدّة مؤلفات نذكر منها على سبيل المثال: "إيقاظ الوسنان في العمل بالحديث والقرآن"، "السلسبيل المعين في الطرائق الأربعين"، "دور السنّة في أخبار السلالة الادريسية".

[1]- صلاح مؤيد العقبي: الطرق الصوفية و الزوايا بالجزائر تاريخها و نشاطها، 2002، ص182 .

[2]- م، ن، ن ص.

4- الطريقة التيجانية:

تنسب هذه الطريقة إلى مؤسسها الشيخ أبو العباس أحمد بن المختار بن أحمد التيجاني (1150هـ-1737م) المولود ببلدية عين ماضي بالأغواط، كان والده مدّرسا للقرآن، تأثر بعلماء التصوف القدامى كإبن عربي، عبد الكريم الجيلي، الطوسي، القشيري، الغزالي وغيرهم، سافر إلى المغرب وتونس، وقد قيل أنه عرف بغزارة علمه وكثرة انتقاله، كما تروي المصادر أنّه كان يجول بين مختلف الأنحاء في افريقيا وشاعت طريقته وانتشرت، حيث كان يلقي الأدوار والأذكار أكثر مما كان يتلقى العلوم الشرعية والأدبية واللغوية[1].

وتعدّ الطريقة التيجانية من أشهر الطرق في الجزائر وحتى في افريقيا. ولعل من أهم مبادئها: الذكر والعبادة وحب الله واتباع نهج نبيّه الكريم، يقول أحد مشايخها: "ومقصد هذه الطريقة التيجانية من أوّلها إلى آخرها العثور على بعض أسرار الطريقة المحمدية، وما يوصل إلى معرفة لائح من لوائحها لما علمت أن لا سبيل إلى سير الأفراد إلّا منه، ولا ورود على بحر الجمع إلّا من بحر برزخيته الصادرة عنه، فالمطلوب في مقام الإسلام، منها انطباع ظاهر صورته الكريمة في النفس حتى يتمكن من متابعته"[2].

بالإضافة إلى هذه الطرق هناك العديد من الطرق الصوفية الموجودة بالجزائر، لا يستدعي البحث ذكرها جميعا، فاكتفينا بذكر أهمّها فقط، نذكر على سبيل المثال: الطريقة الزيانية، الطريقة العيساوية، العلاوية، الهيبرية، وغيرها.

لقد كان للطرق الصوفية بالجزائر دور هام خاصة إبّان الاستعمار الفرنسي والحكم العثماني، فقد ساهمت بشكل كبير في المحافظة على التاريخ الديني والثقافي للجزائر، كما كانت لها أهمية كبرى في الحفاظ على الهوية الفكرية والعربية للبلاد، وهذا بفضل ما تركه مشايخ الصوفية وعلمائها من نتاج أدبّي وفكري وديني وثقافي هامّ، ساهم في نشر الوعي لدى أوساط العامة من الناس.

ثالثا- الشعر الصوفي الجزائري القديم و موضوعاته:

[1]- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، دار الغرب الاسلامي ،ط1، بيروت، 1998، ص 517.

[2]- عبيدة بن محمد الصغير الشنقيطي: ميزاب الرحمة الربانيّة في التربية بالطريقة التيجانية، المطبعة الرسمية العربية بحاضرة تونس، 1911، ص 224.

بدأ التصوف في الجزائر كظاهرة دينية و اجتماعية لها حضورها الفعال والهام داخل أواسط المجتمع الجزائري، و أكدّت معظم الدراسات أنّ ظاهرة التصوف في الجزائر قد بدأت بالتصوف النظري بداية من القرن السادس للهجرة، ثم انتقل إلى تصوف عمليّ، فقد اختصّ به فئة من الناس، و شاع في بعض المدارس والحواضر في مدن: مثل بجاية و تلمسان و معسكر ووهران، ثم جاءت فترة التصوف الشعبي العملي، وشهد توسعا كبيرا، حيث كثرت الزوايا الصوفية، وانتشرت الطرق الصوفية، كالقادرية و الشاذلية والرحمانية و غيرها.

وتعد موضوعات الشعر الصوفي القديم في الجزائر مشابهة لموضوعات الشعر الصوفي العربي القديم، حيث أنّ الشاعر الصوفي الجزائري كغيره من الشعراء يتأثر باتساع رقعة التصوف في الجزائر، فظهر عدّة شعراء صوفيين، و لعل أشهرهم كانوا قد ولدوا بتلمسان وعاشوا فيها، أشهرهم أبو مدين شعيب و عفيف الدين التلمساني، و سيدي لخضر بن خلوف و غيرهم.

و قد كان هذا الشعر معبّرا عن تجارب وجدانية عميقة، والشعر الصوفي الجزائري القديم شعر زاخر بقصائد وأشعار خلّدت أصحابها، " ولمّا كان الشعر الصوفي الجزائري القديم جزءا من التراث الصوفي الكبير فلا بدّ أن يتأثر بما فيه من أفكار وأساليب... وأيضا بمصطلحاته وبصوره و موضوعاته وبرموزه"[1]، فكان من البديهي أن تكون موضوعات الشعر الصوفي الجزائري القديم مشابهة لنظيرتها في التصوف العربي القديم، و لعّل أبرز موضوعاته هي:

1- موضوع الحبّ الإلهي أو المحبّة الإلهية:

تعتبر المحبة في التصوف الاسلامي من الأحوال الشريفة التي تطرق قلب الصوفيّ، وهي من أسمى وأرقى العلاقات الانسانية في الوجود، وتتأتى نتيجة العلاقات الطيبة بين المحب و محبوبه في أول الطريق، وتأتي هذه العلاقات الإنسانية السامية نتيجة صفاء القلب ونقائه مما فيه من شوائب، وتضل هذه العلاقات تعلو وتظهر لتؤدي إلى تطويع إرادة المحب تحت تصرف محبوبه، وفي نهاية المطاف يمنح المحّب أغلى ما لديه و أشرف ما يملكه لمحبوبه، و هو قلبه"[2].

فالمحبّة من منظور الصوفية هي أقوى رابط يربط بين السالك و ربّه، فالحب الإلهي هو جوهر التجربة الصوفية وأساسها الذي تبنى عليه، والشاعر الجزائري شعيب أبو مدين التلمساني

[1] - عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 1981،ص 237.
[2] - م، ن، ص 14.

من الشعراء الذين أبدعوا وخلدوا قصائد ودواوين رائعة في الحبّ الإلهي و العشق الإلهي، حيث يعتبر من الشعراء الذين ارتقوا بالشعر الصوفي وحققّوا له الكثير من النضج، وديوانه الشعري دليل على ذلك، ومن أمثلة شعره نذكر:

تضيق بنا الدنيا إذا غبتم عنّا و تذهب بالأشواق أرواحنا منّا

فبعدكم موتٌ وقربكم حياةٌ فإن غبتموا عنّا و لو نفسًا متنا

نموت ببعدكم ونحيا بقربكم و إن جاءنا عنكم بشير اللقا عشنا

و نحيا بذكراكم إذا لم نراكم ألّا إنّ تذكار الأحبّة ينعشنا

يحركنا ذكر الأحاديث عنكم و لولا هواكم في الحشا ما تحرّكنا

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا[1]

فتعلق الشاعر الصوفي بحبّ الذات الإلهية، حيث أصبح لا يرى في الوجود غيره (محبوبه)، فحياته مرتبطة بقربه منه و حتمية موته بالابتعاد عنه، إنّه الفناء الصوفي الذي يغيّبه عن كل شيء بحيث لا يرى في الكون غير محبوبهن و المحبّ الصوفي يفنى غن ذاته بحب الذات الإلهية ويتجلى له محبوبه في كل الموجودات. و من بين المواضيع التي تطرق إليها شعراء التصوف القدماء في الجزائر هو موضوع المديح النبوي الديني.

2- موضوع المديح النبوي:

يعتبر المديح النبوي من بين الأغراض التي نظم فيها شعراء التصوف قصائدهم ونصوصهم، حيث يقوم الشاعر الصوفي بمدح الرسول عليه الصلاة و السلام، وهذا بذكر صفاته وأخلاقه والإشادة بسيرته و حياته " والاتجاه الى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم يتجلى في التعبير عن حبه و التقرّب اليه أو وصف مواقفه و سيرته التي هي المثل الأعلى للشاعر المتدّين"[2]، حيث قام شعراء عدّة بمدح الرسول حيث كان هو الموضوع الأساس في نصوصهم الشعرية، و كان هذا النوع من الشعر الديني ينطلق من رؤية اسلامية تطبعه الروحانية الصوفية من خلال التركيز على الحقيقة المحمدية التي تتجلى في كونها رمزًا للأخلاق و الفضائل و النبل و السمّو و غيرها من السمات

[1] - أبو مدين شعيب التلمساني: الديوان، جار الترقي، دمشق، 1938، ص64.

[2] - عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 382 .

الحميدة، و من أبرز الشعراء الذين تغنوا بمدح النبي عليه الصلاة و السلام و أشادوا بسيرته العطرة الشاعر الجزائري سيدي لخضر بن خلّوف، حيث تفنّن في نظم قصائد في مدح الرسول ووصف صفاته و التعبير عن حبّه، لقد " طرق سيدي بن خلوف بابا واحدا من أبواب الشعر هو مدح النبي عليه الصلاة والسلام ومدحه ممزوج بالحماسة و الحكم و الزهد بعيدا كل البعد عما لا يناسب الوليّ الصالح كالغزل والرثاء، وما بكى إلّا على تفريطه أو شوقه للرسول صلى الله عليه وسلم...فلم يضارعه أحد من شعراء الملحون في المدح"[1]،و من أبرز قصائده في المدح قصيدته "أحسن ما يقال عندي" يقول فيها:

أحسن ما يقال عندي و بيك نبدا بسم الله و بيك نبدا

حبك في سلطان جسدي ما عزّك يا عين وحدا

كيف النحلة اللي تشدي تبني شهدا فوق شهدا

يا محمد أنت سيدي صلى الله عليك لبدا [2]

ما يمكن قوله أنّ مدح سيدي لخضر بن خلوف في الرسول عليه الصلاة والسلام لم يكن بدافع التكسب، بل كان تعبيرًا عن مكانة النبي ودرجته في قلب الشاعر، فقد عبّر بكب حب وشوق لرسوله الكريم، و يقول في موضع آخر:

الناس لكل واحد حرفة و أنا حرفتي العدناني

إذا مدحت حدا الشرفا يتخلّل الشهد في لساني

وإذا ذكرت زين الصفا بالروح و العقل يكفاني[3]

فالشاعر في هذه الأبيات يعترف بأنّ حرفته هي مدح النبي الكريم ،فبمجرد ذكره يتقاطع لسانه عسلا، لقد ترك سيدي لخضر بن خلوف قصائد رائعة في مدح النبي ،عدّت مرجعا هاما في هذا النوع من الشعر الديني الصوفي، و من أقوله أيضا في هذا الغرض قوله:

[1] - قاسمي كهينة: موضوعات الشعر الصوفي الجزائري القديم، مجلة التحبير، ع 2، جوان 2020، ص 13.

[1] - قاسمي كهينة: موضوعات الشعر الصوفي الجزائري القديم،ص،13.

[3] -م، ن، ص ،14

لو كانت الأكوان الأجبال يقال فيك أنت الربوة

ولو كانت الأكوان جمال يقال فيك أنت الدروة

و لو كانت الأكوان شهد مفروز ما مثلك شهدة

ما رأت عين ولا شافت مخلوق مثلك في الدنيا [1]

لقد لقيت مدائح الشيخ لخضر بن خلوف رواجًا كبيرًا، وشاعت بين أوساط المجتمع الجزائري خاصة بين تحولها إلى مدائح انشادية ،حيث تغنّى فيها الشاعر بكلّ حبّ وصدق بخير الأنام محمد عليه الصلاة والسلام.

و من بين شعراء المديح نذكر الشاعر المنداسي، يقول:

يا آمن الروع فلا حيلة لي يوم لا تغني عن المرو الحيل

يا حبيب الله خضى في الرضى إنّ لي بالباب نحب و حفيل

فانتظر إنّا ذنوبي كثرت و قل عزمٌ بالخطايا و الكسل

ما لي ذنوبي عن تجّلي فضلكم يا رسول الله لعبد حصل

صل يا ربي على من باسمه يقبل الله من العبد العمل[2]

فالمتأمل لهذه القصائد يلمس مدى حبّ الصوفي للرسول و التعلّق به، و التغنّي بخصاله وتمني قربه، ولعل هذا راجع إلى التربية الدينية والإسلامية التي تلقّاها جلّ المتصوفة والشعراء في الجزائر، فقد كان للمجتمع الإسلامي والشريعة الإسلامية الأثر الكبير على مختلف مؤلفات الشعر الصوفي القديم في الجزائر، وخاصة ذلك المتعلق بالمدائح النبوية.

3- موضوع الرحلة الصوفية:

أخذت الرحلة في العرفان الصوفي طابعا رمزيًا ودلالة روحية تتصل بالمعرفة الحدسية والذوقية والكشف والتجّلي والترقّي في الأحوال و المقامات، وقد كان لموضوع الرحلة في الأدب

[3]- م، ن،ص،13.

[1]-. قاسمي كهينة: موضوعات الشعر الصوفي الجزائري القديم، ص 14.

الصوفي عامة والشعر بخاصة نصيب وافر في مختلف نصوص المتصوفة والشعراء الجزائريين القدامى، فالشاعر الصوفي يعيش سفرا روحيا، لهذا نجد أنّ موضوع الرحلة كان الأكثر حضورًا وتكرارا في الأدب الصوفي... لما لها من دورٍ في إخراج المعاني الذوقية الصوفية من المجرّد إلى المحسوس، وقد أسّس ابن عربي مفهوم وجود الإنسان على الاغتراب والانفصال حيث يقول: " فأول غربة اغتربناها وجودا حسّيا عن وطننا غربتنا عن وطن القبضة، عن الاشهاد بربوبية الله علينا، ثم عمرنا بطون الأمهات، فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة، فكانت الدنيا وطننا، واتخذنا فيها أوطانا، فاغتربنا عنها بحالة تسمى سفرًا وسياحةً، إلى أن اغتربنا عنها بالكليّة إلى موطن يسمى البرزخ، فعمرناه مدّة بالموت، فكان وطننا، ثم اغتربنا عنه بالبعث... فلا يخرج بعد ذلك ولا يغترب، وهذه هي آخر الأوطان التي ينزلها الانسان، ليس بعدها وطن مع البقاء الأبدي"[1]، فالرحلة من منظور ابن عربي هي تلك التي يصلها العارف في آخر مراحل حياته، و تسمى بالبرزخ ففيها مقامه الأخير فلا يبرح مكانه بعد ذلك أبدا، فهناك سكنه الأبدي.

والرحلة ترتبط بالحنين والسفر، وبالتالي فهي ذات صلة مباشرة و غير مباشرة بالطلل والحنين إلى الأماكن المقدّسة، و من أبرز شعراء الرحلة الصوفية نذكر عفيف الدّين التلمساني، حيث نلاحظ أنّه يذكر عدة أماكن في قصائده، وهذا الاستحضار يشبه إلى حدّ كبير القصيدة الكلاسيكية القديمة الجاهلية، حيث يقوم الشاعر الجاهلي بالبكاء على الأطلال وذكر الأحبّة والديار، غير أنّ القصيدة الصوفية تستدعي أماكن رمزية تدّل على حقيقة عرفانية ربّانية قصدها الشاعر الصوفّي، يقول عفيف الدين التلمساني:

خذ لوجدي من ذمة البرحاء وأجرني من لوعتي وعنائي

يا أميرا على الملاح و قلبي أبدا خافقا له كالدواء

وبنجد عرب نزول أضاعوا للمحبين ذمة النزلاء

ضربوا خيمة المليحة في الروض وأجروا أنهارها من بكائي

وجعوا للعقيق دمعي ومن أين لدمعي العقيق لولا دمائي

فهم لا عدمتهم أطلقوا الدمع وقلبي فيهم من الأسراء

[1] - ابن عربي: الفتوحات المكيّة،ج2،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 528.

في العيون المريضة الجفن سقمي يا لقومي و عندهن شفائي[1]

فالشاعر يتحدث هنا عن حنينه لمنزل الأحبة لدرجة أن دموعه تنهمر بمجرد ذكرهم، فيحاول مقاومة أشواقه بالصبر. ومن الشعراء أيضا من تحدّث عن الرحلة الصوفية أبو مدين التلمساني، يقول:

ركبت بحرًا من الدموع سفينه جسمي النحيل

فمزّقت ريحه قلوعي مذ عصفت ساعة الرحيل

يا جيرة خلفّت دموعي تجري على الخدّ كالعيون

خيّبته و في الهوى ظنوني ما هكذا كانت الظنون

منّوا ولا تطلبوا مني منوني فإنّ هجرانكم منون

فرقتم في الهوى جموعي و سرتوا صحبة الدليل

و ما نظرتم الى خضوعي ووقفتي وقفة الذليل

يا سائق العيس بالمحافل في طلعة البيد و القفار

عرّج على الأربع الأوائل و اقصد بها أشرف الديار[2]

فالشاعر هنا يتحدث عن نوعين من الرحلة ؛ رحلة بحرية على ظهر السفينة ورحلة برية في الصحراء، حيث أنّه في رحلته الأولى يجسّد عواطفه ويعبر عن حزنه الكبير لفراقه مجموعة من المسافرين، وقد وظّف الشاعر عدة ألفاظ وعبارات عكست الحالة النفسية التي يعانيها، فهو متأثر كثيرا لهذا الفراق، "فالرحلة في هذا الموشح تجسّد معادلا موضوعيا يتم جريانه في الظاهر والواقع المحسوس لموضوع صوفي يتم جريانه في الباطن، وفي الواقع المعقول المجرّد، فالرحلة بحدّ ذاتها بمشقّتها و أهوالها تشكّل معادلا موضوعيا لتدّرج الصوفي في سلوكه في مدارج الحبّ الإلهي، وهو يمحي حظوظه البشرية، ويثبت حقوقه في القرب والتداني من المحبوب، فذلك كله من قبيل

[1] -عفيف الدين التلمساني: الديوان، تح: يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2008،، ص 69.

[2] أبو مدين شعيب التلمساني: الديوان، ، ص 190 .

المجاهدات الصوفية التي لا يتم للصوفي التدرّج بدونها، فهو يتدرّج تدرجا نفسيا داخليا من ذاته إلى ذاته بذاته مّما يشبه الرحلة الخارجية"[1].

نستطيع القول بأنّ موضوعات الشعر الصوفي الجزائري قديما انحصرت بشكل أكبر في شعر المديح النبوي، ربما لطبيعة المجتمع الجزائري المحافظ وطبيعة التوجه الإسلامي والتربية الإسلامية التي كان الشعراء يتصفون بها، غير أن هذا لم يمنع من انتشار بعض القصائد الصوفية التي حملت أغراض أخرى وموضوعات مغايرة من مثل: الرحلة الصوفية والمحبة الإلهية والخمرة الصوفية.

رابعا- اللغة المؤنثـة وأنثى الخطاب في القصيدة الصوفيـة:

إنّا إناثٌ لما فينا يوّلده فلنحمد اللّه ما في الكون من رجل

إنّ الرجال الذين العرف عيّنهم هم الإناث و هم سؤلي و هم أملي **(ابن عربي)**

يمثل الخطاب الصوفي ذلك الجزء الذي لا يتجزأ من الثقافة العربية والإسلامية، وهو معبّرٌ حقيقّي عن ذلك الجانب الاشراقي والوجداني من الحياة الروحية في الاسلام، والخطابات الصوفية هي خطابات متفردةٌ كتابَةً ولغةً، ذات أساليب ذوقية وكشفية خاصّة جدّا يختّص بها المريدون العارفون السالكون لطريق الحقّ والحقيقة، حيث يقوم التصوف على مبدأين أساسيين هما: الكتابة الصوفية والممارسة الروحانية العرفانية، وقد كان للممارسات والرياضات الروحية السلوكية الدور البارز في ضمان ديمومة هذا الخطاب واستمراريته عبر عصور عدّة، كما اتخذّ الصوفية من الكتابة المعين الأول في التعبير عن تجاربهم الذوقية، فجاءت نصوصهم مليئة بالإشارات والإيحاءات والرموز، ولعّل هذا ما جعل الخطاب الصوفي يميل إلى الغموض والإبهام في غالب الأحيان، مما يستدعي من القارئ اتخاذّ العدّة الإجرائية للدخول إلى هذا العالم الروحاني الممتدّ نحو المطلق واللانهائي.

وقد استخدم الصوفيون في مختلف نصوصهم عبارات عن الوجود والإنسان والحبّ والطبيعة والمرأة، في قالب رمزيٍّ يليق والتجربة العرفانية التي لم تجد في العبارة والوضوح والمباشرة

[1] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا و التشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،2002، ص 87 .

غايتها، وتعدّ رمزية الأنثى أو الخطاب المؤنث صاحب الحضور اللافت في معظم الخطابات الصوفية فقد وظفها الصوفّي توظيفًا كثيفًا في تعبيراته سواء الشعرية أو النثرية.

لقد وهب الصوفية للرمز الأنثوي الأهمية القصوى في مختلف نصوصهم خاصة الشعرية منها، ولعلّ السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف كان الحضور الأنثوي في الخطابات الصوفية؟ ما طبيعة الصورة الأنثوية عند الصوفيين؟ هل كانت مجرد صورة حسّية للواقع؟ أم كان لها أبعاد أخرى لا علاقة لها بالعالم الحسّي؟، كيف تتجسد صورة الأنثى في الخطابات الشعرية الصوفية؟، ماهي أهمية التأنيث عند المتصوفة؟.

إذا ما حاولنا العودة إلى الإرهاصات الأولى لرمزية الأنثى في مختلف الأساطير والثقافات القديمة،" فقد ترك لنا العصر الحجري تماثيل من الحجر أو العظام لنساء بولغ في تضخيم أعضائهن الأنثوية، في حين كان الوجه خلوًا من أيّ ملامح، وقد سميت هذه بـ (فينوسات لوسبيل)"[1]، و تولي كثير من قصص الخلق اهتماما مبالغًا فيه بالفروق، وأوجه الاختلاف بين الرجل و المرأة من الناحية الفيزيائية، و تروي بعض الأساطير أنّ المرأة كائن هبط من السماء.

بالإضافة الى ذلك فقد نصّت التعاليم والأسرار الهرمسية على أنّ الروح تمثّل الأنوثة التي توازي القمر، وأنّ النسر موازي للأنثى، وقد انكشفت الأنثى في التجربة الصوفية بوصفها تجسّدًا ووصفًا للحبّ الإلهي الذي يحيل إلى تجّلي العلّو وانسجام الروحّي والمادي والمطلق والمقيّد، بل إنّها عند أولئك المتصوفّة سرّ الإله الرحيم الذي يبدو فعله الخالق تحريرًا لأسر الموجودات.[2]

وقد تنوعت التصورات و تعددّت الرموز الخاصة بالجوهر الأنثوي للآلهة القديمة في الثقافة المصرية، وعند شعوب آسيا الصغرى، " فقد عبد المصريون "ايزيس" بوصفها الآلهة الأم والمبدأ الأنثوي الفعّال، وانتشرت عبادتها من بعد في الممالك اليونانية و الرومانية، وقد كانت زهرة اللوتس المقدّسة رمزًا لهذا الجوهر الأنثوي الذي تجسّم في شخصية ايزيس"[3]، لقد كانت ايزيس رمزًا للخصوبة والنماء والتكاثر والحياة، أما في أساطير ما بين النهرين فممّا ورد فيها أنّ الأرض قد أُشربت الأرض دلالة أنثوية، وأخذت مكانها في مجمّع الآلهة الآشوري بوصفها ملكة الآلهة الرفيعة القدر، والمبدأ الأنثوي الفعّال في الميلاد والنمو وحفظ النوع الانساني.

[1] - لؤي شهاب محمود: الأنثى رمزا صوفيا، مجلة الباحث الإعلامي، ع 67 ، 2009، ص227.

[2] - ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص128 147.

[3] - م، ن، ص،125 .

هذا وقد أخذت المرأة عدّة صور رمزية دلالية في مختلف النصوص الشعرية، حيث وظفّها الشعراء القدماء وكذلك المحدثين، فكانت جزءا لا يتجزأ من قصائدهم وملمحا بارزا في أشعارهم، حتى و إن لم تكن المحور الأساسي الذي قيلت فيه القصيدة.

كان الشعراء قديما يعتقدون أنّ للمرأة "قوّة سحرية طقوسية خيرة تؤثر في الروح والجسد معًا"[1]،وقد كان للمرأة حضورٌ جماليّ في الشعر القديم وكذلك الحديث، فقد شغل الحديث عن المرأة والتغنّي بجمالها حيّزا بارزا في دواوين الشعر الجاهلي حيث لا تكاد تخلو أيّ قصيدة عن الحديث و وصف المرأة، هذا و قد أخذت صورة المرأة عند الشاعر الجاهلي عدّة صور و تمثلت في تشبيهات عديدة من مثل: الشمس، القمر، البدر، الغزال، الريم، المها، الحمامة وغيرها من التشبيهات.

وقد تواترت هذه التشبيهات و توارثت وصارت قالبًا مألوفا لمختلف قصائد الشعراء، وقد اتخذّ الشعراء من التشبيه و هذا لوصف جمال المرأة والتغزّل بها، وعن سبب لجوء الشعراء الى التشبيه أنّ التشبيه يضرب في أعماق الوجود الانساني و تردّد المشبه والمشبه به يدل على وجود علاقة رمزية تكون أبعد من العلاقة الظاهرة بين الطرفين[2]، وبهذا فإنّ تشبيه المرأة بهذه التشبيهات يعود لسببين هما: وجه الشبه القائم بين المشبه والمشبه به، وثانيا لما لهذا التشبيه أبعاد رمزية، والشعر الجاهلي في تشبيهاته للمرأة يحاكي النماذج القديمة التي عبدت الشمس ورموزها المقدّسة.[3]

و من أبرز الشعراء الذين تغنّوا بالمرأة ووصفوا جمالها و التغزل بها امرؤ القيس، يقول:

برهرهة كالشمس في يوم صحوها تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى[4].

ومن بين التشبيهات كذلك صورة الغزال، حيث شبهوا المرأة بالغزال في جماله و رشاقته، يقول ايليا الحاوي في هذا: " إنّ الجاهلي لم يشبّه الحبيبة بالغزال، وإنّما شبّه عضوًا من أعضائها بعضو من الغزال، حيث اتخذّ عيني الغزال مثلا أعلى لجمال العيون، وجيدها مثلا أعلى للجيد".[5]

[1] - ابراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق و التوزيع، الأردن، ط1، 2002،ص 181.

[2] - نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ،الأردن،ط2، 1982، ص110.

[3] - ينظر: عليّ البطل :الصورة في الشعر العربي حتى اواخر القرن الثاني الهجري ،دراسة في أصولها تطورها ،دار الأندلس ، بيروت، ط2، 1983، ص 70.

[4] - امرؤ القيس: الديوان، تح: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1979، ص 368.

[5] - ايليا الحاوي: النابغة سياسته و فنّه و نفسيته، دار الثقافة ، بيروت، ط2، 1982، ص 242.

و من أبرز الأمثلة قول الشاعر امرؤ القيس:

و تعطو برخصٍ غير شثنٍ كأنّه أساريع ظبيٍ أو مساويك إسحلِ

إلى مثلها يرنو الحليم صبابةً إذا ما استبكرت بين درعٍ و مجولِ[1]

ويعلّل الباحثون تشبيه الشعراء للمرأة بالغزال و الظبي و الريم إلى قداسة الغزال، يقول الباحث نصرت عبد الرحمن في هذا الشأن: " أنّ الغزال حيوان طوطمي مقدّسٌ عند الجاهليين تُعمل له التماثيل، وتوضع في محاريب الملوك، ويناح عليه إذا مات، ويُحرق من يقتله، ويُعتفى له إذا سمح أو برح"[2].

و ينشد مجنون ليلى قائلا:

وأعناقها اعناق غزلان رملةٍ و أعينها من أعين البقر النجّل

وترمي فتصطاد القلوب عيونُها و أطرافها ما تحسن الرميَّ بالنبّلِ[3] .

لقد كانت المرأة موضوعًا للحبّ والغزل عند الشعراء، فهي بمثابة الركيزة الأساسية في معظم القصائد، لقد ظلت المرأة حاضرة في الشعر العربي عبر مراحله المختلفة، وظلّ الشاعر مشغولا بها، مغازلا لها، طربا بلقائها، حزينا لفراقها، لقد مثّلت المرأة بحق صورة فنية شاعرية شكلّت ملامح القصيدة الجاهلية بخاصة والعربية بصفة عامة، فكيف كانت صورة المرأة في العرفان الصوفي؟. ما هو تفسير صورة الأنثى في الخطاب الصوفي؟.

تعدّ المرأة رمزًا للحب والجمال الواقعي عند المتصوفة، وقد اتخذّوها كصورة معبّرة عن الحبّ الإلهي والتعلّق بالذات الإلهية، فالغزل الموجود في مختلف أشعار الصوفية ما هو إلّا "غزلٌ بتجليّاتٍ عديدة لحقيقة واحدة، وبأسماء مختلفة لمسّمى واحد، فضلا عن كون هذا الغزل رمزا وتلميحًا للأسرار الصوفية الشاطحة، وحيلة فنيّة لوصف حبّ العبد لربّه وصفًا أدبيًّا يحاكي الشعور الذاتي للعبد وفرديته"[4].

[1] - امرؤ القيس: الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط5، 2004، ص 116.

[2] - نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، الأردن، د ط، 1976 ، ص 114 .

[3] - قيس بن الملوّح: الديوان ،دراسة و تعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط1، 1999، ص 55.

[4]- وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع هجري، ص119.

لقد كانت صورة المرأة حاضرة في معظم كتابات الصوفية، فقد وظفّها الصوفي توظيفًا كثيفًا في نصوصه وتعامل معها انطلاقا من تجربته الفلسفية العرفانية التي تتسامى عن الواقع الحسّي (المرأة كجسد) إلى الامتزاج في حب الذات الإلهية والفناء فيها، فقد كانت رمزية الأنثى بمثابة حبل تواصل بين العالم المادّي والعالم الروحّي الإلهي متجسدّة في أعلى المقامات، " ويستلهم ابن عربي فكرته عن هيمنة الذكورة على الأنوثة من عملية الخلق الأولى، وخلق حواء من آدم، فالتوالد في النسق الفلسفي الفكري لابن عربي في جانبه الأنطولوجي يعتمد على هيمنة عنصر "الذكر" لا على تفاعل حقيقي بين الذكر و الأنثى، وهو بقدر ما يمنح من النموذج الأولّي لعملية الخلق الأولى، وخلق حواء من آدم يمنح من نموذج اللغة بنسق الوعي الذي حدّد طبيعتها"[1]، هذا ولكي يتكشف لنا رمز المرأة في الممارسة الصوفية لابدّ من عرض مقولتين أساسيتين هما:

المقولة الأولى: مقولة الحبّ الذي كان فيه للصوفية مذهبٌ محدّد.

المقولة الثانية: وهو ما أطلق عليه المستشرق هنري كوربان بالأنثى ذات الطابع الإبداعي للخالق[2].

وعلى عكس التفسيرات الأنطولوجية للخلق في مختلف الأساطير والأديان التي فسّرت على أنّ المرأة هي رمزٌ للخطيئة والشيطان وأداة للجنس فقط، كان للمتصوفّة رأيٌ مخالف تماما؛ فالأنثى هي جزءٌ من الرجل، والنكاح كما يقول ابن عربي:" أعظم الوصلة بين الرجل والمرأة "[3]، فالجنس بالنسبة للصوفية لم يكن مجردّ عملية للتكاثر والنسل، بل هو سبيل لبلوغ مرتبة الكمال الروحاني، وطقسٌ من طقوس الفناء والحلول، فحبّ المرأة وسيلةٌ للارتواء من حبّ الإله، وعلى هذا الأساس كانت المرأة رمزًا جوهريًا وأساسيّا في الخطابات الصوفية.

وقد أعطى الصوفية مكانة كبيرة للمرأة في الحياة الروحية وقيمتها العليا في العالم الصوفيّ، حيث يقول ابن عربي في هذا الشأن: "وليس في العالم مخلوقٌ أعظم قوّةً من المرأة لسرٍ لا يعلمه إلّا لمن عرف لما وجد العالم، وبأيّ حركةٍ أوجده الحقّ تعالى، وأنّه مقدّمتين فإنّه نتيجة، والناكح طالبٌ، والطالب مفتقرٌ، والمنكوح مطلوبٌ، والمطلوب له عزّةٌ، والافتقار إليه شهوةٌ، والشهوة غالبةٌ"[4].

---

[1]- أرزازي محمد: صورة المرأة في الخطاب الصوفي(ابن عربي نموذجا)،مجلة الحوار الثقافي،المجلد5، العدد2، 2016، ص 7.

[2]- ينظر: وردة مسيلي: لغة الخطاب الأنثوي و تجلياته في الشعر الصوفي، مجلة مقاليد،ع12، 2017، ص231.

[3]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص144.

[4]- براضة نزهة: الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2008،ص 222.

فالمرأة من المنظور الأكبري تتمتّع بقوّة عظمى وهذا نظرًا لحملها روائح التكوين، وهي أصلٌ لحفظ الحياة البشرية والروحية، ولكون حضورها يفتق الاختلاف والمعرفة بالذات والآخر، فالمرأة توقظ في الرجل الانجذاب اليها، وتثير فيه الرغبة والحبّ، فيعرف باطنه في حنينه وافتقاره إليها وهو يخال نفسه القوّي الشديد، ويدفعه عشقها إلى الانحناء أمامها، وفي ذلك قوّتها التي لا تضاهى[1].

وفي وصفه لحبّ المرأة واعتباره دليلا لحبّ الإله ومكمن الوجود ، يقول ابن عربي في أبياتٍ له :

إنّ التي كان الوجود بكونها ذاتًا يقدّس لفظها معناها

إنّي لأهواها وأهوى قربها منّي وأهوى كلّ من يهواها

ليلى ولبنى والربّاب وزينب أترابٌ من حبّي لها محياها

لو متّ مات وجودها بمماتنا فوجودنا عينٌ لها وسواها

عجبًا لنا ولها فإنّ وجودنا فردٌ فلا ثانٍ لمن ثنّاها[2]

يقول ابن عربي في كتابه فصوص الحكم: " فإذا الرجل مدرج بين ذاتٍ ظهر عنها، وبين امرأةٍ ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين: تأنيث ذات وتأنيث حقيقيّ(...) كآدم مذكّر بين الذات الموجود عنها وبين حواء الموجودة عنه (...)، فكن على أيّ مذهبٍ شئت، فإنّك لا تجد إلّا التأنيث يتقدّم، حتى عند أصحاب العلّة الذين جعلوا الحقّ علّة في وجود العالم، والعلّة مؤنثةٌ"[3].

يذهب المؤرخ أبو العلا عفيفي في التعليق على مكانة الأنثى في الخطاب الصوفي وصلتها بالرجل إلى القول: "... والذي أعتقده أنّه يستعمل كلمة "المرأة" رمزًا للدلالة على أيّ موضوعٍ "محبوبٍ"، والشهوة رمزٌ على الرغبة الملّحة فب الحصول على المطلوب، و"صلة النكاح" رمزٌ على الاتحّاد الصوفّي و"الاغتسال" رمزٌ على الطهارة الروحية، وإذا كان الحقّ هو عين كلّ محّب ومحبوبٍ، وكانت غاية كلّ محّب الاتصّال بمحبوبه والفناء فيه، والتلّذذ بقربه، لزم أن يكون الحقّ هو

[1]- م، ن، ص 223.

[2]- ابن عربي: الفتوحات المكيّة،ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999،ص 314.

[3]- ابن عربي: فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، ص ص ، 220,218.

المحبوب على الإطلاق والمتلذّذ به على الاطلاق، ولزم أن لا يفنى محّب إلّا فيه، وأن لا تطلب وصلة النكاح إلّا به"[1].

إنّ الحب من المنظور الصوفيّ هو سبيل الى المعرفة والقرب الإلهي، وبحكم ما يصدر من عشق المرأة من أسرار، فإنّها تحوز الشرف والمكانة العليا كما يرى **ابن عربي:** "ولو لم يكن من شرف النساء إلّا هيئة السجود لهن عند النكاح، والسجود أشرف حالات للعبد في الصلاة "[2]، فحبّ النساء يمثّل كمال المعرفة وكمال الشهود وكمال الوجود وذلك لأنّهن ذوات أرحام.

استخدم الصوفيون لغة إشارية رمزية، كثيفة الاستعارات، ولقد كان لحضور المرأة في الكتابات الصوفية دليل على رمزية العشق الإلهي، فالأنثى هي منبع الإلهام والخلق، إنّها "شعاع النور الإلهي" كما يقول ابن الرومي، وهي "خالقة" أكثر منها "مخلوقة"، فالأنثى عند الصوفيّ ترتقي الى مرتبة القداسة والعظمة وتغدو رمزًا معبّرا عن العشق والفناء الإلهي، وبالتالي فالمرأة في القصيدة الصوفية لم تكن مجرّد رمزٍ حسّيٍ مادي بل كانت أسمى من ذلك؛ إنّها تلك الحقيقة الروحية والصفاء الإنساني والسمّو الأخلاقي الذي يقودنا إلى الحبّ والجمال والعشق الإلهي والفناء فيه.

وقد كان لمكانة المرأة في الخطابات الصوفية شأن كبير، حيث اعتبروها أساس الوجود ومحور الكون، يقول ابن عربي: "إنّ الانسان ابن أمّه حقيقة، والروح ابن طبيعة بدنه، وهي أمّه التي أرضعته، ونشأ في بطنها، وتغذّى بدمّها، وإنّ من وفقّه الله وكرّم عبوديته رجع جانب أمّه لأنّها أحقّ به لظهور نشأته ووجود عينه، فهو لأبيه ابن فراش ولأمّه ابن حقيقة"[3].

وقد أشار ابن عربي إلى المعاني والدلالات التي تنضوي تحتها تلك الملفوظات الدالة على المرأة في أشعاره، والتي تومئ إلى الواردات الإلهية والتجليّات الربّانية حيث يقول في شعره[4]:

كلّ ما أذكره من طللٍ أو ربوعٍ أو معانٍ كلّ ما

أو خليل أو رحيل أو ربى أو رياضٍ أو غياضٍ أو حمى

[1]- أبو العلا عفيفي: التعليقات على فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص ص ،329،330.

[2]- براضة نزهة: الأنوثة في فكر ابن عربي، ص 231.

[3]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1978،ص 14.

[4]- ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص25.

أو نساءٍ كاعباتٍ نهّدٍ طالعات كشموسٍ أو دمّى

كلّ ما أذكره ممّا جرى ذكره أو مثله أن تفهما

صفةٌ قدسيّة علويّة أعلمت أنّ لصدقي قدما

والأنثى في الكتابات الصوفية وُصفت بأنّها محل أجمل الأسماء الإلهية، وهي المقابل الرمزي للتكاثر والنسل والعطاء والحرث،" إنّ الكائن الأنثوي هو صورة الألوهية الخلّاقة"[1]، فالإبداع والخلق مرتبطٌ بالمرأة، فكلّ رجلٍ مبدع فهو أنثى، وإذا كان كلّ انسان مبدع فكلّ الناس إناث، وهذا ما للأنوثة من مركزية في العرفان الصوفي، يقول ابن عربي[2]:

إنّا إناثٌ لما فينا يولده فلنحمد الله ما في الكون من رجل

إنّا الرجال الذين العرف عينّهم هم الإناث و هم نفسي و هم أملي

وعن أهمية التأنيث وأفضليته على الذكورة من حيث المقام والنسبة، يذهب ابن عربي إلى عدّ أنّ أفضل التجليات الإلهية هو التجلّي في المرأة، هذا ويستدل بالحديث النبوي الشريف: "حُبّب إليّ من دنياكم ثلاث: النساء والطيّب، وجعلت قرّة عيني في الصلاة"، وقد فسّر ابن عربي كيف قدّم النبيّ عليه الصلاة والسلام محبّة النساء على الطيّب والصلاة، ولمّا كان الحبّ طريقا وحافزا إلى المعرفة، ولمّا كانت المرأة انسانا وجزء من الرجل، فإنه عندما يحبّ الرجل المرأة ويعشقها يعرفها، وإذا عرفها فقد عرف نفسه، وإذا عرف نفسه فقد عرف ربّه[3].

لقد استطاع المتصوفة أن يؤسسوا لنظرة جديدة للمرأة و الأنوثة، وأن يضفوا على كينونتها طابعا ايجابيا، وأن يعتبروها رمزًا من رموز المقدّس و معبرا ضروريا نحو المتعالي، لقد أدرك الصوفي أنّ حبّ الله من حبّ النساء، فالمرأة في العرفانية الصوفية هي التي تقرّب العبد من ربّه، وفيها تدرك مظاهر التجلّي الإلهي.

خامسا- الرمز الشعري التاريخي والتأويل الصوفي:

[1]- ساعد خميسي: ابن العربي المسافر العائد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 186.

[2]- ابن عربي: الفتوحات المكية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999،ج4،ص 445.

[3]- ينظر: ساعد خميسي: ابن العربي المسافر العائد، ص 191.

تعد ظاهرة الترميز و الإيحاء ملمحًا بارزا في معظم القصائد الشعرية، حيث أخذ الرمز مكانة هامة في الساحة الشعرية المعاصرة، و يمكن تعريف الرمز بأنّه تلك الآلية الإبداعية التي تعطي للنص الشعري فنيّته الجمالية، ويعرفّه أدونيس بقوله:" الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كلّ شيءٍ معنى خفيّ وإيحاء، إنّه اللغة التي تبدأ حين تنهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[1]، فالرمز من منظور أدونيس هو تلك الصورة المتخفية وراء الظاهر من اللفظ، فهو يفتح أمامنا أشياء جديدة بعد القراءة.

إن الرمز هو وسيلة تعبيرية لإقامة علاقة بين معنًى مجرد وصورة حسّية، فتشكّل هذه العلاقة بطريقة كليّة أو جزئية المعنى المراد تجسيده، وهذا يعني أنّ الرمز يكشف عن تلك النواحي والجوانب النفسية المستترة التي لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنها[2].

هذا و يقسّم أرسطو الرموز إلى ثلاثة أقسام:

أ- الرمز النظري أو المنطقي: و هو الذي يتجّه بواسطة العلاقة الرمزية الى المعرفة.

ب- الرمز العملي: و هو الذي يشير إلى الفعل أو العمل.

ج -الرمز الشعري أو الجمالي: و هو الذي يقصد به حالة باطنية معقّدة من أحوال النفس، وموقفا عاطفيا حسّيا أو وجدانيا[3].

فهذا النوع من الرموز يختّص به الشعراء، باعتبار الشاعر يعيش حالة من الإلهام والوحي، فيترجم هذه المواقف الوجدانية إلى رموز فنيّة وخيالية.

إنّ للرمز بنية مزدوجة، تصطدم دلالته بمعضلتين تجعلان الدنو المباشر إلى دلالته أمرًا صعبا، أولهما أنّ الرمز ينتمي إلى حقول بحث متعددة جدّا، إذ هو ينتمي إلى التحليل النفسي والأحلام، وموضوعاته ثقافية ذات مساس مع صراعات نفسية عميقة، وثانيهما أنّ الرمز مفهوم يجمع بين بعدين أو عالمين للخطاب أحدهما لغوي، والآخر مرتبة غير لغوية، لذا يمكننا القول عن الرمز إنّه مزدوج المعنى، أو هو ذو معان أوائل وثوان، وينبغي أن ندرك بوضوح أنّ استخدام الرمز في

[1] - أدونيس: زمن الشعر، ص 160.

[2] - ينظر: بن عامر حسيبة: التحول الدلالي لرمز الخمر من أبي نواس إلى ابن الفارض، رسالة ماجستير،2005، تلمسان، ص4.

[3] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 19.

السياق الشعري يضفي عليه طابعًا شعريا، بمعنى أنّه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية.

فالرمزية " هي محاولة لاختراق ما وراء الواقع، وصولا إلى عالم من الأفكار سواء كانت تعتمل داخل الشاعر، ربما فيها عواطف أو أفكار بالمعنى الأفلاطوني، بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان".[1]

تختلف اللغة الشعرية الصوفية اختلافا جذريا عن لغة الشعر العربي القديم، ولعل هذا الأمر يرجع إلى كون التجربة الشعرية الصوفية راجعة الى كونها تجربة عرفانية بالدرجة الأولى، "إنّ حقيقة التخييل العرفاني تقوم أساسا على إعدام الصورة الظاهرة التي تحافظ على المرجع الخارجي كما هو، لتستبدلها بمرجع مطلق لا يقيّده زمان أو مكان".[2]

هذا ويختلف التخييل في النص الشعري العادي عن التخييل في المتن الشعري الصوفي، فمثلا التشبيه في الخيال الشعري القديم هو ما أعطى قوة و بيانًا بين المشبه والمشبه به، فمعظم تعريفات البلاغيين تنحصر حول العلاقة المشتركة بين المشبه والمشبه به، وهذا يدل على أنّ التصوير الفنّي عند القدماء يلتزم بالحدود الظاهرة التي تصل المعنى بدائرة الجلاء، وتخلصّه من دائرة التأويلات والاحتمالات، بحيث يبقى المرجع هو المعادل الموضوعي للدوال اللغوية لا يرتد عنه ولا يجوز تجاوزه، أما التخييل في الشعر الصوفي فهو عبارة عن جسر كوني يربط بين الواقع والمطلق، المحسوس والخيالي اللانهائي.

وقد كان أهم أسباب لجوء المتصوفة إلى اللغة الترميزية أنّ التجربة الصوفية هي تجربة شديدة الخصوصية، وقد كانت معظم تعبيراتهم مخالفة للفقه والشريعة، بالإضافة إلى أنّ اللغة العادية كانت عاجزة عن الإلمام بتفاصيل التجربة العرفانية، ولهذا السبب اتخّذ الصوفية طريق التعبير الرمزي وسيلة لترجمة تفاصيل التجربة العرفانية، لقد ارتبط الرمز عند شعراء الصوفية في القرن السابع بالتجربة الذاتية الذوقية، حيث عدّ الرمز المعين الأول في نصوصهم وخطاباتهم، وذهب ابن الفارض إلى القول بأنّه اعتمد الإشارة والتلميح في نصوصه، حيث يقول:

[1] - شارلز تشادويك: الرمزية، تر: نسيم ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1992، ص46.

[2] - الحسين الوكيلي: التخييل في الشعر الصوفي مظاهره و تجلياته في ديوان ترجمان الأشواق، مجلة اللغة العربية،ع4، 2022، ص480.

و أسماء ذاتي عن صفات جوانحي جوازًا لأسرار بها الروح سرت

رموزٌ كنوزٌ عن معاني إشارة بمكنون ما تخفى السرائر حفت[1]

فابن الفارض هنا يصرح بأنّ الرموز الواردة في نصوصهم هي عبارة عن كنوز، يدركها القارئ عن طريق الإشارة والتلميح، فالصوفي يحتفظ بأسراره لنفسه، فأسرار التجربة الصوفية عند العارفين بها شيء مقدّس لا يباح للعامة من الناس.

أنماط الرمز في الشعر الصوفي:

لقد لجأ الصوفيون في التعبير عن تجاربهم ومواجيدهم إلى الرمز والإشارة، و هذا راجع أولا لغموضه، وكذلك كثافته الدلالية، فالرمز بالنسبة للمتصوفة هو متنفسٌ يلجؤون إليه أثناء أحوالهم حين تضيق بهم اللغة العادية،" لأنّ التجليات الإلهية التي تنكشف في ذات الصوفي، هي مما لا يمكن للغة الاعتيادية الإخبار عنها بطريق الحقيقة، كما أنّ التجربة الصوفية هي ذاتها تجربة مجازية لا توصف إلّا وصفًا مجازيًا عن طريق الإشارة إليها بالرموز"[2].

فالرموز في الفكر الصوفي عبارة عن" كيانات سابحة في فضاء الإمكان والجواز، يحملها المؤول خواص دلالية لا تستقيم حقائق في كيانات المتقبلين إلّا إذا ردّت إلى سياقات انبثاقها بمقامات عرضها، وهذا الأمر هو الذي جعل بعض الدارسين يعتبرون المبدعات الصوفية محدثات لا تفهم، إلّا إذا ردّت إلى محمولاتها الفلسفية ومنابتها التعاقدية التي تبني جهازها النظري ورصيدها المعجمي وتستبطن لطائف الإشارات"[3].

لقد استلهم الصوفية ما أفرزته الشعرية العربية من أساليب تعبيرية متوارثة عن الذاكرة الجماعية، فجاءت تعبيراتهم مماثلة للنصوص الشعرية التقليدية من صور وخيال وأساليب، فأخذت القصيدة الصوفية الشكل التقليدي للقصيدة العربية، ولعّل التساؤل الذي يطرح هنا هو: هل تماثلت القصيدة الصوفية والقصيدة العربية في الأشكال والمعاني؟ .

[1]- نصر حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، المصرية العامة للكتاب ، مصر، د ط،2002،ص ص،141،142 .

[2] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 110 .

[1]-ينظر: عليّ الشبعان، الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان،ط1، 2010، ص 356 .

احتوت النصوص الشعرية الصوفية نوعين من الرمزية: الرمز الأسلوبي، وهو ما يتضمن البيان والخيال والصور، والرمز الموضوعي وهو ما تعلق بالموضوعات الصوفية من مثل: الحب الالهي، المرأة، الخمرة، الكون والطبيعة وغيرها، فكيف كان توظيف الصوفية للرمز الشعري؟ هل أخذ الرمز الشعري الدلالة نفسها عند شعراء الصوفية؟ كيف تعامل الشعراء الصوفيون مع الرموز الشعرية في نصوصهم؟.

1- رمزية المرأة:

لقد كان للمرأة بعدٌ كبير في عمق الحضارات والأساطير العريقة، فقد جاء في التوراة أنّ بداية البشرية كانت بسبب العلاقة الجنسية المخصبّة بين الأرض والسماء، وهذا ما ورد في الأساطير اليونانية، حتى الحضارة السومارية جعلت من المرأة الهة تستحق العبادة، أما الشمس فقد كانت الهة معروفة في الجزيرة العربية وقد رمز اليها بصنم، ويذكر أحد الباحثين: أن مقدمات الشعر الجاهلي (المقدمات الطللية) أنّ المرأة هي (الشمس)،وأنّ الطلل هو رمزٌ لما تخلفه رحلة الشمس من خصب ونماء، وأنّ الأمل قائم في عودته بعد نزوحها.

لقد شكّل حبّ المرأة منذ الأزل هاجسًا مخيفًا، جراء امتزاجه بالآلام والعذاب والمعاناة، وقد شكّلت آلهة للعبادة عند المصريين القدامى،حيث عدّت(ايزيس) الآلهة الأم، وكانت زهرة اللوتس المقدسّة رمزا لهذا الجوهر الأنثوي الذي تجسّم في شخصية ايزيس[1].

وقد شكلّت المرأة موضوع الحبّ والغزل والنسيب في القصيدة العربية الغنائية، التي تميّزت بالبناء التقليدي المستقّر، فلطالما ارتبط اسم قيس بليلى، وجميل بثينة، وكثير عزّة، ونزار ببلقيس وغيرهم، وقد كانت المرأة رمز الحب والجمال والعذوبة والدلال.

هذا وقد احتلت المرأة مكانة كبيرة في الفكر الصوفي، حيث اعتبرها الصوفيون بمثابة تجلي للذات الإلهية، واعتبرت هي النقطة المركزية في نظرية الحب عند الشعراء الصوفيين،حيث أفرد شعراء الصوفية في كتاباتهم مساحات واسعة في الحديث عن المرأة والحب الإلهي، فالمرأة بالنسبة للفكر الصوفي هي ينبوع المحبّة والجمال والسمو، وهي أصل الوجود واستمراريته.

[1] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 110.

لقد استطاع المتصوفة التعبير عن طريق الغزل المؤنث عن تجّلي الكمال الإلهي في الكون، وعن حبّهم وعشقهم لله الجميل، ورغبتهم في التقرّب إليه، وتصوير حال الاتحّاد مع الله الحبيب، وتصحيح محبتّه بتصحيح معرفته، وتوحيده، وذوق جماله ودلاله، هكذا ولّد رمز المرأة عاطفةً جديدة اتجاهها، لقد بجّل الصوفيون المرأة تبجيلا نادرًا، ذلك لأنّهم يرون فيها أجمل تجليّات الوجود"[1].

ويذهب الشاعر ابن عربي الى القول بأنّ الله تعالى يتجلّى لكلّ محّب تحت حجاب محبوبه، فلا يكون حبّه إلّا بقدر حبّه للخالق، هذا ونجد في ديوان ترجمان الأشواق خير مثال وضّح فيه ابن عربي فلسفته في الحبّ، فنجده ينطلق اتجاه المرأة من حبّ عظيم واحترام أعظم، وله احتفاء خاص بالمرأة و هذا ضمن نظريته للكون والوجود، وعلاقته بالكمال الإنساني الذي يتحقق باتحّاد المرأة والرجل[2].

هذا و في تعبيره عن حبّه للمرأة المعروفة باسم (نظام) في ديوانه، نلاحظ أنّ ابن عربي جعل من حبّه لمحبوبته سُلّمًا يرتقي به نحو حبّ الذات الإلهية، فهو حبّ سامي ومطلق بعيدٌ عن الشهوة المادية والجسدية التي عرفها الشعر الغزلي القديم خاصة ما يعرف بالغزل الماجن، فرمزية المرأة في الشعر الصوفي هي رمزٌ للحب الإلهي وفيضٌ من فيوضات جمال الذات الإلهية، فهو يسعى عن طريق حبّه لها الوصول إلى الحب المطلق المتحرر من القيود الجسدية، والأغلال المادية البحتة، يقول في أحد قصائده[3]:

مرضي من مريضة الأجفان علّلاني بذكرها علّلاني

هفت الورق بالرياض و ناحت شجّو هذا الحمام ممّا شجاني

يأبى طفلة لعوب تهادى من بنات الخدور بين الغواني

طلعت في العيان شمسًا فلما أفلت أشرقت بأفق جناني

[1] - وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، ص 112.

[2] - ينظر: رندة جنينة ،محمد قريبيز: رمز المرأة وأبعاده العرفانية في مقام الحبّ الإلهي، مجلة دراسات وأبحاث،ع2، أفريل2020، ص307.

[3] - ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص ص، 79.78 .

فالشاعر في هذه الأبيات يخاطب محبوبته نظام ومعاناته وحزنه الشديد من فراقها، فأصابه المرض من شدة الشوق والعشق، ثم ينتقل الى وصف محبوبته و تشبيهها بالحمامة والطفلة اللعوب فهي كالشمس الساطعة التي تطلع لتشرق على الجنان، فالقارئ لهذه الأبيات للوهلة الأولى تبدو له عبارات غزلية مثلها مثل القصيدة الغزلية المعروفة، باعتبارها تحتوي كل مقومات الشعر الغزلي، إلّا أنّ هذا مختلف في القصيدة الصوفية فحتى وإن استعار الشعراء الصوفيون قاموس الغزل الشعري المعروف، إلاّ أن هذا لا يعني أنّ شعرهم الغزلي هو غزل روحي مطلق، يسمو إلى الارتقاء نحو الذات الإلهية، وليس غزلا حسّيا وماديا بحتا، فالمرأة هي موطن الحب والجمال والتجّلي للحقائق الإلهية، فالغزل والحب الذي ينادي به شعراء الصوفي هو حبّ الذات الإلهية والفناء فيها، وليس له أيّ بعدٍ حسّيٍ آخر.

وينشد الشعر الصوفي أبي الحسن الششّتري أبياتا في الغزل الإلهي مستلهما في ذلك قاموس الغزل الإنساني فيقول:

سهرتُ غراما و الخليّون نُوّمُ وكيف ينام المستهام المتيّمُ

ونادمني بعد الحبيب ثلاثةٌ غرامي ووجدي والغرام المخيّم

أأحبابنا إن كان قتلي رضاكم فها مهجتي لكم طوعًا فتحكّموا

أقمتم غرامي في الهوى و قعدتم و أسهرتموا جفني القريح و نمتموا

وألّفتم بين السهاد و ناظري فلا القلب يسلاكم ولا العين تكتُمُ[1]

ظل رمز المرأة عند الصوفيين "رمزًا لطبيعة الهية خالقة، فهي مصدر خصوبة وعطاء، وصورة الأنثى في الشعر الصوفي من أرقى صور التجلّي، وقد كان لذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصوفي بالله، فهي علاقة غنية بزخمٍ عاطفيّ، انتقلت من عاطفة الرجل اتجاه المرأة، إلى عاطفته اتجاه الله، ومن ثم لم تعد المرأة سوى رمز للنفس التي تصبح معرفتها مدخلا لمعرفة الله والكون"[2].

2- رمزية الخمر:

[1] - أبو الحسن الششتري: الديوان، تح: علي سامي النشارة، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط1، 1960، ص 66 .

[2] - وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص112.

لقد تغنّى مختلف الشعراء بالخمرة وأشادوا بها، ونظموا قصائد طويلة عُرفت بالخمريات، وتوظيفهم للخمرة يحمل معاني ودلالات عديدة من بينها، الحبّ المفقود لدى الشاعر، تعويض النقص والحرمان، نسيان العذاب والألم، وكذا البحث عن السعادة الأبدية، وبالتالي فقد كانت رمزية الخمر عند هؤلاء الشعراء ذات طابع حسّي ومادي بحت.

ما عند شعراء المتصوفة فقد أخذ هذا الرمز (رمزية الخمر) بُعدًا آخر مغاير تمامًا لتلك الدلالة التي أخذها عند شعراء الجاهلية مثل أبو نواس، الأعشى، طرفة بن العبد، عمرو بن كلثوم وغيرهم، حيث كانوا يفتخرون بشربها ووصفها في مجالس الطرب، أما عند المتصوفة فلقد دلّت الخمرة على السكرة في سبيل الحبّ الإلهي وما تصاحبها من نشوة" كانت الخمر في الشعر الصوفي رمزًا على الحبّ الإلهي لأنّ الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي والغيبة بالواردات القويّة"[1].

يقول أحد المتصوفة في هذا الموضوع:

عجبتُ لمن يقول ذكرتُ ربّي فهل أنسى فأذكرُ ما نسيتُ

أموت إذا ذكرتُ ثم أحيا ولولا حسنُ ظنّي ما حييتُ

شربتُ الحبُّ كأسًا بعد كأس فما نفذ الشرابُ وما رويتُ[2].

لقد استخدم المتصوفة رمز الخمرة استعارةً من معجم القدماء، وهذا للدلالة على أمورٍ غيبية، فالخمر موجبة للسكر، والسكر عند المتصوفة هو غيب بوارد قوّي، والصحو هو الرجوع الى الإحساس بعد الغيبة[3].

فالخمرة الصوفية ترمز إلى حالتين اثنتين: هما الحضور والغياب، ففي حالة الحضور يشعر الصوفيّ بأنه بجوار الذات الإلهية، يقول أبو مدين شعيب: حضرنا فغبنا عن دور كؤوسنا، وعندنا كان لا حضرنا ولا غبنا، وفي حالة الغيبة يشتّد الوجد بهم فيغيبون عن ذواتهم حتى الفناء، يقول أبو مدين شعيب:

[1] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 363.

[2] - أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، ص 107.

[3] - م، ن، ص ن.

قد لاح لي ما غاب عنّي وشملي مجموعٌ ولا افتراقُ

جمع العوالم رُفعت عنّي وضوء قلبي قد استفاق[1]

وهذا ما يشعر به الصوفي لشدّة حبّه وتعلقّه بالذات الإلهية فهو في حالة سكر مغيّبٍ، حيث يستعين المتصوفة في التعبير عن حالتهم الروحانية بأدوات من العالم الحسّي فاستعاروا من الخمرة صفاتها و "اتخّدوها بديلا أرضيًا موازيًا لموضوع السكر الصوفي الذي قد تتعدد أسبابه بحسب أنواع الواردات، ولقد بدت الخمرة بديلا رمزيًا مناسبًا بسبب تشابه كلّ من آثارها وآثار السكر الصوفي التي يمكن أن نتبيّنها في غياب التوازن و حسارة رقابة العقل، وحضور الرعونة والتهتّك والشطح"[2].

و من أمثلة ورود الخمر العرفانية في أشعار الصوفية قول الحلّاج:

نديمي غير منسوبٍ إلى شيءٍ من الحيَّفِ

سقاني مثلما يشرب كفعل الضيف بالضيف

فلمّا دارت الكأس دعا بالنطّع والسيّفِ

كذا من يشرب الراح مع التنّين في الصيف[3] .

فالسكر عند الصوفي ليس حالة حسيّة ماديّة، بل هو حالة ذاتية عالية، ويقدّم الكاشاني شرحًا لحالة السكر التي يعيشها الصوفية فيقول:" السكر دهشٌ يلحق سرّ المحّب في مشاهدة جمال المحبوب فجأةً، لأنّ روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل، لما انجذبت إلى جمال المحبوب بعد شعاع العقل عن النفس، وذهل الحس عن المحسوس، وألمّ بالباطن فرحٌ ونشاط، وهزّة وانبساطٌ لتباعده عن عالم التفرقة والتمييز، وأصاب السّر دهشٌ و ولهٌ وهيمان لتحيّر نظره في شهود الجمال، وتسمى هذه الحالة سُكرًا..."[4] ، هذا و قد ارتبطت حالة السكر عند الصوفية بظاهرة الشطح، و يعرّفها عبد الرحمن بدوي بقوله:" هو عبارةٌ مستغربةٌ في وصف وجدٍ فاض بقوّته، وهاج

[1] - أبي مدين التلمساني: الديوان، ص ص،90،91 .

[2] - أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2001، ص337 .

[3] - الحلّاج: الديوان، ص 20 .

[4] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص344 .

بشدّة غليانه وغلبته"[1]، وتتحقّق ظاهرة الشطح عند الصوفي بتوفّر عناصر هي: أولا: شدة الوجد، الاتحّاد، السكر، أن يسمع الصوفي صوتا داخليا يدعوه إلى الاتحاد، وأخيرا يكون الصوفي في حالةٍ من عدم الشعور[2].

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

عجبتُ لمن يقول ذكرتُ ربي وهل أنسى و أذكر ما نسيتُ

شربتُ الحبّ كأسًا بعد كأس فما نفذ الشراب و ما رويتُ[3].

لقد كانت الخمر عند الصوفية تلويحا الى المحبة الإلهية، لأنّ الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر لمعنوي، و الغيبة بالواردات القويّة، يقول ابن الفارض في قصيدته المشهورة:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

لها البدر كأسا و هي شمسٌ يديرها هلالٌ و كم يبدو إذا مزجت نجم

ولولا شذاها ما اهتدتُ لحانها ولولا سناها ما تصوّرها الوهم

ولم يبق منها الدهر غير حشاشةٍ كأنّ خفاها في صدور النهى كتم

فان ذكرت في الحيّ أصبح أهله نشاوى ولا عارق عليهم ولا إثم[4]

لقد شكّل رمز الخمرة وما يتبعه من سكر وغيبة بديلا خمريا "يسبب النشوة والفرح الروحيين، والصوفي في حالة وجده بالمحبة، أو في حال تجلّي الحق عليه بالمحبة، فيضٌ من اللّذة الروحية تطغى على كلّ كيانه، ويستثير الانتشاء بها حركةً في الباطن، لا يتمكن من مدافعتها، فتظهر

[1] - عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية ،وكالة المطبوعات ، الكويت، د ط، د ت ، ص 10.

[2] - م، ن، ص 11 .

[3] - عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي ، ص 322 .

[4] - ابن الفارض: الديوان، مطبعة حجازي ، القاهرة، د ط ، 1951، ص 81.

العربدة على الجوارح، تفريغًا لهذه الحركة الانتشائية الباطنية، ثم لما تزول عنه منازلة الحال تعود جوارحه إلى السكون مصحوبةً بالاسترخاء والهدوء"[1].

3- رمز الطبيعة:

احتفى الشعراء قديمًا و حديثا بالطبيعة و تغنوا بها، ووصفوا جمالها، وقد نظر المتصوفة الى الطبيعة "بوصفها تعيينات و فيوضات مادية للجمال الإلهي، فحاولوا استنطاقها و التوصل من خلالها الى فكّ شيفراتها التي يخاطبنا بها العلو، وهذا يؤول بنا الى فرقٍ جوهري يحيل إلى اختلاف أساسيّ بين نمطين: الأول عيني حسّي خالص في وضعٍ لاتجاوزي، والثاني عيني حسّي يتعالى بواسطة الكيف الحسّي الخيالي الى تركيب شهود عياني لسريان الألوهية في الطبيعة التي تحولت من خلال الموقف الروحي والتشكّل الغنوصي للتجربة الصوفية في اهابتها في العلو المحايث الى شفرة أو شيفرات يقرأ الصوفي فيها، يضرب من الكشف لغة ذات حدّين احاليين أحدهما حسّي فيزيائي، والآخر روحي إلهي".[2]

قيل عن ذي النون أنّه كان على ساحل البحر، فلما جنّ الليل فنظر الى السماء والماء فقال: سبحان الله ما أعظم شأنكما، بل شأن خالقكما أعظم منكما، ومن شانكما.[3]

ومن أمثلة الشعر الصوفي الذي يرمز إلى الطبيعة نذكر بعض أبيات ابن الفارض:

فإن ناح في الأيك الهزار و غرّدت جوابا له الاطيار في كلّ دوحة

وأطرب بالمزمار مصلحه على مناسبة الأوتار من يد قينة

وغنّت من الأشعار مارقّ فارتقت لسدرتها الأسرار في كلّ شذوة

تنزّهت في آثار صنعي منزّها عن الشرك بالأغيار جمعي وألفتي[4].

لقد كانت الطبيعة بمظاهرها رمزًا للقدرة الإلهية والجمال الخلّاق، حيث كانت بالنسبة للصوفية انعكاسًا لمظاهر قدرة الخالق في الكون، يقول ابن عربي:

---

[1] - أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال و المقامات،ص338 .

[2] - عاطف جودة نصر: الركز الشعري عند الصوفية، ص 290 .

[3] - عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد، ص 99 .

[4] - ابن الفارض: الديوان، ص 65 .

أيا روضة الوادي أجب ربّة الحمى وذات الثنايا الغرّ يا روضة الوادي

وظلل عليها من ضلالك ساعةٌ قليلا الى أن يستقّر بها النادي

وتنصّب بالأجواز منك خيامها فما شئت من طلّ غداء لمناد

وما شئت من وبلٍ وما شئت من ندى سحاب على باناتها رائح غاد[1]

لقد شكلّت الطبيعة عند الصوفية رمزًا عرفانيا بواسطتها يتجّلى الحبّ الإلهي لمخلوقاته، وبها يرى الصوفي الذات الإلهية مجسّدة في كل مظهر من مظاهرها " وعلى ذلك فإنّ الصوفية، كانوا يتعشّقون بالعين في الكون، إن صحّ التعبير، لذلك شمل حبّهم كلّ مظهر من مظاهر الوجود، وعمّ الطبيعة الساكنة منها والمتحركة، ولا نقول الصامتة والناطقة، لأنّ الطبيعة بالنسبة للصوفي ناطقة كلّها في سكونها وحركتها".[2]

مثّلت الطبيعة بمظاهرها بالنسبة للعرفانية الصوفية انكشافًا للألوهية المحايثة الباطنة فيها، ومتى اعتبر الصوفي العارف لهذه المظاهر المتقابلة في الزمن الفرد، تجلّت له الوحدة الوجودية ماثلة في وحدة الفاعل[3].

"إنّ الرمز الصوفي هو عالمٌ خاص لكي يولج لابدّ له من تجاوز العقل ومنطقه، لأنّه لا ينكشف عن طريق التصورات المجرّدة، بل ينكشف بالحدس عندما يمسّ باطن الذات، فيجلو لها الحقائق، بمعنى أنّ التجربة الصوفية ينبغي لها أن تفسّر بمنطق عاطفي وجداني، لما فيها من طابع روحي، وبما تتضمنّه من أذواق وتلويحات وظواهر نفسية ووجودية "[4] .

[1] - ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص ص، 87 ، 88، 89.

[2] - حمزة حمادة: جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، رسالة ماجستير2008، ص 82.

[3] - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعر عند الصوفية، ص 293.

[4] - نظلة أحمد نائل الجبوري: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، بيت الحكمة،بغداد،ط1، 2001، ص75 .

الفصل الثالث: جماليات اللغة الصوفية في شعر ياسين بن عبيد

1-في مفهوم الأسلوب و الأسلوبية

2-التجربة الصوفية من منظور ياسين بن عبيد

3-البنيات الأسلوبية للغة الشعرية في دواوين ياسين بن عبيد

4-جماليات التناص في شعر ياسين بن عبيد

5-عرفانية الرمز الصوفي واحالاته الدلالية في شعر ياسين بن عبيد

6-جماليات المفارقة في اللغة الشعرية عند ياسين بن عبيد

أولا: في مفهوم الأسلوب و الأسلوبية:

قبل الخوض في الحديث عن أهّم الظواهر والسمات الأسلوبية للغة الخطاب الشعري الصوفي عند ياسين بن عبيد، سنحاول في سطور موجزة الحديث عن مفهومي الأسلوب والأسلوبية، وكذا المنهج الأسلوبي وأهميته في الساحة النقدية المعاصرة.

1- مفهوم الأسلوب عند القدامى:

الأسلوب في اللغة اللاتينية يقابله لفظ (أستيلوس)، ومعناها (الأزميل)، أو(المنقاش) الذي يستعمل للكتابة والحفر على الخشب والجدران، وقد كان اللاتينيون يستخدمونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر أو شكلية الكتابة، ومع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية والبلاغية والأسلوبية، وأصبحت تدل على الطريقة الخاصة بكلّ كاتبٍ في التعبير عن ما يريد[1].

أما كلمة أسلوب في المعاجم العربية (لسان العرب)، فتدّل على الشطر من النخيل، وكلّ طريقٍ ممتدّ فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه والمذهب، والفنّ، يُقال أخذ فلانٌ في أساليب القول، أي في أفانين من القول[2].

ويعّد ابن طباطبا من بين أوائل البلاغيين العرب الذي تحدّث عن الأسلوب وإن لم يعطه لفظ الأسلوب، حيث يشير إلى طريقة الشاعر إذا رغب النظم فيقول" فمخاض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفقّ له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيقٍ للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يتعلّق كلّ بيت يتفقّ نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظمًا لها وسلكًا جامعا لما تشتّت منها"[3].

أما الزمخشري فيتناول كلمة (سلب) فيقول: "سلبه ثوبه وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى ولبست الثكلى السلاب، وهو الحداد، وتسلبّت وسلبّت على ميّتها فهي مسّلب، والإحداد على الزوج والتسليب عامٌ، وسلكتُ أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز: سلبه فؤاده

[1]- يُنظر: عدنان بن ذريل: النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، منشورات اتحّاد الكتاب العرب، سوريا،2000، ص 43.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مجّلد الباء،(مادة سلب)، ص 474.

[3]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 11.

وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقها و ثمرها، وشجر سلب، وناقةٌ سلوبٌ: أُخذ وليدها، ونوقٌ سلائبُ، ويُقال للمتكبّر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يُمنةً ولا يُسرةً[1].

إنّ الملاحظ في هذا المفهوم اللغوي للأسلوب يجده يتجه اتجاهين اثنين هما[2]:

الأول: الجانب المادّي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتّد، أو السطر من النخيل، ومن حيث ارتباطها أحيانا بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة ويسرةً.

الثاني: البعد الفنّي الذي يتمثّل في ربطها بأساليب القول وأفانينه، كما نقول: سلكتُ أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة.

ويعّد ابن قتيبة من الأقدمين البلاغيين الذين أشاروا الى هذا المصطلح في مجال الإعجاز القرآني حيث أعطى لكلمة أسلوب مفهوما محدّدا في كتابه (تأويل مشكل القرآن)، حيث قام بالربط بين تعدّد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى[3].

لقد ربط ابن قتيبة بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسقٍ مختلف، بحيث يكون لكّل مقامٍ مقالٌ، فتعدّد الأساليب راجعٌ إلى اختلاف الموقف أولًا، ثمّ طبيعة الموضوع ثانيا، وإلى مقدرة المتكلّم وفنتيّته ثالثا.

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط1، 1994،ص10.

[2]- م،ن، ص 10.

[3]-م،ن ، ص14.

ونجد كذلك ابن الأثير يؤكد هو الآخر على الربط بين الأسلوب وشخصية الشاعر ومقدرته الفنيّة، من حيث استخدام هذه القدرة في عرض الفكرة في أسلوب متميّز وطريقة متفّردة[1]،أما عبد القاهر الجرجاني فإنّ مفهوم الأسلوب عنده لا ينفصل عن مفهوم النظّم عنده، حيث أنّه يوازي بينهما، من حيث كانا يمثّلان تنّوعا لغويّا فرديا، يصدر عن وعيٍ واختيارٍ، و من حيث إمكانية هذه التنوّعات في أن تصنع نسقًا و ترتيبًا يعتمد على إمكانات النحو؛ لأنّ توالي الألفاظ في النطق على أيّ وجهٍ لا يصنع نسقًا أبدًا، وإنمّا يصنعه قصدُ المبدع إلى التأليفات الفنّية بأسلوبها الذي يميّزها، ولكّل غرضٍ و معنى أسلوب يختصّ به[2].

2- مفهوم الأسلوب عند المحدثين:

لقد أجمع معظم الباحثين على أنّ الأسلوب من أهمّ المقولات التي توحّد بين علمّي اللغة والأدب، وأنّ دراسته ينبغي أن تتم في النقطة المشتركة بينهما، إلاّ أنهم اختلفوا حول تحديده والإطار النظري الذي تتسّم دراسته في نطاقه، فليس هناك تعريفٌ واحدٌ للأسلوب يتمتّع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله على حدّ تعبير الناقد صلاح فضل[3].

وتعريفات الأسلوب كثيرة على كثرة الباحثين واتجاهاتهم، هذا و يقترح صلاح فضل طريقة منظّمة لتصنيف تعريفات الأسلوب المتعدّدة تتمثل في مراعاة المراحل الأساسية لعملية التوصيل الأدبية؛ فثمة مفهوم يتخذّ وجهة نظر المؤلف كأساس له، فالفيلسوف الألماني (غوته) كان يرى أنّ " الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط الرفيع، الذي تمكّن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادتّه، والكشف عنه"[4].

وهناك من التعريفات من يعطي الأهمية لخواص النصّ ذاته، وهذا بالتركيز على تحليل الأسلوب في إطار البحث الموضوعي عن خواصها وملامحها المحدّدة، كما أنّ هناك من المفاهيم من ترتكز على انطباعات القرّاء المتلقين، وهذا ما نجده في معظم الأعمال النقدية وكتب تاريخ الأدب.

1- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص14 .

2 - م، ن، ص 23.

3- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ،دار الشروق، القاهرة، ط1، ، 1998 ، ص 97.

4-م، ن، ص 97.

يعرّفه شارل بالي (مؤسس علم الأسلوب) بقوله:" أنّه مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيًا على المستمع أو القارئ، ومهمّة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمّة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبّرة"[1].

إنّ أصل الأسلوب عند بالي هو إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير، وهذا الملمح ذو تأثير عاطفي بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى بالي ومفهوم الأسلوب عنده بالنظر إلى القارئ، نجد كذلك سيدلير يعرفّه بقوله:" الأسلوب هو طابع العمل اللغوي خاصيتّه التي يؤديها، وهو أثرٌ عاطفيٌّ محدّدٌ يحدث في نصّ ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلّل وينظّم مجموعة الخواص، التي يمكن أن تعمل- أو تعمل بالفعل- في لغة الأثر الأدبي، ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعّالة في العمل الأدبي"[2].

وهناك من التعريفات كذلك التي تتجه اتجاهًا مخالفاً، بحيث لا تعطي الأهمية لا إلى المصدر ولا إلى المتلقي، بل إلى شيءٍ ماثلٍ في النص نفسه، لكّن على أساس أنّه عنصر شكليّ جماليّ فقط، ومن أهمّ التعاريف في هذا الاتجاه هو تعريف ستاندال، حيث يقول:" الأسلوب هو أن تضيف إلى فكرٍ معيّنٍ جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[3].

كما أنّ هناك تصورّات أخرى تنحو إلى الاعتداد بمصدر الأسلوب ومنبعه في تحديد المقولة النظرية له؛ بحيث تعتمد في تحليل طبيعة الأسلوب على عملية إبداعه نفسها، وهذا الاتجاه هو ما يسمى بالأسلوبية التوليدية.

والتعريفات المعاصرة للأسلوب لا تكاد تخرج عن مفهوم أنّ الأسلوب هو الكتابة المتميّزة لمؤلفٍ معيّنٍ وهي مفاهيم تتكُئُ على المقولة القائلة: " بأنّ النصوص اللغوية ليست سوى صور للعمليات العقلية التي تنبع منها"، كما أنّ هناك من الباحثين من لا يعتمد فقط الخصائص النفسية بل يتجاوزها إلى الواقع الاقتصادي، وكذلك الاجتماعي للكاتب.

1- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 98.

2- م، ن، ص98.

3- م، ن، ص 99.

ومن بين الباحثين العرب في العصر الحديث الذين تناولوا مفهوم الأسلوب، نجد الباحث شكري عيّاد الذي يعرّف الأسلوب بقوله: " المراد بها طرقٌ مختلفةٌ في استعمال اللغّة على وجهٍ يقصد به التأثير-أو كما نقول اليوم تتوفر له صفة الفنّ"[1].

أمّا الناقد عبد السلام المسدّي فيعرّفه بأنّه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، ويؤكد المسدّي كذلك على دور المتلقي وأهميته المتساوية مع الكاتب يقول:" وحتمّيٌّ أن نقّر أنّ الملفوظ يظل موجودًا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللاملفوظ ولا يخرجه إلى حيّز الفعل إلّا متلقّيه، وهذا التلقي هو بمثابة إنقداح شرارة الوجود للنص، ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريفٍ إلّا كونه كائنًا منشودًا منذ لحظة النشأة إلى حيث(يستهلك)، فقراءته دفنٌ لصيرورته من حيث إنّها تبشيرٌ بولادته"[2].

ولعّل من أهمّ الباحثين الغربيين الذين تبنوا هذا التوجّه هو ريفاتير الذي يرى أنّ الأسلوب هو عبارة عن قوةٍ ضاغطةٍ على المتلقي" وذلك بإبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه اليها بحيث إن غفل عنها تشوّه النص، وإذا حللها، وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح تقرير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يبرز"[3].

ويبرز الناقد العربي أحمد الشايب، و يقترب من هذا المفهوم للأسلوب، حيث يقول:" إنّ هذه المعاني كلّها تنتهي بنا عند فكرة إذا أردنا استعمالها في باب الأدب كانت ملائمةً، فالأسلوب هو فنٌّ من الكلام يكون قصصًا أو حوارًا، تشبيهًا أو مجازًا أو كنايةً، تقريرًا أو حكمًا وأمثالاً، فإذا صحّ هذا الاستنباط كان للأسلوب معنى أوسع، إذ يتجاوز هذا العنصر اللفظي، فيشمل الفنّ الأدبي الذي يتخذّه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير"[4].

وهناك اتجّاه آخر يعتمد على ما أطلق عليه بمفهوم "الانزياح"، فهناك من يعرّف الأسلوب بأنّه انزياحٌ عن القالب المعياري المألوف، وبالتالي يأتي النص مفارقًا لما هو نمطيٌّ و متعارف عليه، ولعّل أبرز الباحثين الذين قالوا بهذا التعريف نذكر (ويليك)، حيث عرّف الأسلوب تبعًا لما يحدثه النص الأدبي من

[1]- شكري عيّاد: مفهوم الأسلوب، مجلة فصول،مج1، ع1، الهيئة المصرية للكتاب، 1980،ص49.

[2]- ابراهيم عبد اللّه: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، عمّان، 1994، ص ص،33.32

[3]- من ن ،، ص33

[4] - م،ن،، ص 34.

مفارقاتٍ واضحةٍ بينه، وبين النصوص الأخرى[1]، ومن بين الباحثين كذلك الذين توجهوا هذا الاتجاه نذكر: (شبيتزر، تودوروف).

3- مفهوم الأسلوبية:

برزت الأسلوبية ككلمة خلال القرن التاسع عشر، إلّا أنّها لم تأخذ معناها المحدّد إلّا في السنوات الأولى من القرن العشرين، وتعرف بأنّها "طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها، أي النموذج الخاص الذي تصاغ فيه اللغة و تستخدم"[2].

والجدير بالذكر بأنّ علم الأسلوب شديد الارتباط وعلم اللغة، ويعدّ شارل بالي (تلميذ دي سوسير) من روّاد هذا العلم، ويعرّف الأسلوبية " بأنّها النظام الذي يحلّل القيّم العاطفية، وعندما تظهر الوقائع التعبيرية محدّدةً وشخصيةً، فإنّ الأسلوبية تدرس ملامحها العاطفية، والأدوات التي تستخدمها اللغة لتحقيق تلك الأحداث"[3].

من خلال هذا التعريف فإنّ بالي لا يعتبر اللغة الأدبية من مجالات عمل الأسلوبية، حيث يعتبر مجال هذه اللغة مجال جمالي بحت، أي أنّ أسلوبيته عبارة عن نظام لغوي بشكلٍ صارم، وهدفها بعيدٌ كلّ البعد عن الوظائف الأدبية والجمالية للنص، يقول: " تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنّها تدرس تعبير الوقائع للحساسيّة المعبّر عنها لغوّيًا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسّية "[4]، فهناك مسألتان تشكلان موضوع الدرس الأسلوبي بالنسبة لبالي وهما[5]:

المسألة الأولى: ويتكلم فيها عن علاقة اللغة بالتفكير.

المسألة الثانية: يضع فيها الأسلوبية خارج دائرة الدرس اللساني للنص الأدبي.

---

[1]- ابراهيم عبد اللّه: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 36.

[2]- سليمان العطّار: الأسلوبية علمٌ و تاريخ، مجلة فصول،ع1981،2، ص 133.

[3]- م، ن، ص 133.

[4]- موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلّياتها، دار جرير للنشر و التوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014، ص ص، 15.14

[5]- منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 2002، ص 31.

ولمّا كانت أسلوبية بالي تدرس التعبير الصرّف بعيدا عن النص الأدبي، فإنها لم ترق إلى مستوى النظرية النقدية، وبهذا " فإنّ أسلوبية بالي التي تسمى بأسلوبية التعبير ظلّت تعبيريةً بحتة، ولا تعني إلّا الاتصال المألوف والعفوي، وتستبعد كلّ اهتمامٍ جماليٍّ أو أدبيٍّ"[1].

ومع العالم ليو سبيتزر ودراساته أخذت الأسلوبية تطورا آخر، حيث مزج هذا الأخير بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، وقواعد الأسلوب المثالية، كما درس العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للمؤلف، ولقد كان التأثير الكبير الذي ترك بصمته في مختلف دراساته هو الدراسات والتجارب النفسية حول اللاشعور لعالم النفس الشهير سيجموند فرويد، فقد كانت نظرياته بمثابة قفزة نوعية في مجال تفسير النشاطات الإنسانية المختلفة وبالخصوص النشاط الفنّي[2].

هذا ويرى سبيتزر أنّ كلّ عاطفةٍ- بمعنى آخر- كلّ إفرازٌ صدر عن حالتنا النفسية الطبيعية، يناسب- في الحقل التعبيري- إفرازًا للاستعمال اللغوي الطبيعي، وفي المقابل فإنّ كلّ انحراف للغة المستعملة هو مؤشر لحالةٍ نفسية غير طبيعية، وتعبيرٌ لغوّي ما هو الانعكاس والمرآة لحالةٍ نفسيّةٍ متميّزةٍ"[3].

لقد بنى سبيتزر أسلوبيته على عدّة أساسيّاتٍ هي[4]:

- يجب أن ينطلق النقد من العمل الأدبي نفسه.

- يجب أن تكون الأسلوبية نقدًا قائما على التعاطف مع العمل و كذا العناصر الأخرى.

- يجب أن يقوم التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.

أما عن قيام الأسلوبية كعلمٍ شرعيٍّ فقد كان سنة 1960، ومع العالم رومان ياكوبسون أصبحت الأسلوبية تقوم على سلامة العلاقة بين علم اللغة والأدب، وجاء بما يسمى بفكرة (الأداء) و(المرجعية)، وحدّد للغة ستة وظائف هي: (الوظيفة المرجعية، الوظيفة الندائية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة الاتصّالية، الوظيفة الشعرية، الوظيفة الماوراء لغوية).

[1]- موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلّياتها ،ص 15.

[2]-ينظر: سليمان العطّار: الأسلوبية علمٌ و تاريخ، مجلة فصول، ع2، 1981، ص136.

[3]- م، ن، ص 136.

[4]- موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلّياتها،ص16.

هذا ويرى ياكوبسون أنّ " كلّ حدث لغويّ يتضمن رسالةً وأربعة عناصر مرتبطة بها، هي: المرسل، والمتلقي، ومحتوى الرسالة، والكود أو الشفرة المستعملة فيها..."[1]،ويعرّف الأسلوبية بأنّها "بحثٌ عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أولًا ،وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا"[2].

4- إتجاهات الأسلوبية:

إنّ الأسلوبية في دراستها للنصوص لا تُعنى بهذه النصوص من حيث هي نصوصٌ جوهرية ثابتة، فهي لا تدعّي الإحاطة بها فهمًا، بل تعمل على توسيع دائرة فهم هذه النصوص، وصار الأسلوب ليس تعبيرًا عن جواهر، بل هو تعبيرٌ عن متغيّرات لا تنتهي، وقد انقسمت الأسلوبية أسلوبيات، وهذا بالنظر إلى الأسلوب من وجهات متعدّدة، نذكر منها أسلوبية التعبير، أسلوبية الفرد، الأسلوبية المثالية، التكوينية، والوظيفية، والبنيوية، وهي كلّها تتقاطع فيما بينها، لهذا يرى بيير جيرو ضرورة تصنيفها إلى اتجاهين اثنين هما[3]:

- أسلوبية التعبير: وتمتاز بخصائص نذكرها فيما يلي[4]:

-"هي عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير، أي التفكير عموما، وهي تتناسب مع تعبير القدماء".

- " إنّ أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة، أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه".

- تنظر أسلوبية التعبير" إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تعتبر أسلوبية وصفية".

-" إنّ أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة، أوبدراسة المعاني".

- أسلوبية الفرد: تتميز بخصائص هي[5]:

- تعدّ أسلوبية الفرد نقدًا للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد، أو مع المجتمع الذي أنشأها.

- إنّ أسلوبية الفرد تتصف بكونها دراسة تكوينية وليست فقط معيارية.

---

[1]- عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، د ت، د ط، ص 24.

[2]- م، ن، ص 25.

[3]- منذر عياشي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 42.

[4]- م، ن، ص 42.

[5]- م، ن، ص 42.

- تهتم أسلوبية الفرد بدراسة التعبير نفسه إزاء المتكلمين، على عكس أسلوبية التعبير التي تدرس هذا التعبير لنفسه، ولأجله

ثانيا- التجربة الصوفية من منظور ياسين بن عبيد:

في المنتدى الثقافي الذي أقيم في ديسمبر من عام 2021 والذي كان بعنوان (ياسين بن عبيد و التجربة الصوفية)، ذكر الباحث حسين بوسوفة أنّ اهتمام ياسين بن عبيد بالأدب الصوفي كان بسبب الفضول، وما جرى حوله من جدل كبير، حيث يعتبر ياسين بن عبيد الأدب الصوفي تجربة شخصية، وقد كان لتجارب القدامى من المتصوفة أثر بالغ في تجربته (تجربة الشاعر)، من أمثال تجربة الحلّاج التي اعتبرها قامّة مميّزة وصرحا تاريخيا في المدونة الصوفية العظيمة.

وقد تأثر الشاعر بن عبيد بشخصية الحلاج الصوفية، ومشروعه الفكري الصوفي بالرغم من حملات التشويه والكفر والزندقة التي تعرض لها في حياته،كما تأثر ابن عبيد كذلك بمختلف النصوص الصوفية القديمة التي غرست في نفسه روح التصوف، فصار ينظر الى الحياة والوجود من هذا المنطلق، فالتجربة الصوفية بالنسبة له تحاول الجمع بين الميراث الروحي وبين التعبير عن هذا الميراث، كما أضاف الشاعر بن عبيد بأنّه لا يؤمن بما يجده في بعض الكتابات الشعرية التي تستعير بعض الألفاظ والمفردات والتراكيب من المعجم الصوفي ،والتي تحيل على هذا النوع من الأدب (الأدب الصوفي)، فهو يعتبرهم مجرد كتّاب يحاولون بناء مجدٍ بغية المتاجرة بالنصوص[1].

يرى الشاعر بن عبيد أنّ التجربة الصوفية الحقّة، هي تلك التي تنسجم تمام الانسجام مع المعجم الصوفي فكرا وأسلوبًا، وبكلّ ما يحمله هذا النوع من معّدات وألفاظ تستطيع أن تحمل اسم الأدب الصوفي، كما اعترف بأنّه لابد من أن يتوفر في المبدع الصوفي المعجم الصوفي الذي اعتبره الشرط الأساسي في الكتابة الصوفية، كون أنّ الابداع بوجه عام لا ينطلق من فراغ[2].

ويضع بن عبيد ثلاثة خطوات للتجربة الصوفية هي:

الانطلاق من تجربة فعلية، وصبغها بصبغة معجمية، ثم إدراجها في معجم سرّي خاص.

1- ينظر: ياسين بن عبيد و التجربة الصوفية، الموقع الالكتروني www.symiaconseil.dz، تاريخ الزيارة يوم: 2024/03/22.

2- م، ن.

فبتوفر هذه العناصر الثلاثة نستطيع القول بأنّ هذه التجربة الإبداعية هي تجربة صوفية[1].

وهو الرأي نفسه الذي قالت به الباحثة والناقدة آمنة بلعلى حيث اعتبرت أنّ التجربة الصوفية ليست تلك التي تستعمل تراكيب ورموز ومفردات التصوف، بل هي تجربة روحية سلوكية ايمانية هدفها هو الارتقاء بالنفس إلى حالة من الصفاء والوفاق مع الله، فليس كلّ شاعر استدعى التجربة الصوفية واللغة الصوفية يمكن عدّه متصوفًا، حيث تعثّر البعض ممن اعتقدوا أنّهم بإغراق قصائدهم بمصطلحات التصوف سيصلون إلى كتابة قصيدة صوفية، وترى الناقدة أنّ من يمثّل شعراء القصيدة الصوفية في الجزائر ويسمون بشعراء الروح هما: عبد الله العشّي وياسين بن عبيد، فالأول فهم التجربة الصوفية ومنطق الكتابة الصوفية، والثاني عاش التجربة الصوفية وفهم منطق الكتابة الصوفية، فكتبا شعرا فيه من التخلّق والتحقّق ما يجعل منه شعرا صوفيا معاصرًا (إن جازت تسميته بذلك)[2].

أما الباحث محمد كعوان فيرى بأنّ ميل الكتاب الجزائريين المعاصرين إلى الكتابة الصوفية لم يكن مجرد اجترار وتكرار لكتابات وتجارب سابقة بقدر ما كان ميلًا إلى ضرورة المعايشة الحسيّة والوجدانية ،والتي ظلت مطلب الكثير من الشعراء المتصوفة، فالنصوص الشعرية أضحت كونًا يستعير وجوده من تأمل الذات الشاعرة في الحقائق الكونية، وفي خفاء الأشياء ووجودها، بل إنّ الشاعر يهدف الى صياغة تجربة وجدانية مع الكون واللغة، موازية لتلك التجربة التي يعيشها الصوفي مع المطلق، فاللغة أصبحت محبوبا له أسراره وخفاياه، فهي غامضة ومبهمة بقدر غموض المطلق وخفائه[3].

إنّ التصوف في مفهوم ياسين بن عبيد هو تلك التجربة الروحية الباطنية التي يعيشها العارف، ومتى ما اصطبغت تلك التجربة بصبغة معجمية صوفية، وكانت ذات خصوصية شديدة ،يمكن أنّ نسمي صاحبها متصوّفا، وبهذا لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن نطلق لقب المتصوف على أيّ كاتب بمجرد استخدامه لمعجم التصوف ومفرداته ؛ فالتجربة الروحية هي الأساس الذي يبنى عليه التصوف.

---

[1]- ينظر: ياسين بن عبيد و التجربة الصوفية، الموقع الالكتروني www.symiaconseil.dz، تاريخ الزيارة يوم: 2024/03/22.

[2] - ينظر: آمنة بلعلى: ليس كلّ أدب يستعمل المصطلحات الصوفية يعد تصوفا، الموقع الالكتروني: www .annasronline.com يوم02مارس2015، تاريخ الزيارة: 04_01-2022

[3]- ينظر: محمد كعوان: التجربة الصوفية تتأسس على أسلبة اللغة، الموقع نفسه.

ثالثا- البنيات الأسلوبية للغة الشعرية في دواوين ياسين بن عبيد:

كان للشعر الجزائري الحديث والمعاصر حظه الوافر من الدراسات من طرف الباحثين والنقاد، والشعر الجزائري الحديث والمعاصر مثله مثل الشعر العربي ذو اتجاهين مختلفين هما: نزعة التقليد والمحافظة والتي لها روادها وأنصارها، ونزعة التجديد والتحرر ولها هي الأخرى روادها، إلّا أنّ التوجه الأول كان له رواد أكثر عند الشعراء الجزائريين، على عكس التوجه الثاني الاتجاه التجديدي وقد ظل الاتجاهان يسيران جنبا إلى جنب إلى حين ظهور الاتجاه الجديد المتمثل في الاتجاه الحرّ في بداية الخمسينات من القرن العشرين. ومن المعروف أنّ "مفهوم الشعر متجدد من عصر ثقافي إلى عصر ثقافي آخر، ومن شاعر أو ناقد متميّز إلى شاعر أو ناقد متميز آخر، فهناك مفاهيم بعدد القصائد الجديدة"[1].

ونجد مفهوم الشعر عند الشعراء الجزائريين عند بعضهم مفاهيم واضحة وصريحة على خلاف البعض الآخر نلتمس مفهومهم في قصائدهم الشعرية، أما مفهوم الشعر عند الشاعر ياسين بن عبيد فيعرّفه في إحدى مقابلاته بقوله: " أنّ التجربة الشعرية الناجحة تنهض نهوضًا ذاتيا، لا تحتاج متكئٍ غير الجمالية، لأنّ طبيعة الشعر باعتباره حالة أنطولوجية (وجودية) خاصة ،لا يدركها إلّا من يحياها، وإذا كان لمن يحياها خاصة الإحساس ،فله كذلك خاصة التعبير بمعجم يتشكّل كالتجربة تشكّلًا ذاتيا، فهذه الطبيعة جمالية لا ينبغي أن تكون عالة على غيرها، إلّا أنّ كلّ ذلك لا يمنع الجوار... بين الجمال وسائر العناصر التي لها حكم الاضافي لا حكم الأصل"[2].

وتعتبر اللغة أهم عنصر في النصوص الشعرية والأعمال الأدبية بصفة عامة، فهي أداة التعبير في كلّ عمل فنّي، فهي أول شيءٍ يصادفنا، وبالتالي أول شيء ينبغي علينا الوقوف عنده عندما نتحدث عن الأدب"[3].

واذا كان العمل الأدبي يتوقف على الدقّة في الصياغة، فإنّ أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية، " فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية، وذلك لأنّ الشاعر يعتمد على ما في قوّة التعبير من ايحاء بالمعاني في لغتـــه

[1]- محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ص 88.

[2]- ياسين بن عبيد في حوار مع جريدة البصائر (جريدة الكترونية) يوم: (24 جويلية 2023). حاورته فاطمة طاهي.

[3]- عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، دار الفكر العربي ،القاهرة، ط4، 1968،ص31.

التصويرية الخاصة به"[1]، ولهذا عدّ الشعر" استكشافا دائمًا لعالم الكلمة واستكشافا دائما للوجود عن طريق الكلمة، والشاعر يتعامل مع ذاته و مع الوجود من خلال اللغة، وأسلوب تعامله معها يعبّر عن مدى مقدرته على الخلق، واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ و لتراكيب معًا...و من ثم فإنّ الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة، وغنى الحياة على السواء... والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرًا بحق..."[2].

وبالنظر إلى الأهمية القصوى للغة والأسلوب في الخطابات الأدبية خاصة الشعرية منها، سنحاول في هذا العنصر رصد أهم البنيات الأسلوبية في اللغة الشعرية عند الشاعر ياسين بن عبيد:

1- البنية الايقاعية (الموسيقى):

- مفهوم الايقاع:

يعدّ الايقاع الموسيقي أهم ركيزة من ركائز الخطاب الفني الشعري، وعنصرا فعّالا في تجسيد شعرية النص، فهو أهم مقومّات الشعر" فإذا خلا الشعر من الموسيقى، أو ضعفت فيها ايقاعاتها، خفّ تأثيره واقترب من مرتبة النثر"[3].

تتجسد أهمية الايقاع كذلك باعتباره القوة المغناطيسية الملازمة للشعر في كل مراحله لا بكونه يمنح القصيد هندامه الشعري فحسب، لأنّ التسليم بذلك يؤدي الى الخلط بين مفهومين هما: الايقاع والوزن، فالفرق بين هذين المصطلحين هو أنّ الوزن يتخذ طابعا كميّا ويتجسّد في حفنة من المقاطع المتساوية التي تتكرر بانتظام وثبات حتى يخلق جمودا ويصبح ادراكا آليًا، بينما يتخذّ الإيقاع طابعا كيفيًا ويتجسد في ذلك النسيج " من التوقعات والاشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"[4].

ويرى بعض الباحثين أنّ للشعر نمطين مختلفين من الموسيقى، يتمثل الأول في الوزن و هو ذو طابع خارجي، يقابله نمط ثاني ذو طابع داخلي وهو الايقاع، وميزة هذا النمط أنّه يتأسس على

[1] -محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ،دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط3، 1964، ص 415.

[2] -عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر اتجاهاته و عناصره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت،1972،ط3، ص174.

[3] - عبد الرحمن آلوجي: الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1989، ص 51.

[4] - مسعود وقاد: تجليات الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة البحوث و الدراسات، العدد 14، 2012، ص238.

قاعدتين: قاعدة الغياب، غياب أية صيغة جاهزة يصب فيها الشاعر تجربته الشعرية، وقاعدة الشعور التي تتلخص في التناغم بين الإيقاع والشعور"[1].

وإذا كان الوزن ثابت فإنّ الإيقاع متغير، لذلك فهو يكسر النمطية في النص الشعري، ويبعث فيه الحياة من جديد بعدما قتلته رتابة الوزن، وبذلك ينظر إلى الوزن على أنه عنصر ضروري في التكوين الشعري لكنه ليس المسؤول عن صناعة شعرية النص، فالخطاب يمكن أن يحافظ على شعريته حتى بعد فقدانه الوزن، ذلك " أنّ المبدأ الذي يؤديه الإيقاع، وهو الانسجام، يمكن أن يتحقق بطرقٍ عديدة ليس الوزن إلّا واحدًا منها".

لقد تحددت موسيقى الشعر في النقد الحديث إلى نوعين: " الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تحمل لغته (الشعر) في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن... أما النوع الثاني فهو ما يسمى بالموسيقى الداخلية".[2]

وقبل إحصاء أهم الظواهر الصوتية والايقاعية الموجودة في اللغة الشعرية للدواوين، سوف نقوم بإحصاء بسيط حول نوع القصائد المهيمنة في الدواوين الشعرية للشاعر بن عبيد:

عنوان الديوان	عدد القصائد الكلاسيكية	عدد القصائد الحرة
أهديك أحزاني	16	04
معلقات على أستار الروح	17	05
فارس في مملكة الغيم	قصيدة نثرية	
هناك التقينا ضبابا و شمسا	14	08
الوهج العذري	27	01
حدائق المعنى	25	قصيدة نثرية
غنائية آخر التيه	16	02

[1] - ينظر: نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص ص،24، 25 .

[2]- ينظر: محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الأردن، ط1، 2005، ص 31.

إنّ الملاحظ في هذا الجدول الإحصائي هو سيطرة القصائد العمودية على مختلف الدواوين الشعرية، حيث وردت أغلب القصائد بالشكل العمودي التقليدي الكلاسيكي القديم، ولعل هذا راجع الى التزام الشاعر بالقالب الشعري القديم المتميّز بالصرامة والتنظيم، كما بيّنت تمسك الشاعر بماهية الشعر الحقيقة والرجوع الى المألوف والثابت عند السابقين من الشعراء، بالإضافة الى قصائد الشكل الكلاسيكي تخللت الدواوين بعض القصائد ذات الطابع الحرّ، وهذا حسب انفعالات الشاعر ورؤيته احساسه و مواقفه التي بدت جليّة من قصيدة لأخرى، وقد بلغ عدد القصائد العمودية الكلاسيكية ما يقارب الثمانية و تسعون قصيدة (115)، بينما بلغ عدد القصائد الحرّة (20) قصيدة، أما ديوانه (فارس في مملكة الغيم) فقد وردت أغلب نصوصه بطابع قصيدة النثر فقط تخللته قصيدتين ذات طابع كلاسيكي، و أخرى قصيدة حرّة، بينما وردت نصوصه نثرية ذات طابع قصصي.

و من أمثلة القصائد العمودية نذكر قوله في ديوانه (غنائية آخر التيه):

تيهي على قمري يشرق بك القمر في حزن عينيك طال الليل والسفر.

الماء عيناك لولا الماء ما نضجت يدي الخضيبة أو ما شقّني الحجر[1]

ومن أمثلة القصائد ذات الطابع الحرّ نذكر قوله في ديوانه(هناك التقينا ضبابا و شمسا):

إلى الحلم راحت

وفي يدها باقةٌ من ظنوني

وفي شفةٍ ما تبقى

من السنوات و مما اختلفنا عليه[2]

أما ديوانه (فارس في مملكة الغيم) فقد ورد على شكل قصيدة نثرية (أسلوب قصصي)، يقول:

1- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، منشورات آرتيستيك، الجزائر،ط1، 2007، ص 47.

2-ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط، 2007، ص35.

"هذا الآن حدادي عليك، وأنا أرى مناديل المطر تشيّعك إلى آخر قصيدةٍ تكتبك. كيف أخذك القلم إلى زوايا لم تكن تعجبك، وكيف تأبطّتك الأحزان الضرورية لكّل كتابة ؟ ماذا قلت لها عنّي، وهل في قدر الفضول أن أرى صورتي الشمسية على وشمك رايةً أخرى غير التي حملتها، وأنت تغزو ضميري المستقيل من حربك؟"[1].

لقد جاء ديوان فارس في مملكة الغيم بأسلوب نثري قصصي على غير الدواوين الأخرى التي تراوحت قصائدها بين القصائد الكلاسيكية العمودية، والقصائد الحرّة، لقد تميّز ديوان فارس في مملكة الغيم بأسلوب حواري فهو عبارة عن قصة مكتملة الجوانب، حيث احتوى هذا الديوان مقوّمات أسلوب القص من حوار وسرد وزمان ومكان، وشخوص،وسوف نبيّن باختصار أهم الشخصيات الواردة فيه وأسلوب الحوار بينها.

يبدأ الشاعر ديوانه بوداع وقع بينه وبين أحدهم ثم يسترسل في وصف حزنه وآلام الفقد التي اعترت نفسه، يلاحق حبيبته فيقول: "قيل لي أنّ الغرابة لا تكفي في العثور عليه، لأنّها رداؤه الذي يعرّيه بين الناس، ولا يكفي الوضوح في السفر اليه مسافة الظنون لأنّه الشعار الذي حبسه عند بوابات الغموض"[2].

فالشاعر يصف بدقّة تلك الحالة التي يشعر بها باعتباره يفتقد جزءًا من روحه، فهو يبكي ملكًا أضاعه، ثمّ يغنّي لمحبوبته قائلا:

لا تبرحين التي أهديتها ألمي وحبّها طائرٌ جاثٍ على جسدي

أتبعته يدّي الرّعشى لأطرده فدّس أنفاسه في أبعد الكبد[3].

إنّ الشاعر يصف رحلته في البحث عن ذلك الحبيب معرّجا على تلك الصعوبات التي تصادفه أثناء طريقه، شاعرًا بالتيه ووحشة الطريق والفراغ الذي يعتريه في سبيل البحث عن النور والحقيقة، يقول:" دعني أقل لك ما لن يقوله يوما ذو سحابةٍ، إنّك المفرد الذي يثّنى في حساسياته،

1-ياسين بن عبيد: فارس في مملكة الغيم، جمعية نبراس للثقافة، سطيف، 2015 ، ص16 .

[2]- م، ن ، ص 06.

[3] - م، ن، ص9.

والمثّنى الذي تفرده نظرته إلى أجراس قدميه بذلك فقط ستكون البر والليل والبحر والنهار.. والجزر والهوام وما سيأكل السبع"[1]، ثم يقول متغزّلا بمحبوبه:

ممشاي في درب الرموز بدايةٌ لا تنتهي إلّا إلى ميلادي

عمران من شبق التراب و من دمي مرّا و ما رويت عيون فؤادي

أغفو و أصحو مرتين على ضما و أعود مجلّوًا من الأبعاد

قل لي. .سأنتظر المواعد حاملًا سرّي إليك.. دفاتري.. وبلادي[2]

فالشاعر يصف رحلته بقوله بأنّها كالبحر في استغراقه والظلمة في مجهولها، والمشي بين النجوم فهي أشبه بذلك الزبد والمنار الكاذب، فيقول:

قلت للحوت عد بنا للصحاري و اطو شيئا من المدى للرمّاد

بوصلات الوجود ذابت بصدري ما بصدري بقيّة للمعاد[3]

ففي رحلة البحث عن الحقيقة يتساءل الشاعر في أحد أقواله قائلا:

إلى أين المضّي. .كيف و متى؟

أما المضي فإلى اللامكان. .

و أما كيف فالجواب في عينيها..

و أما متى ففي غفوةٍ خارج الأزمنة ؟[4].

فرحلة الشاعر الصوفية هي رحلة غير مقيّدة بمكان ولا بزمان، هي رحلة نحو المطلق ترتبط بسلوك الشاعر الصوفي ،حيث يسعى الصوفي إلى التجرّد من كلّ شهوات الحياة وملذّاتها ،وتسمو روحه نحو الذات الإلهية متجردّة بكل مدنّسات الواقع و ماديته.

[1] - م، ن، ص 14 .

[2] - ياسين بن عبيد: فارس في مملكة الغيم، ص 18.

[3] - م، ن، ص 26.

[4] - م، ن، ص31.

ثم يختتم الشاعر هذه القصة (الرحلة) بقوله: "حط بدوره على حجر في الشاطئ.. قشر الرسالة، فإذا بقلبك يطلع من ورقة صفراء تسر الناظرين، يخالطها أحمر يذكر بالأحبة..."[1]، فالشاعر الصوفي يقوم بهذه الرحلة الروحية لتصحيح موقفه اتجاه الله، ومحاولة التعرّف على الذات الإلهية، فيكابد في سبيل ذلك مجموعة من الأحوال والمقامات كالخوف والرجاء والمراقبة والذكر والزهد والتقوى، فهي رحلة باطنية روحانية تتم داخل السالك والعارف "فهذه الرحلة متخيلة تستند في طريقة نقلها على عناصر الحكي والتشويق فهي أشبه ما تكون بنص سردّي لها مقاماتها وأحوالها، كما أنّها تختلف من صوفيّ الى آخر، وبدايتها لدى الصوفية بالسلوك الصوفي والتجرّد من كل ما يربط الذات السالكة بالدنيا وملذاتها، والنفس وشهواتها ووساوسها، وقد سمّي الصوفية قديما بالغرباء لسفرهم هذا، ورحلتهم في الذات المطلقة، إذ لا ينال الصوفي من المعرفة إلّا بقدر غربته عن نفسه...حتى تسمو الروح نحو المعارج وهي مجّردة من صفاتها"[2].

فالشاعر بن عبيد في مملكة الغيم يسرد رحلته الصوفية باحثًا عن الحقيقة المتخفية، معرّجا على سلّم من الرياضات الروحية والمقامات العرفانية في سبيل الوصول إلى الحضرة الإلهية والفناء فيها.

-الإيقاع الخارجي:

يتمحور هذا العنصر حول الأوزان وكذلك البحور الشعرية وكذلك القوافي، والإيقاع الخارجي للقصائد يهدف إلى التمييز بين القصائد صوتيا، هذا لقد تضمنت دواوين الشعر لياسين بن عبيد مختلف البحور والأوزان العروضية، إضافة الى تنوع القوافي وهذا حسب كل قصيدة وكل حالة شعورية استدعتها، سوف نقوم برصد أهمها في جدول و التعليق عليها:

البحور الشعرية الموجودة في الدواوين
البحر البسيط
البحر الكامل
البحر المتقارب

[1] - م، ن، ص 50.

[2] - محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين،الجزائر،ط1، 2009، ص 345

البحر الخفيف
البحر الطويل
البحر المتدارك
البحر الرجز
البحر الهزج
البحر الرمل
البحر السريع

الملاحظ في الدواوين الشعرية لبن عبيد هو تنوع القصائد بين القصيدة الكلاسيكية القديمة التي تخضع لأوزان الخليل وتفعيلاته، وعن أهم أسباب لجوء الشاعر إلى النظم على الطريقة العمودية هو رغبة ذاتية و فنية، ففي حوارٍ له مع جريدة المساء ذكر ابن عبيد أنّ ميله للكتابة العمودية مردّه إلى موقف يتبناه دائما بشكلٍ يشبه الانحياز على الصعيد الفنّي، ويرى أنّ التمسك بالعمودي شاهدٌ منه على مرجعية يحاربها البعض ويرفضون كتّابها لتصوراتهم الأصيلة، دون أن يكون عدوًا لأحد ؛لأنه يدرك أنّ هناك توجّها حداثيًا معتدلا يحافظ على الكيان الجوهري لروح القصيدة العربية بغنائيتها ومعظم مقوّماتها الفنية"[1].

لقد استقى الشاعر بن عبيد كغيره من الشعراء من مدونة الخليل بن أحمد الفراهيدي، واستفاد منها ووظف مختلف البحور الخليلية المعروفة، وللأوزان الشعرية ارتباط وثيق بانفعالات الشاعر وأحاسيسه في لحظة كتابة القصيدة، حيث تراوحت المشاعر التي اعترت الشاعر بين انقباض ويأسٍ، وبين أملٍ و تفاؤل، وقد تنوعت البحور الشعرية في مختلف الدواوين الشعرية عند ياسين بن عبيد، فمن أمثلة البحر البسيط قوله:

شقّت على وحلٍ دربًا يضيّعنا وهنًا.. تعاقّب في ترحالها الديّم[2]

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

[1] -ياسين بن عبيد : آفاق :التهافت على الأشكال الشعرية أسس للرداءة ، حاوره الطاهر يحياوي ،جريدة المساء 01 أفريل،1996، ص 12.

[2] - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1994،ص ،11.

ففي هذا البيت يصف الشاعر بحرقة فراق الحبيبة، فعبّر بحزن و حسرةٍ ضياعه من دونها، فهذا البيت يشبه إلى حدٍّ كبير المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي(الترحال والديّم)،أما البحر الثاني الذي كان له حضوره الكبير كذلك، هو بحر الكامل، و من أمثلته قول الشاعر:

دربي و دربك غيمةٌ وشهاب و قصيدة فجرية. .وخطاب[1]

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

و من أمثلة البحر الطويل قوله:

حطامٌ أنا حزني تموّج صاحيًا على غيم أعراسي و نبض زماني[2]

فعولن مفاعيلن فعولن مفا عل فعولن مفاعين فعولن مفاعل

و من أمثلة البحر الهزج قوله:

تعرّى الحسن لوزّيا على غصنين من تيه[3]

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

لقد تأسست دواوين ياسين بن عبيد على مجوعة من البحور شكّلت البنية الخارجية للقصائد العمودية فيه، وكان للبحور الشعرية نصيبها في مختلف القصائد سواء الكلاسيكية أو الحرّة، وكانت جميعها تتمحور حول قضايا الأمة والوطن والحب والامل والألم والغربة والتصوف بشكل أكبر، وقد كان لهذا الوزن ارتباط بمدى ملاءمة مشاعر الشاعر وانفعالاته، ومن أمثلة ذلك قوله:

يا غربة الروح في أوطاني انكسرت أشطارها...اتسّخت جراءها الهممُ[4]

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

[1]-يا سين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1998، ص 15.

[2]- م، ن، ص52.

[3]- م، ن، ص 80.

[4] - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 11.

إنّ ياء النداء هنا دلالة على معاناة الشاعر وحسرته وآلامه و انكاساراته واصفًا بعمق وألم ما يعيشه ويعايشه في غربته غريبا عن وطنه،

ومن أمثلة البحر المتقارب قوله:

سأمضي إلى القمّة الشامخة سأقدم لن أنثني راضخة [1]

فعولن فعولن فعول فعل فعول فعولن فعولن فعل

ففي هذه القصيدة تظهر حركية متسارعة تعبر عن انفعالات الشاعر اتجاه آماله وأحلامه اتجاه وطنه أولا، واتجاه أمته ثانيا.

و من أمثلة البحر المتدارك قوله:

في جبينك منفاي

فاعلن فعلن فاع

ما عدت أبحث لي عن وطن

لن فاعلن فعلن فاعلن

وعن دلالة استخدام البحور المتنوعة بكثرة عند الشاعر فإنّ ذلك يرجع الى اختلالات نفسية الشاعر بين الانقباض والاسترسال للأحاسيس، والمشاعر المضطربة التي يعيشها، " لأنّ التداخل يمنح النص تلوينا ايقاعيا عبر التنوع والتمازج الوزني الذي جاء نتيجة عاطفة محتدمة ومشاعر مأزومة، دفعت اللغة الشعرية إلى الانتقال من وزن إلى آخر، أي أنّ التغيير هو تلبية لحاجات نفسية تكمن في سياقات النص"[2].

لقد ساهمت البحور الشعرية بشكل كبير وواضح في تشكيل التجربة الشعرية عند ياسين بن عبيد، وقد توزعت مختلف البحور على مختلف الدواوين بتفاوت في النسبة طبعا، وهذا راجع

[1] - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 54.

[2] - موفق قاسم الخاتوني: دلالة الايقاع وايقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث(قراءة في شعر محمد صابر عبيد)،دار نينوى للتوزيع و النشر،ط1، 2013، ص75.

الى نفسية الشاعر وأحاسيسه وانفعالاته المتأرجحة بين الحسرة والأمل والألم والتفاؤل والحب والفراق و التصوف، وقد كان للبحر البسيط والكامل النصيب الوافر في معظم القصائد، أما القصائد الحرة فقد غلب عليها بحر المتدارك.

الإيقاع الداخلي:

يتمثل الإيقاع الداخلي للقصيدة الشعرية في مجموعة من المظاهر الصوتية تعمل على تصعيد وتيرة النغمات الإيقاعية،" فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر، شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء"[1].

و يقصد بالإيقاع الداخلي كذلك تلك "المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا يحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس، وتوازن الجمل وتوازيها بما يتلاءم مع المعاني"[2].

هذا و يقوم الإيقاع الداخلي على عنصرين هامين هما: "اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها" [3]، فالإيقاع الداخلي هو "إيقاع هامسٌ يصدر عن الكلمات نتيجة لما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف، و بعد عن التنافر وتقارب المخارج"[4].

القافية:

تعد القافية عنصرا هاما من عناصر التشكيل الصوتي للقصيدة الشعرية، وأهمية القافية في الشعر يرى ابن رشيق أنّه لا يمكن أن تقوم للشعر قائمة بدون وزن وقافية[5]، ويرى حسن الغرفي أنّ أهمية القافية ودورها في إقامة التوازن الصوتي هو الذي جعل الشعراء يتفننون في تشكيلها،

[1]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص19.

[2] -راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص29.

[4]- محمد بن يحي: خصائص الأسلوب في شعر النابغة، أطروحة دكتوراه تخصص علوم اللسان، جامعة محمد خيضر بسكرة(2014-2015)،ص158.

[4] -عبد الرحمن الوجي: الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق،ط1، 1989، ص74.

[5] - ينظر:ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة ،ج1، ص209

والانتقال بها من اطار النظام الواحد الملتزم إلى أنظمة متعددة ومتنوعة لا تلتزم بأُطُر عروضية واحدة"[1].

فالوزن والقافية يساهمان بشكل كبير في بناء القصيدة بيتا بيتًا وحرفا حرفًا، و لا تكمن أهمية القافية من الناحية الصوتية فقط، بل تتعداها للدلالات النفسية للشاعر، فالقافية بالنسبة للباحث عبد القادر فيدوح " تسهم برويها المتكرر في لفت انتباه المستمع بمتعة الايقاع الذي تستريح له النفوس، من خلال مسافات زمنية منتظمة، وتسهم في التنفيس الشعوري، فعندما يقوم الشاعر بدفع شحنات نفسية تساعده القافية على إنهائها بتوقيعات موسيقية تنفيسية صوتيا ودلاليا "[2].

ويقول الباحث صلاح فضل عن المكانة الجمالية التي تحدثها القافية في بنية القصيدة " إنّ جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلّها التي تعتمد أساسًا على التوازي في بنيتها العميقة"[3].

أما عن القافية فقد تفنّن الشاعر المعاصر بتشكيل قافيته، حيث "تنتقل من النظام الواحد في ظلّ قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار ما يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية كفيلة بأن تقاوم تلك القيود الملزمة"[4]، وقد وظّف الشاعر ياسين بن عبيد في شعره تنوعا في القافية في كل دواوينه، ولعل هذا راجعٌ إلى مختلف التجارب والخيبات والانكسارات التي عاشها وعايشها، فكان لزاما أن تتجسّد مرارة الخيبة ورغبة التمرّد في شعره، ومثلما كان التمردّ على اللغة كان كذلك بالنسبة للإيقاع.

والملاحظ في دواوين الشاعر بن عبيد هو تلك الموازنة بين الأحرف المهووسة (حرف الروّي)، والأحرف المجهورة، وهذا التساوي جعل من التجربة الشعرية عند الشاعر تزخر بطابع موسيقي متنوع لبث المظاهر الإيقاعية المتنوعة التي تتناسب مع تنوع المظاهر الدلالية، ونلاحظ استبعاد

[1]- حسن الغرفي: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب،2001، ص68.

[2] - عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع،مصر،ط1، 1998، ص ص470،471

[3]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلومصرية،القاهرة،مصر،1980،ص 391.

[4]- حسن الغرفي: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص68.

الشاعر لأحرف من مثل: حرف الثاء، الجيم، الذال، الزاي، الطاء، الشين، الغين.. ربما لثقل نطقها، وعدم استصاغتها للسمع.

ومن أبرز مظاهر الايقاع الداخلي نذكر: التكرار، الجناس، السجع، التصريع، وغيرها، وسوف نورد أهم أدوات الموسيقى الداخلية التي وردت في مختلف الدواوين الشعرية عند بن عبيد:

ظاهرة التكرار:

يعد التكرار ظاهرة بارزة في بنية النص الشعري، بحيث لا يخلو أيّ ديوان شعريّ من هذه الظاهرة، و للتكرار دلالات نفسية اجتماعية ثقافية ودينية، ترتبط بالشاعر كما تساهم بشكلٍ كبير في إعطاء النص طابعا موسيقيا، وسوف أحاول تبيان هذه الظاهرة الأسلوبية في دواوين الشاعر بن عبيد، وكيف ساهم الشاعر في توظيفها؟ وإلى أيّ مدى عكست انفعالات الشاعر وأحاسيسه.؟، و من أمثلة العبارات المكررة قوله:

أم أنت.. إذ أنت.. على ضلالك آمنًا و إلى حياضك رحلة الورّاد

أم أنت.. يا أنت.. الريّاح ترهبّت بدمي.. تبدّد رعشة الأكباد[1]

فالشاعر في هذه الأبيات يؤكد و يعيد ذكر الضمير(أنتَ) دلالة على الذات الإلهية، ومدى حبّ الشاعر لها، فهو يصفها بأنّها تبّدد رعشة النفوس، وخوف الأكباد (الأرواح)، والتأكيد هنا دلالة على تعلّق الشاعر الشديد بالذات الإلهية، فهي محور قصيدته الصوفية الغزلية.

و من المفردات التي تكررت كذلك هي كلمة "أعيدي"، يقول الشاعر:

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيدي بقاياه سأقرأها وردا

أعيدي.. و لا تأني.. حديثك بلسمٌ من المعضل المزري بروعتنا أودى

أعيدي من السبع الشدّاد مثابتي حديثا بحبّها. .ندّيا...ولا أندى

أعيدي.. أعيديه انسياب ظفيرةٍ على كتف الأعراس أعراسنا الجردا

[1]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 9.

أعيدي حديث الأمس إنّك موئلي ودلّي احتياري في متاهته أردى[1]

فالقارئ لهذه الأبيات يلاحظ بشكل مباشر تكرار كلمة "أعيدي"، فالشاعر يخاطب حبيبته مغازلا إيّاها، أنّ تكرار هذه اللفظة أكسب هذه الأبيات نوعا من الإيقاع الموسيقى الذي يجذب أذن القارئ، و يجعله في حالة من التحليل والدراسة، فهذا التكرار شكّل نظاما موسيقيا للقصيدة أبرز الصورة التي أراد الشاعر إيصالها، وجعلها تتحرك في النص بطريقة جذابة وملفتة تشّد المتلقي، فتكرار الشاعر للفظة معينة، كما تقول نازك الملائكة يدل على اهتمام الشاعر بتلك العبارة دون سواها، و تسليط الضوء عليها لمكانتها الكبيرة والحساسة لدى الكاتب، وهذا ما نلاحظه في هذه الأبيات لياسين بن عبيد، حيث صبّ إهتمامه على كلمة "أعيدي"، و كررّها في معظم أبيات القصيدة، حيث يتلذّذ بذكر هذه الكلمة ويركّز عليها، فهي تحوي قوّة خفية كامنة وراءها تستدعي منا كقراء كشف دلالتها وإماطة اللثام عن معناها الباطني.

و من العبارات المكررّة أيضا في شعر ياسين بن عبيد، هي قوله:

مددنا إليها العمر يحنو وينثني فمدّت إلينا الثدّي والكبد الحرّى

مددنا إليها العمر يحلو صريمةً و يعذّب في هجرانه الخصلة الغجرى[2]

فالشاعر هنا يكررّ الفعل "مددنا" وكذلك الضمير "إليها" التي تعود الى الأنثى (الذات الإلهية)، فهو يكرر فعل العطاء (الامداد) غير المشروط المتمثل في العمر والحياة في سبيل الذات الإلهية، فدلالة تكرار الشاعر لهذه العبارة غرضه إضاءة التجربة (التجربة الصوفية)، وكذلك تعميقها، حيث يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل النصوص إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية على الإيماء دون هذا التكرار، إنّ تكرار بعض الكلمات أو العبارات عند الشاعر يتجاوز كونه يحدث نوعا من الايقاع الى كونه يشير إلى دلالة معيّنة قصدها تحمل أبعاد معنوية داخل تجربة الشاعر الشخصية، وهو ما نلاحظه في مختلف العبارات والكلمات التي كرّرها ياسين بن عبيد في مختلف دواوينه الشعرية، التي أبرزت خصوصية تجربته الشعورية والشعرية.

و من المفردات التي تكررت أيضا قوله:

[1] - م، ن ، ص 12.

[2] - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 18.

ما للكآبة ألبستك دواهيا أرأيت فيها من سقامك شافيا

ما للكآبة في ضلوعك تنثني فأنزل بحزنك غير أرضك ساريا

لا تكتئب...فالناس حولك قطعة منسوجة الفوضى.. تعّج تنائيا

لا تكتئب. .إن راقصتك. .حزينة ذكرى الذين يعذّبونك...ثانيا

لا تكتئب. .فالأرض دائرة الهوى تأتي. .و تذهب...لا تقّر كما هيا[1]

فالواضح في هذه الأبيات من قصيدة " لا تكتئب" هو تكرار الشاعر لعبارة " ما للكآبة" مرتين، ثم يكرّر الفعل "تكتئب" ثلاثة مرات مقرونا ب لا النافية، وكأنّ بالشاعر أراد ايصال فكرة هامة وهي الدعوة الى التحلّي الدائم بالأمل والتفاؤل في الحياة، والتأكيد على أن دائرة الدنيا تدور ولا تقّر على حال، والقارئ لهذه الأبيات يجد الشبه الكبير بينها و بين قصيدة ايليا أبي ماضي "ابتسم" التي يقول فيها:

قال السماء كئيبة و تجهّما قلت ابتسم يكفي التجهّم في السما

فالشاعر بن عبيد في قصيدته "لا تكتئب" تحمل تقريبا نفس المعاني والدلالات التي قال بها أبو ماضي في قصيدته، والتي يدعوان فيهما الى التمسّك الدائم بالأمل والتفاؤل لرؤية الوجود والحياة بشكل ايجابي ومغاير، فالكآبة التي يشعر بها المرء لن تغيّر من وضعه، بل بالعكس فكلما كان الانسان جميلا ذا روح متفائلة رأى الدنيا والحياة جميلة ،و تغيّرت نظرته للحياة و الوجود.

ومن العبارات المكررة أيضا قوله:

لا تسألي موعد العنّاب.. عن هرمٍ فرعاؤه سامت الأطواد للأبد

لا تسألي موعد العنّاب. .عن جسد عظته آكلة الأكباد في القدد[2]

ومن أمثلة الكلمات المكررة أيضا قوله:

الماء عيناك لولا الماء ما نضجت يدي الخضيبة أو ما شقني الحجر

[1]- م، ن، ص 28.

[2]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري ، ص 44.

والضوء عيناك ما ابتلت به ظلمي رؤى شربتهما تندى و تنكسر[1]

و من أمثلة التكرار أيضا قوله:

ولا أبالي إذا أسرجت أحصنتي للضوء تعبر بي ما سدّه الرهقُ

ولا أبالي إذا أودعت أخيلتي ما بين أيديك ترعاها و ترتفق[2]

و من أمثلة ظاهرة التكرار كذلك قوله كلمة "غنّ" قوله:

قال لي غنّ ما وجدت غناء واغترب غربتي هنا و شتاتي

و انظم الحزن لوحةً و قصيدا غنّ ما لم تغنّه سنواتي

غنّ من غير صمتٍ و لا نط قٍ ولا مثل نغمة الأصوات

غنّ قالت و ما عليك عتاب وقف العمر شادي المأساة[3]

إنّ القارئ لهذه الأبيات يلاحظ تكرار فعل الأمر "غنّ" يلمس مدى الإيقاع الذي أحدثه هذا الفعل داخل هذه الأبيات، ودلالة الغناء هي دلالة على الأمل والفرح الذي يدعو إليه الشاعر باستمرار، و هذا يدل على نظرته التفاؤلية والروح الإيجابية نحو الحياة والوجود.

و يقول أيضا:

ولي جسدٌ غيمٌ توظأ عاشقا وعانقها.. رغم المسّرة. .موجعا

ولي جسدٌ تغريبةٌ و تمرّدٌ عليها.. و أسرٌ في يديها ترعرعا[4]

فالشاعر هنا نجده كرّر عبارة " و لي جسدٌ" مرتين، مؤكدا على معاناته وآلامه التي يعيشها، و يصف نفسه بأنه عاشقٌ متوجع يسعى إلى عناق محبوبته، وهو غريب متمرّد بعيد عنها، غير أنّ اللقاء معها يمحي كلّ آلامه ومأساته، إنّ هذا الحبّ والفقد الذي يشعر به الشاعر هو فقدٌ روحي

[1]- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 2007، ص 47.

[2]- ياسين بن عبيد: حذائق المعنى، دار الأوطان للثقافة و الابداع، 2020،ص 54.

[3]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص ص، 12،13

[4]- م، ن، ص 42.

معنوي يتعلّق بتجربة الشاعر الصوفية التي يعبّر من خلالها على الحبّ الإلهي والفناء الروحي في الذات الإلهية.

لقد شكلّت ظاهرة التكرار في اللغة الشعرية عند ياسين بن عبيد سمة بارزة وأسلوبا طاغيا على مختلف الدواوين و القصائد، وقد كان لها دور بارز في البنية الايقاعية للغة الشعرية عنده، حيث شكلّ التكرار نغمة موسيقية ملفتة أعطت للقصيدة بعدًا جماليا وفنيّا، كما بيّنت مختلف الكلمات والعبارات المكرّرة خصائص التجربة عند الشاعر وأساس الرؤية عنده، والتي تمحورت في أغلبها حول التجربة الصوفية والسلوك العرفاني والروحي الذي انتهجه الشاعر في بناء قصائده.

موسيقى البديع:

تزخر اللغة الشعرية في دواوين الشاعر بن عبيد بطاقات تعبيرية وامكانات فنية كبيرة خاصة فيما يتعلق بالجانب الصوتي، وهو ما يسمى بالمحسنات اللفظية كالسجع والجناس والتصريع، وهي مظاهر صوتية شكلت أسلوبا بارزا عند الشاعر، وسوف نمثل بجدول أهم هذه السمات الصوتية كالآتي:

الجناس	التصريع
العيون، القرون الطريق، الرفيق، الحريق	وكنت في نصف الطريق أمامي الظلام وحده الرفيق
خفاء، جفاء، شهاء، شتاء، نداء، سماء، داء، ماء، بكاء	ضاقت خطاي لم تضق سوى يدي ظلي احترق
السهل، الجبل، السبل، المثل	النار يا أبتي نارٌ ولا بدلُ عنها ولن يجلو المنى بها جدلُ
التراتيل، التهاليل، المناديل، المراسيل، الأزاميل	خذي سرّي لغيرك لن يباحا كفاني ما أضعتك أن أطاحا

رحاب، ركاب، شهاب، أغراب، الأسراب،	لرونقها بقايا تستمر
عباب، عتاب،	بها علّل الحياة و تستقر
الغسق، الفلق، نسقي، عبقي،	-نبض الأهلّة في عينيك يغشاني
نفق، أفق،	فمالئي العمر يا دقات أحزاني
أماني، زماني،	-ومن نرجس ضفرته الغيوم
الزبر، الوتر، السفر، الوطر	وعن نفسه راودته النجوم
سحاب، عذاب، حجاب، تراب	-أتت من جهات القلب همسا توجعا
الأسباب، الأسراب، الأهداب	وطيفًا...ولوزًا...بالخرافة مسرعا
كتمان، ريحان، ريعان، عنوان	-إليك كروم الله تحبو هوّيتي
الشبّم، الديّم، اللمم، الهمم، الذّمم، العدم، الألم	وتفتن أوتاري و تهتّز مهجتي
معادي، جهادي، بلادي، عمادي	-ألقاك.. من سفر الدنيا.. لنا خبر
يمناك، عيناك، رؤياك، نجواك	تدني مشاحطنا الخضراء و السّور
العفن، الشجن، الدمن، السفن، الزمن، الفتن، الوثن	-يمتّد في جسدي السبّي سراب
المقابر،المنابر،، الكواسر،	بيني وبينه من نداك حجاب
الأحداق، الأوراق، الأعناق،	-تجلّت فعرّت وردتين و أنجما
الشهبا، الحقبا، السحبا، العطبا	ومال بها فيض العذوبة مفعما
الكرماء، العنقاء،ا لخصماء، الرضعاء، الرمضاء	-ليل المرابع ملء الصمت أوعاك
نجيما، نديما، حميما، نسيما	فأيّة الأرض أستهدي لألقاك؟
سائر، ثائر، شاعر، ساحر	-سقتنا.. من هواجرها العذابا
الأحقاب،الأعتاب، غراب، ثواب، كتاب	وهل تخشى. .معذّبة. .عتابا؟
الطلائع، الزوابع، الفظائع، المجامع	-ما للكآبة ألبست دواهيا
الأصداء، الأحشاء، الفضاء، الفناء	أرأيت فيها من سقامك شافيا؟
يذهب، ترحب، تحجب، يكتب، يضرب، غيهب	-ألقاك نضرى.. ومن حسادك العجبا
العمر، الحبر، الفجر، خضر، الوعر، الصبر	ينزو على الكبد الحرّى.. بما اجتلبا
الحجل، المقل، العسل،ا لأمل، طلل	-قالت ودون هتافها الاغماء
القدم، السقم، همم، نغم، العرم	في صدرها تتنهّد البأساء
	-بيني و بينك.. سدة و حجاب
	- تيهي على قمري يشرق بك القمر
	في حزن عينيك طل الليل و السفر
	-اطو ما بيننا اطوه و تقرّب

	واسقني الضوء من يديك سأشرب -أقمت على آثار حبك هيكلا وأخفيت عذري في غرامك فانجلى -صدى مثل نهر داخلي يتوثّب ومغنى بعيد والمسافة كوكب -أبدا أحن و كيف لي أرتاح وعلى الفؤاد من الغيوم وشاح -أبا طارق كيف الحياة بلا شعر وكيف له جدواه في زحمة العمر؟ -من بعيد يد ووجه قصيدة وشموس تحت الضلوع شريدة -طفولة شعر في الغياهب تكبر وبيتٌ لحلمي في المدى يتبّخر

إنّ القارئ لمختلف القصائد الشعرية الواردة في مختلف الدواوين الشعرية يلحظ تلك السمة الأسلوبية البارزة في أغلب القصائد ،وهي ظاهرة الجناس والتصريع والسجع الموسيقي التي أسهمت بشكل كبير في تشكيل التجربة الشعرية عند الشاعر، فتجربة الشاعر كما يقول الباحث حسني عبد الجليل يوسف تُكتسب من خلال الوزن، وكذا الإيقاع الموسيقي ،وتشكيل الأصوات إلى جانب العناصر الفنية الأخرى[1]،لقد ساهمت هذه الظواهر الأسلوبية في تكثيف الطاقة الموسيقية للأبيات الشعرية، كذلك ساهمت هذه السمات في منح القصيدة توازنا إيقاعيا خفيفا على السمع ،فهي بذلك تلفت انتباه القارئ، ونلاحظ بأنّ الشاعر قد كثّف من خاصية التصريع في جلّ أبيات قصائده ،فالوظيفة التي تمنح للتصريع تجعله مساهما بشكل فعّال في شعرية النص ،حيث يضحى أحد أهم علاماتها عند الشاعر ، من أمثلة ذلك قوله:

أبدا أحنّ و كيف لي أرتاح و على الفؤاد من الغيوم وشاح[2] .

[1]-ينظر: حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي ،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر،ط1، 1998،ص 46.

[2]-ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 37.

فالشاعر هنا باستخدامه للتصريع في البيت الأول للقصيدة ،إنما أعطى لها سمة موسيقية تجعلنا نحن كقراء نصغي لما أراد الشاعر قوله، بالإضافة الى الدور الذي لعبه التصريع في إكساب القصيدة شعريتها وجمالها الفنّي، حيث ماثل الشاعر بين العروض والضرب صوتا ووزنا (أرتاح، وشاح)، و حسن استخدام الشاعر لهذه الظاهرة الأسلوبية دلالة على قدرته وقوتّه ووفرة ملكته اللغوية التي جعلته ينوّع في هذه الظاهرة تقريبا في معظم قصائد الدواوين.

أما عن الظاهرة الأسلوبية الإيقاعية الأكثر حضورا هي الأخرى في الدواوين الشعرية ،هي ظاهرة الجناس، وقد استعان بها الشاعر من أجل تحقيق الانسجام والتوافق اللفظي الذي يثير المتلقي و يشدّه، ويخلق جوّا من التفاعل، من أمثلته قول الشاعر:

سكن الليل حاجبها

شيّأت نهدها الحجب

وتمزقت فيها

كما مزقت نفسها السحب[1].

فالشاعر هنا جانس بين لفظتي (الحجب، السحب)، هذا التجانس أعطى للنص نغما موسيقيا لعزيز الجانب الإيقاعي للقصيدة، وللجناس في النص الشعري غايتان ،" الأولى صوتية وهو توفير نوع خاص من الانسجام في النغم والتقارب في الأصوات، و الأخرى معنوية، وهي سرعة الاستدعاء اللفظي للمعنى المراد التعبير عنه"[2]، لقد أبدع الشاعر في توظيفه لمختلف أنواع الجناسات على مستوى اللغة الشعرية وهذا إن دلّ على شيء ،فإنّما يدل على تمكّنه من اللغة، وتحكمه في توزيع هذه الظواهر الأسلوبية الإيقاعية بشكل أكسب القصائد تلك الخاصيّة الشعرية والفنيّة التي ميزّت لغته الشعرية.

2-البنية التركيبية:

[1]-ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضباب و شمسا، ص 34.

[2]-عبد القادر علي زروقي: الصورة البديعية في شعر محمد بلقاسم خمار- دراسة في الايقاع الداخلي و أصالة المعنى-،مجلة القارئ للدراسات الادبية و النقدية واللغوية، ع2، 2020، ص 288.

يقوم المستوى التركيبي للغة الشعرية على تحديد المظاهر التركيبية الموجودة في النص، " فتحديد السمات التركيبية النحوية يرتب بالنتاج الدلالي للنتاج الأدبي الذي يرمي إليه المبدع"[1]،فالمستوى التركيبي يتمثل في الأشكال اللغوية المنحرفة عن صيغته، والانحراف أو العدول يمثّل الطاقات الايحائية في الأسلوب"[2].

وتتم فيه دراسة الجملة والفقرة والنص، وهذا من خلال الاهتمام بالبنية العميقة والبنية السطحية، وطول الجملة وقصرها، والفعل والفاعل والاضافة والتقديم والتأخير، والمبتدأ والخبر، والتذكير والتأنيث والصيغ الفعلية وغيرها، " فالتركيب عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة طول الجملة وقصرها وعناصرها، وكذا ترتيبها، ودراسة الروابط كالواو ،والفاء، وما، ودراسة التصريف، وبحث البنية العميقة للتركيب باستخدام النحو التوليدي لتشومسكي في رصد الطاقة الكامنة في اللغة، ومعرفة التحويلات أو الصياغات الجديدة التي تتولد، والتي تعّد أساسا من الأسس التي تكوّن الأسلوب"[3].

يقول الباحث نور الدين السد:" فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونضمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح"[4].

فالأسلوبية ترى "أنّ الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسّه، ولا عن تصوره للوجود إلّا انطلاقًا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يقضي إلى افرازه الصورة المنشودة والانفعال المقصود"[5]، فلكلّ شاعر طريقته الخاصة في استخدام اللغة، ألفاظها المتعددة، والاستعانة بالتراكيب والأساليب المتنوعة مما يمنحه تميّزًا وتفرّدا بين الشعراء من خلال استخدامات لغوية خاصة به.

وأثناء دراستي للدواوين الشعرية لياسين بن عبيد لاحظت أن الدواوين تقوم على أسلوبين بارزين هما: الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي اللذين من خلالهما تعددت وتنوعت الأسس التركيبية، فقمت بعمل جدول بينت فيه التراكيب الخبرية وما يندرج تحتها، والتراكيب الإنشائية، وما يندرج تحتها، كالتالي:

---

[1]- ميشال جوزيف شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ،بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص39.

[2]- عهود عبد الواحد: الصورة المدنية (دراسة بلاغية أسلوبية)، دار الفكر للطباعة و النشر،عمان،الاردن،ط1، 1999، ص 15.

[3]- عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، د ط، د ت، ص46.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج1، دار هومة للنشر والطبع والتوزيع،الجزائر،دط،2010 ، ص186.

[5]- م، ن: ص 187.

التراكيب الخبرية	
الجمل الإسمية	الجمل الفعلية
صحوٌ بعينيك أم غيمٌ يعود به	تعال اختتم ما بدأنا
ريشةٌ ورطّتني	وضعت سرّها في يدي
دربي و دربك غيمةٌ و شهابُ	أوجعتني المرايا فقلت لها أغلقي الروح
نبض الأهّلة في عينيك يغشاني	سرنا إليها خريفا
أنا القصيد شفاه الفجر لازمتي	يغفو النهار و يصحو فوق ألويتي
هي الأغاني التي أحببت	أموت بسري لا أموت بغيره
أنت الرحاب إذا امتدّت اليك يدي	وانشّق لي قمرٌ فبحت بوشمه
أنا أنت يا طائري الموحّد	قال لي غنّ ما وجدت غناء
رقراقة الأصداء كنت و كان لي	ويهزّني عبق العقيدة ساريا
حطامٌ أنا حزني تموّج صاحيا	هزّي إليك بجذع العمر
عيناك أخت الفجر فجرّتا دمي	تصوّفت في هدبيك ليلا.. توسدا
الشعر في شفتي ضاع مقاصدًا	تسري طفولتنا مسرى يحيّرها
بحرية العينين لحتي	شربت من ضيائها كأس حزن
غريبٌ و أوطان الجراح مسارحي	سافرت في كبدي الجريحة
دربي الجديد على هداك جيادي	أهواك فاختصر المسافة. .ها هنا
سنابلي حبلى ووردك ذائبُ	تدنو فننظرها بعدا يراودنا
أنا الحزن يعدو في دمائي	أضاءت سبيلي والدروب مضنّة
أنا طيرك الغرّيد	أسير إليها الليل وهجا معطّرا
ليلُ المرابع ملء الصمت	تغفو و تصحو في ضحاك طفولة
وهمي و عصري و الجنون ثلاثة	أعيدي من السبع الشداد
أنا الفجر جئت لأمحو الظلاما	طاف المشيب بمفرقي
أنا مسافر لموسم الحجر	سقتنا من هواجرها العذابا
إنّا غريبان هزّ العمر أجنحة	دفنت على عتبتيك رفاتي
مائية اللون حيّتني الجراح بها	يغّرب الوطن العلوّي رحلته
عيناك في حجريهما اغترب الهوى	وعربد الشوق في صدري فهزّ هزه

البحر عيناها بلا سفنٍ	سأمضي إلى القمّة الشامخة
هذا هو الفاتح الممتّد من وهج	تمر بي ولا تجيب
أنا في هواها جملة غير واحدٍ	و أقرأ التيه في عينيه من زمن
ليلى شعاري إذا أحببتُ	مرّت على الورد عيناها
وطني في جبينك منفاي	أمشي على مثل الهجير و في دمي
حيران أحمل مأساتي	يدق على الباب فجرٌ جديد
موسومة بدمي	ألاحق سربا تدفّق مني
جبلٌ كالجبال	أطلقتني الى المتاه يداها
	تورّطني عيونك في دمائي
	تغتالني بتثّنيها اذا ابتعدت
	تمضي الى غاية غيري وتتركني
	نامت على الجرح أجفاني
	ويشرق من راحتيه الحنين
	هفت اليها طيورٌ في حواصلها
	تستقيني من الحزن معزوفة للشقاء
	كنت في أول العشق

نستطيع القول من خلال هذا الجدول أنّ التراكيب الفعلية قد فاقت بنسبة معتبرة الجمل الإسمية، ربما هذا راجع إلى أنّ للفعل أهمية بالغة في النص الشعري خاصة ما تعلق بالنص الصوفي، فالأفعال الموجودة في مختلف القصائد توحي بالصراع والتفاعل والمعاناة التي يعيشها الشاعر في مختلف تجاربه سواء ما تعلق بالتجربة الصوفية ،أو بوصف حالة الغربة التي يعيشها بعيدا عن وطنه، أو بتلك التي تعلقت اتجاه قضايا الأمة العربية ، فمثلا قوله:

عذبت مواردها.. تعانقها الرؤى صوفيّة... شربت مناهل عابد[1].

فالأفعال الواردة في هذا البيت (عذبت، تعانق، شربت) كلها أفعال تدل على تجربة الشاعر الذوقية و الروحية ، حيث يصف حالة الوجد والاشتياق والحب تعبيرا عن تلك الحالة الخاصة التي يعيشها كصوفيّ ، فجاءت تراكيبه فعلية لتدل على الحركية والتفاعل والصراع الذي يحدث بين العارف وتلك الحالات التي تعتريه أثناء اتصاله بربّه، ثم يقول أيضا:

[1]-ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 17.

كوني... أكن.. وكما تكوني.. كائن أنا في دروب العشق أتلو شاهدي[1]

فالملاحظ في هذا البيت كثرة الأفعال من مثل: (كوني، أكن، تكوني، أتلو)، فكأنّ الشاعر يريد سرد لنا حالته النفسية التي يمر بها ،و هي حالة لا يشعر بها سوى قلب الصوفي ، فهو يصف لنا حالة العشق و الاتصال التي تكون بينه وبين خالقه ،فهو يخاطب الذات الإلهية ويصف حالة الوجد التي يشعر بها أثناء مشاهدته الروحية ، وبالتالي فطبيعة هذه التجربة تستدعي من الشاعر استحضار تراكيب فعلية لسرد و وصف أحواله وأحاسيسه التي يشعر بها.

و من أمثلة الجمل الفعلية أيضا قوله:

ويهزّني عبق العقيدة ساريا بدمي يلعلع نبضة تنساب[2].

فالملاحظ في الفعلين المضارعين (يهزّني، يلعلع)، هو أنّ الشاعر اختار هذين الفعلين للدلالة على الحدث الذي يعيشه، ومدى قوتّه وصراعه الداخلي و مشاعره المتضاربة، لقد ساهمت الجمل الفعلية بشكل كبير في تحريك المشهد الشعري المقصود و هذا لجعله أكثر تأثيرا لدى المتلقي.

لا يسعنا المقام هنا ذكر جميع التراكيب و الجمل الفعلية الموجودة في كل الدواوين فمثلّنا بمثالين فقط، أما بخصوص الجمل الإسمية فقد كان بنسبة أقل من الجمل الفعلية، و من أمثلتها نذكر:

أنا ذاهبٌ خلفي الشواطئ والصدى بيدي الخضيبة موجتي و مناري[3].

ويقول أيضا:

حبيب.. ولكن أنت.. كلّ أحبتي مضوا وجعا ألقى صداه ببابي[4].

إنّ دلالة الجملتين الإسميتين تدلان على الثبات و الإقرار واليقين، فالشاعر هنا يقرّ بحقيقة واحدة و هي أنّ حبّه لمحبوبه واحد، فكل الأحبة لا تغنيه عن محبوبه، و يقول أيضا أنّه ذاهب دلالة على ثبات موقفه وشجاعته فهو يصف يده بأنّها مخضبّة بالدم ،فهي كالمنارة ترشده و تنير دربه.

[1]- م ، ن، ص ، ن.

[2]- ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 61.

[3]-ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 22.

[4]- م، ن ، ص 28.

ويقول في موضع آخر:

ساحرٌ أنت يا ندى مقلتيها أنا وحدي على نداك دليل[1]

فالشاعر في هذا البيت يبتدأ جملته بمبتدأ و خبر (ساحر أنت)، مخاطبا حبيبته مغازلا إيّاها، فهو يقّر و يعترف بأنّ ندى مقلتيها كالسحر، وهو الوحيد على ذلك الندى دليل، فدلالة الجمل الإسمية في بعض قصائده و أبياته على ثبات قراراته واستقرار مبادئه و رؤاه الفكرية .

إنّ كثرة استعمال الشاعر للتراكيب الفعلية المختلفة في مختلف دواوينه دلالة على تغير حالته النفسية واضطرابها وسعيه الدائم للتغيير من واقعه وحياته والتطلّع إلى حياة أكثر اشراقا وحرية و التخلص من الظروف التي يعيشها ، ويرى الباحث عبد الحميد هيمة أنّ غلبة الجمل الفعلية على حساب الجمل الإسمية يعتبر محاولة لكسر الرتابة ، والبحث على الحركة والتفاؤل والأمل[2] .

لقد كان استعمال الشاعر للتراكيب الفعلية بكثرة نابعا من سياق التجربة ؛ فالدعوة إلى التغيير والحرية و الانطلاق والتفاؤل والرغبة في التحرر من واقع الأغلال والماديات والظلامية يستدعي منه استخدام مختلف الأفعال و الجمل الفعلية ، فهو مرّة يدعو إلى التحرر والكفاح ،ومرّة أخرى ينشد الأمل والتفاؤل ويصف احساسه بالغربة، ومرة يصف الوجود بطريقة ايجابية ،ومرة أخرى يغازل محبوبه و يتمنى لقاءه والاتحاد به ، يصف أحواله وأحاسيسه أثناء التجربة الصوفية الخاصة، وهي تجربة تتطلب بطبيعة موضوعها توظيف مختلف الأفعال على اختلاف أنواعها، بحسب الموقف الذي يعيشه الشاعر.

بالإضافة إلى توظيف الشاعر لمختلف الجمل الفعلية والإسمية، نلاحظ أنّ مختلف الدواوين الشعرية احتوت تراكيب انشائية كثيرة و متنوعة ، حيث كان لها الحضور الوفير على اختلاف صيغها، وفي هذا الجدول أهم التراكيب الإنشائية الواردة في مختلف الدواوين الشعرية عند ياسين بن عبيد:

1- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 24.

2 -عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998،ص 51.

التراكيب الإنشائية	
التراكيب الطلبية	التراكيب غير الطلبية
فمن منكما طائري البكر ورّطني في الحنين؟(استفهام)	يا رائعا بوحها هلّا كتمت (أسلوب مدح)
يا شهقة الإصرار في شواظها (نداء)	عجيب !!كلانا لفّه الصمت و انتهى (تعجب)
من منكما جرحي.. ومن لذّاتي؟ (استفهام)	و بيني و بينك صمتٌ خصيب؟ !! (تعجب)
هل يحضى بنبضك موعدي؟ (استفهام)	توضآ بدمي واستنفذا حقبي !! (تعجب)
يا قارئ اللوز في كفّي أتقراه؟ (نداء و استفهام)	لي شاهدٌ: عيناك خضّبتا فمي !! (تعجب)
هل أنت تذكرنا يا معبد التيه؟ !! (استفهام)	أما اكتفيت دلالا !! (تعجب)
أدعوك يا قدري باللوز فاستجب !! (أسلوب أمر)	و عدت لولاك من حزني بلا عدد !! (تعجب)
أأنت كما في الحلم تسكنك الرؤى؟ (استفهام)	مسافرا ضاع بين السفح و الصعّد !! (تعجب)
و يا أنت أنّى ما اعتريتك طفلةً (نداء)	لمن ذبحّوا قلبي و ما وفّروا اربا !! (تعجب)
ماذا دهاك فتحتي ثغر جراحي؟ (استفهام)	فمدّ رسول الله كفّا أحبّها (المدح)
هل تراني بعد مشنقتي أراه؟ (استفهام)	يااارب لو سلمت آهاتنا زمنا (الرجاء)
فارحل من حياتي فارحل !! (أمر)	أدعو الذي مرج البحرين (الرجاء)
يا أيها الحزن . أنت أعلى درجات الحرارة (نداء)	كتم الرواة حكايتي أم أباحوا !!! (تعجب)
هل على نهدك الرخّامي كتاب؟ (استفهام)	أنا من أنا؟ غيري أنا أم توحدّا؟ !! (تعجب)
أطفئي ما بها من حنين (أمر)	و أسئلتي جرحى و في ضفتيك الآن نفترق !! (تعجب)
استلق يا ليل (أمر)	
قفي ننشد الحزن الذي كان بيننا (أمر)	أقسمت بالشعر أيمانا مغلظة (أسلوب قسم)
ألا أيّها الماحي الذي أنا محوه (نداء)	أمحاجرٌ أم ملتقى أقمار !! (تعجب)
قل لي.. تكلم.. لا أطيقك صامتًا (أمر)	و استحّمت كعادتها بالنشيد الحزين !! (تعجب)
نامي على صدر أيامي (أمر)	ذهبت و شيّعها الغروب قتيلا !! (تعجب)
يا عذبة الحزن (نداء)	إما تراءيت زان التيه مرآك !!؟ (تعجب)
أنت أين؟ الى أين تمشي و تحمل عطر النشيد؟ (استفهام)	ثم اختفى بلا أثر !! (تعجب)
	سيّان أذبح في يوم و في سنة !!؟ (تعجب)

أعد شجني يا طفل قلبي (أمر) إلى أيّ منجى في البقية أفزع؟ (استفهام) وكيف له جدواه في زحمة العمر؟ (استفهام) يا عاشق الغيم (نداء) ما لي غذا ارتعت لا أستوطن الهدبا؟ (استفهام) صبّي بقافيتي نهرا يتيه بنا (أمر) يا أيّها القمر الصاحي (نداء) فافتح ذراعيك أعبر منهما زمني (أمر) غرناطة أخرى فمن ترى تكون؟ (استفهام)	ثم لا شيء غير النواح !! (تعجب)

إنّ الملاحظ في هذا الجدول هو تنوع الجمل الاستفهامية، وكذلك جمل أسلوب الأمر والتعجب والنداء، وذلك تبعا للسياقات التي وردت فيها هذه الأساليب، فمرّة نجد الشاعر يتساءل عن مصيره، و مرة أخرى يتحسر على غربته ووحدته، وفي موضع آخر يرفض واقعه فيطرح تساؤله باحثا عن أجوبة ترضيه، ومن أمثلة التساؤلات التي شغلت بال الشاعر قوله:

أقول: فمن يا خيول غدي تحتمين؟[1].

فالشاعر هنا يتحدث عن شعوره بالغربة وإحساسه بالضياع في بلد غير بلده، فالخيول هنا هي الأجيال القادمة، فهو يخاطبها قائلا بأنّ المستقبل مجهول، والمصير ضبابي، والتالي فإنّ صيغة الاستفهام كانت الأسلوب الأنسب لهكذا مواقف يعيشها الشاعر، فهو يتساءل ويتطلّع إلى غد أفضل ومستقبل مشرق للأجيال القادمة..

و يقول في موضع آخر بأسلوب استفهام:

فإنّي لمن أخلدوا أعجب أليس الجهاد مسارا سديدا؟[2]

فالشاعر هنا يطرح تساؤلا يتضمن الجواب، فيقول بأنّ أنسب مسار لنيل الحرية هو الجهاد، و في هذه الأبيات يحث الشاعر الشعب على الجهاد في القدس لنيل الاستقلال، فلابدّ من الدماء في سبيل الحرية ، فالأساليب الاستفهامية التي وظّفها الشاعر كانت بسبب المواقف والظروف التي عاشها وربمّا يعايشها ،ومن الأمثلة كذلك قوله:

[1]- ياسين بن عبيد : أهديك أحزاني، ص 37.

[2]- ياسين بن عبيد : الوهج العذري، ص 55.

أقول يا ربّ هل لي في المدى زمن غير الذي في شفاه العشق يرتجل؟[1]

فالشاعر في هذا التركيب الاستفهامي يتساءل متوسلا الله تعالى راجيا إيّاه ،فهو يخاطب الذات العليّة حبّا و توسلا وعشقا، فهو يعبّر عن حبّه واشتياقه لمحبوبه، فجاء أسلوبه يحمل خاصية الاستفهام الذي يفيد التأكيد بأنّه مهما طال الزمن سيبقى قلبه ينبض عشقا بحبّ محبوبه(الذات الإلهية).

إن الملاحظ في مختلف الجمل الاستفهامية هو اختلاف الغرض الذي من أجله يستفسر الشاعر، فالأساليب تتغير بتغيّر الظروف أو الحالة التي يمّر بها الشاعر، وبالتالي تختلف الإجابات التي يبحث عنها، و من أمثلة الأساليب الاستفهامية قوله أيضا:

أسأل الشمس بالنيابة عنها هل على نهدك الرخّامي كتاب؟[2].

إن أسلوب الاستفهام هنا يختلف، فالشاعر في هذا البيت لا ينتظر اجابة من الشمس، بل أسلوب غزل يخاطب به محبوبته هل وصلك الجواب (الكتاب)،فكأن الشمس هي مرسول لمحبوبته يعبّر لها عن حنينه الذي لا ينتهي وشوقه للقاء، فهو يقول:

يا رخاما كتبت فيه امّحائي وطواني وما انطويت الغياب[3]

فالشاعر هنا يخاطب محبوبته ويصف لها قساوة غيابها عنه، ومعاناته في البعد ، فغيابها قتله وبوجودها تكون سعادته، ومن دونها الأبواب مغلقة مهما رحبت الأرض، فهو ينشد لها الأغاني وينتظر الجواب لعلّها تريحها الأسباب ويرجعها الحنين والشوق، ففي هذه القصيدة كان تساؤل الشاعر موجها محبوبته ، فهو يكلمّها مستفسرا عن جواب منها: هل سيكون الشوق سببا لعودتها؟.

بالإضافة إلى مختلف الجمل الاستفهامية، نلاحظ كثرة الجمل ذات الأسلوب الأمري وكذلك أسلوب التعجب، فقد تعددت التراكيب الأمرية، وذلك حسب الحاجة الشعرية لدى الشاعر، فالشاعر أثناء استخدامه لهذه الأساليب كان للضرورة التي تستدعيها تجربته الفنية والشعرية والشعورية، وكذلك مواقفه المختلفة، ومن أمثلة أسلوب الأمر قوله:

[1]-ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 33.

[2]- ياسين بن عبيد :هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 22.

[3]- م، ن، ص23.

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيدي بقاياه سأقرأها وردا[1]

ففي هذا البيت يخاطب الشاعر بأسلوب الأمر (المجازي)، ملهمته وهي محبوبته ، فقد كرّر فعل الأمر في الشطرين دلالة على إلحاحه الشديد في الطلب، وهو أسلوب يحمل رؤية صوفية بحتة، فنراه يكرّر الفعل نفسه في بقية القصيدة، يقول:

أعيدي... ولا تأني.. حديثك بلسم من المعضل المزري بروعتنا أودي

أعيدي من السبع الشداد مثابتي حديثا بحبّها.. نديا... ولا أندى[2]

إنّ تكرار الشاعر لفعل الأمر (أعيدي) له دلالة خاصة توحي بأنّ الشاعر ملّح في طلبه هذا، فمشاعر الاحتياج التي يشعر بها ترجمها في خاصية تكراره لهذا الفعل وكأنّه يريده بشدّة لغاية في نفسه، فمن خصائص التجربة الصوفية الإلحاح في الطلب حبّا وقربا للذات الإلهية، فالقارئ لهذه القصيدة يدرك بأنّها قصيدة غزلية تحوي كلّ معاني الحبّ والعشق والتوسل، ومن أمثلة أسلوب الأمر أيضا قوله:

خذي سرّي لغيرك لن يباحا كفاني ما أضعتك أن أطاحا[3]

فالشاعر يخاطب بصيغة الأمر محبوبته، فطبيعة التجربة عند الشاعر هي التي فرضت عليه هذا النوع من الأساليب ،وكأنّ به استعمل هذا الأسلوب في معظم قصائده الغزلية ذات البعد الروحي رغبة منه و استجابة لما تمليه عليه الحالة الشعورية التي يمّر بها، فهو عندما يستخدم هذا الأسلوب إنّما لغرض ترجمة ما يختلج في داخله من مشاعر ،وبالتالي كان أسلوب الأمر الأنسب للتعبير عن هذه الحالة.

ومن الأمثلة كذلك قوله:

تيهي على قمري يشرق بك القمر في حزن عينيك طال الليل و السفر[4]

[1]-ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص12.

[2]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص12

[3]-ياسين بن عبيد :معلقات على أستار الروح، ص 28.

[4]-ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 47.

إنّ الملاحظ هنا في هذه الأساليب ذات صيغة الأمر هو أنّه ليس الأمر بمعناها الحقيقي المادي، فالفعل (تيهي) هو فعل أمر يخاطب به الشاعر أنثاه، فهنا تعبير مجازي (تيهي على قمري)، بأسلوب أمر غزلي، فالغاية الشعرية لدى الشاعر هي من استدعت هذا الأسلوب، فجاءت تعبيراته بصيغة الأمر لأنها بالدرجة الأولى تعبيرات صوفية.

أما الأساليب الأخرى التي كان لها الحضور اللافت في الدواوين الشعرية هي أساليب النداء، حيث استخدمها الشاعر في كل دواوينه الشعرية، وأسلوب النداء هو أسلوب يكثر عند شعراء الصوفية القدامى، حيث اتخذّوه في أغلب قصائده تعبيرا منهم على التطلّع إلى المطلق والتسامي مع الإلهي، والرغبة في الاتصال مع الذات العلية، وبالتالي جاءت أشعارهم مليئة بأسلوب النداء حيث شكلّ النداء أحد ركائز اللغة الصوفية عندهم، والشاعر بن عبيد هو الآخر حوت قصائده ولغته الشعرية الصوفية تراكيب ذات صيغة ندائية بارزة، ومن أمثلة ذلك قوله:

ألا أيّها الماحي الذي أنا محوه صحا بيننا جرح قليل التمهل[1]

ويقول في موضع آخر:

يا أنت.. أنت أنا.. والكلّ مزدحم في نبضة الوجع القدسي منسحق[2]

إنّ القارئ لهذين البيتين يلحظ أنّ المنادى هو الذات الإلهية ،وهو نفس الأسلوب الذي اعتمده شعراء التصوف القدامى؛ أمثال الحلاج وابن عربي وابن الفارض وغيرهم، ففي البيت الثاني يذكرنا الشاعر ببيت الحلاج المعروف (أنا من أهوى و من أهوى أنا)، فثمة تشابه واضح غير أنّ الشاعر بن عبيد لا يقصد بذلك مسألة الاتحاد والحلول بمعناها الحلاجي، ربما عنده أخذت معنى مغاير ومختلف، وهو معنى الإيمان وشدة القرب بين العارف وربّه، وبالتالي فهو أبعد من أن ينادي بفكرة الحلول.

ويقول أيضا:

يا رعشة العمر في صدري مياسمها وحدي أجرّع بلواها على خطر[1].

[1]-ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 39.

[2]-ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 56.

فالشاعر هنا يستخدم أسلوب النداء بما اقتضت التجربة التي يعيشها ، فهو يترجمها بأسلوب يتناسب و الغرض الذي سعى إليه، فهو يصف مرارة الألم في البعد، وقد وصف محبوبته بأنها كرعشة العمر، فالمنادى هنا مؤنث و لجوء الشاعر لصيغة النداء هي من ضروريات التجربة الشعرية الصوفية ، وهي نداء المحبوب في أغلب القصائد الصوفية.

لقد كان لمختلف التراكيب الاستفهامية ،وكذلك أساليب الأمر والنداء دور مهم وملمح بارز في تشكيل التجربة الشعرية الصوفية عند ياسين بن عبيد، حيث تنوعت هذه الأساليب على مختلف قصائده ودواوينه على حسب مواقفه وظروفه ،وساهمت بشكل كبير في إبراز خصائص تجربته الروحية و مسلكه الصوفي المميّز.

3-البنية الدلالية (المعجمية):

هي عبارة عن مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، والهدف منها هو جمع الكلمات الخاصة بحقل معين، والكشف عن صلاتها ببعضها البعض، وصلاتها بالمصطلح العام[2]، كما يتضمن هذا المستوى كذلك مختلف الصور البيانية والبلاغية من استعارة وكناية وتشبيه وغيرها.

هذا وقد ربطت الدراسات اللسانية بين المعجم و الدلالة باعتبار التلاقح المعرفي بينهما، ما أدى الى نشوء نظريات ركزت اهتمامها على المعنى داخل المعجم والذي يتجاوز المفردات إلى دلالات إنزياحية تظهر قدرة الشاعر الإبداعية، وتعلي من شأن القصيدة وبنائها الفني، حيث ترى هذه النظريات أنّه لكي نفهم معنى كلمة معينة يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصّلة بها دلاليا، و" أن نبحث في السياق الذي تخضع له الكلمة مع احتمال خضوعها لانزياحات تبعدها عن معناها المعجمي الأصلي"[3]، فضرورة مراعاة السياق التي ترد فيه الكلمة حاجة ملّحة في الخطابات الشعرية، فالنص الشعري مهما كان غنيّا بدلالاته، فإنّه يعّد نتاجا لذاكرة فردية أو جماعية، فهو يقع ضمن سياق ثقافي أو تاريخي أو اجتماعي أو سياسي.

---

[1]- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 40.

[2] - عهود عبد الواحد: السور المدنية دراسة بلاغية اسلوبية، مرجع سابق، ص8

[3]- صورية سلطان: المستويات اللغوية في القصيدة العربية التراثية، مجلة الممارسات اللغوية، ع 2، 2022، المجلد13، ص 320

وسوف أحاول احصاء أهم المفردات المعجمية البارزة في دواوين الشاعر بن عبيد، و الإشارة الى الحقول الدلالية التي تندرج تحتها، فالحقول الدلالية عادة ما تتطلب معاجم لغوية مناسبة لتصبح هوية لهذا العمل أو ذاك، و يستند ذلك " إلى العلاقة الدلالية القائمة بين اللفظ والمعجم، وبين الحقل الدلالي الذي اختير ذلك اللفظ ليشغل وظيفة فيه، وهكذا تتنوع الحقول الدلالية وكذا المعاجم، والاستعمالات اللغوية داخل الخطاب الشعري ليكون معجما خاصا به ،كثيفا ومتعدد القراءات"[1].

هذا ويختص المعجم في الغالب بالدلالة الوضعية العرفية للألفاظ، كما يتناول مشكلات اللغة، أما المعنى فإنّه يخّص الكلمة في المعجم؛ ولذا فإنّه يمثّل المرحلة الأولى قبل الانتقال إلى الدلالة الموّكلة إلى التأليف ن وديناميةالمتلقي في كشفها، وتختلف الدلالة باختلاف الصيغ الصرفية التي تلعب دورها في الضبط الموسيقي للألفاظ الذي تحددّه أكثر استجابة المتلقي الجمالية، لأنّ " للصيغ في تنوعها أثرًا آخر في تنوع تجربة الكتابة، وتكيّفها واثرائها، دون التركيز على العلاقة بين الكلمة ومدلولها كما هو شأن المعجم، إذ ينظر إلى الكلمة في دلالتها، وليس لذاتها"[2].

وقد حاولت في هذا الجدول تبيين أهم الحقول الدلالية التي برزت في الدواوين الشعرية لياسين بن عبيد، و كانت كالآتي:

حقل المصطلحات الصوفية	حقل المرأة	حقل الخمرة	حقل الطبيعة	حقل العشق	حقل الألم	حقل الألوان
الشهود	وجه الشمس	الكأس	التراب	المحبة	الظلام	خضراء
الغيب	وجه صبّي	النشوة	الريح	الشوق	الحزن	السواد
السكر	عروس الروح	أغفو	الليل	الحب	المأساة	البيضاء
الشاهد	بلقيس	أصحو	البحر	الهوى	الأنين	الحمراء
البوح	عذراء مشبوبة	السكر	الشمس	الوله	الوجع	الأزرق
الصحو	وردية	الندامى	الضباب	الصبابة	الجرح	السوداء

[1]- م، ن، ص 321.

[2]- صورية سلطان: المستويات اللغوية في القصيدة العربية التراثية، ص 322

القبض	فجرية الصدر	الشراب	الماء	الحنين	الكآبة	
البسط	منارية العينين	النشوى	العصافير	الهيام	البؤس	
الكشف	منارّية العينين	الراح	المدن	الغزل	الهجر	
الوارد	سمراء	تخمّرت	الحجر	العشق	اللظى	
المسالك	سعاد	الكروم	الضوء	متيّم	الانكسار	
الزهد	حافية اليدين	نشاوى	الحمامة	الوله	المآسي	
الشواهد	الواشمة	الكأس	القمر		السقام	
الرؤية	اليمامة	سكارى	السماء		المواجع	
الوجد	النجمة	الساقي	الطيور		الردى	
الوصل	معزوفة الموج	النديم	الثلوج		المحن	
العروج	ابنة الريح	عربدة	النخل		الدمع	
الوحي	بريئة الوجه	الادمان	الزيتون		الاحتراق	
الموارد	ميادة الصدر		العنب		الجراح	
الروافد	طفلة الزيتون		النورسان		الفراق	
الوصل	النجمة		النهر		السقام	
الغيبة	السمراء		العشب		الدمع	
الانقباض	جارة الوادي		الصحاري		الغربة	
المقام	طفلة عذرية		الحجل		الشتات	
المريد	العذراء		الحدائق		الجمرة	
الشهود	حسناء		الغيم		المأساة	
الحلول	أخت الليل		الشاطئ		النزيف	
الاتحّاد	بنت أوطاني				الأسى	
البوح	عصفورة				الآهات	
الأسفار	الفجر				نار الحشا	
التجّلي	سيدة الضياء				القهر	
الاشراق	رقراقة				الفجيعة	
الاغتراب	الأصداء					
الفيض	بلقيس					
الأحوال	أخت الفجر					
المعراج	جنوبية					

	العينين ربّة الحسن بحرية العينين نور شمسا ليلى					

إنّ الملاحظ في هذا الجدول هو بروز ما يسمى عند الصوفية بالمعجم أو القاموس الصوفي، حيث نلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم معظم مفردات التصوف ومصطلحاته بشكل بارز، فلا تكاد قصيدة من دواوينه تخلو من المصطلحات الصوفية من مثل: الاتحاد، الفناء، الفيض، التجّلي، الاشراق...، كما تنوعت قصائده في استخدام قاموس الخمرة مثل: الساقي، العربدة، النديم، الندامى، السكارى، الكأس، نشاوى وغيرها ،وقاموس المرأة من مثل: بلقيس، ليلى، العذراء، السمراء، طفلة الزيتون، سعاد، وغيرها، وقاموس الطبيعة نذكر أمثلة مثل: السماء، الأرض، الشاطئ ، الرمال، الصحراء، الطير، النهر، العنب، الزيتون، وغيرها، وقد برز بشكل لافت أيضا استعمال الشاعر لحقل الألوان، وقد كان للون الأخضر حضور بارز في معظم القصائد ، حيث أخذ دلالة الخصوبة و الحرية و الأمل و التفاؤل والحياة والانشراح ،ولعّل من بين الأسباب التي جعلت الشاعر يتخذّ هذه الحقول الدلالية المختلفة ،هي تجربة الشاعر الصوفية بالدرجة الأولى هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنّ الشاعر المعاصر وجد في التصوف والظاهرة الصوفية ضالته، حيث عدّ التصوف بالنسبة له فضاء لارتياد عوالم جديدة، والكشف عن آفاق رحبة بعيدا عن مرارة الواقع وطغيان المادة والسطحية، وبالتالي فاستخدام الشاعر بن عبيد لهذه المصطلحات والمعاجم سببه خلفياته الفكرية وكذلك الفنية التي شكلّت قصائده الشعرية و أبرزت شخصيته الأدبية.

رابعا- جماليات التناص في شعر بن عبيد:

1- مفهوم التناص:

يعتبر مصطلح التناص واحدا من المصطلحات النقدية المستحدثة في الأدب، ولقد تعددت تعريفات التناص بتعدد الباحثين في هذا المجال، ويعّرف محمد مفتاح هذه الظاهرة بقوله:

"التناص هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[1]، أما محمد بنّيس فيطلق عليه التداخل النصّي، والنص الحاضر يتحدّد وفق نصوص غائبة احتواها النص الجديد، وليس معنى ذلك أنّه كلامٌ معاد، وانّما هو اعادة انتاج دائمة وبأشكال مختلفة، وتعمل هذه النصوص على تشكّل اثبات هذا النص وتشكّل دلالاته[2]، وهذا النص متحقق في النص القديم والمعاصر بعقله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديمها وحديثها، مع اعتبار تشعباتها في ميادين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة، ثم بالفنون غير الأدبية من تشكيل و معمار وسينما ورقص ومسرح، بالإضافة إلى العلوم السياسية والاقتصادية والقانونية[3].

ولعل هذا ما يجعل النصوص المعاصرة نصوصا مركبّة، يصطدم فيها القارئ بهذا العالم الغريب من التركيب الكيميائي لمصادر ثقافية متنوعة يصعب تحديدها بدقّة حين تتعطل أيّة عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركّب...دون معرفة حقيقية بهذا النص الغائب و تخريج معانيه واضاءة ظلماته الرمزية[4].

أما سعيد يقطين فقد استعمل مصطلح "التفاعل النصّي"، حيث يقول: "إنّنا نستعمل التفاعل النصّي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصيّة كما استعملها جنيت بالأخص" [5]، كما يرى بأنّ التفاعل النصّي له ثلاثة أنواع هي: التناص، الميتانصية، المناصة، ويرى أنّ للتفاعل النصّي ثلاثة أشكال: ذاتي يكون بين نصوص الكاتب، وداخلي يكون بين نصوص الكاتب و نصوص معاصريه، وخارجي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص سابقيه[6].

أما الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض فيعّرف التناص بقوله: "إنّه الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارًا قد ألهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه"[7].

---

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط3، 1999،ص121.

[2]- محمد بنيس :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)،دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص251

[3]- م، ن، ص 251

[4]- ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،ط1، 1991،ص 349

[5] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط2، 2001،ص 100

[6]- م، ن، ص 100

[7]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي،ع201،كانون الثاني 1988،ص55.

فالتناص بهذا المفهوم هو تلك الحالة التي تجعل من الكاتب يتخّذ من نصوص وأفكار لتضمين نصّه، وهذه الحالة هي حالة لاإرادية مخزونة في مخيلته، أي أنها بدون وعي منه، وبالتالي يصبح نصّه عبارة عن خليط بين نصوص عدّة.

وبهذا فقراءة نصٍ ما وفهمه لا تستقيم دون العودة إلى مختلف النصوص التي كان لها الأثر في تشكيله، لأنّ ما نكتب من نصوص كما يقول أحمد المعداوي في كتابه: "إنما هي أبناء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليها[1]، تعاد كتابتها وفق سياق جديد من تجربة فنية إلى تجربة مختلفة، ومن جوّ عاطفي إلى جوّ وجداني آخر، يتواصل فيه القديم والحديث، ويتوزع على ذاكرة واسعة تغترف من مصادر متنوعة، ممّا يجعل دور القارئ حاسمًا في استحضار النص الغائب واستكشافه داخل النص الحاضر وابراز العلاقة الخفية التي تربط بينهما، ذلك أنّ الشاعر وهو يحاور هذه النصوص، إنمّا يقوم بهدم أبنية لإقامة صروح أخرى مختلفة تركيبا ودلالة ورؤية، تجعل المتلقي مساهمًا ومشاركًا في عملية البناء وحسب، بل حتى في عملية الهدم، بسبب اطلّاع القارئ على النصوص السابقة المتسّترة المشتغل عليها.[2]

أما جوليا كريستيفا فتعرّفه بقولها:" كلّ نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"[3]، وهذا يعني أنّ كلّ نص هو عبارة عن مجموعة من النصوص التي انصهرت فيما بينها، فكوّنته وشكلّته،" بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي زالت بينها الحدود، وكأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال، فيُعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة، وبعض البقع التي تشير إلى النص الغائب"[4].

وبهذا المفهوم فإنّ التناص هو تلك الخاصية الاجرائية والفعالية في فهم النصوص وتفسيرها، وآلية منهجية تهدف إلى الكشف عن مختلف النصوص المضمرة، فالتناص يقصد به تقاطع النصوص أو حوارية النصوص فيما بينها.

[1] - أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي ، دار الآفاق، المغرب،ط1، 1993،ص88

[2] - أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي، ص ص، 88،89

[3] - خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000 ،ص51

[4] - م، ن، ص .51

والتناص في النصوص الشعرية يأخذ عدة صور مختلفة، ومن مصادر متعددة، من مصادر تاريخية قرآنية أدبية تراثية أسطورية، و غيرها، ويرى محمد بنيس أنّ للتناص ثلاثة مستويات هي:

أ- المستوى الاجتراري: و في هذا المستوى يعيد الشاعر إعادة كتابة النص الغائب بشكل جامدٍ لا حياة فيه، والمقصود به هو تكرار النص الغائب من دون تحوير أو تغيير، وهذا القانون يساهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره و لم يتجاوزه واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغييرٍ طفيف لا يمس جوهره[1].

ب-المستوى الامتصاصي: و ينطلق هذا المستوى من الاعتراف بأهمية النصوص الغائبة، ويتعامل معها كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، كما أنّ الامتصاص يقف موقف الحياد فلا يمدحه ولا يذمّه، إنما يأخذ على عاتقه مهمة تطويع النص، وإعادة صياغته وفق المتطلبات التي كتب بها النص الحاضر، ولم يعشها النص الغائب في المرحلة التي كتب فيها.

ج-المستوى الحواري: ويعد أرقى المستويات في التعامل مع النصوص، بحيث لا يقوم به إلّا شاعرٌ متمكن في النظم والكتابة الشعرية، ففيه لا مجال لتقديس النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يستلهم النص ولا يتأمّله، إنما يذهب إلى أبعد من ذلك، بحيث يقوم بتحطيم نوعه وحجمه وشكله، فتتغير كل ملامح ومعالم النص الغائب.

وسوف نحاول في هذا المقام استخراج أهم النصوص المتناصة في المدونة الشعرية عند ياسين بن عبيد ،وكيف وظف الشاعر أهم النصوص السابقة في شعره ،سواء كانت نصوصا قرآنية تراثية أدبية أسطورية صوفية قديمة و غيرها:

2- التناص القرآني:

لقد كان القرآن الكريم مصدرًا هاما لمختلف الشعراء المعاصرين، حيث أخذوا من منهله واغترفوا من نصوصه، فكان بمثابة الركيزة الأساسية والمنطلق الأساسي في بناء وتصوير وبناء رؤاهم الشعرية[2].

[1] - ايمان الشنيني: التناص (النشأة و المفهوم)،مجلة أفق،2002، الموقع www.mailtoiraru@net.sg.com. يوم الزيارة:2023/02/05.

[2] - ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المكتبة الوطنية الجزائرية، د ت ، د ط، ص 167.

والشاعر ياسين بن عبيد كغيره من الشعراء أخذ واستعان من القرآن الكريم واستقى من مضامينه الروحية و قصصه، و هذا ما لاحظناه في معظم دواوينه الشعرية، و ربما هذا راجع إلى التربية الدينية التي أخذها الشاعر وتربى في كنفها، حيث ترعرع في بيئة اسلامية وزاوية صوفية معروفة في الجزائر، فكان من البديهي أن تتخلل نصوصه الشعرية نصوصا قرآنية و قصص قرآنية وعبر دينية، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة:

هزّي إليك بجذع العمر حانيةً ضمّي إليك بقايا الروح والرمق [1].

فمن خلال هذا البيت نلاحظ أنّ الشاعر متأثر بسورة مريم من خلال قوله تعالى: " **وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا**"[2]، فالشاعر استحضر هذا النص القرآني وفق ما يسمى بقانون الامتصاص، إلّا أنّ الاختلاف يكمن في أنّ جذع الشاعر هو جذع العمر وليس جذع الشجرة، حيث وصف المشهد بكل جمالية وتراكيب شعرية مبهرة، فهو يذهب إلى أنّه لم يبق فيه لا روح ولا رمق متوسلا حبيبته بضمّ بقاياه بكلّ حنيّة، حيث تملكّه اليأس كما تملكّ السيدة العذراء مريم عليها السلام لما قالت يائسة يا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسيًا منسيًا، ويقول في موضع آخر في قصيدته "حدائق المعنى":

هزّي إليك بجذع النور و اقتربي هنا المعاد هنا اللقيا بمن صدقوا[3].

فنلاحظ بأنّ الشاعر استبدل كلمة النخلة بالنور، مخاطبًا الحبيبة بالاقتراب للقاء والاجتماع، ومن أمثلة التناص القرآني كذلك قوله في قصيدته:

أجرحان: أنت و ما صوبنا خلفنا

من ضباب الحياة

و من نرجسٍ ظفرته الغيوم

وعن نفسه راودته النجوم

[1]- ياسين بن عبيد: أهديك احزاني، ص 32

[2]- سورة مريم، الآية 25

[3]- ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ، ص55

و حاط به-شبقًا-نورسان [1]

إنّ الملاحظ في هذه الأبيات هو أنّ الشاعر يستحضر سورة يوسف في قوله تعالى: "**وراودته التي هو في بيتها عن نفسه و غلّقت الأبواب و قالت هيت لك**"[2]، فهذا المشهد لسيدنا يوسف عليه السلام كان ذا تأثير كبير لدى الشاعر فعبّر عن المشهد فمراودة النجوم له بإغرائها له، فوصف نفسه وحبيبته بين الغيوم يحاط بهما نورسان، و يقول في قصيدته "إلى آخر الرثاء":

تراودني و البحر بيني و بينها بقاياه أخرى.....غير ما كان يجرعُ[3]

لقد كان للقرآن الكريم وتراكيبه المعجزة ونصوصه المقدسّة أثر كبير عند الشعراء حيث نجد أنّ أغلبهم عدّوه مدوّنة هامة و منهلا ثريا لكتابة أشعارهم، و من ذلك أيضا قول الشاعر ابن عبيد:

اقرأ كتابك في شعاع مواعدي أنا شاعرٌ نسج الضيّاء قصائدي[4]

فالشاعر بن عبيد يفتتح قصيدته هذه المعنونة ب "تراتيل المشكاة الخضراء" مع إهداء إلى شهيد العشق الصوفي "الحلاج"، ويكمل قوله:

أنا ذاهبٌ...والراح في جنباتها عذري. .وذعري.. وانتشاء عوائدي

للممكنات اذا استحال نوالها للمستحيل. .إذا تأبّط ساعدي

أنا ذاهبٌ...يا كوكبي فارفع ذرا عك...عانق في العراء فراقدي[5]

ففي هذه الأبيات يصف الشاعر رحلته الصوفية الشاقة باحثا عن الحقيقة والسكينة، متحدّيا الصعاب وكل المستحيلات، يقول:

وركبت من صهواتها النار التي ضويت بها العاشقين مراشدي[1]

[1]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 39

[2]- سورة يوسف، الآية23

[3]- ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 29

[4]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص16

[5]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 16.

فالشاعر هنا يصف صعوبة الرحلة وشقاء السفر في سبيل الفناء في الحضرة الإلهية، ثم يصف المشهد الذي يشابه النص القرآني في وصف الله تعالى عندما خاطب موسى عليه السلام في قوله تعالى: "**يا موسى إنّي أنا ربّك فاخلع نعليك إنّك بالواد المقدّس طوى**"[2]، فيقول الشاعر:

وسأخلع النعل المسافر في دمي و أحّل في وصلي...جميع معاقدي[3]

لقد استعمل الشاعر الكثير من الأساليب القرآنية في مختلف دواوينه، ويبدو تأثره جليّا بالمصدر القرآني، ففي ديوانه "هنالك التقينا ضبابا وشمسًا"، يقول في قصيدة "حافية اليدين":

وانشّق لي قمرٌ فبحتُ بوشمه و غرزتُ في فمه الهوى شلالًا[4]

ففي هذا البيت تناص قرآني من قوله تعالى في سورة القمر: " **اقتربت الساعة و انشّق القمر** "[5]، و من أمثلة التناص القرآني أيضا، قول الشاعر في قصيدته "تراتيل المشكاة الخضراء":

و سأخلع النعل المسافر في دمي و أحّل في وصلي جميع معاقدي[6]

و هو التناص نفسه في ديوانه " حدائق المعنى"، حيث يقول:

واخلع نعالك و احذر أن تدوس بها مواطن العشق ما طلقٌ كمن عشقوا[7]

فالبيتين هنا يشبهان معنى الآية الكريمة في سورة طه، حيث يقول تعالى:" إنّي أنا ربّك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى"[8].

3- التناص الأدبي:

---

[1]-من ن ، ص ، ن

[2]- سورة طه: الآيتان،11،12

[3]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 17.

[4]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسًا،2007، ص44.

[5]- سور القمر: الآية 1.

[6]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري ، ص 17.

[7]- ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 55.

[8]- سورة طه، الآية 12.

لقد عدّت المدونة الأدبية الشعرية معينًا كبيرًا ورافدًا ثريا لمختلف الشعراء المعاصرين، و الشاعر بن عبيد كغيره من الشعراء المعاصرين كان له نصيبه من هذه النصوص الغائبة الحاضرة في مختلف دواوينه، إمّا لغة أو دلالة أو اشارة.

و من أمثلة ذلك استحضار المواقف البطولية للشاعر عنترة بن شداد، و من أمثلة ذلك قول الشاعر بن عبيد في ديوانه أهديك أحزاني:

ولقد ذكرتك إذ ذكرتك (عاشقًا وعلى جبيني وردةٌ و كتابُ)[1]

فهذا البيت استحضار لقصيدة "وددت تقبيل السيوف" التي يقول فيها عنترة:

ولقد ذكرتُك و الرمّاح نواهلٌ منّي و بيض الهند تقطر من دمّي

فوددتُ تقبيل السيوف لأنّها لمعت كبارق ثغرك المتبسّم[2]

ففي هذه الأبيات يشيد الشاعر ببطولاته وشجاعته أمام حبيبته، ونجد الشاعر ياسين بن عبيد يقتبس المعنى نفسه حيث يقول أيضا:

صدري يحدّث بالجراح ألم تري نطقت لغاه و ما ارعوى خفّاقًا[3]

بالإضافة إلى الشاعر عنترة بن شداد، نلاحظ استحضار الشاعر لنص الشاعر كعب بن زهير "بانت سعاد" الذي يقول فيه:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيّم اثرها لم يفد مكبول

و ما سعاد غذاة البين اذ رحلوا إلا أغنّ غضيض الطرف مكحول[4]

كما نلاحظ كذلك تأثره بشاعر المرأة نزار قبّاني في عبارته المقتضبة (عاشقا وعلى جبيني وردةٌ وكتاب)،فعلى الرغم من أنّ توجه الشاعر ياسين بن عبيد توجّه صوفيّ، إلّا أنّه في بعض

[1] ياسين بن عبيد: أهديك احزاني، ص 73.

[2]- عنترة بن الشدّاد: الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص140.

[3]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 75.

[4]-كعب بن زهير: الديوان، حققه وشرحه علي الفاعور، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، د ط، 1997، ص60.

قصائده نجده متأثرا ببعض شعراء العصر الجاهلين، وكذا الشعراء المعاصرين، كنزار قباني الذي رثاه في قصيدة له بعنوان" مرثية الجمر و الياسمين " و التي يقول في مطلعها:

يا رائع البوح للأخرى له قدم قد أينع البرق في ممشاك والسحّبُ

أنعى وميضك فوق النعش يحمله حزنان: باد إلى الدنيا و محتجبُ[1]

و من النصوص الشعرية لبن عبيد كذلك التي تشابهت مع شعر نزار قبّاني، هو قوله في ديوانه "هناك التقينا ضبابًا و شمسًا" في قصيدته "حافية اليدين"، التي يقول فيها:

قل لي...تكلّم لا أطيقك صامتًا و دع الكلام يشّق بي الأدغالا[2]

فهذا البيت يشبه إلى حدّ ما البيت النزاري القائل:

قولي. .انفعلي...انفجري لا تقفي مثل المسمار [3]

و من بين النصوص التي تأثر بها بن عبيد وكان لها حضورها أيضا هي نصوص الشاعر ايليا أبي ماضي بمعانيها و دلالاتها هي قصيدته التي يقول فيها:

قال السماء كئيبة و تجهّما قلت ابتسم يكفي التجهّم في السما

و هو المعنى الذي استحضره الشاعر بن عبيد في قصيدته "لا تكتئب" يقول فيها:

ما للكآبة ألبستك دواهيا أرأيت فيها من سقامك شافيا

لا تكتئب. .فالأرض دائرة الهوى تأتي...وتذهب. .لا تقّر كما هيا[4]

فالمعنى بين القصيدتين متقاربٌ إلى حدٍّ ما؛ فكلاهما يدعو إلى التفاؤل والأمل بغدٍ أفضل، فالكآبة لن تغيّر من الواقع شيئا، و هي الأيام يوم لك و يوم عليك.

[1]- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، منشورات آرتيستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص 41.

[2]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسًا، ص 43.

[3]-نزار قباني: أحلى قصائدي، القصة السورية، ط16، 1992، ص6.

[4]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 28.

ومن الشعراء الذين كان لهم التأثير الملموس في قصائده نذكر كذلك الشاعر الصوفي الجزائري المعاصر مصطفى الغماري، حيث أهداه قصيدة بعنوان "ألقاك"، والتي يقول فيها:

ألقاك...من سفر الدنيا...لنا خبرٌ تدني مشاحطنا الخضراءُ و السوّر[1]

فمن المعروف أنّ الشاعر مصطفى الغماري شاعر ذو نزعة صوفية، حيث تميّزت أشعاره بتوجهها الصوفي ولغتها الصوفية الخاصة.

كما نجد بعض النصوص الصوفية القديمة كنصوص الحلّاج مثلا في شعر بن عبيد، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته "أغنية النار الخضراء":

غنّ من غير صمتٍ ولا نط قٍ ولا مثل نغمة الأصوات[2]

فهذا البيت مقتبس من نص الحلاج القائل:

لي حبيبٌ أزوره في الخلوات حاضر غائب عن اللحظات

كلمات من غير شكلٍ ولا نطقٍ ولا مثل نغمة الأصوات [3]

ثم يقول الشاعر بن عبيد:

هي أدنى من الضمير إلى الوهـ م و أخفى من لائح الخطرات[4]

و هو البيت نفسه عند الحلّاج القائل:

هو أدّل من الضمير إلى الوهـ م وأخفى من لائح الخطرات[5].

وبهذا فإنّ الملاحظ في نصوص بن عبيد الشعرية هو استحضاره لمختلف الموروث الأدبي القديم والمعاصر، حيث تخللت قصائده بعض النصوص والمعاني لشعراء أمثال عنترة بن الشداد وكعب بن زهير الحلاج و نزار قبّاني وايليا أبو ماضي ومصطفى الغماري، فقد تخللت الدواوين

[1]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 97.

[2]- م، ن، ص 12.

[3]- الحلاج: الديوان، الديوان ومعه أخبار الحلاج و كتاب الطواسين، تعليق محمد باسل عيون السود، د ط، د ت ،ص 16.

[4]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص13.

[5]- الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج و كتاب الطواسين ،ص 16.

الشعرية لبن عبيد نصوصا غائبة حاضرة بمعانيها و دلالاتها و رمزيتها، فوردت بعض النصوص صريحةً واضحة، و أخرى متخفية برموزها ومعانيها، منها ما قصدها الشاعر و منها ما ورد تلقائيا ربما بسبب مرجعياته الأدبية ومكتسباته القبلية الموروثة، كما أخذ الشاعر من القرآن بعض تراكيبه، وهذا ما لمسناه في بعض قصائده، ولعل هذا راجع إلى مرجعيته الدينية و نزعته الالتزامية الإسلامية.

ما يمكن استخلاصه من ظاهرة التناص عند الشاعر بن عبيد هو أنّ القرآن الكريم كان له النصيب الوافر في النصوص الشعرية عنده، مما يعني أنّه قرأ هذا النص المقدّس ووظفّ تراكيبه وفق مستويات تناصية مختلفة، وكان للموروث الأدبي القديم و المعاصر كذلك نصيبه في الدواوين الشعرية عند الشاعر، ولعل التوظيف التناصي للنصوص السابقة دليل على الثقافة التي يتمتع بها الشاعر وحسّه الفنّي باستحضاره لنصوص تراثية منحت نصوصه الشعرية فاعلية كبيرة ولمسة جمالية وفنية مميزة.

وفي هذا الجدول إحصاء مختصر لمختلف النصوص المستحضرة في الدواوين الشعرية لياسين بن عبيد:

التناص القرآني	التناص الأدبي	التناص الصوفي التاريخي
إقرأ كتابك في شعاع مواعدي	تعالي تعالي في اشتهائي تخضّبي	و لانطقٍ و لا مثل نغمة الأصوات
هزّي إليك بجذع العمر حانية	عصرت كروم العشق فوق موائدي	أدنى من الضمير الى الوهم
وسأخلع النعل المسافر في دمي	بانت سعاد تؤج اليوم في وجعي	و أخفى من لائح الخطرات
ليلا اليك أهز الجذع مخترقًا	حافية اليدين	يجتاحني من صدى الحلّاج صيحته
وعن نفسه راودته النجوم	عاشقا و على جبيني وردةٌ و كتاب	
شواظٌ أنا فيه المولّه	ما للكآبة ألبستك دواهيا	
هزّي إليك بجذع النور واقتربي	لا تكتئب فالأرض دائرة الهوى	
و انشّق لي قمرٌ	عاشقًا و على جبيني وردةٌ و	

	كتاب	
تزّاور الشمس عنهم	على قمة المشتهى الصعب أو لا نموت	
و اخلع نعالك و احذر	السيف أصدق	
تراودني و البحر بيني و بينها	لو كان لي قلبان	
من الطير الأبابيل يضرب		
مرج البحرين في جسدي		
ألقوا حبالهم سحرًا		
هذان خصمان اختصما		
جاءها المخاض		

خامسا- عرفانية الرمز الصوفي و احالاته الدلالية في شعر ياسين بن عبيد:

يتميز الأدب الصوفي والشعر الصوفي بخاصة بتلك الميزة الرمزية والإشارية التي تجعل منه نصّا متميّزا وذا طابعٍ يميل إلى الغموض والابهام في أحيان كثيرةٍ، والتجربة الصوفية عند ياسين بن عبيد تتجلى في تلك اللغة الرمزية الحافلة بها دواوينه، حيث اتخّذ من التصوف و رموزه مادة أساسية لصياغة مختلف قصائده الشعرية، فقد وجد في التجربة الصوفية والتصوف ما يتناسب وواقعه، و الشاعر الجزائري المعاصر ينظر إلى التصوف على أنّه رمزٌ للتسامي الروحي على الآلام والهموم الفردية كما يقول عبد الحميد هيمة[1]، و بن عبيد واحد من هؤلاء الشعراء.

لقد جذبت التجربة الصوفية أنظار الشعراء الجزائريين حيث تفطنوا إلى ما تزخر به هذه التجربة من طاقات ابداعية، فراحوا يغرفون من ينبوعها الفيّاض، وقد كان من نتائج ذلك تغيّر نظرتهم للشعر الذي لم يعد كما كان في السابق عالما مسّطحا يتمكن منه القارئ دون عناء، فقد عدا عالما سحريا يموج بالحركة والألوان، عالمًا لا يعترف بالأبعاد والحدود، إنّه عالم التخطّي

[1]- ينظر: عبد الحميد هيمة: بعض الأدباء وجدوا في التصوف مرتكزا تراثيا يتناسب مع الواقع، الموقع الاكتروني www.annasroline.com (02-مارس2015)، تاريخ الزيارة:06 /2023/12.

والتجاوز والسعي وراء المطلق، كما أنّه لم يعد خطابا قائمًا على التأثر والانفعال، إنّه في حقيقته خطاب التساؤل المعرفي والتعدّد الدلالي، خطاب القراءة المفتوحة الآفاق المتعددة الأبعاد[1].

يذهب الناقد عبد الحميد هيمة إلى الاعتقاد بأنّ اللقاء بين التجربة الشعرية الجزائرية والخطاب الصوفي يعدّ مظهرا هاما من مظاهر الحداثة، حيث نجد كثيرا من النصوص الشعرية المعاصرة تتخذّ من التجربة الصوفية معينًا ومستلهمًا، وهذا ما يجعلها ذات بُعد فنّي خاص خاصة على المستوى اللغوي ، وهنا فإنّ عبد الحميد هيمة يرى في الخطاب الصوفي وسيلة هامة لتشكيل جمالية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر[2].

لقد اتخّذ الشعراء الصوفيون من الرمز والاشارة أداة للتعبير والكتابة باعتبار أنّ اللغة العادية والمألوفة عاجزة عن الايفاء بالتجربة الصوفية واستقصاء حقائقها ودقائقها، وبالتالي فقد كان الرمز الوسيلة المثلى للشاعر الصوفي في ترجمة تجربته العرفانية، فقد تأسس الخطاب الصوفي على الرمز "بسبب عوامل من داخل التجربة الصوفية وخارجها، فالأفكار والأسرار الصوفية أدّق من أن توجه إلى العامة صريحة وواضحة، لذلك كان الرمز أحد حلول اشكالية كبيرة واجهتها الظاهرة الصوفية هي محاولة ايجاد الشكل التعبيري المناسب، فضلا عن الغموض وأسلوب الغزل"[3].

وما تجدر الإشارة إليه أنّ الرمز لا يتأتى للجميع بالنظر إلى صعوبة فكّ شفراته وفهم مدلوله، " وليس الرمز الصوفي إلّا فكرة مبيّنة، ومذهبًا يذهبه الصوفي ثم يضيفه مقحمًا على الأشياء، أما الاستعمال الفنّي فيكون فيه الرمز ابن السياق وأباه معًا، ولا يعرف الرمز الفنّي تبييت الأفكار في خارج القصيدة"[4].

و يشير ابن عربي في ديوانه ترجمان الأشواق أن الرموز التي وظفها في قصائد الديوان ما هي إلّا إشارات لمعاني صوفية باطنية عرفانية، فالشاعر في خطابه الصوفي يعمد إلى استخدام الرمز الذي

1- ينظر:عبد الحميد هيمة: بعض الأدباء وجدوا في التصوف مرتكزا تراثيا يتناسب مع الواقع، الموقع الاكتروني www.annasroline.com (02-مارس2015)، تاريخ الزيارة:06 /2023/12..

[2]- ينظر: م، ن.

[3]- وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 105.

[4]- مسايل السعدي: سحر الرمز الصوفي في ديوان ترجمان الأشواق، مجلة الآداب و العلوم الاجتماعية ،ع16، ص 44.

" يصبح تعبيرا عمّا لا يمكن التعبير عنه...أي أنّه يوحي بالشيء دون أن يوضحّه فهو غامض في جوهره"[1].

لقد استحدث الصوفيون قاموسًا لغويا خاصا لأنفسهم " وإن كان يقوم في الأساس على نفس المصطلحات اللغوية الموجودة في العربية إلا أنّها توحي بغير المتواضع عليه، وتحمل اشاراتها الخاصّة كما تعبّر عن الباطن المتصّل بالإلهي والتفسيرات الصوفية للوجود"[2]، ومن هذا المنطلق كان الصدام الذي حصل بين السلطة الدينية والصوفية، هو الأمر الذي فرض على المتصوفة اللجوء إلى الأسلوب الرمزي الاشاري والألغاز، والشأن أنهم " قصدوا أن تكون ملغزة و رامزة وبعضها الآخر كان نتيجة لغلبة الحال عليهم، وضيق العبارة بالنسبة إليهم، وعجز اللغة أن تترجم بدقّة لأحوالهم ومواجيدهم وأذواقهم"[3].

لقد كانت اللغة الرمزية الملاذ الأخير للصوفية لتجاوز الواقع والمألوف، فجاءت تعبيراتهم مكثفة بمختلف الايحاءات والإشارات ،مشحونة بالرؤيا وتعدد التأويلات.

وبالنظر إلى خصوصية اللغة الصوفية، فإنّها تفتح المجال أمام القارئ لتأويلات متجدّدة ومتعدّدة، يكتشف من خلالها عوالم متخفية وراء العالم المادّي و السطحي، و لمّا كانت اللغة الترميزية وسيلة الشاعر الصوفي في الاتصال بالمطلق والمتناهي ،وطريقًا نحو الحقيقة والتوحّد والفناء في الإلهي والهروب من واقع المادّة و الخلاص من عالم يسوده الزيف والتقنية البحتة.

ورموز الصوفية ارتبطت بالخيال ارتباطا وثيقا، "بحيث لا يمكن أن نتصور رمزًا من غير خيال، فالخيال جزءٌ لا يتجزأ من الرمز لأنّه القوة الديناميكية التي تحرّك الإنسان وتصرفاته وعلاقاته بالأشياء"[4]، فالرمز الصوفي رمزٌ ذو طبيعة خيالية باعتبار قوّة الخيال هي المغناطيس الفعّال الذي يحّرك ملكة الصوفي ،و يجعله يخلق عوالم رمزية يصعب الإمساك بدلالتها الإحاطة بمعانيها، وبالتالي فهي تفتح المجال لتعدد التأويلات.

[1]- أمية حمدان: الرمزية في الشعر اللبناني، دار الرشيد ،بيروت، 1981، ص 26.

[2]- سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،ط1، 2005، ص 106.

[3]- محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995،ص 31.

[4]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج1، تح، ابراهيم مذكور، الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة، 1986، ص109.

وبهذا يصبح الخيال" قدرة استبطان قوامها الوعي والذكاء والإدراك الحسّي يمتلكها الصوفيون و بواسطتها يخوضون رحلتهم بحثا عن الله، وعن معنى وجودهم، فالخيال وسيلة العروج الى السماء، والاسراء المعنوي إلى الله، والوصول المعرفي إلى حقائق الكون، الخيال صانع المعجزات وخالق كلّ جديد، و هو الذي ينقل للإنسان جمال هذا الألم وجمال خالقه، وهو الوسيلة التي يستخدمها الصوفي لمعرفة مالا يعرفه الإنسان العادي إلّا بالموت"[1]، لقد كان الخيال عند المتصوفة بمثابة المنبع والرافد الذي يستعينون به في كتاباتهم الرمزية، و هو ركن عظيم من أركان المعرفة لديهم، فهو عبارة عن جسر عبور من عالم الحسّ إلى عالم البرزخ.

و من أبرز الرموز الصوفية التي كان لها الحضور القوي في معظم كتابات الشعراء المتصوفة نذكر: رمز الخمرة، رمز المرأة، رمز الطبيعة. وسوف نحاول استخراج أهم الرموز الصوفية الواردة في شعر ياسين بن عبيد ونبيّن دلالتها ومعانيها، و كيف وظفها الشاعر في مختلف دواوينه الشعرية ؟.

1- رمزية الخمرة:

تعّد الخمرة موضوعًا هامّا و بارزًا في الشعر العربي القديم، يكاد يكون قريبًا من مقدمة الطلل الجاهلية، وذلك لما يتركه في نفس الشاعر من أثرٍ جلّيٍ وواضحٍ، وما يحدثه من ارباك عقلي، فالخمر في المدونة الشعرية القديمة هو بمثابة هروب من الواقع وتعبير عن المعاناة التي يعيشها الشاعر، فلقد عرف الشاعر الجاهلي الخمرة وعبّر عنها بعدة مصطلحات واصفًا لها ولشكلها وطعمها ونشوتها ومعاقرتها وحانها، ومن أبرز الشعراء الذين تحدثوا عن الخمرة في أشعارهم، الأعشى، أبو نواس، طرفة بن العبد و غيرهم، يقول طرفة بن العبد:

و مازال تشرابي الخمور ولذتّي وبيعي وإنفاقي طريفي و متلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلّها وأفردت افراد البعير المعبدّ [2]

و يرى الباحث عاطف جودة نصر أنّ تعاطي الخمرة و معاقرتها في العصر الجاهلي كان علامة على ما يمكن وصفه بأنّه مرحلة وثنية، وهذا بسبب أن الشعراء ما تحدثوا عنها إلا في سياق

[1]- وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص ص، 68 69

[2]-السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 111.

ما كانت الجماعة تشيد به من بذل وسخاء، فالدارس لمعجم الخمرة يجد أنّ الشعراء سواء في العصر الجاهلي أو العصور اللاحقة قد تعلقوا بألفاظ مرتبطة بذلك الرمز (الخمرة) من مثل: مدام، عتيق، الراح، الحان، عتيق، عقار، صهباء، الصفراء، فصارت هذه الألفاظ وثيقة الصلة بالخمرة ودالة عليها في أيّ قصيدة شعرية، والقاسم المشترك بين هذه الألفاظ والخمرة هو "الزمن"، وقد أشار الشعراء بذلك أن تصير فكرة الزمن مصاحبة للوجود الشعري للخمرة[1].

و يعدّ أبو نواس شاعر الخمرة بدون منازع حيث جاءت أغلب قصائده خمرية تصف الخمرة، حيث بلغت الخمرة عنده منزلة التقديس والتعظيم، حيث استطاع أن يخلق منها كونا شعريا يجسّد من خلاله طاقاته الروحية والابداعية والفكرية، حيث عكست قصائده الخمرية نظرته إلى الحياة والوجود والإنسان..

لقد تحولت رمزية الخمرة من إطارها الحسّي المادي إلى دلالتها الرمزية مع أبي نواس، وقد استفاد الصوفية من خمريات أبي نواس حيث استعاروا رموز الخمرة في تجاربهم العرفانية و في تواصلهم الروحي مع الذات الإلهية والمطلقة، ولعل العلاقة التي تربط بين الشعراء الخمريون والمتصوفة تكمن في مجموعة من الأساسيات منها اشتراكهما في طريقة التعبير عن الحريّة الفردية، ومسألة الاتحّاد والحلول هروبا من الاغتراب الذي يعانيانه في الواقع، فمن يطلّع على خمريات أبي نواس (غياب الوعي عند شارب الخمر الحسيّة) يجدها تشبه حالة الوجد عند الصوفية الناتجة عن سكرهم، ومن أمثلة الشعر الخمري الجاهلي والشعر الخمر الصوفي نرى التشابه الكبير بين بيت أبي نواس وبيت ابن الفارض، يقول أبو نواس:

أشمسًا أعرّت الكأس أم هي لمعةٌ من البرق أو أقبلت بالكوكب السعد

بينما يقول ابن الفارض:

لها البدر كأس هي شمسٌ يديرها هلالٌ و كم يبدو إذا مزجت نجم

إنّ رمز الخمرة عند أبي نواس هي خمرةٌ حسيّة مادية ودلالتها السكر المباح العلني، بينما تدل الخمرة عند ابن الفارض على بعدٍ روحيٍّ بحت يدل على الفناء في سبيل الذات الإلهية، فهي تحمل دلالة معنوية عرفانية تحت اصطلاح القاموس الصوفي، لقد استلهم المتصوفة من التراث

[1]- م، ن ،ص 112.

الشعري القديم (شعر الخمريات) غير أنّها لم تأخذ إباحية ومجون الخمرة الحسّية، بل أخذت فقط الرمز المعنوي " فالخمرة الصوفية إنّما هي الحبّ الإلهي في أبهى صوره وأزكى تجلّياته"[1].

فالخمرة في قاموس المتصوفة هي خمرةٌ معنوية تتجلى في حالة السكر التي تنتاب الصوفي في سبيل فنائه في الذات الإلهية " فالخمرة يطلقونها على الذات العلية قبل التجّلي، وعلى الأسرار القائمة بالأشياء بعد التجلّي، فيقولون: الخمرة الأزلية تجلّت بكذا، ومن نعتها كذا، وقامت بها الأشياء تستّرا على سرّ الربوبية... وإنّما سمّوها خمريةً لأنّها تجّلت للقلوب غابت عن حسّها كما تغيب الخمرة الحسّية، وقد يطلقونها على نفس السكر والوجد والوجدان، ويقولون: كنّا في خمرةٍ عظيمةٍ، أي في غيبةٍ عن الإحساس كبيرة"[2]، فالخمرة من المنظور الصوفي هي خمرةٌ نورانية روحية، يغيب بها العارف ويفنى في حبّ الذات العلّية و الحب الإلهي المطلق.

2- رمزية المرأة:

لجأ الصوفية في التعبير عن حبّ الله بالحبّ الإنساني المادّي، واتخذّوا من المرأة رمزًا للتعبير عن الحبّ المطلق للذات الإلهية والحبّ الإلهي، واستفادوا من قاموس الغزل الشعري القديم وحكايات قصص الحب كقصة عنترة وعبلة، وقيس و ليلى ،وجميل بثينة وغيرهم.

لقد اتخذّ الصوفية من رمز المرأة معراجا لوصف شوقهم ووجدهم وهيامهم، حيث لم يجد الشاعر الصوفي أحسن من قاموس الغزل العذري وسيلةً ومعينًا في التعبير عن الحبّ الإلهي، وقد أخذت المرأة في العرفان الصوفي أسماء من نفس قاموس الغزل الشعري القديم أمثال: ليلى، بثينة، نعم، بلقيس، سلمى وغيرها، وقد استطاع شعراء المتصوفة بواسطة أسلوب الغزل الإنساني والشعري أن يعبّروا أصدق تعبير عن تجلّي الكمال الإلهي في الكون، وعن حبّهم وعشقهم لله الجميل، ورغبتهم في التقرّب إليه ،و تصويرهم حالة الاتحّاد والفناء في الذات الإلهية، وتصحيح محبتّه بتصحيح معرفته، و توحيده وذوق جماله وجلاله وكماله، هكذا ولّد رمز المرأة عاطفة جديدة اتجاهها، لقد بجّل الصوفيون المرأة تبجيلًا نادرا، ذلك لأنهم يرون فيها أجمل تجلّيات الوجود[3].

[1]- ابراهيم محمد منصور: الشعر و التصوف(الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر) ، ص131.

[2]- أحمد بن عجيبة: معراج التشوف الى حقائق التصوف، ص 77.

[3]- ينظر: وضحى يونس: القضايا النثرية في الشعر الصوفي، ص 112.

أما عن السبب الرئيسي الذي جعل المتصوفة يستعينون بقاموس الغزل العذري الشعري فذلك يعود إلى "عجز الصوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي، تستقل عن الحبّ الحسّي كلّ الاستقلال، والحبّ الإلهي لا يغزو إلّا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسيّة، فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي، ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدّته في تصوير عالمه الجديد"[1].

أصبح رمز المرأة في المدونة الصوفية " رمزًا لطبيعة إلهية خالقة، فهي مصدر خصوبة وعطاء، وصورة المرأة في الصوفية، من أبرز صور التجلّي، وقد كان ذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصوفي بالله، فهي علاقة بزخم عاطفي، انتقلت من عاطفة الرجل اتجاه المرأة إلى عاطفته اتجاه الله، ومن ثمة لم تعد المرأة سوى رمز للنفس ،التي تصبح معرفتها مدخلا لمعرفة الله والكون"[2].

لقد مثّلت المرأة بحقّ رمزًا مهّما وفعّالا في الشعر الصوفي "إن لم يكن أهم رمز في الشعر الصوفي على الإطلاق ؛ ذلك أنّ المرأة في الغزل الصوفي والحبّ الإلهي هي رمزٌ للذات الإلهية، وقضية الحبّ الإلهي...هي محور الشعر الصوفي وخاصة شعر ابن الفارض وابن عربي...وحينما يجعل الصوفية من المرأة رمزًا للذات الإلهية فإنّهم يلجؤون إلى التأويل في تفسيرهم للشعر القديم، بحيث لم تعد الألفاظ تجري على ظاهرها، وإنّما صارت ترمي إلى آفاق أخرى من المعاني"[3].

3- رمزية الطبيعة:

تمثّل الطبيعة رمزًا أساسيا وهاما في التراث الشعري الصوفي القديم، حيث أخذت طابع القداسة عند المتصوفة باعتبارها مظهرا من مظاهر التجّلي الإلهي، وقد كان للطبيعة في الأساطير القديمة أهمية قصوى، وقد قيل في الأساطير الإيرانية القديمة "إنّ مخلوقات الطبيعة تطورت من جسدٍ يشبه الإنسان، فخلقت السماء من الرأس، والأرض من القدمين، والمياه من الدموع، والنباتات من الشعر و النار من العقل"[4].

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

[2]- وضحى يونس: القضايا النقدية في الشعر الصوفي، ص 112.

[3]- ابراهيم محمد منصور: الشعر و التصوف، ، ص 56

[4]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص ص 326،325

وإذا أردنا أن نوازن بين معاني الأساطير القديمة للطبيعة ورمزية الطبيعة عند شعراء الصوفية نجدها تصب في بعد واحد، ففي فلسفة وحدة الوجود عند ابن عربي، وكذا ايمانهم بأنّ القدرة الإلهية و صور تجلّيها تظهر في الطبيعة والكائنات الحيّة، " ممّا يؤكد العلاقة بين الوحدة الوجودية، ومذهب التجّلي في الغنوص الصوفي، ما ذهب إليه ابن عربي من أنّ نسبة الحق لما ظهر من صور العالم نسبة الروح المدّبر للصورة ،ومعنى هذا أنّ العالم أو الطبيعة في مجموعها صورة واحدة روحها وحقيقتها الله"[1]، فصور الطبيعة الخلّاقة وجمالها يعكس القدرة الإلهية وحقيقتها.

ومن أمثلة توظيف رموز الطبيعة في الشعر الصوفي يقول ابن الفارض في شعره:

تراه إن غاب عنّي كلّ جارحة في كلّ معنى لطيف رائق بهج

في نغمة العود و الناي الرخيم إذا تألّقا بين ألحان من الهزج

وفي مسارح غزلان الخمائل في برد الأصائل و الإصباح في البلج

وفي مساقط أنداء الغمام على بساط نور من الأزهار منتسج[2]

و من أمثلة توظيف رمز الطبيعة ما ورد في ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي، حيث يقول:

ألا يا حمامات الأراكة و البان ترفقّن ولا تضعفن بالشجو أشجاني

ترفقّن ولا تظهرن بالنوح و البكاء خفّي صباباتي و مكنون أحزاني

أطارحها و عند الأصيل و بالضحى بحنّة مشتاق و أنّة هيمان

وجاءت من الشوق المبّرح والجوى ومن طرف البلوى إليّ بأفنان[3]

لقد برز رمز الطبيعة بشكل ملحوظ في مختلف أشعار الصوفية، وبخاصة الشعر الصوفي القديم، حيث وظّف شعراء التصوف هذا الرمز بمختلف أشكاله تعبيرًا عن تجّلي القدرة الإلهية.

أهم الرموز الصوفية في شعر ياسين بن عبيد:

[1]- م، ن، ص 326.

[2]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص 195.

[3]- ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص ص ، 41،40

من خلال قراءتي لدواوين الشاعر ياسين بن عبيد ،فإنّ أول ما لفت انتباهي هو الكم الهائل من الرموز الصوفية التي وظّفها في مختلف قصائده و أشعاره، حيث تنوعت هذه الرموز و توزعت على مختلف الدواوين، ولم تختلف الرموز الصوفية الواردة في اللغة الشعرية عنده مقارنة بشعراء الصوفية القدماء أمثال ابن عربي والحلاج ،وابن الفارض ،وغيرهم من الشعراء، إلّا أنّ في قصائده الصوفية بعض الموضوعات التي تناولها باعتبار مرجعيته الفكرية والدينية والفنيّة، وسوف نقوم بتبيينها في هذا العنصر، وأبرز الرموز الصوفية هي: رمز المرأة أو الأنثى، رمز الخمرة، ورمز الطبيعة، وهذا الجدول الإحصائي يبيّن أهم الرموز الواردة في شعر ياسين بن عبيد:

رمز الخمرة(السكر الإلهي)	رمز المرأة(الحبّ الإلهي)	رمز الطبيعة
كأسٌ بها المشتهى يعلو فأبتهل	نعم هي امرأةٌ حلّت ظفائرها	وكنت تحمل شمسًا بعدك انطفأت
سكرى يغنّي على ايقاعها الحجل	لها عينين من شجرٍ مجناهما فتن	و جدّ في دمها من وردة نسبُ
اسكب جراحك كأسًا فوق ذاكرة	حبيب و لكن أنت كلّ أحبتي	وفي يد وردة لليل تنجذب
سكرى بها اختلس التذكار مدّكر	آه عليك أفي عينيك أسئلتي	و ما جاده الزيتون والعنب
كنت كانت أنا شهودًا و غيبًا	بلقيس نامت على أجفانها مدن	تيهي على قمري يشرق بك القمر
كانت هنا ترتوي من راحتي عنبًا	فمجّت الينا الثدي و الكبد الحرّى	قصيدة بطيور القلب تنتشر
أنا ذاهبٌ و الراح في جنباتها	لنلثم في أحضانك النجمة البكرا	إني أهاجر من ضوئي الى شهب
و قل الحياة بسكرها و صحوها	طريقي إلى حضنك الزئبقي	إذا أنت في واحة الأحلام غارسة
عذبت مواردها تعانقها الرؤى	و في وردتيك دماء القتيل	وجها ظليلا و نخلا هابه النظر
صوفية شربت مناهل عابد	على وجنتيك بقايا اخضراري	تيهي لك الشمس خلجان
و تخمّرت منها الدوالي روعةً	و فوك المسافر في مدمعي	تنساب نشوى فيغفو النجم والشجر
عصرت كروم العشق فوق موائدي	تعالي فهذا شموخ السحاب	لنخل تلك الصحاري أنت آيلة
شربنا على نجوى صبابتها جمرا	تعالي أبيدي لثام السّراب	و الطيور التي حوّمت فوقه
وتسبح في فرعائنا النشوة السكّرى	يضيء السفر إلى شفتيك	و تمضي الخيول أمامي

سقتنا من هواجرها العذابا	أهواك غضرى وأهوى الفجر	و أطيب اللوز ما عرّاه ريعان
تهادت في يديها الكأس نشوى	عذراء من رعدة النجمين قادمةٌ	أعيادنا غزل الزيتون و العنب
بجمر الأرض صاغ لنا شرابا	بانت سعاد تؤج اليوم في وجعي	أعتنق السّحبا
أيا شمسا نعانقها سكارى	إلى قبلتيك بحبّي أهاجر	أستبق الشهّبا
قد شربت النوى شراب غروبٍ	كتبت بضوء شفاهك سطرا	و أعرج حيث الماء نار
تنهدّ الصخر من تلقاك عربدةً	وضعت على وجنتيك سبّيا	
هاموا سكارى بذات الساق	يسامرني طيفك	
عربد الشوق في صدري	عيناك في سفري رؤيا مدججة	
سكرى يغنّي علة ايقاعها الحجل	سبحات عينك في الفؤاد بواقي	
ساقيًا ليل النديم بشعلة	أنفاس قلبك في دمي الرقراق	
سكرى تجذّر في أعراقها الصخّبا	أم أنت في غدي المعذّب لحظةٌ	
يعربد البرد في عينيك يلتمع	تورّد كالعذراء في غنجٍ	
و تهادت مثل سكرى	من أنتِ؟ من أنتِ؟	
و الأجفان صاحيةٌ	سمراء في مهجي حبلى وفي حرقي	
و عربد الشوق في صدري	تزهو كوجهٍ من الأقمار	
و ما وجدت نديمًا غير أحزاني	وأعنو لشعركِ صبّ الجباه	
في غيبة الصحو ما أحسستُ ادماني	لي دون صدركِ عفةٌ و متابُ	
ساعات نشوتنا في الموعد الهاني	إليكِ يهوي و كل الأرض هوّته	
لا تسل عنه الندامى	أنت الأمان وأنت الريّ والشبع	
سكرى فما تهتدي للحق	متيمًّا بهواكِ	
للهوى شرعُهُ للهوى سكراتي	سرتا فرشت على رباك متاعبي	
وعدت و ذّياك النديم مصافحًا	أهواكِ في حبّك أبحث عن دمي	
بوجدي وأحوالي وصحوي و سكرتي	أنتِ الرحاب إذا امتدت اليك يدي	
وفي كفّي منابع كرمها	عيناكِ يا أخت الفجر	
وفي نبرتي أصداء حانٌ وصبوة	يا ربّة الحسن المضيّع مسربي	

و قربي من معاصر خمرتي	ثم أخلو لسيّدةٍ	
تراءت لوّرادٍ فدانوا لدولتي	منها أنا وهي منّي	
كأسي و في شفتي الحكاية كلها	وجهٌ صبّي تراءت لي ملامحه	
و عندهما للصحو أوعية السكر	كأنّك إنّي شبيهان من محض المحال تشكّلا	
وأسقي من تورّطه الندامى	تهيأ لي أنّني أراك	
صحوٌ بعينيكِ أم غيمٌ يعود به	أقمت على آثار حبّ هيكلا	
عوالم سكرى ساحلية موئل	أنا وأنت سماوات على فنن	
إلى همسٍ سكرتُ به	لكي أحبّكِ وحدي	
أين منّي السقاة أين السكارى	يا أنت أنت أنا	
الأكوان سكرى نجيّة	أغلقت قلبي عن سواك تطرّفًا	
مراياه سكرى	بلقيس نامت على أجفانها مدن	
يكبرني صحوًا و أكبره سكرًا		
كنت منها منازلا و ندامى		
سرائر بيننا في السكر موغلة		

إنّ الملاحظ في هذا الجدول الإحصائي هو طغيان الرموز الصوفية التي تمثلت في أهم ثلاثة عناصر وهي: رمز الخمرة، رمز المرأة، رمز الطبيعة، والقارئ للشعر الصوفي القديم يلحظ مدى حضور هذا القاموس المصطلحاتي الخاص باللغة الصوفية، وكذا شعراء التصوف والعرفان، والشاعر بن عبيد عندما يستحضر هذه الرموز في مختلف دواوينه فإنّه يعبّر عن مختلف تجاربه الشعورية والروحية و الذوقية، وكذا الظروف التي ساهمت بشكل مباشر أو غير مباشر في تشكيل قصيدته، لقد استعان الشاعر بالمعجم الصوفي وما يحتويه من مفردات متنوعة، فالمعجم الغزلي كان له حضوره اللافت في كل الدواوين، غير أنّ الشاعر لم يقصد به الغزل الشعري المعروف في القصيدة العذلية القديمة (غزل حسّي)، قصيدة الغزل في القصائد الكلاسيكية القديمة بمعانيها الحسيّة، إنّما أراد بها مقاصد أخرى تعبيرا عن تجربته الذوقية الخاصة، فالغزل الوارد في مختلف قصائده هو غزل روحي سامي، عبّر الشاعر من خلاله عن حبّه للذات الإلهية و العشق الإلهي، فمثلا قوله:

ليلى شعار في الهوى أم تردّد ونار ليلى في الرؤى أم تنهّد

أنا في هواها جملةٌ غير واحد أنا في هواها واحدٌ يتعددّ[1]

فالشاعر هنا استعملت المعجم الغزلي القديم الجاهلي، ووظّف بعض مفرداته (استحضر القصيدة الغزلية القديمة) مثل: نار، ليلى، هواها... إلاّ أنّ المعنى الذي قصده الشاعر ليس هو الدلالة الحسية البشرية التي تتعلق بالأنثى كجسد وروح، بل أعطى لهذه الألفاظ دلالة ومعنى آخر يتعلق بحبّ الله و عشق الذات العلية، لقد استقى الشاعر من المعجم الغزلي ما يناسب و تجربته تعبيرا عن المحبّة والعشق الإلهي، فجاءت قصائده الغزلية محمّلة بمختلف المفردات الغزلية، فتشابهت قصائده وقصائد الشعراء الغزليين القدامى، إلّا أنّ المعنى مغاير أي أنّ المحبوب لدى الشاعر يتعلّق بالذات الإلهية ووصالها والفناء فيها، أي أنّ هذا الغزل غزل روحيّ منزّه عن كلّ ما هو مادّي مجسّد و واقعي حسّي.

اضافة إلى توظيف قاموس الغزل في الدلالة على المحبة الإلهية، يعبّر الشاعر كذلك عن حبّه و تعلقّه الشديد بأرض وطنه، فتأتي قصائده محّملة بكل معاني الحبّ والانتماء، ويعبّر عن معاناته بعيدا عن أرضه وشعوره بالغربة بعيدا عنها، يقول في وصف مدينة سيرتا:

سرتا فرشت على رباك متاعبي وملابسي في رحلتي الأتعاب

سرتا و يعتصر الأمير جوارحي و تضيئ لي من ضوئه الأهداب

أهواك.. في حبيّك أبحث عن دمي دوني و دونك نخلة و عباب[2]

إنّ القارئ لمختلف قصائد بن عبيد والدالة على الحبّ والعشق، وكل ما تعلّق بمدلولهما، يجدها تصب حول مفهومين اثنين: حبّ الوطن والأرض والتعلق بها، وحبّ الصوفي لخالقه، والتغزل بصفات المحبوب والحنين للقائه، والقرب منه والفناء فيه.

أما موضوع السكر والنشوى والغيبة والفناء، الذي ورد بشكل كبير هو الآخر أخذ حيّزا واسعا في اللغة الشعرية الصوفية عند ابن عبيد، حيث استعان الشاعر بالكثير من الألفاظ والمصطلحات الدالة على الخمرة والسكر وكل ما تعلّق بهما، وذلك للدلالة على تلك الحالات التي يشعر بها الصوفي أثناء نزول وارد قوّي عليه أثناء تجربته الروحية، فتجعله في حالة من الغيبة

[1]- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 31.

[2]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص ص، 16،17

والسكر المعنويين التي تجعله في غياب تام عن واقعه، متعلق الروح والقلب بخالقه، ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول الشاعر:

نشاوى سرينا يلهث الدهر خلفنا يراودنا عذرا، فلا تقبل العذرا

ونصحو على حسّان ينفث روحه ترّف من العلياء عائدة غضرى[1]

ويقول في موضع آخر أيضا:

تنهدّت فوق غصن القلب أنجمه سكرى يغني على إيقاعها الحجل[2]

ويقول أيضا في التعبير عن حالة السكر:

وعبرنا على القصيد سكارى زمكانا أذابنا كيف شاء[3]

فالملاحظ في هذه الأبيات الحاملة لرمز السكر والغيبة والصحو دلالة على تذّوق الشاعر لمختلف الواردات التي تنزل عليه إلهاما ووحيا (هي حالة خاصة جدّا)، فالسكر بهذا المعنى لا يحمل تلك الدلالة الحسيّة التي يشعر بها شارب الخمر المادية، بل هي حالة من حالات الإلهام التي ترد على الشاعر والصوفي فتجعله يعيش نوعا من الغياب عن جسده وأهله ،و كلّ مل يحيط به من ماديات.

ويقول أيضا:

ولا ساق يناولها نديما ولا من للنزيف... يداه طهر

فيا ساقي نداماها جميعا تعال لك الفؤاد هفا و شعر[4].

فالشاعر في مختلف الأبيات التي تدل على كل ما يتعلق بالخمر ومشتقاته، يستعيرها من المعجم الصوفي بما يتناسب وتجربته الشعرية، و بالإضافة إلى موضوعة السكر والخمر هناك ما يسمى أيضا بموضوعة الفناء والاتحاد الصوفيين اللتين برزتا بشكل كبير في مختلف الدواوين،

[1]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 18.

[2]- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 37.

[3]- ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 17.

[4]- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 29 .

حيث يسعى الصوفي دوما إلى الاتحاد بالمطلق والفناء في الذات العلية، ومن أمثلة هذا في التجربة الشعرية عند ابن عبيد نذكر قوله:

من منتهى بدئي ابتداء نهايتي في ملتقى دربي حقيقة وارد

أنا ذاهب. . ياكوكبي فارفع ذراعك عانق في العراء فراقدي[1]

فهذا العناق و الاتحاد بالحقيقة الأزلية يتخذّ عند الشاعر منحى خاصا، فهو بالنسبة له وسيلة لتجاوز الواقع إلى عالم الاحلام و الرؤى الروحية، وبالتالي يغدو الشعر عند بن عبيد نبوءة ورؤيا وخلقا وحرية ،تغير نظام الأشياء، وتغيّر نظام التعبير عنها. و وجب التنويه هنا إلى أن الشاعر لم ينحو منحى الاتحاد وفكرة الحلول كما عند الحلّاج و ابن عربي، وإنما يقصد به التوحيد كما هو وارد في الشريعة الإسلامية.

ومن الموضوعات أيضا التي برزت في الدواوين الشعرية هو موضوع المديح النبوي، مما يدل بشكل مباشر على التربية الإسلامية التي ينتهجها الشاعر، فحبّ الرسول عليه الصلاة والسلام من حبّ الله عزّ وجل، و هذا الموضوع أي المديح النبوي كان عند شعراء الصوفية الجزائرية، وهو ما يعرف قديما بالشعر الديني عند الشعراء الجزائريين، ومن أمثلة هذا النوع من الشعر، نذكر قوله في قصيدته "يد تغسل الأقمار" في مدح الرسول الكريم:

صدى مثل نهر داخلي يتوثب ومعنى بعيد و المسافة كوكب

أراه وهل غيب يطوّع ما أرى لعيني و أرض القلب بالغيب ترحب

قناديل في كفّ وأخرى رياحها بعيد مداها والهداية مركب

تلين له الدنيا قريبة مأخذ ويمسح عنها ما الحوادث تشجب[2]

نستطيع القول بأنّ موضوعات الشعر عند ياسين بن عبيد قد تنوّعت بين موضوع الحب الإلهي، والخمر الصوفين، و كذلك وصف الطبيعة، وكذلك المديح النبوي، لقد أسس بن عبيد لنفسه لغة خاصة حملت رؤيته وتوجهاته الفكرية والفنية، تساير متطلبات ذاته الإبداعية، كما

[1] - ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 16

[2] - ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 25.

تساير متطلبات الشعر وماهيته، فجاءت لغته الشعرية مميزة تتراوح بين ثبات دلالاتها الوضعية، وبين رمزيتها المستحدثة، فنهل منها ما يشاء مستقّرا على دلالتها المألوفة أحيانا، متجاوزا إيّاها إلى دلالات جديدة أحيانا أخرى، بالإضافة إلى أنّ الشاعر نهل من القاموس الصوفي في تشكل معظم قصائده فجاءت قصائده ذات طابع روحي عرفاني يتعلق بالتجربة الذوقية الخاصة، كما جاءت لغته مليئة بمختلف التراكيب والنصوص الغائبة التي تراوحت بين نصوص تاريخية، أدبية، صوفية، قرآنية دينية بشكل ملحوظ ولافت، وهذا ما يدّل على التوجه الديني والإسلامي الذي يعتنقه الشاعر، وكذا خلفيته الفكرية و الفنية الثرية.

سادسا- جماليات المفارقة في اللغة الشعرية عند ياسين بن عبيد:

1- مفهوم المفارقة:

تعد المفارقة من الظواهر الأسلوبية البارزة في الخطابات الشعرية، وتعتبر من أبرز طرائق التعبير خاصة عند الشعراء المعاصرين، و تقوم شعريتها على جدلية قائمة بين مبدعها (الشاعر) الذي يفتح بناءها المغلق على قراءات متعددة، أو دلالات معينة و(القارئ) الذي يحاول الوصول إلى هذه المعاني، وذلك بفكّ شفرتها البنيوية.

وفي الاصطلاح فالمفارقة هي عبارة عن "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدّم صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، تدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي، والذي غالبا ما يكون المعنى الضدّ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلّا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه، ليستقّر عنده"[1].

فالمفارقة اللغوية هي عبارة عن أسلوب متعمد من الكاتب يكتب به نصه بطريقة تثير في نفس المتلقي الشعور بالحيرة والارتباك أمام تداخل المعني والدلالات،" فهي رحلة فنية جمالية تجعل كل من الكاتب والقارئ في بحر الصيغة اللغوية عبر فضاء نصّي متماسك وساحر كلّه تناقض ظاهري، تقدم للمبدع خلاله آلية تعينه على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة الى الدخول في أفقٍ كلّه شفافية بعيدة وضبابية جمالية، فهي ليست مجرد وسيلة بلاغية أو أسلوب جمالي للنص الذي تتواجد فيه، وإنما هي كذلك وسيلة فلسفية تفضح لتكشف وتضيء، وتهدم لتبني وتضحك

[1]- خالد سليمان: المفارقة و الأدب، دراسات في النظرية و التطبيق، دار الشروق للنشر، عمان، د ط، 1999، ص 46.

لتبكي وتهمس لتصرح، وتشكك لتتأكد وتؤكد"[1]. فالمفارقة بهذا هي تلك الخاصيّة الأسلوبية التي يلجأ اليها المبدع، والتي تجعل من نصّه مرتعًا للغموض والارتباك والتناقض، مما يستدعي القارئ إلى كشف هذا النص المفارق وتبيان مظاهر الجمال فيه.

يعرّفها ميويك *mueek* بقوله: " المفارقة طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود، فثمّة تأجيل أبدّي للمغزى"[2]، فالمفارقة بهذا المعنى استراتيجية في الكتابة تقوم على قول شيء يحمل معنيين متناقضين (ظاهري سطحي وباطني متخفي).

هذا وتتكون المفارقة من عناصر ثلاثة هي: المرسل، المرسل إليه، والرسالة.

أ-المرسل: وهو صانع المفارقة الذي يحكم غلق بناء المفارقة الشكلي وفتحها في آنٍ واحد، إنّه وجه لثلاث حالات؛ والأول حينما يقول شيئًا بينما يقصد شيئا مناقضا، والثاني يقول شيئا بينما يفهم المتلقي شيئًا آخر، والثالث يقول شيئا-بينما في نفس الوقت يقول شيئا مخالفا-.

ب-المرسل اليه: المتلقي القارئ الذي يعيد انتاج الرسالة.

ج-الرسالة: وهي النص المفارق الخاضع للتأويل وحركية القراءة، ويتحكم فيها ما يلي:

- وحدة البناء، التنسيق الدقيق وتعدّد الدلالة.

-القرينة أو الكلمة المفتاح، أي ما تحمله المفارقة من دلالات نقيضة للدلالة المعجمية الظاهرة، أو ما تودّ المفارقة تحقيقه في نفس صاحب البصيرة من رؤية الذي يبحث عن المعنى المخبأ في ثنايا البناء عبر –قرائن قدّمها المبدع- تساعده على ربط شكل المفارقة بدلالتها[3].

أما عن هدف الكاتب أو الشاعر من توظيفه هذه الخاصيّة فهو كما تقول نبيلة ابراهيم: " أنّها يمكن أن تكون سلاحا للهجوم الساخر، أو تكون أشبه بستار رقيق يشف عمّا وراءه من هزيمة الانسان، وربّما أدارت المفارقة ظهورنا لعالمنا الوقعي وقلبته رأسًا على عقب، ربما أنّ المفارقة تهدف

[2]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001، ص61.

[2]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث ،ص47.

[2]- ينظر: نعيمة سعدية: شعرية المفارقة بين الابداع و التلقي، مجلة الآداب و العلوم الانسانية والاجتماعية، بسكرة، ع 1، جوان 2007، ص141.

إلى اخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من تناقضات وتضاربات تثير الضحك"[1]، فالمفارقة من منظور نبيلة ابراهيم تتخذ عدّة طرق منها ما يكون بغرض السخرية من الواقع، ومنها ما يكون بمثابة ستار يخفي مواجع الفرد وآلامه، أو تكون المفارقة عبارة عن مرآة عاكسة لنفسية الشخص وما تحويه من تناقضات وتضاربات مثيرة للضحك.

وتتخذّ المفارقة في الدرس النقدي المعاصر عدّة أشكال هي:

2- المفارقة على مستوى العنوان:

يسعى الكاتب دائما الى وضع عنوان ذا دلالات متنافرة بين عناصره اللغوية؛ باعتباره سؤالا اشكاليا، وسيكون النص بأكمله محاولة الإجابة عنه، فيعلن عن الإجابة عن النص ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها لأنه المصطلح الاجرائي الناجع في مقاربة النص الأدبي من أجل استقرائه وتأويله، ابراز فاعليته وجماليته كنص مفارق، "إنّه البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص"[2]، فالمفارقة في العنوان تتجّلى في ذلك التناقض والتضاد الحاصل بين مفردات العنوان وكلماته، حيث يلجأ الشاعر أو الكاتب الى هذا الإجراء عمدًا، وهذا ما يجعل القارئ في موقف الدهشة والحيرة من هذا التنافر والضدّية، فيأتي النص اجابة وافية للعنوان المفارق.

3- المفارقة جزء من النص:

تتفاوت النصوص في اتكائها على ما يسمى بالمفارقة بكل أنواعها وألوانها؛ إذ هي نصوص بنيت-بصورة كاملة- على المفارقة التصويرية الكلية، ويبرز هذا النوع في القصائد القصيرة جدا؛ لأنّ المفارقة تنمو في النص، على شكل نسيج يترابط أوله بآخره، فيمنح هذا النص دلالات تتفرع وتتشعب وفق منطلقات ومرجعيات مختلفة توجب على قارئها فهم هذا التسلسل المفارقاتي وفكّ رموزه للوصول الى القصد المنشود[3].

إنّ خاصية المفارقة تملك تلك القوّة وكذلك القدرة على تحطيم الصيغ اللغوية المألوفة، فمن ناحية تساهم في تفريغها من مضمونها عبر بثّ الخلل في وظيفتها ومنح هوية غير هويتها، ومن

[3]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 78.

[1]- نعيمة سعدية: شعرية المفارقة بين الإبداع و التلقي، ص149.

[2]- م، ن، ص 150.

ناحية أخرى هي متعة باعتبارها نصّا يتعب قارئه ويجعله يتعب في البحث عن المعنى والقصد[1]، فالمفارقة بهذا المعنى تمتلك خاصيّتين: إحداهما أنها تخلخل المعنى المألوف للعبارات أو المفردات، والأخرى أنّها تعطي لهذه العبارات دلالة جديدة ومعنى مغاير للمعنى الذي اتخذته تلك العبارة أو المفردة في القاموس المعجمي المتداول الذي عرفت به.

4- المفارقة الكليّة (مفارقة النص):

وهي المفارقة التي تحدث على مستوى النص ككل، فهناك بعض النصوص تجيء كلها نصوصا مفارقة، حيث يعتمد الشاعر أو الكاتب أسلوب المفارقة في كل أجزاء نصه، فالشاعر هنا يتخّذ موقفا جدليا من الحياة يناقض المواقف العادية ويخالفها، وبالتالي تكون استراتيجية المفارقة هي الوسيلة المثلى للتعبير لديه[2].

والنص المفارق يختلف حسب تجارب الشعراء، فاعتماد الشاعر المفارقة كنسق جمالي في النص يرتبط بطريقة أو بأخرى بتجربة الشاعر الشعرية والجمالية والحياتية الذي يجعل نصه فضاء للمحاورة بين ما هو واقعي وما هو جمالي، ولما كانت نظرته للواقع مغايرة لنظرة الإنسان العادي انطلاقا من طبيعة رؤيته الخاصة التي تكون ذات طبيعة مفارقة، " فالتعبير بالمفارقة لدى الشاعر المعاصر عن الموقف الجدلي من الحياة والعصر، وما يشوبه من صراع يجعل العقل يرتمي من أحضان اللامعنى، حيث تصبح المفارقة هي الوسيلة الوحيدة التي تقرر المعنى بافتراض خلفية لجميع مظاهر الصراع في هذا العصر"[3].

فاستخدام الشاعر المعاصر لأسلوب المفارقة تعبيرًا ووسيلة لمواقفه ونظرته اتجاه الحياة والوجود، فتجيئ تعبيراته وقصائده الشعرية ذات طابع أسلوبي مفارق، وبالتالي يبحث القارئ عن المعنى بين السطور، و ذلك التناقض بين الدلالة الظاهرة والدلالة الخفية.

والمفارقة بأنواعها الثلاثة تتخذّ أشكال يحّددها قصدٌ المفارقة وتلقي القارئ:

أ-المفارقة اللغوية:

[1]- م، ن ص ،ن.

[2] - ينظر: - ينظر: لخميسي شرفي: المفارقة و أبعادها الدلالية و الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، ع 9، 2016، ص156.

[2]- لخميسي شرفي: المفارقة و أبعادها الدلالية والجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، ع 9، 2016، ص 156.

تقوم على الخرق اللغوي للمعيار، فهي ترد مخالفة لما هو مألوف ومتعارف عليه لغويا أو بلاغيا، حتى يكون للتناقض الذي تحمله تأثيره الصادم في المتلقي، فبخرقها للمعيار تكون قد كسرت أفق التوقع لديه، وعلى هذا الأساس يرى ناصر شبانة أنّ المفارقة اللغوية "لا تخرج عن كونها دالا يؤدي مدلولين أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيا، والآخر سياقي خفّي يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه"[1]، هذا وتبرز المفارقة اللغوية بعدّة أشكال هي:

ب-مفارقة الأضداد:

تبنى هذه المفارقة على الجمع بين لفظين متضادين في التركيب، ويلجأ الشاعر إلى هذا النوع من المفارقة لما له من تأثير عاطفي ناتج عن الجمع في الوقت ذاته، بين المعنى الموجب والمعنى السالب، إنه يجاور الأضداد في العبارة الشعرية بطريقة تصدم القارئ وتسقطه في هوة التناقض الواقعة بين الضدّين ليقف على حجم التناقض الماثل في الواقع[2]، أي أنها تلك المفارقة التي تحدث بين لفظين أو كلمتين متناقضتين تحملان معنيين مختلفين؛ مما يجعل القارئ أو المتلقي في حيرة وصدمة ليقف على تلك الفجوة الواقعة في الحياة الواقعية.

ج-مفارقة التضاد الموازي:

يتميز هذا النوع من المفارقة بتنظيم التراكيب الضدّية ،وتوزيعها بصورة متتابعة تكسب الأسطر الشعرية "المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرًا في الآن نفسه"[3]، كما يسهم الايقاع الناتج عن توازي الجمل الشعرية المتضادة في تعميق الاحساس بالمفارقة،" فالمفارقة بنية تنهض على الثنائية، وقد تنشأ هذه الثنائية بفعل التعارض القائم في بنيتها الداخلية وتعارضاتها الصياغية والأسلوبية، وهي ناتجة عن تصادم وتعارض في الأفكار والمواقف، وهو الغالب على التجارب الصوفية"[4].

ولغة القصيدة الصوفية تتميّز دائما بذلك الاستعمال الخاص للغة باعتبارها تمتلك قاموسا فريدا ولغة ذات خصوصية شديدة، والنص الصوفي بطبيعته هو نص مفارق بالدرجة الأولى

[1]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 64.

[2]- ينظر: لخميسي شرفي: المفارقة و أبعادها الدلالية و الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 161.

[3]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 181

[4]- محمد عليّ الكندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2010، ص95.

؛باعتبار الشاعر الصوفي يجنح دائما بلغته وأسلوبه عن المألوف والمعتاد، فجاء نصه مليئا بالألغاز والايحاء والرمزية والمفارقة اللغوية، وبالتالي تأخذ الألفاظ والتراكيب والعبارات في الخطابات الصوفية دلالات ومعاني جديدة بعد تفريغها جزئيا أو كلّيا من معانيها المعجمية الوضعية، " فالتفريغ الجزئي أو الكلّي يجّنح الألفاظ والتراكيب، فتحمل وهج التجربة الانسانية الخلّاقة، ويصبح العمل الأدبي مشروعا لاحتمالات متعدّدة، لا يحكمها إلا قانون النص الذي أطلقها، وانطلق بها ومن خلالها، وإن كانت لا تخلو -في الأعمال الناجحة- من بعض القرائن والمؤشرات الموحية التي تشي بوجهة معينة من التأويل أو ترجحّها، ولا تكون تلك القرائن –غالبا- ظاهرة، بل تميل إلى الاختفاء والاستتار خلف تعرّجات النص، وخلال التراكيب، الأمر الذي يرّتب على المتلّقي جهدًا وكفاءة لا تقّل عما توفر للمبدع وأمكنه مما أراد"[1].

لقد شكلّت أزمة اللغة عند المتصوفة سببًا وجيهًا ومبّررا منطقياً دفعهم إلى استحداث لغة جديدة قائمة على تفجير اللغة المألوفة؛ لغة الواقع واعادة هيكلتها وبناء دلالتها من جديد، ومن هذا المنطلق تبدو صعوبة التعامل مع الخطابات الصوفية وفهم معانيها فهما أحاديا واستيعاب دلالاتها استيعابا حرفيا وسطحيا، إنّ خصوصية التجربة الصوفية وغموض معانيها جعلها تصطدم بجدار اللغة (لغة الواقع)، حيث وجد الصوفيون أنفسهم مجبرين على تخطّي حاجز اللغة، فدأبوا على استحداث أساليب لغوية جديدة رغبة منهم في زيادة ممكناتها وتوسيع مجال مدلولاتها.

لقد استخدم المتصوفة جميع ممكنات اللغة، حيث قامت تجاربهم على أساس بيّن من التوتر والتعارض بين الظاهر والباطن، وبين المادّي والرّوحي، ولأجل ذلك كانت تقنية المفارقة بكافة طاقاتها التعبيرية الأسلوب الأقرب والأمثل للمساهمة في التعبير عن التجارب الصوفية التي تنهض على المفارقة أساسا[2].

لقد كان أسلوب المفارقة وسيلة مثلى عند شعراء الصوفية في التعبير عن تجاربهم وكتابة قصائدهم الشعرية، حيث أنّ الدارس لمعظم الشعر الصوفي يلحظ ذلك الأسلوب المفارقاتي العجيب الذي تميّزت به تلك القصائد، حيث عمد شعراء التصوف الى هذه الاستراتيجية وهو ما

[1]- محمد عليّ الكندي: في لغة القصيدة الصوفية ، ص 81.

[2]-م، ن، ص 95.

يتماشى مع قصدهم جرّاء استخدامهم هذا الأسلوب، "فالمفارقة الهادفة وسيلتها اللغة... وفيها يقول صاحب المفارقة شيئًا من أجل أن يرفض على أنّه زائف مساء استعماله من جانب واحد"[1].

هذا وقد برزت قصيدة المفارقة والنص الشعري المفارق في الشعر الجزائري الصوفي المعاصر، حيث استخدم الشعراء المعاصرين هذه الاستراتيجية في معظم نصوصهم الشعرية، وتظهر بشكل جليّ عند بعض الشعراء الذين اتخذوا موقفا جدليا من الحياة لأسباب سياسية أو اجتماعية أو دينية أو ثقافية؛ حيث نجد بعض القصائد لشعراء تحمل رفضا داخليا للواقع الاجتماعي، وبالتالي اتسعّت الهوة بينهم وبينه وتظهر هذه النظرة بشكل جلّي عند شعراء جيل السبعينات من أمثال الشاعر عمر أزراج وأحمد حمدي و سليمان جوادي، وشعراء التسعينات الذين تأثروا بالعشرية السوداء أمثال عزّ الدين ميهوبي، فقد كان لهؤلاء الشعراء نصوص شعرية لا تخلو من أسلوب المفارقة[2].

وقد كان لشعر ياسين بن عبيد النصيب الوافر في استعمال تقنية المفارقة، حيث جاء شعره شعرا مفارقا بدرجة أولى، ولعلّ السبب في ذلك يرجع الى كونه شعرا صوفيا باعتبار الشاعر ينحو منحى صوفيا وتوجّها صوفيا وتربية صوفية ودينية، فالمفارقة كما يقول الباحث عليّ الكندي في كتابه (لغة القصيدة الصوفية) " فالمفارقة بنية تنهض على الثنائية، قد تنشأ هذه الثنائية بفعل التعارض القائم في بنيتها الداخلية وتعارضاتها الصياغية والأسلوبية، وهي ناشئة عن تصادم وتعارض في الأفكار والمواقف؛ وهو الغالب على التجارب الصوفية، فهي تنطلق أساسا من تعارض مع السائد المألوف وتمثّل اختلافا معه و تمرّدا عليه بطريقة ما "[3]. فالمفارقة في الشعر الصوفي تتجلّى في ذلك التعارض والتناقض داخل البناء اللغوي للقصيدة بين مفرداته وعباراته.

وسوف نقوم بعمل جدول احصائي وصفي نرصد فيه أهم أنواع المفارقة داخل اللغة الشعرية عند ياسين بن عبيد، وكيف استعمل الشاعر عنصر المفارقة داخل دواوينه الشعرية، وما هي أبرز أشكال المفارقة، وماهي دلالات ومعاني النص المفارق عند ياسين بن عبيد؟.

---

[1]- م، ن، ص 96.

[2]- ينظر: لخميسي شرفي: المفارقة و أبعادها الدلالية والجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، العدد 9، 2016،ص 157.

[3]- محمد عليّ الكندي: في لغة القصيدة الصوفية،، ص96.

مفارقة العنوان	مفارقة الأضداد
أغنية النار الخضراء	أهديك / أحزاني
قبلة على جبين القمر الأخضر	القمر/الأخضر
الجسد الغيم	كآبتي/ الخضراء
أهديك أحزاني	صوفية/ العينين
من مغربك الشروق	ماء/ القصائد
إنّي يقاتلني الغروب	شواطئ/ ضوئية
أعاصير الروح	غربة/عذرية
حلمان وافترق الصدى	المسافة/وردة
تراتيل الغروب	عقيدة/وردية
مرثية الجمر والياسمين	عبق/القصيدة
قطرة حزن	العمر/ينزف
وجع ساحلي	صفّق/أرنبٌ
ياطالعا من عيون المشتهى شجرا	دقات/أحزاني
اسقني الضوء	الموج/يصهل
ضجيج الصمت	تغتالني/بالصمت
ذكرى قمر وحزن أخضر	شفاه/الفجر
عزف على شاطئ الليل	قصيدة/من دمي
هناك التقينا ضبابا وشمسا	شاخ/فمي
على كفّها الماء ضيّعني	ظمأى/الينابيع
غيمة المعنى	استحّمي/بأضوائها
حافية اليدين	لثمت/يدي
الغصن الغريق	انهمر/الشعر
منطق الطير	أسرج/حزني
دالية الضوء	جثث /قزحية
يد تغسل الأقمار	هزّني/ دمي
المساء معنى	موات /عيونها
خانك الليل	تاه/ القصيد
ناي وخذ قبيلة	قصائدي/ امرأة
جوع المرايا	رقراقة /الأصداء

ينابيعها برّ القصيد	أحبو من/ ضنون بعيدة
على مداد النار الخضراء	توضآ/ بدمي
ضاق المدى فاتسّع يا قمر	تشرب/ الضوء
حدائق المعنى	استحّم /بأحلامها
شظايا وجع أندلسي	جنوبية/ العينين
وميض الزمن المغلق	أخت/ الفجر
على حدّ الوردة و السيف	لسان /السحر
عروس الكآبة	تلملم /حلمها
تراتيل المشكاة الخضراء	عرس/ فجائعي
في مراياها انكسرنا	أحمل/ دربي
شظايا الرياح	عطر/ دمي
قراءة في الوجه الذبيح	حملت /رياحي
ألحان المطر العذري	الماء/ يرشف
في محراب الروح	وجهك /المتدفّق
معلّقات على أستار الروح	ولد /العرس
وقفة على باب القمر	رضيع /السحاب
عائد من سفر التلوين	مسعورة /الزند
فاتح تاريخ الروح	الجمرات/ الخضر
على جمر التوجّس	أغنية /عذراء
توقيع على وثيقة جرح	حبلى/ العطور
الطريق الى حجر الشمس	أياديها/ وردية
يوميات بعيدة	ريشة /ورطّتني
فارس في مملكة الغيم	شبق /التراب
	عيون/ فؤادي
	شرفة/ النار
	ثقوب /العمر
	يعزف/ الحزن
	نهدك /الرخامي
	خصوبة /حزني
	أغلقي/ الروح

	مدن/ سمر القمر/ المتهجّد حدائق /عينيك أهدني/ حزنا صدرك /الخزفي رموش/ المدينة الزمان/ الذبيح اغتيال /الحياة أنين/ الريح معسولة/ بمآثم مطايا /الشعر لغتي /الجريحة ريش /الأنوثة أغنية /سمراء طيفك/ الساحلي نار/ الثلوج تنهدّت /عذريتي رحلة/ وردية شاخت/ قواربك عقيدة /منارية العينين الفرح /المهزوم أشرب /الورد يلهث/ الدهر شرقية/ الحزن الجبل/ المذبوح الجبل/ الوردي شاخ/ الطريق دمي/ الوردي شهقة /الحقد يذبح/ الضوء

	قوافل /الغيوم ما أجمل /القتيل موسم/ الحجر سيدة/ لوزية الهوى للأغنيات/ بكاء أوجاعنا/ تحتفل أشرب /من قناديلي مجروح /التراتيل تنبت /الطيور أعتنق/ السحبا نعصر/ النجم زرع الماء/ نارها عصروا /النار يجرحني /دمي عرس /جراحي يشرب/ شتاته رعشة /الأقمار تحترق /البحار

إنّ القارئ المتأمل لدواوين الشاعر ياسين بن عبيد يدرك غلبة التعابير الشعرية ذات الأسلوب المفارق، حيث عمد الشاعر في جلّ أشعاره إلى هذه التقنية، حيث تنوعت قصائده و أشعاره بأشكال المفارقة وأنواعها.

مفارقة التضّاد الموازي:

لقد كان لهذا الشكل من المفارقة النصيب الكبير في اللغة الشعرية عند ياسين بن عبيد؛ حيث ورد هذا الأسلوب في معظم دواوينه إن لم نقل كلّها، وقد وظّفها الشاعر بطريقة متساوية متوازية أعطت لقصائده نوعا من الموسيقى التي ساهمت بشكل ملحوظ في شدّ انتباه القارئ لهذا التعبير المفارق والنغمي في آنٍ، ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة نذكر قول الشاعر في ديوانه "أهديك أحزاني":

ربّة النور قل لها كيف أنسى كيف أخفي الهوى بحزن سمات

كيف أنسى وكنت آنست نارا واصطلينا ونحن واحد ذاتي

لا حلول.. ولا اتّحاد.. ولكن للهوى شرعه.. ولي سكراتي[1]

فالملاحظ في هذه القصيدة وهذه الأبيات هو ذلك التناسق والانسجام الحاصل بين التعابير المفارقة؛ فالألفاظ من مثل: حزن سمات، واحد ذاتي، لي سكراتي، ألفاظ ذات طابع مفارقاتي أولا ونغمي موسيقي من جهة أخرى، فمن جهة نلاحظ استعمال الشاعر لأسلوب المفارقة في قصيدته هذه وهذا ما نجده بين مفرداته المتناقضة، ومن جهة أخرى بروز الطابع الموسيقى الذي تميّزت به الأبيات فقد وردت أبيات القصيدة، فالشاعر في هذه الأبيات يخاطب الذات الإلهية ويصف مرارة ما يشعر به من ألم وحزن بعيدا عن محبوبه، فالحب الصوفي متجّل في هذه الأبيات يعكس التجربة الشعورية وكذلك الشعرية التي يعيشها الشاعر، وبالتالي فقد وردت قصيدته الصوفية بصيغة مفارقة وما يدل عليها هو بروز تلك المفردات والكلمات التي تعبّر عن قاموس المتصوفة وتوجهاتهم في الحبّ.

ويقول في موضع آخر:

دربي ودربك غيمة و شهاب وقصيدة فجريّةٌ.. وخطاب

إنّي إليك على الرموش مسافرٌ ضاقت ببوحي تربةٌ ورحاب

ولي العيون اليثربيّة شاطئٌ نامت به الأوجاع و الأعصاب[2]

ففي هذه الأبيات تتجّلى أسلوبية المفارقة لدى الشاعر بوضوح، فهو يصف رحلته وطريقه الصوفي بأنّه كالغيم الأسود وفي نفس الوقت كالشهاب المنير، مما يعكس تأرجح نفسية الشاعر بين الظلمة والنور ومعاناته الروحية في سبيل الوصول إلى الذات الإلهية، فهو يصف بأن الأرض ضاقت على نَفَسه بما رحبت دلالة على ضيق روحه و نفسه، ثم يصف عيونه بالشاطئ الذي امتلأ دموعا بالأوجاع والآلام.

[1]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، ص 13.

[2]- ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني ، ص 15.

ومن الأمثلة كذلك قول الشاعر:

عصفورة الفجر ما أدهى على وجعي من صمتك المنتهي للقبر والحجب

يبني على دمك السفّاح دولته خفّاقة الضلع والجنبين والذّنب

ويحتفي ببقايا الروح يشربها كأس الشماتة من إثمٍ ومن رهب[1]

تعكس هذه المفارقة في هذه الأبيات مخاطبة الشاعر للكادحين والمناضلين الذين أخذت منهم أرضهم، الذين يسعون الى بناء أوطانهم بالدم والحرب داعيا كلّ مناضلٍ الى الكفاح والصمود، حيث شبّه هؤلاء المناضلين بعصفورة الفجر، فنلاحظ أنّ الشاعر كرّر كثيرا هذه الكلمة (عصفورة الفجر) ايحاءً منه بغدٍ جديد مشرق لكّل إنسان حالمٍ لا يعرف الاستسلام طريقا إلى قلبه، لقد وفق الشاعر الى حدّ ما في اختياره لهذه المفارقة تعبيرًا عن روح القتال والكفاح و الصمود و الحرية.

ويقول في موضع آخر:

ما للكآبة ألبستك دواهيا أرأيت فيها من سقامك شافيا؟

ما للكآبة في ضلوعك تنثني فانزل بحزنك غير أرضك ساريا؟

هل سامك القلب الحزين مواجعا أخرى.. أراد لها الضلوع أوانيا ؟[2]

يعكس أسلوب المفارقة عند الشاعر في هذه الأبيات مدى توافق نوع المفارقة مع الشعور الذي ينتاب الشخص المكتئب اليائس، فيبدأ الشاعر قصيدته باستفهامٍ وتساؤلٍ مكرّرًا لفظة "الكآبة" عدّة مرات مخاطبًا الإنسان اليائس من الحياة والوجود، حيث نلاحظ ذلك التضاد بين المصطلحات من مثل: "سقامكِ-شافيا"، "انزل- بحزنك"، وغيرها من المفردات التي شكلّت نصّا مفارقا بامتياز أكسب النص طابعا موسيقيا نتيجة التوافق الموجود في أواخر حروف الروي، حيث تنوعت المصطلحات الدالة على الأسلوب المفارق الذي اعتمده الشاعر ،وكان اختياره لها مناسبًا لمعجم الكآبة والحالة النفسية والشعورية التي يحس بها كل شخص دخل اليأس وجدانه، فالقارئ

[1]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 56.

[2]- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص28.

يقف مطولا على ذلك التناقض والتضاد بين المفردات أولا، وبين ذلك التوازن النغمي الحاصل بين الألفاظ من بداية القصيدة إلى نهايتها.

ومن أمثلة مفارقة التوازي قوله في قصيدته "حلمان... وافترق الصدى":

جاثٍ على شفة المدينة مطرقا والليل يرقد في نداه ملولا

رشح التذّكر من عصارة حزنه والتاح يذكر عمره المبذولا

ظمآن... يرجمه الصدى بصبابة ذهبت و شيّعها الغروب قتيلا [1]

يقف القارئ لهذه الأبيات مندهشا من مدى التناقض الواقع بين مفردات هذه القصيدة وتعبيراتها، من أمثلة ذلك قوله: "شفة المدينة" وكذلك الفعل "جاثٍ" ،فهذا التضاد بين الفعل جاث وشفة المدينة يجعل المتلقي في حيرة من هذا التركيب المفارق، ومدى علاقة هذه المفردات ببعضها فكيف يجثو الشاعر على شفة المدينة؟؟، وكيف يرقد الليل؟، وعصارة حزنه؟، فالملاحظ أنّ الشاعر وظّف أسلوب المفارقة في كل أبياته إضافة إلى ذلك تميّزت هذه القصيدة بذلك الإيقاع الذي ساهم هو بدوره في تعميق الإحساس بعنصر المفارقة لدى المتلقي.

ومن الأبيات التي أخذت شكل مفارقة التوازي قوله أيضا في قصيدته "ذكرى قمر وحزن أخضر":

فوق الغصون غصون العمر نادية غنيت لحن دمي.. ماكان أنداك !!

أعيذها نظرات كنت أشربها ضوءً و تشربني طيرا بأشراك

شمسان شمسك في أضوائها انتحرت يدي و شمس جراحي استلهمت فاك [2]

فأول ما يلفت انتباه القارئ لهذه الأبيات ذلك التعارض بين الكلمات والتعابير، فمثلا نجد تناقضا مباشرا بين الفعل غنيتُ ولحن دمي؟ فلا توجد علاقة بين هذين اللفظين، وكذلك قول الشاعر: نظرات كنت أشربها؟ فماهي العلاقة بين الشرب والنظرات والضوء ؟ ويقول أيضا: انتحرت يدي؟ وشمس جراحي؟ فهذه التعابير هي تعابير غير منطقية وغير واقعية تجعل المتلقي في حالة

[1] - ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص21.

[2] - ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه ، ص 96.

صدمة يبحث عن المعنى الذي يريده الشاعر خلف هذه التراكيب، مما يوحي ويدل على أنّ الشاعر عمد إلى هذا الأسلوب نتيجة تصادم التجربة الصوفية عند الشاعر مع التجربة الواقعية المألوفة (أي تصادم وتعارض في الأفكار والمواقف)، فكان أسلوب المفارقة الوسيلة المثلى للتعبير عن هذه التجربة الروحية.

ويقول أيضا:

لم تخنّي مقاصدي غير أنّي

كان فوقي الوجود.. أشهى و أرحب

كبّلتني قصائدي أو رقتها

وردة من كآبتي تتسّرب

كنت منها منازلا و ندامى

وطيوفا بذكرها أتعذّب [1]

فالملاحظ في هذه الأبيات هو بروز طابع الغموض الذي يحيط بها بهذه القصيدة، فللوهلة الأولى عند القراءة يشعر القارئ بالارتباك والحيرة من هذا التركيب الذي استخدمه الشاعر ،فمثلا يقف مندهشا أمام تعبير من مثل: " كان فوقي الوجود"، "وردة من كآبتي تتسرب"، "كبّلتني قصائدي"، فالواضح أنّ الشاعر يخفي خلف هذه التراكيب معاني أخرى أرادها، ومن خلال العودة الى عنوان القصيدة " اسقني الضوء" يبدو عنوانا مفارقًا مما يوحي بأنّ النص مفارق أيضا، واستخدام الشاعر لمختلف المصطلحات الصوفية في قصيدته دلالة على أنّه نصٌ صوفيٌّ بامتياز ومؤشرٌ حقيّقي على توجّهات الشاعر ونزعته الدينية والروحية، والنصوص الشعرية الصوفية نصوص ذات طابع مفارق ومختلف لما هو واقع ومعروف.

ومن أمثلة التعابير المفارقة في ديوانه" حدائق المعنى" قوله:

عصروا النّار من دمي عصروها أشعلوها واستوطنوا الأقمارا

[1]- ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 82.

كيف ظنّوا بأنّني مستعادٌ من زمانٍ من الضبّاب استعارا

ليس أدنى الى المنابع منّي ومن الجرح أوقد الأشعارا[1]

فمن التراكيب المفارقة في هذه القصيدة قوله: " عصروا النار من دمي"، " استوطنوا الأقمارا"، "من الجرح أُوقد الأشعارا"، فالمتأمل لهذا التركيب يرى بأنّ تعبيراته مخالفة لما هو واقع، فكيف يعصرون النار من الدم؟ و كيف يستوطنون الأقمار؟ وكذلك قوله: "ومن الجرح أوقد الأشعارا"، فهذه التعابير هي تعابير مفارقة تصدم المتلقي وتجعله دائما في رحلة بحث مضنية وجادة عن المعنى وذلك عن طريق الربط بين الدلالة السطحية و الدلالة العميقة، وهو ما يؤكد حقيقة أنّ المفارقة هي عبارة عن تجاوز أو انحراف على مستوى اللغة تجعل الدلالة أو المعنى غير مستقّر ومتأرجح بين معاني عديدة، و هو ما يجعل القارئ أمام فضاء لانهائي من الدلالات[2].

ومن الأمثلة كذلك نذكر ما ورد في ديوانه " هناك التقينا ضباب وشمسًا"، يقول:

أسأل الشمس بالنيابة عنها: هل على نهدك الرخّامي كتاب؟

يا رخاما كتبت فيه امّحائي وطواني و ما انطويت الغياب

كلنا عرضة لطيرٍ رضيعٍ يغلق العمر ريشه الجوّاب[3]

واذا أردنا استخراج العبارات المفارقة في هذه الأبيات فهي قوله: "على نهدك الرخامي كتاب؟، وقوله: "كتبتُ فيه امحّائي؟، وكذلك: عرضةٌ لطيرٍ رضيعٍ.... فالقارئ يتعجب من مدى التعارض الكبير بين اللفظة والأخرى و يجعله هذا الغموض يبحث عن المعنى العميق وراء المعنى الحرفي لهذه التراكيب.

ويقول كذلك في قصيدته "السنبلة و الناي":

ريشة ورطتني

ولي في جناح الحمامة

[1]- ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، ص 23.

[2]- ينظر: ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 46.

[3]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص 23.

سنبلتان وناي !!!

كلما زفرت

نبت العشب في جسدي

واستقّرت على زندها الساحّلي يداي !![1]

ففي هذه الأبيات لعب الشاعر بالمفردات لعبا ومارس نوعًا من الغموض والابهام الذي جعل القارئ في حالة من الصدمة حيال هذا التعبير، فكيف يكون للشاعر في جناح الحمامة سنبلتان وناي؟، و كيف ينبت العشب في جسده؟ و لماذا وصف الزند بالساحلي؟ و كيف تستقرّ يداه على زندها؟، فكل هذه التعابير في غاية الابهام والمفارقة والتوتر الذي تحدثه عند القارئ، لكن سرعان ما يتم تحليلها من بنيتها الظاهرة ليغوص داخل أعماق المعنى الباطني الذي قصده الشاعر.

أما ديوانه "معلقات على أستار الروح"، فهو الآخر لا يخلو من تعابير المفارقة قول الشاعر:

من جفوني أطلّت الأرض فيضًا من ضياء وحفنةٍ من غروب

ونجوما لبسن ضوء سؤالي ورياحا مسحن غيم شحوبي

أيهذا الذي أنا مشتهاه ما الذي منك عرضة للهبوب[2].

تحوي هذه الأبيات وهذه القصيدة مزيجا رائعا من تقنية المفارقة التي وظفّها الشاعر بطريقة انسيابية ومتلاحقة ومنسجمة ايقاعيا، حيث نجد التعبيرات المفارقة منظمة بشكل دوري تجعل القارئ يلاحق ذلك التوتر الحاصل بين مفرداتها باحثا عن المعني المتخفي من وراء هذا التضاد، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: "من جفوني أطلّت الأرض"، فهذا التعبير المفارق الذي قصده الشاعر لا يحمل دلالة ظاهرية محضة بل يهدف به الى معنى أكثر عمقًا وشعريةً، أما عن الانسجام الموسيقي الانسيابي فيظهر في ألفاظ من مثل: غروبِ، شحوبِي، هبوبِ....، و لعل الدافع الأول والأخير للشاعر هو أنّه شاعرٌ صوفيٌّ النزعة، واللغة الصوفية بطبيعتها هي لغة مفارقة ومغايرة عن لغة الواقع والمألوف.

[3]- م، ن، ص 32.

[1]- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 24.

و يقول أيضا في قصيدته " توقيع على وثيقة جرح":

لي رجع هذا الصدى إنّي أردّده تنهّدي غيمتي في قحط أخيلتي

نامت على الجرح أجفاني وفي كبدي منه بقايا ارتوت من ضوئها شفتي

بعد السنين التي أطفأت ها أنذا أجثو على ركبة الدنيا بأسئلتي[1]

فللوهلة الأولى يشعر القارئ لهذه الأبيات بذلك التصادم والتوتر الحاصل بين هذه التعبيرات والألفاظ ويقف موقف الدهشة من مدى اتساع الهوة بين كل مفردة والتي تليها، من مثل،: "تنهدّي غيمتي في قحط أخيلتي"، وكذلك:" ارتوت من ضوئها شفتي"، فالتضاد الموجود بين كل لفظة وأخرى يجعل المتلقي يقف مطوّلا باحثا عن تفسير ومعنى الترابط الذي يجمع بين هذه الألفاظ، باحثا عن المعنى الحقيقي الباطني وراء المعنى الظاهري والسطحي، فهنا تتجّلى بوضوح التعبيرات المفارقة التي اتخذّها الشاعر كأسلوب في كتابته الشعرية ،وهو ما يميّز بصفة خاصة كتابات الشعراء الصوفيين، حيث ترد اللغة الصوفية دائما بصورة مفاجئة مفارقة وصادمة.

نخلص في نهاية هذا العنصر المعنون بجمالية المفارقة في شعر ياسين بن عبيد أنّ الشاعر لم يقف فقط عند مفارقة العنوان في مختلف قصائده، بل وردت معظم نصوصه نصوصا مفارقة، وقد تتفاوت فيما بينها، إلّا أنّه لا تكاد تخلو قصيدة من عنصر المفارقة، ففي بعض القصائد نجدها تقوم على نوع من المفارقة فقط بينما قصائد أخرى تحوي على عدّة أنواع من المفارقة، وعلى اعتبار أنّ الشاعر ياسين بن عبيد شاعرٌ صوفيّ و صوفيّ شاعر، فإنّ بروز أسلوب المفارقة في أشعاره أمر بديهي و طبيعي؛ باعتبار أنّ التصوف واللغة الصوفية بطبيعتها هي لغة مفارقة مغايرة وشديدة العمق والغموض ؛حيث يسعى الشاعر الصوفي دوما إلى الوصول إلى المطلق والمقدّس بعيدا عن واقع الحياة اليومية وألفتها و سطحيتها، وبالتالي تأتي لغته بطبيعتها لغةً ذات طابع مفارق بامتياز.

نستطيع القول في نهاية هذا الفصل أنّ الشاعر ياسين بن عبيد وعلاقته بالتصوف أو التيار الصوفي لم تكن تجربة اختيارية ، وإنما كان شاعرا صوفيا بالفطرة، وهذا ما قاله الشاعر في إحدى رسائله ،حيث قال:" لم أعرف أنّ الشعراء يختارون أقدارهم، وبالنتيجة هم لا يختارون الأوعية

[2]- م، ن، ص 35.

التي يصبون فيها إنتاجهم ،على أنّ لفهم ظاهرة الفن دخلا أكيدا في المواقف الفلسفية والاستيطيقية للشعراء والذواقين من النقاد، فعلى ذلك يمكن تصنيف الخيارات الشعرية وفقا لمجموع عناصر الملكات التي يختزلها لفظ التجربة ،ومن هنا تمتنع عليّ دعوى إقامة عالم صوفي، فقد دعتني إليه دواع في الفطرة، في الطبع، في علم الله... ولم أكن أعرفها أصلا حتى أختار الذهاب إليها"[1]، وهو ما يدّل أن اللمسة الصوفية الحاضرة في معظم قصائده الشعرية لم تكن مجرد ظاهرة فنية مستحدثة اتخذها مثل بعض الشعراء المعاصرين لإضفاء بعض الرمزية والغموض على نصوصهم.

بالإضافة إلى هذا هناك عوامل عديدة ساهمت بشكل كبير في تكوين شخصية الشاعر بن عبيد الصوفية ،حيث التحق مبكرا بالكتاب ،حيث درس القرآن الكريم بالجامعة القرآنية (ابن الفرج) على يد أستاذه محمد كشاط، بالإضافة إلى علاقته بمعلمه الشيخ الصوفي (عمر بن أبي حفص الزموري) (1913-1990)، حيث تلقى الكثير من تعاليم التصوف على يده، كما كان لشغفه الشديد نحو مؤلفات الأدب الصوفي أثر في تكوين شخصيته الصوفية، حيث نلحظ ذلك في بعض قصائده متأثرا ببعض الشخصيات الصوفية القديمة كالحلاج ، ثم أصبح الأدب الصوفي في جميع مراحل حياته محطة نادرا ما انفصل عنها[2].

لم يعد التصوف بالنسبة لبن عبيد مجرد نزعة فطرية ينتمي إليها فحسب ، بل أصبح من المدافعين عن هذا الفكر، حيث لم يعد التصوف مجرد ارتياد عوالم سامية مطلقة لامنتهية عنده ، بل أصبح سلاحا ووسيلة دفاع ضدّ أولئك الذين يزعمون التحديث، وينسبون أنفسهم للتصوف دون معرفة جوهره وحقيقته، و يرى بن عبيد أنّ امتطاء الرموز العرفانية الجبارة كالحلاج، وابن عربي، وابن الفارض، والعفيف التلمساني ،وابن سبعين، والسهروردي، أمر لا يجدي بعيدا عن السلوك العرفاني والتجربة الذوقية [3].

[1]-ياسين بن عبيد، رسالة مرقونة، ص 4، نقلا عن دليلة مكسح : المرجعيات الفكرية و الفنية في شعر ياسين بن عبيد(رسالة ماجستير 2006-2007) جامعة بسكرة ، ص 61.

[2]-ياسين بن عبيد الشاعر المتصوف، جريدة الشعب 30مارس1996، ص15،(نقلا عن دليلة مكسح: المرجعيات الفكرية والفنية في شعر ياسين بن عبيد) ،ص 62.

[3]- ينظر: دليلة مكسح: المرجعيات الفكرية والفنية في شعر ياسين بن عبيد ، ص 62.

UNIVERSITE SETIF2

خاتمة:

نخلص في نهابة هذا البحث الموسوم بلغة القصيدة الصوفية الجزائرية المعاصرة (مقاربة أسلوبية لشعر ياسين بن عبيد) إلى عدّة نتائج نلخصها في نقاط هي:

-إنّ التصوف هو سلوك و تجربة و ممارسة فردية، حيث يختص بها كل صوفي عارف.

-نشأ التصوف الاسلامي في أحضان الاسلام، واستمد أصوله وتعاليمه من منابع الشريعة والسنة النبوية.

-إنّ الخطاب الصوفي هو تلك الفعالية الخطابية الخاصّة جدّا يختص به المريدون دون غيرهم من العامة.

-التجربة الصوفية هي تجربة لغوية بالدرجة الأولى، فهي تعيد انتاج المعنى لتخلق لها رؤية خاصة تضل متوارية خلف المعجم الصوفي السرّي.

-اللغة الصوفية تنطلق من الداخل الى الخارج ،إنّها لغة مفتوحة على المطلق ، و لذلك عدّ التصوف فتحا جديدا في مملكة اللغة.

-اللغة الصوفية هي لغة مفارقة للمعايير الاجتماعية و الأطر المعرفية المألوفة والسائدة، تسعى لإعادة النظر في علاقة الذات مع خالقها.

-اللغة الصوفية هي لغة وجودية تحمل بين طيّاتها أسرار الكون والوجود، تنفتح على تعددية التأويل والدلالة.

-إنّ التعبير الرمزي يحقق للقصيدة الصوفية بُعدا جماليا يجده القارئ وهو يتلقى النص من جهة ، وفي مشاركته من جهة أخرى في تحديد نوع القراءة أو التأويل الذي يطبّقه على القصيدة.

-إن الشعر هو ذلك العالم المليء بالأسرار ،فهو ليس مجرد كتابة فقط، إنّما تأسيس لعالم غير معروف مسبقا، فهو مغامرة أنطولوجية، فلغة الشعر هي تعبير عن كينونة الكائن ووجوده.

-إن الشعر الصوفي هو تلك التجربة العرفانية، أو ذلك هو ذلك النص الذي يختص بالسمو الروحي والاستبطان الذاتي و الخضوع التام للذات الإلهية.

-إن الشعرية الصوفية هي تلك التجربة التي تستخدم مفردات المعجم الصوفي لغاية فنية و جمالية.

-تشترك التجربة الشعرية و التجربة الصوفية في أنّ كليهما يسعيان إلى تجاوز الواقع ،والخلاص من حدود الزمن و المادة و التسامي مع المطلق و الإلهي و اللانهائي.

-لقد تمحور الشعر الصوفي الجزائري القديم على ثلاثة موضوعات هي: موضوع المديح الديني، موضوع الرحلة الصوفي، و موضوع المحبة الإلهية.

-لقد استطاع الشعراء الحداثيون في الجزائر خلق خصوصية إبداعية جزائرية جسدت الاختلاف من خلال تملصها من أسر النموذج المشرقي.

-لقد كانت تجربة بن عبيد الشعرية تجربة حداثية تأسست على جملة من الأسس كان أهمها محاولة تأسيس رؤية شمولية و عميقة أساسها الدين الاسلامي.

-كان للتوجه الصوفي عند الشاعر أثر بارز في تشكيل القصيدة الشعرية، حيث ورودت معظم قصائد الدواوين صوفية بحتة ذات طابع روحي خاص .

-كان للنصوص الغائبة حضور لافت في بعض قصائد الشاعر، حيث برزت ظاهرة التناص بشكل ملفت خاصة ما تعلق بالنصوص الدينية القرآنية مما يوحي بالتربية الاسلامية التي تميّز بها الشاعر.

-لقد تأسست التجربة الصوفية عند بن عبيد على ثلاثة محاور هي: الحبّ الإلهي، الاتحاد، والفناء، وهي حالات مرتبطة ببعضها البعض في العرفانية الصوفية.

-كانت اللغة الصوفية عند بن عبيد لغة ذات طابع ايحائي رمزي و مفارق و مليء بالغموض و الأسرار، ففي لغة الحب عنده نراها تارة حسية و تارة أخرى عذرية، وقد عبّر بلغة الحب الحسّي عن لغة الحب الإلهي.

-إنّ فكرة الاتحاد عند ياسين بن عبيد تتعلق بالدرجة الأولى بفناء العبد في خالقه وهو ما يعرف بالتوحيد في الشريعة الاسلامية ،وليس بمعناها الحلولي الحلاجي القديم.

- كان للرمز الصوفي (رمزية المرأة والخمرة و الطبيعة) حضوره الكثيف في معظم الدواوين الشعرية لبن عبيد ، و هو ما يدل على استخدام الشاعر لمعجم التصوف و مصطلحاته.

-كان لتنوع البحور الشعرية في قصائد بن عبيد دلالتها في ابراز انفعالات الشاعر و أحاسيسه.

-كان للقصائد العمودية الكلاسيكية دلالة بارزة توحي بمدى ثبات المواقف عند الشاعر و تمسكه بها.

-إنّ الشعر بالنسبة لبن عبيد عبارة عن نبوءة ورؤيا وخلقا و حرية تعبيرية ،تغير نظام الأشياء ،وتغير نظام التعبير عنها ، وبهذا الشكل تصبح التجربة الصوفية تجربة لغوية مميزة وفريدة، فالمفردات تفرغ من معانيها لتحمل معاني جديدة لا يمكن الكشف عنها إلّا بإرجاعها إلى إطارها في القاموس الصوفي.

- لقد كانت اللغة هي الواسطة بين المتصوفة وحقائقهم، وهي وسيلتهم للحبّ الإلهي، ومنطق أشواقهم ومدار المعرفة لديهم، بها تتحقق كينونة الكائن وبها يتغيّا انعتاقه وحريته، ولا يمكن أن تتجاوز اللغة موتها المحتوم إلّا إذا أحياها العاشق ونفخ فيها من روح الحبّ ما يحييها و ينفض عنها غبار العادة والألفة والتسطّح.

- اللغة الصوفية ليست مغامرة في الوجود فحسب، ولكن أيضا ذاتُ طابعٍ معرفيٍ، فهي محاولةٌ وسعيٌ دائمٌ للاكتشاف والولوج إلى الغامض، ولعّل من أكبر ملامح معاناة الصوفي هي هذه الرغبة في أن يرى وأن يتوحّد بهذا المدرك المجهول، الرغبة في اختراق الحجب والإقامة في المقدّس.

- اللغة الصوفية حالةٌ من العشق، وفعل وجود ومعرفة، وسعيٌ لما يمحو الهوة بين العاشق والمعشوق، ويحقّق الإدراك بالحدوس والكشوف، ويستبطن المعاني الخفية للوجود، وإجمالا لا يدرك ناصيتها إلّا من تحرّر من نفسه جسدًا ودخل في نفسه نصّا.

و ختامًا نستطيع القول أنّ اللغة الصوفية في دواوين ياسين بن عبيد جاءت لغة استعارية مفارقة انزياحية لا تكشف عن هويتها مباشرة ، بل تحتجب وراء الأستار ووراء الرموز الصوفية التي كانت ذات حضور طاغي في مختلف الدواوين (رمز المرأة، رمز الخمرة، رمز الطبيعة) ، وهذه الرموز تنطوي على تجربة خاصة جدّا تجربة تتعلق بالذوق الخاص ، الذوق الصوفي الروحي

،فالقارئ لهذه اللغة يجب أن يمتلك تلك العدّة الإجرائية التي تخوّل له الكشف عن بعض معانيها و دلالتها.

وفي الأخير لا أزعم أني أحطت بكلّ جوانب اللغة الصوفية الأسلوبية في مختلف الدواوين الشعرية لبن عبيد ، لأن القارئ لدواوين بن عبيد الشعرية عليه التحلّي بالصبر، و اكتساب مهارة قرائية متأنية ليستطيع الغوص و البحث في معاني اللغة الصوفية المتخفية ،التي تومئ أكثر مما تبدي ، وعليه أن يتخذّ العدّة الفعالة التي تخوّل له الدخول إلى هذا العالم الصوفي المطلق المليء بالمفاجآت و الصدمات و المفارقات العجيبة، و إنّي لا أدّعي الإحاطة بكل جوانب اللغة الشعرية الصوفية عند بن عبيد ، لكن حسبي أنّي بذلت جهدي متمنية أن يكون هذا العمل نقطة انطلاق لأعمال أخرى مستقبلا، والله الموفق.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش

أولا: الدواوين الشعرية لياسين بن عبيد:

1-ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 2005.

2-ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1998.

3-ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 2003.

4-ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، منشورات آرتيستيك، الجزائر، ط1، 2007.

5-ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسًا صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر،2007 .

6-ياسين بن عبيد: فارس في مملكة الغيم، جمعية نبراس الثقافة، الجزائر، 2007.

7-ياسين بن عبيد: حدائق المعنى، دار الأوطان للثقافة والابداع، د.ط، الجزائر، 2020.

ثانيا: المراجع:

1- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني: مدخل الى التصوف الاسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د. ت،

2-إحسان إلهي ظهير (1941- 1987): التصوف المنشأ والمصادر، ادارة ترجمان السنة، لاهور، باكستان، د. ط، دت

3-ابن الجوزي البغدادي: تلبيس ابليس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط،دت

4-سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، تر: عبد القادر البحراوي، دار المعرفة الجامعية، د. ط،1994،

5-مصطفى حلمي: الحياة الروحية في الاسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط1، 2011،

6-ابراهيم ابراهيم يس: مدخل الى التصوف الفلسفي(دراسة روحية سيكوميتافيزيقية)، منتدى سور الازبكية، ط2 ، 2002،

7-ابراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2008،

8-ابراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق و التوزيع، الأردن، ط1، 2002.

9-ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،ط1، 1991،

10-ابراهيم عبد اللّه: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، عمّان، 1994

11-ابراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، دار الأمين للنشر والتوزيع ، د ط، د ت،

12-ابن الفارض: الديوان، مطبعة حجازي ، القاهرة، د ط ، 1951

13-ابن القيّم الجوزية: مدارج السالكين (بين منازل ايّاك نعبدو ايّاك نستعين)، ج 2، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، د ت،

14-ابن خلدون: المقدّمة، تح: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، القاهرة، تونس، ط1، 2005-

15- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة ،ج1

16-ابن سلاّم الجمحي: طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 2001،

17-ابن سينا : جوامع علم الموسيقى، تح : زكريا يوسف ، المطبعة الاميرية ، القاهرة، مصر، د ط، 1956،

18-ابن عربي: الفتوحات المكية، ج1، تح، ابراهيم مذكور، الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة، 1986،

19-ابن عربي: الفتوحات المكية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999،ج4،

20-ابن عربي: الفتوحات المكيّة،ج2،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،

21-ابن عربي: الفتوحات المكيّة،ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999،

22- ابن عربي: فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980،

23-ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1،ط3، 1977

24-أبو الحسن الششتري: الديوان، تح: علي سامي النشارة، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط1، 1960

25-أبو العلا عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الاسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت،

26-أبو العلا عفيفي: التعليقات على فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1980،

27-أبو العيد دودو: الجزائر في ملفات الرحالين الألمان (1830-1855)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط،1975،

28-أبو القاسم القشيري النيسابوري الشافعي: الرسالة القشيرية، مؤسسة دار الشعب للصحافة و الطباعة و النشر، د.ط، 1989،

29-أبو بكر محمد بن اسحاق البخاري الكلاباذي: التعرّف لمذهب أهل التصوف، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة،ط1933،1 ،ط 2، 1994

30-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، دار الغرب الاسلامي ،ط1، بيروت، 1998

31-أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007،

32-أبو القاسم سعد الله: ديوان الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985،

33-أبو الوفا الغنيمي التفتازاني: مدخل الى التصوف الاسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د. ت،

34-أبو مدين شعيب التلمساني: الديوان، جار الترقي، دمشق، 1938

35-أبو يزيد البسطامي: المجموعة الصوفية الكاملة، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط 1، 2004،

36-أبو عبد الرحمن السّلمي: الطبقات الصوفية، تح: أحمد الشرباصي، كتاب الشعب، ط 2، 1998،

37-أبي الحسن محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، د. ط، 1985

38-أبي حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، مكتبة ومطبعة كرياطة فوترا، أندونيسيا، د ط، د ت،

39-أبي عبد الرحمن السّلمي(ت 416ه): تسعة كتب في أصول التصوف والزهد، تح: سليمان ابراهيم آتش، الناشر للطباعة النشر والتوزيع، ط1، 1993،

39-أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1992، ج 3،

40-أبي نصر السراج الطوسي: اللّمع، دار الكتب الحديثة للنشر والطبع ، مصر، د. ط، 1960

41-أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي ، دار الآفاق، المغرب،ط1، 1993،

42-أحمد بن أحمد البرنسي المغربي المشهور بزرّوق: قواعد التصوف، دار البيروني ، سوريا، دمشق، ط1، 2002،

43-أحمد محمد فتّوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، د ط، د ت،

44-أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الاتّباع والابداع عند العرب)، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط3، 1982،ج2

45-أدونيس: الثابت و المتحول، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعبي، دار الساقي، ج4،

46-أدونيس: الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة، ، دار العودة، بيروت، ط 1، 1978، ج 3،

47-أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي للنشر، ط 3، د. ت،

48-أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2005،

49-أدونيس: سياسة الشعر (دراسات في الشعربة المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985

50-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979،

51-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979،

52-امرؤ القيس: الديوان، تح: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1979،

53-امرؤ القيس: الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط5، 2004،

54-آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د ط ، 2009

55-أمية حمدان: الرمزية في الشعر اللبناني، دار الرشيد ،بيروت، 1981،

56-أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2001

57-أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008،

58-ايليا الحاوي: النابغة سياسته و فنّه و نفسيته، دار الثقافة ، بيروت، ط2، 1982،

59-براضة نزهة: الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2008

60-بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الاصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1ن 2009،

61-جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 ،1992

62-الجاحظ: الحيوان، ، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج 3

63-جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المكتبة الوطنية الجزائرية، د ت ، د ط،

64-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي ، ط3، 1986،

65-حسن الغرفي: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب،2001،

66- عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي ،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر،ط1، 1998،

67-الحلاج: الديوان، الديوان ومعه أخبار الحلاج و كتاب الطواسين، تعليق محمد باسل عيون السود، د ط، د ت

68-حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، د ط، د. ت،

69-خالد سليمان: المفارقة و الأدب، دراسات في النظرية و التطبيق، دار الشروق للنشر، عمان، د ط، 1999،

70-خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000

71-راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004

72-رمضان حمود : بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، د ط، 1928،

73-ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، دار الآداب، بيروت، دط، 1992.

74-زكّي مبارك: التصوف الاسلامي في الأدب و الأخلاق، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2012.

75-ساعد خميسي: ابن العربي المسافر العائد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010،

76-سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعة، مصر، ط1، 2007.

77-سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،ط1، 2005.

78-السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2، 2008،

79- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط2، 2001،

80- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

81-سفيان زدادقة، الحقيقة و السراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

82- سليمان عشراتي: الأمير عبد القادر الشاعر، مدخل الى تحليل الخطاب الشعري في محطة المابعد، دار القدس العربي للنشر ،وهران، ط1، 2011،

83-صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 1984،

84-صفاء عبد السلام جعفر: أنطولوجيا اللغة عند هيدجر(دراسة فلسفية في قصيدة الكلمة ل: جئورجه)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية، د ط، 2001،

85-صلاح عبد الفتّاح الخالدي: نظرية التصوير الفنّي عند سيّد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط،1988

86-صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ،دار الشروق، القاهرة، ط1، ، 1998

87- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلومصرية،القاهرة،مصر،1980،

88-صلاح مؤيد العقبي: الطرق الصوفية و الزوايا بالجزائر (تاريخها و نشاطها)، دار البراق، بيروت، لبنان، د ط، 2002.

89-طالب معمري، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، لبنان، ط1، 2010،

90-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1978،

91-عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس (دراسة مقارنة)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000،

92-عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، دت، دط

93-عبد الحميد الجوهري: التصوف مشكاة الحيران، افريقيا الشرق ، د ط، 1996،

94-عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، د ط،2008

95-عبد الرحمن الوجي: الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق،ط1، 1989،

96- عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية ،وكالة المطبوعات ، الكويت، د ط، د ت

97-عبد الرحمن بدوي: مارتن هيدغر: ما الفلسفة؟، ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن و ماهية الشعر، تر: فؤاد كامل عبد العزيز و محمد رجب السيّد، مر: دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1964،

98-عبد الرحمن تركي: نشأة الطرق الصوفية بالجزائر (دراسة تاريخية)، ضمن الملتقى الدولي الحادي عشر (التصوف في الاسلام والتحدّيات المعاصرة)،

99-عبد السلام المسّدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1977،

100-عبد العزيز بومسهولي: الشعر و التأويل (قراءة في شعر أدونيس)، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998،

101-عبد الغاني خشنة:إضاءات في النص الجزائري المعاصر،دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة،ط1، 2013 ،

102-عبد القادر القطّ: الاتجّاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية ، بيروت،1987،

103-عبد القادر المازني: الشعر (غاياته ووسائطه)، تح: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1915، ط2، 1990،

104-عبد القادر علي زروقي: الصورة البديعية في شعر محمد بلقاسم خمار- دراسة في الايقاع الداخلي و أصالة المعنى-،مجلة القارئ للدراسات الادبية و النقدية واللغوية، ع2، 2020،

105-عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع،مصر،ط1، 1998،

106-عبد القادر محمود، الفلسفة الصوفية في الاسلام، دار الفكر العربي للطبع والنشر، القاهرة ، ط1، 1977،

107-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: السيد محمد رشيد رضا و الشيخ أسامة صلاح الدين، دار احياء العلوم ، بيروت،ط1، 1992

108-عبد الله أحمد ابن عجيبة: معراج التشوف الى حقائق التصوف (ويليه كتاب كشف النقاب عن سرّ لبّ الألباب)، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، د. ط، د. ت،

109-عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،1982

110-عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 1981

111-عبد الله العشّي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 1، 2009

112-عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية الى التشريحية)، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006،

113-عبد الله مصطفى نومسوك: البوذية (تاريخها، عقائدها، وعلاقة الصوفية بها)، مكتبة أضواء السلف، الرياض، ط1، 1999.

114- عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي،ع201،كانون الثاني 1988،

115-عبد الوهّاب الشعراني: الطبقات الكبرى (لواقح الأنوار القدسية في مناقب العلماء والصوفية) الجزء الأول، تح: احمد عبد الرحيم السايح وتوفيق علي وهبة، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.

116-عبود شراد شلتاغ: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د ط، 1985،

117-عبيدة بن محمد الصغير الشنقيطي: ميزاب الرحمة الربانيّة في التربية بالطريقة التيجانية، المطبعة الرسمية العربية بحاضرة تونس،

118-عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحّاد الكتاب العرب، سوريا،2000

119-عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، د ط، د ت،

120-عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، دار الفكر العربي ،القاهرة، ط4، 1968.

121- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر اتجاهاته و عناصره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت،1972،ط3.

122-عفيف الدين التلمساني: الديوان، تح: يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2008،،

123-عليّ البطل :الصورة في الشعر العربي حتى اواخر القرن الثاني الهجري ،دراسة في أصولها تطورها ،دار الأندلس ، بيروت، ط2، 1983.

124-عليّ الشبعان، الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل،دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان،ط1، 2010.

125-علّي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، ط1، 2002،

126-عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث،(تاريخا وأنواعا، قضايا وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.

127-عنترة بن الشدّاد: الديوان ،دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978

128-عهود عبد الواحد: الصورة المدنية (دراسة بلاغية أسلوبية)، دار الفكر للطباعة و النشر،عمان،الاردن،ط1، 1999.

129-فاتح علاّق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، د ط، 2010

130-فالح مهدي: البحث عن منقذ دراسة مقارنة بين ثماني ديانات، دار ابن رشد، ، ط1، 1981،

131-فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية(مدخل نظري و دراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، مصر، د ت،

132-فيلالي مختار الطاهر: نشأة المرابطين و الطرق الصوفية و أثرهما في الجزائر خلال العهد العثماني، دار الفن القرافيكي، باتنة، ط1 .

133-قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302.

134-قيس بن الملوّح: الديوان،دراسة وتعليق:يسري عبد الغني،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط1، 1999.

135-كامل مصطفى الشيبي: ديوان السهروردي المقتول، المكتبة الوطنية للنشر، بغداد، 2005، د ط،

136-كعب بن زهير: الديوان، حققه وشرحه علي الفاعور، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، د ط، 1997.

137-لطف الله خوجة: وحدة الأديان في تأصيلات التصوف وتقريرات المتصوفة (دراسة تحليلية)، مكتبة الملك فهد، مكة، ط1، 2011.

138-محمد ابراهيم الفيومي، ابن عربي صاحب الفتوحات المكية، الدار المصرية اللبنانية ، د ط، د.ت،

139-محمد أركون: الفكر الإسلامي (نقد واجتهاد)، ترجمة و تعليق: هاشم صالح ،دار الساقي، ط6، 2012

140-محمد الشريف سيدي موسى: جذور التصوف ببلاد المغرب و الجزائر، الندوة الفكرية الخامسة للشيخ محمد العدواني ، الوادي، نوفمبر 2000.

محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، **-141**

142-محمد بن بريكة : التصوف الاسلامي من الرمز الى العرفان، دار المتون للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2006 .

143-محمد بن عبد الجبّار بن الحسن النفري: المواقف والمخاطبات، مكتبة المتنبي، القاهرة، د. ط، د. ت.

144-محمد بنيس :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)،دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

145-محمد جلال شرف: دراسات في التصوف الاسلامي (شخصيات ومذاهب)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، 1999.

146-محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الابلاغ النفعي و الابداع الفنّي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،أربد، الأردن، ط1، 2011.

147-محمد سعد شحاتة: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط 2003.

148-محمد صابر عبيد: التشكيل الشعري (الصنعة والرؤيا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ،سوريا، د ط ، 2011.

149-محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الأردن، ط1، 2005.

150-محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط1، 1994

محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995، **-158**

159-محمد عزّام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

160-محمد عليّ الكندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

161-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ،دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط3، 1964،

162-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين،الجزائر،ط1، 2009.

163-محمد كمال ابراهيم جعفر: التصّوف طريقا وتجربة ومذهبا، دار الكتب الجامعية، القاهرة، د. ط، 1970.

164-محمد مصطفى حلمي: الحياة الروحية في الاسلام، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 2011.

165-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط3، 1999.

166-محمد مفتاح: دينامية النص(تنظير و انجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1990.

167- محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة.

168-محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام محي الدين بن عربي)، دار الكاتب العربي، دمشق، ط 2، 1993.

170-محي الدين ابن عربي: ديوان ترجمان الأشواق، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

171-محي الدين ابن عربي: رسائل ابن عربي، دار احياء التراث العربي، بيروت، كتاب الفناء في المشاهدة الجزء 1.

172-مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،2002.

173- مصطفى كامل الشيبي: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الاسلامي،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1997.

174-ممدوح الزوبي: الطرق الصوفية ، ظروف النشأة و طبيعة الدور ، الأهالي للتوزيع، دمشق، ط1، 2004.

175-منذر عيّاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002.

176-منذر عيّاشي: مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحّاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1990.

177-منير العكش: أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، دط، 1990.

178-منير سلطان: الصورة الفنية عند المتنبي(المجاز)،دار المعارف ، الاسكندرية، د ط، 2007.

179-موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلّياتها، دار جرير للنشر و التوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014.

180-موفق قاسم الخاتوني: دلالة الايقاع وايقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث(قراءة في شعر محمد صابر عبيد)،دار نينوى للتوزيع و النشر،ط1، 2013.

181-ميشال جوزيف شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ،بيروت، لبنان، ط2، 1987.

182-ميشال زكريا :الألسنية وعلم اللغة الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1986.

183-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الأدب ، بيروت، د ط، 1962.

184-ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001.

185-نزار قباني: أحلى قصائدي، القصة السورية، ط16، 1992.

186-نصر حامد أبو زيد : هكذا تكلم ابن عربي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

187-نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ،مكتبة الأقصى ،الأردن،ط2، 1982.

188-نظلة أحمد نائل الجبوري: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، بيت الحكمة،بغداد،ط1، 2001.

189-نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

190-نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج1، دار هومة للنشر والطبع والتوزيع،الجزائر،دط،2010 .

191-نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ، دار هومة، الجزائر، 2012، ج 2.

192-وفيق سليطين: الشعر والتصوف، دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا، ط1، 2013.

193- ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر(المفاهيم و الانجازات)، د ت، د ط،

195-يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1997.

196-يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1988.

197-يوسف زيدان: الطريق الصوفي وفروع القادرية بمصر، دار الجيل للنشر، بيروت، ط1، 1999.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1-آنّا ماري شيميل: الأبعاد الصوفية في الاسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد اسماعيل السيّد ورضا حامد قطب، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2006،

2-بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)،تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006،

3-بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الانماء القومي، د ط، د ت،

4-تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت وآخر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ، ط2، 1990،

5-جون كوهين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 1990

6-دافيد باكان: فرويد و التراث الصوفي اليهودي، تر: طلال عتريسي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1988،

7-الزابيت درو: الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، تر: محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، د ط، 1961،

8-سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، تر: عبد القادر البحراوي ، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1997.

9-لوسيان غولدمان: العلوم الانسانية والفلسفة، تر: يوسف الأنطكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة ،المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.

10-لويس سي دي: الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للطبع، العراق، د ط، 1982.

11-رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبيقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

12-مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003.

13-ماكس فيبر: الأخلاق البروتاستنتية وروح الرأسمالية، تر: محمد علي مقلّد، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، دط، دت.

14- ولتر ستيس: التصوف والفلسفة، تر: امام عبد الفتّاح امام، الناشر مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، 1999.

رابعا:-المجلات والدوريات

1- أمين يوسف عودة: تجليات المنزع الانساني العالمي في الخطاب الصوفي، المجلة الأردنية في الدراسات الاسلامية، المجلد8، ع1، 2012.

2- أحمد عاشوري: التصوف في الديانات السماوية، مجلة منيرفا، مجلد 05، ع 02، فيفري 2021

3- أحمد الطربيق أحمد: الخطاب و خطاب الحقيقة (مبحث في لغة الاشارة الصوفية)، مجلة فكر و نقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع 40، جوان 2001.

4- رندة جنينة، محمد قريبيز: رمز المرأة وأبعاده العرفانية في مقام الحبّ الإلهي، مجلة دراسات وأبحاث،ع2، أفريل2020.

5- سليمان العطّار: الأسلوبية علمٌ و تاريخ، مجلة فصول، ع2، 1981.

6- مسايل السعدي: سحر الرمز الصوفي في ديوان ترجمان الأشواق، مجلة الآداب و العلوم الاجتماعية، ع16.

7- سفيان زدادقة: الرمز ودلالته في الشعرية الصوفية (متوالية الصورة، المجاز، الخيال، الأسطورة)،مجلة الآداب و العلوم الاجتماعية، ع1.

8- السيّد البحراوي: دراسة وتحقيق (كتاب العروض للأخفش)، مجلة فصول، ع 2، مصر،1986.

9- الشريف حبيلة: البنيوية التكوينية في النقد الأدبي رؤية لوسيان غولدمان، مجلة العلوم الاجتماعية و الانسانية، المركز الجامعي تبسة، ع 2، 2007.

10- طيّب جاب الله: دور الطرق الصوفية و الزوايا في الجزائر، مجلة معارف، كلية العلوم الاجتماعية و الانسانية، جامعة البويرة، العدد 14 أكتوبر 2013.

11- الطاهر بونابي: نشأة و تطور الأدب الصوفي في المغرب الأوسط، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد 2، سبتمبر 2004.

12-عباس رشيد الدده: الصوفية مخصّبا للشعرية(نحو قراءة سايكوصوفية لجدارية محمود درويش)،مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، ع97، 2011.

13- عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي،ع201،كانون الثاني 1988

14- عبد الرحمن تركي: نشأة الطرق الصوفية بالجزائر (دراسة تاريخية)، ضمن الملتقى الدولي الحادي عشر (التصوف في الاسلام و التحدّيات المعاصرة).

15- كهينة قاسمي: موضوعات الشعر الصوفي الجزائري القديم، مجلة التحبير، ع 2، جوان 2020.

16- لخميسي شرفي: المفارقة و أبعادها الدلالية و الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، ع 9، 2016

17- مبروكة معطى الله: التصوف اليهودي (القبالاه) المفهوم و التطور، مجلة القرطاس، العدد14، 2021.

18- مختارية بن عابد: القصيدة الجزائرية المعاصرة من الشكل العمودي الى الحر، مجلة آفاق للعلوم، ع4، 2016.

19- نصيرة صوالح: الصوفية من خطاب الفتنة إلى فتنة الخطاب، مجلة حوليات التراث، ع2، 2004، جامعة مستغانم.

20- نعيمة سعدية: شعرية المفارقة بين الابداع و التلقي، مجلة الآداب و العلوم الانسانية والاجتماعية، بسكرة، ع 1، جوان 2007.

21- هدى الصحناوي: الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، ع 1

22- لؤي شهاب محمود: الأنثى رمزا صوفيا، مجلة الباحث الإعلامي، 2009.

23-وردة مسيلي: لغة الخطاب الانثوي و تجلياته في الشعر الصوفي، مجلة مقاليد، ع 12، 2017.

خامسا:-الرّسائل والأطروحات:

1- حمزة حمادة: جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، رسالة ماجستير2008، جامعة ورقلة.

2- دليلة مكسح: المرجعيات الفكرية والفنية في شعر ياسين بن عبيد، رسالة ماجستير (2006-2007) جامعة بسكرة.

3- ساعد خميسي: الرمزية و التأويل في فلسفة ابن عربي الصوفية (رسالة دكتوراه دولة)، 2005، جامعة منتوري قسنطينة.

4- سعيد نواصر: الخطاب الروحي في الأدب الصوفي أطروحة دكتوراه 2017، جامعة تلمسان

5- كمال بوغديري: الطرق الصوفية في الجزائر(الطريقة التيجانية نموذجا)، أطروحة دكتوراه، 2015، جامعة سطيف2.

6- محمد بن يحيى: خصائص الأسلوب في شعر النابغة، أطروحة دكتوراه تخصص علوم اللسان، 2015جامعة بسكرة.

7 -نور سلمان: معالم الرمزية في الشعر العربي، رسالة مقدّمة لنيل شهادة أستاذ العلوم، الجامعة الأمريكية. بيروت، 1954.

سادسا:المواقع و الجرائد الإلكترونية:

1- عبد الحميد هيمة: بعض الأدباء وجدوا في التصوف مرتكزا تراثيا يتناسب مع الواقع، الموقع الإكتروني www.annasroline.com .

2- آمنة بلعلى: ليس كلّ أدب يستعمل المصطلحات الصوفية يعد تصوفا، الموقع الالكتروني: www. annasronline.com ،يوم02مارس2015.

3-أحمد بوزيان: اشكالية المصطلح الصوفي بين فيض اللطائف وضيق الدلالة، الموقع الإلكتروني platform elmanhal. Com

4--الزين محمد شوقي: هل العالم في حاجة الى الفكر الصوفي اليوم؟، مقال منشور في موقعwww.annasronline.com، 14أوت 2017، يوم 06.02.2022، الساعة: 14:00

5--محمد كعوان: التجربة الصوفية تتأسس على أسلبة اللغة، الموقع الالكتروني، www.annasroline.com

6--ايمان الشنيني: التناص (النشأة و المفهوم)،مجلة أفق،2002، الموقع الإلكتروني www.mailtoiraru@net.sg.com

7- ياسين بن عبيد و التجربة الصوفية، الموقع الالكتروني www.symiaconseil.dz،

8-ياسين بن عبيد: التهافت على الأشكال الشعرية أسس للرداءة، جريدة المساء 1/أفريل/1996.

9- ياسين بن عبيد: جدلية العلم و الحجاب، جريدة البصائر، 24/ جويلية/ 2023.

سابعا:-المعاجم والقواميس:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار احياء التراث العربي، بيروت، ط3، د ت،

2- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد الأول، د ط، د ت.

3-مجّمع اللغّة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 1983.

الملحق

الملحق رقم 01: نبذة عن الشاعر

هو الشاعر و الناقد و الصوفي ياسين بن عبيد، ولد يوم 1958/07/07، بدائرة بوقاعة بولاية سطيف، تلقى تعليمه الابتدائي ببرج زمورة، ثم التحق بمدينة برج بوعريريج لمزاولة الإكمالي والثانوي، ثم انقطع إلى الأخذ عن العالم الصوفي القدير عمر أبي حفص –رحمه الله-

امتهن التدريس لمدة طويلة، ثم التحق بجامعة سطيف للتخرج بشهادة الليسانس في الأدب العربي (1995)، ثم شهادة ماجستير (2003-2004)،ثم دكتوراه في النقد المعاصر بمعهد اللغات و الحضارات الشرقية بباريس، كما نال كذلك شهادة الدراسات المعمقة من معهد اللغات والحضارات الشرقية بباريس (2002-2003)، لديه العديد من الدراسات النقدية والأدبية نذكر منها: الحلاج شاعرا (دراسة في سيرته الفكرية و إنتاجه الشعري)، الشعر الصوفي المعاصر في الجزائر باللغة الفرنسية، الشعرية الصوفية المفاهيم و الإنجازات (عمر أبو حفص نموذجا)،الأدب المقارن (الأصول، الخطابات، الآليات)، لديه الكثير من المقالات العلمية المنشورة في مجلات و صحف وطنية وعربية.

أما دواوينه الشعرية فهي:

-الوهج العذري(1995)

-أهديك أحزاني (2000)

-معلقات على أستار الروح (2003)

-غنائية آخر التيه (2007)

-هناك التقينا ضبابا و شمسا (2008)

-فارس في مملكة الغيم (2016)

-حدائق المعنى (2020).

الموضوعات

العنوان	الصفحة من	الصفحة إلى
شكر وعرفان		
إهداء		
مقدمة	أ	هـ
مدخل: في لغة التصوف و امكانات الخطاب		
1- في أصل اشتقاق كلمة تصوف و صوفي	7	13
2- في مفهوم التصوف	13	18
3- مراحل تطور التصوف الإسلامي	18	23
4- اللغة الصوفية و ممكنات الخطاب	23	33
الفصل الأول: الشعر و الخطاب الصوفي (مطارحات نظرية)		
أولا: - مقدمات في الخطاب الشعري و طبيعته	35	51
1- لمحة عامة عن مفهوم الشعر	35	40
2- مفهوم الخطاب الأدبي	43	43
3- مقومات الخطاب الشعري و خصائصه	43	51
ثانيا: الشعر و التصوف و حدود العلاقة	51	60
1-مسألة الإلهام	55	56
2-مسألة الخيال	56	58
3-مسألة اللغة و الرمز	58	60
ثالثا: الشعر رؤية للعالم و تحقّق بالوجود	60	68
رابعا: من الشعر الصوفي إلى الشعرية الصوفية	68	71
خامسا: ممكنات الخطاب الصوفي و أفق العولمة	71	81
الفصل الثاني: الشعر الجزائري و التجربة الصوفية (الخصوصية و الانتماء)		
أولا: مسارات تحول الخطاب الشعري الجزائري	83	93
1-مرحلة الاحتلال و مابعده (1830م إلى 1920م)	83	85
2-مرحلة بداية الوعي (1929م إلى 1930م)	85	86
3-مرحلة النص التقليدي و التأثر بالنص المشرقي(1931م -1945م)	86	

4- الخطاب الشعري الوجداني	87-86
5- الخطاب الشعري الثوري	87
6- الشعر الحر	90-88
7-مرحلة ما بعد الاستقلال	91-90
8-مرحلة شعر الثمانينات	92-91
9-مرحلة تجسيد الخصوصية الجزائرية	93-92
ثانيا: الحركة الصوفية في الجزائر و امتداداتها في الفضاء الاسلامي	100-93
1-الطريقة القادرية	99-98
2-الطريقة الشاذلية	99
3-الطريقة السنوسية	99
4-الطريقة التيجانية	100
ثالثا: الشعر الصوفي الجزائري القديم و موضوعاته	107-101
1-موضوع الحبّ الإلهي (المحبة الإلهية)	102-101
2-موضوع المديح النبوي	104-102
3-موضوع الرحلة الصوفية	107-105
رابعا: اللغة المؤنثة و أنثى الخطاب في القصيدة الصوفية	114-107
خامسا: الرمز الشعري التاريخي و التأويل الصوفي	125-115
1-رمز المرأة	120-118
2-رمز الخمرة	124-121
3-رمز الطبيعة	125-124
الفصل الثالث: جماليات اللغة الصوفية في شعر ياسين بن عبيد	
أولا: في مفهوم الأسلوب و الأسلوبية	135-127
1-الأسلوب عند القدامي	129-127
2-الأسلوب عند المحدثين	132-129
3-مفهوم الأسلوبية	134-132
4-اتجاهات الأسلوبية	135-134
ثانيا: التجربة الصوفية من منظور ياسين بن عبيد	136-135

ثالثا: البنيات الأسلوبية للغة الشعرية في دواوين ياسين بن عبيد	170-137
1- البنية الإيقاعية (المستوى الإيقاعي)	156-138
2-البنية التركيبية (المستوى التركيبي)	167-157
3-البنية الدلالية(المستوى الدلالي)	170-167
رابعا: جماليات التناص في شعر ياسين بن عبيد	181-170
1-مفهوم التناص	173-170
2-التناص القرآني	176-173
3-التناص الأدبي	181-177
4-التناص الصوفي التاريخي	181
خامسا: عرفانية الرمز الصوفي وإحالاته الدلالية في شعر ياسين بن عبيد	195-181
1-رمزية الخمرة	186-184
2-رمزية المرأة (الأنثى)	187-186
3-رمزية الطبيعة	195-187
سادسا: جماليات المفارقة في شعر ياسين بن عبيد	213-195
1-مفهوم المفارقة	197-195
2-المفارقة على مستوى العنوان	197
3-المفارقة جزء من النص	197
4-المفارقة الكليّة(مفارقة النص)	213-198
-خاتمة	216-215
-قائمة المصادر و المراجع	235-218
الملحق	237
الملخص	

الملخص:

من المعروف أنّ اللغة الصوفية تجد مرجعها في التجربة الشعرية الروحية المفارقة، والتي تنبني على علاقة متوترة بين أداة التعبير – وهي اللغة - ومصدر التعبير وهي الذات، وكلما كانت الذات متألقة وسامية اقتضت لتحقيق التعبير خرقًا لغويًا. واللغة بذلك في الخطاب الصوفي تتجاوز كونها أداة لتكون عالمًا قائمًا بذاته، إنّ لغة المتصوفة تقتضي أن تدرس من جديد و بأدوات معاصرة.. إذ للغة التصوف مزاج خاص و سمة متفردة تحتاج بطبيعتها إلى التأويل ،إنّ الاشتغال على إشكالية اللغة الصوفية هو بلا شكٍ اشتغال دؤوب على طيف واسع من المعارف والمباحث المتعدّدة التي تنتمي الى حقول معرفية متعدّدة، كما أنّ الخطاب الصوفي كباقي الخطابات يتضمن مستويات مختلفة ،ما قيل وما هو ضمني وما هو مسكوت عنه وحتى الارتقاء الى ما هو لا مفكر فيه زمن الكتابة، و لذلك ارتأينا أن تكون القراءة أسلوبية بالأساس ، فهدفنا في النهاية هو وصف لغة الخطاب الشعري الصوفي في عموم القصيدة الجزائرية المعاصرة ،وبالتركيز أساسا على نموذج شعري واعد ومكرس ومعترف بقيمته في هذا الفضاء الثقافي، وهو شعر ياسين بن عبيد.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الشعر، التصوف، القصيدة المعاصرة، ياسين بن عبيد.

Abstract

It is known that the Sufi language finds its reference in the paradoxical spiritual poetic experience , which is based on a tense relationship between the tool of expression - which is language - and the source of expression, which is the self, and whenever the self is brilliant and sublime, it requires the achievement of expression a linguistic breach. Language in Sufi discourse goes beyond being a tool to be a world in its own right, the language of Sufis requires that it be studied anew and with contemporary tools. As the language of Sufism has a special mood and a unique feature that needs to be interpreted by nature, working on the problem of Sufi language is undoubtedly a diligent work on the spectrum of A wide range of knowledge and multiple investigations that belong to multiple fields of knowledge, and the Sufi discourse, like other discourses, includes different levels, what was said and what is implicit and what is untold about it and even rise to what is not thought about at the time of writing, and therefore we decided that the reading is stylistic mainly, our goal in the end is to describe the language of Sufi poetic discourse in the general contemporary Algerian poem, and to focus mainly on a promising poetic model, dedicated and recognized its value in this cultural space, and its Yacin Ben Abid Poetry.

Keywords : The language ,poetry ,sufism ,contemporary poem ,Yacine ben abid.