الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث(ل. م. د)

تخصص: لغة وأدب عربي

عنوان الأطروحة:

جماليات الرمز الصوفي في الشعر المغاربي

" تجليات ودلالات "

إعداد الطالبة:

نسيمة بوزمام

إشراف:

أ. د/ بلقاسم ذوادي

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	(اللقب والاسم)	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
1	البشير عزوزي	أستاذ محاضر أ	جامعة برج بوعريريج	رئيســــــــا
2	بلقاسم ذوادي	أستاذ التعليم العالي	جامعة برج بوعريريج	مشرفا ومقررا
3	قدور رحماني	أستاذ التعليم العالي	جامعة مسيلة	مناقشا
4	بوزيد رحمون	أستاذ محاضر أ	جامعة مسيلة	مناقشا
5	عيسى بربار	أستاذ محاضر أ	جامعة برج بوعريريج	مناقشا
6	عزوززرقان	أستاذ محاضر أ	جامعة برج بوعريريج	مناقشا

السنة الجامعية: 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم
MRTsoft

كلمة شكر

في البداية الشكر لله الذي أعاننا على إنهاء هذ العمل فالحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة .

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الدكتور المشرف "بلقاسم ذواذي" على كل ما قدمه لي من توجيهاتها ومعلوماتها القيمة التي ساهمت في إثراء موضوع دراستي في جوانبها المختلفة فلك كل التقدير والاحترام.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة وإلى كل من قدم لي يد المساعدة على إتمام هذا العمل.

مقدّمـــة

مقدمة:

يُعتَبر الفكر الصّوفي أحد أهم المحاور التي استطاعت أن تفرض نفسها على ساحة الإبداع الأدبي عند العرب منذ القديم، وتعزز حضوره حين توجهت الدراسات النقديّة المعاصرة إلى مُساءلة حقيقة العلاقة بين الأدب وغيره من الحقول المعرفيّة والفكريَّة الأخرى، فغدت مسألة استدعاء التراث في الخطاب الشعري المعاصر أمرا لابدّ منه؛ باعتباره موردا دائم التدفق بإمكانات الإيحاء التي تُضفي طابع الجمالية على القصيدة المعاصرة، ويعدّ التراث الصوفي أحد أهم المواد التي استقى منها الشّعر العربي المعاصر موضوعاته؛ خاصة بعدما اتجه الصوفية إلى الكتابة الأدبية (شعرا ونثرا) لينقلوا تجاربهم للقراء في قالب جمالي إبداعي، ولعلَّ الشّعر أكثر الأجناس الأدبيّة احتضانَا لهذه التجربة باعتباره يتقاطعُ معها في الكثير من الخصائص كإفراغ التجربة الذاتية وقوّة الإبلاغ مع القدرة على التأثير في المتلقي من خلال الجمع بين الكلمة والنغمة، كما تميّز الشعر الصوفي بتوظيف الرمز الذي مكَّن الشّعراء من خلق مساحة جماليّة في نصوصهم حين عمدوا إلى التلميح دون التصريح، كونهم اهتموا بالتعبير عن المناطق الخافتة في أعماق النفس الإنسانية والتي يصعُبُ التعبير عنها بدّقة ووضوح، باعتبارهم يتعاملون مع تجربة روحية مُغرقة في عوالم غيبية تعجز المفردات أن تحتويها وتصورها بصورة دقيقة.

إنَّ استيعاب الشعراء العرب المعاصرين للموروث الصوفي وتوظيفه في نصوصهم الشعرية صار ظاهرة شائعة، فكان من الطبيعي أن تظهر ملامحه في الشعر المغاربي الذي لم يكن بمعزل عن التحولات الكبرى التي شهدها الخطاب الشّعري العربي حين تعالق بالفكر الصوفي، وإنْ كان ظُهور هذه الموجة الفكرية في الشّعر المغاربي مُتأخرا نوعا ما مقارنة بنظيره المشرقي، إلَّا أنَّ المتتبع للحركة الشّعرية المغاربيّة يلحظ نُزوعا كبيرا نحو توظيف الرّمز الصوفي الذي صار ملاذا يتجه إليه الشّعراء هُروبا من واقعهم المتردي المليء

بالإحباط وخيبات الأمل المتكررة، والشّعور بكلّ أنواع القهر والغُربة الرّوحيّة؛ فلم يجد الشعراء مُتنفسا لهم سوى نصوصهم الشّعرية الصوفية الموغلة في الغموض بحثا عن عالم مثالي افتقدوه في واقعهم.

والحقيقة أنَّ التجربة الشّعرية الصوفيّة ليست تجربة خلجات شعورية فحسب، إنّما هي تجربة فكرية وفلسفية، كما أنَّها تجربة لغوية متميّزة؛ تلبس فيها الألفاظ معاني جديدة تختلف عن دلالتها التقليدية الرَّاسخة في المعجم، وتميلُ إلى الغموض الناتج عن توظيف اللغة الرّمزية التي تخلق في النص الشّعري مساحة للتأويل والبحث عن الدلالات العميقة المتوارية خلف هاته الهالة من الرّموز التي تجعل النص على قدر كبير من الجماليّة والفنيّة، وانطلاقا من هذا الطرح جاء هذا البحث موسوما ب **(جماليات الرّمز الصوفي الشعر المغاربي – تجليات ودلالات–)** وركَّزت فيه على حضور الرّمز في الشّعر المغاربي المعاصر منه تحديدا، وأُشيرُ إلى أنَّني قد اكتفيتُ في هذه الدراسة بثلاث بلدان مغاربية **(تونس/المغرب/الجزائر)**، من خلال بعض المدونات الشعرية: ديوان بداية ما لا ينتهي للشاعر المغربي **محمد الميموني**، وديوان العاديات للشاعر التونسي **طارق الناصري**، وديوان مقام البوح للشاعر الجزائري **عبد الله العشي**، وديوان فصوص التناهي والتجلي للشاعر الجزائري **ناصر إسطمبول** لتكون دراستي معمَّقة أكثر، أمَّا عن أسباب اختياري لهذا الموضوع فهي:

– غِنَى الشّعر المغاربي المعاصر بالرّموز الصوفيّة التي تستدعي مقاربة وتأويلا للوقوف على الدلالات الباطنية المتوارية خلف ستار اللّغة الرَّمزية والتي تبدو صعبة وتحتاجُ إلى دراسة معمقة.

– الرغبة في ولوج عوالم الشّعر الصوفي المغاربي، والوقوف على أبرز ما يخلق فيه طابع الغموض وهو الرّمز الصّوفي على اختلاف إيحاءاته.

– وكذلك الرغبة في الوقوف على خصوصية توظيف الرَّمز الصوفي في الشّعر المغاربي بحُكم أنَّهُ تأخرَ مقارنة بنظيره المشرقي، ما يَفرِضُ خُصوصيَّة تُميّزه بحكم تغيّر بيئة الشّعر وعقلية قائله.

ومن الأهداف التي يرمي إليها هذا البحث مايلي:

– استجلاء خصوصيَّة توظيف الرّمز الصوفي في الشّعر المغاربي من خلال مقاربة المدونات الشّعريّة والكشف عن جماليات توظيف الرّمز الصوفي فيها.

– الوقوف على أهم الرّموز الصوفيّة التي وظفها الشّعراء المغاربة في نصوصهم بتجلياتها ودلالاتها.

– تبيان أوجه الاختلاف في توظيف الرّموز الصوفيّة في الشّعر المغاربي، وخصوصية توظيف هذه الرّموز في كلّ منطقة من هذه المناطق.

وعلى هذا الأساس تبلورت لدي مجموعة من الإشكاليات أهمَّها:

1- ما مدى نزوع الشّعراء المغاربة إلى توظيف الرّمز الصوفي في نصوصهم الشّعرية المعاصرة؟

2- وكيف يُمكن لهذه الرّموز أن تُضفي طابع الجمالية على النص الشّعري المغاربي وهي تميلُ إلى الغموض الذي يُدخلُ القارئ في متاهة البحث عن المعنى؟

3- ماهي أشكال توظيف الرّمز الصوفي في الشّعر المغاربي؟ وماهي تجلياته ودلالاته؟

4- وهل يقتصر توظيف الرّمز الصوفي في الشّعر المغاربي على متن النص فقط أم يتجاوزه إلى العناصر خارج نصيّة؟

5- وهل يُعدّ هذا النوع من الكتابة الشّعرية تجربة وجدانية ذات عوالم روحانيّة أم أنَّها موضة فنيّة وجمالية يُقلّدها الشّعراء وينظمون على منوالها لتحويل النصوص الشعرية إلى ضرب من الألغاز والطلاسم؟

أمَّا بالنّسبة للمنهج الذي اعتمدته في بحثي هذا فهو المنهج التحليلي الوصفي القائم على استقراء المادة العلمية.

وقد واجهتني خلال إنجاز هذا البحث صعوبات متعددة، منها ما تعلَّق بتراكمية المادة العلمية الخاصة بالتصوف والشّعر الصوفي؛ وهو الأمر الذي أدخلني في متاهة الفرز واختيار ماهو دقيق ويخدمُ البحث بصفة مباشرة، ومنها ما تعلق بصعوبة الحصول على المدونات الشّعرية الخاصة بتونس والمغرب؛ ذلك أنَّني حرصتُ تمام الحرص على أن تكون الدواوين المدروسة مُغايرة لما كان قد طرقهُ الباحثون قبلي، فأردتُ أن تكون النماذج التطبيقيّة مُغايرة تماما لما سبق حتى يكون هناكَ نوع من الجدَّة في البحث، كما واجهتني صعوبة أخرى تتمثَّلُ في انغلاق النص الشعري الصوفي المغاربي وغموض دلالاته، وكذلك رمزيته التي خلقت لديَّ صعوبة في استجلاء الدلالات العميقة للنصوص الشّعرية.

وبعد جمع المادة العلمية وتصنيفها تبيّن لي أن تتوزع خطة هذا البحث على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وملحق:

أمَّا **المدخل** فقد خصصتهُ لبعض المفاهيم الأولية المتعلقة بالجماليات والرّمز والتصوف.

وأمَّا **الفصل الأول** فقد وسمته ب "**النزعة الصوفية في الخطاب الشعري المغاربي**" وقسمته إلى مبحثين:

المبحث الأول: وقد خصصته للحديث عن النزعة الصوفية في الشّعر المغاربي القديم بخصوصياتها وأعلامها وأنماطها.

المبحث الثاني: وقد خصصته للحديث عن النزعة الصوفية في الشعر المغاربي المعاصر بملامحها وخصوصياتها.

و**الفصل الثاني** جاء تطبيقيا وسمته ب "**أشكال توظيف الرمز الصوفي في الشعر المغاربي (التجلي والدلالة)**" وقسمته إلى مبحثين:

المبحث الأول: خصصته للحديث عن جمالية توظيف الرموز الصوفية التقليدية في الشّعر المغاربي.

المبحث الثاني: وفيه تطرقتُ إلى بعض الرّموز الصوفيَّة ذات متعلقات أخرى.

كما جاء **الفصل الثالث** تطبيقيا كذلك عنونته ب "**الرمز الصوفي وإنتاج المعنى بين متن النص وعتباته**" وقد استقامَ على مبحثين:

البحث الأول: وفيه تطرقتُ للحديث عن العتبات النصية بوصفها أنساقا رمزية مركزة على عتبة العنوان وعتبة الفاتحة.

المبحث الثاني: وفيه عرضت الرمز الصوفي من منظور اللغة والتناص ووقفت على تجربة توظيف الرمز الصوفي في الشّعر المغاربي أهي تجربة وجدانية أم تجربة جماليَّة؟

أمَّا الخاتمة فقد عرضتُ فيها أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث.

وقد خصصتُ الملحق لعرض السيرة العلمية للشعراء المدروسة أعمالهم(**طارق الناصري/ محمد الميموني/ عبد الله العشي/ ناصر اسطمبول**) كما خصصتُ فيه جزءا لقاموس المصطلحات الصوفية الواردة في البحث.

كما استندتُ في هذه الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها الرسالة القشيرية **للقشيري**، ومعجم التعريفات **للشريف الجرجاني**، وكتاب الرمز الشّعري عند الصوفيّة **لعاطف جودة نصر**، والقاموس الصوفي **لعاصم إبراهيم الكيالي**، وكتاب التصوف الاسلامي في الأدب والاخلاق **لزكي مبارك**، وكتاب الغموض في الشّعر العربي الحديث **لإبراهيم رماني**، وكتاب الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا **لأسماء خوالدية**، وكتاب تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة **لآمنة بلعلى**، وكتاب الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة **لسفيان زدادقة** وكتاب الرمز والرمزية في الشعر المعاصر **لمحمد فتوح أحمد**، وكتاب جمالية الرمز الصوفي **لهيفرو محمد علي ديركي**، كما اعتمدتُ على رسالة الدكتوراه المعنونة ب الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر **لعبد الحميد هيمة** وقد أفدتُ من هذه الدراسة باعتبارها من الدراسات السابقة التي تتقاطع مع موضوع بحثي إلى غير ذلك من المراجع.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشّكر للدكتور **بلقاسم ذوادي** الذي أشرف على هذا البحث وأحاطهُ بعنايته قراءةً وتصحيحا وتوجيها، كما أتقدم بالشّكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة لتكبّدها عناءَ قراءة هذا البحث وتصحيحه، والله الموفق.

المدخل

مفاهيم أوليّة حول الرمز والتصوف

1- ماهية الجمال/ التجربة الجمالية

2- موضوع الجماليات

3- الرمزية، ظهورها وخلفياتها الفلسفيّة

4- نشأة الرمزية في الأدب العربي

5- مفهوم الرمز: لغة/ اصطلاحا

6- وظيفة الرمز

7- الفرق بين الرمز والإشارة

8- التصوف في اللغة والاصطلاح

9- دواعي توظيف الرمز عند الصوفية

10- خصوصيات التجربة الشعرية الصوفية

تمهيد:

يتميّز الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات الأدبية بطبيعته الخاصة التي تميل إلى اعتماد الرمزية التي صارت تخلق هالة من الغموض في النص الشّعري فاللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية التي تحتكم إلى مجموعة من القواعد الصارمة التي لا ينبغي تجاوزها، عكس اللغة الشّعرية التي تعتبر في أساسها لغة رمزية تجنح إلى الخيال الذي يُضفي بدوره طابعا جماليا، وقد توجّهت الدراسات النقدية المعاصرة في الآونة الأخيرة إلى مقاربة الخطاب الشعري بعيدا عن منظوره الإيديولوجي من خلال التركيز على ظاهرة الغموض الموحي التي يخلقها الرّمز والتي تسمح للنّقاد بممارسة عملية التأويل.

تُعدّ قضيّة الرَّمز في العمل الأدبي من القضايا التي تُثير الجدل دائما؛ ذلك أنَّ الرمز يعتبر من التقنيات التي يكثر استخدامها في الشعر العربي قديمه وحديثه؛ إذ يُعتبر محاولة جادة لخلق حالة شعرية وتوليد طاقة دلالية وإيحائية وتعبيرية جديدة تقترب من فهم علاقة الإنسان بذاته وبواقعه ووجوده، فالرّمز جمالية من جماليات القصيدة العربية القديمة والمعاصرة نظرا لكونه من أرقى أساليب التعبير التي توجه القصيدة صوب الدلالة العميقة والباطنة المستترة بدل السير بها في منحى مباشر وسطحي، وهو بذلك يمنح للشاعر القدرة على الإيحاء بالدلالة، بدل تقديمها بشكل مباشر، ومن هنا فإنَّ الرمز أداة تضمن مشاركة المتلقي في العملية الإبداعية؛ إذ صار المتلقي في الفترة المعاصرة مبدعا ثانيا حين يمارسُ فعل النقد، وذلك من خلال ما يُحقّقه من كشف دلالي وبما يقدّمه من تأويلات مختلفة للرمز المراد فكّ شيفراته.

وقد اعتمد الخطاب الشّعري العربي في الفترة المعاصرة على الرّوافد التراثية التي اتخذها فيما بعد رموزا يعبّر من خلالها عن قضايا السّاعة التي تشغله، وهذا ما يدل على ارتباط الشّعراء المعاصرين بموروثهم العربي القديم وتمسكهم به، وتوظيفه في التعبير عن

قضايا عصرهم، والتراث الصوفي من أهم الخطابات التي توجَّه إليها الشّاعر المعاصر ووظفها في نصوصه الشعرية، وهو ما يفسّر الأثر الصوفي الغالب على الكثير من القصائد المعاصرة، والمتتبع للخطاب النقدي العربي المعاصر يلحظ فيه اختلافا كبيرا عمَّا كان سائدا في فترات ليست بعيدة عن عصرنا الحالي، خاصة بعد سيطرة المناهج النسقية التي صارت تقارب النص الأدبي انطلاقا من بنيته الداخلية بعيدا عن كلّ العوامل المحيطة بالنص أو الظروف التي أسهمت في إنتاجه.

ويعدّ الخطاب الشعري الصوفي من الخطابات التي اهتمت بها الدراسات النقدية المعاصرة أشدّ الاهتمام؛ وذلك حينَ حاولت أن تنسلخ من المقاربة الإيديولوجية لهذا الخطاب متجهة للبحث عن جمالياته المتوارية خلف ذلك الغموض الذي يكتسيه، بعدما كانت الدراسات السّابقة التي احتفت بالخطاب الشعري الصوفي كلّها تُركّز على دراسة الإيديولوجيات المتضمنة في النص الشعري؛ وقد كانت في مجملها عبارة عن شروح لغوية وصوفية تهتم بالمتصوفة أكثر من اهتمامها بنصوصهم الأدبية، ردا على من كفَّر أو تحامل أو اتهم المتصوّف في عقيدته[1] إنَّها مُحاولة لتجاوز تلك النظرة السطحية التي التصقت بهذا الخطاب، ومُحاولة للنظر إليه على أنَّه إبداع أدبي على قدر كبير من الجمال والنزوع إلى الخيال اللّامتناهي الذي يسوق القارئ لممارسة التأويل، وهوما يجعلُهُ نصا يستحق أن نقف فيه على عنصر الجمالية بدل الوقوف على دلالاته السَّطحية التي تتجه بالمعنى إلى مسار آخر أقل ما يُقال عنهُ أنَّهُ كفر.

ومن هذا المنطلق حظي الخطاب الشّعري الصوفي بمكانة كبيرة في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، لما تميّز به من غموض موحي جعل النّقاد والدارسين يتوجهون لمقاربته وفكّ شيفرات الرّموز الصّوفية التي يتضمّنها، وبما أنَّ معرفة المصطلح وضبطه

---

[1]- ينظر: آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر– لبنان، 1431ه /2010م، ط1، ص11.

وتحديده تحديدا دقيقا هي معرفة أساسية تدخل في صلب العلم، ارتأيتُ أن أُخصص هذا المدخل للوقوف على أبرز المفاهيم الأساسية التي يتشكّل منها هذا البحث.

لم يعد يُنظر للرمز في المقاربات النقدية المعاصرة على أساس وظيفته النصّية، بل صار يُنظر إليه من خلال وجهة نظر القارئ الذي يُقارب هذه الرّموز ويُحاول تأويلها تبعا لما تُمليه عليه ثقافتهُ ورُؤاه النقدية فأهم "ما يُميّز المقاربات المعاصرة هو نقلها لإشكالية الرّمز من وجهة النص إلى وجهة القارئ بانفتاح هذه المسألة على قضايا التأويل، يوضّح **أمبرتو إيكو (Umberto Eco)** أنَّ جُلَّ السياقات التي ورد فيها الرّمز لم تنجح في تعريفه وأنَّه قد جاء في عدّة نظريات مرادفا للعلامة، لكنّ الرمز يختص بأمور تُميّزه عن العلامة ولذا لن تتجلى هذه الخصائص إلا بالإحالة إلى مصطلح "النمط الرمزي" الذي يربط الرّمز بمؤول النص"[1] فدلالة الرمز لم تعد مرهونة بموقعه في النّص الشعري، وإنّما صارت ترتبط بصفة كبيرة بما يقدّمه قارئ النص من تأويلات، وهذا عكس ما ذهبت إليه الدراسات النقدية السّابقة التي عُنيت بالرّمز؛ حيث ركّزت هذه الدراسات على "وظيفة الرمز ضمن السّياق اللّغوي والتخاطبي والأدبي"[2] ولم تخرج عن نطاق هذه الأمور الثلاثة (اللغة/ الوظيفة/ التخاطبيّة)؛ وليس للقارئ أو السياق دور في تأويل دلالات هذه الرّموز؛ إنَّها مرحلة انتقال سلطة تأويل الرّمز من الشَّاعر إلى القارئ تبعا لثقافته وميوله ووجهات نظره.

وقبل الحديث عن الرمز والتصوف فإنّ أول ما أبتدئ به هذا البحث هو الحديث عن مفهوم **الجماليّة** المشتقة من الجمال؛ هذا المفهوم الذي لا تثبت دلالته من شخص لآخر؛ إذ من غير المعقول أن يتفق كلّ الناس حول جمال شيء معيّن من عدمه؛ ذلك أنّ الأذواق تختلف، الأمر الذي جعل من الجمال مفهوما نسبيا لا مطلقا، حتى أنَّ معظم

---

[1]- سامية إدريس: تمثيل الصّراع الرّمزي في الرّواية الجزائرية(دراسة في علم اجتماع النّص الأدبي)، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، الجزائر- بيروت، 1436ه/2005م، ط1، ص43.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"النظريات الجماليّة تقرّر أنّ الخاصية الجماليّة ليست ثابتا مباشرا للأشياء، وإنّما هو في حقيقته يحوي بالضرورة علاقة بالعقل الإنساني"[1] وهو ما يؤكد مقولة **(الجمال نسبي)** التي كُنا قد أشرنا إليها سابقا؛ فالأشياء لا تَكتسب صفة الجمال من ذاتها أو في ذاتها وإنّما تكتسبها انطلاقا من علاقتها بالإنسان الذي يحكم على الشيء بالجمال أو القبح، وذلك تبعا لذوقه وميولاته الخاصة، وهذا ما يجعل الحكم على جمال الأشياء يختلف من إنسان لآخر، بل قد نجد الاختلاف عند الشَّخص الواحد على حسب اختلاف حالاته النفسيّة، وكلّ متلق للعمل الأدبي سواء كان ناقدا أم مجرّد متذوق لابدّ أن يُصدر حكما تقييميا لهذا العمل، ويحكم عليه بالاستحسان أو الاستهجان، أو بالجمال والقبح، سواء تبعا لمعايير يسير وفقها (الناقد) أو تبعا لذوقه الخاص (المتذوق للأدب).

ولعلّ أهم قاعدة تُبنى عليها الأسس الجمالية كما يقول **محمد مرتاض** هي "الاستعداد الفطري أو التلقائي لتقبّل الجمال لأنّه لو لم يكن لدينا إحساس وشعور بهذا الجمال فإنّنا لا نُدركه ولو كان يحف بنا من كلّ جانب"[2] إذ من المهم أن يكون لدى الإنسان تهيئة نفسيّة تُمكّنه من تقبّل الجمال والتفاعل معه، وعادة ما تنبني هذه التهيئة بطريقة فطرية مضافة إلى ما يكتسبه الفرد من معايير البيئة التي نشأ فيها، وذلك ما يمكّنه من بناء أسس الحكم الجمالي.

1- ماهية الجمال/ التجربة الجماليّة:

إنَّ الحديث عن الجمالية لم يكن وليد العصر الراهن وإنّما ظهرت إرهاصاته عند الفلاسفة منذ عصور مضت؛ إذ لم تكن الفنون الجميلة والانشغال بالخبرة الجماليّة جزء من الخبرة الإنسانيّة بمعناها العام، وقد ظهر مفهوم التصور الجمالي عند فلاسفة الإغريق قبل **سقراط (Socrates)** وفي أفكارهم عن الكون، وتبلورت الفلسفة الجماليّة بمعناها

---

[1]- منصور عبد الرحمان: معايير الحكم الجمالي، الناشر المعارف، القاهرة، 1401ه/ 1981م، ط1، ص4.

[2]- هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري – تائية الشنفرى أنموذجا–، alpha doc للنشر، قسنطينة /الجزائر 2014، ط1، ص62.

الحقيقي في محاورة (**هيباس الكبرى**) التي دارت حول موضوع الجميل بين سقراط وتلميذه **هيباس** (Hibas)؛ حيث تساءل **سقراط** موجها الحديث إلى تلميذه: ماذا عسى أن يكون الجمال؟ فأجاب **هيباس**: إنَّه عدد له بعض الأشياء الجميلة، وقد وجَّه **سقراط** تلميذه إلى أنّه لا يبتغي بسؤاله الجزئيات التي يتصف كلّ منها بالجمال، وإنّما الذي يقصده هو معرفة ماهية ذلك المدرك الكلّي الذي يطلق عليه **الجمال**؛ وبهذا يكون الجمال فكرة أو حقيقة كليّة أما **أفلاطون** (Plato) فيرى بأنَّ الشعر فن، والفن جمال، والجمال والخير متحدان في نظره[1] وهو ما يؤكّد ترسخ فكرة الجمال أو الجمالية عند فلاسفة الإغريق القدامى، ويعتبر **أفلاطون** من أكبر الفلاسفة اهتماما "بالبحث عن القيمة الإستيطقيّة في الفن والواضح من مذهبه الفلسفي أنّه ربط بين الجمال والأيروس* أو الحب بأنواعه المختلفة وعنده أنَّ أوّل مرتبة وأحطها هي التعلق بالأشياء الجميلة، وتعلوا عليها مرتبة ثانيّة؛ فيها يتعلّق الإنسان بالحقائق الفنيّة، من حيث أنّه يوصلها إلى الغير، وفوق هذه المرتبة مرتبة ثالثة، فيما يتعلّق بالعلم بوصفه علما وبالجمال من حيث هو جمال، والمرتبة العليا والأخيرة هي المرتبة التي يتعلّق فيها بالماهيات والصور وحدها بصرف النظر عن كلّ شيء آخر"[2] وهنا يربط **أفلاطون** الجماليّة بالحب ويُصنفها في مراتب عدّة هي مرتبة التعلّق بالأشياء الجميلة، ومن ثمة التعلق بالأشياء الفنيّة، ثم مرتبة العلم بوصفه علما وبالجمال بوصفه جمالا، ومن ثمة مرتبة التعلق بالماهيات والصور، فأفلاطون يرتقي بالمراتب من الأدنى إلى الأعلى بمعنى من الذوق إلى العلم إلى التجريد، وربَّما هذا ما يتوافق مع الفكر الصوفي الذي عادة ما ربط الحب بالجمال؛ إذ عادة ما يصِفُ المتصوفة

---

[1]– ينظر: منصور عبد الرحمان: معايير الحكم الجمالي، ص10–15.

*__الأيروس:__ هو إله الحب والرغبة والجنس ومع أنَّه لا علاقة تذكر لهذا الإله بالطقوس الدينية إلَّا أنَّه من الشخصيات المحبوبة في الأدب والرسم والنحت والموسيقى(ويكيبيديا).

[2]– عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصوفيّة، دار الأندلس للنشر والتوزيع، دار الكندي، مكتبة الإسكندرية بيروت 1978، ط1، ص100.

المحبوبة **(الذات الإلهيّة)** مجسَّدة في رمز المرأة؛ فالمرأة عند المتصوفة هي رمز لجمال التجلي الإلهي.

وقد استُعملتْ الجماليّة كمرادف للجميل عند **بومغارتن (Baumgarten)**؛ حيث استعمل مصطلح العلوم الجميلة للإشارة إلى دراسة الأفكار الجميلة التي يمكن أن يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة، وهو ما يجعل من تعريف الجماليّة كعلم للجميل تعريفا ذو طابع تاريخي، إذ لم يعد اليوم يتطابق مع مختلف المناهج ولا مع الموضوعات المميّزة والطموحات التي تروم الجماليّة تحقيقها؛ إذ يُمثّل حكم الذوق واستجابات الحساسيّة الإنسانيّة للطبيعة والفن كما أوضح ذلك **إيمانويل كانط (Emmanuel Kant)** صميم انشغالات الجماليّة، والجماليّة من منظور ارتباطها بالتفكير الفلسفي تعني دراسة تكوين العمل الفني الحكم والتقدير الجماليين، أشكال الإبداع الفني وتلقي الأعمال الفنيّة والعلاقة القائمة بين الفن والمجتمع[1] وقد تطرق الباحثون والدارسون العرب إلى موضوع الجماليّة، إذ نجد أحد الدارسين يعرّف الجمال بقوله: "مجموعة الأسس النظرية والقواعد والقوانين التي ندرس في ضوءها التجربة الجماليّة ونمتحن من خلالها الخبرة الجمالية ونتذوق عناصرها الفنيّة وقيمها التصويريّة والتعبيريّة والتشكيلية فعلم الجمال العربي يُؤدي إلى إدراك ماهيّة الجمال الفنيّ"[2] ومن هذا المنطلق يتحول مفهوم الجمال – حسب التصور العربي– إلى مجموعة من الأسس والآليات التي نستطيعُ أن نحكم من خلالها على التجربة الجمالية ومن ثمة نتمكن من إدراك الجمال في الأعمال الفنيّة والأدبيّة.

والتجربة الجماليّة هي "تفاعل بين الإنسان ومحيطه، إنَّ من مميّزات الشيء الجميل أنَّه يطرق ذهن الشخص دون استئذان ويشعر بحلاوته وجماله تلقائيا بمجرد أن تقع عليه عينه أو تلامس سمعه، ولعلَّ الحواس الخمس هي وسائل لشعورنا بهذا الجمال والاستمتاع

---

[1]–ينظر منصور عبد الرحمان: معايير الحكم الجمالي، 20 /21.

[2] –عبد العزيز الدسوقي: نحو علم جمال عربي، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد2، يوليو – أغسطس – سبتمبر الكويت، 1978، ص28/27.

به والجمال نوعان أحدها حسيّ وهو يحدث اختلاجات في الجسد أو بمعنى أدق في النفس يزول بزوال المؤثر، أما الثاني فهو معنوي وتجسّده القيم غير المنظورة في المجتمع الإنساني (الأخلاق) ويسمى الجلال ويبقى تأثيره بعد زوال المؤثر"[1] فالحكم على الشيء بالجمال ينشأ من تفاعل الإنسان بالمحيط الذي يعيش فيه؛ ذلك أنَّ أيّ شيء يُلامس عين الإنسان معرض لأن يُقاس مقدار جماله سواء كان هذا الجمال ماديا مرئيا؛ وهو جمال نسبي يختلف حسب ذائقة كلّ إنسان، أم جمالا معنويا يتمثّل في الأخلاق وغالبا ما يكون الحكم بالجمال على هذا النوع مُتَفقا عليه بين البشر؛ ذلك أنَّ الأخلاق النبيلة مُتعارف عليها ولا تقبل أن يُختلف فيها.

والظاهرة الجمالية أو ظاهرة التجميل هي "القدرة على التحويل والتغيير لأشياء العالم إلى مواضيع جماليّة والتي يجريها كلّ مبدع والتي لا يمكن أن يمسك بها الإدراك الجمالي وحده في لامبالاة بالمعنى الذي يُسند لها ثقافيا"[2] بمعنى أنَّ كلّ مبدع سواء كان أديبا أم فنانا أم غير ذلك بإمكانه أن يُحوّل شيئا موجودا في الطبيعة كنا قد تعودنا على رؤيته بشكل يومي إلى موضوع جمالي، لوحه فنيّة مثلا أو قصيدة شعريّة وذلك تبعا لقدرة كلّ مبدع.

أمَّا الحديث عن الظاهرة الأدبيّة عند العرب جاء في معرض حديثهم عن جماليات اللغة العربيّة، حيث يقول **ابن فارس:** "الفكرة الجماليّة التي تحرص عليها ألفاظ وتراكيب اللغة العربيّة قائلا : إنّ الحس الجمالي تعرض عليه اللغة العربيّة في بنيتها وتركيبها"[3]

---

[1]– هديّ فاطمة الزهراء: جمالية الرمز في الشعر الصوفي – محي الدين بن عربي أنموذجا–، رسالة مقدمة لنيل هادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور محمد مرتاض، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، السنة الجامعية، 1427ه– 2006م، ص57.

[2]–رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة وتقديم: إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، تونس 1430ه/2009م، دط، ص21.

[3]– رجب عبد الجواد إبراهيم: موسيقى اللغة، دار الآفاق العربيّة، مدينة نصر/ القاهرة، 1423ه–2003م، ط1، ص5 نقلا عن هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ص62.

فاللغة العربية كما هو متعارف عليه لغة بيان وفصاحة، والجمال يكمن في تراكيبها وألفاظها التي تسحر القارئ، وانطلاقا مما سبق يمكننا القول أنّ النظريات قد تعددت والآراء تضاربت في تفسير الجمال وتقنينه، ويُمكن أن نجملها في اتجاهين اثنين:

- **الاتجاه الأول:** وهذا الاتجاه "يؤمن بوجود أسس وقواعد موضوعية يقاس بها الفن والجمال، ويجعل العمل الفني في نفس الوقت عملا موضوعيا تتحكم فيه قوانين مطلقة تبلغ في دقتها قواعد ونظريات العلوم الرياضية"[1] إذ يحاول هذا الاتجاه أن يجعل من العمل الفني أو الجمالي ضربا من العلم حينما يُخضعه لقوانين مضبوطة يُقاس من خلالها العنصر الجمالي، وبذلك يحاول هذا الاتجاه أن يفرض طابعا موضوعيا بعيدا عن الذاتية في قياس نسبة الجمال في العمل الفني.

- الاتجاه **الثاني:** أمَّا هذا الاتجاه ف "يستبعد أيّ قوانين أو قواعد ثابتة لتقنين الجمال فالحكم الجمالي ذاتي بحت، ونحن نتلقى عملا فنيا، فإمَّا أن نتأثر به فنقبله فيكون جميلا وإمَّا لا يحدث هذا التأثر فنرفضه ولا نحكم بجماله"[2] وهذا الاتجاه لا يعترف بتقنين الجمال في العمل الفني؛ من منظور أنّ الإبداع يكون ذاتيا نابعا من تجربة يكون قد عاشها المبدع أو تأثَّر بها، ومتى كان الإبداع غير خاضع للتقنين فإنّ الحكم بالجمال أو القبح يكون نابعا كذلك من ذاتية القارئ وذوقه الخاص.

2- موضوع الجماليات:

لابدّ لكلّ علم من العلوم سواء كان قديما أو حديثا من موضوع يُعالجه ويقف عليه ولعلّ الجماليات في دلالتها الواسعة تهتم "بكُلّ ما يتعلّق بالإستتيقا* أي بالمحسوس الذي تدخل معه في علاقة بواسطة الإدراك، إنّها تهتم بقدرتنا على الإحساس من خلال انطباعات الحواس(...) نحن بذلك نُعبّر عن موقف جمالي، يتجلى هذا الأخير في حكم

---

[1]- منصور عبد الرحمان: معايير الحكم الجمالي، ص 6.

[2]- المرجع نفسه، ص7/6.

*الاستتيقا: علم الجمال.

ذوقي، في تقدير عاطفي فردي صرف، وهو حكم يختلف عن الحكم المعرفي أو الواقعي، أن نحكم على شيء بأنَّه صغير أو كبير، ممتد أو ملون ليس نفس الأمر بأن نحكم على الرشاقة، على الجمال أو القبح"[1] فالجماليات تهتم بكلّ ما نستطيع أن نتلمسه بحواسنا، وهو ما يُمكّننا من إصدار حكم ذوقي سواء بالجمال أو القبح، فالحكم على الشيء ليس له علاقة بنوعية ارتباطنا به وإنَّما بالطريقة التي أثَّر بها هذا الشيء فينا فخلق لدينا شعورا بالاستحسان أو الاستهجان.

وبما أنَّني أُعالج موضوع جماليات الرمز الصوفي ينبغي أن أُشير إلى موضوع الجمالية لدى المتصوفة؛ إذ عُني هؤلاء "بجانب الجمال حيث سعوا إلى تجسيده والتعبير عنه في قالب شِعري رمزي يصعب على القارئ فكّ رُمُوزه إلَّا على المتمكن النابغ وبخاصة محيي الدين ابن عربي"[2] فالجماليّة لدى المتصوفة تجلّت في توظيفهم للرمز الصوفي الذي يُضفي طَابعا عامًا على النص الشعري، وهو ما يدفع القارئ إلى البحث عن الجماليات المتوارية في النصوص الشّعرية الصوفيّة المعتمة بالرموز، بينما سعت الجمالية إلى جلب المتعة الفنيّة؛ حينما اهتمت بالشّكل على حساب المضمون، ذلك أنَّ هدفها إقناع القارئ بعيدا عن ارتباطها بقضايا الواقع، وهذا لا يعني بأنّها تُلغي المضمون تماما.

قبل أن أُعرّجَ على موضوع الرمز، وقبل أن أَتحدثَ عن مفهومه اللّغوي والاصطلاحي وكذا مستوياته وأنواعه كان حرّيا بي أن أتحدَّث عن الرّمزية باعتبارها تيارا استطاع أن يفرض نفسه كرد فعل على الواقعية التي جعلت من الأدب تعبيرا عن الواقع، فجاءت الرّمزية لتُؤكد فكرة أنَّ الأدب – والشعر تحديدا– ينبغي أن يتسم بسمة الغموض؛ وحينما أتحدث عن الغموض لا أعني أنَّ النص الشعري يتحول إلى ضرب من

---

[1]–رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ص21.

[2]– هديّ فاطمة الزهراء: جمالية الرمز في الشعر الصوفي – محيي الدين بن عربي أنموذجا–، ص59.

الألغاز والطلاسم التي يصعب فكّها، وإنَّما أقصد ذلك الغموض الموحي الذي يخلق طابعا جماليا في النّص الأدبي.

3- الرمزية؛ ظهورها وخلفياتها الفلسفيّة:

إنَّ الحديث عن مصطلح **الرمزية** بوجه عام لا يعني بالضرورة دخولها في حقل الأدب تحديدا، بل إنَّ المنطق الرمزي قد شمل علوما عدّة كالرياضيات مثلا قبل أن يدخل حقل الأدب والدراسات النقدية عموما ويسمى " المنطق الرمزي **symbolic logic** بأسماء عدّة لوجيستيقا **logistic** أو (جبر المنطق) **Algebra of logic**، أو المنطق الرياضي أو المنطق الصوري، وكُلّها عبارات مترادفة ويُسمى المنطق الرَّمزي لأنَّ لُغته الرّموز لا الكتابة والحديث؛ وليس معنى هذا أنّه يسمى رمزيا لمجرّد استخدامه رموزا"[1] فهناك علوم أخرى تستخدم الرّموز إلَّا أنَّه لا يُطلق عليها مصطلح المنطق الرمزي لأنَّ تواجد الرَّمز لا يعني بالضرورة وجود منطق رمزي، إذ يجب إلى جانب دراسة هذه الرّموز أن تُدرس العلاقات التي تربط بين العديد من القضايا التي تُشكّل هذا العلم ووضع القواعد التي تجعل هذه القضايا مرتبطة ببعضها البعض.

وفي القديم كان **أرسطو** (**Aristote**) حريصا على كتابة القضايا في صورة رمزية حيث كان يصوغ الحروف كرموز للمتغيرات، كما كان يصوغ القياس في صورة رمزية أيضا[2] وهذا ما يُؤكد اهتمام العلماء منذ القديم بالرّمزية تحديدا؛ باعتبارها أساسا تقوم عليه جُلّ القضايا التي يخوضون فيها، وقد كان هذا الاهتمام الكبير بالرّموز في القديم دافعا ساهم في ولوج الرَّمزية إلى عوالم النقد الأدبي، أين بدأ هذا التيار يفرض سلطته في المقاربات النقدية للنصوص الأدبية كرد فعل رافض وقويّ للواقعيّة النقدية التي جعلت من الأدب صورة عاكسة للواقع.

---

[1]- محمود فهمي زيدان: المنطق الرمزي نشأته وتطوره، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007م، ط1 ص19.

[2]- ينظر: محمود فهمي زيدان: المنطق الرمزي نشأته وتطوره ، ص28.

إنَّ شيوع التيار الرّمزي لم يكن وليد العبث، بل ساهمت في ظهوره وشيوعه عدّة عوامل ولعلَّ أهمها نظريات التحليل النفسي التي كان **فرويد (Freud)** أوّل من فتح أبوابها وكشف عن مغاليق النفس البشريّة، وتكلّم عن اللاّشعور ف "حياتنا النفسيّة ليست شعورا فقط، وإنما خلف هذا الوعي عالما فسيحا أكثر فعالية وغنى، وهو عالم اللَّاشعور أو اللاوعي"[1] إذ كان لابدّ من البحث عن أدوات لغوية جديدة هي الرموز للتعبير عن الحالات النفسية غير المفهومة بطريقة الإيماء لا بالطريقة المباشرة الواضحة، وقد اهتم الشعراء كثيرا بالتعبير عن المناطق الخافتة في أعماق النفس الإنسانية والتي يصعب التعبير عنها بدقة ووضوح نظرا لغموضها، فالوضوح والدقة والمنطق والوعي والقيود اللغوية والفنيّة كلّها شروط تخنق الإبداع حسب أصحاب هذا التيار.

لابدّ لكلّ تيار أو مذهب أدبي أن يمر ببعض المراحل التي تسبق ظهوره، وقد كانت هناك بعض الاختلافات حول تاريخ ظهور الرمزيّة، حيث يُرجع بعض الذين أرّخوا للرمزية "ظهورها إلى سنة **1857** حيث ظهر ديوان **أزهار الألم (Les fleurs du mal)** لصاحبه **شارل بودلير (CHarles Baudelaire)**، ثم تبلورت على يد جماعة آخذوا يكتبون منذ سنة **1880م**، ومنهم من أخّرها إلى سنة **1885م**، وهي السّنة التي توفي فيها الشّاعر الفرنسي **فيكتور هيغو (v.hugo)**"[2] والجدير بالملاحظة هنا أنَّ هذين العلمين (فيكتور هيجو وبودلير) هما من أقطاب الرومانسية، فالكاتب الفرنسي الشهير **فيكتور هيجو** لا خلاف حول ولائه للرومانسية و **بودلير** الذي يُصرّ "المشتغلون بالتصنيفات المذهبيّة على أن يقحموه في دائرة الرمزية"[3] وانطلاقا من هذا التاريخ المحدد لظهور الرمزية يمكننا القول أنَّ الفصل في تاريخ التأريخ وتحديد سنة **1880** أو**1885**، أو قبل ذلك في **1857** يبقى نسبيا نظرا لكونها ظاهرة فنيّة تتسم بالجماعيّة، وبذلك فهي تتمرحل في

---

(1)– محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1432ه/2011م (دط)، ص62.

(2)– نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003م، ط1 ص61.

(3)– المرجع نفسه، ص61.

ظهورها حتى تصل إلى النمو والاكتمال، كما لابد لكلّ تيار أدبي جديد من أعلام يحملون لواءه ويساهمون في بثّه وتطويره، ومن بين الرمزيين "الذين تميّزوا بالتشيّع الحقيقي للتيار الرمزي **غوستاف كاهن(G.Kahn) ستيورت ميريل(S.Merril)، فيلي غريفان (V.Griffin)رونيه غيل(R.chil)، وموریاس(j.Moreas)** قبل أن يتمرد على الرمزيّة سنة 1891"[1] وقد عرفت الرّمزية في بداية القرن العشرين جيلا جديدا من الرّمزيين وأهمّهم "**بول فور(Paul.Fort) فرانسيس جيمس (Francis Games)، بول فاليري(Paul Valery)، بول كلوديل(P.claudel) وشارل غيران(C.Guerien)**"[2] وهؤلاء هم أهم أعلام الرمزيّة، وإلى جانب هذا فإنّه لابد لكل تيار أدبي أو نقدي جديد أن يستند على خلفية معرفيّة أو فلسفية محددة، ينطلق منها في وضع أُسسه التي يقوم عليها ومن بين الأصول الفلسفية التي قامت عليها الرمزيّة نجد "المثالية الأفلاطونية؛ فالرمزية مذهب مثالي، ومن الطبيعي أن تستند إلى نزعة من أقدم النزعات المثاليّة وهي الأفلاطونية التي كانت تنكر حقيقة الأشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صور ورموز لعالم المثل: عالم الحق والخير والجمال"[3] فالمثالية تنكر الواقع كلّه وترتفع عنه وتستعيض عنه بعالم آخر تراه عالما تتحقق فيه كل أساسيات الحق والخير والجمال المطلق، وقد تختلف المثاليّة الأفلاطونية مع الرمزية في كون الأولى تُلغي الواقع كلّه، بينما الثانية تُلغي ظواهر الواقع لكن تنطلق منها للوصول إلى الحقيقة العميقة لكنّها لا تلغي الواقع كليا كما هو الحال مع المثالية، ومن بين الأصول التاريخية للرمزية كذلك "ظاهرة الشعر الميتافيزيقي في إنجلترا إبان القرن السّابع عشر، وهو شعر كان يراد به اكتناه الطبيعة، تجاوز المستويات السطحيّة للأشياء، واصطناع الدهشة أمام حقائق الحياة المألوفة"[4] وهو ما يتوافق إلى حد بعيد مع طبيعة الشعر، الذي يحتاج إلى التلميح أكثر من حاجته إلى التصريح والمباشرة،

---

[1]–نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص69.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص57.

[4]–المرجع نفسه، ص68.

وكُلّما كان الشّعر ميالا إلى الغموض الموحي كلّما زادت جماليته، وشدّة تأثيره في المتلقي ودفعه إلى استشعار هذه الجمالية أكثر والبحث عمّا خُفي وراء هذا الغموض.

كما يجدر بي أن أشير إلى أنَّ الرمزيين استفادوا من المؤلفات الموسيقيّة استفادة عظيمة، حيث حاولوا أن يستلهموا عناصر التعبير الموسيقي في مؤلفات الألماني **فاجنر(R.Wanger)** وهي "موسيقى يعانيها مستمعها كما يعانيها مبدعها، وتجمع بين الصوت الإنساني والآلة، وتوحي بتآلفها وتقابلها ومرجعياتها وتحولاتها بأكثر المعاني صفاءا وتجريدا، مستمدة من قوالب الأسطورة ما تتحوّل به إلى تعبير رمزي"[1] وقد اعتمدت الرمزية على هذه الموسيقى من منطلق أنَّ الموسيقى توحي إلينا بما لا يمكن التعبير عنه[2] حيث حاول الرمزيون التقريب بين صناعة الشعر وصناعة الألحان؛ وهذا النزوع الشديد نحو تحويل الموسيقى إلى شعر جعلهم يتحررون من الأوزان التقليدية كقوالب جاهزة وخارجة عن النص.

وعليه يمكننا القول أنَّ الرمزية الأدبية هي "طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها، أو وصفها، ولم تُعرف الرمزية على هذا الوجه الإيحائي إلَّا في أواخر النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[3] كما تُعرّف الرّمزية كذلك من المنظور الفنيّ الأدبي بأنّها: "طريقة فهم العالم أولا وليس في مجرّد الإيحاء بالأشياء ذلك أنَّ للعالم معنى يختفي وراء المظاهر الحسيّة والشاعر (الرمزي) هو الذي يعرف أنَّ كل شيء في العالم محسوس فيحاول أنْ يكشف ما وراء المظاهر"[4] فالمعاني الحسيَّة الظاهرية تُخفي وراءها معاني غامضة لا يُمكن الوصول إليها إلّا بعد تأمل وتركيز في الجانب الموحي الذي يساعد على كشف الدلالة المتوارية.

---

[1]–محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص68.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص65.

[3]–نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص63.

[4]– المرجع نفسه ، ص64.

وبما أنَّ لغة الشعر تعتمد في أساسها على عنصر الغموض الذي يخلق طابعا جماليا في النص الشعري – كما أسلفنا الذكر– فإنَّ اللّغة عند الرّمزيين قد مالت بشكل كبير إلى الإيحاء، على خلاف اللغة العادية التي تميل إلى الوضوح والمباشرة، فاللغة "بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تمثّلها النفس الشاعرة، أو تجسيم ما يتحرّك خلف الحواس (...) اتجه الرّمزيون إلى استغلال إمكاناتها الإيحائية في الأصوات والكلمات والتراكيب، لكي يضاهوا بهذا الموضوع المثالي، ما داموا قد عجزوا عن نقله بكلّ تخومه"[1] فاللّغة العادية الوضعية هي لغة وظيفية عمليّة هدفها تحقيق وظيفة معيّنة بينما لغة الشعر تحتاج لجمالية أكثر ولا تتحقق هذه الجمالية إلا إذا مالت لغة الشّعر إلى الإيحاء عن طريق توظيف الرمز الذي يخلقُ في النص غموضا موحيا.

فالرمزية غالت في كثير من الأحيان في الإبهام والغموض، وانزاحت بالخطاب الشعري إلى متاهات عجز القارئ عن فكّ شيفراتها والوقوف على مدلولاتها، لذلك ينبغي أن أُشير إلى موضوع وقفت عنده الرمزية وهو الغموض والإنغلاق؛ فكثيرة هي الآثار الرمزية التي سقطت –بدعوى تحقيق الإيحائية– في الألغاز والغموض والإبهام التام[2] ليتحوّل الشعر وفق هذا المنظور إلى ضرب من الطلاسم التي صار من الصعب فكّها واستكناه مدلولاتها، وهو ما يجعَلُ القارئ عاجزا أمام النصوص المثقلة بالرّموز المبهمة التي لم يُترك فيها أي مخرج إيحائي.

4- نشأة الرمزية في الأدب العربي:

إنَّ الحديث عن نشأة الرمزية في الأدب يقتضي لا محالة الحديث عن شرارتها الأولى في الأدب العربي في الفترة المعاصرة، حيث أجمع الباحثون والدارسون والمهتمون بحقل الأدب العربي أنّ الرمزيّة العربيّة بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها

---

[1]–نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر،ص64.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص66.

للشاعر والمفكر العربي المعاصر **جبران خليل جبران**[1] ومن بين الأسس الفنيّة التي انطلق منها هؤلاء الباحثون للإقرار بأسبقيّة **جبران خليل جبران** إلى المذهب الرمزي في الشعر العربي، والتي يمكن إرجاعها إلى ظاهرتين أساسيتين أوردهما **محمد فتوح أحمد** في كتابه **(الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر)** وهما:

أولا: ما لمسه هؤلاء الدارسون في أدب **جبران** من شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة كالذات المُجنّحة، وخمرة السنين وحقل القلب ومراشف الأرواح ... إلى آخر هذه التعابير تقوم أساسا على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس.

ثانيا: جنوح **جبران** أحيانا إلى الحوار والقصص الرّمزيين مُتخذا من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصيّة رموزا لأفكاره ومشاعره، وهو ما لمسه بعض الباحثين في أبرز كتب **جبران خليل جبران** ك: **المواكب، النبيّ، آلهة الأرض حديقة النبيّ**[2] وقد أقرَّ النقاد انطلاقا من رمزية **جبران خليل جبران** برمزية شعراء المهجر الذين تأثروا بجبران ك **ميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي**، وإن لم يكن **جبران** رمزيا بالمفهوم الدقيق لهذه الكلمة، فكثير من شعر **إيليا أبو ماضي** مثلا يبدو للوهلة الأولى رمزيا، غير أنّه في الحقيقة من باب الكناية أو الاستعارة الرمزية[3] وعليه فإنّ الرمزية عند شعراء المهجر لم تكن رمزية بالمفهوم المتعارف عليه الآن وإنّما كانت مجرّد بدايات أوليّة أو شرارات أوليَة تدخل ضمن باب الكناية والاستعارة.

ويُجمع العديد من الباحثين أنَّ أوّل" شرارة رمزية من هذا القبيل كانت على يد الشاعر الدكتور أديب مظهر، إذ سقطت بين يديه مجموعة من الشعر الفرنسي للشاعر ألبير سامان فقرأها قراءة إعجاب واستيعاب وظهر أثرها جليّا في قصيدته السّكون التي

---

[1]– ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص213.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 213/ 214.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص218.

نشرت في حدود 1928"[1] وقد أحدثت هذه القصيدة ضجّة في الأوساط الأدبيّة ؛ فهي أوّل قصيدة عربية يتجلى فيها أثر الرمزية بوضوح، وإنْ كانت ملامح الرمزيّة الجادة قد ظهرت مع **أديب مظهر** إلّا أنَّ تأسيس الرمزيّة كتيار أو كاتجاه لم يتحقق إلا سنة **1933**م حيث بدأ كلّ من **سعيد عقل** ينظم مطولاته الرمزيّة، كما نظم **صلاح لبكي** مجموعته الشعرية الأولى أرجوحة القمر[2] وكما هو الحال بالنسبة لكل بداية، وبالنسبة لكل تيار أدبي جديد "يبدأ جنينيا ثم تتحدد معالمه (...)، ظلّ الاتجاه الرمزي في لبنان يعاني ألام التكوّن حتى نضج أو يكاد، فمنذ سنة 1936م أخذت نماذجه تغمر السوق الأدبيّة، (...) ثم أصدر سادن الرمزية في لبنان **سعيد عقل** قصيدته المطولة المجدلية سنة 1937م مقدما لها بدراسة تحليلية عن اللاوعي ودوره في الإبداع الشعري وعن الأصوات وقيمتها الإيحائية، وعن جوهر الشّعر وصلته ببقيّة الفنون، وهي قضايا جديدة لحينها بقدر ما كانت غريبة"[3] وكما جرت العادة فإنّ البدايات دائما تكون متذبذبة تعتريها بعض الضبابية وعدم الوضوح، إلى أن تتخذ لنفسها قواعد وأساسيات تسيرُ وفقها حتى ترسو على أساس متين وتستطيع بناء أرض صلبة تتكئ عليها لتُقيم أسسها وآلياتها وقواعدها.

وبعيدا عن **لبنان** عرفت الرّمزية طريقها إلى **مصر** حيث نشرت جريدة **المقتطف** سنة 1934م في **مصر** نماذج رمزية للشاعر **بشر فارس** كقصيدة: الذكرى، السّم، الخريف في برلين[4] وإن كانت الرمزيّة في **لبنان** على يد **سعيد عقل** وجماعته، وفي **مصر** على يد **بشر فارس** قد نزعت منزعا أقرب إلى المذهبيّة الواعيّة، فقد ظهرت بعض المحاولات التي استمدت من الرّمزية بعض رسائلها الفنيّة ونقصد بذلك شعراء جماعة **(أبولو)** وبعضا من شعراء لبنان وسوريا ممن أتيحت لهم فرصة الاطلاع على بعض النماذج من الشّعر الرمزي الفرنسي في لغته الفرنسية أو مترجما ونخص بالذكر**(حسن كامل**

---

[1]–محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص221.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص225/224.

[3]–المرجع نفسه، ص225.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص226.

الصيرفي) و**(محمود حسن إسماعيل)** و **(عبد المعطي الهمشري)** و**(علي محمود طه) (إبراهيم ناجي)**[1]، ولعلّ دخول الرمزية إلى الشعر العربي المعاصر لم يكن من فراغ وإنّما كان نتيجة حتميّة للظروف التي شهدها العالم العربي آنذاك، خاصة بعد الحرب العالمية الثانيّة وما أحدثته من أثار بعيدة المدى على الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة، الأمر الذي جعل الشعراء المعاصرين يلجئون إلى توظيف الرمز في أشعارهم لطرح المشاكل السائدة في المجتمع بطريقة إيحائية غير مباشرة.

5-مفهوم الرمز:

أ- الرمز لغة:

وردت كلمة **رمز** في القرآن الكريم في معرض الحديث الذي وجهّه الله عزّ وجلّ إلى النبيّ زكريا عليه السلام في سورة آل عمران في قوله تعالى ﴿قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ وَٱذۡكُر رَّبَّكَ كَثِيرٗا وَسَبِّحۡ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِبۡكَٰرِ ٤١﴾"[2] ومعنى الآية ألّا تكلّم الناس لمدّة ثلاثة أيّام إلّا بالإشارة، على الرّغم من كون نبيّ الله **زكريا** عليه السّلام سليم اللّسان والنطق، غير أنّ المانع كان مانعا سماويّ أمر الله به نبيّه لحكمة يعلمها هو.

وقد عُنيت معاجم اللغة العربيّة بتتبّع المفهوم اللغوي لكلمة **رمز**، إذ ورد في **لسان العرب لابن منظور** أنّ الرمز هو "تصويت خفيّ باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة الصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرّمز في اللّغة كلّ ما أشرت إليه مما يبان بلفظ أيّ شيء أشرت إليه بيد أو عين"[3] ولعلّ ما نلحظه هنا هو اقتراب هذا المفهوم

---

[1]- ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،ص226.

[2]-سورة آل عمران، الآية 41.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، علق عليه ووضع فهارسه علي مشيري، دار إحياء التراث العربي بيروت، 1988، ط1، ج5، ص312.

اللّغوي الذي ورد في **لسان العرب** من مدلول استخدام الرّمز في الآية الكريمة من سورة آل عمران؛ إذ استخدم الرمز بمعنى الإشارة، وغير بعيد عن هذا المفهوم ورد في معجم **تاج العروس** بأنّ الرمز هو "الصوت الخفيّ، والغمز بالحاجب، والإشارة بالشفة، ويُعبّر عن كلّ إشارة بالرمز كما يعبّر عن السّعاية بالرمز، بالغمز، يرمُز بالضم، ويرمِزُ بالكسر وكلّمه رمزا"[1] ويذهب هذا المعنى اللّغوي إلى تطابق معنى الرمز مع معنى الغمز وهو إشارة العين، ومهما اختلف التعبير عن مدلول الرَّمز فإنَّه يصبه في مجمله في معنى الإشارة.

ويُضيف: "ورجل رميز الفؤاد ضيقه (...) وكأنَّ المُراد به مُضطربه، ومن لازم الاضطراب القلق والضيق (وقد رمز) رمازة (ككرُم) كرامة، (في الكل) مما ذكره من معاني الرميز"[2] أمَّا عند الغرب فإنّ كلمة رمز كلمة موغلة في القدم حيث "ظهرت في الفكر اليوناني (...) وتعني الحرز والتقدير(...)، وهي تعني قطعة من خزف أو إناء ضيافة –دلالة على الاهتمام بالضيف– وقد اشتُقت من الفعل اليوناني (ألقى في الوقت نفسه) أي الجمع في حركة واحدة بين الإشارة والشيء المشار إليه"[3] وعلى العموم فإنَّ المفاهيم اللغوية للرمز سواء كانت غربية أم عربية أجمعت جُلّها على أنَّ الرَّمز في أصله اللغوي يعني الإشارة أو الإيماء.

ب–الرمز اصطلاحا:

شهد مصطلح الرَّمز تضاربا كبيرا في تحديد مدلوله الاصطلاحي، وهذا يرجع بالدرجة الأولى إلى كون هذا النوع من التقنيات الجمالية غامضا في حدّ ذاته، وهو الأمر الذي جعلنا نصطدم بكم هائل من التعريفات التي وضعها المهتمون بهذا الحقل قديما

---

(1)–الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: الترزي وحجازي والطحاوي والعزباوي راجعه: عبد الستار أحمد فراح، مطبعة حكومة الكويت، 1975ه، دط، ج15، ص162.

(2)–المصدر نفسه، ص163.

(3)– السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة/الجزائر 1429ه/ 2009م، ط2، ص24.

وحديثا في محاولة منهم لضبط مدلول هذا المصطلح الذي يكتسيه الغموض في حدّ ذاته وبناءا على هذا سأحاول أن أقف عند بعض المفاهيم الغربية والعربيّة التي وضعت لكلمة رمز.

1- المفاهيم الغربية للرمز:

ظهر مصطلح الرّمز في بداياته عند الفلاسفة الغربيين الذين حاولوا أن يضبطوا مدلولهُ كلّ حسب توجهه الفلسفي، **فأفلاطون (platon)** مثلا يرى بأنَّ "المسميات ترمز إلى الأشياء والحقيقة وراء المحسوسات؛ فكُلّ ما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة كما يوضحه في تشبيهه الرمزي للأشباح على الحائط"[1] ويبني **أفلاطون** هذه الفكرة قياسا على مبدأ أنَّ كل شيء موجود في عالمنا الحقيقي ماهو إلّا انعكاس لأشياء موجودة في عالم المثل، عالم الحق والخير والجمال. في حين يرى **كانط (kant)** بأنَّ "الرمز بعد أن يُنتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحدّ ذاتها"[2] فالرمز بعد فصله عن الواقع الذي وُجد فيه يصير فكرة مجردة، وحينها لا يُشترط وجود تشابه بين الرمز المرموز.

ويُعتبر **جوته (Goethe)** أوَّل من حدّد بطريقة أدبيّة وحديثة مفهوم الرمز؛ حيث يرى بأنَّه "امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة، فإنّه يكون منطقيا مع نزعته المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز للمشاعر، ويرى في الطبيعة مرآة للمشاعر وظاهرة ينفذ من خلالها إلى قيم ذاتية وروحية"[3] إذ يجعل **جوته** من الرَّمز نوعا من الامتزاج الذي يخلقه الفنان بالطبيعة؛ وهو ما يجعلها مرآة للمشاعر تعكسُها وتُعبّرُ عنها؛ إذ تمتزج ذاته بالموضوع المراد التعبير عنه.

---

(1)- مسعد بن عيد: الرمز في الشعر السعودي، مكتبة التوبة، المملكة العربية السعودية، 1414ه/1993م، ط1، ص11 /12.

(2)- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص46.

(3)- المرجع نفسه، ص45.

أمَّا **بوفيه (Buffet)** فقد حاول في تعريفه للرمز أن يجمع خلاصة ما قد توصل إليه سابقوه؛ إذ يُنوه إلى أنَّ الرمز "هو الإشارة إلى الفكر الأعلى؛ أو ما يسمى بجوهر الأشياء فهو الذي يقود إليها فيُدرك ما وراء الطبيعة، أو ما وراء المحسوسات"[1] فالرّمز حسبهُ هو كلّ تلك الأشياء الماورائية التي تخرجُ عن نطاق المحسوس والمادي، والرَّمز في هذه الحالة هو تلك الأشياء المثالية العليا التي لا يستطيع الوصول إلى فكّ معانيها سوى المتمكن من فهم الدلالات العميقة دون الوقوف على ماهو سطحي .

كما نجدُ **إدجار ألان بو (Edgar Allan poe)** يُعرّفُ الرَّمز الشعري بقوله هو "الخلق الجميل الموقع الموحي عن طريق الموسيقى بما يستعصي عن التعبير، فيختلط في شعره الحقيقة بالخيال ويُغلّفه جوّ ضبابي من الأحلام تجوبه أشباح ومخلوقات غريبة من أشكال رمزية لما كان يُسيطر عليه من سوداوية ورعب وتوق إلى المجهول"[2] وانطلاقا من هنا نستنتج أنَّ مفهوم الرّمز يندرجُ تحتهُ كل ماهو غريب وسوداوي ومرعب وخارج عن نطاق المألوف والطبيعي.

وقد عرّفت دائرة المعارف الانجليزية الرمز على أنّه "المصطلح الذي يمنح للشيء المحسوس، ويمثّل للعقل شبه الشيء غير المرئي، والذي يحسّ بالتعامل معه"[3] فالرمز عادة ما يكون شيئا ماديا محسوسا نستطيع إدراكه بالحواس، بينما المرموز إليه عادة ما يكون قيمة غير حسيّة أو فكرة مجردة لا يمكن إدراكها بالحواس، وقد تعددت المفاهيم الاصطلاحية الغربية لمصطلح رمز غير أنَّني اخترتُ الوقوف على أبرز المفاهيم التي حاولت أن تُقارب الرمز في جانبه الأدبي أو الشعري تحديدا.

---

[1]– مسعد بن عيد: الرمز في الشعر السعودي، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

[3]– المرجع نفسه، ، ص12.

2- المفاهيم العربية للرمز:

يُعدّ **ابن رشيق** من الأوائل الذين أشاروا إلى الرمز في البلاغة والنقد، إذ جعلهُ نوعا من أنواع الإشارة (وهو ما ذهبت إليه المعاجم العربية قديما) فالرمز حسبه هو الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفهم[1] وهو ما يتوافق كثيرا مع الرمز بمفهومه المُعاصر حيث "ينظر بعض الأدباء إلى الرمز على أنَّهُ الوسيلة الخفيّة التي قصدها الشاعر ووظفها لنقل أفكاره (...) أو إيصال المفاهيم وتفريغها إلى الوجدانيات عن طريق الإيهام"[2] إذ يتحول الرَّمز في هذا المقام إلى وسيلة يتخذها الأديب لتجسيد أفكاره التي لا يود التعبير عنها بطريقة مباشرة حيث يحاول أن يوصل المعنى إلى ذهن القارئ في صورة يشوبها بعض الغموض الذي يترك فيه الأديب جانبا من الإيحاء حتى يتمكن القارئ من فك شيفرات هذا الرمز وتأويل مدلولاته.

ويُعرّف **عاطف جودة نصر** الرمز الشعري بأنّهُ "جماع لحظة تاريخيّة فريدة مستقلة بطابع زماني موسوم بالمفارقة وهو من هذه الوجهة بنية مركبة على نحو إستطيقي (...) إنّه نسيج أو تركيب إستطيقي جمع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي الذي يُعبّر عنه الرَّمز بالنشاط التخييلي المتمثل في الصور والإشارات المجازية وكينونة الأشياء بتسميتها، على ماهي عليه بالتوغل في لُبابها وأساسها الأوّل"[3] ويُركّز **عاطف جودة نصر** هنا على الطابع الإستطيقي (الجمالي) الذي يتميّز به الرمز وقد يتشكّل هذا الطابع الإستطيقي من خلال المفارقة التي يتميز بها الرَّمز، ومن خلال جمعه بين طابعي الصيرورة والكينونة، الصيرورة من خلال المعنى الظاهري الجلي الذي يقف عليه القارئ من خلال قراءته الأوليّة للرمز، وأما الكينونة فهو المعنى الباطني الذي ينطوي عليه

---

[1]- ينظر مسعد بن عيد: الرمز في الشعر السعودي، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص114.

والذي لا تتضح معالمه إلّا من خلال القراءة المعمقة التي تستجلي الدلالات المتوارية خلف ستار اللّغة الرّمزية.

في حين ذهب بعض الباحثين إلى تعريف الرَّمز بوصفه "بؤرة تنظيم الوحدات الدلالية وخلق علاقات بينها نائبة بها عن المباشرة، تُحيل إلى خارج النص بما تُوحي به من تأويلات وما تُوفره من انحياز إلى أحدهما دون غيره والكاشفة عن معنى"[1] ويتضح هنا أنَّ الرَّمز محاولة لإعادة تنظيم الدلالة؛ إذ يُستخدم الرَّمز كآلية إشارية تنوب عن الدلالة المُباشرة، مع احتفاظه بعنصر الإيحاء الذي يُحيل على المعنى المباشر للنص، وهو ما يخلق مساحة واسعة لممارسة التأويل قصد الوقوف على الدلالة المُتوارية خلف هذه الرموز الموظفة.

والرّمز هو مفهوم منحصر في معنى "الإخفاء والحجب لمعنى باطني غير ظاهر وراء معنى آخر مكين (...) وهو وطيد بالسّياق، فهو فاعل ومنفعل، يُؤثر على السّياق ويتأثر به"[2] وقد أحاط هذا المفهوم بدلالة الرَّمز؛ ذلك أنَّ الرمز عبارة عن معنى ظاهري يُعبّر عن معنى باطني خفيّ وهو المقصود، وهذا المعنى الخفيّ لا نقف عليه إلَّا من خلال تتبعه في السّياق الذي ورد فيه.

ومن خلال ما تقدم يَتبيّن لنا أنَّ التعبير بالرمز هو كلّ تعبير يلجأ إلى الغموض يبتعد عن التعبير الصريح المباشر، وهو الأمر الذي نلحظه في نصوص الرَّمزيين وإذا كان "التعبير المعتاد يعتمد على التصريح والوصف الواقعي فالرمزيون ينكرون التعبير الصريح ويلجؤون الى التعبير المبرقع، والرمزية بهذا المفهوم تعد حلقة وصل بين

---

[1]– حسن كريم عاتي: الرمز في الخطاب الأدبي (دراسة نقدية)، الرسوم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، 1436ه/ 2015م، ط1، ص50.

[2]– أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات الاختلاف ودار الأمان ومنشورات ضفاف، الجزائر– بيروت– الرباط، 1435ه–2014م، ط1، ص19.

الرومنسية من جهة والسريالية والحلم من جهة أخرى"[1] ومن هذا المنطلق كان من الطبيعي أن يستمد المذهب الرمزي آلياته من مختلف أطياف الثقافات التي نشأ فيها، هذا وإن كان حديثنا عن كون الرمز يعمد إلى الغموض بدل الوضوح والتصريح قد يضفي عليه هالة من الغرابة التي تدفع القارئ إلى سبر أغواره وتَقصي دلالاته، فالرَّمز "يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز والمرموز لأنّهما (...) وجهان لشيء واحد، قد يهمنا فيها الرمز أكثر مما يهمنا المرموز"[2] ومن هنا يتضح أنَّه من غير الممكن الفصل بين الرمز والمرموز لأنَّهما متعالقان لا ينفصل أحدها عن الآخر، سواء أكان يُعبّر الرَّمز عن شيء حقيقي أم غير حقيقي، غير أنَّ أهم ما يُهمّنا هو الرمز باعتباره ما يفتح للقارئ آفاقا واسعة لتأويل وتقصي دلالاته المتوارية خلف ستار اللّغة الرمزية.

6- وظيفة الرمز:

اتسع مفهوم الرَّمز في مراحل لاحقة حتى شَمل كلّ أشكال الثّقافة الإنسانية، وحين نطرح موضوع الرَّمز فإننا من الطبيعي أن نُعرّج على وظيفته المنوطة به، ووظيفة الرموز مهما كانت أدبية أم غير أدبيّة "أن تُعبّر عن طائفة من الأشياء ذات الطابع الكلي وقد يُعبّر عن الأشياء الحاضرة والأشياء الغائبة ماضية كانت أم في المستقبل، وقد تُصور الأشياء اللّاموجودة والأشياء المستحيلة الوجود، وقد تُستخدم في الكشف عن الأشياء المجهولة وهكذا تخدم الرّموز الإنسان في وظائف التذكر والتوقع والتعرّف والإدراك الحاضر للأشياء ويُصبح التوقع نبوءة إذا تضمن الرَّمز روابط اتصالية ذات طابع يقيني"[3] فالرَّمز وفقا لهذا المنظور يُعبّر عن أشياء مُختلفة وفقا للسّياق الذي وُظف فيه فقد يُصور أشياء في الزمن الماضي أو الحاضر أو قد يتجاوز كلّ هذا إلى آفاق المستقبل كما

---

(1)- فايز علي: الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، كتاب إلكتروني منشور في الموقع:
www.kotobarabia.com ص30.

(2)- محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص51.

(3)- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص87.

يُمكنه أن يُصوّر أشياء مستحيلة الحدوث والتحقق، وهو ما يجعلُ مُتلقي الرَّمز في مهمة صعبة تتطلب التعرف على الرمز وإدراك دلالته العميقة ومن ثم تحليلها للوصول إلى المقاصد المتوارية خلف توظيف هذا الرمز.

إنَّ وظيفة الرَّمز إذا ترتبط أشدّ الارتباط بمدى قدرته على خلق سمة الإيحاء في النص والتي من خلالها يستطيع مُتلقي الرَّمز أن يفتح من خلالها نطاق عملية التأويل حيثُ أنَّ "الرمز يعتمد في أدائه لوظيفته على ما يُولّده من إيحاءات قادرة على خلق التأويل، وإن كان يعتمد على تلك الإيحاءات التي تُوفرها الوحدات الدلاليّة المتكونة من إشارات النص، غير أنَّه خارج النص دائما، فالتأويل هو المعنى المرجح المستند إلى النّص ويكون خارجه"[1] وبهذا تنحصر وظيفة الرَّمز في قدرته على خلق تلك الهالة من الغموض التي من شأنها أن تدفع القارئ إلى البحث عن المعنى المتواري خلف هذا الاستعمال الرَّمزي، وهو بذلك يُمارس التأويل الذي تفرضه الإيحاءات التي تَرِدُ في النّص بُغية الوقوف على معانيه المتوارية.

7- الفرق بين الرمز والإشارة:

من المصطلحات التي خلقت لَبسا كبيرا عند الدارسين والباحثين مصطلحي الرمز والإشارة؛ نظرا للتداخل الكبير الحاصل بينهما، خاصة وأنَّ المفاهيم اللغوية تَعتَبر الرمز مرادفا للإشارة، في حين يرى **أرنست كاسيرر Ernst Cassirer (1874- 1945)** أنَّ هناك فرقا بين الرَّمز والإشارة وينفي صفة الترادف بينهما إذ "يَعتبر الإشارة جزءا من عالم الوجود المادي في حين يعتبر الرمز جزءا من عالم المعنى الإنشائي، والإشارة مرتبطة بالشيء الذي تُشير إليه على نحو ثابت وكُلّ إشارة واحدة ملموسة تُشير إلى شيء واحد معيّن، أمّا الرمز فعام الانطباق أي يوحي بأكثر من شيء واحد وهو متحرّك ومتنقل

[1]- حسن كريم عاتي: الرمز في الخطاب الأدبي (دراسة نقدية)، ص50 /51.

ومتنوع"[1] ويتجه هذا الرأي إلى تصنيف الإشارة على أنّها ذات طبيعة وجوديّة مادية لها وجود واقعي في عالمنا، في حين أنَّ الرمز يتخذ صيغة افتراضية؛ كأن يُعبّر عن معنى غير مجسّد واقعيا بشكل ملموس، كما ترتبط الإشارة بشيء واحد تُحيل عليه وترتبط به على الدوام، في حين أنَّ للرَّمز دلالات متعددة؛ ذلك أنّه يُحيل على أكثر من معنى وتتعدد دلالاته تبعا لتعدد السياقات التي ورد فيها، وهو ما يفتح المجال واسعا لتأويل الرَّمز مع كلّ قراءة جديدة، في حين أنَّ الإشارة تعتمد معنًا واحدا آليا تسير إليه، ومن هنا نستطيع القول بأنَّ الرمز أوسع من الإشارة ذلك أنّه يتخذ صفة الكليّة في حين أنَّ الإشارة تتخذ صفة الجزئية في التعبير والإيحاء.

8- التصوف في اللغة والاصطلاح:

يُجمع أغلب الباحثين والدارسين والمهتمين بحقل التصوف عموما على صعوبة ضبط مفهوم دقيق وموحّد له؛ نظرا لكثرة التعريفات التي تُحاول أَن تَستجلي دلالات هذا المصطلح، فلكلّ صوفي طريقته الخاصة به في التعبّد والتنسّك ومجاهدة النفس للوصول إلى الحقيقة التي تعدّ غاية كلّ صوفيّ، إضافة إلى أنَّه لكلّ واحد منهم منطلقاته وخلفياته الفكرية والثقافية والاجتماعية التي ينطلق منها في صوغ مفهوم للتصوف، إنّنا حين نقف أمام هذا الكم الهائل من المفاهيم التي وُضعت لضبط مفهوم التصوف فإنَّنا ندخل في متاهة التعدّد الدلالي للمصطلح الواحد، غير أنَّ هذا التعدد لا يمنعنا من الوقوف على هذا المصطلح قصد استجلاء دلالته، ومن هنا يحق لنا أن نتساءل إذن: ما المقصود بالتصوف في اللغة والاصطلاح؟

---

[1]- أمية حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق 1981، ص25-26، نقلا عن: أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، (مرجع سابق) ص21.

أ- **التصوف في اللغة:**

تعدَّدت المفاهيم اللغوية التي وُضعت لمصطلح تصوف – كما أشرنا سابقا- نظرا لاختلاف الآراء بين الباحثين والمتصوفين أنفسهم حول اشتقاق هذه الكلمة، إذ يذهب الإمام **القشيري*** في رسالته للحديث عن التصوف من الناحية اللغويّة فيقول: "ثمّ هذه التسميّة غلبت على هذه الطائفة؛ فيقال: "رجل صوفي" وللجماعة "صوفيّة" "المتصوفة" وليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربيّة قياس ولا اشتقاق. والأظهر فيه: أنّه كالقلب، فأمَّا قول من قال: إنّه الصوف، ولهذا يُقال: تصوف إذا لبس الصوف كما يُقال: تقمّص إذا لبس القميص، فذلك وجه ولكّن القوم لم يختصوا بلبس الصوف"[1] ويُشير هذا المفهوم إلى أنَّ مصطلح التصوف لم يشهد في اللغة العربيّة قياسا ولا اشتقاقا، والقول بأنَّ التصوف مشتق من الصوف ليس حُكما مطلقا؛ ذلك أنَّ المتصوفة لم يختصوا جميعهم بلبس الصوف، فموطن التصوف هو القلب وليس الجسد؛ إنَّ **القشيري** في هذا السياق يعرض رأيا حول أصل كلمة تصوف من الناحيّة اللغوية لكنّنا نجده يُقر في الأخير أنّه لا يعتبرهُ رأيا صحيحا كُلّيا لعدم اختصاص المتصوفة كلّهم بلبس الصوف.

ويذهب صاحب معجم **تاج العروس** إلى أنَّ التصوف مشتق من كلمة **صوفه** نسبة إلى **آل صوفه** فنجده يقول: "وفي الأساس: وآل صوفان كانوا يخدمون الكعبة ويتنسكون ولعلَّ الصوفيّة نُسبت إليهم تشبيها بهم في التنسّك والتعبّد، أو إلى أهل الصُّفة فيُقال مكان الصُفيّة بقلب إحدى الفائين واوًا للتخفيف أو إلى الصوف الذي هو لباس العُبَّاد والزُهَّاد وأهل الصوامع"[2] إذ يرجع أصل الكلمة (حسب هذا الرأي) إلى أهل صوفة وهم قوم

---

*القشيري:عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك بن طلحة أبو القاسم القشيري إمام الصوفيّة، وصاحب الرسالة القشيرية في علم التصوف، ومن كبار العلماء في الفقه والتفسير والحديث والأصول والأدب والشّعر، الملقب ب "زين الإسلام" (ويكيبيديا)

[1]- أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، 1409ه/1989م، دط، ص464.

[2]-مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج24، ص42.

كانوا من النُسّاك في الجاهلية، كما يطرح احتمالية أن تكون نسبة للبسهم للصوف لباس النسّاك والمتعبدين، ويبقى أصل التسمية في كلتا الحالتين غير ثابت.

كما جاء في كتاب **(التصوف الاسلامي في الأدب والأخلاق) لزكي مبارك** أنَّ لفظ التصوّف لفظ قديم تعود أصوله إلى شبه الجزيرة العربيّة؛ حيث يرى إنَّ لفظة التصوف "تحتمل أربعة فروض: الأوّل أن يكون الصوفي منسوبا إلى صوفة، والثاني: أن يكون منسوبا إلى الصوف، والثالث أن يكون مُشتقا من الصَّفاء والرابع أن يكون منسوبا إلى كلمة سوفيا اليونانية"[1] وهذا إنَّ دلَّ على شيء فإنَّه يدلّ على تَضارب الآراء حول الاشتقاق الصحيح لكلمة تصوف، إذ يتضمن هذا المفهوم اللّغوي ثلاثة آراء:

أ-الرأي الأول: والذي يرى بأنَّ كلمة التصوف مشتقة من اسم صوفه (وهو الرأي الذي أورده الزبيدي في تاج العروس)؛ إذ إنَّ "الصوفي نسب إليه فهو اسم رجل كان انفرد بخدمة الله سبحانه وتعالى عند بيته الحرام، واسمه الغوث بن مر، فانتسب الصوفية إليهم لمشابهتهم إياه، في الانقطاع إلى الله تعالى"[2] وهذا الرأي ينسب أصل التسمية إلى هذا الرجل الذي انقطعَ وتفرَّع لخدمة بيت الله، وهو ذات الانقطاع الذي نهجه المتصوفة للتعبد.

ب-الرأي الثاني: وهذا الرأي يرى بأنَّ كلمة التصوف مشتقة من الصوف "فقد حدّث اليافعي أنَّ لباس الصوف كان غالبا على المتقدمين من سلف الصوفيّة لكونه أقرب إلى الخمول والتواضع والزُهد، ولكونه لباس الأنبياء عليهم الصلاة والسلام"[3] ومن هذا المنظور فإنَّ التصوف مشتق من الصوف؛ وهو اللّباس الذي اتخذه المتصوفة في تعبدّهم وانقطاعهم وذلك اقتداءً بلباس الرسول صلى الله عليه وسلّم، ولبس الصوف عندهم هو دلالة على التقشف وسوء الحال.

---

[1]- زكي مبارك: التصوف الاسلامي في الأدب والاخلاق، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دت، دط، ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص42.

[3]-المرجع نفسه، ص56.

ج-الرأي الثالث: ويرى أنَّ التصوف مشتق من الصفاء، ذلك أنَّ سريرة الصّوفي تنشد الصفاء والنقاء والتسامي رغبة في مناشدة الحقيقة الأزلية التي هي غاية المتصوفة.

د-الرأي الرابع: ويرى بأنَّ مُصطلح **التصوف** مشتق من الكلمة اليونانية "سوفيا"، وكلمة سوفيا اليونانية معناها الحكمة، ومنها فيلسوف أي مُحب للحكمة، وكانت الفلسفة عند اليونان القُدماء تهتم بالعلوم الطبيعية، وكانَ كثيرا من فلاسفتهم أطباء، وقد ترجمها العرب فسموا الطب الحكمة، وكلمة حكيم لا تزال تُؤدي معنى طبيب، والفلسفة نفسها سمَّاها العرب الحكمة"[1] هذا وإنْ كان اليونان قد عَرفوا الحكمة إلَّا أنَّهم لم يصلوا إلى مرتبة الحكمة الروحانية؛ ذلك أنَّهم كانوا من عبدة الأوثان، غير أنَّه من الطبيعي أن تكون كلمة تصوف مشتقة من الأصل سوفيا؛ فالعرب قد ولَعوا قديما بحفظ ما يدخل على لُغتهم من الثَّقافات الأخرى.

ب-التصوف في الاصطلاح:

يقولُ **الشريف الجرجاني*** في معجم التعريفات عن التصوف: "مذهب كلّه جد فلا يخلطُ بشيء من الهزل وقيل تصفية القلب عن موافقة البريّة، ومفارقة الأخلاق الطبيعيّة، وإخمادُ صفات البشريّة، ومجانبة الدعاوي النفسانية، ومنازلة الصّفات الروحانيّة، والتعلّق بعلوم الحقيقة واستعمال ما هو أولى على السّرمدية والنُصح لجميع الأمة والوفاء لله تعالى على الحقيقة وإتباع الرسول صلى الله عليه وسلم في الشريعة، (...) وقيل: صفاء المعاملة مع الله تعالى وأصلهُ التفرغ عن الدنيا "[2] إنّنا حين نقفُ على هذا التعريف الاصطلاحي للتصوف نجده يحاول أن يُقدّم مفهوما شاملا لهذا المصطلح، فحقيقة التصوف –حسب هذا المنظور– هو التوجّه إلى الله تعالى وحده وإتباع سنة نبيّه الكريم صلى الله عليه وسلم؛

---

[1]– زكي مبارك: التصوف الاسلامي في الأدب والاخلاق، ص66.

* **الجرجاني:** الشريف الجرجاني، وهو علي بن محمد بن علي الشريف الحسني الجرجاني، المعروف بسيد مير شريف، فلكي وفقيه وموسيقي وفيلسوف ولغوي، عاش في أواخر القرن 8ه وأوائل القرن 9ه، صاحب كتاب التعريفات.

[2]–الشريف الجرجاني : معجم التعريفات، (باب التاء مع الصاد والضاد)، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفصيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004، دط، ص54.

فالتصوف مذهب كلّه جد، ولا يُخالطه شيء من الهزل، وهو التّنزه عن الصّفات البشريّة والتعالي الأخلاقي، والسّمو رغبة في بلوغ الحقيقة الإلهيّة، كما يعدّ التصوف إعراضا عن الدنيا وملذاتها، وكبح شهوات النّفس ورغباتها، لقد حاول هذا المفهوم أن يُحيط بالتصوف؛ إذ جعله في نطاق علاقة المتعبّد بالمعبود، والوفاء له وإتباع سنة رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم، وإتباع طريق الخير والحق، والتمنّع عن ملذات الدنيا ابتغاءً لنيل الآخرة، ومُناشدة للصّفات الروحانيّة، والارتقاء عن الأخلاق البشريّة.

كما عُرّف التصوف بأنّه "حب مطلق؛ فبذلك الحب يتميّز التصوف الحقيقي عن طقوس الزُهد الأخرى، وحب الإله يجعل المُريد يتحمّل كلّ الآلام والمصائب التي يبتليه الله بها ليختبر حبّه وطُهره، بل ويجعله يتلذذ بها؛ وذلك الحب يُمكّن قلب المُحب من الاتصال بالحضرة الإلهيّة (...) ويجعله يغيب عن حاضره"[1] فغايةُ الصوفي دائما هي مُناشدة الحقيقة المطلقة، لذلك جاء هذا المفهوم ليُعبّر عن كون التصوف حبا للمطلق؛ ذلك أنَّ هذا الحب هو الذي يميّز التصوف عن الزهد وعن باقي الطقوس الاسلامية الأخرى، إنَّ هذا الحب هو ما يجعل الصوفي يتحمّل في سبيله كلَّ الابتلاءات التي يمرُ بها حتى يتأكد من طُهر حبّه لله عزَّ وجلَّ وصفائه، ولعلَّ هذا الحب هو ما يجعل الصوفي يعيشُ الحضرة الإلهيّة؛ أين يغيب عنه حسّه كليّا ويسمع حينها ما لا يمكن أن تسمعه الآذان وتستوعبه العقول، وهذا الأمر لا يتأتى إلا للصوفي الحقيقي.

وقد جاء على لسان محقق الرسالة القشيرية **عبد الحليم محمود** في محاولة منهُ للرَّد على خصوم التصوف الذين يدّعون بأنه ضرب من الأباطيل، وأنَّهُ مُخالف لما جاءت به تعاليم الإسلام؛ فقد كان كتاب **الرّسالة القشيرية** ردا على من تحامل على المتصوفة بدعوى مخالفتهم للعقائد الإسلامية، مُبيّنا أنَّ التصوف في مفهومه الصحيح هو الاسلام في نقائه وإيجابيته وسماحته وسموه، حيث يقول: "ولقد وقر في بعض الأذهان أنَّ التصوف

---

[1]– آن ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة : محمد إسماعيل السيّد ورضا حامد قطب منشورات دار الجمل، كولونيا– ألمانيا– بغداد، 2006، ط1، ص8.

يباين التدين أو يغاير الاسلام، وأنَّ له مفهوما سلبيا يدعو إلى الركون والركود والخمود والخمول ويهدف إلى العزلة والعكوف والانطواء أو أنّه دروشة وبهدلة ومناظر تنفر منها الأذواق وتنبو عنها العيون وتعزف عنها الأنفس الأبيّة"[1] ولهذا عنيت جل الدراسات التي قاربت الخطاب الصوفي بمضمونه الديني وتحاملت على مضامينه ووصلوا إلى درجة التكفير، والتشكيك في عقائد أصحاب هذه النصوص.

9-دواعي توظيف الرَّمز عند الصوفية:

لاشكّ أنَّ الطابع الرَّمزي لدى شعراء التصوف لم ينطلق من العبث أو الفراغ، بل إنَّ هناك أسبابا جعلتهم يميلون إلى توظيف الرّموز في أشعارهم الصوفيّة، ومن هُنا نتساءل عن دواعي توظيف الرّمز في الشعر الصوفي؟ وإذا أدرنا أن نتتبع أسباب توظيف الصوفيين أو شعراء التصوف تحديدا للرَّمز في نصوصهم، فإنّه يمكن أن نجمل أسباب الرَّمز عند الصوفيّة المسلمين "بالخوف من السلطة ورجال الدين وجمهور العوام، ثم قصور اللغة المتعارف عليها في التعبير عن مشاعرهم وتجربتهم الوجدانية المتفردة،(...) وهؤلاء دفعوا ثمنا باهظا بسبب افتضاح عقائدهم خطأ وعن غير قصد، أو بسبب إعلانهم عنها، وقد اضطُهدوا على الدوام، وكانت أصغر عقوبة تنزل بهم هي الشتم والاستهزاء مع أنّهم يمثّلون جزءا من شرف الإنسان في يقظته على وجوده الذي تحاصره القوانين والشروط الكابحة لكلّ حريّة أصيلة"[2] إنَّ طبيعة الصوفي في حدّ ذاتها تختلف عن طبيعة الإنسان العادي؛ إذ يدخل الصوفي في حالة اغتراب إجباري نتيجة لتمرّده عن السلطة ونظامها وعن العوام من الناس، فيخلق لنفسه عالما خاصا به تُميّزه الرمزيّة التي تُضفي طابع الغموض؛ وهي محاولة للتهرب من سطوة السلطة التي تُسلّط عقوبات على

---

[1]- أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، ص4.

[2]- هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي النفري- العطار-التلمساني، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق، 2009، ط1، ص61.

المتصوفة وصلت إلى حدّ الإعدام والقتل، وعليه فإنَّ حديثنا عن دواعي توظيف الرمز في الشعر الصوفي سيختصر في نقطتين أساسيتين:

1- الخوف من السلطة ورجال الدين والعوام من الناس:

ولعلَّ هذه أول وأهم نقطة جعلت المتصوفة يُعبّرون عن تجاربهم الوجدانية من خلال التخفي وراء ستار الرمز هي الخوف من السلطة ورجال الدين والعوام من الناس؛ حيث أنَّ "السلطة (سياسية كانت أم دينية، رجال دولة أم فقهاء) لا تستشعر الخطورة في أمر ما مثلما تستشعره في التفرد، (في شعور الآخر بالأنا، لاسيما إذا كانت هذه الأنا مبدعة) وغاية السلطة في كلّ زمان ومكان أن تصنع التماثل والنمطيّة لأفرادها، وبهذه النمطيّة القائمة على "العقل الجمعي" أو "روح الجماعة" تضمن السلطة لإحداث تنظيم نسقي صارم تلغي به التفرّد والشّخصيّة، وهذا ما يرفضه الصوفي"[1] بحكم طبيعته المغايرة لطبيعة باقي البشر؛ فالصوفي عادة ما يميل إلى الخلوة والاعتزال للتعبّد والتنسّك، وهذا ما يفرض عليه أن ينقطع عن بيئته ومجتمعه، ليدخل في حالة اغتراب مفروضة عليه، بحكم رقابة السلطة وسيطرتها الأمر الذي يجعل الصوفي يحاول أن يتخلص من حالة الاغتراب هذه بفرض هالة من الغموض في كتاباته، من خلال خلقه لبعض الرموز الصوفيّة، مجسّدا إياها بلغة تبدو غريبة ويصعب ترجمتها إلى لغة واضحة ومفهومة بالنسبة للناس الذين لم يعايشوا معاناة الصوفي ولم يمروا بتجربته، ولعلَّ هذا ما يخلق طابع الفردانية لدى الصوفي الذي ترفضه السلطة، ما يجعلها تنبذه وقد تعرّضه في كثير من الأحيان إلى الإعدام أو الموت(كما حدث مع **الحلاج**[*]).

---

[1]-هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي النفري- العطار-التلمساني ، ص58.

[*]**الحلاج:** الحسين بن منصور الحلاج (244ه/309ه) شاعر عراقي عباسي، ويعدّ من روّاد التصوف في العالم العربي والإسلامي وأكثرهم إثارة للجدل، وقد قتل وأحرق بعد صلبه ثلاث مرات بتهمة الزندقة.(ويكيبيديا)

خاصة وأنَّ هذا الصوفي قد لامس الحقيقة، وتعبّد واعتزل في سبيل بلوغها؛ وبذلك لم يعد يمتثل لقيم الجماعة التي ينتمي إليها، لأنَّها صارت تخالف مبادئه وقناعاته الجديدة "فالمتصوف الذي كان يستبعد قسرًا عن الجماعة عبر ملاحقتها له، أو يبتعد بإرادته عنها ففي الحالتين كانت ردّة فعله قويّة في رفضه لعقيدة الجماعة، وتبنيه لعقيدة جديدة يبدعها ولكي يتجنّب الموت كان يبدع رموزه ولغته الغريبة التي لا يفهمها إلّا أفراد جماعته الثقات"[1] إنَّ عزوف المتصوف عن جماعته (سواء كان بإرادته أم فُرض عليه) ماهو إلّا نتيجة لرفضه لعقيدة هذه الجماعة بعدما تبنى عقيدة جديدة؛ فهو يرى بأنَّ هذه الجماعة قد تخلّت عن قيم الخير التي جاءت بها الإرادة الإلهية، وصارت جُلّ القيم السّائدة في هذه الجماعة وضعية؛ وضعتها الجماعة (أو السلطة تحديدا) لتلغي خاصيّة الفردية (أو الأنا في مقابل الآخر) لأنَّ هذه الجماعة ترفض كلّ ذات فردية مبدعة تُحاول أن تأتي بالجديد وتُحارب قيمها التي تسعى إلى ترسيخها، ولعلّ هذا ما جعل المتصوف يتبنى الطابع الرمزي ويتخذ لغة غامضة لا يفهمها أحد سواه أو غيره من المتصوفة ممن يشاركونه هذه التجربة بحيثياتها، ولعلّه يتخذ هذه الطريقة ليُجنّب نفسه التعرض لخطر الموت الذي أصبح يُهدد كلّ من يخرج عن قيم الجماعة التي ينتمي إليها.

2- قصور اللغة في التعبير عن المشاعر والتجارب الوجدانية:

لاشكّ أنَّ اللّغة ضرورة أساسية في أيّ مجتمع من المجتمعات؛ فهي أداة التواصل التي لا يمكن الاستغناء عنها، وإن كانت اللغات التي يتواصل بها البشر هي لغات ذات طبيعة مفهومة وواضحة هدفها تحقيق عمليّة الفهم بين المتكلم والمستمع، فإنَّ لغة الشّعر قد اتسمت بالغموض وذلك نتيجة اللجوء إلى توظيف الرمز، ولمَّا

[1]- هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي النفري- العطار-التلمساني، ص59.

ارتبط الرمز بالشعر الصوفي زادت شدة الغموض أكثر وصارت اللغة غريبة إلى أبعد حد، لا يقف على دلالاتها إلَّا المتخصص "ولما كانت تجربة الصوفي تنتمي إلى عالم آخر هو عالم الوحدة لا الكثرة، فهو حين ينتهي من تجربته، ويريد أن ينقل مضمونها إلى الغير من خلال عملية تذكّر لها تخرج الكلمات من فمه، فيدهش حين يجد نفسه يتحدّث بالمتناقضات وهنا يتهم اللّغة بالقصور ويُعلن أنَّ تجربته مما لا يمكن التعبير عنه"[1] فالمتصوف حين يصوّر تجربته لا يصوّرها بواقعيّة محضة، بل يمزج فيها الواقع بالخيال، والمجرد بالمحسوس لذا نجد الأشعار الصوفية تتخذ صيغة الغموض التي فرضها الإغراق في توظيف الرمز فالصوفي حين يحاول أن يُعبّر عن تجربته الصوفيّة وينقلها للمتلقي يعمد إلى استخدام اللّغة، واللغة عادة ما تنقل المحسوسات وتُجيدُ وصفها، لذلك تتميّز اللغة الصوفيّة بطابع الغموض نتيجة توظيف الرموز التي يلجأ إليها شعراء التصوف للتعبير عن بعض الحقائق التي تتعالى على الحس.

ويمكننا القول أنَّ اللغة الصوفيّة هي " لغة النشوة والسكر، هي لغة المجاز فبهذه اللغة نُتيح لما هو قائم في مكان آخر، في الغيب أو الباطن أن يجوز إلى عالمنا الظاهر هكذا تتيح لنا هذه اللغة أن نضع اللامنتهي في المنتهي. وهذا الغيب اللامنتهي المجهول ليس نقطة تبلغها وتنتهي عندها المعرفة، إنّه على العكس متحرك كلّما كشفنا منه شيئا ازدادت الأشياء التي تتطلب الكشف، فلا يمكن الوصول إلى معرفة الغيب معرفة "[2] وتظل اللغة عاجزة عن استيعاب ذلك الكم الهائل من الدلالات والحقائق التي وصلها الصوفي وتعايش معها فكُلّما اتسعت الرؤيا ضاقت

---

[1]– أبو بكر الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، القاهرة 1960 ص88، نقلا عن: هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي، ص65.

[2]– هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي، ص70.

العبارة على حدّ قول **النفري***، وتبقى جُلّ الرموز التي تصب في حقل الغزل والخمرة والعشق والسكر وغيرها.. رموز ذات دلالات عميقة لا يقف على حقيقتها سوى الصوفي الحقيقي، أمّا العوام من الناس فلا يستسيغونها لأنّهم ينظرون إلى الحياة بمنظور المادية والحسيّة لا بالمنظور المعنوي المجرّد، لذلك تبقى رؤيتهم محدودة وهو ما يفسّر تعصبهم ورفضهم لأفكار الصوفيّة.

10-خصوصيات التجربة الشعرية الصوفية:

إنَّ قراءة التجربة الصوفية قد ارتبطت كثيرا بالسياق الديني الذي رافق هذه التجربة واتصل بها، وإذا " كانت الحمولة الدينية التي تراكمت في قراءة التجربة الصوفية قد ضيّقت هذه التجربة، فإنَّ التمادي في رفض المصطلح في عينه هو اختزال مُخل، إنَّ هذا الرفض ينسى الآليات التي اشتغلت بها هذه التجربة ويكشف من الحجاب الذي رسّخته قراءات عديدة"[1] إنّ هذه القراءة المقيّدة للتجربة الصوفيّة بحصرها في القوقعة الدينية ضيّق من حيّز هذه التجربة، خاصة وأنَّنا لا نقف فقط عند هذه التجربة فحسب ونحاول قراءتها، بل إنّنا نقف على أزمة الرفض حتى للمصطلح المحدد لهذه التجربة؛ وذلك من باب اعتبارها بدعة تسيئ إلى الدين وتناقض عقائده، وقد جاء هذا الرفض متناسيا للآليات التي تشتغل عليها هذه التجربة، وبذلك رسّخ ما قد جاءت به القراءات الرافضة للخطاب الأدبي الصوفي متناسية أنّه خطاب يحمل في طياته جماليات ولغة رصينة تستحق الدراسة، فقط هي تجربة ذات خصوصية كونها تضع كلّ شيء على محكّ السؤال الذي يولّده مبدأ الحيرة عند الصوفية.

---

*النفري: محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، من مشايخ الصوفية، توفي بمصر(354ه)، من أشهر كتبه المواقف.

[1]- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، 2000، ط1، ص83.

إنَّ مبدأ الحيرة الذي يتولّد عند الصوفيّة يعتبر أساس التجربة الصوفيّة لديهم؛ إذ " لم تكن نهاية الطريق الصوفي واحدة، كما لم تكن مدارجه ومسالكه كذلك، ولم تكن المعرفة التي سعى الصوفيّة إلى تحصيلها قارة ونهائية"[1] وهو ما يجعل الوصول إلى الحقيقة المطلقة أمرا صعبا للغاية إن لم يكن مستحيلا لما يُصاحب الصّوفي من قلق في رحلة بحثه عن الحقيقة.

ويُعتبر القارئ طرفا فاعلا في التجربة الشعرية الصوفية؛ ذلك أنَّ "علاقة القارئ بالكتابة الصوفيّة ليست علاقة بسيطة، بل يجب أن تكون محكومة بنفس العناصر التي تحكم علاقة الصوفي بكتابته: الاحتراق والألم والحلم والموت وبالفعل أن يمارس القارئ لعبة التأويل على تلك الكتابة، لا يعني أظنّها سلبيّة تقدّم ذاتها بسهولة لأيّة قراءة تريد فكّ رموزها إنّها بالعكس فضاء متمنع له قوّته وثقله الذي تفرضه على القارئ"[2] فالقارئ يرتبط بالكتابة الصوفيّة أيما ارتباط؛ حتى إنَّ دوره قد يعادل أو يزيد عن دور صاحب النص نفسه، ولعلَّ هذا نتيجة لما جاءت به البنيوية وما بعدها، وتعزَّز ذلك أكثر مع نظريات القراءة والتلقي وعلم النص؛ فالنص النقدي هو إبداع ثان نابع من قراءة عميقة ودقيقة، والنص الصوفي له من الخصوصية ما يجعل القارئ يتعامل معه بطريقة خاصة مراعيا خصوصية الكتابة الصوفية في حدّ ذاتها، ما يجعلها قراءة تأويلية بالدرجة الأولى تبحث في الدلالات المتخفيّة خلف الرموز الصوفية.

وخلاصة القول أنَّنا قد حاولنا في هذا المدخل أن نقف على أبرز المفاهيم الاصطلاحية المتعلقة بالجمالية والرمز والتصوف وكذلك التجربة الشعرية الصوفية؛

---

[1]– خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص85.

[2]– عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية الحب– الإنصات– الحكاية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، دط، ص 210–211.

وهي محاولة لتقديم لمحة تعريفية وتوضيحية من شأنها أن تميط بعض الغموض الذي لازم مصطلح الرمزية ومصطلح التصوف، وهي تمهيد لما سنتناوله في الفصل الأول.

الفصل الأول

النزعة الصوفية في الخطاب الشعري المغاربي

أولا: النزعة الصوفية في الشعر المغاربي القديم

1-1- خصوصية الخطاب الشعري الصوفي المغاربي القديم

1-2- أعلام الشعر الصوفي المغاربي القديم

1-3- أنماط الشعر الصوفي بالمغرب العربي القديم

1-4- تناص الخطاب الشعري الصوفي

ثانيا: النزعة الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر

2-1- ملامح الاتجاه الصوفي في الشّعر المغاربي الحديث

2-2- خصوصية الخطاب الشعري الصوفي المغاربي المعاصر

2-3- الرمز آلية من آليات الغموض

2-4- الخطاب الشعري الصوفي والتأويل

تمهيد:

لطالما كان الشّعر العربي ديوان الأمة وخزّان معارفها؛ فالشّعر لسان قومه يُعبّر عن تجاربهم وتفاصيل حياتهم اليومية؛ إذْ رافق الشّعر الإنسان منذ قديم الزمان حتى قيل عنهُ ديوان العرب، فهو الرّسالة التي يستطيع من خلالها الشّاعر أن ينقل مشاعره وتجاربه أو حتى تجارب الآخرين التي عايشها أو تأثر بها ليوصلها إلى المتلقي في قالب شعري على درجة من الجمال والخيال، حيث "يعدّ الشعر أقرب الأشكال التعبيرية للنفس الإنسانية، فهو يُعبّر عن لحظة شعوريّة متميّزة، وهو الصورة التي تبرز حقيقة الإنسان كإنسان وحقيقته كشاعر، لأنَّ الشاعر لا ينطق بالشّعر إلَّا عندما يشعر بنفسه، وبما يحيط به من طبيعة وكون زاخرين بالجمال والجلال ومملوئين بالأحداث والمناسبات التي تلّح عليه وتدفعه إلى نظم الشعر والنطق به، فهو يستمد طاقته الإبداعية في هذه الحالة من تجربة شعرية خاصة به مرتبطة بذاته كإنسان واحتكاكه الحياتي"[1] فلا يسمى الشاعر شاعرا إلَّا إذا استطاع أن يشعر بتجاربه النفسية أو الحياتية، و تجارب مجتمعه الذي يعيش فيه وكلَّما كان شعوره قويا وصادقا كلّما جاءه شعره رصينا وعلى جانب كبير من الجمال، وقوّة التأثير في المتلقي ذلك أنَّهُ يلامس القلوب وما لامس القلب يكون أشدَّ تأثيرا.

وقد عَرف الشعر العربي في مسيرته تحولات كبرى انطلاقا من العصر الجاهلي الذي شهد ميلاد عمود الشعر وصولا إلى الفترة المعاصرة التي شهدت ميلاد الشعر الحر (شعر التفعيلة)، كما دخلت القصيدة العربية في مسارات جديدة فرضتها الحداثة التي شهدها الشعر؛ حيث "قطع الشّعر مراحل وتجاوز عقودا من الزمن وخطا خطوات واسعة في اتجاه المستقبل، ليس بمعنى القطيعة مع الماضي، بل لجعل الماضي أحد مقومات

---

[1]- سعيد أحمد غراب: شعر المناسبات الدينية ونقد الواقع المعاصر، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ/ مصر 2007، ط1، ص9: نقلا عن: بولعشار مرسلي: الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة – ابن الفارض أنموذجا– أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف الدكتور: أحمد مسعود، جامعة أحمد بن بلة وهران، كلية الآداب والفنون 2015/2014، ص7.

المستقبل وأحد دعائمه، وليس باعتباره الروح المميّزة لشخصيتنا الفنيّة على مرّ العصور المستقبل هو الرؤية التي تؤسس لملامحها في الحاضر، وبها نتهيأ لكلّ الاحتمالات"[1] وهذا ما يُؤكّد أنَّ الشعر قد عرف خلال مسيرته من القديم إلى عصرنا الحالي تحوّلات كبرى مسّت الشكل والمضمون معا، إذ تحوّلت القصيدة من شكلها العمودي القديم إلى قصيدة التفعيلة، وذلك تماشيا مع النمط السريع للوقت المعاصر، وتعبيرا عن تجارب وخلجات شعوريّة تختلف عمَّا كان سائدا من قبل، غير أنَّ ذلك لا يعني أنَّ هذا التحول قد ألغى الشكل العمودي للقصيدة أو ألغى نظام الشعر الذي ظلَّ محافظا على أهم الشروط التي لا يقوم إلّا بها؛ وهي الوزن والقافية وإنّما التغيير لامس فقط شكل القصيدة وبعض المضامين التي شملت التجارب الوجدانية التي عايشها الشاعر المعاصر وهي بالضرورة تختلف عن التجارب الوجدانية للشعراء القدامى، خاصة حينما عرف الشعر تجربة الحداثة.

ومما لاشكّ فيه أنَّ الشّعر الصوفي هو ثمرة من ثمار هذه التجارب الوجدانية التي يعيشها الشاعر ووسيلة من وسائل نقلها واختزانها والتعبير عنها؛ إذ يعدّ الشعر الصوفي واحدا من الفنون الأدبية التي استفادت من التراث الشعري العربي، فالتصوف ظاهرة وجدانية وتجربة عميقة يعايشها الشاعر ويستشعر حيثياتها، وقد كان لهذه الظاهرة أثر عميق في الشعر العربي؛ إذ اتخذ الشعراء من التصوف قاعدة لبناء فضاء جمالي ذو خصوصية دينية ومرجعية روحية، والحقيقة أنَّ شعر التصوف لم يُستقبل بنوع من الحفاوة؛ ذلك أنَّ التصوف في حدّ ذاته كان مرفوضا من قبل علماء الأمة وذلك حينما اعتبروه تدنيسا وبُعدا عن الدين الإسلامي وتشويها له، فالعلامة **محمد البشير الإبراهيمي** مثلا يرفض الطرقية الصوفيّة حيث "أصبحت هذه الطرق حاجزا بينهم وبين مصادر

---

[1]- صلاح بوسريف: رهانات الحداثة أفق لأشكال مختلفة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1996، ط1 ص17/16.

الشريعة، وكأنَّها دين جديد، لقد أصبحت بعض الطرق –كما يرى الإبراهيمي– في بلاد العرب والمسلمين، وفي الجزائر بخاصة إضافة إلى محاولات الدنس التي قام بها أعداء كثيرون للإسلام، إن كان بنحل الأحاديث، أو بالتأويلات المزورة للحقيقة، أو بما شاع عند العديد من الحركات الباطنية، ولكن يعود ليؤكّد أنَّ هذا كان خطره أقلّ بكثير من خطر الطريقة"[1] فخطر هذه الطرق الصوفية صار يُعادل أو يفوق خطر الكفار من أعداء الإسلام، إذ أصبحت الطرقية الصوفية تشتغل باسم الدين الإسلامي على محاربة قيم الإسلام الصحيحة وهو ما رفضه علماء الأمة وسعوا إلى محاربته بشتى الطرق، وهذه الجهود الرافضة للفكر الصوفي في عمومه تظل محاولات بذلها علماء الامة لإسقاط كل ما من شأنه أن يُشكّل خطرا على دين الاسلام، إلا أنَّ التصوف الاسلامي في حقيقته انطلق من مبادئ الشريعة الاسلامية ولم يحيد عن تعاليمها.

ظهر الشعر الصوفي في المغرب العربي متأخرا نوعا ما مقارنة بما بَلَغتُه حركية الشّعر الصوفي في المشرق العربي، كما أنَّ "الحركة الصوفية في المغرب لم تحظ بالدراسة الكافية كما هو الشأن بالنسبة للتصوف في المشرق، والقليل الذي كُتب عنها تجدُه مفرَّقا في كتب عدَّة، فضلا عن أنَّهُ قليل، ولا يسدّ حاجة الباحث في التعرّف على التصوف المغربي القديم سواء ما يتعلق بالجانب المعرفي أو الإبداعي"[2] غير أنّ هذا التأخر لم يمنع ازدهار حركة الزهد في المغرب العربي؛ أين اتجه الشعراء إلى خوض غمار هذه التجربة الوجدانية ونظموا في هذا النوع الجديد من الشعر قصائد خلَّدها التاريخ، والحقيقة أنَّ المغرب العربي قد عرف النزعة الصوفية، وتبنى بعض العلماء والمفكرين هذا الفكر الجديد، وسنحاول في هذا الفصل أن نقف على النزعة الصوفية في الخطاب الشعري

---

[1]– محمد البشير الإبراهيمي: الطرق الصوفية مقتطفات من تصديرة نشرة جمعية العلماء المسلمين، تقديم: مشهور حسن سلمان، مكتبة الرضوان، الجزائر، 1829ه/2008م، ص7.

[2]– عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي في الشّعر المغربي القديم، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة/ الجزائر، العد الخامس، مارس 2006، ص 241.

المغاربي في شقيه القديم والمعاصر، وُقوفا عند بعض المحطات التي ميّزت ظهور هذا النوع من الشعر في المغرب العربي.

أولا: النزعة الصوفية في الشعر المغاربي القديم:

1-1- خصوصية الخطاب الشعري الصوفي المغاربي القديم:

إنَّ الحديث عن خصوصية الخطاب الشعري الصوفي القديم في المغرب العربي يُحيلنا بالضرورة إلى الحديث عن إرهاصات التصوف ووُلوجه إلى الخطاب الشعري باعتباره خطابا يستوعب التجارب الوجدانية للشاعر، والتصوف تجربة وجدانية تنشد الوصول إلى الحقيقة المطلقة؛ حيث أنَّ "التصوف حركة دينية انتشرت بعد الفتوحات الإسلامية وما تبع ذلك من خلافات سياسية واجتماعية ودينية، والمعلوم أنَّ نشأتها كانت كردّ فعل مضاد لانغماس بعض الناس في الترف وضروب المتع، وقوامها إخضاع النفس لأنواع من الرياضات الرّوحيّة طمعا في الوصول إلى المعرفة الحقيقية المطلقة، معرفة الله بالكشف* والمشاهدة"[1] إنَّ غاية الصوفي من هذه الممارسات الروحيّة هي مناشدة الحقيقة المطلقة؛ مُجسّدة في الحقيقة الأزليّة وهي الله سبحانه وتعالى؛ وفي سبيل ذلك يعزف المتصوف (المتعبد/ الناسك*) عن الدنيا وملذاتها، وقد جاء التصوف كرد فعل قويّ وعنيف على ابتعاد النّاس عن الدين ودخولهم في حالة من الترف، وانغماسهم في

---

*الكشف: هو مفهوم صوفي يتعامل مع معرفة القلب بدلا من معرفة الفكر، يصفُ الكشف حالة تجربة الوحي الإلهي الشّخصيّة التي يُجرّبُها المُريدُ، والكشفُ عن القلب السّماح للحقائق الإلهية بالتدفق إليه.(ينظر القاموس الصوفي)

[1]- عبد الله زروقي: الطرق الصوفيّة ومنطلقاتها الفكرية والأدبيّة بمنطقة توات دراسة تاريخيّة وأدبيّة "نماذج شعرية من ديوان سيدي عبد الكريم بن محمد البلبالي 1288ه/1860م"، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي تخصص: الأدب العربي، إشراف الدكتور محمد بن منوفي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، السنة الجامعية 2018/2017، ص6.

*الناسك: مصطلح صوفي يطلق للدلالة على الرجل الزاهد المتعبد المنقطع عن الناس.(ينظر القاموس الصوفي عاصم إبراهيم الكيالي)

الشهوات والملذات، ولذلك جاءت الحركة الصوفية كحركة ردعية للنفس البشريّة لتكف عن إتباع الشهوات وتزهد في الدنيا طلبا للآخرة.

إنَّ أهم ما سعى إليه التصوف هو تحقيق ذلك الاتحاد بين الإله والصوفي بُغية الوصول إلى الحقيقة ف "التصوف هو سياحة روحانية ورحلة وجدانية مقصده النهائي الوصول إلى الحضرة* الربانيّة ويُمثّل أولا التجربة المعاشة نتيجة اللقاء الروحي بين المؤمن والإله معتمدا على الخُلوة* والتجلي* الرباني، أو اللقاء العرفاني المتوج بالوصال* والكشف الإلهي"[1] فالكتابة الصوفية ماهي إلَّا تجلي لذلك اللقاء الرّوحي بين الإله والصوفي الذي يعيش في خلوة بعيدا عن النّاس هدفه استجلاء الحقيقة المطلقة وهي معرفة الذات الإلهيّة.

لم يكن التصوف خاصية تنتمي لجنس معيّن أو ثقافة محددة وإنّما كانت كلّ ثقافة من الثقافات تعتمد على التصوف بالطريقة التي تُلائمها وتتوافق مع خصوصياتها، والتصوف "لم يكن ميزة لجنس معيّن أو حضارة دون أخرى حتى يقال إنّه صدى لمؤثرات أجنبيّة، إنّما عرفته عموم الحضارات الكبرى في التاريخ مثل الحضارة الهندية والصينية والفارسيّة واليونانية والمسيحيّة كما عرفته حضارتنا العربيّة الإسلاميّة، وهو يأخذ دائما الخصائص التي تنسجم مع انتسابه لهذا الإطار الحضاري الرّوحي أو ذاك، لكلّ دين تقريبا صوفيته، ولكلّ فلسفة روحيّة عظيمة صوفيتها أيضا"[2] ومن هنا يمكننا القول بأنَّ

---

*الحضرة: مجموع حقائق تآلفت بشكل مخصوص يُعطي حقيقة جديدة واحدة لها خصائص مميّزة وصورة واضحة. (ينظر القاموس الصوفي سعاد الصباح)

*الخلوة: محادثة السّر مع الحق حيثُ لا ملك ولا أحد.(ينظر اصطلاح الصوفية)

*التجلي: هو ظهور الذات نفسها لنفسها.(ينظر اصطلاح الصوفية)

*الوصال: في الفكر الصوفي هو فناء العبد عن أوصافه وظهوره بأوصاف ربّه على الوجه اللّائق بالإنسان.

[1]-عبد الله زروقي: الطرق الصوفيّة ومنطلقتها الفكرية والأدبيّة بمنطقة توات ، ص6.

[2]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدار العربيّة للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، 1429ه/2008م، ط1، ص82.

التصوف لا يختص بالدين الإسلامي فحسب، بل ارتبط بمختلف الديانات وبالعديد من الحضارات، وكلّ منها حاول أن يُكيّف التصوف حسب انتماءه الديني أو الفلسفي، والثقافة العربيّة الإسلاميّة قامت على رافدين مُهمين: رافد عربي إسلامي، ورافد فارسي (يوناني)، غير أنَّها قد استوعبت هذه الثقافة الواردة، وأعادت إنتاجها وفق لآليات جديدة تُناسب خصوصية الثقافة العربيّة، وبناءا على هذا فقد كانت هناك بعض التأثيرات الأجنبيّة التي أثرت على التصوف الإسلامي، غير أنَّ هذا الأخير ظلَّ مُحافظا على خصوصيته والطابع الإسلامي فيه، إلَّا أنَّ أهم ما يُميّز التصوف على اختلاف دياناته هو البحث الدائم عن المعرفة الحقيقيّة.

ومن الواضح أنَّ تأثير "أفلاطون بيّن في الفلسفة الإسلاميّة أكثر مما هو بيّن في التصوف الإسلامي، فالرئيس ابن سينا مثلا أقام نظريته عن الفيض الإلهي، وتفسيره لحركة الأكوان على الشوق والمحبة، وتحدّث بإسهاب عن النفس وهبوطها من المحل الأرفع وكذلك فعل الفارابي في مدينته الفاضلة، مستندا –ولاشكّ– إلى تراث فلسفي أفلاطوني مثالي"[1] فالفلسفة العربيّة لم تنطلق من الفراغ ولم تنبن من العدم؛ إذ من الطبيعي أن نجد ملامح الفلسفة اليونانية في فكر الفلاسفة العرب، وما هذا إلّا نتيجة طبيعيّة للتبادل الفكري والثقافي بين الأمم والحضارات؛ إذ لابد لكلّ حضارة أن تنطلق من الحضارات التي سبقتها تبني عليها لبنتها الأولى، ثم تدخل لاحقا في مرحلة التفرّد وإبداع حضارة جديدة خاصة بها والقول بأنَّ الفلسفة العربيّة الإسلاميّة قد استمدت مقوماتها من الفلسفة اليونانية لا يعني أبدا أنَّها كانت مُجرّد نقل وترجمة لفلسفة اليونان؛ ذلك أنَّ الفلاسفة العرب انطلقوا فيما بعد بفكرهم وطوروه وتجاوزوا الفكر اليوناني.

وقد اختلفت نشأة الفلسفة اليونانية عن نشأة الفلسفة العربيَّة، حيث أنَّ "نشأة هذه الأخيرة كانت في صلب الدين، بينما اليونانية قد اقتضت مواجهة الدين والأسطورة.

---

[1]– سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص75.

فخصوصية الفلسفة اليونانية كمنت في أنَّها قد نتجت داخل الدين، ثم عملت على تجاوزه"[1] ومن هنا نستشف بأنَّ الفلسفة العربيّة لم تتجاوز الإطار الديني، وظلّت تحوم في فلكه، أين اكتسبت منه خصوصية ميّزتها عن غيرها من الفلسفات الأخرى؛ إذ ظلَّ الفكر في أعزّ تحرره (وهو ما يقوم عليه الفكر اليوناني) خاضعا لمبادئ الدين وتعاليمه خاصة وأنَّ الدين الإسلامي يحتمل التأويل ويُطالب به؛ ذلك أنَّ أيّ نص يحتمل التأويل سواء أكان دينيا أم فلسفيا أم غير ذلك، وهو ما نلحظه في اجتهاد العلماء المسلمين والمفسرين في وضع أحكام للمسائل التي لم ترد في القرآن الكريم والسنة النبويّة الشريفة.

والحقيقة أنَّ الخطاب الصوفي قد قوبل بالرفض الشديد –كما أشرنا سابقا– ذلك أنّهم فهموه فهما سطحيا، حينما اعتبروه خروجا عن الدين وعن تعاليم الإسلام، ولعلَّ هذا راجع إلى إغراق هذا الخطاب في الغموض، أين تحوّل الخطاب الصوفي إلى ضرب من الطلاسم التي يوحي ظاهرها بالخروج عن الدين، أو قد يتجاوز ذلك إلى درجة التشكيك في دين الصوفي، وبذلك بقي الخطاب الصوفي "محصورا في الدراسات الإيديولوجية وهي جهود متراكمة عبر التاريخ، تجلّت تلك الشروحات الكثيرة التي واكبت التصوف ذاته، وهي شروحات لغوية وصوفية كانت في الغالب تهتم بالمتصوفة أكثر من النصوص ردا على من كفّر أو تحامل أو اتهم المتصوف في عقيدته، باستثناء دراسات معرفيّة عميقة تندرج في محاولة البحث في العقل العربي"[2] فالتعامل مع الخطابات الصوفيّة لم يكن على أساس تقصي الإبداع وتقييمه، والبحث عن مواطن الجمال فيه، وإنَّما كانت دراسات ترتكز أكثر على فكر المتصوف ومحاولة الرد على فكره الذي يبدو في ظاهره فكرا يدعو إلى ضرب أسس العقيدة الإسلامية ومقوماتها، إلَّا إنّه وفي فترات لاحقة توجّهت الجهود النقدية من مقاربة الخطاب الصوفي كفكر إلى مقاربته كإبداع يتضمنُ

---

[1]– طيب تيزيني: التصوف العربي الإسلامي قراءة في الحضور الوجودي والاستحقاق القيمي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، دط، ص5.

[2]– آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص11.

جماليات ودلالات أكثر من مجرّد كونه نص ديني قد يبدو للبعض أنّه خال من أيّ حمولة جماليّة، وأنّه يعرض فقط الفكر الصوفي المتطرف عن الدين الإسلامي.

ولا يخفى على الباحثين في حقل التصوف أو الشعر الصوفي خاصة أنَّ الحركة الصوفيّة في المغرب العربي قد جاءت متأخرة عن نظيرتها في المشرق، حتى إنَّ الدراسات التي عُنيت بالشعر الصوفي في المغرب العربي كانت قليلة جدا ومتفرقة في كتب عدّة، ذلك أنَّ اهتمام الباحثين كان موجها في جُلّه إلى التصوف في المشرق العربي دون مغربه والحديث عن خصوصيّة الشّعر الصوفي المغاربي هو حديث عن ميزة شعر التصوف بهذه المنطقة؛ إذ يختلف عن نظيره في المشرق العربي، حيث إنَّ شعر التصوف بالمغرب العربي قديما "تغلب عليه النزعة السّلوكيّة الأخلاقيّة، وتقل النزعة الفلسفيّة التي شاعت في شعراء التصوف بالمشرق، ولعلَّ ذلك يعود إلى ما شاع في الأندلس والمغرب من كراهيّة العامة وبعض الفقهاء لأهل الفلسفة واضطهادهم لكلّ من يشتغل بها (...) كلّما قيل: فلان يقرأ الفلسفة أو يشتغل بالتنجيم، أطلقت العامة عليه اسم "زنديق" وقُيّدت عليه أنفاسه، وهذا يكشف عن نزعة التدين القويّة لدى المغاربة"[1] والتوجه نحو التصوف الأخلاقي في المغرب العربي هو توجه هدفه الحفاظ على مقومات الإسلام وأخلاقياته، وإن كان المغرب العربي قد عرف انتشارا واسعا للتجربة الصوفيّة التي ألقت بظلالها على الإبداع الأدبي والشعر بخاصة، إلّا أنَّ هذه التجربة لم ترتبط بالبعد الفلسفي الذي عادة ما يخرج بالنص الشعري الصوفي عن معناه الباطني، ويتهم الشاعر بالزندقة أو الخروج عن الدين، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّه يدل على ذلك التمسك الكبير بالدين الإسلامي من قبل المغاربة، وعزوفهم عن الشبهات التي يمكن أن تميل بمعنى النص إلى دلالات قد تُسيئ إلى الدين.

---

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب العربي إشراف الدكتور: العربي دحو، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها ص103/104.

ولعلَّ ذلك ما يُؤكّد اهتمام الشعراء القدامى في المغرب العربي بالشعر الصوفي وإن كان اهتماهم مُنصبا على جانب التصوف الأخلاقي، إذ غالبا ما نجد النصوص الشّعرية الصوفيّة تُعنى بموضوع التصوف الأخلاقي، وبهذا يمكننا القول بأنَّ الشعر الصوفي في المغرب العربي قد احتلّ مكانة كبيرة إلى "حدّ أصبح التصوف السّمة المميّزة للشعر المغربي خاصة في القرنين السّادس والسّابع إلى درجة أنَّنا نجد بعض الشعراء الذين لم يكونوا صوفيين إلَّا أنَّهم يتكؤون على المعجم الصّوفي الذي يوظّفون مفرداته نصوصا غائبة لإثراء تجاربهم"[1] وهو الأمر ذاته الذي عرفه شعر التصوف في الفترة المعاصرة؛ إذ ليس بالضرورة أن يكون الشّاعر الذي ينظم قصيدة في التصوف شاعرا صوفيا، أو أن يكون قد عاش تجربة صوفيّة استطاع من خلالها بلوغ المعرفة الحقيقية/ المعرفة الإلهيّة ومن ثَم استطاع تصويرها في شعره، بل استطاع الشعراء قديما وفي الفترة المعاصرة نظم بعض القصائد الشعرية الصوفيّة من خلال الاعتماد على القاموس الصّوفي؛ بمعنى توظيف بعض المصطلحات الصّوفيّة في النصوص الشّعرية حتى وإن كان الموضوع غير صوفيّ، وبهذا يخلق الشّاعر طابعا رمزيا في القصيدة من خلال السير بها في المنحى الصوفي، وهو ما يخلق طابع الغموض في القصيدة، ويُضفي عليها مسحة صوفيّة تجعل القارئ يُحسّ أنَّ الشّاعر قد عايش هذه التجربة بتفاصيلها، وفي الحقيقة ماهو إلَّا توظيف أو إقحام لبعض المصطلحات الصّوفيّة في النص الشعري.

إنَّ الحديث عن التجربة الشّعرية الصّوفيّة في المغرب العربي قديما يدفعنا إلى الحديث عن ظاهرة الزهد التي انتشرت في هذه المنطقة؛ وهي ظاهرة ناتجة عن انتشار البذخ والترف وانحطاط الأخلاق، فظهر العزوف عن ملذات الدنيا طلبا للآخرة، وقد انحصرت التجربة الصوفيّة العربية الإسلاميّة في عمومها في ثلاث اتجاهات هي الزهد والتصوف السني والتصوف الفلسفي، وسنوضح كلًّا من هذه الاتجاهات:

---

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص104.

أ- **الزهد:** يُعرّف الزهد عند الصوفيّة بأنّه "إسقاط الرغبة في الشيء بالكليّة، قال غيرهم: الزهد إمساك النفس عن اشتغالها بملذات البدن وقوامها إلّا بحسب ضرورة تامة"[1] كما يُعرّف في سياق آخر بأنّه "جهد فردي يعتمد طريقة السّلف منهجا في تربية النفس على الطباعة وتقويم السّلوك، بتخليه من الرذائل، وتحليه بالفضائل، وعمارة القلوب بالتقوى والورع والخشية"[2] وقد تجسّد الزهد في سلوك المجتمع المغاربي آنذاك باعتباره يدعو إلى الالتزام بمبادئ الاسلام ومقوماته الأساسية، .

ب-التصوف السني: ويُقصد به كلّ "تصوّف عملي معتدل، استثمر نتائج الزهد وأسّس عليها طريقة تربوية جماعية، تستند إلى العلم، لتحوّله إلى ممارسة عمليَّة، تظهر آثارها في حياة الإنسان الفردية والجماعيّة، كما تكتسي صفة الخصوصية والتفرد لغة وسلوكا. وقد مثّل هذا الاتجاه في المغرب في هذه الفترة أعلام بارزون منهم: ابن العريف وأبو يعزى وتلميذه أبو مدين شعيب، وعبد السّلام بن مشيمش"[3] ويُمكننا القول بأنَّ التصوف السّني هو التطبيق العملي لمفهوم الزهد، وهو الاتسام بالأخلاق السّامية التي دعا إليها الدين الاسلامي وهو طريقة تربوية سعت إلى بثّ الأخلاق الحميدة في المجتمع المغاربي آنذاك.

ج- التصوف الفلسفي: وهو ذلك التصوف الذي تداخلت فيه "التجربة الصوفية الإسلامية بالتجربة التأملية اليونانية، وتوافقت فيه الوسيلة والغاية في التجربتين، فترددت في أوساطه إلى جانب اصطلاحات الصّوفيّة المعروفة، اصطلاحات جديدة كالاتحاد والوحدة والفيض والاشراق، وغيرها ومثّل هذا الاتجاه في المغرب والأندلس: الشوذي

---

[1]- عاصم إبراهيم الكيالي الحسيني الشاذلي الدّرقاوي: القاموس الصوفي من كلام العارف بالله عبد الرزّاق القاشاني (مرجع جامع في الكلمات العرفانية عند الشارة الصوفية)، كتاب ناشرون، لبنان، 1432ه/2011م، ط1، ص151.

[2]- كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، دار التوفيقية للنشر والتوزيع، 1432ه/2011م ط1، ص31.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحلوي وابن المرأة، وابن أحلى، وابن طفيل، ومحي الدين ابن عربي، والحرالي، وابن سبعين، وابن برجان وابن قسي"[1] ولعلَّ من أسباب ظهور هذا الاتجاه هو تأثّر الثقافة العربيّة الإسلامية بالثقافة اليونانية، ما جعل التصوف يقوم على التأمل، والحقيقة أنَّ التصوف في المغرب العربي كان يميل أكثر إلى التصوف السّني؛ لأنَّ كلّ ماله علاقة بالفلسفة كان منبوذا آنذاك نظرا لالتزام المجتمع المغاربي بقيم وتعاليم الدين الإسلامي.

أمَّا فيما يتعلق بالرمز الصوفي فإنّه "وعلى خلاف الرّمز الأدبي تأخر نضج الرمز الصّوفي واكتماله حتى القرن الثالث للهجرة وما بعده، ذلك أنَّ الصوفيّة لم يشغلهم في القرنين الأولين التعبير الفني عن تجاربهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللّفظي الذي يدلون به عن أحوالهم ومقاماتهم ومواجيدهم، ووضع القواعد السّلوكيّة التي تحقق للصّوفي درجة الكمال الرّوحي"[2] ولذلك لم يعمد الصوفيون في نصوصهم إلى التركيز على البناء الفني والجمالي للنص بقدر ما كانوا يهتمون بتصوير معالم التجربة التي كانوا يعيشونها؛ إذ كانوا يحاولون الارتقاء من هذا العالم المادي بكلّ مرارته وقساوته إلى عالم روحاني نقي طاهر.

1-2-أعلام الشعر الصوفي المغاربي القديم:

ارتبط التصوف بالشّعر أكثر من ارتباطه بالنثر؛ ويُعتبر الشعر الصوفي أحد الفروع التي امتدت من الشعر العربي، وعلى الرغم من تطوره وشُيوعه إلَّا أنَّ قضية علاقة الشّعر بالتصوف ما تزال تُطرح كلَّ مرّة في ساحة النقد المعاصر، ويبقى الحديث في هذه العلاقة مرهونا بصعوبة ضبط مجال التصوف في الأساس، وبالتالي تحديد ذلك الشّعر الذي نُطلق عليه مصطلح الشعر الصوفي، هل كلّ شعر يوظف المصطلحات الصّوفيّة

---

[1]-كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص31.

[2]- أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص13.

يحق لنا أن ننعته بالشّعر الصوفي؟ أم أنَّ هذا المصطلح خاص بالشعر الصّوفي الذي يُصور فيه صاحبه التجربة الصوفيّة التي عاشها حقيقة؟

والحقيقة أنَّ "الصوفية قد أنتجوا لعلمهم لغة خاصة بمفاهيم رمزيّة، حماية لفكرهم وترفعا عن بقيّة العلوم والآداب، لكن هذه المصطلحات وإن كانت تحمل مفاهيم خاصة بهم، إلَّا أنَّها تبقى اصطلاحات تنتمي إلى اللّغة العربيّة التي نهل منها كلّ شاعر كتب بهذه اللّغة لكنّهم أخذوا هذه الكلمات وجعلوا لها معاني جديدة، حفظوها في كتبهم ومعاجمهم المعروفة والإشكالية هنا تكمن في كون مجموع من الباحثين اعتمدوا على وجود هذه اللّغة الاصطلاحيّة فكلّ شعر ينطوي على مصطلح عُرف عند أهل التصوف يجعل منه شعرا صوفيا"[1] ذلك أنّهم كانوا يوظفون مصطلحات تميل في أغلبها إلى تلك التي يوظفها المتصوفة في وصف تجاربهم والتعبير عنها، ولعلَّ حضور المصطلحات الصّوفية في الشعر الجاهلي كان مرده إلى تلك الوقفة التأمليّة التي كان يقفها الشّاعر الجاهلي في بداية قصيدته والتي تسمى بالمقدمة الطلليّة؛ التي كان يقف فيها الشّاعر يبكي الديار القديمة التي كان يسكنها؛ فالجاهلي معروف بكثرة ترحاله ما يجعله في كلّ مرّة يحن إلى هذه الديار التي سكنها يوما ما، ولعلّ هذا التشابه بين أشعار المتصوفة والشعر الجاهلي كان مرده إلى انتماء القاموس الشّعري لكلّ منها إلى اللغة العربيّة فكان من الطبيعي أن تَرِد بعض مصطلحات الشّعر الصوفي لدى شعراء الجاهليّة.

وقد قام الشّعر الصوفي على الذوق "فالصوفي الحق هو رجل ذواقة يلتمس المعاني في جميع ما ينظر وما يقرأ، وما يسمع، ومن هنا كان الصوفيّة أعرف الناس بالشعر الجيّد ولاسيما أشعار التشبيب؛ لأنَّ الفجرة من الشّعراء عُرفوا برقة الحسّ، ودقة الذوق، وغلب

---

[1]- نجلاء بوجه: الحضور الصوفي في زمن العولمة، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث إشراف الدكتور أحمد جاب الله، جامعة باتنة1، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، السنة الجامعية 2017/2016، ص116.

عليهم الفهم للغرائز والطباع، وبراعة الصوفيّة في التذوق التي رفعت من وجودهم الحوائل وهم يعاقرون المعاني التي اخترعها شعراء الحواس"[1] فالشّعر الصّوفي غالبا ما سيطر عليه الخيال القائم على ذوق الشّعراء وشدة استشعارهم للتجربة الصّوفيّة، وقدرتهم على التعبير عنها، لذلك جاءت أشعارهم في قالب غزلي تمثَّلَ في ظاهرة المجون، غير أنَّه في الحقيقة تغزّل بالذات الإلهيّة أملا في الوصول إلى الحقيقة الأزليّة، حتى إنَّ بعض الدارسين اعتبروا بعض قصائد الغزل التي كُتبت في الجاهليّة تصوفا متقدما؛ ذلك أنَّ التصوف هو مفهوم متقدّم يمكن أن نُطلقه على كلّ شعور وجداني صادق، وعليه فإنَّ قصائد الغزل العفيف في الجاهليّة تعتريها المسحة الصّوفيّة كقول جميل بن معمر مثلا:

وإنِي لأَرْضَى مِنْ بُثَينَةَ بالـــــذِي ** لَوْ أَبْصَرَهُ الوَاشِي لَفَزَّت بَلَابِلُهُ

بِلَا، وبأَنْ لا أَسْتَطِيــعَ وبالمُنــَى ** وبالأَمَلِ المَرجُوِ قَدْ خَابَ آمِلُهُ

وبالنَظْرَةِ العَجْلَى وبالحَوْلِ تَنْقَضِي ** أَوَاخِرُهُ لَا نَلْتَقِي وأَوَائِلـــــُهُ[2]

فالزهد في اللقاء هنا هو نوع من الغزل العفيف الذي هو أشبه بتغزّل شعراء التصوف بالذات الإلهيّة، حتى إنّهم في كثير من الأحيان يلجؤون إلى توظيف اسم المرأة كرمز لهذه الذات الإلهية، وتتجلى معالم التصوف في هذا المقطع في صدق المشاعر وقوّة العلاقة الرّوحية بين المحب والمحبوب على الرّغم من قلّة اللقاء.

إنَّ ارتباط التصوف بالشعر فرضته طبيعة التجربة الصوفيّة بصفتها تجربة وجدانية في عمومها، فكان من الطبيعي أن يكون التعبير عن هذه التجربة بالشعر؛ الذي يُعدّ وسيلة للتعبير عن الخلجات الشّعورية للشاعر بطريقة فنيّة جماليّة، حتى إنَّ "تكفل الصوفيّة بقراءة الشّعر الصوفي لم يكن يعوّل على مقولات نظرية بقدر ما عوّل على خبرتهم

---

[1]- زكي مبارك: التصوف الاسلامي في الأدب والاخلاق، ص365.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

بالمواجد والأذواق والأحوال* والمقامات* وغيرها من التجارب الذاتية، ولم تقتصر قراءتهم على الشعر الصوفي بل انفتحت على الشّعر العربي واستدعته في سياق مقاربة قضايا متشعبة،(...) في حين كان إهمال الشعراء العرب القدماء للشعر الصوفي يخلق مسافة بينهم وبين الشّعر ويحجب عنهم ما صاحبه من تأملات العارفين به مما جعل العلاقة بين الشّعرية العربيّة القديمة والشعريّة الصوفيّة علاقة تواز لا علاقة تداخل وتفاعل"[1] فالشعر الصوفي لدى المتصوفة لم يكن سوى حصيلة لتجارب وجدانية عميقة تجسّدت في نصوصهم، واتخذت قالب رمزي جمالي يكتسيه الغموض نوعا ما، ورغم ذلك يظل الشّعر أنسب قالب بإمكانه أن يحتوي التجربة الصوفية ويتمثّل أحوالها ومقاماتها ويُصوّرها بحيثياتها للمتلقي.

وقد شهد المغرب العربي –مثل مشرقه– حركة التصوف حيث توجّه الشعراء المغاربة قديما إلى الكتابة في هذا النوع من الشّعر الذي يُمكّنهم من تصوير تجاربهم في قالب رمزي إبداعي و"الحق أنَّ المغرب العربي شهد ككلّ البلدان العربيّة حركات تزهد ونسك عديدة، ففي الوقت الذي كان فيه الحسن البصري وهو الذي يعدّ رائد التصوف المشرقي يترع في سلوكه إلى حياة روحيّة خالصة، ويتخذ من الطقس الديني طريق معرفة، و كما نجد في القيروان إسماعيل بن عبيد يوغل في التبتل لابسًا جبّة من صوف وكساء من صوف(...) هؤلاء الزهاد انتشروا في المغرب العربي منذ الفتح الإسلامي، وتوفرت ظروف عدّة ساعدت على انتشار الحركة الزهدية التي تطورت فيما بعد إلى

---

*الأحوال: مفرده حال؛ وهو ما يرد على القلب من غير تأمل ولا اجتلاب، ولا اكتساب من طرب أو حزن، أو غم، أو فرح، أو قبض أو بسط، أو شوق، أو ذوق، أو انزعاج أو هيبة أو أنس. (ينظر عاصم إبراهيم الكيالي: القاموس الصوفي)

*المقامات: ج/مقام، سميت بالمقامات بصفتها مراتب يصل إليها المريد خلال بحثه لإيصال نفسه إلى الله؛ أي مقام العبد بين يدي الله عزَّ وجلّ فيما يُقام به من العبادات والمجاهدات الانقطاع إلى الله تعالى.(ينظر ويكيبيديا)

[1]- خالد بلقاسم: مدخل إلى العلاقة بين الشعر والتصوف، مجلة البيت، عدد أكتوبر، 2000، من الموقع www.archive.alsharekh.org، ص14.

تصوف"[1] ولعلَّ هذا ما عزّز فيما بعد ظهور طائفة من الشّعراء الذين نظموا في التصوف، والحقيقة أنَّ المقام هنا لا يسعنا أن نقف عند تجربة كلّ شاعر لأنَّ حدود هذا البحث لا يمكن أن تستوعب العدد الكبير لشعراء التصوف في المغرب، لذلك سنكتفي بذكر بعض الأسماء التي برزت في هذا النوع من الكتابة الشّعرية، وقبل ذلك سنتطرق للحديث عن بعض أعلام التصوف في المغرب العربي، بداية ب "**علي شقران القيرواني** الذي يُعدّ من أهم أعلام التصوف في المغرب العربي، والأمر لم يتوقف عند هذا الحدّ فقد "اشتهر أمره حتى في المشرق، والمغرب على حدّ سواء فأتاه الناس من كلّ مكان ليأخذوا عنه أصول الطريقة"[2] حتى إنَّ صدى هذا المتصوف وصل إلى المشرق وتأثر به الكثيرون وهذا ما يؤكد "أنَّ التصوف المغربي أثر في التصوف المشرقي، فهذا ذو النون المصري قد أخذ طريقته عن أبي علي شقران وأشرب مذهبه الصوفي، وتعلّم عنه أصول الطريقة، وعندما عاد إلى مصر ظلَّ يردد أقوال سيّده، ويذكر صفاته ويعدّد خصاله"[3] وإلى جانب هؤلاء الصوفيين نجد عالما آخر عاصره وهو **محمد بن مسروق** الذي كان في بداية حياته ماجنا ثمّ اتجه إلى الزهد وعزف عن الدنيا وملذاتها، وإلى جانبهم المتصوف أبا خالد عبد الخالق[4] والحقيقة أنَّ ما يهمنا في هذا السّياق هو الحديث عن أبرز أعلام شعراء التصوف في المغرب العربي قديما وإن كانت القائمة طويلة لا يمكن أن نوردها كلّها، فإنّنا سنكتفي بذكر بعض الأسماء التي اشتهرت في هذا المجال.

---

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، 87/86.

[2]- المرجع نفسه، ص 87.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص87.

شهد المغرب العربي رجّة قويّة بسبب تسرّب الفكر الصوفي إلى ساحته؛ إذ ساد النشاط الصوفي في المغرب العربي متأثرا **بأبي حامد الغزالي***، وبذلك فقد كان للتصوف أثرا كبيرا في المغرب العربي، وقد عرف التصوف في "العهد العثماني تطورا بارزا وانتشارا سريعا للطرق الصوّفية، وكثرة مريديها وأتباعها، غير أنَّ حركة التصوف في العهد العثماني ماهي إلَّا امتداد لما سبق، إلَّا أنَّه حين جاء العثمانيون ازدهر التصوف وزادت سيطرة الطرق الصوفيّة"[1] وقد ساعد هذا الانتشار السريع للتصوف على ظهور طائفة من الشّعراء المتصوفة الذين برزوا في هذا المجال، وأبدعوا في قصائدهم التي تجمع بين الكلمة والنغمة وقد تلخص هؤلاء الشّعراء في طائفتين، طائفة عنيت بالشّعر السّني، وطائفة عُنيت بالشعر الفلسفي "ونعني بالأول التصوف الذي كان متقيّدا بالقرآن والسّنة النبويّة، والاهتمام بالتّعبد والزهد، ويمثّل هذا الاتجاه ابن النحوي في العصر الحمادي، وأبو مدين وأبو زكريا الزواوي وغيرهم في العصر الموحدي، وكانت منابع دراستهم قوت القلوب لابن طالب المكي، ورسالة القشيري، وإحياء علوم الدين، أما التصوف الفلسفي فيمثّله كلّ من ابن عربي، وابن سبعين والششتري الذين مروا ببجاية وأقاموا بها، وأثروا في أعلامها"[2] وقد كان الششتري مدينيا* في بداية تصوفه، حتى إنّه يذكره من بين شيوخه، وقد كان أقرب إلى الطريقة الشاذلية* حتى إنَّ أتباع هذه الطريقة كثيرا ما كانوا يرددون أشعاره في حضراتهم، وقد كتب في الشّعر والنثر الصوفيين

***أبو حامد الغزالي:** أبو حامد محمد الغزالي الطوسي النيسابوري، أحد أشهر علماء المسلمين في القرن الخامس هجري (450ه/505ه) فقيه وأصولي وفيلسوف، صوفي الطريقة، لُقّب بحجة الإسلام، أشهر كتبه: إحياء علوم الدين.(ويكيبيديا)

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص90/91.

[2]- المرجع نفسه، ص 88.

***المدينية:** اصطلاح أطلق على أتباع أبي مدين شعيب الأندلسي، والسائرين على طريقته الصوفيّة من بعده؛ وهي طريقة تجمع بين العلم والعمل.

***الشاذليّة:** طريقة أبي الحسن علي بن عبد الجبار المغربي الشّاذلي، والسّائرين على طريقته.

ويعتبر من أشهر شعراء المغرب العربي[1] كما أنَّ هناك أسماء أخرى لمعت في مجال الشّعر الصوفي كـ**أبو الحسن علي بن أحمد الحرالي التجيني** الذي يعدّ من أكبر شعراء التصوف الفلسفي، وقد ترك أثرا كبيرا في مدينتي بجاية وتلمسان، وتعدى أثره إلى المشرق العربي، كما برز تلميذه **أبو محمد عبد الحق بن ربيع بن أحمد بن عمر الأنصاري البجائي**، كما ظهرت أسماء عديدة أخرى يمكن أن نذكر بعضا منها:

- **أبو زكريا بن محجوبة القرشي السطيفي** المتوفى سنة (677ه).
- **أبو عبد الله محمد بن أبي السجلماسي.**
- **أبو إسحاق إبراهيم بن أحمد بن الخطيب**[2]

وعليه يمكننا القول بأنَّ التصوف قد ارتبط بالشّعر أيّما ارتباط نظرا لكونه أنسب الأجناس الأدبيّة على استيعاب حيثيات هذه التجربة وتصوير تفاصيلها، كما عرف الشّعر الصوفي بالمغرب بروز طائفة من الشّعراء الذين تمكّنوا من تجسيد تجاربهم الصوفيّة في أشعارهم التي تجمع بين التجربة الصوفيّة والتجربة الجمالية الإبداعيّة.

1-3-أنماط الشعر الصوفي بالمغرب العربي القديم:

إنَّ الشعر الصوفي بغموضه وغرابته وكثرة رمزيته يمكن أن يتجلى لغير المتصوف فعلى الرّغم من الغموض الذي يكتسي هذا النوع من الكتابة الشّعرية، إلَّا أنّه يحتوي جانبا من الإيحاء الذي يسمح للقارئ باستجلاء دلالات هذه النصوص الشّعرية الصوفيّة؛ حيث إنَّ "الشّعور الصوفي ليس بالأمر الذي يستحيل نقله بواسطة الرّمزية إلى غير الصوفيّة ممن لا يعانون تجاربهم ولا يحيون حياتهم، ذلك أنَّ النّفوس غير المتصوفة تحس نعمة الرّمز الصوفي وتهتز لها أحيانا ممَّا يؤكّد أنَّ نقل هذا الشّعور إلى غير الصوفيّة أمر ممكن، يدل على أنَّ للتصوف بذورا كامنة في قرارة النفس الإنسانية، وهي بذور قد تنمو

---

[1]- ينظر: كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص 33/32/25.

[2]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص89.

بتأثير عوامل روحيّة مواتية أو بفضل مزاج طبيعي ملائم وقد تبقى على حالها من الكمون دونما نمو في النفوس غير المستعدة لتأثير تلك العوامل أو ذلك المزاج"[1] وعليه فإنَّ النفس الإنسانية بطبيعتها مجبولة على الطبيعة الصوفيّة، لذا من غير المستحيل أن يصعب على غير الصوفي أن يفهم طبيعة تلك الرّموز التي يُوظفها المتصوفة في نصوصهم، وإن أردنا أن نُؤكّد صحة هذا الرأي فإننا نعود إلى منطلق أنَّ الصوفيين وغيرهم يشتركون في الأساس الواحد وهو اللغة العربيّة بحروفها وكلماتها وعليه من الطبيعي أن يقف غير المتصوف على دلالات الرّموز التي يُوظفها المتصوفة في نصوصهم، لأنّها نابعة من اللّغة العربيّة.

والحقيقة أنَّ فهم القارئ العادي للرّموز التي يُوظفها الصوفي لا يُغنيهم عن توظيف مثل هذه الرّموز "فلا غنى للصوفي عن لغة الرّمز واصطناع أساليب التمثيل والتصوير ليترجم عن أحواله ويُعبّر عن مواجيده وأذواقه، مهما يكن في لغة الرّمز من قصور عن التعبير لأنَّ موضوعات تجاربه تند عن المحسوس والمعقول اللذين تعبّر عنهما لغة الوضع والاصطلاح، ولا مناص إذا ما أهاب الصوفي بلغة الرّمز من الأخذ بالتأويل وصرف المعاني الظاهرة إلى معان روحيّة باطنة"[2] حيث إنّه من غير الطبيعي أن يُعبّر الصوفي عن تجربة وجدانية شعورية لا وجود لشيء يقابلها في عالم الحس بأشياء مادية محسوسة بحتة؛ إذ ليس هناك من بديل سوى اللّجوء إلى اللّغة الرمزية التي تترفع عن المحسوسات وتعبّر عن اللامحسوس بطابع رمزي قد يكتسيه الغموض نوعا ما، إلَّا أنَّه أنسب وسيلة للتعبير عن تجارب لا وجود لها في عالم الحس.

ولعلَّ هذا ما جعل التصوف لصيقا بالشّعر أكثر من النثر، فالنثر عادة ما يناشد الواقع وإن كان على جانب من الجمالية في اللّغة والأسلوب، أمَّا الشّعر فعادة ما يميل إلى

---

[1]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص502.

[2]-المرجع نفسه، ص 502

الخيال والتصوير، وهو ما جعله أقرب إلى التجربة الصّوفية يحتويها ويُعبّر عنها "ويعني هذا أنَّ التصوف والشّعر كليهما، لا ينتميان لنسقين مختلفين، ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشّعرية على حدّ سواء، نحصل على ضرب من الجدّ المكثّف وننخرط بواسطته في وعينا الداخلي الذي لا يفتأ في الاتساع والنّمو والتمدد، ونطرح ما كنّا منغمسين فيه من تفاهة الحياة اليومية وابتذالها ونركز وعيها الذي أصبح أكثر كثافة وامتلاءً"[1] ومن هنا تظلّ علاقة الشّعر بالتصوف علاقة متينة؛ فهو أنسب جنس أدبي يمكنه أن يستوعب الطابع الخاص لهذه التجربة التي يُعبّر عنها، وبهذا يشكّل الشعر والتصوف ثنائية متكاملة، ويصير التعبير الرّمزي أنسب طريقة للتعبير عن التجربة الصوفيّة بالشّعر، إنَّ العلاقة بين التصوف والشعر "علاقة واضحة، إنّما تنبع من السّعي إلى عالم يكون أكثر كمالا من عالم الواقع"[2] إذ يحاول الشاعر الصوفي في كلّ مرَّة أن يرتقي من العالم الواقعي بكلّ مرارته وقساوته إلى عالم مثالي طاهر نقيّ، وذلك لأنّه يعيش حالة من الاغتراب النفسي في واقعه مما يجعله يطلب واقعا أفضل.

إنَّ الحديث عن ارتباط الشّعر الرمزي بالشّعر الصوفي هو الأمر الذي خلق هالة كبيرة من الغموض، ولذلك قوبل الصوفيون وشعراء التصوف بالرّفض، حتى إنَّ حياتهم عُرّضت لخطر الموت والإعدام؛ فالصوفيون حين يعتقدون أنَّ "المعرفة الخالصة هي وقف عليهم، فقد ذهبوا إلى التقليل من أهميّة الشريعة كمصدر للمعرفة بل أفصحوا أحيانا عن مواقفهم المعادية لها، وعن مقاصدهم الرامية إلى إبطالها، ومثل ذلك ما ذكر عن التلمساني من قوله: القرآن كلّه شرك ليس فيه توحيد وإنَّما التوحيد في كلامنا"[3] مثل هذه العبارات هي التي جعلت الناس تنفر من الفكر الصّوفي ؛ إذ يتحول التصوف –حسب هذا المفهوم–

---

[1]– عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص503.

[2]– عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص79.

[3]– وفيق سليطن: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق/سوريا، 2007، دط ص53.

إلى فكر متطرف يخالف التعاليم السمحاء التي جاء بها الدين الإسلامي، مما يُشكك في مصداقيّة القرآن الكريم؛ الكتاب المحفوظ المنزه عن التحريف.

وإذا تقصينا الأمر في المغرب العربي فإنّنا نجده لا يختلفُ عن مشرقه؛ إذ "لم ينج التصوف بالمغرب من الانتحال والبدعة على الرّغم مما بذله رجاله الأتقياء من جهود للحفاظ على كيانه الديني والرّوحي"[1] وقد ساهمت مظاهر الانتحال والبدع "في شيوع السّحر والشعوذة باسم التصوف والصلاح والولاية، والتمسح بالأضرحة، وإضفاء هالة من التقديس على أشخاص عاديين، وانصراف أتباع بعض الطرق إلى الانشغال بعادات وأعراف لا علاقة بالتصوف"[2] وكلّ هذه البدع ليست من الإسلام بشيء بقدر ما هي تضليل للناس وبُعد عن الدين الإسلامي وانشغال بتفاهات لا تُسمن ولا تُغني من جوع ولهذا ظهرت العديد من الحملات التي سعت إلى الرّد على أتباع هذه الطرق الصوفيّة المُضلّلة، وحاولت إماطة اللّثام والدعوة إلى التصوف الصحيح الذي لا يُسيئ للدين الإسلامي.

ولعلَّ أكثر ما يُهمنا في هذا السّياق هو أنماط الشّعر الصوفي في المغرب العربي القديم؛ إذ لم يكن الشّعر الصوفي في هذه الرقعة الجغرافية يختلف كثيرا عن شعر التصوف في المشرق العربي بقدر ما تأثر به في موضوعاته وأنماطه، فنضج الشّعر الصوفي المغاربي وتطور في تلك الفترة "ولعلَّ أكبر دليل على تطور الشّعر الصوفي ونضج موضوعاته، وخصائصه الفنيّة في تلك الفترة ظهور عدد من الشّعراء الصوفيين الذين أثروا السَّاحة الأدبيّة المغربية بنتاجهم الشّعري الصوفي الراقي مثل: أبي مدين

---

[1]- عبد الوهاب الفيلالي: شعر التصوف في المغرب خلال القرن الثالث عشر للهجرة تفاعل بين الكتابة والسّلوك، مركز الإمام الجنيد للدراسات والأبحاث الصوفية المتخصصة، وجدة/ المغرب، 1435ه/2014م، ط1، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص69.

شعيب التلمساني* وعبد الرحمان الثعالبي*، وعفيف الدين التلمساني*... وغيرهم"[1] ولعلّ من نتائج نضج الشّعر الصوفي المغاربي هو ظهور بعض الأنماط التي ميّزته ويمكن ان نُصنّفها كما يلي:

1- شعر الحب الإلهي:

من المعروف أنّ شعر الحب الإلهي من الأنواع الشّعرية التي عرفت شيوعا كبيرا لدى الشّعراء المتصوفة في المغرب العربي ومشرقه، وقد جاءت نصوصهم الشّعرية حافلة بطابع المحبة الإلهيّة؛ حتى إنّهم كانوا يسكرون من فيض هذه المحبة؛ فالحب الإلهي هو أساس التجربة الصوفيّة؛ ذلك أنّ غاية المتصوف هو الوصول إلى الحقيقة المطلقة المجسّدة في هذا الفيض من المحبة الإلهيّة "فالمحبة تأخذ نوعا من التدرج عبر حياة الزهد لأنّ الإنسان عندما يجتهد في العبادات يشعر بتلك المحبة التي تزداد كلّما ازدادت معها هذه العبادات ويُصبح المريد من خلال ذلك الجو المفعم بالودّ الرّوحي أقرب إلى الله تعالى، وفي ذلك الاقتراب تزداد المحبة وتتضاعف في ذاته وإلى خالقه ومنه تتجلى هذه المحبة عبر كلّ عباداته التي يقوم بها"[2] كلّما اجتهد الصوفي في تأدية العبادات على أكمل وجه كلّما تذوق فيض المحبة الإلهيّة، فالإنسان المحب عادة ما نجده يسعى إلى إرضاء

---

*أبي مدين شعيب التلمساني: أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري المعروف ب (سيدي بومدين)، لقبه ابن عربي ب (شيخ الشيوخ)، فقيه ومتصوف وشاعر أندلسي، يعد مُؤسس أحد أهم مدارس التصوف في بلاد المغرب العربي.(ويكيبيديا)

*عبد الرحمان الثعالبي: مفسر وفقيه مالكي، ولد بالجزائر، صوفي ومتكلم على طريقة أهل السنة من الأشاعرة المالكية في القرن التاسع الهجري.

*عفيف الدين التلمساني: شاعر صوفي، ولد بتلمسان ومات بدمشق.(ويكيبيديا)

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص92.

[2] واضح عبد الحميد: الممارسة التأويلية في الخطاب الصوفي عند محيي الدين ابن عربي، دار الحامد للنشر والتوزيع عمان/الأردن، 1437ه/2016م، ط1، ص28.

محبوبه، ويُقدّم في سبيل ذلك كلّ ما يستطيع، كذلك هو الحال مع الصوفي الذي يجتهد في تأدية العبادات طلبا في الوصول إلى الحقيقة.

يقول الحكيم **الترمذي*** في كتابه **(معرفة الأسرار)** "المحبة تكون من القلب لا تقتضي الشهوة لا تزيد بالبّر ولا تنقص بالجفا، أمَّا الهوى من النفس يُغيّره البّر والجفا والعشق نهاية الهوى وهما لا يجوزان لله تعالى، ولا من الله تعالى"[1] فالمحبة الطاهرة النقيّة هي ما ينشده الصوفي، ومن بين الشّعراء المغاربة الذين نظموا في الحب الإلهي نجد: أبو زيد البسماطي يحيى بن معاذ، محمد بن سلمان، أبو زكريا يحيى بن زكريا بن محجوبة القريشي السطيفي عفيف الدين التلمساني، الششتري وغيرهم.

يقول **عفيف الدين التلمساني:**

عصَابَةُ وُجد حُبُ لَيلَى شِعَارُهَا ** وسَقَمُ الغَرَامِ الحَاجِرِي دَثَارُهَا[2]

فالشّاعر هنا يشير إلى المحبوب برمز (ليلى) و لا يقصد ليلى المرأة، بل هو يرمز إلى الذات الإلهيّة؛ فالمرأة في الشّعر الصوفي ماهي إلا رمز للذات الإلهيّة، يعشق الشّاعر جمالها وكلّ ما يتعلّق بها، وهنا يتجلى شعر الحب الإلهي عند عفيف الدين التلمساني.

ونجد **الششتري*** يقول في هذا السّياق:

الحْبِيبْ عْرَفْتُـــو ** وأَنَا مَنّو خَايــفْ

ما يحَبـــــكْ إِلَّا ** مَنْ هُوَ بِيكْ عَارَفْ

***الحكيم الترمذي:** أبو عبد الله محمد بن علي بن الحسين الترمذي، أحد علماء أهل السنة والجماعة، ومن أعلام التصوف السني في القرن الرابع الهجري.(ويكيبيديا)

[1] يحيى بن معاذ الرازي: جواهر التصوف، شرح وتعليق: هارون عاشور، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2000م، ط1 ص31، نقلا عن واضح عبد الحميد: الممارسة التأويلية في الخطاب الصوفي عند محيي الدين ابن عربي، ص29.

[2] ديوان التلمساني، تحقيق: يوسف زيدان، إدارة الكتب والمكتبات، الإسكندرية، 1990، ج1، ص201، نقلا عن: هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي، ص271.

***الششتري:** شاعر زجال من الأندلس، كان زاهدا، مرتلا لكتاب الله قائما عليه عارفا بمعانيه. (ينظر أبو الحسن الششتري كروم بومدين)

مُذْ عَرَفْــتُ رَبِــي ** زَالَتْ عَنّي الأَغْيَارْ
وانْشرحْ لِي قَلْبِــي ** وبَدَت لِي أَسْرَارْ
وأَنَا طُول حْيَاتِــي ** في نُورْ وأَنْوَارْ[1]

هذا المقطع من الشّعر الصوفي الشعبي الذي انتشر في المغرب العربي؛ وفيه يصف **الششتري** المحبة الإلهية، فسِر المحبة حسبه هو معرفة الذات فتنشأ من هذه المعرفة نوع من المحبة بين المحب (الشاعر) والمحبوب (الذات الإلهيّة) وهذه المحبة توصل إلى مرحلة الكشف والحقيقة التي تعد غاية كلّ صوفي.

2- السكر الصوفي:

حفلت أشعار المتصوفة برمز الخمرة والسّكر الصوفي؛ ولم يكن هذا السّكر سكرا ماديا يُذهب العقل كما الحال عند شرب الخمر المادية المعروفة، وإنّما هي حالة تعتري الشّاعر الصوفي لحظة الاتحاد مع المحبوب، فالسّكر "هو غيبة بوارد قويّ، والمراد بالغيبة: عدم الاحساس، فمن غاب بوارد قويّ سميّ سكرانًا، وذلك أنَّ العبد إذا كوشف بنعت الجمال الذي عرفته في باب تجلي الأفعال حصل له السّكر وطرب الروح، وهام القلب، فإذا عاد من سكره سُمي صاحيًا والصّحو مختص بأهل السّماع، فإنَّ السّكران لا يسمع ولا يفهم، كما أنَّ السّكر حال صاحب الرؤية عندما ينقهر تحت سلطنة الجمال"[2] وقد كان للخمر حضور كبير في البيئة الجاهليّة حيثُ عقدت به مجالس اللّهو والمجون وذكره الشعراء في قصائدهم، غير أنَّ الخمر اتّخذ مع التيار الصّوفي صبغة جديدة، ولم يعد توظيفه توظيفا ماديًا واقعيا، بل أضحى توظيفا رمزيًا و"البحث في مصطلح الخمر من حيث استعماله في التعبير الصّوفي هو بحث في الرّمز الصّوفي؛ ذلك أنَّ الصّوفية قد

---

[1]- ديوان أبي الحسن الششتري، تحقيق: سامي علي النشار، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، 1960م، ط1 ص195/194، نقلا عن: كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص84/83.

[2]- عاصم إبراهيم الكيالي: القاموس الصوفي من كلام العارف بالله الشيخ عبد الرزاق القاشاني مرجع جامع في الكلمات العرفانية عند السّارة الصوفية، ص163.

اتخذوا من أسماء الخمر ومشتقاتها وأشيائها، ومجالسها وصفاتها وأحوالها رموزا عبّروا بها عن تجربتهم الرّوحية، فالخمر عندهم دالة على المحبة والهوى، والسّكر دال على الوجد والغيبة في الحق وما يعتري المحب من دهش وولّه وهيمان بعد مشاهدة جمال المحبوب فجأة، إلى غير ذلك من الألفاظ التي ارتقى بها الصوفيّة من دلالتها الوضعيّة إلى الدلالة الرّمزية"[1] فالخمر في هذه الحالة لا تُعبّر في عن حالة السّكر المادي الذي يُذهب العقل فقد غيّرت الصوفيّة المفهومات والتصورات، ونقلت الأذهان من الجوانب السّطحية المادية الواقعيّة إلى جوانب أخرى عميقة، حيثُ ينطلق الصّوفية في تغيير المفاهيم والتصورات من الواقع ثم يُكيّفون هذه الألفاظ بمفاهيمها الجديدة بما يخدم الموقف الذي يريدون التعبير عنه.

يقول **الششتري**:

خمرَة رقيقَة خَمْرَتنـــي ** سَكِرْتُ مِنهَا في القِدَمْ

مِنْ طِيبِها نَكْسِرْ خِبْيَتي ** وكَسْرُها لَسْ هُــ عَدَمْ

كُلُّ العَجَبْ مِنْ قِصَّتـــي ** اللَّوحُ أنا مع القَلَـــمْ[2]

وهذه الخمرة هي خمرة معنوية تُحيل على السّكر بمحبة الله تعالى، فالصوفي يسكر بغير خمرة طلبا لوصل محبوبه والاتحاد فيه، وتحقيق لحظة التجلي التي ينشدها، فالسّكر "هو ما تجده النّفوس من الطرب والالتذاذ والسّرور والابتهاج بوارد الأماني، فإنَّ له أثرا قويا في القوّة المتخيّلة، فالواقعون من أهل الله مع الخيال لهم هذا السّكر الطبيعي"[3] فيلعب الخيال دورا كبيرا في تصوير السّكر الصّوفي؛ الذي يعدّ سكرا معنويا تنفصل فيه الرّوح

---

[1]- كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص100.

[2]- ديوان أبي الحسن الششتري: ص149، نقلا عن: كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره ص103.

[3]- محيي الدين بن عربي: اصطلاح الصوفية، تحقيق وضبط: عبد الرحيم مارديني، دار المحبة ودار آية، دمشق- بيروت 2003/2002، ط1، ص 96.

عن الجسد لحظة الوصول إلى الحقيقة، ومن هنا اتخذ الخمر ومصطلح السّكر دلالة عميقة في الشّعر الصّوفي المغاربي القديم.

3- الفناء:

وقد ورد هذا النوع من الكتابة الصّوفية كثيرا في المغرب العربي قديما، يقول **ابن عربي***: "الفناء رؤية العبد للعلة بقيام الله على ذلك"[1] وكثيرا ما ارتبط هذا المصطلح بضدّه (البقاء) إذ عادة ما عُرفت الكتابة الصوفيّة بالمصطلحات الضدّية، وقيل الفناء هو "الزوال والاضمحلال، كما أنَّ البقاء ضدّه"[2] وعليه فإنَّ مفهوم الفناء يصبّ في دلالة الزّوال والانتهاء ونقيضها البقاء، والفناء هو غاية كلّ صوفي يسعى إلى إزالة الحواجز بينه وبين المحبوب، وقد وردت دلالات الفناء في الشّعر المغاربي القديم، فنجد مثلا قول **أبو محمد عبد الحق بن ربيع البجائي** في معنى الفناء:

سفرْتُ على وجْهِ الجَمِيلِ فأَسْفَرَا ** وبَدَا هِلَالُ الحُسْنِ مِنْهَا مُقْمَرَا

ودَنَتْ فكَاشَفَتْ القُلُوبَ بِسِرّهـــا ** وسَقَتْ شَرَابَ الأُنْسِ مِنهَا كَوْثَرَا

ورَأَيتُها فِي كُلّ شَيء أبْصَـــرَتْ ** عَيْنَاي حَتَى عدتُ كُلِّي مُبْصِرَا

وسَمِعْتُ نُطْقَ النَّاطِقِينَ فَكُلّهـــمْ ** بالحَمْدِ والتَسْبِيحِ أخْبـــرَا

وبِهَا فَنَيْتُ عَنِ الفَنَاء وغُصْتُ فِي ** مَاءِ الحَيَاةِ مُسَرْمَدَا مدَهَّرا[3]

يُشير الشَّاعر هنا إلى لحظة الكشف التي وصل إليها بقلبه وجوارحه؛ هذا الكشف الذي جعله يبصر كلّ شيء بقلبه حتى بلغ ذلك الفناء الصوفي، ومن هنا يمكننا القول أنَّ

---

[1]- محيي الدين بن عربي: اصطلاح الصوفية، ص114.

[2]- عاصم إبراهيم الكيالي: القاموس الصوفي من كلام العارف بالله الشيخ عبد الرزاق القاشاني مرجع جامع في الكلمات العرفانية عند السّارة الصوفية، ص250.

[3]- بن ربيع البجائي نقلا عن الغربيني: عنوان الدراية، ص 88/87، نقلا عن عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص 100/99.

العلاقة بين الشّعر والتصوف علاقة متينة، فالشعر أنسب قالب للتعبير عن التجربة الصّوفيّة واحتوائها.

1-4-تناص الخطاب الشعري الصّوفي:

تُعدّ تقنية التناص من أهم التقنيات التي عُرفت في السّاحة النقدية والأدبية في ستينات القرن الماضي، وقد ظهرت لدى الغرب، إلّا أنَّ جذورها قد ارتسمت لدى العرب قديما وإن كانت بمسميات أخرى كالسّرقة الشّعرية مثلا، غير أنَّ النقاد العرب المعاصرين أعادوا بلورته بالعودة إلى الاتجاهات والمدارس الغربيّة، وبذلك أضحى التناص تقنية يتكئ عليها النقد المعاصر في مقاربة النّصوص الإبداعية على اختلاف أنواعها؛ وتقوم هذه التقنيّة على اعتبار النص الأدبي حصيلة لمجموع قراءات المبدع التي ترسّخت في ذهنه سواء كانت قصدا أو عن غير قصد وتحويلها وفق آليات معيّنة لإنتاج نص جديد يحمل بعضا من أفكار وعبارت النّص السّابق عليه، ومن هنا نتساءل ماذا نقصد بالتناص بمفهوميه اللغوي والاصطلاحي؟

أ- التناص لغة:

وردت في المعاجم العربيّة؛ ففي لسان العرب لابن منظور مثلا وردت مادة نص، إذ يقول: "نصَّ المتاع نصًا، جعل بعضه على بعض (...) ونصَّ الرَّجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، ونصُّ كُلّ شيء منتهاه"[1] ويقول أيضا: "نصُّ القرآن ونصُّ السّنة أي ما دلَّ على ظاهر لفظها عليه من الأحكام"[2] ولعلَّ إدراج المفهوم اللّغوي هنا غرضه العودة إلى أصل الكلمة لاستبيان دلالاتها وفهمها.

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصّ)، دار الكتب العلميّة، بيروت/لبنان، 2003، ط1، مج7 ص109.

[2]- المرجع نفسه، ص110.

ب- التناص اصطلاحا:

تُعتبر تقنية التناص إحدى التقنيات التي عرفها النقد المعاصر؛ ذلك أنَّه "من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي، الذي أعاد النظر في كثير من مسلّمات نظرية الأدب الحديثة، سيما المتعلّقة منها بالتفكير البنيوي وصار بذلك مفهوما مشهورا متأبيا عن الأذعان"[1] إذ حاولت كلّ المناهج النقدية المعاصرة تبنيه وتطبيقه في مقاربة النصوص الأدبيّة على الرّغم من اختلاف آليات هذه المناهج.

وقد عُرفت تقنية التناص في الفترة المعاصرة ويعتبر **ميخائيل باختين** (**Mikhail Bakhtin**) **(1895- 1978)** من رواد هذه التقنية التي أَطلق عليها مصطلح الحوارية ويختص هذا المفهوم بالأعمال التي تذهب إلى إظهار التاريخ والمجتمع على أنّهما يُمثّلان في نهاية الأمر قدرا من النصوص التي تطلعنا على محاورات الأدباء، وكان مُهتما أكثر بظاهرة حضور أو تنسيق الملفوظات التي يستشهد بها أدباء من كتابات أديب آخر أو أدباء آخرين، وتطور مفهوم التناص أكثر مع **رولان بارت** (**Roland Bart**) و**جوليا كريستيفا** (**julia Kristeva**) التي أدخلت مصطلح التناص إلى منظومة المصطلحات النقدية الجديدة الحداثية الفرنسيّة، وقد نظرا إلى التناص على أنّه يعني النظر إلى أيّ خطاب أدبيّ بأنَّه تكرار لخطاب آخر، وكلّ قراءة ينظر إليها في ضوء ذلك على أنَّها خطاب آخر لخطابات سابقة أو مستقبليّة، في حين يتخذ التناص عند **تودوروف** (**Todorov**) مفهوما آخر فهو حسبه إعادة نص على ذاته أو إعادة الاستفادة من الآثار السّابقة، أمّا **ريفاتير** (**Revater**) فيرى بأنَّ التناص يعني تصور النّص بكونه تحويلا لتقاطع النصوص فالنص المقروء حسبه يُخفي في ثناياه نصا آخر، ويرى **جيرار جنيت** (**Gerard jeanette**) بأنَّ

---

[1]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقيّة، تقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق المغرب 2007، دط، ص17.

التناص هو حضور فعلي لنص في نص آخر[1] وانطلاقا من هذه المفاهيم الغربية الاصطلاحية التي وُضعت للتناص يتضح لنا أنَّها تصب في سياق واحد وهو حضور أو لتكرار نصوص سابقة داخل نصوص جديدة، وهذا التقاطع النصي ماهو إلَّا نتيجة لاطلاع الكاتب على نصوص سابقة لنصّه فجاء هذا التداخل النصي سواء عن قصد أم عن غير قصد.

وضبطت **جوليا كريستيفا** مفهوم للتناص لمَّا قامت بتعريفه في "كتابها السيميوطيقا semiotike **(لوسوي le seuil 1969)** ميّزته جذريا بكونه موضوعا قائما بذاته يمكن التّعرف عليه بسهولة أو اكتشافه، بالنسبة لها التناص أساسا هو تحويل للنصوص: **une permutation des textes** يعيّن واقعه في فضاء نص عدد من الملفوظات مستمدة من نصوص أخرى تتقاطع ويلغي بعضها بعضا، النّص تأليف، إنَّه مجال تبادل ثابت بين مقاطع تُعيد توزيعها الكتابة عندما تبني نصا جديدا انطلاقا من نصوص سابقة، ثمّ هدمها، دحضها، وأعيد استخدامها"[2] فالتناص حسبها هو إعادة تحويل النصوص بحيث ينتج لنا المبدع نصا جديدا يحمل في طياته بعض خصائص النص السّابق عليه إلَّا أنّه يختلف عنه نوعا ما؛ ما يجعل له خصوصية تميّزه عن غيره من النصوص الأخرى، وإلَّا لكانت النصوص كلّها متشابهة وتتخذ قلبا واحدا وموضوعا واحدا.

والحقيقة أنَّ موضوع التناص في النقد العربي لا ينفي أنَّ تراثنا قد تضمن الإشارة إلى هذه التقنية المعاصرة تحت مسمى السّرقات الشّعرية "وقد ارتبط مصطلح السّرقة الشّعرية في التراث العربي النقدي والبلاغي بدلالات أخلاقية وتهجينيّة، فتواضع النقاد العرب على القدح في نسبة الشّعر لغير قائله، كما استهجنوا السّرقة ووصفوها بأبشع

---

[1]- ينظر: يحيى بن مخلوف: التناصl'intertextualité مقاربة معرفية في ماهيته وأنماطه وأنواعه حسان بن ثابت تقديم: معمر حجيج، دار قانة للنشر والجليد، الجزائر، 2008، ص6/5/4.

[2]- ناتالي بييقي غروس : مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية / دمشق، 1433ه/2013م، دط، ص14.

الأوصاف فهي سرقة وانتهاب، وإغارة وغصب، ومسح وانتحال، وما إلى ذلك من الأوصاف التي تقدح في السّرقة وتُحقّر من شأن صاحبها ولذلك كان الهاجس الذي شغل بال أولئك النقاد هو تشريح القصيدة بحثا عن الشّاهد وتقصّيا للألفاظ، أو المعاني المكررة للتوصل في الأخير إلى قذف الشّاعر بالسّرقة والتقليد"[1] والمُلاحظ أنَّ النقاد العرب قديما قد رفضوا السّرقة الشّعرية واعتبروها عيبا من العيوب التي يُمكن أن يتصف بها الشّعر فهذا الأخذ من نص وإقحامه في نص آخر اعتُبر قديما عجزا يُعاني منه الشّاعر، فالشّاعر الفحل حسبهم هو الذي يستطيع أن ينفرد بشعره فلا أحد يُجاريه في ذلك ولا يكتب على منوال أحد من سابقيه.

أمَّا في الفترة المعاصرة فقد اهتم العديد من النقاد بتقنية التناص باعتبار النصوص الأدبيّة لا تخلو من بعض ملامح النصوص السّابقة عليها سواء بقصد أو بغير قصد، إذ يعتبر **محمد بنيس** أوّل "من استخدم هذا المصطلح النقدي العربي، ويُفضّل تسميته التداخل النّصي الذي يحدث تسمية تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص الحاضرة كتابته وقراءته، كما أطلق عليه مصطلحا جديدا هو النص الغائب الذي يدل على أنَّ النّص يعتمد على علاقات وقوانين وارتباطات عدّة بالنصوص الأخرى (...) ووظّف مصطلحا آخر هو هجرة النّص والذي شطره إلى شطرين، النص المهاجر، والنص المهاجر إليه، وهما يوازيان على التوالي النص الحاضر والنص الغائب"[2] هذا وإن تعددت التسميات التي وضعها محمد بنيس للتناص فهو يقصد به على العموم تداخل نص في نص آخر؛ أي وجود نص جديد يحمل في طياته ملامح نص سابق عليه.

---

[1]- يحيى بن مخلوف: التناص، ص23.

[2]-المرجع نفسه، ص35/34.

ونجد **عبد الله الغذامي** يُطلق على التناص مصطلح "النصوص المتداخلة التي شغف بها النقد المعاصر وهي لا تعني أنَّ الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وإنّه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص والسّر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق"[1] ذلك أنَّ التلاقح بين النصوص أمر طبيعي إذ لا يمكن للكاتب أن ينطلق من الفراغ، فلا بدّ له أن يطّلع على كتابات سابقيه، فالقدرة على الإبداع لا تتولد من العدم، والكتابة الإبداعية تنطلق من أساس متين هو القراءة، ولولاها لما استطاع الكاتب أن يُقيم لبنات نصّه، لذلك كان من الطبيعي أن تتقاطع النصوص في بعض المحاور، وذلك لا يدل على عجز الكاتب، بل إنَّه يصوغ نصّه الجديد في حلّة جديدة حتى وإن اشتركت بعض النصوص في مميّزات معيّنة إلَّا أنّه يبقى لكلّ نص خصوصية تميّزه عن غيره من النصوص الأخرى.

ج- مستويات التناص:

للتناص مستويات يتم من خلالها إعادة إنتاج النص الغائب في النص الحاضر، وهذه المستويات ثلاثة وهي:

1- المستوى الإجترراري:

وهذا هو المستوى الأول من مستويات التناص وفيه " يُعيد الشّاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، لأنَّه لا يحدث فيه أيّ تغيير، وعُرف عند القدماء بالاستنساخ وقد ساد هذا النوع من التناص في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشّعراء في ذلك العصر مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح الإبداع، وقد يؤدي هذا النوع من التناص إلى الجمود وقلّة الحيويّة، لأنَّ الشّعر يشحن نصوصه بنصوص أخرى مع تغيير طفيف جدا يحذف حرفا أو يثبته بعد نفي أو العكس"[2] وبهذا

---

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دراسة تطبيقيّة، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993 ط3 ص316، نقلا عن يحيى بن مخلوف: التناص، ص37.

[2]- يحيى بن مخلوف: التناص، ص47.

يتحول هذا المستوى إلى نوع من التداخل السلبي الذي لا يُضفي شيئا جديدا للنص الإبداعي الجديد؛ فهو يقف عند حدود النقل وإعادة الكتابة دون تجاوز النص السّابق وإطلاق العنان للخيال الذي يخلق الاختلاف بين النصوص مهما حضرت فيها النصوص الغائبة، إنَّ هذا المستوى يخلق حالة من الركود والجمود في الإبداع.

2- المستوى الامتصاصي (الافراغ):

وهو ثاني مستوى من مستويات التناص، ويُعتبر أعلى درجة من المستوى الإجتراري حيث إنَّ "المبدع يُعيد كتابة النص الأصلي ويُوظّفه في بنية تناصية جديدة وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب (الامتصاص) يُسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجديد ومعنى ذلك أنَّ التناص الامتصاصي لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحو ويحيا بدل أن يموت"[1] وفي هذا المستوى يستعير المبدع نصا أدبيا سابقا ويوظفه في نصّه الجديد بما يتناسب مع تجربته في الكتابة، ويتوافق مع خصوصياتها، وفي هذا المستوى لا يكون التناص اجترارا يعيد فيه النص نفسه بروحه وخصوصيته، بل يستعير من النص ما يستطيع توظيفه في نصّه بطريقة جماليّة جديدة تختلف عن توظيفها في النص السّابق.

3- المستوى الحواري (الحياد العقائدي):

ويُعدّ هذا المستوى من أعلى مستويات التناص وهو "أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي الغائب حيث أنَّ الشّاعر يقوم بمحاورة النص الغائب ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنيّة عالية، وهذا النوع من التعامل مع النصوص الغائبة لا يقوم به إلَّا شاعر مقتدر"[2] إنَّ قيام هذا المستوى على المحاورة يجعل القارئ لا يلحظ هذا التناص

---

[1]-يحيى بن مخلوف: التناص، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

بشكل جليّ؛ إذ يختفي التناص داخل الخطاب الأدبي الابداعي في هذه الحالة، فالمبدع يحاور النص ويُقلّب دلالاته بطريقة تنفي أنّ جزءا من النص الأصلي متضمن فيه.

إنَّ أكثر ما يُهمني في حديثي عن التناص هو علاقة هذا الأخير بالتصوف، فالحديث عن تناص الخطاب الصوفي يعني بالضرورة الحديث عن تقاطع الخطاب الشّعري الصوفي مع خطابات أخرى سواء أكانت خطابات أدبيّة أم تناص مع القرآن الكريم والسّنة النبوية الشّريفة، وهما المنبع الأصيل الذي استمد منه التصوف طُرُقيته؛ إذْ كان المتصوفة المسلمون أعلم الناس بكتاب الله "وقد تفطن المتصوفة إلى هذه القضيّة فتعرّضوا بالشرح إلى علاقة هذه المستنبطات بالقرآن والسّنة، وخاصة بعد مصرع الحلّاج والصّراع الذي كان قائما بين المتصوفة والفقهاء، والمتصوفة(...) قد بيَّن الله لهم تحت كلّ حرف من كتابه كثيرا من المعاني اللَّامتناهية، وقد قال سهل بن عبد الله: لو أعطى العبد لكلّ حرف من القرآن ألف فهم لما بلغ نهاية ما جعل الله تعالى في آية من كتاب الله تعالى من الفهم، لأنَّه كلام الله، وكلامه صفته، وكما أنَّه ليس لله نهاية، فكذلك لا نهاية لفهم كلامه، وإنَّما يفهمون على مقدار ما يفتح الله على قلوب أوليائه من فهم كلامه، وكلام الله غير مخلوق، فلا تبلغ إلى نهاية الفهم فيه فُهوم الخلق"[1] إنَّ القرآن الكريم كلام الله عَزّ وجلَّ؛ كلام الحق الذي لا يُعلى عليه، ولا يمكن التشكيك في مصداقيته وأمانته، وبما أنَّ المتصوفة هم علماء، وأعلم بكتاب الله وأكثر تفقها فيه، كان من الطبيعي أن تكون نصوصهم مُحمّلة ببعض ملامح الدّين الإسلامي، وأن يظهر فيها معالم القرآن الكريم والحديث النبوي الشّريف في النّصوص الأدبيّة سواء أكانت شعرية أم نثرية؛ فالتناص هو استحضار نصوص غائبة في نص جديد، وهذا الاستحضار لا ينطلق من العدم بل هو نتيجة لتأثر الصوفي بعقائد الاسلام، ومن هذا المنطلق جاءت النصوص الشّعرية الصوفيّة مفعمة بالتناص الاسلامي، ولمَّا كان الشّعر أنسب قالب للتعبير عن التجربة الصوفية وذلك

---

[1]- آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 284.

نظرا للتشابه الموجود بين الخطابين الشعري والصّوفي؛ خاصة الشعر العذري وشعر الخمريات تجاوز الخطاب الشّعري الصوفي اللغة العادية للبوح بمواجده إلى لغة الرّمز والإشارة المشحونة بالدلالات التي تبقى دائما في حاجة إلى التأويل.

إنَّ أهم ما تناصه الخطاب الشّعري الصوفي تناصه مع النصوص الدينيّة المقدّسة سواء أكانت متعلّقة بالدين الاسلامي أو بالمسيحيّة أو بغيرها من الديانات الأخرى، وكذلك التناص مع الشّخصيات التراثيّة في الشّعر العربي "ففي البداية التفت الشّعراء إلى التراث كنوع من الهروب إلى الوراء، إلى الماضي، تحديدا الماضي الذهبي، الماضي الأصل لذلك تم استخدام الشّخصيّة التراثيّة كما هي تاريخيا وفي سياقها الاجتماعي السياسي الأوّل الذي صدرت عنه أوّل مرة، دون تحوير أو تطوير أو إبدال، فأصبحت هذه الشّخصيّة موضوعا جامدا منفصلا للقصيدة، أحادي الدلالة مفرد البعد يشتغل كعلامة أكثر مما يشتغل كرمز"[1] إنَّ هذا التوظيف للشّخصيات التراثيّة في الشّعر الصوفي أو توظيف بعض ملامح القرآن الكريم هو في الحقيقة نوع من الرّموز التي تُضفي على النص الشّعري الصوفي خصوصيّة تُميّزه عن غيره من النصوص الأخرى؛ إذ يتجلى الاسلام وغيره من الديانات في النصوص الشعرية الصوفية؛ وهذا نوع من التناص الذي يُضفي جماليّة على النص الشّعري الصّوفي.

إنَّ استحضار النصوص الدينيّة في الخطابات الشعرية الصوفية هو نوع من التداخل النصي الذي يخلق مساحة جماليّة في النص، وبهذا يحولّ التناص النّصوص الغائبة إلى رموز صوفيَّة تُضفي مسحة جماليّة على النص الشعري وهو ما يفتح مجالا واسعا لممارسة التأويل.

---

[1]- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وقراءة، ص456.

ثانيا: النزعة الصوفية في الشعر المغاربي المعاصر:

2-1- ملامح الاتجاه الصوفي في الشّعر المغاربي الحديث:

لقد كان من الطبيعي أن ينتج عن تغيّر الأوضاع السياسية والاجتماعيّة والثقافيّة في العالم تغيّر جذري في الشّعر والأدب عموما؛ ذلك أنَّ الأدب هو انعكاس لواقع الأديب فلطالما ارتبط الأدب أشدّ الارتباط بواقعه؛ يُعبّر عن قضاياه ومشاكله ويَغُوص في حيثياته ولعلَّ الشعر المغاربي قد حذا هو الآخر هذا الحذو، خاصة الشّعر الصوفي الذي أضحى موضة جديدة اكتسحت السَّاحة الأدبيّة الحديثة، حيث شهد الشعر الصوفي تحولا كبيرا في مساره مقارنة بما كان عليه من قبل، ذلك أنَّ ملامح العصر تغيّرت جذريا وهو ما خلّف تَغيّرا في طبيعة الكتابة الشّعرية الصوفيّة؛ خاصة مع الحروب الاستعمارية التي عرفها المغرب العربي في العصر الحديث؛ أين تحولت حياة الانسان المغاربي إلى ضرب من الحزن والألم والمعاناة، فكانت الكتابة الشّعرية الصوفيّة أنسب قالب استطاع من خلاله الشَّاعر أن يبثّ فيه معاناته، كونه يعيش واقعا لا يتناسب مع طموحاته ومثاليته، ولنا هنا أن نتساءل عن ملامح هذا الاتجاه في الشعر المغاربي الحديث والمعاصر على العموم.

لقد دخل الشّعر المغاربي مرحلة العصرنة وكان من الطبيعي أن تطرأ تحوّلات على الكتابة الشّعرية؛ فتتغيّر المضامين وآليات الكتابة تبعا لروح العصر وخصوصياته إنَّ ظهور مصطلح العصرنة مقترنا بالشّعر خلّف مصطلحا جديدا وهو ما سُميّ ب "الشعر العصري" وقد "ظهر مصطلح الشّعر العصري في أواخر القرن التاسع عشر عن طريق حركات تنادي بالتغيير. فكان المصطلح يحمل في طياته معنى التمرّد على الواقع المرفوض واللغة التي لم تعد تفي بالحاجة لعجزها عن تبليغ مشاغل الإنسان العصري وهمومه، فقد أحدثت هذه الحركة هزّة نوعيّة في الفكر الأوروبي أولا باعتباره الأرض التي ترعرعت فيها بذرة العصريّة ثم انتقلت جذورها وامتدت حتى وصلت العالم العربي

ابتداءًا من الشّرق وصولا إلى المغرب العربي"[1] وقد تأخرت في الوصول إلى بلاد المغرب العربي قليلا؛ كون هذه البلاد كانت ترزخ حينها تحت وطأة الاستعمار الأوروبي الذي دمّر البلاد على مختلف أصعدتها وبالتالي لم يكن للجانب الثقافي والأدبي تحديدا أن يتطور ويعرف مسارات جديدة إلّا في فترات متأخرة؛ حينما أحسّ الشّعراء ببشاعة ذلك الواقع المرير الذي كانوا يتخبطون فيه آنذاك، فجاءت الرغبة في التغيير والانفتاح على تجارب الغرب التي قطعت أشواطا كبيرة في مجال ، وكذلك جاءت الحاجة إلى تجاوز اللغة التقليدية التقريرية إلى لغة جديدة من شأنها أن تمنح النص الشّعري لمسة جماليّة من خلال اللّجوء إلى الخيال وتوظيف الرّموز الشّعرية، وهو ما نلحظه في شعر التصوف الذي صار قالبا شعريا مليئا بالرّموز الصوفيّة؛ فالإنسان المعاصر يعيش في دوامة من المشاكل والهموم والآلام وعليه لابدّ أن يُعبّر عمّا يُعايشه بقالب جديد، فالشّعر لغة التلميح لا التصريح والمباشرة، وبهذا عرف الشّعر المغاربي في الفترة المعاصرة تحولات كُبرى مسّت الشكل والمضمون.

إنَّ وقوفنا عند حدود الشّعر العصري يجعلنا نبحث في دلالة هذا المصطلح، ما الذي نقصده بالعصري أو العصرية عموما؟ ولعلَّ معنى العصرية أو العصري "يحمل مبدأ التمرّد وقد كان في أوّله حركات تُنادي بالتغيير بما في ذلك تغيير أشكال الخطاب حتى تعكس حقيقة الواقع الراهن وتصوغه صياغة ملائمة (...) وكان المقصد الأساسي هو عصريّة المواضيع وهيكل القصيدة نتيجة الفكر الاصلاحي (...) وقد جاءت نصوص الشّعر العصري على نوعين: نوع أوّل ظهرت فيه ملامح العصريّة في المضمون وحافظ الشّكل على التقاليد الشّعرية القديمة من وزن وقافية ونوع ثان ظهرت فيه ملامح العصريّة في المضمون والشّكل معا بفضل الانفتاح الثقافي وعمليّة التأثر بالنصوص العربيّة

[1]- إيناس مفتاح: نور السالك الاتجاه الصوفي في الشّعر التونسي الحديث النشأة والتطور(1975-2000)، دار زينب للنشر والتوزيع، تونس، 2016، ط1، ص29.

الأخرى وخاصة المصريّة منها "[1] إنَّ هذه العصريّة كما لاحظنا لم تمس فقط جانب المواضيع وإنَّما لامست أيضا الشّكل الخارجي للقصيدة؛ حيث تحوّلت القصيدة من القالب العمودي للشّعر إلى القالب الحر مع الاحتفاظ بمقومات الشّعر الأساسية وهي الوزن والقافية، وكما ورد في مفهوم العصريّة أنَّه على تمرّد الواقع وخروج عن المألوف جاء هذا النوع الجديد من الشّعر (الشّعر الحر) ليكسر الموازين المتعارف عليها؛ وماهو إلَّا استجابة لمتطلبات العصر والحالة الشّعورية للشَّاعر المعاصر، وقد انتقلت هذه الحركية في مجال الشّعر من المشرق العربي إلى مغربه أين نزع الشّعراء إلى الكتابة في هذا النوع الجديد من الشّعر كنوع من التجديد والتمرّد على القالب القديم للكتابة الشّعرية.

لقد اتجه الشّعراء المغاربة في العصر الحديث والمعاصر على حدّ سواء إلى الكتابة الشّعريّة الصوفيّة أين حَفلت نصوصهم بالرموز الصوفيّة التي استقوها من خلال العودة إلى التراث الصوفي العربي؛ فالشّعر الصوفي "ثمرة من ثمار التجربة ووسيلة من وسائلها التعبيرية التي تنقل الخبرة وتختزلها (...) فمن الثابت تاريخيا أنَّ الحركة الصوفيّة نتجت عن حركة الزهد التي تعود إلى القرن الهجري الأوّل، وكانت حركة الزهد هذه تُشكّل مقدمة التصوف ونواته عبّرت في وقتها عما نزل بالمجتمع العربي الاسلامي تعبيرا سياسيا يختفي في حلّة الدين، ذلك أن مواجهة هذا الواقع الذي يسوده التعسف لم تكن ممكنة، ومن هنا انعكست الرغبة في قهر الواقع على الذات فكان الزهد سلوكا في قهر النفس وحرمانها"[2] إنَّ هذا التصوف الذي لم ينطلق من فراغ، وتفرّع عن حركة الزهد قديما ووجد صداه بشكل كبير في الشّعر المعاصر نظرا لحساسية المواضيع التي كان يطرقها الشّعراء في الفترة المعاصرة، فلم يجدوا أحسن من الرّمز الصوفي ليتخفوا تحت عباءته متعرّضين للمواضيع التي تشغلهم دون أدنى خوف من عقاب السّلطة وبطشها أو

---

[1]- إيناس مفتاح: نور السالك الاتجاه الصوفي في الشّعر التونسي الحديث النشأة والتطور(1975-2000)، ص31/30.

[2]- وفيق سليطن: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ص65.

نظرة المجتمع العربي وسخطه، وبذلك عبّر الشّعراء المعاصرون عن المواضيع السّياسية وعن الواقع الذي تخبطت فيه البلاد العربيّة تحت غطاء الدين والتصوف.

لقد كان للرمز الصوفي أهميّة قصوى في النص الشّعري الصوفي كونه يخلق خطابا داخل خطاب آخر؛ خطاب صوفي بكلّ حمولته الدينية داخل خطاب شعري بكلّ حمولته الجماليّة والإبداعيّة، وعليه ظهر خطاب يجمع بين خلفية ثقافيّة وخلفية فكريّة للشّاعر، وقدرة على إنتاج نص على قدر من الجماليّة والخيال الذي يجعل القارئ أمام متاهة القبض على المعنى الذي أصبح مشظيا في خضم هذه اللغة الرّمزية؛ حيث أنَّ أهم "ما يلفت النظر في الشّعر العربي المعاصر توظيف الموروث الديني (الصوفي)، لأنَّ من شأنه أن يُحقق داخل الجسد اللّغوي للنص حالة من الكيمياء الخيالية لمادته اللّغوية المتميّزة، وهو بذلك يُمثّل بحضوره الحضاري انبثاقات مستقلة، فحضور الرمز الصوفي في النص الحداثي هو محاولة لتشفير اللغة من جديد، لأنَّ الشعراء المتصوفة هم أوّل من جرّد الزمن من دلالته حيثُ أعادوا تشفير اللغة في قصائدهم الصوفيّة؛ وذلك أنَّهم عدلوا عن الدلالات الأولى الحسيّة والدنيوية، لألفاظ معيّنة مثل الحب والخمر والعشق وغيرها، ثم وضعوها في أنساق غير أنساقها المعلومة ليزيحوها عن ماهيتها الأولى لتتحول من أسماء وصفات معلومة إلى رموز لها دلالتها الوجدانية والدينيّة"[1] إذ عدلت اللغة الشعرية الصوفيّة بهذه المصطلحات من مدلولاتها الأصليّة إلى مدلولات جديدة تتناسب والسّياق الذي يطرحه الشاعر الصوفي في كلّ مرّة؛ إذ اتخذ شعراء التصوف لغة جديدة تتناسب مع المواضيع الراهنة في عصرهم، كما أعادوا تشفير هذه اللغة لتتلاءم مع طبيعة الموضوعات التي يطرحونها، لتتحوّل بعض المفاهيم الروحيّة المتعارف عليها لدى عامة الناس (كالحب والوجد والعشق والخمر وغيرها) إلى مفاهيم ذات صبغة صوفية محضة

---

[1]- طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر (أدونيس، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي محمد عفيفي مطر)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، 2010، ط1، ص39.

هدفها التعبير عن معالم واقع مرير يعيشه الشاعر المعاصر ويُفضّل التعبير عنه بطريقة غامضة بعيدة عن التصريح المباشر، ولعلَّ غموض المصطلحات الصوفيّة الموظفة في الشّعر المعاصر هو ما زاد من غموض هذه النصوص التي صار القارئ يواجه صعوبات في فهمها وفك شيفرات ودلالات رموزها.

والحقيقة أنَّ توظيف الشّاعر لهذه الرّموز هو محاولة للتعبير عن مواضيع واقعيّة بطريقة إيحائية؛ ذلك أنَّ "الشّاعر المعاصر ببحثه عن الحقيقة وارتباطه بالغامض وشغفه بالمجهول، ومعاناته ومكابدته واغترابه وتأمّله في هذا الواقع قد وجد في محنة الشّاعر الصوفي قبله في معاناته واضطرابه ومكابدته وبحثه الدائم عن الحقيقة، وتأمله واغترابه ووحدته، وانتظاره للحظة الإلهام أو كشف شيء من محنته، فالشّاعر المعاصر ماهو إلَّا صوفي في محراب الحياة ينفصل عن ظاهرها ليُؤكد اتصاله بباطنها، وإذا كان الشّاعر المعاصر ينطلق في تجربته من الباطن، فإنه بذلك يمتزج بالتجربة الصوفيّة الباطنيّة فيغوص في رحلته عبر قصيدته للوصول إلى الخلاص الذي ينشده"[1] وعليه تغوص التجربة الشّعرية الصوفيّة في العوالم الباطنية في مقابل العالم الواقعي الذي يرفضه الشاعر الصوفي بكل سلبياته وآلامه ويسعى لأن يصنع لنفسه عالما خاصا به، عالما مثاليا يخلوا من الآلام والحروب والمعاناة، لذلك وجد ضالته في الرّموز الصوفيّة من خلال العودة إلى التراث الصوفي واستقاء الرّموز الصوفيّة وتوظيفها في النص الشّعري الصوفي بما يخدم تجربته الشعريّة.

ولذلك كانت الرمزية الصوفيّة أهم ما يميّز الشعر في الفترة الحديثة والمعاصرة ذلك أنَّ "الرمزية واستكناه الظواهر والانشغال بالجواهر دون الأعراض، من أخص علامات التجربة الصوفيّة، من ثمة فإنَّ الصوفي الشاعر تنبني رُؤياه على كشف الحقائق المختفيّة

---

[1]- طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر (أدونيس، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي محمد عفيفي مطر)، ص18.

وراء حجاب العيان، وإدراكه الخاص لهذه الحقائق المستترة يجعله متفوقا على الشّاعر العادي الذي يكتفي بوصف المدركات الحسيّة المادية (...) فالشّعر الصوفي يقوم على رؤية خاصة (...) وهي كلّها مما لا يستطيع التعبير اللغوي العادي أن يُصوره أو أن يُعبّر عنه (...) وهنا تبرز الحاجة إلى قارئ نموذجي فعَّال، لديه حد أدنى من المشاركة الروحيّة والرغبة المسبقة للتورط القرائي"[1] إنَّ الشّاعر المتصوف قادر على التلاعب باللغة أحسن من غيره وهي ميزة تتيحها له تجربته الصوفيّة؛ إذ يتحول القالب الرمزي إلى صبغة جمالية تُضفي رونقا على النص الشّعري الصوفي؛ هذه الرمزية الغامضة في عمومها تجعل القارئ يصطدم بمعالم لغة جديدة؛ لغة تحوي جانبا كبيرا من الغموض، ما يجعل النص ينفلت من بين يدي القارئ في كلّ مرة يظن فيها أنّه قد استطاع الوقوف على دلالاته وبهذا تبقى اللّغة عاجزة أمام التجربة الصوفيّة فتلجأ إلى الرمز كوسيلة إيحائية بإمكانها أن تختزل الكثير من المعاني، وذلك رغبة في الوصول إلى تكوين صيغ لغويّة من شأنها أن تُيسّر المعنى للمتلقي أو تُقرّبه له على الأقل، وبالتالي فإنَّ مثل هذه النّصوص تحتاج قارئا نموذجيا متفحصا، عارفا بحدود التجربة الصوفيّة، مُتمكنا من مصطلحاتها حتى يتمكّن من تقديم قراءة نقدية دقيقة للنص الشّعري الصوفي.

ولعلَّ الحديث عن ملامح الاتجاه الصوفي في الشّعر المغاربي الحديث هو حديث عن بدايات هذه الكتابة الفنيّة الجمالية، فالشّعر الصوفي عموما ظهر كرد فعل على شعر الطليعة الذي اتُهم بالعبثية لاحقا، فجاءت الصوفيّة كبديل لهذا النوع من الشّعر، وبذلك جاء الشعر الصوفي في المغرب العربي "مخالفا ليُعيد للقصيدة بعدها الكوني والإنساني عامة وقد أراد أصحاب هذا الاتجاه أن ينفتحوا على الشّعر الكوني لأنَّ مطمح كلّ إبداع هو أن يكون كونيا والشّعر الصوفي هو شعر كوني لأنَّه يعتمد الرّمز، والرمز حالة كونية مثل الموسيقى والرسم والأساطير فهو نظرة شاملة للأشياء وللإنسان، بعيدا عن التجربة

---

[1]- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وقراءة، ص212.

الحسيّة وارتفاعا عن الالتصاق الحثيث بالواقع الواحد للتحليق في رحاب الكونية"[1] فالشّعر الصوفي هو شعر كوني لامس الإنسانيّة جمعاء لما طرحه من قضايا واقعيّة في قالب روحاني مختلف عن الكتابات السّابقة ومغاير لها، وقد انتشر شعر الطليعة في تونس وامتدت موجته بشكل كبير على الرغم من أنَّ هذه الموجة لم تصمد لفترة طويلة إلّا أنَّها انتشرت بشكل رهيب، وهو شعر غير عمودي وغير حر؛ خرج عن تعاليم الشّعر المعروفة ليصبح ضربا من العبث الصّادر من عامة الناس، فهو بذلك كلام لا يمت للشّعر بأيَّة صلة، وبذلك تعزّزت حركة الشّعر الصوفي في المغرب العربي ليتبيّن أنَّ الشعر ضرب من الكلام البليغ الذي من شأنه أن يحمل قضيّة شعب بأكمله حتى وإن كان في قالب رمزي جمالي.

إنَّ ظهور القصيدة الصوفيّة في المغرب العربي كان من تبعات ظهورها في مشرقه ذلك أنَّ "التجربة الصوفية من أهم التجارب في تراثنا الفكري والجمالي (...) وما استشراف عوالم الشّعر الغامضة، وولوج أبواب التساؤل اللانهائية ومقاربة السياسي والجمالي والجنسي والديني بجرأة، إلَّا نقض لما هو سائد، ولم يتمتع بالشّجاعة لفعل ذلك إلا الصوفيّة، لقد قدّمت هذه الأخيرة نفسها على أنَّها تجربة باطنية، وتأخذ مشروعيتها عبر الرفض والمساءلة، بساطها السّحري اللغة التي تتجاوز حدود المكان والزمان، وتتجاوز العادي والمألوف لتنشئ عالما جديدا مداه الرؤية الصوفيّة القلقة المطمئنة، الثابتة المتحولة، المستسلمة الرافضة"[2] فالقصيدة الصوفيّة هي ذلك المزج الغريب بين الواقع وروح الشّاعر، وبين الموغل في القدم والمتمرس في الحضارة، هذا هو النص البديل الذي أراده أصحاب الاتجاه الصوفي أن يكون نصا يخترق الحدود الزمن، وهذا ما جعل الشعراء العرب يلجئون إلى هذا النوع من الكتابة التي استمدوها من التراث الذي ساهم

---

[1]- إيناس مفتاح: نور السالك الاتجاه الصوفي في الشّعر التونسي الحديث النشأة والتطور(1975-2000)، ص50.

[2]- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وقراءة، ص217/216.

المستشرقون في إحياءه وبعثه من جديد لتتخذ القصيدة العربيّة الحديثة من التراث مرتكزا لها، خاصة التراث الصوفي الذي أصبح حاضرا بقوّة من خلال رموزه التي انتشرت بصفة كبيرة في القصيدة الشعريّة العربيّة.

وبذلك انتشرت القصيدة الصوفيّة في السّاحة الأدبيّة العربيّة المغاربية؛ أين ظهرت طائفة من الشّعراء المغاربة الذين نظموا في هذا النوع من الشّعر ولنا أن نتحدث عن علم من أعلام هذه التجربة الشّعرية في المغرب العربي ألا وهو الأمير **عبد القادر الجزائري*** الذي يعدّ واحدا من أهم الشعراء الذين عُرفوا بالكتابة الشّعرية الصوفيّة؛ إذ "عاش الأمير من خلال أشعاره الروحيّة ومن خلال ما دوّنه في كتابه المواقف تجربة الترقي الرّوحي وتلقي البشارة بنيل القطبية، ولقد أودع كتابه ونظمياته أخبارا نبّه فيها إلى تلك العوالم الماورائية التي بات يعرج إليها، لقد طفق من خلال تلك الكيفية الإيعازية الآخذة بشروط التأدب يُعرب عن مكاشفاته، وربّما كان يتوخى في حرصه على إظهار ما حصل له من تغيّر روحي، أين يوحي إلى الأمة أن تُسارع إلى تغيير مسلكها في الحياة وموقفها من الوجود"[1] لقد كانت تجربة الأمير تجربة فريدة من نوعها، تجربة صوفيّة عاشها واستطاع أن ينقلها في شعره؛ إنَّه مزيج من الكتابة الشّعرية الرصينة المفعمة بالخيال والرمز والتجربة الصوفيّة في أسمى معانيها الرّوحيّة.

لقد كان الاتجاه الصوفي حاضرا بقوّة في الشّعر المغاربي الحديث؛ إذ شكّلت حالة الحزن والألم التي يعيشها الشّاعر المغاربي في هذه الفترة سببا قويا في نزوعه إلى هذا

---

*الأمير عبد القادر الجزائري: عبد القادر ابن محي الدين، ولد بالجزائر، معسكر، وهو قائد سياسي وعسكري، مجاهد عرف بمحاربته للاحتلال الفرنسي حيث قاد المقاومة الشعبية لخمسة عشر عاما، يعتبر مؤسس الدولة الجزائرية.(ينظر كتاب: الأمير عبد القادر الجزائري لمحمد كامل حسن، منشورات المكتب العالمي للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ط3، ص21.)

[1]- عشراتي سليمان: الأمير عبد القادر العرفاني رصد لتجربة الاسراء في أقاليم الروح، أطفالنا للنشر والتوزيع/ دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م، ط1، ص29/28.

النوع من الكتابة الشّعرية يُفرغ فيها حزنه وألمه، ويستشرف عبرها معالم واقع جديد أفضل مما يعيشه؛ واقع مثالي يبتعد كلّ البعد عمَّا يعيشه في وطنه ومجتمعه، لذلك جاءت القصيدة الصوفيّة المغاربيّة مليئة بالرّموز الصوفيّة التي اتخذها الشَّاعر كستار تخفى من خلاله لينتقد واقعه المرير.

2-2- خصوصية الخطاب الشعري الصوفي المغاربي المعاصر:

عرف الخطاب الشعري الصوفي في الفترة المعاصرة تطورا كبيرا مقارنة بما كان عليه في العصور السابقة، وقد توجّهت الدراسات النقدية المعاصرة صوب هذا الخطاب تقاربه وتقف على جمالياته المتوارية خلف ستار اللغة الرمزية التي اتخذها الشّاعر وسيلة لوصف التجربة الصوفيّة أو نقلها للقارئ، لقد أصبح الرّمز الصوفي أهم ميزة تميّز بها الخطاب الشّعري المعاصر؛ إذ أصبحت الرموز الصوفية ذات قيمة كبرى في النص الشّعري الصوفي المعاصر حتى وإن لم يكن الشّاعر قد عايش هذه التجربة معايشة حقيقيّة؛ إنَّ هذه الرموز الموظفة في النصوص الشّعرية الصوفيّة تُضفي تلك الهالة من الغموض التي كانت تتضمنها الخطابات الشّعرية الصوفيّة التي نظمها كبار المتصوفة، وإن لم تكن هذه الخطابات الشعرية المعاصرة على درجة كبيرة من العمق كما هو الشأن في الخطابات الشعرية القديمة؛ ذلك أنَّ معايشة التجربة من قبل شاعر صوفي بالأساس يختلف عن معايشتها من قبل شاعر ينقل أو يُحاول أن يتقمص تجربة شعورية ما، فيتحوّل نصّه بذلك إلى ضرب من الرّموز التي تدخل النص أحيانا في متاهة الغموض وتشظي الدلالة، وهذا لا ينفي وجود شعراء معاصرين استطاعوا في نصوص شعرية الجمع بين التجربة الروحية الخالصة والتجربة الفنية الجمالية .

لطالما نظرنا إلى الشّعر على أنّه وسيلة للإمتاع، فالشّعر "مجرّد ترف ذهني، (...) وأنَّه يتمخض للشرود الذهني خارج مجال الحياة العمليّة، غير مضطرب في فلكها؛ إذ لا يعدو أن يكون زخرفا من الكلام آسرا ساحرًا، ثمَّ لا شيء من وراء ذلك منه يُجنَى، ولا

منفعة فيه تُشْتارْ، وما لا غناء فيه، لا ينبغي أن يشغل الناس به أذهانهم وعقولهم (...) فأولى لهم أن ينصرفوا عنه إلى سوائه مما ينفعهم في الأرض وهم يكابدون تكاليف الحياة وأثقالها فليس الشعر بعدُ إلَّا خيَالًا جامحا، وليس إلَّا ارتعاشات من نسج الكلام خافقة؛ إذ لا هو يصدر عن العقل فيكون له ارتياضًا، ولا هو يُفضي إلى اصطناع هذا العقل وإعماله فيكون له اقتراحا ولكنَّه مجرّد شعر"[1] والقول بهذا الرأي لا يُجزم بأنَّ الشّعر ضرب من العبث الذي لا طائل منه فالنفس تطرب لكلّ ما هو جميل، وهذه النّفس من حقّها أن تستمتع بالجمال والفنون على اختلاف أنواعها منبع أساسي للجمال، ويعدّ الشّعر والأدب عموما من بين الفنون التي تحوي طاقة جماليّة كبيرة، وعليه فإنَّه من الطبيعي أن تميل النّفس البشريّة إلى الكتابة الشّعريّة الإبداعيّة؛ إذ لا يمكن أن نقول بأنَّ الشّعر ضرب من العبث والترف طالما أنَّه يُؤَدي وظيفة جمالية تجعل الشعر يروق للنفس ويُعجبها.

لقد شهد الشّعر العربي في الفترة المعاصرة تطورا كبيرا بظهور شعر التفعيلة الذي فتح آفاقا واسعة للشّاعر لينطلق بخياله ويبدع أكثر، ودخول الشعر المعاصر في هذه التجربة الجديدة من الكتابة لا يعني أنَّه تخلى عن النظام العمودي للقصيدة، بل هي تغييرات مسّت شكل القصيدة تماشيا مع متغيرات العصر وتحولاته، فكان من الطبيعي أن يعرف الخطاب الشعري الصوفي تحولات في الفترة المعاصرة، و"إذا كانت تجربة الكتابة الصوفية جديدة برفضها للتقليد وماهو مستنزف وبمحاولة خلق لغة داخل اللغة تستطيع أن تستجيب لعمق التجربة، فإنَّ تجربة الشّعر الجديد ومنها قصيدة النثر حاولت أن تُفيد من هذه التجربة التراثية العظيمة، وهكذا راح الشّاعر الجديد على ضوء هذه التجربة السّابقة يفرغ الكلمات من شحنتها القديمة وتداعياتها، وطفق يملؤها بمعان جديدة خصبة لم تكن تعرفها اللّغة من قبل، وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى الشاعر الصوفي الذي خلق معجمه

---

[1]- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دت، دط، ص101.

اللّغوي الخاص (...) ولم تعد المرأة بموجب هذه التجربة شيطانا ومختزلا للمحتوى الجنسي بل أصبحت بيتا للرحم الكونية وأكثف مكان مجلي لجمال الألوهيّة "[1] إنّ استقلالية التجربة الصوفيّة وتفرّدها وخروجها عن إطار اللّغة العادية كان عاملا مساعدا للشّعر المعاصر على وجه التحديد؛ فدخوله في مرحلة الحداثة تزامن مع تفرّد التجربة الصّوفية بلغتها وأسلوبها وخيالها ورموزها وتصويرها العميق للتجارب التي يُعايشها المتصوفة، إنّ هذا التفرد الذي تميّزت به التجربة الصوفية هو ما جعل من الشّعر أنسب قالب أدبي يمكن أن يحتوي هذه التجربة ويصورها بدقة، وقد استطاع الشّاعر المعاصر لحظة تبنيه للتجربة الصوفيّة أن يُفرغ المصطلحات القديمة من دلالاتها الماضية ويشحنها بدلالات جديدة تتناسب مع روح العصر الذي يعيش فيه، ومع خصوصيات التجربة الصوفية المعاصرة؛ وهي تجربة تختلف بالتأكيد عن التجربة القديمة، وبهذا صار للشاعر الصوفي معجم لغوي خاص به وصارت الرّموز الصوفيّة أهم ما يُميّز الخطاب الشّعري الصوفي المعاصر.

لقد ارتبط الشّعر في الفترة المعاصرة ارتباطا شديدا بالتجربة الصوفيّة إذ "لا يخفى على أيّ باحث في الشعر العربي المعاصر تلك الصّلة الموجودة بينه وبين التجربة الصوفية في جوانبها السّلوكيّة والمعرفيّة والإبداعيّة (...) يعدّ التراث الصوفي واحدا من أهم المصادر التراثيّة التي استمدّ منها شعرنا المعاصر شخصيات، أو أصوات يُعبّر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكريّة والرّوحيّة، وهذا الأمر ليس غريبا لأنّ الصلة بين التجربة الصّوفيّة والتجربة الشّعرية صلة قويّة مستحكمة تُؤكدها تجارب محمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصّبور والبياتي، ونازك الملائكة، وأخيرًا أدونيس"[2] إنّ هذا الترابط العميق بين الشعر المعاصر والتجربة الصوفيّة قد تجلّى بشكل كبير في

---

[1]- قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفية)، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، دت، دط، ص29.

[2]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص 129.

النصوص الشّعرية المعاصرة؛ أين صارت القصيدة مجالا خصبا لتوظيف الرّموز التي تخلق هالة من الغموض في النّص الشّعري، ولمَّا كان الشّاعر المعاصر يعيش حالة من الاغتراب الرّوحي في مجتمعه كان الشّعر ملاذه، يخلق فيه عالما خاصا به؛ عالما مثاليا يختلف عن عالمه الذي يعاني فيه من مختلف أشكال الوحدة والاغتراب الروحي، فهذا العالم الذي يخلق فيه نصوصه هو نوع من الهروب، ولعلَّ هذا الأمر هو ما ولَّد ظاهرة الغموض في الشّعر العربي المعاصر؛ حينما لجأ الشّعراء إلى توظيف الرّموز في نصوصهم، وحينما ارتبطت هذه الرّموز بالتصوف كان من الطبيعي أن تزداد درجة الغموض أكثر في النص الشّعري المعاصر؛ نظرا لما يتميّز به التصوف من الغموض والغرابة التي تجعل غير المتخصصين به لا يفهمونه ويعتبرونه ضربا من العبث والانحلال الديني والأخلاقي.

لطالما قوبلت الكتابة الصوفيّة بنوع من الرفض وعدم التقبّل من قبل المتلقين لها نظرا لما تطرحه من شبهة تجعل القارئ يُحسّ أنَّ هذا النّوع من الكتابة تشويه لصورة الدين وخروج عن تعاليمه، ومخالفة لعقائده؛ وخصوصيّة اللّغة الصّوفيّة جعلتها تتجاوز حدود المعقول سارحة في فضاء لا متناهي، حيثُ "إن هذا النوع الجديد من الكتابة (...) يُضيف شيئا جديدا إلى هذا العالم، ويدعونا إلى صهر الأنا ودمجها بالوجود (...) وكذلك كانت الكتابة الصوفيّة لونا خاصا يُثير شوقنا إلى استكناه السّحر الذي يتمنع عن وعينا ويتخطى تُخوم العقل الذي لم يكن بوسعه –كما يرى جلال الدين وغيره من الصّوفية– أن يستوعب جيشان الوجدان وأمواج المشاعر المباغتة والمتجددة، ولم يستطع أن يتحمّل عميق المعاناة وطوفان الخيالات التي تصطخب في كيان العاشق الصوفي فتأخذه بعيدا عن الزمن الواقعي والاجتماعي"[1] إنَّ رفض الكتابة الصوفيّة من قِبل بعض المعارضين لها لم يقف في وجه هذه التجربة التي تُخاطب الأعماق وتبتعد عن السّطحية في طرح

[1]– قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفية)، ص33.

مواضيعها عن طريق الخطاب الأدبي الصوفي، إنَّها تجربة تنفتح على عالم آخر مخالف لعالمنا الواقعي، عالم مثالي يجد فيه الصوفي أفقا واسعا يمكنه فيه أن يعيش تجربته الصوفية بكلّ حريّة ودون أيّ تعقيد، عالم يستطيع فيه الوصول إلى الحقيقة الأزليّة التي تُعدّ غاية كلّ صوفي، فلطالما كانت الكتابة الأدبيّة الصوفيّة عالما سحريا مُلغزا، عالما غامضا ومثيرا، عالما يتمنع عن وعي الإنسان العادي، ولا تتضح معالمه لغير المتصوف بسهولة؛ مما يخلق قلقا لدى المتلقي الذي لا يفهم عمق وجيشان هذه المشاعر التي تعتري المتصوف لحظة خروجه عن إطار الوعي والعقل فتظل محاولات القراء لتقديم نقد لهذه النصوص الأدبيّة الصوفيّة مجرّد مقاربات من شأنها أن تمنح النص الأدبي كلّ مرّة قراءة جديدة تختلف عن سابقتها، وهذه هي الميزة الجديدة التي قدّمها النقد للشّعر المعاصر، ما يمنح للقراء مساحة من الحريّة في مقاربة هذا النوع من النصوص.

إنَّ ما يُهمنا في هذا السّياق هو خصوصية الشعر الصوفي المغاربي المعاصر؛ إذ نزع الشّعراء المغاربة في الفترة المعاصرة إلى تصوير التجربة الصّوفية في نصوصهم الشّعرية؛ حيث استفحلت ملامح هذه التجربة لدى الشعراء المغاربة المعاصرين؛ كما "جذبت الصوفية أيضا أنظار الشعراء المغاربة الذين تفطنوا لما تزخر به التجربة الصّوفية من طاقات إبداعية فراحوا يغرفون من ينبوعها الفياض، وكان من نتائج ذلك تغيّر نظر تام للشّعر الذي لم يعد كما كان في السّابق عالما مسطحا يتمكّن منه القارئ دون عناء فقد غدا عالمًا سحريا يموج بالحركة والألوان، عالما لا يعترف بالأبعاد والحدود، إنّه عالم التخطي والتجاوز والسّعي وراء المطلق، كما أنّه لم يعد خطابا قائما على التأثر والانفعال، إنَّه في حقيقته خطاب التساؤل المعرفي والتعدد الدلالي"[1] إنَّ استئناس الشعراء المغاربة المعاصرين بالتجربة الصوفية كان مرده إلى ما تزخر به هذه التجربة من قيم جمالية وإبداعية من شأنها أن تتناسب مع الشّعر وتفتح فيه طاقات إبداعية جديدة فالشعر ميزته

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص 129.

الجمال والتجربة الصوفيّة بكلّ تجلياتها الغامضة هي عالم إبداعي؛ إذ تجمع بين الفكر الصوفي والإبداع الجمالي في الكتابة، وانطلاقا من هذا الترابط بين الشّعر المعاصر والتجربة الصوفيّة دخل الشعر مرحلة جديدة تختلف عما كان عليه من قبل، فغدا الشعر بذلك عالما سحريا لا يقف القارئ عند حدوده بسهولة، ولا يستكنه مدلولاته مباشرة، بل إنَّ مقاربة مثل هذه النصوص وفهم دلالاتها العميقة يحتاج قارئا متفحصا عارفا بآليات الكتابة الشّعرية الصوفيّة، متمرسا فيها، وعارفا بدلالات هذه الرّموز التي تحتفي بها النصوص الشعرية الصوفيّة المغاربيّة المعاصرة، لقد تحوّل الشعر الصوفي المغاربي المعاصر إلى فضاء إبداعي يتجاوز المعقول إلى المطلق؛ حيثُ عالم صارت فيه القدرة على الابداع مرهونة بمدى قدرة الشّاعر على حسن توظيف الرّمز الصوفي وخلق هالة من الروحانيّة في نصّه؛ وهذا ما يفتح مجالا واسعا أمام القارئ لممارسة التأويل وذلك نظرا لكون النص الشّعري خطابا مفتوح الأبعاد الدلالية.

إنَّ نزوع الشاعر المغاربي المعاصر إلى الكتابة الصوفيّة جعل الخطاب الشعري الصوفي المغاربي يكتسي خصائص فنيّة وجماليّة جديدة لم يعرفها من قبل وذلك بفضل "انفتاحه على قيم فنيّة وجمالية جديدة حققت الكثير من التطور لهذه القصيدة، ففي العصر الحديث وبفضل إطلاع الشعراء على التراث العربي القديم وجد البعض في التصوف مرتكزا تراثيا يتناسب مع الواقع العربي الذي كان متهيئا يومذاك للتأثر بالتصوف الاسلامي وبالمذاهب الغربيّة التي تُعطي للخيال النصيب الأوفر في تجاربهم وهذا نتيجة لظروف القلق والقهر التي عانى منها الانسان العربي بشكل عام سواء في المغرب أو في المشرق، وقد ساهمت ظروف الاستبداد وغياب الديمقراطية في أقطار المغرب العربي في تطور الوعي الثوري لدى الشّاعر فغدا ينظر إلى التصوف على أنّه رمز للتسامي الروحي على الآلام والهموم الفردية"[1] لقد استطاع الشاعر المغاربي المعاصر أن يصوّر تجربته

[1]- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص 130/129.

الشّعرية بالعودة إلى التراث الصوفي الذي وجده قالبا مناسبا لاحتواء تجربته الصوفيّة التي يعيشها في عصر يختلف تماما عما يعيشه في داخله من صراعات فكريّة ونفسيّة لا يمكن أن يستوعبها واقعه وعليه فقد اتجه هؤلاء الشّعراء إلى التراث الصوفي العربي القديم الذي وجدوه يُعبّر عن واقعهم المعاصر؛ هذا الواقع الأليم الذي صار الإنسان يتخبط فيه في شتى أنواع المشاكل والآلام، لذلك وجد الشّاعر المعاصر في التجربة الصوفيّة ملاذا يستطيع من خلاله أن يُعبّر عن آلامه وآماله وذلك باعتبار التجربة الصوفيّة ثورة على الواقع المرير الذي يتخبط فيه الشاعر، كما أنَّها تبعثُ أملا جديدا في واقع آخر مثالي يتجاوز به الشّاعر واقعهُ الذي لم يستطع أن ينسجم معه.

لقد جاءت النصوص الشّعرية الصوفية المغاربية المعاصرة مشحونة بالرّموز الصوفيّة التي استعارها للتعبير عن حالات شعوريّة تعتريهم وقد وُظِفت في قالب جمالي إبداعي، ولنا أن نأخذ بعض النماذج الشّعرية من الشّعر المغاربي المعاصر؛ إذ نجد الرّموز الصوفيّة تتجلى فيه بوضوح، يقول الشاعر **عبد الله العشي** مثلا:

حِينَ يُومِضُ في الرّوحِ ذلكَ البَرِيقُ

يَتَرجّلُ قَلبِي عَنْ صَهْوَةِ العُمرِ ...

كَيْ يَسْتَرِيحَ بِظِلِكِ ...

مِنْ صَهْدِ السَّنَواتِ.

ويَفتَحُ بَابَ العروج إلى قُبَةٍ ...

فِي الفَضَاءِ السَّحِيقِ.

حِينَ يُومِضُ ذَاكَ البَرِيقُ

تَتَفَتَحُ بَينَ يَدَيَّ العَوَالمُ.

يَتَجَمعُ مَا اسْتَبَقَت السَّنَواتُ

مِنَ السَّنَواتِ[1]

ونجد الشاعرة المغربية **سميرة فرجي** في ديوانها **(رسائل** النار و**الماء)** تقول:

وبعضُ أدمعِنا تنهلُّ راضيةً
فَحَسبُها شرفًا إذ صِرْتَ تُبكينَا
يَا مَنْ إذا ذُكرتْ أشعارُنا وَشَجتْ
فِي مَسْمَعَيْهِ يَكَادُ السَّمعُ يُشْجِينا
وَحِينَ نُطْرِبُهُ بالشِّعر يُطْرِبُنا
بِنَغمَةِ الآهِ أَحْلَى مِنْ قَوَافِينَا
شعرٌ كشهدٍ بدِفْءِ الرّوحِ نَسْكبُهُ
مَتَى تجرّع مِنهُ قَالَ زِيدِينَا!
شعرٌ نُرَدِدُهُ هَمْسَا ويُسْكِرُنا
جَهْرًا فَنَسألُهُ: مَنْ قالَهُ فِينَا؟
شِعرٌ يُصَاحِبُنَا، لَوْ ظَلَّ يَسْمَعُهُ
دَهْرًا يَقُولُ بِلَهْفٍ لَيسَ يَكْفِينَا
شِعرٌ نَقَشْنَا بِهِ جُدْرانَ خَافِقِه
فَصَار مُعْجِزةً من صُنْعِ أَيدِينا[2]

كما نجد الشاعر التونسي **طارق الناصري** في ديوانه الموسوم ب **(العاديات)** يقول:

هَائِمٌ وَجْهُكَ فِي اللَّيلِ الطَلِيقْ
دَعْ صَحَائِفَ الغَيْبِ تَرْقُدُ فِي الأَحَاجِي
فَعُشْبَةُ الطّفلِ الصَّغيرْ
مَا زَالتْ تَجِيءْ

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، 2007، دط، ص17.

[2]- سميرة فرجي: رسائل النار والماء، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2013، ط1، ص 145.

تَمَائِمُ اللَّيلِ تُواخِي الحُرُوفْ

وَفِي بَرْزَخِ الشّهوَة

يُضَلِّلُنَا زَغَبُ المَعَانِي

نَنْتَهِي إِلَى مَا وَرَاء الحَلِيبِ

قَاصِدِينَ أَنْ نَلْتَقِي

لم نقلْ شيئا عمّا لم يتضح بعدُ

فإثمُنَا لم يَكتمِلْ

حتّى نَقُولَ الحَقِيقَةَ
وحتى أُضِلّ الطَرِيقْ
كيف أمضي إلى ما لست أدري؟
إلى البياض المتصلّبَ
وكيفَ
تَقُولُ الحَواسُ مَعَانِيهَا القَدِيمَهْ

كَيفَ أَقْطَعُ الطّرِيقَ دُونَ أَنْ أَتَبَلَّلَ بالأَزَل؟[1]

يظهر في هذه المقاطع الشعرية التي بين أيدينا تجلي الرّمز الصوفي في النص الشعري المغاربي المعاصر، وهو ما يُضفي لمسة جمالية وفنيّة ويُعطي للنص طابعا صوفيا محضا، والحقيقة أنَّ الشاعر مهما عبّر عن التجربة الصوفيّة لن يستوفيها حقّها؛ ذلك أنَّ لغة الشّعر الصوفي هي محاولة للاقتراب من الحقيقة الصوفيّة، أما بلوغ حقيقتها الأزليّة فذلك أمر مستحيل؛ لأنَّ اللغة مهما كانت قوّتها وفصاحتها لا تستطيع أن توازي الحقيقة وتماثلها، حتى أنَّ كبار شعراء التصوف لم يتمكَّنوا من الوصول إلى أعلى مقامات

[1]- طارق الناصري: العاديات، دار إنانا للنشر والتوزيع، سلسلة لهاث البحر، تونس، 2010، ط1، ص 20.

التجربة الصوفيّة على الرغم من نتاجهم الشعري الصوفي الزاخر، والحقيقة أنَّ التجربة الشّعرية الصوفية المغاربيّة المعاصرة كانت تجربة فرضتها الظروف الأليمة التي تخبّط فيها المغرب العربي من حروب وآلام، فجاء الشعر الصوفي بمثابة مرآة عاكسة لهذه الأوضاع، بعد أن وجد الشّعراء المغاربة في الشّعر الصوفي فضاء رحبا يمكنه أن يستوعب حالاتهم الشعوريّة.

2-3- الرمز آلية من آليات الغموض:

طرحت قضية الغموض جدلا واسعا في السَّاحة النقدية والأدبيّة العربيّة المعاصرة أين تحوّلت النصوص الشّعرية -خاصة- إلى ضرب من الطلاسم المُلغزة والمحيّرة، ما يُدخل القارئ في متاهة البحث عن المعنى الذي يتناسب مع السياق في كلّ مرّة، خاصة وأنَّ الشعر المعاصر صار وعاءً عاكسا للمجتمع الذي نشأ فيه؛ فالحروب والأزمات النفسية التي عاشتها المجتمعات العربيّة في الفترة المعاصرة جعلت من الشّعر قالبا إبداعيا من شأنه أن يحتوي تجارب الشّعراء ويُعبّر عنها بطريقة جماليّة مميّزة، ولعلَّ الشّعر الصوفي أحد أهم الكتابات الابداعية التي تجلّت فيها ظاهرة الغموض بشكل كبير؛ ذلك أنَّ التصوف في حدّ ذاته غامض ومستعصي الفهم على غير المتخصصين فيه، ولما امتزجت الكتابة الصوفيّة بالشعر وكثر توظيف الرموز الصوفيّة في الشّعر المعاصر تشكّلت ظاهرة الغموض التي تستدعي قارئا متفحصا وعارفا بخبايا النص الصوفي، ودلالات هذه الرّموز حتى يتمكن من استجلاء المعنى العام للقصيدة.

يعتبر الغموض "ظاهرة معقدة تتداخل فيها المستويات الفلسفية-التاريخية والجمالية-الفنيّة، ومن ثم تستلزم جهازا معرفيا متقدما وأسلوبا أدائيا متطورا يجعل البحث اختبارا حقيقيا للكفاءة الثقافية والنقدية للباحث"[1] إنَّ خاصية الغموض التي تميّز بها الشعر العربي

---

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، دط، ص6.

المعاصر بقدر ما تخلق من جمالية في النص الشعري بقدر ما تجعل القارئ الناقد أمام تحدّ صعب وهو القبض على دلالة النص وهذا هدف كلّ ناقد حصيف غايته الوقوف على دلالة النص الشّعري وقوفا يستهدف الجانب الباطني للنص، وليس مجرّد قراءة نقدية عابرة.

لقد شكّلت ظاهرة الغموض في الشّعر العربي المعاصر "خاصية دلالية مركبة من علاقات جدلية بين البنى السّطحية والعميقة، ولذلك يُعدّ حيّزا خصبا لدراسة علمية شاملة تتجاوز النظرة الأحادية والفصل المتعسف التقليدي بين الدوال والمدلولات (الشّكل والمضمون)، وتبرهن على أنَّ النقد إيغال في أعماق النص، بقدر ماهو استقصاء لأبعاد العالم، يجسّد البحث في هذه الظاهرة الوعي التاريخي والنقدي المفترض في أيّ باحث يريد للأكاديميّة العربية أن تكون مضمارا فعليا للإبداع، ويبتغي للشعر أن يؤدي وظيفته النوعية في الواقع الحضاري العربي"[1] وعليه استطاعت ظاهرة الغموض أن تجعل الناقد المعاصر لا يتوقف عند الحدود السّطحية للنص الأدبي؛ ويغوص في الأعماق بحثا عن الدلالة التي يطرحها الأديب في نصّه، لقد استطاع الناقد المعاصر أن يثبت أنَّ النقد هو توغل في أعماق النص من أجل استجلاء الدلالة العميقة وليس وقوف عند حدود المعنى السطحي الظاهري الذي يوقع القارئ في مغالطات نقدية قد تحيد بمعنى النص عن أساسه الصحيح.

إنَّ ما عرفه العالم من حروب وصراعات في الفترة الحديثة والمعاصرة أثَّر بشكل كبير على النقد والأدب؛ باعتبار هذا الأخير يتأثر كثيرا بالعوامل المحيطة به، وبالتالي فإنَّه من الطبيعي أن يتطور النقد بتطور الأدب باعتبارهما قطبين متوازيين، لقد تميَّز العصر الحديث بموجة من الحروب والصراعات السياسية التي عرفها العالم وقد كانت "آثار الحرب مرعبة من الدمار والخوف والمرض، مما دفع الإنسانية العربيّة إلى إعلان

---

[1]-إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص6.

احتجاجها الصارخ ضدّ هذا العلم القاتل، وهذا العقل الطاغي، وهذا النظام التكنولوجي الفاسد الذي هيمنت عليه البرجوازية القديمة، التي تحوّلت مع بدايات القرن العشرين إلى إمبريالية ديكتاتورية، وراح الغرب يحمل شعار الحلم لا الواقع، الخيال لا العقل، الروح لا المادة، الفوضى لا النظام التحوّل لا الثبات المغايرة لا الهوية، ووجدت أكبر معبّر عنها في الدادائية* والسريالية* والشّعر الحديث كلّه"[1] فقد سرّعت الحروب التي عرفها العالم والبلاد العربية في انتشار ظاهرة الغموض في النصوص الشّعرية والأدبيّة عموما؛ ذلك أنَّ الشعراء كانوا في أمَس الحاجة إلى التعبير عن ملامح الواقع الأليم الذي كانوا يتخبطون فيه، وتعبيرهم عن هذا الواقع بطريقة مباشرة علنيّة قد يُدخلهم في دوامة من المشاكل التي قد تؤدي حتى بحياتهم في ظلّ عصر كانت فيه حريّة التعبير عن الرأي مرفوضة ومقموعة، الأمر الذي جعل الشّعراء يلجؤون لحيل كتابية من شأنها أن تُضفي طابعا جماليا على النص الشّعري، وفي الوقت ذاته يتخفى الشّاعر من خلالها ليتحدث في القضية التي يريد طرحها في نصّه بكلّ أريحيّة، انطلاقا من هنا تولّدت ظاهرة الغموض في الشّعر العربي المعاصر من خلال توظيف الرّموز والأقنعة في النص الأدبي، وبذلك يصبح من غير السّهل على غير الناقد المتخصص أن يقف على دلالات هذه الرّموز الموظفة في النص الشّعري.

وعليه دخل المغرب العربي في هذه الفترة مرحلة جديدة في مجال الإبداع الأدبي متأثرا بتبعات موجة النهضة الحديثة القادمة من المشرق العربي، هذه النهضة التي ألقت

---

*الدادائية:هي حركة شعرية عبثية نشأت في سويسرا عام 1916م، أثناء الحرب العالمية الأولى، وعبَّرت عن معاناة الشّباب والمراهقين في ظلّها، ورفعت هذه الحركة شعار (كل شيء لاشيء)، وتتميّز بارتكازها على عنصري السّخرية والتحريض، ليس لها قواعد ولا قوانين خلافا لتيارات الشّعر الأخرى، إذ لا تلتزم إلَّا بمبدأ الإلغاء، إلغاء الماضي ومحوه وإلغاء كل قواعد الفكر الفلسفي والثقافي. (ينظر ويكيبيديا)

*السريالية: هي حركة ثقافية في الفن الحديث والأدب، تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق، مؤسسها أندريه بريتون.

[1]-إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص21.

بظلالها على الحقل الأدبي فأحدثت تغييرا في المنظومة النقدية والأدبية العربية آنذاك، ثم تطور الأدب المغاربي لاحقا ليدخل عصر الحداثة والمعاصرة، فإذا عرَّجنا على المغرب الأقصى مثلا نجد "أنَّ سنة 1930 (سنة الظهير البربري) تحدد بداية مرحلة حاسمة في تاريخ المغرب المعاصر، فقد وصل أثناءها التعسف الاستعماري أوجَّه حين مسَّ المكونات الجوهرية للأمة المغربية وهَّدَ كيانها القومي والوطني والروحي والثقافي، وكان ردّ الفعل على قدر ذلك التعسف في مختلف المستويات، لذا يمكن اعتبار هذا التاريخ بداية فعلية لمشروع النهضة المغربية الحديثة، بعد الانتكاسة العميقة التي أصابت المغرب إثر سلسلة من الهزائم وعقب وفاة حسن الأوّل"[1] إنَّها الأحداث ذاتها التي عاشها المغرب العربي بعد سلسلة من الهزائم والحروب والأزمات التي كان لها الأثر الكبير في تحوّل مسار الأدب والنقد المغاربي وليس الهدف هنا هو تقصي هذا المشروع النهضوي المغاربي، وإنَّما هي إشارات لعوامل انتشار ظاهرة الغموض في الأدب المغاربي عموما، الأمر الذي جعلنا نُعرّج للحديث عن النهضة التي عرفها العالم العربي عامة والمغرب العربي خاصة، ولعلَّ حديثنا عن هذه الحروب والأزمات التي شهدها العالم العربي يعود إلى أنَّ "أغلب شعراء هذه المرحلة كانوا في نفس الوقت سياسيين يعملون من أجل مغرب جديد، أدركنا الموقع الذي يحتله الشّعر من هذه النهضة، فقد كان قلبها النابض حتى أنَّنا لا نكاد نجد كاتبا أو مثقفا ينتمي إلى هذه الفترة لم يُجرّب كتابة الشّعر بكثير أو قليل من التوفيق"[2] ولعلَّ هذا ما نلمحه في كثير من الأحيان لدى القادة والزعماء في المغرب العربي إبان تلك الفترة إذ توجهوا إلى الكتابة الشّعرية واستغلوا مواهبهم الابداعية في نشر دعوتهم الإصلاحيّة فكان الشّعر منبرا استطاعوا من خلاله أن يبثوا فكرهم في قالب إبداعي.

---

[1]- محمد الميموني: في الشعر المغربي المعاصر (عتبات التحديث)، كتاب نصف الشهر، سلسلة انشراح، دار النشر المغربية، المغرب، 1995، ص8/7.

[2]-المرجع نفسه، ص8.

لقد خلّفت قضية الغموض أزمة تلق كبيرة في النقد المعاصر؛ وهذا بسبب التعاطي الحضاري مع الغرب، واستقدموا إبداعا غريبا على ذائقة المتلقي العربي، الأمر الذي خلق أزمة في التلقي العربي لنصوص ذات طبيعة غربية حيث تتصل ظاهرة الغموض "بالنص وعصيانه على الفهم ولكن عند النظر إليها في إطار الحركة الكليّة للمجتمع سينكشف خبيؤها، فتبدو بأنّها ظاهرة طارئة تتصل بلحظات التحولات التي تتعرض لها المجتمعات، وخاصة لحظة انفتاح المجتمع المعني على ثقافات أخرى يتأثر بأساليبها ويُفيد منها، فتتغيّر –نتيجة لذلك– كثير من مفرداته الحضارية فينتج عن ذلك أسلوب جديد للتعاطي مع الحياة في شتى آفاقها، ويتقلب هذا الأسلوب الجديد ما بين الانشداد إلى الموروث من جهة وقبول الوافد من جهة أخرى وكذلك تبدو قضية الغموض قضية إشكالية بمقدار درجة التأثر بالوافد الذي يخلق غرابة لدى المتلقي"[1] فكان من الطبيعي أن تنشأ ظاهرة الغموض في الشّعر العربي، خاصة وأنَّ العقل العربي في الفترة المعاصرة قد تعاطى كثيرا مع الفكر الغربي واستقدم نظرياته ومناهجه وراح يُطبّقها على النص العربي مسببا بذلك أزمة في التلقي لدى القارئ العربي، طالما أنَّه يتلقى نصا عربيا بتقنيات الكتابة الغربيّة، وتعدّ قضيّة الغموض من بين القضايا التي خلقت جدلا في النقد العربي المعاصر، حينما وضعت المتلقي في متاهة البحث عن المعنى والدلالة المتوارية للنص الأدبي.

تُعدّ ظاهرة الغموض حُكما عاما "أطلقه القرَّاء في العالم العربي على تجربة شعرية تقاطعت –في طرائقها التعبيرية وأساليبها الفنيّة– مع ما ألَّفوه من نظام شعري واسع الأقدام في التاريخ فقد تعالت شكاوي القرَّاء من عصيان نصوص الشّعر العربي الحديث على الفهم والتفسير؛ وذلك من غير تحديد قاطع أو إشارات واضحة لبلد بعينه أو فترة أو شاعر"[2] فظاهرة الغموض لم تختص بالشعر العربي في المشرق فحسب بل انتقلت إلى

---

[1]– عبد الحليم محمد إسماعيل علي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 1432ه/2011م، ط1، ص33.

[2]– المرجع نفسه، ص3.

الشعر المغاربي كذلك، وحديثنا عن قضية الغموض في الشعر العربي الحديث والمعاصر – والذي كان نتيجة توظيف الرّموز التي خلقت حالة من الابهام– لا يعني بأنَّ الشعر العربي القديم قد خلا من هذه الظاهرة التي يعتبرها بعض النقاد ظاهرة أدبية معاصرة إذ نجدها في الشّعر العربي القديم الذي شكَّل قالبا شعريا غامضا لدى المتلقي حتى في الفترة المعاصرة، إذ نجد القصائد الجاهليّة تحتوي على بعض المفردات التي لا يمكن للقارئ المعاصر أن يفهمها إلَّا من خلال العودة إلى المعاجم العربيّة والبحث عن مدلول الكلمة.

ويُقر بعض الباحثين أنَّ ظاهرة الغموض هي نتيجة لانفتاح العقل العربي على التجارب الغربية في مجال النقد والأدب، إذ تعدّ ظاهرة الغموض "ظاهرة أسلوبية طارئة نتجت عن مجمل التغيّرات البنيوية في المجتمع العربي الحديث ومفرداته الثقافيّة؛ وذلك نتيجة لتعامله مع الحداثة الغربية، فقد أدى هذا التبادل إلى بروز شكل شعري جديد ارتبط أصحابه –بدرجات متفاوتة– بالثقافة الغربية (...) ومن جهة أخرى انعزلت هذه الثقافة عن الجمهور وأسئلته وتأخرت مناهجها النقدية عن ملاحقة ما يستجدّ من إبداع شعري، فاكتفت بما أنجزه الأسلاف لتحكم به على الشعر الحديث، أو بما أخذته عن مناهج النقد الغربي الحديث"[1] إنَّ استخدام هذا الفكر الغربي بكلّ حيثياته وتطبيقه على نصوص عربيّة ذات خصوصيات وأنساق مختلفة عن النصوص الغربية كان من الطبيعي أن يخلق أزمة في النقد العربي المعاصر؛ وذلك حينما تحوّل النص إلى قالب رمزي مستعصي الفهم على القارئ؛ إنَّ النزوع نحو استقدام نظريات غربيّة وتطبيقها على النصوص العربية ناتج عن عجز النقد العربي على توليد نظريات خاصة به، وإن كانت ظاهرة الغموض تخلق لُبسا في معنى النص الأدبي إلَّا أنها في أحيان أخرى تُضفي طابعا جماليا على النص مهما اشتدت غرابته.

---

[1]– عبد الحليم محمد إسماعيل علي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص4.

إنَّ أهم ما يستوقفنا خلال حديثنا عن ظاهرة الغموض هو الرمز الذي أصبح أكثر التقنيات شيوعا في النص الشّعري العربي المعاصر، تقنية الرمز جعلت المتلقي المعاصر يدخل في متاهة البحث عن المعنى الذي أصبح متشظيا لا يمكن القبض على دلالته بسهولة، هذا وإن كان الرّمز تاريخيا أم أسطوريا أم دينيا أم غيرها من الرموز فقد خلق نوعا من الضبابية في النص الشعري العربي المعاصر، فلنا أن نتخيل حجم الغموض حينما ارتبط الرمز بالتراث الصوفي العربي الذي يعدّ في حدّ ذاته تراثا مبهما لدى عامة الناس من غير المتخصصين في التصوف، ليصبح الرمز أهم ميزة تميّزت بها التجربة الشّعرية الصوفية المغاربيّة المعاصرة "وهذا ما يُفسّر شغف الشّاعر المعاصر بتلك التجربة وتمثّلها في شعره خاصة فيما يتعلق بالرّمز الذي فعّلته التجربة الصوفيّة واستعانت به في التعبير عن آرائها وأفكارها، لأنَّ أساس الرمز الإيحاء، والإيحاء ضدّ التقرير المباشر للأفكار والعواطف، وبهذا تنتفي عن نطاق الرّمز تلك الاستعارات والكنايات والأمثال الرمزية المقصود بها إلى استخلاص عبرة أو معنى صريح، وهذا ما يُفسّر تفعيل الشَّاعر المعاصر للرمز، لأنّه ينبذ النبرة الخطابية والسّطحية التعبيرية ويسعى لشيء من الغموض والتجريد، ليفسح أمام المتلقي فرصة لتعدد القراءات والتأويلات والتجربة الصوفية أعانت الشّاعر على توظيف الرّمز بمعناه الإيحائي"[1] إنَّ الرمز الصوفي باعتباره آلية من آليات الغموض مكَّن النقد من تحقيق تطور نسبي في الفترة المعاصرة؛ فتوظيف الرّمز الصوفي في الشّعر المغاربي يفتح آفاقا واسعة لممارسة عمليّة التأويل، وبذلك تعددت القراءات للنصوص الشعرية ذاتها، وهذه القراءات المتعددة والمختلفة للنص الواحد تمنح النَّص الأدبي نفسا جديدا مع كلّ قراءة جديدة.

---

[1]- طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر (أدونيس، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي محمد عفيفي مطر)، ص52.

2-4- الخطاب الشعري الصوفي والــتأويل:

تعدّ ظاهرة التأويل من أهم القضايا التي طُرحت في النقد العربي المعاصر؛ إذ أصبح النص الأدبي ينفتح على قراءات عديدة مما يجعل مسار العمليّة التأويليّة يختلف مع كلّ قارئ جديد للنص؛ فكما أنَّ للكتابة الأدبيّة خصوصياتها وخلفياتها، فإنَّ للقراءة كذلك خصوصياتها وخلفياتها التي تجعل النصوص في كلّ مرّة تتخذ نفسا جديدا مع اختلاف القرَّاء، وبهذا فإنَّ تأويل النصوص الأدبيّة يتخذ مع كلّ قارئ جديد شكلا جديدا في كلّ مرَّة ويعدّ هذا إضافة إلى عالم النقد وتفعيل للحركة النّقدية العربيّة المعاصرة، ولمَّا ارتبط التأويل بالتصوف خلق جدلا واسعا؛ ذلك أنَّ التصوف حقل غامض في ذاته، وبالتالي فإنَّه من الطبيعي أن يكون تأويله صعبا، فالخطاب الأدبي الصوفي هو خطاب مشحون بالرّموز الصوفيّة التي تعدّ في الأساس مصطلحات صوفيّة استعارها الشّعراء ووظفوها في نصوصهم لإضفاء مسحة صوفيّة على النص الأدبي، وجاء التأويل لاستجلاء طابع الغموض الذي تميّزت به النصوص الأدبية الصوفية؛ فالتأويل "رغم اختلاف مواطنه وأصحابه وعبر مسيرته التاريخيّة لا يختلف في الدور الذي يلعبه في الكشف عن ماهو خفيّ ومستتر وراء الأفكار والكلمات من معاني متعددة وذلك حسب الموضوع الذي يدور حوله العمل التأويلي فتكون الفكرة غامضة وخفيَّة عن الحقيقة وبالتالي فهي غريبة عنَّا وعن قيمنا السَّائدة، ومن خلال العمليّة التأويلية نستطيع أن نعيد ذلك الغريب والمبهم إلى شيء معهود ومألوف ليصبح ذلك الشيء مفتوح على تأويل جديد"[1] وبهذا يمكن القول بأنَّ التأويل هو عبارة عن أداة إجرائية من شأنها أن تكشف خبايا النصوص، تقف عند المبهم والغريب والغامض وتستجلي الدلالات الغريبة على القراء ومتذوقي الأدب؛ ذلك أنَّ هذه الدلالات لا تستعمل في بيئتهم مما يجعل فهم دلالة النص الأدبي أمرا صعبا للغاية لأنَّه غير واضح ومحدد الدلالة، لذلك يتحدد دور التأويل في استجلاء دلالات الكلمات

---

[1]- واضح عبد الحميد: الممارسة التأويلية في الخطاب الصوفي عند محي الدين ابن عربي، ص45.

والأفكار الغامضة ليتحوّل النص من المستوى الصّعب في القراءة إلى المستوى البسيط الواضح والمفهوم.

يختلف التأويل من أمة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى؛ ذلك أنَّه يتخذ من ثقافة هذه الأمة مرجعا يشتغلُ عليه حسب قراءاته التي تنطبق مع يُعايشه " فالتأويل إذن لم يهتم أو يتطرق إلى الأولويات والمبادئ التي تخص أمة من الأمم، أو ذاتا من الذوات الإنسانية وقد نجده يختلف من أمة إلى أخرى، بل يختلف حتى من فرد إلى آخر داخل الأمة الواحدة لأنَّ التأويل يعدّ عمليّة تاريخيّة وتاريخانيّة فهو؛ يخضع لهذا التاريخ من خلال حركته واستجابته لما يحمله هذا التاريخ من أحداث ومواقف متباينة، كما أنَّه صانع له في نفس الوقت لأنَّ التأويل يبعث النصوص من جديد، وبالتالي تظهر من جديد مواقف وأحداث أخرى يجد الإنسان نفسه مجبورا على التطرق إليها محاولا اكتشاف خباياها وأسرارها وتاريخ التأويل بمختلف تياراته وعهوده يشهد ذلك"[1] فالتأويل إذن يختلف من أمة إلى أخرى وقد يختلف داخل الأمة من فرد إلى آخر، فلكلّ منَّ منطلقاته الفكريّة في ممارسة التأويل، لذلك من الطبيعي أن تتباين عمليّة تأويل النصوص ذاتها من قارئ لآخر، فيتخذُ النص الواحد مع كلّ قراءة جديدة تأويلا جديدا، وهو ما يمنح النّص الأدبي حيوية دائمة وانفتاحا على قراءات متعددة، فالنّص الأدبي لحظة تأويله يُبعث من جديد، وتختلف العملية التأويلية باختلاف القرَّاء؛ ليتخذ النص في كلّ مرّة شكلا جديدا يتناسب مع طبيعة القارئ الجديد.

إنَّ مقاربة النصوص الأدبيّة بُغية تأويلها أمر في غاية الصّعوبة؛ إذ من الصّعب أن يقف القارئ على مقصدية الكاتب الحقيقية، لذلك تسمى كلّ قراءة للنص الأدبي بالمقاربة أي محاولة تأويل واستجلاء دلالاته العميقة، وإذا كان تأويل النص الأدبي على درجة كبيرة من الصّعوبة، فإنَّ النص الأدبي الصوفي تمتد صعوبته وتكبر،

---

[1]-واضح عبد الحميد: الممارسة التأويلية في الخطاب الصوفي عند محي الدين ابن عربي، ص44.

نظرا لطبيعة هذا النص الذي يتميّز بالغموض والغرابة إلا على المتخصصين في حقل التصوف؛ واللغة الصوفيّة في أصلها تتميّز ب "الانزياح والتحول، وخاصة اللغة الشّعرية التي اتكأ عليها الصوفية منذ البداية في إبراز التجربة، لتصير اللغة الشّعرية صياغة جديدة لكلّ أشكال التراث السّابقة، وعندها يتحوّل مفهوم الشّعرية إلى القدرة على استثمار إمكانيات اللغة البلاغيّة والدّلالية داخل النص وتوظيفها لفتح حدود اللّغة على المطلق، لتشكيل عناصر الرؤية الفلسفية والفنيّة للكون والحياة"[1] إنَّ انزياح النص الشّعري الصوفي وعدوله عن تقاليد اللّغة المعروفة هو ما يجعل منه فضاءً أدبيا غامضا؛ يواجه المتلقي صعوبة في فكّ شيفراته ورموزه، لقد شكّلت اللغة الصوفية حاجزا جعل النقاد يهابون هذا النوع من الكتابة الأدبية الذي يميل إلى توظيف الرّموز الصوفيّة التي تُضفي طابع الغرابة والغموض على النص الشّعري؛ إلَّا أنَّ الأقلام النقدية في الفترة الأخيرة توجّهت إلى مقاربة هذا النّوع من النصوص الشّعرية لتأويلها والوقوف على دلالاتها العميقة.

ولقد كان المتصوفة في حدّ ذاتهم يميلون إلى التأويل في كتاباتهم؛ إذ عادة ما كانوا ينزعون إلى الفهم العميق للأشياء ومحاولة الغوص فيها لاستكناه دلالاتها المتوارية و"حقيقة الفهم الصوفي للأشياء وإعادة قراءتها وفق هذا المنظور الذي يُعدّ واسعا تطبيقيا ومنهجيا وإنَّ المجاهدة مشكاة القلب وشعاره الذي ينزع الذنوب نزعا مطهرا لا نزع مذنب، نزع جاهل لا نزع عارف، يترتب عنه قراءة الأشياء قراءة ذوقية استنباطية، تعرف الأشياء من حيث هي جوهر وهويّة، وهي العلم الذوقي أو علم نتائج المعاملات والأسرار وهو نور يقذفه الله تعالى في قلبك تقف به على

---

[1]- طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر (أدونيس، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي محمد عفيفي مطر)، ص32.

حقائق المعاني الوجودية وأسرار الحق في عباده والحكم المودعة في الأشياء"[1] فلطالما كانت الحقيقة هي الهدف الأسمى لدى المتصوفة، وكانوا في سبيل ذلك يتعمقون في حقيقة الأشياء ويغوصون في ذواتها أملا في بلوغ الحقيقة المطلقة، وهي لذة لا يستشعرها إلا الصوفي الحقيقي؛ وكثيرا ما كانوا يعملون على إصلاح قلوبهم؛ باعتبار القلب منبع التصوف الصحيح، وصفاؤه وطهره يعني الترفع عن مظاهر الحياة الدنيوية وملذاتها الزائلة، والسّمو بهذا القلب إلى مراتب الصفاء والطهر ومجاهدة النفس، والمجاهدة أساسها إدامة الذكر ومراقبة النفس والعزوف عن الدنيا؛ فهي تبدأ بالتوحيد لتنتهي بالكشف، إنَّ لقد ارتبطت عملية التأويل بالحقل الصوفي ، فالمتصوفة حين يتعمقون في الظواهر الكونية ويحللون حين كانوا يمارسون تأويلا للنصوص الصوفيّة آنذاك.

وقد كان للصوفية أسس في تأويل نصوصهم وكتاباتهم وأولى هذه الأسس هو القلب لذلك عكفوا على إصلاح هذه المضغة وتطهيرها وسموها عن مظاهر الدنيا ومفاتنها " فالقلب هو محل الإدراك الصحيح فلا يدخله شك ولا لبس ولا تمويه، وغالبا لا يحتاج فيه إلى تأويل لأنَّه معاينة للشيء على ما هو عليه، ولأنَّ المعرفة هنا مجاورة لمصدرها أو تكاد تكون مطابقة لنفسها بمعنى أنَّها تبدو معرَّاة من الأغطية الحسيّة، أو منزوعة الحجب بالمصطلح الصوفي، كما يمكن رؤية اللَّوح المحفوظ المشتمل على كلّ ماهو كائن"[2] فأساس الوصول إلى الحقيقة وإدراكها لدى المتصوف هو القلب؛ هذه المضغة التي تعدّ أساس الإدراك الصحيح للحقائق، فأساس الوصول إلى المعرفة الصوفيّة الحقة هو القلب

---

[1]- عبد القادر بلغربي: أسس القراءة وآليات التأويل في النص الصوفي عفيف الدين التلمساني في شرح مواقف النفري إشراف: وذناني بوداود، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، تخصص: قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي 1436ه/1437 -2015/2016م، ص59.

[2]-عبد القادر بلغربي: أسس القراءة وآليات التأويل في النص الصوفي عفيف الدين التلمساني في شرح مواقف النفري، ص60.

لذلك كان على هذا القلب أن يكون مطهرا من الذنوب والملذات الدنيوية الزائلة، فعملوا على تنقية هذه المضغة وزرعوا فيها حب الله تعالى مترفعين عمن سواه، والقلب عند الصوفيّة هو أساس ممارسة رياضاتهم الرّوحيّة رغبة في إحكام ظواهر الشرع، وبالتالي فإنَّ التأويل اعتمد على هذا الأساس الذي يعد في نظر الصوفية محلا للإدراك الصحيح الذي لا يشوبه شك ولا تمويه.

وإلى جانب هذا نجد أساسا آخر اتخذه الصوفية في ممارسة التأويل وهو الذوق " الذي يندرج في مراتب تمثّلها الأحوال والمقامات (المعرفة الذوقية، القلبية، الكشفية)، وهذه الاعتبارات قياسها صعب، والبحث فيها أصعب، لأنَّها مسائل خاضعة للفردية من ناحية كون الاجتهاد فردي أولا، ثمَّ هذه الأحوال تختلف باختلاف ما تنسب إليه لا تعتمد على الحواس ولكنّها تنال بالعمل والمجاهدة، حالة من السّعادة لا توصف حين شعر الإنسان بالقرب من الله تعالى، ويحسّ أنَّ الله من شدَّة حبّه لابن آدم يشعره بهذه الاعتبارات والتخريجات في ومضات تنبؤ بالدنو والرّضا وهو شديد من الله لأهله وخاصته وهنا تقف الألفاظ في حيّز العقل لا تتجاوزه وتراكيبها صماء لا تؤدي هذه المعاني"[1] فالمعرفة لدى الصوفية تتخذ مراتب ثلاث انطلاقا من المعرفة القلبية مرورا بالمعرفة الذوقية وصولا إلى المعرفة الكشفية، والحديث عن مسألة الذوقية هو أمر في غاية التعقيد؛ ذلك أنَّ أذواق الناس تختلف، فهو مبدأ فردي ولكلّ شخص ذوقه الذي يختلف عن غيره من الناس، وهذا ما يجعلنا نجد صعوبة في تحديد أسس التأويل الذي يعتمد على الذوق لأنّه يتلون بذوق القارئ في كلّ مرة، وهو ما يجعل من هذا الأساس خاضعا للفردية القرائية، ولخصوصية الذات القارئة.

---

[1]- عبد القادر بلغربي: أسس القراءة وآليات التأويل في النص الصوفي عفيف الدين التلمساني في شرح مواقف النفري، ص60..

إنَّ الحديث عن تأويل الخطاب الشّعري الصوفي هو الحديث عن تأويل عوالم شعرية غامضة، كون هذا الخطاب عالم ملغز مليء بالرموز الصوفيّة التي تتحول في أحيان كثيرة إلى طلاسم يقف القارئ عاجزا عن تفسيرها أو فكّ مدلولاتها، وهنا يحتاج القارئ إلى تعمق أكثر ودراية بمدلولات هذه الرّموز حتى يتمكن من فكّ شيفرات النص الشّعري وفهم الدلالات التي يرمي إليها الشّاعر، خاصة وأنَّ الشّعر الصوفي المعاصر يستعير في أحيان كثيرة الرّموز الصوفيّة دون أن يكون النص الشّعري صوفيا بحتا.

ولعلَّ ما نستطيع قوله في الأخير أنَّ الرمز الصوفي آلية من الآليات التي خلقت ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، وإن كان الرّمز قد أدخل القارئ في متاهة البحث عن المعنى الذي أصبح متشظيا غير واضح الدلالة، إلَّا أنَّه أضفى جمالية على النص الشّعري المغاربي المعاصر من خلال ابتعاده عن التقريرية الفجّة واعتماده على الإيحاء الذي جعل القارئ المعاصر مبدعا ثانيا في رحلة بحثه عن دلالات النص الشّعري وبذلك تعزَّز النقد العربي المعاصر، وتنوعت القراءات والمقاربات النقدية للنصوص الأدبية ذاتها.

الفصل الثاني

أشكال توظيف الرمز الصوفي في الشعر المغاربي (التجلي والدلالة)

تمهيد

أولا: جمالية توظيف الرموز الصوفية التقليدية في الشّعر المغاربي

1-1-جمالية التعبير بالرمز عن مفهوم المرأة

1-2- جمالية التعبير بالرمز عن الحب الصوفي

1-3- رمزية الخمرة

1-4- رمزية الطبيعة

ثانيا: رموز صوفيّة ذات متعلقات أخرى

2-1- رمزية الموت

2-2- رمزية الاغتراب

2-3 – رمزية السّفر الصوفي

تمهيد:

لطالما اعتُبرت اللغة عنصرا هاما من عناصر الكتابة الأدبية، كونها الوعاء الحامل لثقافة الأمة التي تنتج هذه الكتابة؛ تحمل خصوصياتها الثقافية والفكرية والحضارية وتُشكّل وسيلة تواصل بين بني البشر، إنَّ الدور الكبير الذي تلعبه اللغة ألزمها أن تنبني على مجموعة من الآليات والتقنيات التي تخدم هذه الوظيفة التي تؤديها، ويُعتبر الشّعر من بين الأجناس الأدبيّة التي استندت على قواعد اللغة وأساليبها؛ فانطلق الشعراء يطوّعون هذه اللغة لخدمة المعنى الذي يطرحونه في قصائدهم.

وبذلك أصبحت اللّغة عاملا مُهما في الحكم على جودة أو رداءة القصيدة، تبعا لقدرة الشاعر على التحكم في مقاليد اللغة وتطويعها لنسج هيكل قصيدته، وقد اتخذت القصيدة المعاصرة قالبا لغويا جديدا خاصة مع امتزاج الخطاب الصوفي بالخطاب الشعري؛ أين ظهر خطاب يمزج بين عمق التجربة الصوفية الدينية وعمق التجربة الجماليّة الإبداعية، حيث عبّرَ المتصوفة باللغة "التي يعاد بفضلها إنتاج أو تمثيل أو نمذجة الواقع والحدث أيا كان مصدره، وتوسّعوا في أشكال التعبير التي سمحت بها اللغة، وشكّلوا نسقا خطابيا مختلف المكونات والظواهر النصيّة، من شعر وقصص وأدعية ومناجيات وحكم وأخبار تنظمها مجموعة من القوانين التي تحكم العلاقات والتفاعلات فيما بينها، قصد بلوغ هدف معيّن، هو التعبير عن تجربتهم في الاتصال بالله، وهي تجربة معرفة عاطفيّة، كما أنَّها تجربة في الكتابة والابداع ولذلك يبدو من الخطأ التمادي في الاعتقاد بأنَّ الخطاب الصوفي هو خطاب يقع بالموازاة مع الدين (...) والخطاب الديني يشتغل بلغة حرفية لا مجال فيها للتخييل"[1] حيث ساد الاعتقاد بأنَّ الخطاب الصوفي هو خطاب ديني بحت؛ خطاب تقريري فج يخلوا من عناصر الجمال

[1]– آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص22.

والابداع، والحقيقة غير ذلك تماما؛ وهذا الخطاب إلى جانب كونه خطابا دينيا يحمل قيما روحانية، يتضمن في الوقت ذاته جانبا جماليا يحتاج دراسة وتحليلا للوقوف على مكامن الابداع المتضمنة في هذا النوع من الكتابة.

إنَّ دخول الخطاب الصوفي إلى عوالم الأدب وامتزاجه بخصوصية التجربة الأدبيّة خلق خطابا جديدا يجمع بين الخطاب الديني الصوفي والخطاب الأدبي بخصائصه الابداعية بحيث صار النقد المعاصر بعد هذا التحول لا ينظر إلى النص الأدبي الصوفي على اعتبار مواضيعه فحسب أو توجهاته الفكرية، وإنَّما صارت غاية الناقد منه الوقوف على الجماليات المتوارية خلف هاته الهالة الدينية المتوهجة في هذا النوع من الكتابات الأدبية؛ فالخطاب الصوفي عادة "وبفعل قوانينه واستراتيجيات التواصل المعقدة فيه، يمتلك من سمات الاطلاق واللاتحديد، ما يجعله بمثابة الآلية الكاتمة التي شكَّل وضعها في التلقي آليات انفتاحه، وهو وضع تأويلي. ومثلما كان النص القرآني بالنسبة للمتصوفة فضاء للتأويل يقوم به أولوا الألباب والذين يتفكرون ويعقلون فإنَّهم وبدون شك قد وضعوا هذه الاستراتيجية ضمن تصورهم لقراء نصوصهم، عبَّروا عنهم بالخاصة أو أهل الإشارة، أو ذلك القارئ الذي تسعفه عباراتهم لفهم إشاراتهم"[2] ولما كان الخطاب الصوفي في حدّ ذاته خطابا تأويليا ينفتح على قراءات عدّة؛ لأنَّ امتزاجه بالأدب جعل حيّز التأويل فيه يتسع ويتعمق، فإنَّه حينما يتعلق الأمر بالخطاب الأدبي الصوفي فإنَّ الكتابة الصوفية الدينية ستمتزج بالجانب الجمالي الإبداعي للنص، ومن ثمة يتسع أفق التأويل؛ فالقارئ الناقد للنص الأدبي الصوفي في هذه الحالة ينبغي أن يكون على جانب كبير من الاطلاع والدراية بحقل التصوف؛ ذلك أنَّه لا يستطيع الوقوف على دلالات النص الأدبي الصوفي إذا كان عديم الخلفيّة الثقافية الصوفية

---

[2]– المرجع نفسه، ص 22/21.

ومن هذا المنطلق نستطيعُ القول بأنَّ تلقي النص الصوفي وتأويله يعتمد على مدى سعة إطلاع الناقد ومعرفته بحقل التصوف.

ومن بين أهم العناصر الجمالية التي تميّز بها الأدب الصوفي –والشعر الصوفي تحديدا– توظيف الرمز الذي يخلق طابع الغموض في النص ويُدخل القارئ في متاهة البحث عن المعنى الذي يرمي إليه الكاتب من خلال هذا التوظيف؛ وعلى الرغم من تلك الهالة من الغرابة التي يخلقها الرمز الصوفي في النص إلّا أنَّه يبقى خاصية جمالية تُضفي على النص الشعري طابعا مختلفا عن غيره من النصوص الأخرى، كما أنَّها تُشجع القارئ على سبر أغوار النص الشعري والتعمق في تحليل ما ورد فيه من عبارات غامضة، وبهذا يرتبط الرمز أكثر بالشعر؛ فالشعر كلام تلميحي وليس تصريحي يعتمد على الرمز والإشارة أكثر من اعتماده على الأسلوب المباشر، والرمز ليس "شيئا خارجا عن طبيعة الشعر بل هو من صميم هذا اللون الفني ومن أدواته الخطيرة المعتمدة في إدارة شؤون العلمية الإبداعية وفي تحريكها وإشاعة الجمال في أطرافها بواسطة تلك الدلالات والاتجاهات التي يخلقها كاشفا الحجاب عن مجاهل النفس وفضاءات الأفكار والمشاعر والتجارب المختلفة التي يتعذر التعبير عنها بواسطة الكلام العادي ذي العلاقات المنطقية الحاسمة" [1] فالشّعر عادة ما يكون تعبيرا عمَّا يجول في الوجدان، وعليه فإنَّه من الصعب أن يحتوي الكلام العادي المباشر كل تلك الأفكار والخواطر الوجدانية، لذلك كان من الضروري أن يلجأ الشاعر إلى اعتماد أسلوب المراوغة اللغوية حتى يُضفي على نصه ملامح جمالية، والرمز إحدى هذه الأساليب التي اعتمد عليها الشّعر لخلق طابع الجمالية في النص، ولمَّا كان هذا الرّمز رمزا صوفيا ازدادت درجة غموضه مما يجعل القارئ يتعمق أكثر في قراءته؛ فيتخذ التأويل منحنى عميقا مع

[1]– قدور رحماني: ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر 2005، دط، ص159.

توظيف الرمز الصوفي ما يتطلب قارئا عارفا بدلالات هذه الرموز الصوفية، فالرّمز ليس غاية في حدّ ذاته بقدر ما هو "وسيلة يستخدمها الشَّاعر للإبانة عن فيوضاته النفسيّة العاطفيّة والفكرية وكلَّما كان الرمز ملمحا بدقة إلى ما ينطوي عليه وجدان الشَّاعر كان أثره عميقا وبعده غائرا في شعور المتلقي ومن ثمة تكون العملية الرمزية قد حققت غايتها الفنيّة والجمالية"[1] وإن كان الرمز الصوفي يُشكّل للكاتب ركيزة أساسية لتحقيق الجمالية في نصه الشعري، فإنَّه يُشكّل بالنسبة للقارئ مفتاحا يساعده على فكّ دلالات هذا النص وسبر أغواره إذ عادة ما يكون توظيف الرمز مدروسا من طرف الشّاعر ولا يكون مجرد حشو غرضه إدخال النص في متاهة الغموض، وعادة ما تكون هذه الرّموز مقرونة بدلالات إيحائية تساعد القارئ على الوصول إلى الدلالة التي يرمي إليها النص أو مقاربة الدلالة الأصليّة، فالرمز إذن من بين الأساليب الفنيّة التي يُوظفها الشاعر في نصه بطريقة إيحائية تُمكّن القارئ من اقتناص الدلالة؛ وطابع الإيحائية الذي يتميز به الرمز هو ما يجعل القارئ يخوض رحلة البحث عن المعنى تبعا للدلالات التي يوحي بها هذا الرمز ويمكن أن نصور عملية توظيف الشاعر للرمز وتلقي القارئ له في المخطط التالي:

الشاعر ← الرمز ← المتلقي/الناقد

علاقة تشكيل وتأسيس — علاقة تفاعل

وبناء على هذا المخطط الوارد أعلاه نلحظ بأنَّ هناك علاقة تنبني بين الشاعر والرمز وهي علاقة تشكيل وتأسيس؛ فالشاعر هو من يُوظّف هذا الرمز في ثنايا النص الشّعري تبعا لحالته الوجدانية والشعورية، في حين تتشكل بين الرمز والمتلقي أو الناقد عموما علاقة تفاعل؛ إذ يتحاور القارئ مع النص ويُحاول أن يستجلي دلالاته، وربما قد نتجاوز ذلك إلى

[1]– قدور رحماني: ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق، ص 159.

علاقة ثالثة قد تتشكل بين الشاعر والقارئ من خلال اشتراكهما في اللغة والخلفية الثقافية لهذه الرّموز الموظفة.

إنَّ ارتباط الرّمز بالشّعر الصوفي خلق مساحة جمالية في النص الشّعري، حيث عرف الشعر المغاربي هذه النزعة الصوفيّة التي أدخلت النص في قالب جمالي يُميّزه الغموض، أين حاول الشّعراء المغاربة أن ينفذوا في عمق التراث الاسلامي، ثم تجاوزوا ذلك الإطار الديني من خلال توظيف الرمز الصوفي بما يخدم تجاربهم الشَّعرية، وحاولوا نقلها إلى المتلقي في شكل نصوص شعريّة تربط بين الجمالية والفنية والأدبية وبين التجربة الروحيّة الموصولة بعوالم الغيب، وإن كان شعر التصوف في المغرب العربي قد عرف انتشارا واسعا إلا أنَّه تأخرا في الظهور مقارنة بنظيره في المشرق العربي، ذلك أنَّ أقطاب التصوف **كالحلاج** و**جلال الدين الرومي*** **وعمر ابن الفارض*** كانوا من المشارقة، إلا أنَّ هذا لا يعني بأنَّ المغاربة لم يكتبوا في التصوف وإن كان ذلك في فترات متأخرة، حيث كتب في التصوف كلّ **أبو مدين شعيب التلمساني وابن عربي*** **وأبي الحسن الششتري، وعفيف الدين التلمساني** وغيرهم من العلماء الذين حملوا لواء التصوف في المغرب العربي، وعلى هذا جاء هذا الفصل فصلا تطبيقيا يُحاول أن يقف على مدى حضور الرمز الصوفي في الشّعر المغاربي ودلالاته، وقد اخترنا في هذه الدراسة أن نقف على الشعر الصوفي المغاربي المعاصر من خلال تتبع تجليات الرمز الصوفي فيه واستجلاء دلالاته وجمالياته، فجاء هذا الفصل ليبحث

جلال الدين الرومي: محمد بن محمد بن حسين بهاء الدين البلخي (1207م/1273م) البكري المعروف باسم مولانا جلال* الدين، صوفي شاعر عالم بالفقه.(ينظر اصطلاح الصوفية ابن عربي)

عمر ابن الفارض: هو أبو حفص شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي(1181م/1234م)، أحد أشهر الشعراء* المتصوفين، وكانت أشعاره أغلبها في العشق الإلهي حتى أنَّهُ لُقب ب(**سلطان العاشقين**). (ينظر ويكيبيديا)

* **ابن عربي:** محمد بن علي بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي(ولد 558ه)، الشهير ب محيي الدين ابن عربي، أحد أشهر المتصوفين، لقبه أتباعه ب (الشيخ الأكبر)

كذلك في أشكال الرمز الصوفي الموظفة في الشعر المغاربي المعاصر من خلال تتبع حضور بعض هذه الرموز في الدواوين الشعرية التي تقوم عليها هذه الدراسة، وكذلك الوقوف على دلالتها والغرض من توظيفها في السّياق الذي وردت فيه، ولعلّ أول سؤال يستوقفنا هنا من خلال مقاربتنا لبعض القصائد الشعرية المغاربية التي تعتمد على الرمز الصوفي في ثناياها هو: هل يمكننا القول بأنَّ كلّ توظيف للرَّمز الصوفي في ثنايا النص الشعري المغاربي المعاصر يجعل من هذا الشعر شعرا صوفيا بالضرورة؟

أولا: جمالية توظيف الرمز الصوفي في الشّعر المغاربي:

1-1-جمالية التعبير بالرمز عن مفهوم المرأة:

قد يبدو لنا للوهلة الأولى أنَّ الاتجاه إلى توظيف الرمز الصوفي في عصرنا الحالي يُعدّ أمرا غريبا نوعا ما؛ ذلك أنَّنا نعيش في خضم عصر يغلب عليه الطابع العقلي والمنطقي والتجريبي البحت، وعادة ما يميل التصوف إلى الأمور المثالية والماورائية، وهو ما لا يتوافق مع واقعيّة عصرنا، غير أنَّ الشّعر المعاصر في الحقيقة شهد موجة من المصطلحيّة الرّمزية الصوفية التي برزت معالمها بشكل كبير في قصائد الشّعراء، ولعلَّ ما يهمنا في دراستنا هذه هو التركيز على الشّعر المغاربي الذي تجلّت فيه بشدة ظاهرة الرمز الصوفي في الفترة الأخيرة وسنبدأ في هذه الدراسة التطبيقية برمز **المرأة** الذي يحتل حيّزا واسعا في الشعر المغاربي.

لطالما ارتبط رمز المرأة في الشعر العربي بالجمال والأنوثة؛ جمال تُسحر به الأنفس وتتلذذ به الأعين، فحب الجمال فطرة جُبل عليها البشر منذ الأزل، ولطالما هامت قلوب الشعراء بالمرأة ذات الجمال الفتَّان والقوام الممشوق فجادت قرائحهم بقصائد تصف هذا الجمال وتتغزل به، وعليه فإنّ توظيف رمز المرأة في الشعر العربي ليس وليد اليوم، بل إنّه

ضارب الجذور في عمق تاريخ الشّعر العربي؛ إذ لم يذكر الشّاعر الجاهلي الديار ولم يبكِ على الأطلال إلَّا وقد ربط ذلك بذكر المحبوبة والتغزل بها، وقد اتخذ الشعر العربي في هذا العصر تيارين مختلفين "تيار الغزل الفاحش الصريح الذي أشاعه ابن أبي ربيعة في الحجاز وتيار الغزل العذري العفيف الذي كان اتجاها مضادا لما شاع في التيار الأول من مغامرات ونشد للَّذة الحسيّة" [1] والحقيقة أنَّ الشّعر الصوفي أقرب إلى شعر الغزل العذري، بل إنَّ هذا الأخير يُعدّ إرهاصا لظهور رمز المرأة في شعر الحب الصوفي وذلك من خلال تأثرهم بأشعار **قيس بن الملوح** في شعره الغزلي العذري، ولعلَّ ما يُؤكّد هذا الطرح هو ذكر اسم " **ليلى**" بشكل كبير في القصائد الشعرية الصوفيّة، إذ اعتمده الشعراء كرمز للذات الإلهيّة التي يغرق الشاعر المتصوف في حبّها.

ومن جهة أخرى يقر بعض الباحثين بأسبقية الغزليين من الزهاد والأتقياء على الشّعراء العذريين، وإن كان هذا الرأي صحيحا أم لا فإنَّه لا يخفى على الدارس لحقل الشّعر الصوفي الذي يعتمد على مفهوم المرأة كرمز للذات الإلهيّة على ذلك التداخل بين شعر الغزل العذري وشعر التصوف الغزلي، ف "الوشيجة المتينة بين الغزل العذري والحب الصوفي أو قل بين مسلك الشعراء المتعففين ومسلك الزهاد الأتقياء، وذلك لما بين العفة في الحب وبين الزهد من سمات مشتركة وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الاعلاء والتسامي، وشعور جاد بالتحريم الجنسي، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتوافق بين ما يرغب فيه وما يخشى منه، من خلال شعور أخلاقي ينظمه الأنا الأعلى"[2] إنَّ هذه المشابهة الشديدة بين شعر الغزل العذري وشعر الحب الصوفي الذي يعتمد المرأة كرمز للذات الإلهية هو ما خلق الاختلاف حول أسبقية أحدهما على الآخر، فلمَّا كان كلّ منهما يمتثل لسلطة الأنا الأعلى الذي

---

[1]-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفيّة، ص130.

[2]-المرجع نفسه، ص131

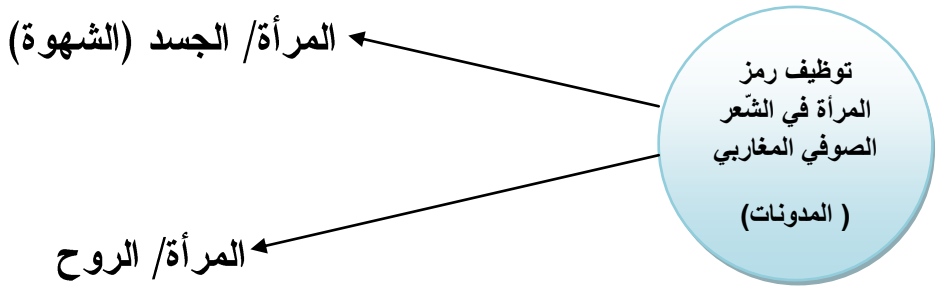
يفرض على الشّاعر في غزلياته (سواء كان غزلا عاديا أم غزلا صوفيا) أن يلتزم بحدود الغزل الوجداني ويبتعد عن أي نوع من أنواع الغزل الجسدي الذي مبعثه الشهوة، إنَّه الشّعر الذي يتسامى على حدود المادة والجسد ويطرق عوالم روحيّة تلتقي فيها روح المحب بروح المحبوب بعيدا عن أيّ رغبة أو لذَّة جنسية.

كما ينزاح رمز المرأة في الكتابة الشّعرية الصوفيّة عن مقصديته الحقيقية، ويتخذ معاني مجازية لا يقف عندها القارئ بسهولة، ف "صورة الأنثى المعشوقة في النص الصوفي تكون مربكة وفاقدة القيمة إذا تدبرناها بأفق غزلي فحسب، وذلك لأنَّ السياق الرمزي للأنثى الصوفيّة منزاح كليّة عمَّا رسَّخته القصائد الغزليّة عذرية كانت أم إباحية، إنَّها رمز الحكمة والحب، وإنَّ جمالها ماهو إلَّا أمارة على الجمال الكلي الدائم"[1] لذلك تحتاج صورة المرأة في الشّعر الصوفي تدبرا أكثر وتعمَّقا، وعلى القارئ أن لا ينظر لرمز المرأة في الشّعر الصوفي نظرة سطحية تقف عند حدود الغزل، أو نظرة مادية جسدية شهوانية، إنَّه عالم من المثالية الحقة التي تتجاوز الأفق الغزلي الذي كرَّسته قصائد الغزل قديما، فالمرأة في الشّعر الصوفي تتحول إلى رمز للمحبة الإلهية، أو الذات الإلهية التي يسعى الشاعر المتصوف إلى أن يُحقق معها حالة الاتحاد من خلال المقامات التي يمر بها في عوالم هذه التجربة.

لقد شغل رمز المرأة في الشّعر الصوفي المغاربي المعاصر حيزًا واسعًا، مُشكّلا بذلك نواةً للتعبير عن الحب الإلهي في قالب غزلي، أملا في تحقيق حالة التجلي الذي ينشدها الشاعر الصوفي لبلوغ أعلى المقامات، فجاء رمز المرأة في الشعر الصوفي ليصف جمال المرأة المادي والمعنوي، وهم في كلّ هذه التوظيفات يقصدون وصف حبّهم للذات الإلهيّة وشدّة تعلّقهم بها ومن هنا يمكننا القول بأنَّ رمز المرأة في الشّعر الصوفي المغاربي هو أهم

[1]-أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص58.

الرّموز الصوفيّة على الاطلاق؛ ذلك أنَّه يُمثّل أسمى ما يسعى إليه المتصوف وهو الوصول إلى الحقيقة الإلهيّة، لذلك يُقال أنَّ نظرة المتصوفة ظلَّت مرتبطة بالمرأة؛ فالمرأة في الفكر الصوفي "تعد مثالا للجمال الإلهي، وفي ذات الوقت أنموذجا للإغراء الشيطاني، هذا الجمع بين الضدين من هوايات الصوفيّة المفضلة، فهم مغرمون بلقاء الأضداد في لحمة واحدة، ولكي تحظى المرأة عند المتصوفة بتلك المكانة شبه المقدّسة اعتبرها بعضهم –كالخيال– مرآة ينعكس عليها الحسن والجمال الإلهيان، مما ينقلها من وضعها البشري (...) ليجعل منها –في بعدها الرمزي– كائنا إلهيا، وإن تبدى في صورة دنيوية مادية"[1] ولعلَّ هذا ما يجعل القارئ يستشعر غموض النص الشعري الصوفي؛ وبذلك لا يتمكَّن من فكّ شيفراته بسهولة؛ فإضفاء طابع التقديس والألوهيّة يجعل القارئ في موضع ارتباك وقلق، ويُحرّك لديه رغبة في استجلاء هذه الدلالات الرمزية التي تظل مستعصية الفهم، ومن خلال تتبعنا لحضور رمز المرأة بصبغته الصوفيّة في الشّعر المغاربي المعاصر، وتقاصينا لبعض الدواوين الشّعرية المغاربية المعاصرة والتي تُعد مدونات لهذه الدراسة يمكننا القول بأنَّ توظيف المرأة كرمز صوفي جاء بصيغتين يمكن أن نوضّحهما كما يلي:



وسنحاول من خلال مقاربتنا لبعض القصائد أن نقف على هذا التوظيف المتنوع للمرأة كرمز صوفي في الشّعر المغاربي المعاصر، إذ انبنى هذا التوظيف على ثنائية الجسد والرّوح

[1]– سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس ممارسة وتطبيقا)، ص306.

حيث يُمجّد بعض الشّعراء ويُقدّسون المرأة؛ باعتبارها مفهوما روحيا ينشدون من خلاله تحقيق التوحد مع الذات الإلهيّة، وفي نظرتهم لهذه الذات راحوا يجسّدونها في رؤيتين مختلفتين: جسد/ روح.

أ-المرأة/الجسد (الشهوة):

درج الوصف المادي للمرأة لدى شعراء التصوف المغاربة، وإن لم يكن ذلك بإشارة مباشرة لاسم امرأة معيّنة؛ إذ تجلّت معالم الغزل الصوفي الماجن من خلال الوصف الحسي لجسد المرأة، يقول **طارق الناصري** في قصيدته **(معاريج البوح وأمجاد الحيطان)**:

طُوبَى لِكلّ نَرْجِسَة شَهِدتْ رَحِيلِي إلَى الخَلَاء

وَمَا وَدَّعَنِي

أَلْفُ شُكْرٍ، يا امْرأَةً حَفَرْتْ سَمَائِي بالنَّبِيذْ

سَأَخْلَعُ الآنَ قَلبِي عَلَى مَنْ أُحِب

وأَزْرَعُ عَلَى كَفَيْهَا

أَسْفَارَ الأَبدِ

أَرْمِي شُرْفَتَهَا بالأَمْطَارِ

ومَا تَشَظَى مِنَ الأَكْوانِ فِي جَسَدِي

كانت تَرْتَابُ إِذَا مرَّ بِهَا اللّيلُ

فَتَمْضَغُ قَلْبِي

تَتَشَهَى شَفَتَيْهَا فِي المِرآة

فيُحَمْحِمُ فِيهَا الدَّمُ المُسْتَطِيرْ

أُحِبّك

تَسْتَعِيدُ ظِلّها المُصَفَى

تَذكرُ أَن قُدّامَهَا جَسَدًا يَشْتَهِينِي

تَتَنَاثرُ فِي المَرايَا[1]

تتجسّد فكرة **المرأة** الجسد في هذه الأسطر؛ حين يحاول الشَّاعر من خلال استعماله للجنس ولوج عالم مغاير للعالم الواقعي؛ فنلاحظ أنَّ الشّاعر في هذا المقطع الشّعري يُوجه خطابه إلى المرأة، وهو في الحقيقة خطاب رمزي موجه إلى الذات الإلهية، فيدخل الشّاعر بسبب هذه المرأة في حالة من السّكر الصوفي، ويقطع سفرا إلى عوالم غيبية غريبة، عوالم تُخالف حقيقة السّكر المادي الذي سببه الخمرة المادية؛ إنَّها في هذه الحال خمرة الروح التي لا يبلغها إلَّا الشَّاعر المتصوف الحق، ويقطع هذا الشَّاعر سفرا أبديا هدفه تحقيق حالة التجلي الروحي فجسد المرأة الذي يصفه الشّاعر هنا، وقمة اللّذة التي يعيشها هذا الجسد، هو في الحقيقة زمر لروحانيّة متعالية عن عالمنا الحسي ومتوغلة في عوالم غيبية.

وهذا ليس بغريب عن الكتابة الصوفيّة؛ إذ عادة ما يلجأ المتصوفة إلى اعتماد مصطلحات تختلف عن تلك المصطلحات التي يستعملها العامة من الناس، لذلك اكتسبت "عبارات التصوف طابعا جديدا خاصا للغاية ولغة جديدة في نظامها وتركيبها، ولقد رأينا

---

[1]–طارق الناصري: العاديات، ص12/11.

لجوء هؤلاء إلى إيجاد بعد آخر للكلام، واختراق الصوفيّة للغة التداول والتواصل لأنَّها لا تستجيب للمقامات والأحوال التي تعيشها، ولأنَّ هذه اللغة تُصبح هي ذاتها حجابا، لذا سعت إلى خلق لغة ثانية داخل اللّغة الأولى"[1] فالصوفي يخلق في خطابه الشّعري لغة خاصة تُعبّر عن أحواله ومقاماته، فينزاح عن المعنى الظاهري الذي يقف عليه القارئ إلى معاني أخرى جانبية لا تقف عليها القراءة السّطحية، ويتأكّد التوظيف الرمزي لمفهوم المرأة كجسد وشهوة في قول الشاعر التونسي **طارق الناصري** في قصيدته **(أبدا يجيئ)**:

ثُمَّ عَادَ الحَرِيقُ
فَراشًا لَا يَطِير
إلَيهَا أَشَرْتُ وكُنْتِ مَا بَينَنَا تَنْظُرِين
تَدخُلُ نَفَقًا منْ زُجَاجِ السّنِين
مِنْ وَصَايَا
وإثمٍ
وطِين
تَمثَّل عَارِيةً حَتَى السَّمَاءْ
جَسَداً يَنْفُضُ شَهوتَهُ ثمَّ يَعُودْ
سَتَائِرُ للمَاءِ فِي رِيشِ الاحْتِمَال[2].

---

[1]–علي منصوري: تحليل الخطاب الصوفي في الإشارات الإلهيّة لأبي حيان التوحيدي (دراسة في البنية الشكليّة لأدب المناجاة الصوفي)، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة الجزائر، جانفي 2020، (دط)، ص70.

[2]– طارق الناصري: العاديات ص24.

تظهر فتنة الجسد الأنثوي في هذا المقطع كرمز من رموز التصوف؛ إذ يُحيلنا إلى شهوانية تبدو ملامحها بارزة للوهلة الأولى، ففتنة العُري وشهوة الجسد الظاهرة ملامحها في هذا المقطع تمثّلُ تعري الروح المتصوفة من ملذات الدنيا والزهد عنها طلبا في وصال الذات الإلهيّة هذا الوصل يتحقق لحظة نفض هذا الجسد لشهوته **(جسدا ينفض شهوته ثم يعود)** إنَّه يتطهر من ذنوبه ويغتسل منها وهذا ما يوكده السّطر الموالي **(ستائر للماء في ريش الاحتمال)** فدلالة الماء عادة ترتبط بالطهارة، وقد وظَّفها الشَّاعر هنا رمزا للذات المتصوفة التي تترفع عن ملذات الدنيا وشهواتها، فتنفض غبار الشهوة وتتطهر من ذنوبها رغبة في تحقيق الصفاء الروحي التام أملا في استجلاء الحقيقة الإلهية، وهذا لا يتحقق إلَّا للصوفي الحقيقي، ولكنَّ أهم سؤال يستوقفنا هنا، وقد سبقنا إليه **عاطف جودة نصر** في كتابه **(الرمز الشّعري عند الصوفيّة)**[1] هو: إذا كان الشّعر الصوفي يمثّل روحانية متعالية وسامية، ومثالية نقيّة خالصة، فما الذي يُفسّر هذا التوظيف الجسدي والشهواني لرمز المرأة في الشّعر الصوفي؟

لقد سبق وأن أشرنا إلى أنَّ الشّعر الصوفي قد اعتمد الغزل بنوعيه الحسّي والمعنوي فكان من الطبيعي أن تظهر ملامح الكتابة الغزليّة الماجنة، والشهوانية الصّارخة في الشّعر الصوفي المغاربي، ومن خلال تتبعنا للسّياق الروحاني العام لتجربة الكتابة الشّعرية في القصائد التي وقفنا عليها، فإنَّنا نستطيعُ نفيَ كون هذه الكتابة تلوّح إلى الحب الفيزيولوجي أو الرغبة الحسيّة الشهوانية، إنَّها عوالم غامضة يُحاول من خلالها الشّاعر أن ينتقل عبر مقامات الحب حتى يصل إلى الحقيقة الإلهية وهي قمة الحب الإلهي، وبهذا فإنَّ الشهوانية التي نُصادفها في رمزية الشّعر الصوفي ليست "من قبيل ماهو داعر فاضح، كما أنَّها لا تئول إلى

---

[1]-ينظر عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفيّة، ص147.

أعراض بافولوجيّة فيما يُعرف بالسيكوبتوفيليا والبورنوجرافيا، وإنَّما تبدو في الشّعر الصوفي بمثابة وعي باطن وإدراك ميتافيزيقي للجسم لا يخلوا من طابع الوحدات الذي يحدس العلاقة بين ما هو جميل وما هو مُشتهى مثير، بحيث لا تئول الإثارة والتشهي إلى مجرّد تملّك واستحواذ أو إلى فيسيولوجيّة محدّدة وإنَّما تنحلّ إلى وعي بالغير بوصفه جسما وامتدادا مصطبغا بالروح والحياة يكشف عن نفوذ الروحي في الفيزيائي، وتوالج السّماوي والأرضي والطبيعي والمثالي"[1] إنَّها شهوة روحانية تتعالى عن عالم الحس، وإن بدت في ظاهرها تسير نحو النزوع الشيطاني، إلَّا أن حقيقتها تتصل أكثر بالترفع عن عوالم الحس والشهوات ونوازع الشّر؛ وهذه النشوة في العشق الصوفي ليست نشوة حسيّة كما تظهر للوهلة الأولى وبهذا المفهوم يترسّخ الحب عبر هذه النشوة التي يُمكننا وصفها بتحقيق حالة الاتحاد والتجلي.

وغير بعيد عن **طارق الناصري** نجد فكرة الرمز بالمرأة/ الجسد عند الشّاعر الجزائري **عبد الله العشي** في ديوانه **(مقام البوح)**، وتحديدا في قصيدة **(العودة من وراء الماء)** حيث يقول:

فلتفتحي صدركْ،

للعاشق المجهد،

وخرجت من جسد الفجيعة

من تراث الحزن

من تيه الفلاة

ضاعت سفائن رحلتي

---

[1] عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصوفيّة، ص223.

وتشققت من فرط ما اشتاقت إليك

عبارتي... [1]

فهذه لحظة وصف للقاء ذات المحب بذات المحبوب؛ لقاء مشوب بالشهوة، فهذا العاشق المجهد أرهقته فصول العالم الواقعي المليء بالشّرور والآثام، ما جعله يطلب عالما آخر يتسم بالمثاليّة، حيث يسعى فيه إلى تجاوز مادية العالم الواقعي ليبلغ روحانية العالم المثالي وفي سبيل تحقيق هذه الروحانيّة اختار الشّاعر هنا أن يُعبّر عن الرغبة في قطع هذا السّفر إلى عوالم روحانية غيبية من خلال ذلك الوصف المادي للمرأة الذي يُصور اتحاد ذات المحب (الشاعر المثقل بالهموم والأحزان) بذات المحبوب (الذات الإلهية)، ليَجسّد الشّاعر هنا فكرة الحلول والاتحاد" تصيير الذاتين ذاتا واحدة، وذلك محال، إن كان عين كل واحد منهما موجودا في حال الاتحاد، فهما اثنان لا واحد" [2] عند الصوفيين، بأن تحل ذات المحبوب في ذات المحب ويتحدان ليصيرا ذاتا واحدة.

تظهر رمزية **المرأة/الجسد** ولكن دون مبالغة في وصف جسد المرأة وشهوانية الروح الصوفيّة في ديوان (**بداية مالا ينتهي**) للشاعر المغربي **محمد الميموني** حيث يقول:

ما سرّ طيفي

في صفحة الماء والزجاج

وعشقي لكلّ وجه أنثوي

مبتسم أو مغاضب؟

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص48.

[2]-عاصم إبراهيم الكيالي: القاموس الصوفي، ص6.

يبدو لي

أنَّ الطيف الفاتنْ

يراني أيضًا مثلما آراه

فهل ينسخني

بعد مماتي؟[1]

تتجلى صورة المرأة الجسد في هذا المقطع، ليس في صورة غزل صريح ومباشر بجسدها وإنَّما هو غزل بوجهها الجميل الفاتن؛ إذ يعشق الشّاعر الوجه الأنثوي الجميل في حالتي الابتسامة والغضب، ويتمثّل طيفها الفاتن، فالشَّاعر في هذا المقطع يستحضر لقاءا بينه وبين الذات الإلهيّة؛ إذ يتصورها تراه كما يراها، ويتمثَّلُ أنَّ موته سيجعل هذا الطيف يستنسخ منه إنسانا جديدا، وهذا الاستنساخ يقصد به النسخة المثاليّة من هذه الذات المُحبّة، فالذات المحبوبة تقوم بهذا الاستنساخ وتَخلق إنسانا جديدا طُهّرَ لتوه من ذنوبه؛ إنَّها حالة التجلي التي يعيشها الشّاعر وهذه الحالة تجعله منه إنسانا آخر مختلفا عمَّا كان عليه من قبل حيث تسقط عنه كلّ ذنوبه.

والحقيقة أنَّ التوظيف الحسي لمفهوم المرأة في الشّعر الصوفي لم يكن وليد عصرنا هذا وإنَّما ظهر قديما جدا مع أقطاب التصوف؛ إذ "يعدّ ترجمان الأشواق قصيدة واحدة في الحب الرّمزي، زاوج الشَّاعر من خلال تلويناتها ولوحاتها بين التشوق والشّكاة من البعد والتألم للفراق والتأرق من أجل لمح شبح المحبوبة والبكاء والتحسّر على بُعد منزلها إلى ما هنالك من أشواق وكلّ المعاني الحسيّة الواردة في النص تُحيل إلى معاني معنوية منوطة بذات الله

[1]-محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، منشورات باب الحكمة، تطوان/ المغرب، 2017، ط1، ص 116.

وتُعبّر عن تحرّق الشّاعر وتطلّعه إلى الأنس بها، والتنعم بمشهدها"[1] إنَّه توظيف مادي للتعبير عمَّا هو روحاني ومتسامي عن عالمنا الحسي؛ تجسيد للذات الإلهيّة وتصويرها في قالب رمزي أنثوي يتسم بطابع الشهوة والوصف الجسدي للمرأة؛ إنَّها محاولة لولوج عوالم غيبية متعالية من خلال توظيف ماهو جسدي حسي، وهذا التوظيف الرمزي لمفهوم المرأة على اعتباره جسدا وشهوة هو في الحقيقة تعبير عن الذات الإلهيّة في أسمى تجلياتها، غير أنَّ شعراء التصوف اختاروا لأنفسهم ألفاظا تختلف عمَّا وظّفه غيرهم من الشّعراء، ألفاظ تصف عمق التجربة الصوفيّة في حدّ ذاتها وتزيد من جماليات القصيدة، ويبقى هذا النزوع الصوفي إلى توظيف الجسد في الكتابة الشعرية الصوفية مرحلة انتقالية بين مرحلة ما قبل المعرفة ومرحلة ما بعد المعرفة الصوفية.

ب- المرأة/ الروح:

أشرنا سابقا إلى أنَّ الشّعر الصوفي قد تأثر كثيرا بشعر الغزل العذري في العصر الجاهلي إذ أخذت قصص الحب العذري منحى جديدا من خلال ما أتاحه الشّعر الصوفي من رموز خاصة سارت بالمنحى الدلالي للقصائد الصوفيّة في مسار جديد مغاير لما عُرف من قبل فالمحبوبة في شعر الغزل العذري كانت من البشر بينما المحبوبة في الشّعر الصوفي هي الذات الإلهيّة، غير أنَّ الشَّاعر الصوفي اختار أن يُلبس هذه الذات الإلهيّة لباسًا بشريا في التعبير عن ماهو روحاني غيبي بما يتوافق مع تجربته الصوفيّة ويُمكّنه من التعبير عنها وعليه فإنَّ "بواكير رمز "المرأة" في شعر الحب الصوفي، إنَّما تكمن في طائفة من الأشعار والروايات التي تناقلها الرّواة عن شخصيّة "قيس بن الملوح" أو مجنون ليلى باعتبار أنَّ شعره يُمثّل تيار الغزل العذري العفيف أصدق ما يكون التمثيل، كما أنَّ شخصيته التي ظهرت في

[1]- عشراتي سليمان: الأمير عبد القادر العرفاني رصد لتجربة الإسراء في أقاليم الروح، ص109.

الروايات المأثورة المتسمة بطابع جنوني تُعدّ إرهاصا مُبكرًا لما شاع عند الصوفيّة من أحوال الوجد والفناء والذهول والاستغراق والجنون"[1] فالغرض من التغزل العذري بالمرأة سواء في الشّعر الصوفي أم في شعر الغزل العذري هو وصف درجة الحب (الحب الإلهي/ الحب الانساني) لذلك استعار شعر التصوف أسلوب شعر الغزل في وصف المحبّة الإلهيّة بأسلوب رمزي مُغرق في الغموض الذي يُدخل القارئ في متاهة البحث عن المعنى.

والحقيقة أنَّنا لا ننفي بأنَّ رمز المرأة في الشّعر الصوفي قد وُظّف للتعبير عن الذات الإلهية وهي رمزية طالما احتفل بها الصوفيّة ، حيثُ تعود إلى ديانات أسطورية وأخرى كتابيّة، وقد ظهرت بواكيرها مع أسطورة إيزيس* الذي يعتبر رمزا لكل ما كان وماهو كائن وما سوف يكون، حتى صار تشخيصا رمزيا للحكمة والثّقافة، وفي مريم العذراء التي تعدّ رمزا صوفيا ارتبط بمفهوم التقوى والحكمة المقدسة[2] إنَّها تلويحات رمزية تُحاول أن تُجسّد الحكمة والمحبة الإلهيّة في صورة المرأة والجمال الأنثوي، والحديث عن روح المرأة دون جسدها عُرف كثيرا في الشّعر الصوفي المغاربي ولنا أن نتتبع صورة **المرأة/ الروح** من خلال المدونات الشّعرية التي بين أيدينا.

يرمز الشَّاعر الجزائري **ناصر اسطمبول** إلى الذات الإلهية برمز المرأة، غير أنَّ توظيف رمز المرأة هنا لم يكن توظيفا بمسميات؛ أي أنَّه لم يذكر اسما معينا في قصيدته فكان توظيف رمز المرأة هنا تلويحا يُفهم من السّياق العام للقصيدة، إذ يقول:

---

[1]– . عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص132.

*إيزيس: إلهة الأمومة والسّحر والخصوبة في الديانة المصرية القديمة.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 126.

أيّتها البارقة

في حُجُبِ ما غُمَّ علينا

حين أفردتنا المتالفُ إلى كلّ طامس

وكنت المعنى المشعوف بما شقَّ من المسائل

من كلّ اليواقيت

حُزتِ الأحمر المُتجلي

كالجمر

كالخمر مما لم تعتقه بابل

تنزهتِ عن دنسِ الرُؤى

وعبرتِ

وعرَّجتِ إلى مشارف البوارق[1].

يظهر رمز المرأة في هذا المقطع ولكّن الشاعر لم يصرح به بصفة مباشرة؛ بمعنى أنَّه لم يذكر اسم محبوبته كما جرت العادة في الشعر الصوفي وإنَّما ذكر ما يُشير إليه **(أيّتها البارقة)** وهذه إشارة مباشرة إلى الذات الإلهيّة، فقوله **(أيّتها البارقة في حُجُب ما غُمَّ علينا)** يُحيلنا مباشرة إلى أنَّ المُخاطب هو الذات الإلهيّة المتوغلة في عوالم غيبية محجوبة عن الرؤية الإنسانية، ويتصور الشَّاعر محبوبته (الذات الإلهيّة) ياقوتة حمراء من اليواقيت؛ فهي

---

[1]– ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016، (دط) ص137/138.

الجوهرة النادرة التي لا يُضاهيها شيء آخر، ويتمثَّلها خمرا معتقةً تتعالى عن دنس الحياة الماديّة الواقعيّة لتعرج إلى عوالم غيبية مثاليّة، وهو ما يسعى إليه المتصوف من خلال محاولة العروج من هذا العالم المادي بدناسته إلى العالم المثالي بقداسته، ولتحقيق هذه الرؤيا وظَّف الشَّاعر رمز المرأة.

يقول الشَّاعر المغربي **محمد الميموني** في ديوانه (**بداية ما لا ينتهي**):

منذ التفتُّ يوما

ورأيتُني

في وجهها البشوش

لم أدرك أنَّه وجهُ سمائي

حتى نطقتُ غيبا بكلمة أمي

فلازمتني

حتى لم أرَ وجهها

إلَّا على صورتها الفضيّة

هل هي جزءٌ مني

مثل وجهي ويدي

يُحاكي حركاتي

وابتسامتي[1]

نلمح في هذه القصيدة ارتفاع صوت الأنا الشَّاعرة، وهذا ما يتجلى في تكرار ضمير المتكلم أنا (رأيتني، لم أدرك، لم أر...)؛ إذ يُدخلنا الشّاعر في رحلة تساؤل ودهشة نفسيّة

[1]– محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص115/114.

ويتراءى لنا رمز المرأة في صورته الرّوحيّة هنا من خلال توظيف كلمة **أمي**؛ فالمرأة الأم هي أوّل ما يعرفه الإنسان ويرتبط معه في حالة حب فطرية بعيدة عن أيّ مصلحة أو أي رغبة ويستدعيها الشّاعر هنا ربَّما ليُشير إلى نفس المتصوف التي تُشكّلُ ذاتا متوحدة معه، فهي تُلازمه منذ ولادته، كما تُلازم الأم أبناءها؛ إنَّها حالة تساؤل نفسية يعيشها الشَّاعر.

ويظهر مصطلح **الأم** كذلك عند **طارق الناصري**، حيث يقول:

ليتك يا أم

تسحبين الآن الرّداء

فأرى الله كما كنتُ آراهُ

ليتك يا أمّ

تمدّين يديكِ

كي ينتهي هذا الفناء

وليت البلادَ لم تكبر

ولم أذهب

في غير يديك

وأتعبْ[1]

إنها لحظة مناجاة وطلب لقاء ذات المحبوب ورغبة في الوصول إلى الكشف، ويلجأ الشاعر إلى استخدام كلمة الأم باعتبارها أصل نشأته وتكوينه؛ وكأنَّ الشَّاعر يعود إلى ذاته الأولى، ويحن إلى طفولته التي كانت مرحلة النقاء والطهر، ويتمنى لو أنَّه لم يغادرها لأنَّها كانت أنقى وأطهر وأكثر قربا من الله، ويقول أيضا:

---

[1]– طارق الناصري: العاديات، ص45/44.

تعالِي

تعالِي:

ها قد أضاءت لنا الأكوان أمجاد الرَّحيل

أحبّك جدا هناك

وأهوى المحال

صاعدان معًا إلى إنانا

نفتح عتمات الرّوح الضليلة

نُغني معًا ما تبقى من عناقيد الخلود

نفركُ ظلمة البدءِ

نجتاز عتبات أيدينا

فتمتد أعناق الخيطان على دالية خبَّأتنا لنفترق[1]

تتجلى ملامح توظيف رمز المرأة/الروح في هذا المقطع حينما يتصور الشّاعر رحيلا بصحبة محبوبته إلى عوالم غيبية؛ عوالم تتسامى عن عالمنا الحسي، إنَّها محاولة للصعود مع هذه المحبوبة التي يُحبّها جدا نحو **إنانا** التي تمثّل آلهة الجمال والحكمة، وهي ما تسمى ب **عشتار** أو **أفروديت***، وقد كان لتوظيف رمز المرأة في هذا المقطع خصوصيّة تعبّر عن توحد ذات الشَّاعر بذات محبوبته وقطعهما لسفر نحو عوالم غيبية حتى يتسنى للشّاعر أن يسمح لنفسه أن تُسافر عبر مقامات الحب الإلهي حتى تصل إلى أعلاها.

ولعلَّ أهم شيء لفت انتباهنا من خلال تقصينا وتتبعنا لحضور رمز المرأة بدلالاته الصوفيّة في الدواوين التي بين أيدينا هو أنَّ هذه الرموز لم ترد بمسميات مباشرة كما هو

---

[1]–طارق الناصري: العاديات، ص16/15.

* **أفروديت:** هي واحدة من آلهة الأولمب الإثني عشر، وهي ربة الحب والجمال والنشوة الجنسية.(ينظر ويكيبيديا)

الحال في الشعر الصوفي؛ إذ جرت العادة أن يكون رمز **ليلى** و**لبنى** و**سعاد** وغيرها من الأسماء رموزا تصطبغ بالصّبغة الصوفيّة، أما توظيف رمز المرأة في الشعر المغاربي (ونعني بذلك الدواوين التي بين أيدينا) كان مغايرا لما جرت عليه العادة، فظهرت كلمة الأم والأفعال والضمائر الغائبة، وكلها تشير إلى المرأة التي تُحيل على الذات الإلهيّة، وهي في مجملها توظيفات تبتعد عن التصريح والمباشرة، ويمكن أن نتتبع ذلك من خلال الجدول التالي، وقبل ذلك يجب أن ننوه إلى أننا سنذكر بعض الرّموز التي تحيل على رمز المرأة؛ ذلك أن توظيف مثل هذه الرموز منتشر بكثرة في المدونات المدروسة وطبيعة البحث لا تسمح لنا بأن نتتبعها كلّها:

الديوان/ اسم الشاعر	عنوان القصيدة	التوظيف الرمزي للمرأة
العاديات/طارق الناصري	معاريج البوح وأمجاد الحيطان	امرأة/تتشهى/تتفتح/تستعيد/طفلة/تتعالى/تولدين/ وجهك/زوجتي/حبيبة...
	مدائح المنفى القريب	مدّت يدها/تفترش/حلّت ضفائرها/ امرأة أخرى
	التائبون من وجه امرأة في الزحام	عينيك الشاردتين/ ترتمين/ تقولين لي/ امرأة أخرى/ يا سيّدة التوحش/ تقول سيّدة/ طفلة عاشقة...
مقام البوح/ عبد الله العشي	أوّل البوح	يامولاتي/قبضتني/بسطتني/طويتني/نشرتني/ أخفتني/ أظهرتني...
	تجاوب	نادتني/ هاهي/ يدها/ خُطاها/ صداها/ صوتها/

		صرخت...
	افتتان	امرأة من سراب/ ترش العطر/ تثير الفتن/ صورة امرأة/ هي تغزل قلبي/ وجه امرأة...
بداية ما لا ينتهي/ محمد الميموني	الجزء الأول دوام اللانهاية	أناملك/ سيّدة العش/ المرأة الضد/ آراها
	الجزء الثاني أراجيز في مقام الدنو	أمي/ شعر أسود قاتم/ فم قويم ناصع/ شهرزاد/ غادة حسناء...

إنَّنا نلحظ من خلال الجدول السَّابق ومن خلال تتبعنا لحضور رمز المرأة في الشّعر المغاربي أننا لم نعثر على رمز المرأة بمسمياته سوى في ديوان **بداية ما لا ينتهي** لـــ **محمد الميموني** من خلال اسمي شهرزاد وغادة، وعليه فلا "غرابة إذن –والحال هذه– أن تكون المرأة عند الصوفيّة هي منبع الخلق، وفيها تتجلى أمومة الكون وحنانه، بل إنَّ علاقة الرجل بالمرأة عندهم هي –إضافة إلى كونها علاقة عشق– هي علاقة كشف ومعرفة، علاقة اتصال بالقوّة المبدعة، وهي بوصفها كذلك علّة الوجود ومكان الوجود، والعاشق لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه، عن صفاته كي يثبت ذات حبيبته، وينوجد بهذه الذات سيظل محجوبا عنها إذا بقيت صفاته، حين يموت يحيا، لا يقوم العاشق إلَّا بالمعشوق، إنَّ لسان حال الصوفيّة يقول إذا كان الحق واجبا بذاته، مستقلا عن غيره، مطلقا في كماله، فإنَّ عالمنا الأرضي صورة من هذا الكمال، وظل لهذا الجلال، وما المرأة إلَّا سِنام الجمال والجمال يزيد

الحق وضوحا، ويزيد اليقين رسوخا"[1] وعليه يمكننا القول بأنَّ حضور رمز المرأة في الشّعر الصوفي المغاربي هو حضور قويّ، وإن لم تكن أغلب القصائد التي وقفنا عندها تعتمد على مسميات المرأة سوى ما أشرنا إليه في ديوان **محمد الميموني**؛ إلَّا أنَّ رمز المرأة يظلُ رمزا للمحبوبة (الذات الإلهيّة) يسعى الشَّاعر من خلالها إلى التوحد في ذات محبوبته فيغيب عن ذاته ليتحد مع معالم ذات محبوبته.

1-2- جمالية التعبير بالرمز عن الحب الصوفي:

لطالما ارتبط الحديث عن الحب الصوفي بالحديث عن رمز المرأة الموظف في الشّعر الصوفي؛ وإن كان توظيف الرموز الإنسانية للتعبير عن ماهو روحاني أو غيبي (الذات الإلهيّة) يخلق طابعا إيحائيا داخل النص الشعري الصوفي؛ فإنَّه في المقابل يخلق عوالم جماليّة في النص ويُتيح للقارئ فرصة اقتحام أغوار النص للوقوف على هذه الدلالات المتوارية خلف ستار رمزي يميل كثيرا إلى الغموض، إلَّا أنَّ هذا الغموض ليس مبالغا فيه لأنَّه يتضمنُ جانبا من الإيحاء الذي يُساعد القارئ على فكّ شيفرات النص، والمحبة الإلهيّة أسمى درجات التصوف وأقصاها، لذلك يسعى الصوفي لبلوغها، ويبذل في سبيل تحقيق ذلك الكثير من العبادات والرياضات الروحيّة التي يبتغي من خلالها العزوف عن كلّ ماهو دنيوي زائل طلبا لما هو أُخروي دائم؛ ف "السَّالك يقوم بالمجاهدات ويعبر المقامات ويُفني ذاته وإرادته بإرادته أي يفنَى عن شهود السوى وهو الفناء في التوحيد، وفي هذا الفناء تكون نفس السّالك موجودة ويكون الخلق موجودين، ولكن السّالك لا علم له بنفسه ولا بالخلق وليس له إحساس ولا حال ولا وقت ولا حركة وفي لحظة التوحيد ينعدم الزمان والمكان وبعد أن يحقق السَّالك في عباداته الإخلاص الكامل للحق فإنَّه يتهيأ للوقوف في الحضرة الإلهيّة"[2]

---

[1]-سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس ممارسة وتطبيقا)، ص307

[2]-هيفرو محمد علي: جماليّة الرمز الصوفي، ص101.

حيث إنَّ أسمى ما يسعى إليه السَّالك هو الوصول إلى الحضرة الإلهيّة وتحقيق الوحدة، وهذا لا يتأتى إلَّا للصوفي الذي يبذل جهده في القيام بالعبادات، ويبتعد عن الدنيا وملذاتها، ويعزف عن شهوات النفس أملا في بلوغ الإخلاص في العبادة وهذا شرط من شروط بلوغ مقام الوقوف في الحضرة الإلهيّة، إذ يعدّ الحب الصوفي من بين المجاهدات التي تجعل الصوفي يزهد عن كلّ ما ترغب به نفسه في سبيل تحقيق الوصال الروحي مع الذات الإلهيّة.

ولهذا صار تحقيق المحبة الالهية من أسمى غايات الصوفيّة، ولذلك جاءت كتاباتهم فياضة بالعشق الصوفي والشوق للمحبوب (الله) والرغبة في وصله، والتألم لغيابه، فتتولد نتيجة ذلك حالة اغتراب وبُعد، ذلك أنَّ "المحبة الإلهيّة هي السَّبيل إلى الكمال لأنَّها تجمع بين الرَّغبة وإنجازها وهي ذات الهدف وصلبه لأنَّ الكمال هو مقامها الأعلى"[1] إنَّ الرغبة في تحقيق المحبة الإلهيّة وبلوغها يجعل المتصوف ينهج في سبيل ذلك نهجا قائما على أسس صحيحة، نهج قوامه الالتزام بالعبادات والابتعاد عن كلّ ما هو دنيوي وراءه شهوة نفسيّة طلبا لنيل رضا الله تعالى ونيل محبته.

لقد أصبحت قضية الحب الإلهي تمثّل "عصب النظريّة الجمالية في التصوف الإسلامي عامة، وفي الشّعر الصوفي عند ابن الفارض خاصة"[2] فتحقيق الجمالية في الشّعر الصوفي ينبني على ذلك التوظيف الرمزي لمفهوم الحب الإلهي، فتتجلى المحبة الإلهيّة في الشّعر الصوفي تارة في استخدام رمز المرأة وتارة أخرى رمز الخمرة؛ إنَّه تصوير مادي لما هو

---

[1]-عبد الوهاب الفيلالي: شعر التصوف في المغرب، ص209.

[2]- عبد السّلام الشاذلي: جماليات الحب الإلهي في كتابات صوفيّة معاصرة بين الدارسين العرب والمستعربين، دراسة ضمن كتاب أدبية الصوفيّة دراسات في فنيّة المغايرة والتشكيل، تقديم: زهرة بن يمينة، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة/ الجزائر، 2020، ط1، ص78.

روحاني وهذا ما يُضفي طابع الجماليّة على النص الشّعري؛ إذ يحفّز هذا التوظيف الجمالي القارئ على استجلاء دلالات هذه الرّموز التي تظهر للوهلة الأولى مرتبطة بمفاهيم ماديّة إلّا أنَّها في الحقيقة تُخفي معانٍ رمزية ترمي في عمومها إلى تصوير درجة المحبة الإلهيّة بصيغة رمزية على درجة كبيرة من الجماليّة، ومن رمزية **الحب الإلهي** أيضا نجد:

أ-الشوق إلى المحبوب:

شكَّل الشوق إلى المحبوب أحد مقومات الشّعر الصوفي؛ إذ كان هذا الشّوق أحد الرموز التي لجأ إليها شعراء التصوف للتعبير عن مدى اشتياقهم لوصل الذات الإلهيّة، وتحقيق حالة اتحاد روحيّة يشعر فيها المتصوف بلحظة الحقيقة المثلى، لحظة تحقيق الوصال، يقول **طارق الناصري**:

لي ما تبقى من هذا الحطام
ولي في كلّ نرجسة عزاء
ولي اشتياق حبيبةٍ
إلى قمرٍ يبتعدُ في الغمامِ
ولي ما تبقى من الأمطار
وما همسنا على عشبٍ
عنه رحلنَا
وظلَّ يحرسُ همسنا بالأعالي[1]

يُصور الشَّاعر في هذا المقطع شوقه لمحبوبته؛ هذا الشوق الذي خلق حالة من الحزن في نفسه، فيتصور نفسه متذكرا محبوبته ويُقيم لها عند كلّ نرجسة مجلس عزاء حزنا على فراقها، ويرتبط الشّاعر بمحبوبته بعلاقة حب شديدة تجعله يتأزم من بعدها عنه ويعيش حالة

[1]- طارق الناصري، العاديات، ص31.

حزن شديدة صوَّرها بحزن العزاء؛ حيث إنَّنا نعلم ما يخلّفه الفقد من حزن شديد يكون وقعه حادا على القلب خاصة لو كان المفقود من المقربين، إنَّ الفقد أبشع شعور يمكن أن يشعر به الإنسان في هذه الحياة الدنيا، لذلك يُقيم مجالس العزاء التي يغلب عليها طابع الحزن الشديد إنَّ المحب لا يطيبُ وقته، ولا تُسرّ نفسه إلَّا بحضور محبوبه، وغياب المحبوب من شأنه أن يخلق حالة من الحزن في النفس؛ فالصوفي عادة ما يرنوا إلى تحقيق الوصال وهو لذّة الحب وحلاوته حسبه؛ والمحبوب هنا هو الذات الإلهيّة ويتصوّرها الشَّاعر بعيدة مثل الغمام، ولا يملك من هذا المحبوب سوى بقايا ذكريات وظلّ، إنَّها ذكريات تعجّ بلحظات روحانية قد عاشها الشَّاعر لحظة تحقيقه للوصال وظلّت راسخة في ذاكرته وفي روحه أيضًا، يتذكرها ويعيشها في لحظات الشوق للمحبوب، وبإسقاط بسيط يمكن أن نتصور هذه الذات الإلهية مجسّدة في وطن الشّاعر؛ وهو ما تحلينا إليه عبارة **(لي ما تبقى من هذا الحطام)** فالشاعر يبكي حال وطنه، فالشاعر هنا يكتب على منوال القصيدة الجاهلية التي تبدأ بالوقوف على الأطلال وبكاء الديار، والشوق للمحبوب والتغزل به، وهو الأمر ذاته الذي لاحظناه في هذا المقطع.

ويقول **طارق الناصري** أيضا:

يعود الشّوق نفسه دائمًا
لن نلتقي ثانية قلتِ لي
في فاصلة المطلق
حائط هو القربُ
وللبحر نافلة في الريّاح
والقول تابوتْ
كم كان الصبّ جميلا
تقولين بعد الفراق

ولكنْ

للمعنى اجتراحُ

وقد يحتمل القول معنى

أن يحترق ذهابا مع الجسد[1]

يَظهرُ معنى الاشتياق مجددا في هذا المقطع؛ حيث يصور الشّاعر المحبوب وقد أخبره باستحالة اللّقاء مرَّة أخرى؛ إنَّها حالة قطع الوصل بين المحب ومحبوبه (الشَّاعر المتصوف/ الذات الإلهيّة) وكان لهذا القطع وقع شديد على نفس المحب؛ إذ تحوّل الفراق إلى تابوت وحياة أشبه بالموت، فيتمثَّل الشَّاعر محبوبته ويستذكر الغرام والعشق بعد الفراق، ويُفسّر الشّاعر قول هذه المحبوبة أنَّ ذات المحب تحترق لحظة افتراقها عن ذات المحبوب، وكأنَّ المحبوب يُغادر ويأخذ معه المحب دون قصد منه، حتى وإن لم يأخذ الجسد فقد أخذ الرّوح وبهذا لم يتحقق الوصال لذلك يشتغلُ الشوق إلى المحبوب ويظلُّ قائما إلى غاية تحقيقه للوصال؛ وهي تلك اللحظة القصوى التي يُثمرها العشق حينما يتَّحدُ المُحبُ بمحبوبه روحا وفعلا، ويصيرُ المُحبُ (المتصوف) خاضعا للمحبوب (الذات الإلهيّة) منقادا إليه، حسَنَ الظّن به.

وتظهر ملامح الشوق إلى المحبوب عند **ناصر اسطمبول** حين يقول:

كل القلوب يحرقُ الوُجدُ البهيم لونها

ولا يرن الحب يوما في القرار

حين الختام....

كلّ الوجوه تستوي تحت الظلام...

ولا ترى منهم سوى الليل والرميم...[2]

---

[1]– طارق الناصري: العاديات، ص22.

[2] – ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص29.

إنَّها حالة الوجد القصوى التي يعيشها الشَّاعر المتصوف لحظة اشتياقه لمحبوبه (الذات الإلهية) ورغبته في وصاله؛ ويرى الشَّاعر هنا أنَّ الوجد في حالة عدم تحقق الوصال مع المحبوب يؤذي القلب ويحرقُ لونه.

ب- حضور المحبوب في ذات المُحب:

من علامات الحب الصوفي حضور المحبوب في ذات المُحب حتى وإن غاب عنه؛ فغياب المحبوب جسديا وروحيا قد يخلق حالة اغتراب نفسيّة لدى المُحب، لكن لا يعني ذلك أنَّ المحبوب يتلاشى ويغيبُ عن الوجود، وتحقيق هذا الحضور الروحاني هو مرحلة قصوى يبلغها المتصوف بعد ممارسته للعبادات والرياضات الروحيَّة؛ وذلك "عندما يجد الصوفي السّالك نفسه وقد وصل إلى حضرة الألوهيّة ووقف على عتبة الاتحاد بالذات الإلهيّة، لا يستطيع تحمل المواقف، فيحدُث له وُجد عنيف، لا يستطيعُ معه كتمان الأسرار التي يطلعُ عليها، فينطقُ لسانه بعبارات مستغربة يتجاوز بها حدود العقل والمنطق والواقع"[1] إنَّها حالة قصوى من الاتحاد يصل إليها المتصوف بعد فرط الشوق؛ فيغيبُ في هذه الحالة عن ذاته ويتلفظ بملفوظات خارجة عن نطاق العقل وتُسمى هذه الحالة في العُرف الصوفي ب الشطح ومعناه "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوّته، وهاج بشدَّة غليانه وغلبته... فالشطح: لفظة مأخوذة من الحركة لأنَّها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم ألا ترى أنَّ الماء الكثير إذا جرى في نهر ضيق فيفيض في حافيته؟"[2]، ويقول **محمد الميموني** واصفا حضور المحبوب في ذات المحب:

---

[1]– شعبان أحمد بدير: الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي، مقال منشور بالموقع الالكتروني: www.diwanalarab.com ، بتاريخ: الأحد 3أغسطس 2009، تاريخ نقل المقال: 2020/02/12.

[2]– سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، دار ندرة للطباعة والنشر، لبنان، 1401ه/1981م، ط1، ص650.

تتعاور دربي امتدادات السّكون

كلَّما بحتُ بأسراري

كلَّما كنتُ فردا

أو تجاوبَ في داخلي ركب المغيب

اندهشت كثيرا لتيجان الكلام التي تتلفعُ

داخلي بالجنون

كلَّما هزَّ الليل تراتيل الحضور

أو تهدّل من قلبه الشّوق لطيّ الكلمات كي

يتجلى...

في قلوب الحزانى ومضة تجدلُ حبل المودة[1]

يتجلى المحبوب في قلب المحب؛ هذا القلب الحزين الذي أتعبته لوعة الفراق، وينتظر لحظة الوصال؛ وهذا ما يجعله يعيشُ حالة وصفها بالجنون نتيجة فراق المحبوب؛ فكان اللّيل يفتح مجالا لحضور هذا المحبوب رغم غيابه ورغم شدَّة الشّوق التي يعيشها المحب؛ فالغياب هنا هو غياب من أجل الحضور؛ إذ يفنى المحب ويتلاشى ليثبتَ وجود المحبوب، يتلاشى الأنا (المحب) في الهو المطلق (المحبوب)، وبهذا تُخلق أنا جديدة (مُحب جديد) يختلفُ عمَّا كان عليه من قبل؛ أنا مثالية بإمكانها تحقيق حالة التجلي.

ويقول **محمد الميموني:**

ها أنت تسمعُ الخطى

من خلف الباب الصامتْ

والضوء لا يُريد الانسحابَ

[1]– ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص11/ 12.

من نوافذ الأحلامْ
ومن ذكرى حب قديم
لم يكتب مذكراته
لعلَّك تحسبُ أنَّ هذه الأحلامَ
لا تحيا إلَّا عالم القصيدة،
ولكيْ آراها وتراني
في عينيكَ
بين كائنات العالمْ
ولن تغيبَ
إلَّا حين تختفي عيناكَ
وتَنطفئُ القصيدة[1]

غياب المحبوب عن المحب جسديا لا يعني بالضرورة غيابه عنه روحيا، فالمحبوب يبقى حاضرا في المُحب؛ إذ يُؤكد الشَّاعر هنا على أنَّ الذات المحبوبة لا تنسحبُ من الذات المُحبة، وأنَّ وقع الخطى لا يزالُ راسخا، وأنَّ البعد لا يعني النسيان، فطيف المحبوب يبقى حاضرا حتى في الأحلام والرُؤى، لا يغيب ولا يختفي ذلك أنَّه يبقى حاضرا، يراهُ المُحب كما يراهُ المحبوب وبالتالي فإنَّ هذا الفناء يُرسخ بقاء المحبوب، فيتحول الغياب هنا إلى وسيلة لإثبات الحضور.

ج- الحجاب والكشف:

استعار الشّعر المغاربي بعض المصطلحات الصوفيّة، ووظّفها الشعراء في كتاباتهم سواء أكانت كتابات صوفيّة نابعة من تجربة روحيّة بحتة عاشها الشّاعر أم كانت توظيفا لمصطلحات صوفيّة ورُبَّما في بعض الأحيان كانت اقحاما لمصطلحات صوفيّة دون أن يكون

[1]- محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص28/27.

الشَّاعر قد عاش تجربة صوفيّة حقيقية، وهنا يظهر الاختلاف بين الشّاعر الصوفي الذي عاش هذه التجربة بحيثياتها، وبين الشّاعر المتصوف الذي يُوظفُ المصطلحات والرموز الصوفية توظيفا جماليا يستطيع من خلاله التعبير عن معالم تجربة صوفيّة حتى وإن لم يعيشها، وتُعدّ رمزية الكشف من أهم الرموز المُوظفة في الشّعر الصوفي المغاربي، كما ظهرت من قبل لدى شعراء المشرق العربي؛ إذ "آمن أدونيس كما آمن الصوفيّة من قبله بالكشف وبدأ تدريجيا في مواقفه يتحول من الانتصار للعقلانية والشّك والديكتاتورية إلى منحى آخر مختلف تماما، يُميّزه الاشراق ورفض المنطق وتقويض سلطة العقل والواقع"[1] وبهذا يعدّ الكشف اطلاعا على ما وراء الحجاب* من الأمور الغيبيّة وهو لا يُتاح إلَّا للخاصة من الصوفيّة ممن بلغوا أعلى المقامات، ويتجلى الكشف كرمز على ترسّخ المحبّة الإلهية في الشعر المغاربي إذ يقول **ناصر اسطمبول:**

ما أثقل الانسان في الإنسان

يغيب في جوانحه بأدران العناء ويمتطيه

يستبيحه في كلّ المواجد...

يعتليه كاللّحاء...

ما أرحب الإنسان في لحظة الشروق...

وحين تلتقي الرّوح كشفها بأحضان الصّفاء[2]

---

[1]– سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس ممارسة وتطبيقا)، ص 305.

*__الحجاب:__ ويقال له الران، وهو انطباع الصور الكونية في القلب على سبيل الاستيعاب له والرّسوخ فيه، بحيث لا يبقى مع ذلك مطمع لتجلي الحقائق فيه لعدم نوريته بتراكم ظلم الحجب المختلفة عليه.(ينظر عاصم إبراهيم الكيالي القاموس الصوفي).

[2]– ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص18.

فذات المحب هنا تغيب عنه لتتوحد في ذات المحبوب الغائب، وكلّ ذلك الوجد والشوق يتلاشى حينما تبلغ الرّوح لحظة الكشف، إذ يتصور الشَّاعر هنا أنَّ قلب المحب (الشاعر الصوفي) يرفعُ عنه الحجاب، فيعلمُ شيئا من الغيب؛ وإن كان علم الغيب سمة اختص بها اللّه عزَّ وجلَّ، ولا أحد يُشاركه هذه السّمة، إلَّا أنَّ جماليّة توظيف رمز الكشف هنا تتجلى في لحظة الصّفاء التي يستشعرها الصّوفي؛ صفاء روحه وتساميها، ونُشدانها لعوالم مثاليّة تتعالى عن عالم الواقع، إنَّها مُحاولة من الشَّاعر للابتعاد عن ثقل الحياة، وثِقل الإنسان طلبا لعالم أكثر صفاء وأكثر راحة ولم يجد الشَّاعر ضالته للتعبير عن ذلك إلَّا من خلال توظيف الرّموز الصّوفية واستحضار حالة الكشف.

يقول **محمد الميموني** مُوظفا رمز الكشف:

يا روعة الكشف

إذا تجاهلنا الأسطورة

وهل يسعُ الدهشة

مجالُ كينوناتنا

إن انجلت أمامنا

حقيقة ذوات كم نُؤْنا بها

ولمَّا ندْرِ شيئا عن منشئِها

ولا عن منتهاها

لأنَّنا لم نرَها عن كثبٍ

ولم نجرُؤ على اختراق الحجبُ المحظورة[1]

[1]– محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص40.

يستشعر الشَّاعر هنا روعة الكشف؛ والدهشة التي تُصيبُ المحب (الشَّاعر) حين يعيش لحظة الكشف وتنجلي أمامه حقيقة هذه الذات المحبوبة (الذات الإلهيّة) التي يجهل الشَّاعر شيئا عن كينونتها ومنشأها أو حتى بداياتها ونهاياتها؛ فالصوفي يعتمد الكشف مصدرا للمعرفة والعلم المطلق، بل هو أساس تحقيق العبادة عنده، غير أنَّ الشَّاعر في هذا المقطع لم يجرؤ على اختراق الحُجب المحظورة، ولم يستطع رؤيتها عن كثب، إنَّها حالة توخي الاقتراب من المحبوب والتوحد فيه.

د- الخلوة:

ومن رموز التعبير عن الحب الإلهي رمز الخُلوة التي يلجأ إليها الصوفي في الأساس لتحقيق الكشف والتجلي، ونشدان الحقيقة الإلهيّة؛ فالخلوة هي "محادثة السرّ مع الحق حيثُ لا ملك ولا أحد"[1] إذ يختلي الصوفي بنفسه بعيدا عن البشر، وعن أيّ شيء يُكدّر صفاء نفسه وهدوءها؛ لأنَّه يحتاج حالة من الصّفاء والسّلام النفسي لتحقيق الوصال مع الذات الإلهيّة، يقول **محمد الميموني:**

هبي لي
يا أيَّتها الخلوة كنوزكْ
جوهرةً
تختصرُ الأسماء كُلَّها
في لمحة الوميض
أنا طريق ليليٌّ
يُصغي إلى حوار خطواته

[1]-محيي الدين ابن عربي: اصطلاح الصوفيّة، ص 79.

ينبع من لقاء الماقبل والليلِ[1]

يسعى الشَّاعر في خُلوته أن يُحقق الوصال؛ إذ يطلب كنوز الخلوة وما تمنحه للمتصوفة من وصال وقرب من الحق لمحادثته والتقرب منه، فالشَّاعر هنا يُناجي الله؛ إنَّ لحظة الخُلوة التي يطلبها الشَّاعر هنا واستحضار الأسماء كلّها هي لحظة طلب تحقيق الوِصال مع الحق لذلك يحتاجُ الصّوفي في هذه الحالة إلى الخُلوة بعيدا عن البشر، فرغبة الانفصال عن الذات هي في حقيقتها اتصال (اتصال الانفصال)*؛ فالانفصال عن الذات والكون هو اتصال بالمُكوّن (الذات الإلهيّة) ولهذا يحتاج الصوفي إلى الخلوة؛ فكلَّما اتصل بالكون والواقع كان منفصلا عن الله وغير متعلقٍ به، وإذا أراد أن يكون من أهل القُربِ ويبلغ الحضرة الإلهيّة لا بدّ له أن ينفصل عن الكون؛ ذلك أنَّ الحضرة الإلهيّة لا تتأتى سوى بالانفصال (الانفصال الحسي والشّعوري والتعلّقي والفكري) عن العالم، ومن مظاهر تحقيق الحضرة الإلهيّة "أنَّ كلّ خلق اشتدت سرعة حركته، حتى خرقت قانون المادة وقانون العقل على السّواء، والذي يخرق قانون المادة من اللّطائف هو **الطاقة** ماديّة كانت أو حيويّة، والذي يخرق قانون العقل هو **الرّوح الرباني**، وعندنا أنّ نواميس الخالق في مجال المادة والطاقة بنوعيها تُكتشفُ، وأداة اكتشافها هي العقل التجريبي العلمي، أمّا نواميس الحق في مجال الرّوح الرّباني فإنَّها تُكشَف ولا تُكتَشَفْ وأداة كشفها هي القلب، لأنَّها من عالم الغيب الذي لا يُظهرهُ الله إلَّا لمن ارتضى أمَّا عدا ذلك فهو من عالم الشَّهادة الذي قد تغيبُ بعضُ لطائفه عن كثير من النَّاس في غالب الأرض وفي طويل الزمن، إلَّا أنَّه في جملته غيب نسبيّ يكتشفه العلماء بالتدريج، إمَّا تجريبيا

---

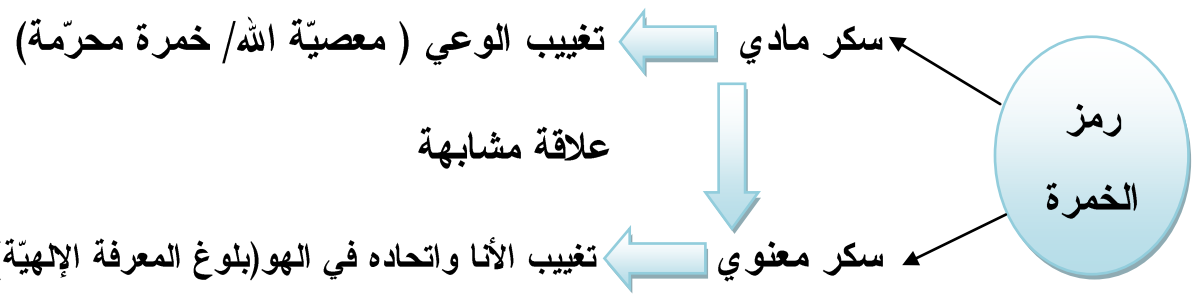
[1]– محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص18.

* **اتصال الانفصال:** هو رؤية وصل الوحدة لفصل الكثرة، وذلك حالُ من شاهد الوحدة في الأشياء، ويُطلقُ اتصالُ الانفصال على زوال حظوظ العبد الموجب لاتصاله بالحق. (عاصم إبراهيم الكيالي: القاموس الصوفي).

وهو الغالب وإمَّا حدسا وهو النَّادر"[1] و عليه كلَّما كان يقينُ الصّوفي كبيرا بأنَّ الأمر بيد الله انزاح تفكيره وشعوره إلى أنَّ هذا الكون عبارة عن صورة، وأنَّ الله سبحانه وتعالى هو الفاعل المطلق في هذا الكون ومن هنا ترتقي حالة الصوفي في هذه الخلوة حين يُدركُ أنَّ كلّ عدم غير قائم بذاته وإنَّما قائم بربّه، والحقيقة أنَّ أي شيء غير قائم بذاته ومستند لغيره فهو عدم، لذلك كانت الخُلوة هنا بالنسبة للشاعر أحد أهم العوامل في تحقيق الوصال والوصول إلى الحضرة الإلهيّة.

1-3- رمزية الخمرة:

تُعدّ الخمرة من أهم الرّموز التقليدية التي اعتمدها الصوفية في كتاباتهم وذلك للتعبير عن لحظة تحقيق الوصال وبلوغ مقام الحضرة الإلهيّة؛ ولتصوير هذه اللحظة المهمة التي يسعى إليها كلّ صوفي اختاروا التعبير بالخمرة المادية في مُقابل الخمرة الصوفيّة الرّوحيّة إنَّها خمرة الرّوح التي يَغيبُ فيها المتصوف عن ذاته لتتجلى له معالم الذات الإلهيّة، وهو ذات الأمر الذي تفعله الخمرة المادية ولكن بطريقة مغايرة؛ حيث تُغيّبُ وعي الإنسان كونها مشروب يخدّر العقل لبعض الوقت، ومن هنا تتأسس علاقة مُشابهة بين الخمر الماديّة والخمر العرفانية الصوفيّة ويمكنُ أن نمثِّل لهذه العلاقة بالمخطط التالي:



[1]- عبد المحمود الحفيان بن الشيخ الجيلي: نظرات في التصوف المصطلح والمفهوم، تحقيق: المدني محمد الفكي علي مشيخة الطريقة السمانية بطابت، السودان، 2010/1431، ط3، ص278/277.

ومن هذا المنطلق عرف الشعر الخمري تحولا آخر عند الصوفيّة؛ حيث صارت الخمرة رمزا يعبّرون به عن مقاصدهم بأسلوبهم الخاص، فأصبحت الخمرة تلويحا رمزيا لا يعبّر عن دلالاته الماديّة الحسيّة بل يستهدف معانٍ روحيّة بحتة، وبهذا تخرج الألفاظ من دلالاتها الحقيقية إلى دلالات أخرى جديدة.

إنَّ علاقة المشابهة القائمة بين الخمرة المادية والخمرة الصوفيّة ماهو إلَّا نتيجة " التقاطع الواضح بين الشّعر الخمري والشّعر الصوفي، لغة وأساليب وقوالب، ولكنّه سيكتشف دون مشقة كذلك الفرق بين التجربتين الشّعريتين، بين تجربة عاديّة وأخرى معقّدة، بين دلالة سطحيّة وأخرى عميقة، ليتأكّد في آخر الأمر أنَّ ذلك التشابه الظاهري لا يعدو أن يكون أسلوبا يتسق ومنهج الصّوفيّة في تغيير المفهومات والتصورات، انطلاقا من واقع الأشياء ذاتها؛ فليست الألفاظ والقوالب الشّعرية الخمرية في الشّعر الصوفي إلَّا رموزا دالة على معانٍ وأحوال، هي خمرة التجربة الصّوفيّة لا التجربة الماديّة"[1] من هنا يتضح لنا أنَّ علاقة المشابهة هذه لا تعني التماثل الكلي بين توظيف رمز الخمرة في كلّ من الشعر الخمري الماجن والشّعر الصوفي فالأول توظيف مادي تؤول دلالاته إلى ذلك التغييب المادي للوعي الإنساني، أما الثاني فدلالاته روحيّة وهي تلويح رمزي إلى غياب المتصوف عن ذاته لتتجلى له نورانيّة الذات الإلهيّة، وقد استعار الشعر الصوفي رمز الخمرة من الشّعر الخمري، فتبدوا هذه الاستعارة متُطابقة تماما إلَّا أنَّه في الحقيقة ليست سوى توظيف لما هو مادي للتعبير عن ماهو روحي في قالب يضيف عناصر جمالية على النص الشّعري الصوفي.

وبهذا التوظيف الصوفي لرمز الخمرة في الشعر العربي خرجت الخمرة عن دلالاتها التقليدية المنوطة بها؛ بوصفها شرابا يُفقد الوعي لترتبط بذلك الحلول والاتحاد الصوفي

---

[1]– كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص100.

(حلول ذات الصوفي واتحادها مع الذات الإلهيّة)، وبهذا المفهوم "تحوّلت الخمر في الشّعر الصوفي كما تحوّل الغزل العذري إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفيّة يُنازلون من وُجد باطل ويُظهرنا تتبع الطبقات الصوفيّة على أنَّ هذا التحوّل بدأت بواكيره منذ القرن الثاني الهجري- الثامن الميلادي، وممَّا يُظهرُ هذا الزعم دوران المصطلحات الخاصة بأحوال السّكر والصحو بين متصوفة الطبقة الأولى"[1] وهذا ما يعني أن توظيف رمز الخمرة في الشعر الصوفي لم يكن وليد الفترة المعاصرة بل إنَّه ضارب الجذور في عمق التاريخ الصوفي الإسلامي؛ وذلك كونه رمزًا يُوظفه الصوفيّة للتعبير عن حالات الوجد القصوى التي تدفعهم إلى تحقيق انفصال كليّ عن الذات الصوفيّة بهدف تحقيق اتصال مع الذات الإلهيّة وهو أسمى ما يسعى إليه الصوفي من خلال القيام بالعبادات والرياضات الروحيّة.

إنَّ أول ما نبدأ به حديثنا عن رمز الخمرة في الشعر الصوفي (قبل أن نقارب بعض القصائد الشعرية المغاربيّة التي تضمنت هذا الرَّمز) هو الإشارة إلى أن توظيف الخمرة في الشّعر لم يبدأ مع التيار الصوفي بل ظهرت ملامحه بداية في العصر الجاهلي واستمرت مع ظهور الاسلام وترسخت في عصر بني أميّة وتعززت أكثر في العصر العباسي، ولكن بتوظيف مادي يقتصر على الخمرة المادية يبتعد كلّ البعد عن التوظيفات الروحيّة لرمز الخمرة في الشّعر الصوفي؛ حيثُ "عرف العرب في جاهليتهم الخمر المعتصرة من العنب والتمر والشّعير وفي القرآن الكريم ذكر شيء من ذلك (...) وقد تصرّف العرب في أسمائها وكُناها بحسب اللّون ودرجة الاسكار، والبلاد التي كانت تُجلبُ منها، ومنها كانوا يُسمون نبيذ الشّعير الجعة، ونبيذ العسل البتع، أما المزر فنبيذ الحنطة، والسكركة اسم معرّب لخمر الحبشة، ومن بين الشعراء الجاهليين الذين اشتهروا بالحديث عنها، ودار في شعرهم وصف

[1] عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصوفيّة، ص 340.

كئوسها ودنانها وحوانيتها ومجالسها، أعشى قيس، وعدي بن زيد الحيري، وقد عرض لها كثيرون في أشعارهم مفاخرين بأنَّهم يحترمونها ويقدمونها لرفاقهم"[1] فقد كان تعاطي الخمر في العصر الجاهلي علامة على الفتوة، ما جعل الشّعراء في الجاهليّة يجيدون في وصفها ووصف مجالسها، واعتبروها من المفاخرات التي كانوا يتفخرون بها في مجالسهم ويعتبرونها رمزا للسّخاء.

ومن ثمَّ تواصل توظيف رمز الخمرة بدلالاته المادية المقرونة بالسّكر المادي الذي يُذهبُ العقل، حيثُ أفاد الصوفيّة من "شعر الخمر الذي ازدهر في العصر الأموي وازداد ازدهارا ونماءا في العصر العباسي حيثُ أعملوا فيهما الخيال ومزجوها بالذوق الصّوفي وبثوا فيهما مواجيدهم وأذواقهم، حتى صار وصفها ترجمة لحياتهم الرّوحية ورمزا للمحبة الإلهيّة ولمقدار ما وصلوا إليه من أحوال. فاستندوا إلى مُسميات الخمر الحقيقيّة ومتعلقاتها من سكر وشراب وريّ وصحو ليُعبّروا بها عمَّا يجدونه من ثمرات التجليّ ونتائج الكشوفات(...) وأوّل ذلك الذوق ثمَّ الشّرب ثمَّ الريّ، فصفاءُ معاملاتهم يوجبُ لهم أدَّق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجبُ لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الريّ، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشّرب سكران وصاحب الريّ صاح، ومن قَوى حُبّهُ تسرمد"[2] وبهذا تحولت مصطلحات الخمرة ومتعلقاتها من سكر وغيرها من حقل الدلالة الماديّة إلى حقل الدلالة المعنوية، واكتست مدلولات جديدة مع الاستخدام الجديد للمصطلح في الحقل الصوفي، حيثُ أفرغت من شحناتها الدلالية القديمة وأُلبست دلالات جديدة تتماشى مع السّياق الصوفي العرفاني.

---

[1]-عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصوفيّة ، ص 328.

[2]-أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص 62/61.

لم يُشكّل الدين الجديد رادعا لانتشار ظاهرة الخمر في الشّعر العربي؛ إذ "لا نزعم أنَّ تحريم الخمر قد قضى عليها وأوهن من الفن الشّعري الذي تناولها، إذ إنَّنا نُلاحظُ أنَّ شعر الخمر قد ازداد ثراء، واتسع معجمه الفني، وتنوعت صوره وأخيلته تنوعا دلَّ على ما ألم بالبيئات العربيّة الاسلامية في عصر الأمويين وعصر العباسيين من بذخ وترف وإغراق في اللهو والمجون" [1] وهكذا تطور توظيف الخمر في الشعر العربي بصبغته المادية، إلى أن خرج من هذه الدلالات المعروفة للسّكر المادي إلى دلالات روحيّة صوفيّة بحتة، وقد ورد رمز الخمرة في الشّعر الصوفي المغاربي، ولكنَّنا لم نعثر عليه بكثرة في الدواوين التي بين أيدينا؛ إذ لم يرد بتاتا في ديوان **بداية مالا ينتهي** للشاعر المغربي **محمد الميموني**، ووجدناه مرة واحدة في ديوان **العاديات** للشاعر التونسي **طارق الناصري**، ومرة واحدة كذلك في ديوان **مقام البوح** للشاعر الجزائري **عبد الله العشي**، ومرتين في ديوان **فصوص التناهي** للشَّاعر الجزائري **ناصر اسطمبول** وسأحاول أن أقف على بعض الصيغ التي ورد بها هذا الرّمز في هذه المواضع التي ذكرناها.

يقول **طارق الناصري**:

سكرتُ من نشوتي وما دريتُ أنَّ البُكاءَ إشتياقُ
كم مرَّتْ من هنا سُبُلي
ومرَّ الأحبة والأسلاف، وأخطؤوني
ومرَّتْ من هنا الكلماتْ
كمْ أوقدتْ نيراني
وكم لوحت لها على سطح بيتي

[1]-عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصوفية، ص 330.

بالجسد الرميم[1]

يَردُ رمز الخمرة الصوفية في هذا المقطع مقرونا بالسُكْر؛ والسُكْر هنا ليس سكرا ماديا يُذهبُ العقل والمنطق كما هو الحال في الشعر الخمري، وإنَّما هو سكر روحي يُذْهب ذات الصّوفي عنه لا عقله، وقد جاء السكّر هنا مقرونا بالشوق للمحبوب (الذات الإلهيّة) والبكاء من شدّة الوجد والرغبة في وصال المحبوب، ففي " تحليل الصوفيّة للوُجد الذي رمزوا إليه بالسّكر نتبيّنُ شعورا بغبطة نفسيّة عميقة وفرح وسرور غامرين تنشطُ فيه النفسُ وتهتَزُ وتَجيشُ حركة وتوترا. سكر يُلفتُ الأسرار من عقالها فتتمخض شطحا قد تُدفعُ الحياة ثمنا له كما كان شأنُ الحلَّاج" [2]إنها حالة الوجد الذي التي تجعل الشاعر هنا يدخل في حالة سكر روحي ويستذكر السبل التي سار فيها رغبة في وصال الذات الإلهيّة، ويستذكر كلمات التعبد وطلب القرب من هذه الذات فتشتعل نيران الشّوق في قلب الشاعر طلبا للقرب، فيلوح الشاعر بجسده وقد عُرف عن أجساد المتصوفة أنها هزيلة بسبب قلة اهتمامها بالطعام وزهدها فيه؛ إنَّ السكر الذي ورد في هذه الأبيات هو السّكر من شدة الوجد والشوق للقاء المحبوب وطلب وصاله فيضطر الشاعر إلى أن ينفصل عن أناه ليتحد في الهو وذلك أسمى ما يسعى إليه.

يقول **ناصر اسطمبول:**

لو خُلِق الناسُ سُكارى في عُروجِ التجلي
ما تواجد القلبُ أو تحسَّرَ
أطفَأَ الإنسان أحداقنا
" قتَل الإنسان ما أكفره"

---

[1]– طارق الناصري: العاديات، ص 50.

[2]– أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص60/ 61.

يتمطى ليله الأفئدة

ويسودُ المسَا

وبحورُ الظلام عصيبا دون شمس أو نجوم"[1]

يُشيرُ الشَّاعر في هذه الأبيات إلى لفظة السّكر، متحدثا عن لحظة التجلي التي يكون فيها المتصوفة في أعلى درجات السّكر الرّوحي، إنَّ فلسفة السّكر الروحي قائمة في هذه الأسطر فالخمرة المقصود بها السّكر هنا هي خمرة المحبة الإلهية، المرجو بها وصال المحبوب وتحقيق حالة التجلي، فيتصور الشَّاعر هنا أن الناس لو بلغوا درجة السّكر في لحظات تحقيقهم للتجلي لما تحسَّر القلب وأحرقه نار الوجد، فذلك السّكر الذي تغيب فيه ذات المحب لتحقق الوصال مع ذات المحبوب في الحقيقة هي تطهير للنفس وسموّ بها إلى عالم مثالي نقي يختلف عن العالم الدنيوي المليء بالشرور والآثام.

ونجد مصطلحا آخر ينتمي إلى حقل الخمرة وهو مصطلح النديم الذي يوظفه **ناصر اسطمبول** في قوله:

علمتنا...

أنَّ الحروف كالنديم...

حين الثمالة

يأتيك وحيها ... يشبّ ودّها

ويرعشُ القلبُ الكليم

زفرةُ الحرف الخصام[2]

---

[1]- ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص 14/13.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

يستعير الشاعر هنا مصطلح النديم الذي ينتمي حقل الخمرة والسكر، والنديم في تفسيره المادي هو الصاحب في شرب الخمرة المادية، غير أنَّ الشاعر هنا ربط الثمالة والنديم بالحروف حتى إنَّهُ شبَّهه بها، فالحروف مصاحبة للكتابة ومعبّرة عنها بل إنَّ اللغة هي في أساسها وعاء للتجربة الصوفيّة حتى وإن كانت هذه اللّغة عاجزة عن استيعاب هذه التجربة إذ تبقى العبارات دائما عاجزة عن تصوير الرؤى.

ويُوظّف **عبد الله العشي** مصطلح **الخمر** في حديثه عن العشق الصوفي، موجها حديثه إلى محبوبته، فيقول:

قدُسيّ حبّك يا مولاتي
يسقيني خمرَ العشق

ويسكبها فوق دمي...
أنهار.
أترنَّحُ يا مولاتي
تتقاذفني ريح
وتلمُّ شتاتي أمطار
يحجُبُني قمر عنّي
وتعرج بي نحوك أقمار[1]

يرتبط رمز الخمرة في هذا المقطع أشدَّ الارتباط بالمحبة الالهية؛ إذ نجد رمز الخمرة هنا مقرونا برمز المرأة حين يقول الشاعر (**قدسي حبك يا مولاتي/ يسقيني خمر العشق**)؛ إنَّها مناجاة للذات الالهية وتصوير لدرجة المحبة التي يحملها الصوفي في قلبه لهذه الذات،

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص33/32.

وقد دفعته هذه المحبة إلى الارتواء بخمرة العشق التي تجعل المتصوف يغيب عن ذاته ويرتحل إلى ذات المحبوب طالبا وصالها، فينطلق معرّجا إليها، لقد شكّل رمز الخمرة عصبا أساسيا للشعر الصوفي غير أنَّ أهم ما لمحناه في الدواوين التي ندرسها أنَّ هذا الرمز لم يكن حاضرا بقوة مقارنة برمز المرأة والحب الإلهي.

1-4- رمزية الطبيعة:

لطالما ارتبط الإنسان بالطبيعة أشدّ الارتباط، فهي منشؤُه وأساس تكوينه، وأوَّل شيء قابله الإنسان في بداية حياته؛ فكانت الشمس والهواء والماء والبحر والأشجار والعصافير أشياء رافقت الإنسان في سيرورة حياته وارتبطت به ولازمته في تفاصيل يومه، يعيش بها ويستغلها لقضاء حاجاته اليوميّة، واعتمد الإنسان في عصور سابقة عناصر الطبيعة كآلهة يتعبّدها ويطلب رضاها، وفي مراحل لاحقة أدرك بعقله ومنطقه أنَّ الطبيعة مجرَّد جمادات لا حول ولا قوَّة لها وانصرفوا إلى عبادة الحي الذي لا يموت، "وكما نظر المتصوفة إلى العالم نظرة الكليّة، نظروا إلى عناصره نظرة عرفانية، فأضحت عناصر الطبيعة رموزا دالة فالعرش هو الفلك الأطلس وقد تكوّن من الماء، والماء هو البحر المسجور، وهو يُمثّلُ الهيولى التي انعكست عليها صورة العرش، والماء كما ورد في القرآن الكريم، وأصل حياة الإنسان، بل هو الحياة السَّارية في أوصال المكونات"[1] وعليه فقد اتخذت الطبيعة لدى الصوفيّة مفاهيم أخرى غير المفاهيم الأصلية لها، فخرجت بذلك من سياقها الحقيقي الواقعي إلى سياق آخر رمزي ينزاح بالدلالة الأصلية إلى دلالات جديدة تتماشى مع طبيعة التجربة الصوفيّة.

---

[1]- كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص124.

وإذا كان حضور رمز المرأة قويا في الشّعر الصوفي، فقد عرف رمز الطبيعة الحضور ذاته؛ إذ احتلت عناصر الطبيعة مساحة واسعة في النصوص الشّعرية ذات الطابع الصّوفي حيث "أهاب المتصوفة كما فعلوا بشعر الغزل الذي تحوّل لديهم إلى مُكافئ رمزي لأسرار غنوصيّة تدور على الحكمة المُقدّسة والتجلّي الإلهي في الصّور (...) ويئول هذا الذي ذكرناه إلى فرق جوهري يحيل على اختلاف أساسي بين نمطين، الأول عيني حسّي خالص في وضع لا تجاوزي، والثاني عيني حسي (...) يتعالى بواسطة الكيف الحسّي الخيالي إلى تركيب شهود عياني لسريان الألوهيّة في الطبيعة التي تحوّلت من خلال الموقف الرّوحي والتشكّل الغنوصي للتجربة الصوفيّة في إهابتها بالعلو المحايث إلى شفرة أو شفرات يقرأ الصوفي فيها بضرب من الكشف، لغة ذات حدّين إحاليين، أحدهما حسّي فيزيائي والأخر روحي إلهي" [1] وبهذا تنزاح اللغة الرَّمزية إلى دلالات أخرى غير ما توحي به لحظة مطالعتنا الأولى للنص الشّعري، وهو ما يخلق طابع الجماليّة في النص الشّعري من خلال اللعب على وتر اللغة، الأمر الذي يُحفز القارئ على سبر أغوار النص الشعري والوقوف على تلك الدلالات التي تظهر بعد قراءة النص قراءة معمَّقة.

لقد عمل الصوفيّة على إسقاط عناصر الطبيعة على بعض المفاهيم الصوفية وألبسوها لباسا صوفيا عرفانيا يُعبّرون من خلاله عن فكرهم وعُرفهم الديني بطريقة رمزية تخلق طابع الجماليّة في النص، إنّها محاولة لإسقاط مفاهيم روحيّة وجدانية لا وجود لها في عالم الحس على عناصر ماديّة طبيعيّة وإلباسها معنى جديد يخرج بالدلالة إلى مسارات جديدة غير تلك التي وُضعت في الأصل لذلك التوظيف المادي لعناصر الطبيعة.

[1]– عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصوفيّة، ص 289/ 290.

وشعراء المغرب العربي من بين هؤلاء الشعراء المفتونين بالطبيعة، ولا نجد غرابة في ذلك كون بلاد المغرب العربي تمتاز بطبيعتها الخلابة التي تسحر الأذهان وتسلبُ العقول فكان من الطبيعي أن ترتسم ملامح هذه الطبيعة السَّاحرة في شعر شعراء هذه المنطقة، وإنَّنا حين نقف على الدواوين التي خصصناها بالدراسة والتحليل نلمح لأول وهلة حضور رموز الطبيعة فيها حيثُ "وجد شعراء الصوفيّة المسلمون، في المشرق والمغرب، في عناصر الطبيعة الحيَّة والصامتة، وكذا عناصر الطبيعة المصنوعة، مجالا خصبا للتعبير عن رؤاهم وتصوراتهم فذكروا البحر والنهر، والمطر والثلج، والسَّحاب والبرق والرَّعد، والرّياح والنسائم، والأرض والسَّماء، والشّمس والقمر والنّجوم، والظلمة والضياء، والنَّار والنّور والرّوض والزهر، وأوثقوا الصّلة بين الإنسان والطبيعة الحيَّة، فوجدوا في سجع الحمام وسطوة العقاب والطير السّجين رموزا معبّرة عن حال النفس الإنسانيّة في ضعفها وانكسارها، وكبريائها وتعاليها ومعاناتها وحنينها، وسعادتها وشقائها، في قربها من المحبوب أو بعدها عنه"[1] إنَّها رموز قد تظهر في عمومها رموزا طبيعيّة لا تنطوي على أيّة دلالات خارجيّة أو بعيدة عن سياقها الذي وضعت فيه إلَّا أنَّ المتعمق في دلالاتها يلحظ بأنَّها تنحى منحا صوفيا بحتا، لا نستطيع الوقوف عليه إلَّا من خلال التعمق فيها وإتباع سياق ورودها في النص الشّعري، وهذا لا يتأتى إلّا من خلال معرفة المعاني والدلالات التي انزاحت عنها عناصر الطبيعة لتكتسي طابعا صوفيا وذلك من خلال العودة إلى نصوص كبار الصوفيين المسلمين وتتبع طبيعة توظيف الرّموز الطبيعيّة لديهم.

إنَّنا حين نُحاول أن نتتبع حضور رمز الطبيعة في الدواوين التي بين أيدينا نلمحُ ذلك التوظيف المكثّف لعناصر الطبيعة باعتبارها إحدى آليات الرّمز التي يعتمدها الشّعر الصوفي

[1] – كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص126.

وقد انصبت في عمومها في سياق الحديث عن المحبة الإلهيّة والشوق للمحبوب، فقد "عُني الشَّاعر الصوفي بالطبيعة عناية الشَّاعر العربي العادي بها، لكن العنايتين تختلفان في كيفيّة التعامل معها والغاية من استخدامها وتوظيفها، ففي الوقت الذي نجد فيه الشَّاعر العربي ينجذبُ إلى عناصر الطبيعة، حيَّها وجامدها من حوله، ويرسمُ لها صورا حسّية عينيّة، نجد الشَّاعر الصوفي يخرقُ حاجز الطبيعة الحسّي ويتجاوزه، بحثا عن السّر الكامن والقوَّة الخفيَّة لأنَّ الطبيعة بمظاهرها على اختلافها ليست إلَّا محلا لتجلّيات المحبوب الذي تُشرقُ بأنواره وتتزيَّنُ بجماله، فهي دالة على وحدته على الرَّغم من تعدد عناصرها وتنوّع صورها وأشكالها"[1] وعليه فإنَّ نظرة الشَّاعر الصوفي إلى عناصر الطبيعة تتجاوز البُعد المادي المرئي بالعين المجردة وتغوص في عوالم مثالية غيبيّة؛ إذ تتحول عناصر الطبيعة في العُرف الصّوفي إلى رموز تُصوّر تجليات المحبوب في إشراقه ونورانية "نور مستودع في القلوب مدده من النور الوارد من خزائن الغيوب"[2] وطبيعته الحيّة المتجددة، وعلى تعدد عناصر الطبيعة هذه واختلافها فإنَّها تُوظف للإشارة إلى وحدة الذات الإلهيَّة، ونظرا لكثافة حضور رمز الطبيعة في الدواوين التي خصصناها بالدراسة سنحاول أن نشير إلى بعض هذه التوظيفات ودلالاتها.

أ- الطبيعة الحيّة:

عرفت عناصر الطبيعة الحية من ماء وشجر وعصافير وحمام وفراشات حضورا مكثّفًا في شعر التصوف المغاربي، وقد وظَّفها الشعراء في معرض حديثهم عن الذات الإلهيّة وعلاقة المحب بالمحبوب والاشتياق إليه، يقول **طارق الناصري:**

---

[1]- كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص125/126.

[2]-ابن عطاء الله السكندري: الحكم العطائية، شرح: ابن عباد النفري الرندي، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1408 ه/1988م، ط1، ص71.

وخلّت خلفها شجرًا وتُفاحا وتوت

ثمَّ نامت لتتسع الحديقة موجتين

لون السّماء أخضرُ في الأحاجي

ولونكِ ما قدّر الماءللعشبِ

وما قدَّرته الحروف المتبعة للكلام[1].

يظهر في هذا المقطع توظيف عناصر الطبيعة كرموز صوفيّة استدعاها الشَّاعر لنقل تجربته، والنّزوع إلى توظيف عناصر الطبيعة في الشّعر الصوفي ليس غريبا؛ ذلك أنَّ القرآن الكريم وردت فيه عناصر الطبيعة، وهي تعظيم لقدرة الخالق وعظمته، فالشَّجر في هذا المقطع والتوت والتفاح ماهو إلا دلالة على قدرة الخالق وإبداعه في تصوير هذه الحديقة الغناءة؛ والتي تعد في الحقيقة فضاءا يعيش فيه تجربته الصوفيّة ويُحاول أن يكتشف أسرار القدرة الإلهيّة، وحديثه عن لون السَّماء الأخضر هنا إلَّا ماهو سوى إقرار بوحدانية الله سبحانه وتعالى وانعكاس لدرجة الجمال الإلهي، ثم يذكر الشاعر العشب مرتبطا بالماء (**ولونكَ ما قدّر العشب للماء**) فالماءُ أساسُ وجود العشب، ولولاه لما نما العشب وهنا يتراءى لنا حضور اللون الأخضر وارتباطه بالسّماء وكذا بالعشب واللون الأخضر يتخذُ دلالة مقدسة عند الصّوفيّة لارتباطها بلون قبة مسجد الرّسول صلى الله عليه وسلَّم، وكما يقدم الماء الحياة للعشب تقدّمُ عبادة الله (والخضوع له والامتثال لأوامره والزهد عن ملذات الدنيا طلبا لنعيم الآخرة) الحياة للإنسان.

ويقول **طارق الناصري** مستخدما الرّموز الطبيعية في تصوير اشتياقه للمحبوب:

ولي في كلّ نرجسة عزاءُ

ولي اشتياق حبيبةٍ

إلى قمر يبتعدُ في الغمام

---

[1]- طارق الناصري: العاديات، ص 14.

ولي ما تبقى اليوم من الأمطار

وما همسنا على عشب

عنه رحلنا

وظلّ بحر من همسنا بالأعالي[1]

تتجلى في هذا المقطع لحظة الخُلوة المصحوبة بالشوق للوصال مع الحق؛ فيصور الشاعر هنا مدى اشتياقه لمحبوبه طلبا للوصال؛ ويظهر رمز الطبيعة هنا بشكل جلي فكانت النرجسة بجمالها تعزي الشاعر عن غياب هذا المحبوب حينما رأى فيها عظمة وجلال الذات الإلهيّة، كما يُصور الشّاعر في هذا المقطع الحق بوصفه قمرا بعيدا لا يستطيعُ أن يطاله، وتظل لحظة الوصال غاية كلّ صوفي ينشد من خلالها بلوغ الحقيقة الربانيّة، والحبيب كلَّما زاد بعده زادت شّدة الشوق إليه، والحبيب في هذه الحالة هو الذات الإلهيّة والشوق يكون إلى وصالها وبلوغ مقام الحضرة.

ويظهر رمز القمر مجددا ليُعبّر عن حالة الغياب يقول الشّاعر **عبد الله العشي:**

ثم غابت

كأنَّ قمرْ

مدّ من سابع السّموات اليدين،

ومسح عن جبهتي ...

واسْـــــــــــ...

تَتَرْ...[2]

---

[1] – طارق الناصري: العاديات، ص31.

[2] – عبد الله العشي،: مقام البوح، ص 25.

وظَّف الشّاعر هنا للقمر كرمز طبيعي يصور من خلاله تلك اللحظة التي تلي بلوغ مقام الحضرة الإلهيَّة، حيث تنتهي حالة الوصال التي جمعته بالمحبوب فيغيب هذا المحبوب كأنَّه قمر آفل؛ يغيب بعد أن يصل الشَّاعر إلى أعلى مراتب الوحدة؛ إنَّ القمر هنا هو رمز للذات الإلهية في جمالها وعظمتها لحظة الغياب وانقطاع الوصال.

وترد لفظة **الحمامة** باعتبارها من الكائنات الحية كرمز صوفي في قول الشّاعر **عبد الله العشي:**

أحبيبتي...
هل كان مغشيًا عليَّ
فصحت على إيقاعك القدسيّ...
ذاتي
ورأيتُ أجمل ما رأيت:
فيروزة من سندس
وحمامة من نرجس
ورأتُ دنيا غير ما أَلِفت عُيوني:
ضوءا يُمازجُ بالبها ضوءِا...
ويدنو من جفوني... [1]

في لحظة الصحو من غيبوبة الاتحاد مع الذَّات الإلهيَّة يسألُ الشَّاعرُ نفسهُ إن كان مغشيا عليه في لحظة الوصال، وبعد صحوه رأى ما لم يعهد رؤيته من قبل؛ فيروزة من سندس وحمامة من نرجس، فبلغ في هذه الحالة النور الرَّباني المقدَّس، وبالتالي فإنَّ ذكر الحمامة هنا ماهو إلّا إشارة إلى تجلي الله في الكون بجماله وسحره، فهديل الحمام وصوته في

[1]-عبد الله العشي،: مقام البوح، ص39.

هذه الحالة دليل على فرحة الشاعر المتصوف بتحقيق حالة الاتصال مع المحبوب (الذات الإلهيَّة).

ونجد ديوان **(بداية ما لا ينتهي)** ل **(محمد الميموني)** مليئا بالرموز الطبيعيّة التي اكتسحت معظم صفحات هذا الديوان، فلا تكادُ صفحة من صفحات الديوان تخلوا من هذا النوع من الرّموز الطبيعيَّة، وسأكتفي بذكر نموذجين على سبيل التمثيل؛ ذلك أنَّنَّا لو تتبعنا ورود الرّموز الطبيعيّة فإنّ الحديثَ عن رمز الطبيعة سيأخذ حيّزا واسعا من هذه الدراسة :

يصرفكَ الدهليز

والزمن المرهون

بمواعد العقارب

عن رحلة الخفاء والبهاءْ

عن صخب العشب

وعن وشوشة الشَّلال

وعن موسيقى العشّ

بعد هجرة الطيور[1]

إنَّ حُضور عناصر الطبيعة في هذا المقطع الشّعري هو دلالة على تجلي الذات الإلهيّة وقُدرتها وعظمة صُنعها لهذه الطبيعة الخلابة التي تسحر العيون، وتَسلِبُ القلوب، فتقوم بين الشّاعر وعناصر الطبيعة علاقة ارتباط وثيقة وعلاقة محبَّة وطيدة؛ إذ يُوظفها الشَّاعر لوصف حاله في وصل المحبوب أو هجرانه فتتفاعلُ معهُ من خلال تصوير حاله واحتفاءها بلحظة تحقيق الوصال.

[1]–محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص11.

ويقول الشَّاعر ذاتُهُ أيضا:

قبل هنيهة

من مغامرة تحليقْ
يرتعش العصفورْ
مخَافة غيْم كثيف قاتم
يراه سقفا صارما رصاصا
من أين لجناحه الخفيف
أن يخرق الرَّصاص
ويعلو حتى يمحي ظلَّهُ [1]

يعتبر العصفور من بين الرّموز الطبيعيّة التي وردت في الشعر الصوفي، ويرتبط ذكرُ رمز العصفور هنا بالسّفر الصوفي؛ فارتباط خاصية الطيران بالعصافير هو ما يُحيلنا إلى فكرة السّفر الصوفي الذي يقطعه المتصوف أملا في بلوغ مقام الحضرة الإلهيّة، وقلق الارتعاش الصوفي الذي يصاحب هذا السّفر هو ما يمنحه في الأخيرة شرف بلوغ مقام الحضرة، فالسّفر من منظور المتصوفة "هو السَّفر الرّوحي إلى المحبوب للاتصال به وتملّي جماله والفناء فيه والمحبوب الحق، قريب حاضر، قد تجلى بجلاله وجماله في عناصر الطبيعة وظواهرها التي حظيت بعناية شعراء الصوفيّة، وتحوَّلت إلى رموز دالة على ما حقَّقوه من فتوحات في خضم تجربتهم الرّوحيّة"[2] إنَّ توظيف العصفور هنا كرمز لم يأتِ اعتباطا بل ارتبطت دلالاته بالسّفر الذي يأتي بعد شوق للمحبوب والرغبة في لقاءه، فيُصور

---

[1]-محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي ، ص16.

[2]-كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص125.

الشّاعر هنا نفسه عبدا ضعيفا **(من أين لجناحه الخفيف)** أثقله الشوق وآلمه الفراق، وقد وجد في ارتعاشة العصفور سبيلا للتعبير عن مخاوفه وآلامه.

ب-البحر:

لقد ورد عنصر البحر في الشّعر الصوفي كرمز طبيعي يتسم ب "السّعة والشّمول، ويتهدد خائضه بأنواع المخاطر والأهوال التي تحول دون وصوله إلى مرغوبه"[1] فالبحر هو ذلك السبيل الذي يوصلُ إلى المحبوب، وهو سبيل مليء بالأهوال والمخاطر، والصراع بين الخير والشّر، يقول **عبد الله العشي** مُوظفا رمز البحر:

يخطفني صوتك من نفسي
ويثهاجرُ بي في بحر الأنوار...
وفي بحر الظلمات
ويعبرُ بي جُزُرا ومجاهيل
ومدائنَ ساحرة
وبلادًا كنتُ رأَيْتُ ملامحها في الحلم[2]

تتضح ملامح توظيف رمز البحر في هذا المقطع؛ إذ يصور الشاعر صوت المحبوب وهو يخطفه من نفسه ويلقي به في بحر من النور تارة وبحر من الظلمات تارة أخرى، وهذه إشارة إلى لحظة تحيق الوحدة مع الذات الإلهية وهي لحظة يغوص المتصوف فيها ويتعمق في ذاته للوصول إلى معرفة الله، وقد وجد الشَّاعر هنا في البحر معادلا موضوعيا يُعبّر به عن هذه اللحظة ويصوّرها أحسن تصوير، ويقول **عبد الله العشي** في حديثه عن **البحر** أيضا:

---

[1]- كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص 136.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص28.

كانت على رمل الشواطئ ترقُبُ اسما غامضا...
يأتي من المدن البعيدة
كي تراهُ وكي يراهَا
وأنا برمل الضفّة الأخرى أراها،
وأرى بهاها. [1]

يذكر الشَّاعر في هذا المقطع قرينة متصلة برمز البحر وهي **(رمل الشواطئ)**، ويتصور محبوبته واقفة ترقب اسمها غامضا يأتي من مدن بعيدة في حين يقف هو على الضّفة الأخرى يراها ويرى جمالها، وهذه إشارة إلى اللحظة التي تسبق تحقيق حالة الوصال وتكون عادة حالة ترقب لأمور مجهولة قد تعتري الشَّاعر، وعادة ما يطلب المتصوف الخلوة في هذه الحالة حتى يستطيع أن ينفرد بنفسه ويتصل بخالقه.

ج- المرآة:

وقد وردت المرآة بشكل كبير في ديوان **بداية ما لا ينتهي** ل **محمد الميموني** باعتبارها رمزا طبيعيا ينحى منحى صوفيا بحتا؛ حيثُ "احتفى الصّوفيّة بالمرآة من حيثُ كونها جسما عاكسا لصور الأشياء المقابلة، إن في حالة صقلها وصفائها، أو كدرها وضبابيتها، ولكن لا لذاتها وإنَّما لكونها رمزا معبّرا عن نظريتهم في الوحدة" [2] فالزجاج مرآه عاكسة لتجلي المحبوب في الذات المُحبّة، يقول **محمد الميموني:**

لو أنَّ لهذا العالم شكلا
لاتخذ مرآة
يرى على انعكاسها شكلَهُ

---

[1] - عبد الله العشي: مقام البوح، ص11.

[2] - كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، ص152.

المتناقض الغريب [1]

إذْ تتخذ المرآة هنا طابع الوسيلة التي من خلالها يمكن أن تنعكس حقيقة هذا العالم المادي الواقعي الذي تتنافى قيمه مع قيم العالم الصوفي المغرق في المثاليّة، إنَّه عالم غريب متناقض تحكمه نوازع الشر وتتحكم فيه شهوات النفس، إنَّ المرآة في هذه الحالة وسيلة يمكن من خلالها استجلاء مكمن الغرابة في هذا العالم المادي الذي يختلف عن العالم الصوفي الروحاني. ويقول أيضا:

أكنتُ أيضا شاعرا؟
يرى وجوده
هباء باطلا
أوهَى من طيفٍ عابرٍ
على وجه مرآة
مهملةٍ غبراءْ،

وحيد متناسَى
وغريبْ،[2]

ترد المرآة هنا للدلالة على أنَّها وسيلة انعكاس؛ إنَّها دعوة إلى اعتبار الذات انعكاس للوجود انعكاس ذات الشاعر في مرآة غبراء، والغبار هنا هو ما تكون عليه النفس في حالة الضلالة وانقيادها وراء الشهوات والمعاصي، قبل أن تحقق حالة الوصال مع الذات الإلهيّة فتصفى من الكدر وتتعالى وتسمو.

---

[1]- محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص 126.

[2] - المصدر نفسه، ص 131.

ثانيا: رموز صوفيّة ذات متعلقات أخرى:

على الرّغم من وقوفنا على أهم الرّموز الصّوفيّة التقليدية التي عثرنا عليها في معظم الدواوين الشّعرية التي خصصناها بالدراسة؛ حيثُ ظهر رمز المرأة بشكل كبير وتعددت استعمالاته الرمزية التي أضفت طابع الجماليّة، واستطاعت الرّموز الدالة على الحب الإلهي أن تُثبتَ وجودها في معظم الدواوين، كما عرف رمز الخمرة حضورا كبيرا باعتباره من أعرق الرّموز الصوفيّة التي حظيت باهتمام شعراء التصوف منذ القديم، وشهدت الرّموز الطبيعيّة حضورا قيّما في الشعر المغاربي باعتبار الطبيعة ملازمة للإنسان يحيا فيها وبها، وإلى جانب حضور هذه الرّموز الصّوفيّة التي عُرفت منذ الرعيل الأول من الصوفية، ودَرَجَ الشعراء المتصوفة على استعمالها بعدهم، لاحظنا خلال تتبعنا لحضور الرّمز الصوفي في الشّعر المغاربي وجود رموز ذات متعلّقات أخرى آثرنا أن نُصنفها ضمن ثلاث متعلقات:

2-1-رمزية الموت:

يُعدّ الموت حقيقة لابدّ منها، وهي مآل كلّ حي مهما طالت مدَّةُ بقائه على هذه الأرض الفانية " فالموت هو زوال الحياة عن كلّ حي وهو ضدَّ الحياة، أمَّا بعده الميتافزيقي فهو انتقال من عالم المادة إلى عالم الرّوح، أو من الدنيا إلى الآخرة"[1] غير أن مفهوم الموت حين ارتبط بحقل التصوف اتخذ مفهوما جديدا، فالموت الصوفي قد يرتبط بمفهومين أساسيين وهما "موت شهوات النفوس والأبدان بهدف التحرر من شؤون التسفل والانحطاط، وموت تتخلص فيه الروح عن البدن وتحيا الحياة الالهيَّة الدائمة السعيدة، بما يعني قمع هوى النفس لإحياء الارتباط الروحي للقلب بالله"[2]، وموت النفس الصوفيّة بالطاعة وانغماسها في حبّ الذات

---

[1]– مقال بعنوان الموت عند الصّوفية وتجلياته في مجموعة الذّمة المعكوسة، منشور بتاريخ 12 يونيو 2019، من موقع القدس العربي: www.alquds.co.uk. بتاريخ 2020/01/23.

[2] المرجع نفسه.

الإلهيّة إلى درجة كبيرة، فالتقرّب إلى الله عزَّ وجلَّ وبلوغ مقام الحضرة الإلهيَّة بعد القيام بالعبادات والطاعات ومجاهدة النفس تُميتُ الرغبات الشيطانية؛ إنَّها حالة من الموت الذي يُشكّلُ بداية لحياة أخرى جديدة؛ حياة مثاليّة تنتفي فيها المعاصي والشّهوات، وإنَّنا حين نبحثُ عن حضور الرَّمز الصوفي في الشّعر المغاربي نجده حاضرا بقوّة مشكلا رمزية متعاليّة في أسمى صورها الجماليّة.

وربَّما يرتبط الموت برباط وثيق مع فكرة البقاء، فالموت الصوفي ليس موتا عاديا وإنَّما هو موت من أجل الحياة، لحظة فناء من أجل البقاء، إذ يصيرُ العاشق والمعشوق واحدا، وبذلك يتحوَّل الفناء إلى وسيلة لإثبات البقاء، فيتحوّل الموت في هذه الحالة إلى رمز يُشيرُ إلى غياب ذات المُحب واتحادها مع ذات المحبوب وليس موتها واضمحلالها الأبدي.

إنَّه من البديهي أن تتعدد المفاهيم الخاصة بالمصطلح الواحد، وأن يلبس المصطلح ذاته معاني متعددة باختلافات الثقافات التي ظهر فيها، وقد يتعدى الأمر ذلك فنجد مصطلحا واحدا يلبس معاني مختلفة في الثَّقافة ذاتها، حسب تصور الجماعة التي تستعمل هذا المصطلح، ومن الوجهة التي تراها ملائمة لتتوافق مع ماهية هذا المصطلح وحقل استعماله، وقد تتعدد الأسباب التي من شأنها أن تخلق أزمة مصطلحيّة للمفهوم الواحد خاصة في فكرنا وثقافتنا العربيَّة، أين تتعدد المصطلحات المتعلقة بمفهوم واحد، وهو ما خلق أزمة المصطلح في نقدنا العربي في الفترة المعاصرة، والحقيقة أنَّ تعدّد المذاهب والعقائد والعادات جعل مصطلح الموت يلبس مفاهيم عدَّة خاصة في العُرف الصوفي الذي يخرجُ عن نطاق عالمنا المادي الملموس إلى عالم آخر غيبي مثالي.

وقد ظهر رمز الموت في صبغته الصوفيَّة مجسِّدا فكرة الموت من أجل الحياة، في قالب رمزي خلق طابع الجمالية في النص الشّعري، يقول **محمد الميوني**:

يقول الليل للمساء الخائفْ:

أنا أمك الموتُ

مجددةُ المنابعْ

إذا بكيتَ الشمسَ الآنَ

لن ترَى النجومْ

والخيطَ الواصلَ

بين السّكوت والوجومْ

والقمرَ المفتونَ

بالرّسائل الشمسيَّة[1]

يستحضرُ الشَّاعر الموت هنا في هيئة إنسان يُحدِّثُهُ (**أنا أمك الموتُ**) فيتصورها توجّهُ لهُ خطابا؛ والموت هنا دعوة للتجديد، موت من أجل الحياة، وفناء من أجل البقاء؛ إنَّها ثنائية ضدّية معقَّدة ظاهرها موت مادي وباطنها موت معنوي؛ إذ تتجدد النفس بعد تطهرها من المعاصي والفتن، إنَّها محاولة لجعل هذه النفس صافية طاهرة حتى تنال القربَ من الله تعالى وتحقق الحضرة؛ (إذ بكيت الشَّمس الآن/ ولن ترى النجوم)، وهذا ما يعني أنَّ تكدّر هذه النّفس وعدم صفائها وطُهرها من المعاصي والذنوب والشّهوات لن يُمكّنها من بلوغ النور الرَّباني وبلوغ الحضرة الالهيّة.

ونجد رمز الموت يتجلى في ديوان (**مقام البوح**) ل**عبد العشي** ولكن ليس بصيغته المباشرة الواضحة بل من خلال استخدام مصطلحات تدل عليه، يقول الشَّاعر:

آه..

من دلَّ قلبي...

---

[1]– محمد الميموني، بداية ما لا ينتهي، ص14.

لينثَالَ هذا الجمالُ الوضِيءُ...
أمامي،
وبين يديَّه
ويغسلني من بقاياي...
يسلمني للهيولى...
ويُلبسني البردة النبويّه[1]

يظهر رمز الموت هنا ولكن ليس بطريقة مباشرة بل بطريقة إيحائية من خلال استخدام الشاعر لفظة (**يغسلني**) التي ترتبط بحقل الموت، وهذا التوظيف الإيحائي لرمز الموت في هذا الموضع جاء في سياق الحديث عن الوصال وبلوغ مقام النور الرَّباني؛ حيثُ يتخلص المتصوف من ذنوبه وهفوات نفسه، ويغتسلُ من خطاياه، ويلبس البردة النبوية وهي دلالة على التطهر من الذنوب والانبعاث مرّة أخرى بصورة أكثر طهارة ونقاءا.

ويُوظِّفُ **طارق الناصري** كذلك رمز الموت، فيقول:

رأيتُ الموتى

رأيتهم من خطاهم يسقطون
وكان البحر جامعهم
في كلّ قلب شفيف
ترتاحُ من أجسادها الأرواحُ

تنام في الغيابْ

[1]– عبد الله العشي: مقام البوح، ص71.

ففي كلّ نرجسة سماءُ[1]

يرتبط رمز الموت هنا بالبحر؛ فالموتى يتساقطون ويجتمعون في البحر، والبحر عادة في الفكر الصّوفي هو رمز للأهوال والخطوب التي تعترض الصوفي في رحلة بحثه عن الحقيقة المطلقة، إنَّها رحلة الصّعود إلى الأعلى وطلب تحقيق الاتحاد وبلوغ مرحلة الوصال إذ ترتاح الأجساد من الأرواح فتصعد الرّوح منفصلة عن الجسد، إنَّ الموت هنا هو موت من أجل الحياة؛ انفصال عن ماهو دنيوي وطلب لما هو أُخروي، موت القلب عن ملذات الدنيا طلبا لحياة أخروية مثاليَّة، فالموت في هذه الحالة ليسا موتا ماديا، وإنَّما هو موت وانقطاع الوصال مع العالم الواقعي، والاتصال بعالم آخر روحاني، لقد شكَّلت رمزية الموت إحدى أهَّم الرّموز الصوفيّة التي شاعت في الشعر المغاربي، وقد شكَّلت رمزية متعالية خلقت مسحة جماليّة في النص الشعري المغاربي.

2-2- رمزية الاغتراب:

شكّلت قضيَّة الاغتراب أحد أهم المحاور الكبرى التي قام عليها الشّعر العربي خاصة في الفترة المعاصرة، أين صار الشّاعر يُحسُ نفسه غريبا داخل مجتمعه وبيئته، ما جعله يرسم لنفسه عالما آخر يُحسُ فيه بكينونته؛ عالم يستطيع فيه الشَّاعر أن يحيا عوالمه بما يتناسب مع ذاته وتوجهاته، ولمَّا ارتبطت قضية الاغتراب بالشّعر الصوفي خلقت مساحة واسعة أمام الشّاعر ليجسّد ابداعه في قالب شعري رمزي على جانب كبير من الفنيّة والجماليّة.

---

[1]-طارق الناصري: العاديات، ص 30/29.

وتُعدّ الكتابة الصوفيَّة " شكلا من أشكال التعبير اللّغوي الصَّادرة عن تجارب عرفانيّة وجدانية، وهي جنس من الكتابة الإبداعيَّة لها خصوصيتها الفنيَّة والجماليَّة التي تُثْبَتُ لها ممَّا يُفعّل انتماءها الأدبي بشكل لا يدعُ مجالا للشَّك أو الريبة بغض النظر عن خلفياتها الدينيّة وتوجهاتها الإيديولوجيّة ومضامينها الفلسفيّة مادامت الشروط اللّغوية والبلاغيّة والأسلوبيَّة محققة، وهي ما تضمن لها هذه الوظيفة الأدبيَّة"[1] ومن هذا المنطلق فإنَّ قضيَّة الاغتراب في الشّعر الصّوفي ليست بالأمر الغريب؛ ذلك أنَّ الاغتراب في الشّعر العربي هو ظاهرة أدبيَّة بقدر ما تُعبّر عن خلجات نفسيّة وشعورية للشَّاعر بقدر ما تُضفي مسحة جماليّة على النص الشّعري، وهو الأمر ذاته في الشّعر الصوفي؛ لأنّ النوع من الكتابة يكون عبارة عن خلجات شعورية متعاليّة تتجاوز عالم الحسّ لتخترق عوالم أخرى لا يبلغها إلّا الصّوفي الحق، وهو ما يحتم وجود ظاهرة الاغتراب لدى الشّاعر المتصوف كونه يطلب عالما آخر يختلف عن عالمه الذي يُعاني فيه أشدَّ أنواع الذّل والرَّفض، فهو غريب داخل مجتمعه ما يجعله ينشد عالما آخر يتوافق مع روحانيته المتعالية.

إنَّ هذا الشّعور بالاغتراب هو نتيجة حتمية لتواجد الصوفي في مجتمع يختلف عنه تمام الاختلاف في الفكر والرؤيا؛ وكلما ابتعد الصوفية "عن عالم البدن والحس وعن طريق الزهد والتقشف والعزوف عن ملذات الجسد وشهواته وحرمانه منها، وعن طريق الصلاة والذكر والصّيام، كلّ هذا من شأنه أن يُفعّلَ القوَّة الرّوحيَّة للإنسان ويُحرّرها من عبوديَّة الجسد والعقل"[1] وهذا العالم الرّوحاني البحت يختلفُ كثيرا عن معالم العالم الواقعي للمتصوف؛ إنَّه عالم تسوده الآثام والشّرور وشهوات النّفس، ما يجعله عالما يُحسّ فيه بالاغتراب؛ فهو ينشد

---

[1]– سمراء لبصير: التأويل أفق استبدالي لمشروعية الخطاب الصّوفي، مجلة حوليات التراث، جامعة المسيلة، الجزائر العدد13، 2013، ص89.

[1]–سمراء لبصير: التأويل أفق استبدالي لمشروعية الخطاب الصّوفي، ص90.

بلوغ القيم الإسلاميّة السمحاء في أرقى صورها وهذا ما لا يستطيعُ بلوغه في عالمه الواقعي فيشعرُ بغربة روحيَّة، غربة تجعلهُ يشعرُ أنّه لا ينتمي روحيا إلى هذا الواقع الذي لا يرتبط به بل ينشدُ عالما آخر مثالي يستطيعُ فيه أن يعيشَ الشّعور بالاغتراب.

ولعلَّ حضور الاغتراب في الشّعر الصوفي يختلف نوعا ما عن حضوره في الشّعر العربي، ولكلّ تجربة شعوريَّة خصوصيَّة تُميّزُها عن غيرها؛ حيثُ "تختلفُ تجربة المتصوف الاغترابي عن تجربة المبدع الاغترابي؛ فالمتصوف رحلته الكشفيَّة الاستنباطية ذات طريق واحد لا رجعة فيه لسالكه من الدَّاخل إلى الخارج فهي رحلة امتداد في الداخل بلا حدود، إذا ما توفَّر صدق التجربة، بينما تكون رحلة الإبداع الاغترابيّة في حالة محاولة الافادة من تجربة التصوف فهي تبدأ بالرحلة إلى الداخل وفي وعيها لذاتها لها عودة رجعة نحو الخارج أي إلى الموضوع والمحيط (...) بعبارة أوجز التصوفي غير المبدع لا تكون تجربته من نوع فنيّ تتموضعُ فيها ذاتية المتصوف الاغترابية (...) بينما تكون لدى الشّاعر مثلا أنَّ تجربته تتوخى موضعة ذاته فنيا بجماليّة تعبيريَّة أو فنيَّة"[1] إنَّ تجربة الاغتراب الصوفي الابداعي هي تجربة تختلف عن تجربة الصوفي العادي، إنَّها تجربة فنيَّة على درجة كبيرة من الفنيَّة والجماليّة التي تُضفي قالبا رمزيا جماليا على النص الشّعري.

وعليه فإنَّ تجربة الاغتراب لدى الصّوفي تختلف عن تجربة الاغتراب لدى الأديب المبدع فالاغتراب الذي يُعانيه المبدع في تجربته الذاتية يكون فعلا "أقلَّ في درجته واختلافه في النوعيّة أيضا من تجربة وعمق المتصوف الديني الصَّادقة غير السَّطحيّة (...) فكلتا التجربتين هو اغتراب ذاتي، كلاهما الصوفي والمبدع يسعيان إلى الوصول إلى حالة من

[1]-علي محمد اليوسف: الاغتراب والصوفيَّة، صحيفة المثقف، مقال منشور في الموقع الالكتروني: www.almothaqaf تاريخ نقل المقال: 2019/01/20

تركيز التخصيب الخيالي الاشراقي لاستجماع مفردات تكوينات بناء عمل فني –بالنسبة للمبدع– الذي غالبا ما يستطيع ترجمة تجربته لغويا كوجود محسوس مُدرك مُعقلن فنّيا وجماليا ممثلا في قصيدة أو لوحة تشكيليَّة، في حين كلَّما زادت تجربة الصّوفي صدقا وأصالة وامتدت أكثر وأبعد غورا في الوجد الرّوحاني في رغبة الحصول على غاية أثمن ولذَّة (...) واطمئنان غير إعتيادي انعدمت لديه وسال القدرة على تجميع مفردات تكوين هيكل ونسق لغوي وجمالي"[1] إنَّنا نلحظُ من خلال ما تقدَّم أنَّ التجربة الصوفيَّة هي تجربة روحانيّة عميقة تغوص في النَّفس الإنسانية، ولذلك من الطبيعي على أيَّة حال أن تكون تجربة الاغتراب في الشّعر الصوفي أكثر عمقا وصدقا من الشّعر العادي، وهو الذي تفرضهُ طبيعة التجربة الصوفيّة في حدّ ذاتها، وإنَّنا حين نتحدث عن الاغتراب الصوفي في الشّعر المغاربي فإنَّنا نعثُرُ على بعض النماذج التي يُمكن من خلالها أن نقف على خصوصية هذه التجربة، يقول **محمد الميموني:**

انتبهتُ وتحسستُ حياتي
بيديَ الاثنَتَينْ
لمستُها فقالت لي:
أنا هنا إلى إعلان آخر،
سكبتُ بعض روحي
في زجاجة شفافة
لعلّني أرى
مدى إمكانها الملموس
طوّقتُ وطوفتُ

---

[1]–علي محمد اليوسف: الاغتراب والصوفيَّة، صحيفة المثقف، مقال منشور في الموقع الالكتروني: www.almothaqaf

تاريخ نقل المقال: 2019/01/20

وتوقفتُ قليلا
عند باب كلّ دار
فلم أسمع جوابا
أو يقينا
باسم مالك الديار[1]

تبدأ رحلة الاغتراب مع الشّاعر في هذا المقطع في اللحظة التي انتبه فيها وتحسَّسَ حياته فشعر باغتراب روحي حتى عن ذاته في إشارة منه إلى اختلاف واقعه عن متطلعاته الوجدانية والرّوحانية المتعالية؛ إنَّها حالة اغتراب روحيّة يتحسس فيها الشَّاعر ذاته ولا يجدها، فيشعر بغربة روحيّة؛ حين يتوقُ إلى تحقيق الوصال مع الحق، وخروجه عن هذه الحالة هو ما أدخله في حالة اغتراب عن واقعه الذي يعيشه، والشّاعر هنا يتأمل انسكاب روحه في زجاجة شفافة وهذا دلالة على طلبه للخلوة التي تصفى فيها النفس من أثر العالم الخارجي سعيا إلى تحقيق الوصال مع الحق تعالى، لكنَّ الشَّاعر في خلوته هذه لم يلقَ أيَّ إجابة فظلَّ واقفا عند مالك الديار (الحق تعالى) منتظرا ردّه والمقصود هنا تحقيق حالة الاتحاد التي يسعى إليها المتصوف في خلوته.

وتظهرُ معالم رمزية الاغتراب كذلك عند **طارق الناصري** في ديوانه **(العاديات)** إذ يقول:

لم نقلْ شيئا عمَّا لم يتَّضحْ بعدُ
فإثمنا لم يكتملْ
حتَّى نقول الحقيقةَ
وحتّى أضلَّ الطريق

[1]– محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص9.

كيفَ أمضي إلى ما لستُ أدري؟
إلى البياضِ المتصلّبْ
وكيفَ
تقولُ الحواس معانيها القديمهْ
كيفَ أقطعُ الطريقَ دون أنْ أتبلَّلَ بالأزلْ؟[1]

يستشعرُ الشّاعر هنا حالة اغتراب في واقعه الذي يعيش فيه، ويطلبُ عالما آخر يسعى فيه إلى لقاء محبوبه (الذات الإلهيّة) حيثُ يَمضي الشّاعر إلى حيثُ لا يدري، وأظلَّ الطريق إذ يرجو الشاعر وصال محبوبه بعدما أتعبه الشوق، واستحال اللّقاء، فيتحوّلُ عالمه إلى عالم غريب عنه، ما يجعلهُ يطلبُ عالما آخر من خلال اللجوء إلى خلوته التي يتمكن فيها من تحقيق الوصال.

ويقول ناصر اسطمبول في ديوانه فصوص التناهي والتجلي في سياق حديثه عن الاغتراب:

كلَّما أيقنتُ ما في الوجود...
وتكشف مكنون العهود...
استدرتُ لنفسي
وتلفَّع مكنون إضماري بتلك الكلمات
منذُ أن بُحثُ بها..
وأنا أهل لحب تذوقتُ لذائذه
وعلمت الآنَ بحالي
قبل آوان السّؤال

[1]– طارق الناصري: العاديات، ص21.

أصبح القلبُ مُسَجَى ساكنا عند مجاري القدر[1]

تتجلى ملامحُ الاغتراب الوجداني في هذا المقطع من خلال إدراك الشَّاعر لما في الوجود وما يحيطُ به في واقعه الذي يرفضه، ثمَّ يستدير الشَّاعر لنفسه أين يطلبُ الخلوة حتى يصلَ إلى مرتبة الاتحاد مع المحبوب؛ خاصة وأنَّهُ تذوقَ لذَّة هذا الحب وبالتالي فإنَّه كلَّ مرَّة يشتاقُ إليه ويشتاقُ إلى تلك اللحظة التي تجمعه بمحبوبه، ويستشعرُ حالة اغتراب قصوى في بُعده عن هذا المحبوب، إنَّ الاغتراب هنا هو نتيجة لحالة الشّوق أين تكون الحواسُ كلّها مُعلَّقة بالحق وتطلب لوصاله.

2-3- رمزية السَّفر الصوفي:

تعدّ قضيَّة السّفر الصوفي من بين القضايا التي طرقها الصوفية في نصوصهم، ولم يكن توظيفهم للشّعر توظيفا ماديا بل توظيفا روحيا أكثر، والسّفر في المفهوم الصوفي لا يعني سفر الجسد وانتقاله من مكان إلى مكان، بل يعني انتقال الرّوح إلى مرتبة روحانية متعالية عن عالمنا الحسي، حيثُ يجد الصوفي نفسه في عالم يبتعد كلَّ البعد عن ميوله الروحانيّة ولذلك تتضارب نفسيته بين "إحساسات مرهفة تغرق بفيض عوالمها الشّفافة، وبين واقع أرضي جحيمي فتُعلنُ الذات – بوعيها الحاد– انفصالها المؤقت والبحث عن البديل"[1] إنَّ هذه الثنائية الضدّية بين عالم المادة وعالم الرّوح؛ وهذا الواقع الجحيمي الذي يعيشه المتصوف هو ما يفرضُ هذا الانفصال المؤقت، والبحث عن عالم آخر مثالي يكون بديلا عن هذا العالم المليء بالشرور والآثام، إنّها الخلوة التي تكون سبيلا للسفر إلى عالم آخر يتميّز بسموه عن العالم الدنيوي.

---

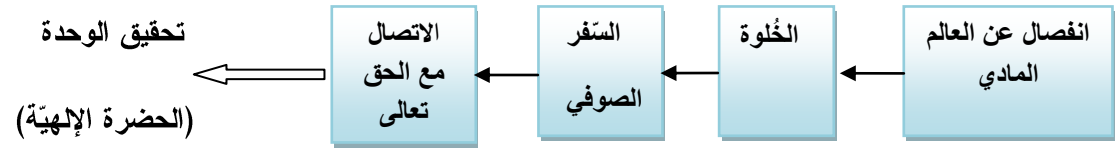
[1]– ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص13/12.

[1]–عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، وهران– الجزائر، دت، ص70.

والسّفر في اصطلاح الصوفيّة فهو عبارة عن "القلب إذا أخَذَ في التوجه إلى الحق تعالى بالذكر"[1] وهذ لا يتأتى إلا من خلال الخلوة التي تعدّ بمثابة خطوة أوليَّة نحو هذا السَّفر.

والسّفر في العُرف الصوفي كما صنَّفه **الجرجاني** أربعة أسفار:

- **الأول:** هو السَّير إلى الله من منازل النفس إلى الوصول إلى الأفق المبين وهو نهاية مقام القلب ومبدأ التجليات الأسمائية، إنَّها محاولة للتنزه عن ملذات النّفس طلبا لبلوغ مقام الحضرة الإلهيَّة، و**الثاني:** هو السّير في الله بالاتصاف بصفاته والتحقق بأسمائه إلى الأفق الأعلى وهو نهاية الحضرة الواحدية، إنَّها محاولة للاتصاف بصفات الحق تعالى لتحقيق الوصال، و**الثالث:** هو الترقي إلى عين الجمع والحضرة الأحدية، وهو مقام قاب قوسين. ما بقيت الأثنينية، فإذا ارتفعت فهو مقام – أو أدنى– وهو نهاية الولاية، و**الرابع:** هو السَّير بالله عن الله للتكميل وهو مقام البقاء بعد الفناء، والفرق بعد الجمع[2] إنَّها أربعة أسفار يستطيعُ أن يقطعها المتصوف في محاولة للانقطاع عن هذا العالم الدنيوي وبلوغ العالم الروحاني المثالي ولذلك فإنَّ السَّفر الصوفي هو ذلك السَّير إلى الله تعالى؛ حيثُ يتخذُ خُلوة تمكنّهُ من قطع هذا السَّبيل نحو تحقيق اتصال مع الحق تعالى وقد تسمو حالة الاتصال هذه حتى تبلغ مرتبة الحضرة الإلهيَّة ويُمكنُ أن نمثّلَ لطبيعة هذا السّفر الصوفي بالمخطط التالي:



والحقيقة أنَّ السّفر الصوفي هو سفر روحي – كما سبق وأن أشرنا–؛ حيثُ "يُمكن أن نشبهه بالخيال العلمي الذي القائم على السّفر في الزمن إما بالرّجوع إلى الماضي أو السّبق

---

[1]–محيي الدين بن عربي، اصطلاح الصوفية، ص95.

[2]–ينظر: المصدر نفسه، ص95/96.

في المستقبل (...) ولا بأس أن نشير هنا إلى أنَّ السّفر يتجهُ أكثر صوبَ الماضي حيثُ يعمد الشّاعر إلى بعث الماضي، وهناك يلتقي الأجداد والأقطاب* والأبدال، فيسير الشّاعر سيرا يُحقق اللّقاء بمَ هو سير يوحي بالتنقل الحسي في الظاهر، وليس هو تنقل حسي في الحقيقة بل هو تداع للخواطر، وعودة إلى عالم الذاكرة الجماعيّة التي تخفق أنوار الرّوح، وتتوهج انفعالات الخيال الشعري، وإذا كانت الرحلة حركة باتجاه الماضي، فإنَّ الحاضر هو منطلقها وهناك تبرز آلية التحول المبنية على التضاد، والتي هي جوهر التجربة الصوفيَّة التي هي حركة تترع إلى تجاوز الحدود"[1] إنَّها محاولة للسير بالنفس نحو تحقيق اللقاء بالمحبوب ووصله، وإنْ كان يتراءى لنا في ظاهره أنَّه سير روحي، غير أنَّه سير ماديّ بحت، ولعلَّ هذا ما يُؤكّد حتميّة أنَّ الأدب الصوفي عموما يعمد إلى الخيال من خلال توظيفه لبعض الشيفرات الصوفيّة التي تبدو أنَّها تتعالى عن الفهم، غير أنَّها في الحقيقة تتخفى خلف ستار لغة رمزية من شأنها أن تخلق طابع الجمالية في النص الشّعري الصوفي، وهو ما أدخل القارئ في متاهة البحث عن المعنى العميق، وفرض حتمية أن يُفهم الصوفية فهما خاطئا وتُــؤكد **آمنة بلعلى** هذه الفكرة في كتابها **(تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)** فتقول أنَّ: "الأدب العربي الذي اتهم طويلا بأنَّه لم يعرف القصَّة ببعض ألوانها يستطيع أن يُقدّم القصّة الصّوفيّة على أنَّها مثال للقصة الخياليّة والرّمزية، وأنَّه يمكن نفي الزعم القائل إنَّ العرب لم يعرفوا الأسطورة لنقص في الخيال، وإنَّ اشتغال المتصوفة على بعض القصص كقصة الإسراء والمعراج، ينفي فكرة تقييد الدين للفكر والإبداع، واستقاء

* **الأقطاب:** مفرد قطب، ويُقالُ له الغوثُ أيضا. وهو عبارة عن الواحد الذي هو موضع نظر الله تعالى من العالم في كلّ زمان.(ينظر عاصم إبراهيم الكيالي: القاموس الصوفي)

[1]-عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص 269/ 270.

المتصوفة إبداعاتهم من مصادر وثنيّة مسيحيَّة"[1] إذ يُوظف شعراء التصوف العرب رمز المعراج للتعبير عن رمزية السَّفر الصوفي والتحرر من الواقع المادي وسلطته، والسَّير نحو العالم الروحاني، ولبلوغ هذا العالم السماوي المتعالي لابدّ أن يخوض الصوفي سفرا نحو تحقيق الوصال مع الذات الإلهيّة، وعادة ما يلجأ الشَّاعر الصوفي إلى تصوير هذه الرحلة المتسامية في عالم الروح بأوصاف ماديَّة تجعلُ القارئ غير المتخصص في حقل التصوف يُؤوّل هذه النصوص الشّعرية تأويلا يخرجُ بها عن الإطار الرمزي الذي تشتغلُ عليه ويتحامل على المتصوفة من خلال كتاباتهم، إنَّ هذه الكتابات الموغلة في الخيال هي ما جعلت النص الأدبي الصوفي عموما يكتسي طابع الجمالية والغموض الذي قد يستدعي في الكثير من الأحيان التشكيك في خروج المتصوف عن تعاليم الدين الإسلامي.

وإنَّنا حين نبحث عن رمزية السّفر الصوفي في الشّعر المغاربي نجدها مرتبطة بالهجرة إلى الله، إذ يحضر في الشّعر المغاربي " دال الهجرة إلى الله بشكل واسع خاصة عند **(محمد علي الرَّباوي)** و**(حسن الأمراني)**، وهو عندهما رمز للرحلة الرّوحيَّة التي يخوضها الشّعر الصوفي تجسيدا لحالة الاغتراب التي هي صفة كلّ صوفي بل وكلّ شاعر مهما كان زمانه وهذه الغربة هي وحشة روحية نابعة من الانفصال عن الواقع، والشوق، والرغبة في الاتصال بالمحبوب عزَّ وجلَّ، وهنا يقع الشّاعر بين طرفي المعادلة وهي: الانفصال والرغبة في الاتصال؛ أي الانفصال عن الواقع المادي، والاتصال بالعالم الروحي، حيث الطهر والنقاء"[1] إنَّ حالة الاغتراب التي يشعر بها الشّاعر المغاربي بسبب حياته القاسية وواقعه المرير الذي يحيا فيه جعله يرغب في الانفصال عن واقعه المادي وذلك طلبا للاتصال بالعالم الرّوحي، وهذا الاتصال يتم حين يُسافر المتصوف إلى عوالم روحانية يسمو من خلالها عن

[1]– آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص255.

[1]– عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، ص 290.

عالمه المادي المليء بالشرور والآثام؛ إنَّه ينصرف من عالم المادة حيثُ يشعر بالاغتراب والقلق، إلى عالم الروح أين يجد السكينة والصفاء، وإنَّنا حين نُحاول أن نبحث عن حضور رمزية السّفر الصوفي في الشعر المغاربي فإننا نجد ملامحه واضحة بشكل كبير عند **طارق الناصري**:

وأمي تُطل من بياض الليل
من سفر
تطل كي تراني ولا ترتجل المجيئ
ليديها القاحلتين
ليديها الصَّاعقة
مواويل الحصادْ
ودوار البحر في آنيهْ
وإليَّ خرجتُ من طفل
لو كان غيري
ما اتَّبع سوايْ
كلَّما مرَّ بأرض رأى أمَّه فيها
وقال: بلادي
ويمضي بي يقتفي الملكوت
في طريق العائدين
من نزوة البلدِ[1]

يرتبط السَّفر في هذا المقطع برمز المرأة مجسَّدا في كلمة (**أمي**)؛ حيث يتصوَّر الشَّاعر هذه الأم تطل من بياض الليل ورمز الأم هنا يرتبط بالذات الإلهيّة، والرؤية هنا بين هذه الأم

[1]– طارق الناصري: العاديات، ص32/31.

التي تطل عليه وبين الشَّاعر تعني تلك الخلوة التي يعيشها الشَّاعر طلبا للوصال، لكنَّها في هذه الحالة لا ترتجل المجيئ، إذ يطلب الشَّاعر هنا وصال محبوبه (الذات الإلهيّة)، لكنَّ الوصال في هذه الحالة لم يتحقق، وترتبط الأرض هنا بالسّفر حين يقول الشَّاعر (**كلَّما مرَّ بأرض رأى أمَّه فيها**) إذ يرتبط رمز الأرض هنا بالسّفر والانتقال من مكان إلى مكان آخر ويرتبط برمز المرأة ممثلا في كلمة (**أمي**) التي تشير في معناها الخفي البعيد إلى الذات الإلهيّة، غير أنَّ السّفر في هذه الحالة قد تعذَّر تحققه، فيعود الشَّاعر المتصوف من هذا السَّفر وهو عاجز عن تحقيق حالة الاتحاد التي يطمح إليها من خلال سفره.

وتظهر رمزية السّفر الصوفي عند **محمد الميموني** حيث يقول:

يَسيرُ الظّلُ
خلف الضوءِ
كاشفاً خمارَهُ
مُنجذباً للزمن المضيءْ،
يسحبُ الضوءُ ذيلهُ
وتختفي الظلالْ
وتختفي بضوئها
دُوَيدَةُ الحُباحِبْ.[1]

تتجلى معالم السَّفر الصوفي في هذا المقطع من خلال حديث الشَّاعر عن سير الظلّ خلف الضوء، فالشَّاعر هنا يُعاني من حالة اغتراب روحيّة وهذا ما يعكسه سير الظّل خلف الضوء؛ فالضوءُ هنا دلالة على النور الرَّباني والحياة الروحانية المتسامية عن عالم الحس وهو ما يسعى المتصوف إلى بلوغه، والظل هو تلك الحياة الواقعيّة القاسيَّة المريرة التي

[1]– محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص12.

يعيشها الشَّاعر ويطمح إلى الخلاص منها ببلوغ مقام النور الرَّباني، فينتاب الشَّاعر هاجس السَّفر والارتحال، ليسير إلى عوالم روحانيّة تنتفي فيها الشّرور والآثام، ويقطعُ سفرا صوفيا فيبلغُ من خلاله مقام النور الرَّباني، لتتحقق حالة التجلي؛ إذ يغيب الوعي ويستدلُ على هذه الحالة بالزمن المُشرق المضيء، فيصلُ المتصوفُ إلى حالة الشّطح أين تغيب ذاته عنه تماما وتتحد بالذات المحبوبة، ثمَّ يعود الشَّاعر من هذه الحالة فتختفي الظّلال (حالة الاغتراب التي كان يُحسّها الشَّاعر في واقعه الأليم) وتختفي الأضواء (لحظة استشعار النور الرّباني).

وتتجلى حالة الشطح هذه بصورة جليّة عند **ناصر اسطمبول** حين يقول:

أكادُ أصحو....
حين يغشاني الضياء..
وتشهق النفس الغريبة بالكلام والبكاء....
ومن عيوبنا يدبُ استتار الذكريات[1]

تتجلى معالم الشطح لدى الشَّاعر هنا في تلك الحالة التي تغشاه من الضياء؛ إذ يتلفظ بألفاظ غير مفهومة وغريبة، وذلك نتيجة اللاوعي الذي يعيشه الشَّاعر في تلك الأثناء بعد بلوغ مقام النور الرّباني مبتعدا عن الواقع الأليم الذي يحيا فيه.

وفي سياق رمزية السَّفر الصوفي يقول **ناصر اسطمبول:**

الممرات تداهمُ بدء الرّحيل
وغيابات الشرود تعصف مقلة
وجدي في المسير
تتعاور دربي امتدادات السّكون

[1]- ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص26

كلَّما بُحتُ بأسراري
كلّما كنتُ فردا[1]

يصف الشّاعر هنا حالة الارتحال الصوفي بعد حالة الوجد القصوى التي شعر بها وهذا الوجد يُصاحبه طيلة فترة سفره الروحي لبلوغ الوصال، والوصال في هذه الحالة صعب التحقق لما يواجه المتصوف في دربه من امتدادات السّكون، وربَّما يكون الحديثُ هنا عن عدم تحقق الخلوة التامة للمتصوف والتي من خلالها يستطيع أن يقطع هذا السَّفر.

وفي ختام هذا الفصل نستطيع القول بأنَّ توظيف الرمز الصوفي في الشّعر المغاربي كان توظيفا كبيرا؛ إذ استطاع الشعراء الذين وقفنا على قصائدهم إضفاء صبغة جمالية على النص الشّعري المغاربي من خلال توظيف الرّموز الصوفيَّة التي تُحفّز القارئ على استجلاء دلالاتها التي تبدو في ظاهرها رموزا مُوظفة توظيفا ماديا بحتا، غير أنَّها في حقيقة الأمر تستهدف خلق طابع جمالي في النص الشّعري، وبالعودة إلى توظيف الرموز في الدواوين المدروسة في بحثنا هذا يمكننا القول بأنّه قد انقسم إلى قسمين: قسم الرّموز الصوفية التقليدية وقد ركّزنا فيه على رمز المرأة ورمزية الحب الصوفي ورمز الخمرة ورمز الطبيعة، ورموز ذات متعلقات أخرى ركّزنا فيها على رمزية الموت ورمزية الاغتراب ورمزية السَّفر الصوفي، ولعلَّ أهم شيء لاحظناه هو أنَّ الشاعر المغربي **محمد الميموني** لم يوظّف كثيرا رمز المرأة مقارنة بالشاعر التونسي **طارق الناصري** و**عبد الله العشي** و**ناصر اسطمبول** من الجزائر، في حين وظَّف رمز المرآة بصفته وسيلة عاكسة لذات المتصوف في ذات محبوبه وهو لم يوظّفه باقي الشّعراء في نصوصهم الشّعرية، وبهذا استطاعوا أن يخلقوا بالرمز الصوفي مساحة جمالية في نصوصهم الشّعرية.

---

[1]-ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص 11.

الفصل الثالث

تجليات الرمز الصوفي ودلالته بين خارج النص وداخله

تمهيد:

أولا: العتبات النصية بوصفها أنساقا رمزية (عتبة العنوان/ عتبة الفاتحة):

1- رمزية العناوين الرئيسيّة

2- رمزية العناوين الفرعية

3- رمزية المقدمة (الفاتحة)

ثانيا: الرمز الصوفي من منظور اللغة والتناص(الرمز تجربة وجدانية أم تجربة جماليَّة؟):

1- التناص الرمزي، تجربة جمالية أم ضرورة صوفية؟

2- اللغة الصوفيّة؛ بين المأزق الدلالي والمخرج الصوفي.

3- الرمز الصّوفي في الشّعر المغاربي؛ تجربة وجدانيَّة أم تجربة جمالية؟

تمهيد:

إنَّ وقوفنا على أشكال الرّموز الصّوفيَّة التي وردَت في الشّعر المغاربي من خلال الدواوين التي اعتمدناها كنماذج تطبيقيّة في دراستنا هذه لا يعني أنَّ الرّموز الصوفيَّة قد جاءت في متن النصوص الشعريّة فقط، بل وردت كذلك في بعض العتبات النصيّة التي تعدّ عناصر خارج نصيّة غير أنَّها ترتبطُ أشدَّ الارتباط بالنص الشّعري ولا تخرجُ عن حدوده ولذلك اخترنا في هذا الفصل أن نقف على بعض الرّموز الصوفية التي وردت في عناوين الدواوين وبعض عناوين القصائد وكذا فاتحة الدواوين، ومن ثم سنحاول أن نقف على رمزية اللغة الصوفيّة، وسنُعرّجُ للحديث عن التناص بوصفه رمزية متعاليَّة تسهم في تصوير بعض الحقائق والحالات الصوفية التي تعتري الشّاعر.

إنَّ نزوع اللّغة الصّوفيّة إلى توظيف الرمز خلق طابع الجماليّة في النص الشّعري الصوفي؛ فاللّغة هي أساس التواصل ومتى كانت واضحة تميلُ إلى البساطة وعدم التعقيد كلَّما كان فهمها سهلا وسريعا، غير أنّ لغة الشّعر تختلف عن لغة الكلام العادي، ولولا ذلك لما سُمي الشعر شعرا ولا استطعنا أن نُميّز لغتهُ عن لغة الاستعمال اليومي، وبهذا اتصلت الجمالية بالشّعر وبالأدب عموما؛ فاللغة لم تعد حبيسة التقريرية الفجة بل أصبحت حيزا يستطيع المبدع من خلاله إبراز قدراته الكتابية وخلق عالم سحري يجتمع فيه اللفظ السّاحر بالمعنى القويّ وحينما ارتبط الأمر بالشّعر الصوفي اتخذت اللغة معه طابعا رمزيا موغلا في الغموص؛ وكان من الطبيعي أن تزداد درجة الغموض حين يُوظّف الشعراء رموزا صوفيّة في نصوصهم، ف "اللغة الصوفيّة هي تحديدا لغة شعرية، وأنَّ شعرية هذه اللّغة تتمثل في أنَّ كلّ شيء فيها يبدو رمزا، كلّ شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، الحبيبة مثلا هي نفسها، وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء، أو الله، إنَّها صور الكون وتجلياته، ويمكن أن يُقال الشيء نفسُهُ

عن السّماء أو الله أو الأرض، فالأشياءُ في الرؤيا الصوفيّة، متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة، وهي، في ذلك، تتناقض مع اللغة الدينيّة –الشَّرعية– حيثُ هو الشيء هو ذاته لا غير"[1] إنَّ النزوع إلى توظيف اللغة الرمزية في الشّعر هو ضرورة فرضها طابع الجمالية الذي لا يقتضي أن تكون اللغة واضحة مباشرة، بل يقتضي أن تكون إيحائية وهو ما يستدعي توظيف الرّمز الذي يرتبط بالمعنى الظاهر الذي يظهر في القراءة الأولى للنص الشعري من جهة وبين معنى آخر بعيد يستقيه القارئ من خلال قراءته المعمَّقة للنَّص الشّعري.

وعليه فقد ساهمت اللغة الرمزيَّة في إضفاء طابع الجمالية على النص الشعري؛ خاصة حينما ارتبط الرمز بالمفهوم الصوفي الذي طبع اللغة الشّعرية بطابع خاص لا يقف على دلالاتها الصحيحة سوى أهل الاختصاص من النقاد الدارسين والمتمرسين في حقل الأدب الصوفي، إنَّها لغة قادرة على إدخال القارئ في دوامة البحث عن المعنى الذي يصير زئبقيا في كلّ مرَّة يظن فيها القارئ أنَّه قد وقف على دلالته، واستطاع أن يستجلي ملامح الغموض فيها لقد صار الرَّمز الصوفي في الشّعر العربي المعاصر ميزة خاصة تجعل القارئ يتحرى طبيعة حضور هذا الرَّمز وخصوصية توظيفه في المتن الشّعري.

لقد أسهمت النظريات والمناهج النقدية المعاصرة في ادخال الأدب والنقد في مسار جديد يختلف عمَّا كان عليه من قبل؛ حيث أتاحت هذ النظريات للقارئ الأسس والآليات التي يقاربُ بها النصوص الأدبيَّة؛ مما دفع القراءة إلى التوغل في متاهات النصوص الأدبية لاستجلاء مضامينها وكشف مكنوناتها، ولما كانت مقاربة النصوص الأدبية طريقة تُمكّن الناقد من فهم مدلولاتها المتوارية صار بإمكان القراء إدراك جوهر النص والوقوف على

[1]– أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار السّاقي، بيروت/ لبنان، دت، ط3، ص 23.

خصوصياته، وسأحاول في هذا الفصل الثالث والأخير من هذه الرسالة أن أتتبع حضور الرمز الصوفي في متن النص وعتباته بصفتها جزء لا يتجزأ من النص أو بالأحرى نص مواز له، وعليه نتساءل حول مدلولات هذه الرّموز التي تضمنتها المتون الشعرية وعتباتها في الدواوين التي خصصتها بالدراسة، ما مدى رمزية هذه النصوص الموازية؟ وهل ترتبط رمزيتها برمزية المتن الشعري؟ وإلى أي مدى يمكن القول بأنَّ توظيف الرموز الصوفية في الشعر المغاربي هو توظيف نابع من تجربة روحانية متعالية قد عايشها الشَّاعر؟ أم أنَّه توظيف قسري هدفه خلق عنصر الجماليّة في النص الشّعري فحسب؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها ارتأيتُ أن أُخصص المبحث الأول من هذا الفصل الأخير للبحث في رمزية النصوص الموازية للنص الشعري (العنوان والفواتح) وكذا ارتباطها برمزية النص الشعري في حد ذاته، وهي محاولة لإثبات أنَّ العتبات النصية لا تنفك عن كونها جزءا لا يتجزأ عن النص الشّعري، يُشكّل عتبة للولوج إليه ويُسهم قبل ذلك في توجيه ذهن المتلقي نحو الموضوع الذي سيطرحه النص.

أولا: العتبات النصية بوصفها أنساقا رمزية (عتبة العنوان/ عتبة الفاتحة):

إنَّ حديثنا عن العتبات النّصية يُحيلنا مباشرة إلى ما يسبق المتن الشعري، فعتبة أي شيء هي مدخله الذي يحيلُ إليه، وهي أول ما يُصادفنا قبل أن نصل إلى الشيء المقصود فعتبة البيت مثلا تشكل معبرا يُمكننا من الدخول إلى هذا البيت ولولاها لما استطعنا أن ندخله ونرى تفاصيله، حيثُ "لا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة تسلّمنا العتبة إلى البيت، لأنَّه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت، لكنَّ الأبواب مختلفة وأحيانا عديدة مخاتلة، ولا يمكنها في كلّ حال من الأحوال أن تعطينا فكرة دقيقة عن أخبار الدار؛ قد تكون الدار فخمة واسعة دالة على الترف والجاه، لكن الباب متواضع وعتبته بسيطة لا تختلف عن باقي الأبواب والعتبات في الزنقة (...) المماثلةُ إذن سمة لبعض العتبات أو للأبواب الخارجيَّة، وهنا مصدر (المخاتلة) العتبة لا تبيّن دائما بما توحي إليه"[1] والأمر نفسه نجده في النصوص الأدبيَّة إذ لابدّ لكلّ نص أدبي من عتبات تسبقه؛ هذه العتبات تعترض القارئ قبل لقاءه بالمتن الأدبي شعرا كان أم نثرا، قد تكون معبّرة عنه تلخص مضمونه أو بالأحرى تشيرُ إليه في صورة موجزة وقد لا تكون كذلك؛ حيثُ غدت هذه العتبات النصيّة نصوصا موازية للنص الأدبي تُعاضده في رحله البحث عن المعنى وأهميتها لا تقلُ عن أهميته، إذ صارت النصوص الأدبية المعاصرة على اختلاف أجناسها لا تخلوا من النصوص الموازية التي تُرافقها وتمنح للقراء فرصة للوصول إلى الدلالات العميقة التي انطوى عليها النص والحديث عن كون العتبة مدخلا للنص لا يعني أنَّ جُلَّ العتبات قد تُنبؤ القراء بالمضامين الأصلية والحقيقيّة للنص؛ فبعض العتبات تتخذ طابعا رمزيا هدفه ادخال القارئ في متاهة التساؤل حول

---

[1] -عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الإختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر – لبنان، 1429ه/2008م، ط1، ص 13.

مضمون النص الأدبي، ما يدفعه إلى سبر أغواره والابحار فيه لاكتشاف مضامينه، وقد يجد هذه العتبات مُعبّرة عنه أو قد يجدها في أحيان أخرى عتبات مُضلّلة لا تمت للنص الأدبي بصلة وبذلك يُكسَرُ أُفُقٌ توقع القارئ.

ونظرا لدور العتبات النصية في تدعيم العملية النقديّة للنص الأدبي، ومساعدة القارئ في فكّ شيفرات هذا النص، فإنَّ أهميَّته لا تقل عن أهميَّة المتن حيثُ إنَّ " قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص؛ إذ لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة"[1] للنص الأدبي، إذ لم يعد النص الموازي مجرّد نص زائد ولا يمت للمتن بصلة، بل صار نصا يُوازي المتن ويُساعد القارئ في تقديم قراءة نقدية من شأنها أن تُقارب النص الأدبي وتقف على دلالاته، فالنص المُوازي هو أوَّلُ ما يمرُ به القارئ قبل ولوجه إلى عوالم المتن، بل حتى أنَّه في أحيان كثيرة يلعب دور الواشي بدلالات النص؛ إنَّها نصوص ترتبط أشدَّ الارتباط بالنص الأدبي.

والحديث عن العتبات النصية يجعلنا نتساءل عن مدلول هذه العتبات وموقعها في النصوص الأدبية؟ ودورها في النص الأدبي؟ وحتى وإن اختلفت التسميات التي حاولت أن تضبط المصطلح الموحد لهذه العناصر الجزئية التي تحيط بمتن النص الأدبي – كما هو الحال دائما في النقد العربي– فإنَّ تسمياته تراوحت بين "خطاب المقدّمات...النّصوص الموازية...سياجات النّص...المناص...إلخ، أسماء عديدة لحقل معرفيّ واحد أخذ يسترعي اهتمامَ الباحثين و الدّارسين في غمرة الثّورة النّصية التي تعتبر إحدى سمات تحوّل الخطاب

[1] -عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2000، دط، ص 24.

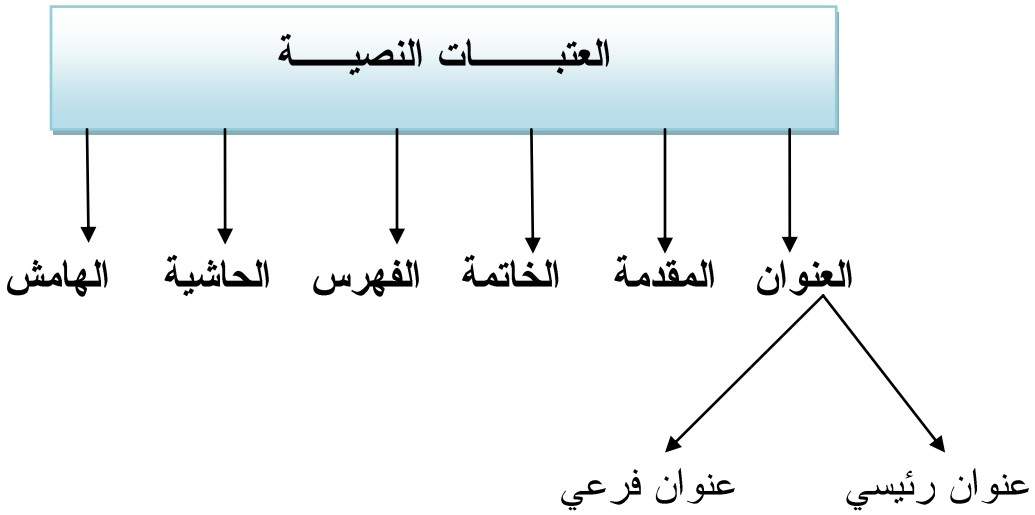
الأدبيّ"[1] إنَّ اختلاف التسميات هنا مرتبط بأزمة المصطلح التي عصفت بالنقد العربي المعاصر؛ والتي أوجدت مصطلحات عديدة لمفهوم غربي واحد وهذا من نتائج الترجمة المتعددة للمصطلح الغربي الواحد.

وعليه فإنَّ العتبات النصيّة أصبحت نصوصا موازية للمتن وأهميتها لا تقل عن أهمية المتن الأدبي؛ بصفتها مدخلا يُهيئ القارئ لبناء تصور أولي حول مضمون النص، إنَّ هذه الظاهرة التي وسمت النصوص الأدبيّة المعاصرة ساهمت في تعزيز القراءة النقدية للنص الأدبي؛ وعليه فإنَّ خطاب المقدمات ليس سوى "جزء من نظام معرفيّ عام هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسي PARATEXTE، وتعني مجموعَ النّصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه : حواشٍ وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النّشر المعروفة التي تشكّل في الوقت ذاته نظاما إشاريّا ومعرفيّا لا تقلّ أهمّيته عن المتن"[2] كلّ هذا العتبات خارجة عن متن النص الأدبي، غير أنَّها تُشكّلُ جزءا لا يتجزأ عنهُ؛ حيث تساعدُ في إماطة الغموض عن بعض جُزئياته وتهيئ القارئ للدخول في جو النص؛ إنَّها مجموعة من البيانات التي تُحيط بالنص الأدبي من جميع جوانبه، وعليه فإنَّ العتبات النصيّة تشمل العنوان والمقدمة والخاتمة والفهرس والفاتحة والحاشية والهامش، وهو ما سنُوضحُهُ في المخطط التالي:

---

[1]– عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص16.



وانطلاقا من هذا الارتباط والتلازم بين متن النص وعتباته ارتأينا أن نقف على رمزية بعض العتبات النصية، وقد حددناها في عتبتي العنوان (بما في ذلك العناوين الرئيسية والعناوين الفرعيّة) والفاتحة الشّعريّة؛ ذلك أنَّ رمزية النص الشّعري ترتبط برمزية عتباته وهنا يجدرُ بنا الإشارة إلى أنَّنا قد ركزنا في هذا البحث على عتبتي العنوان والفاتحة دون غيرها من العتبات الأخرى، كون هاتين العتبتين قد تضمنتا رموزا صوفية، أو قد جاء بصيغة رمزية تتراءى للقارئ بسهولة منذ الوهلة الأولى.

1- رمزية العناوين الرئيسيّة:

يعتبر العنوان بوابة العمل الأدبي، ومدخلا يُمكّنُ القارئ من كشف بعض عوالم المتن إنَّ المكان الذي يحتلهُ العنوان الرئيسي والذي يكون عادة في واجهة الكتاب وفي الصفحة الأولى منه جعل الدراسات النقدية المعاصرة تتوجه لدراسته وتقصي دلالاته، فالاهتمام بدراسة عتبة العنوان يرجع إلى كونه بوابة تُمكّنُ من الوُلوج إلى عوالم المتن وسبر أغواره إذ لم يعد العنوان تلك الحلية التي تُزيّنُ واجهة الكتاب فحسب، بل صار نصا موازيا للمتن يُثيرُ لدى القارئ الكثير من التساؤلات وذلك بهدف الكشف عن دلالاته التي ينطوي عليها

ونظرا للاقتصاد اللغوي الذي يتميّز به العنوان – عادة ما يكون مصطلحا واحدا أو جملة– أصبح نصا جماليا يُوازي المتن الأمر الذي جعل المناهج النقدية تتوجه نحو مقاربته خصوصا السيميائية.

والحديث عن دراسة العنوان هو حديث عن دراسة علاقة ثلاثية الأطراف (مبدع/ عنوان/ قارئ) وهذه العلاقة تركز على أهمية تلقي العنوان لدى القارئ، كما تُؤكّد كذلك ارتباط العنوان بنصّه وملازمته له، وبهذا يتحول العنوان إلى مرسلة، هذه المرسلة " الموجهة من المرسل إلى المتلقي لا يمكن – بحال ما من الأحوال– أن تنحصر في العمل، بل هي العمل والعنوان متكافئين تكافؤا سيميوطيقيّا، إلى الحدّ الذي يجعل الاهتمام بواحد منها، دون الآخر إهدارا ليس لما أهمل فحسب، وإنَّما لما تم الاهتمام به كذلك، ولا شكَّ أنَّ الانطلاق من هذا المبدأ سوف تكونُ له مردوداته على نموذج الاتصال بأطرافه الثلاثة الرئيسيَّة: مرسل مرسلة مستقبل، إذْ ستتوزعُ المرسلة إلى عمل وعنوان بشكل يفترضُ توزيعا لوظيفتي البث والتقبّل، والقاعدة أنّ المرسل يبدأ بالعمل ثمَّ ينتهي بوضع العنوان، أمَّا المستقبل فإنَّه يبدأ من العنوان منتهيا إلى العمل على الوجه التالي: مرسل ← عمل ← عنوان"[1] ومن هنا نلحظ أنَّ العنوان شديد الارتباط بمتن نصّه، حتى أنَّ القراءة الصحيحة للنص الأدبي لا تتحقق إلّا من خلال التعريج على دراسة عنوانه، بصفته عتبة تُعطينا تصورا حول الموضوع الذي يطرحه النص؛ إنَّها علاقة تكاملية تمتد لتربط بين المبدع والعنوان والقارئ؛ فالمبدع حال انتهائه من عمله الأدبي يضعُ له عنوانا يتلقاه القارئ ويُحاول الوقوف على دلالته؛ ويعود في كلّ مرّة إلى النص ليستجلي دلالات العنوان أكثر، لذلك ينطلق المبدع من النص إلى العنوان بينما ينطلق الناقد أو القارئ عموما من العنوان إلى النص، وبالتالي هي عملية عكسية تنطلق

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر1998، دط، ص8.

من النص الى العنوان لدى المبدع وتنطلق من العنوان لتعود إلى النص لدى الناقد، ويمكن أن نُمثّل هذه العمليَّة بالشّكل التالي:

وهنا نشير إلى أنَّ ما نقصده في دراستنا هذه بالعناوين الرئيسيّة هو عناوين الدواوين المدروسة، في مقابل العناوين الفرعيّة الممثلة في عناوين القصائد المتضمنة في كلّ ديوان وهي أربعة عناوين: **بداية ما لا ينتهي، مقام البوح، العاديات، فصوص التناهي والتجلي**، وقبل الشروع في تحليل العناوين الرئيسية لهذه الدواوين والوقوف على مدى حضور الرمز الصوفي فيها، سنحاول أن نقف قليلا على مفهوم العنوان ووظيفته دون إسهاب في الجانب النظري حتى يتسنى لنا أن نُقارب هذه العناوين مقاربة تطبيقية.

أ-العنوان لغة:

تعددت المفاهيم اللغوية التي وُضعت لمصطلح العنوان بتعدد المعاجم اللغوية، وسنُحاولُ أن نقف على مفهوم واحد مأخوذ من **لسان العرب** ل **ابن منظور**، وهذا لاجتناب حشو هذا الفصل بالمفاهيم النظرية، يقول **ابن منظور**: "عَنَنْتُ الكتاب أي عرَّضتُهُ، وعَنَنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُهُ لكذَا أي عرَّضتهُ له وصرفتُهُ إليه، وعنَّ الكتاب يُعنّهُ عنًّا، وعَنَنْتُهُ، كعنونَهُ وعَنْوَنْتُهُ بمعنى واحد مشتق من المعنى، وقال اللحياني: عنَنْتُ الكتاب تعنينًا وعنَّيتُهُ تعنيةً إذا عنونتُهُ (...) ويُقالُ للرَّجل الذي يُعرضُ ولا يُصرّح: قد جعل كذا وكذا عِنوانًا لحاجته (...) قال ابن

بريّ: والعنوان الأثرُ"[1] فكلمة العنوان – حسب هذا المفهوم اللغوي – تعني الوسم الذي يَسمُ شيئا مُعيَّنا ويميّزه ولا يَعرضُ عمَّا فيه ككل بل يشُير باختصار إلى مضمون هذا الشيء.

ب–العنوان اصطلاحا:

لاشكَّ أنَّ الدلالة الاصطلاحية للعنوان لا تخرجُ كثيرا عن الدلالة اللغويَّة، بل ترتبط بها أشدَّ ارتباط؛ إذ يتضمن المفهوم الاصطلاحي للعنوان الكثير من الدلالات اللغوية التي اشتملت عليها مادة العنوان، غير أنَّ أهم ما يستوقفنا هنا هو ذلك الزخم الكبير من المفاهيم التي وضعت لهذا المصطلح وبالتالي فإنَّه من الصّعب الوقوف على دلالة دقيقة، وذلك باعتبار "العنوان من بين أهم عناصر المناص (النَّص المُوازي) فإنَّ تعريفه يطرحُ بعض الأسئلة كونه مجموع معقد (...) وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مردّه مدى قدرتنا على تحليله وتأويله"[2] إنَّنا نلحظُ انطلاقا من هنا أنَّه من الصعب تحديد مفهوم واحد ودقيق، ليس لكونه نصا صغيرا لا يتجاوز – في أطول حالاته– حدود الجملة الواحدة، وإنَّما مكمن هذا التعقيد راجع إلى مدى قدرة القارئ على تحليل دلالات هذا النص الموازي وتأويلها ومحاولة ربطها بدلالات المتن باعتبارهما يُشكّلان كُلًّا متكاملا.

وقبل أن نعرض بعض المفاهيم الاصطلاحية للفظة العنوان فإنَّه حريّ بنا بداية أن نُشيرَ إلى أنَّ الدراسات المتخصصة في العنوانيات أو علم العنونة (**la titrologie**) قد بدأت مع **ليو هويك** " أحد المؤسسين المعاصرين لعلم العنوان في كتابه الموسوم ب (سمة العنوان) (**la marque du titre**) الذي حدد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالمه التحليلية"[3] وقد قدَّمَ في

---

[1] -ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت/ لبنان، دت، دط، ص294.

[2] –عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 65.

[3] –المرجع نفسه، ص 66.

كتابه (سمة العنوان) تعريفا دقيقا وشاملًا للعنوان؛ حيث يقول: " مجموعة العلامات اللسانيّة، من جمل وكلمات، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتُعيّنه، تُشيرُ لمحتواه الكلّي ولتجذب جمهوره المستهدف"[1] وبذلك يكون العنوان كلمة أو جملة، يتخذُ لنفسه موقعا في أوّل النص، فيدُل عليه أو بعبارة أدَّقَ يختصرُ محتواه في أقل عدد ممكن من الكلمات بهدف جذب جمهور القُرَّاء إليه.

ونجد **الشريف حاتم بن عارف العوني** في كتابه **(العنوان الصحيح للكتاب)** يرى بأنَّ العنوان هو تلك "الألفاظ التي يضعها مُؤلف الكتاب نفسه على أوّل ورقة من كتابه"[2] فمُهمة وضع العنوان –حسبه– ترتبط بشكل مباشر بصاحب الكتاب، فهو أعلم بفحواه، وبالتالي فهو الوحيد القادر على وضع عنوان يختصرُ مضمون كتابه.

أمَّا العنوان في الثَّقافة العربيَّة فيُنظرُ إليه على أنَّهُ "العنصر الذي يُحددُ هُويَّة نص من النّصوص، ويُميّزُها عن هويات أخرى، كما أنَّهُ اختزال وتجميع وإظهار لما هو مطوي وخَاف من المقاصد (...) وبما أنَّهُ كذلك فإنَّهُ يُغري المتلقين ويُثيرهم للاطلاع على محتويات الرّسالة"[3] إنَّ كل نص له عتبة أولى تسبقه، ومن أهم هذه العتبات عتبة العنوان؛ هاته العتبة التي تُعتبر أول ما يُواجه القارئ قبل وقوفه على المتن، وبهذا يمكن القول أنَّ العنوان عتبة تكشف هويَّة النص المقروء، وتميّزُهُ عن سائر النصوص الأخرى، وتختزل مضمون النص بحيثُ يستطيعُ القارئُ أن يتصور الموضوع الذي سيطرحه النص قبل قراءته، واختيار

---

[1] - عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص67.

[2] - الشريف بن حاتم العوني: العنوان الصحيح للكتاب، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، 1419ه، ط1 ص17.

[3] - محمد بازي: العنوان في الثَّقافة العربيّة (التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1433ه/2012م، ط1 ص15/14.

العنوان لا يأتي عشوائيا بل إنَّهُ مبني على أسس مدروسة، بحيثُ يهدفُ واضعُ العنوان من خلال اختيار عنوانه بدقة إلى إغراء المتلقي ودفعه للاطلاع على محتوى النص، وبهذا يلعب العنوان دور الواشي بمضامين نصّه.

ولعلَّ أهم شيء نلحظُهُ هنا هو أنَّ جُلَّ هذه التعريفات الاصطلاحية تشتركُ في أنَّ العنوان هو عبارة عن كلمات أو جمل تقعُ في بداية الكتاب، وأنَّ هذا العنوان هو اختصار أو اختزال لمضمون هذا الكتاب، ما يجعل العناوين نصوصا مُصغّرة تُحيلُ على نصوص أخرى أكبر منها، كما أنَّ وضع العنوان هو من اختصاص المؤلف شريطة أن يبتعد عن العناوين الغامضة والملتبسة والتي تجعلُ القارئَ ينفرُ منها.

ج- رمزية العنوان الرئيسي:

إنَّ أهم ما لاحظناه في الدواوين التي تعرضنا إليها في هذا البحث هو عناوينها؛ التي جاءت مُصاغة بطريقة رمزية بحثه تتجه في أغلبها إلى الرمزية الصوفيّة، ولمَّا كان العنوان مُرتبطا أشدَّ الارتباط بنصّه كان من الطبيعي أن تكون هذه العناوين رمزية تُحيل على الموضوع الذي يطرحه النَّص الشّعري، وسنُحاول في هذا المقام أن نقف على دلالة العناوين الرئيسيَّة.

1-بداية ما لا ينتهي:

جاء العنوان **(بداية ما لا ينتهي)** من الناحية التركيبيَّة جملة اسميَّة؛ حيثُ إنَّ لفظة **(بداية)** هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي أو هذه وهو مضاف، ثم جاء بعده الاسم الموصول **(ما)** وحرف النهي **(لا)**، والفعل المضارع **(ينتهي)**.

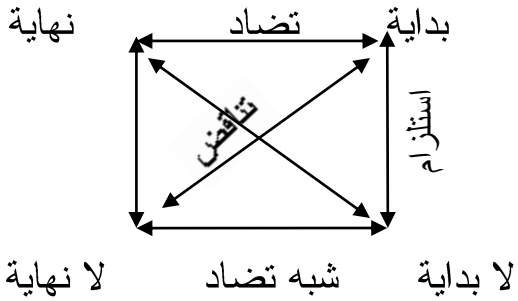
أمَّا من النَّاحيّة الدلاليَّة فيُشكّلُ عنوان **(بداية ما لا ينتهي)** تحدّيا بالنسبة للقارئ؛ ذلك أنَّ الجمع بين الضدين (بداية/ مالا ينتهي) مُوظف هنا لخلق إشكال لدى المتلقي وتحفيزه على التفاعل مع هذه النّصوص والرغبة في التعرف على مضامينها، وهذه الوظيفة الإغرائية التي ارتبطت بالعنوان، ولعلَّ أهم ما تهدفُ إليه هذه الوظيفة هو "إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته"[1] من خلال إعطاء صيغة مميّزة للعنوان، مما يجعلُ القارئ ينجذبُ نحوهُ، إنَّنا حين نقف على هذا العنوان فإنَّنا نقف على حقيقة نُسلّمُ بها وهي التضاد الحاصل بين القطبين (بداية ونهاية) وعليه كان من الطبيعي هنا أن لا نستغرب هذا الجمع المتضاد؛ إنَّهُ توظيف ذو مقصدية هدفه تحفيز القارئ ودفعه إلى استكشاف عالم النص الشّعري، وبهذا ينتقل القارئ من موقع التلقي السّلبي للنص الشعري إلى موقع التلقي الإيجابي، حينما يستفزدُ عنوان كهذا بضديته الصَّارخة، فيسعى القارئُ في هذا الوضع إلى البحث عن حقيقة هذا الإشكال الذي تطرحُهُ دلالة العنوان رغبة في تعويض تلك المساحة الفارغة التي يُعاني منها العنوان باعتباره نصًّا مُصغَّرا لا يبوحُ بمعنى النص، فالعنوان نص مُصغَّر لا يُمكنُهُ – مهما كانت دلالاته مكثفة– أن يتعرَّضَ إلى كلّ التفاصيل التي يعرضُها المتنُ الشّعري، وعليه فإنَّ القراءة التي يُقدّمُها المُتلقي/ الناقد لعنوان **(بداية ما لا ينتهي)** تسمح بسدّ الفجوات الدّلاليّة التي يَطرحُها هذا العنوان حين نصطدمُ به للمرَّة الأولى.

إنَّ هذا الترابط الموجود بين العنوان في شقّه الأوَّل **(بداية)** وشقّه الثاني **(ما لا ينتهي)** لم يأتِ عبثا، بل إنَّ للشَّاعر مقصدية واضحة من تخصيص ديوانه بهذا الاسم، ولعلَّ رمزية العنوان هنا واضحة بشكل كبير؛ إذ يتخذُ هذا العنوان **(بداية ما لا ينتهي)** صبغة صوفيّة؛ حيث يُمكنُ أن نربط البداية بالنهاية هنا بالتجربة الصوفية، أو لحظة الخُلوة التي يرتجي من

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربيّة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2011م، ط1، ص20.

خلالها المتصوف بلوغ مقام الحضرة الإلهيّة، أينَ تعتري هذه الحالة الشاعر من غير أن يستطيع تحديد بدايتها أو نهايتها التي تبقى مرهونة بمدى غوصه في عوالم هذه التجربة فلحظة تحقيق الوصال هنا – حسب المفهوم الصّوفي– تبقى مجهولة؛ فالبداية مرهونة بمدى تعمّق الصوفي في خُلوته لكنَّ النهاية تبقى مجهولة وغير محددة، لذلك جاء في العنوان **(ما لا ينتهي)**؛ ذلك انَّنا نعجزُ عن تحديد زمن نهاية هذه الخُلوة وعودة المتصوف إلى حالته الوجدانيَّة الطبيعيّة، إنَّها عودة تظلُ محبوسَةً في عوالم غيبيَّة، لذلك فهي لا تنتهي ولا نستطيعُ التكهُنَ بزمن نهايتها؛ إنَّ هذا العنوان يتعمَّقُ بشكل كبير في الحيّز الصوفي، فذكر البداية هنا مقرونة باللانهاية لم يكن ذكرا اعتباطيا؛ إنَّها حالة استمرارية قصوى وعدم انتهاء لشيء ما وهذا ما يخلقُ لدينا كقُرَّاء تَساؤُلا حول هذا الشيء الذي أعلن الشاعر عن بدايته في حين أنَّ نهايتهُ غير معروفة، ويدفعنا للبحث عن سبب هذه الاستمرارية التي لا يُعرف زمن نهايتها.

ومن جهة أخرى حين نحاول أن نُفسِّر هذه اللانهاية التي ذُكرت في العنوان من خلال تصفُحنا للديوان الشعري **(بداية ما لا ينتهي)** فإننا نلحظ أنَّ العنوان يرتبط بخصوصيّة هذا الديوان الذي جاء مبنيا على قصيدة واحدة تتوزعُ على جُزْئين: الجزءُ الأوَّل موسوم ب **(دوام اللَّانهاية)** والجُزء الثَّاني موسوم ب **(أراجيز في مقام الدّنو)** ويُمكننا أن نُسقط هذا العنوان على المربّع السيميائي:



يعتبر المربع السيميائي عنصرا مهما من عناصر تحليل البنية العميقة للنص، باعتباره يتشكّلُ من مجموعة من العلاقات المبرزة لتمثلات الدلالة فيه؛ إنَّ عنوان ديوان (بداية ما لا ينتهي) ل **محمد الميموني** يُجسّد شبكة من الثنائيات الضدية اتخذها الشاعر جسرا لإيصال مقاصده عبرها؛ فالثنائيات الضدية: بداية/نهاية، لا بداية/ لا نهاية تظهر جليا في العنوان وهذه الثنائيات هي تجسيد لقطبين متصارعين داخل النص قطب بداية الوصال الروحي وقطب نهايته الذي يبقى مفتوحا على ما لا ينتهي.

2- العاديات:

إنَّ ذلك الاهتمام الكبير الذي أولته الدراسات النّقدية المعاصرة للعناصر الخارج-نصيّة كان له أثر كبير في تفعيل قراءة النّص الأدبي، وكذا التوغل في متاهاته الابداعية، وقد ساهمت هذه العناصر الخارج-نصية في الكشف عن ثراء النّصوص الأدبيّة، وبيان خصوصية الظاهرة الابداعية، ولعلَّ أهم هذه العناصر هو العنوان؛ والذي بالرَّغم من كونه "بنية لغوية مستقلة بذاتها من حيث كونها منفصلة خطيا عن النص"[1]، إلاّ أنَّها في حقيقة الأمر ترتبط به أشَّد ارتباط، فتَعمل على اختصاره واختزاله في أصغر قدر من الألفاظ والكلمات، لتجذبَ بذلك فُضول القرَّاء وتدفعهم إلى استجلاء مُشكلات النّص، والعنوان الرئيسي الثاني الذي بين أيدينا فهو عنوان ديوان الشّاعر التونسي **طارق الناصري** الموسوم ب **(العاديات)**، وقد جاء العنوان بصيغته التركيبيّة كلمة واحدة **(العاديات)**.

أمَّا من الناحيّة الدّلاليّة فمصطلح **(العاديات)** يعني الخيل؛ التي عادة ما ارتبط ذكر اسمها بالفروسيَّة والشَّهامة والقوَّة في الحرب؛ حيثُ شاعت الحروب العربيَّة في الجاهليَّة وعُرف الفرسان في الجاهليّة بالخيول والسّيوف، وكان هذا رمزا للفروسيَّة والشّهامة، كما

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، ص 15/14.

وردت كلمة (العاديات) في القرآن الكريم في سورة مُستقلّة تحملُ هذا الاسم، حيثُ " أقسم الله تبارك وتعالى بالخيل لما فيها من آيات الله الباهرة، ونعمه الظاهرة ماهو معلوم للخلق، وأقسم [تعالى] بها في الحال التي لا يُشاركُها [فيه] غيرها من أنواع الحيوانات؛ فقال: ﴿**والعاديات ضَبْحًا**﴾ أي: العاديات عدوا بليغًا قويّا، يصدُرُ عنهُ الضبحُ، وهو صوتُ نفسها في صدرها عند اشتداد العدو ﴿**فالموريات**﴾ بحوافرهن ما يطأن عليه من الأحجار، ﴿**قدحًا**﴾ أيْ: تَقدَحُ النّار من صلابة حوافرهن [وقُوتهن] إذا عدون، ﴿**فالمغيرات**﴾ على الأعداء ﴿**صُبْحًا**﴾ وهذا أمر أغلبيّ، أنَّ الغارة تكون صباحا. ﴿**فأثرْنَ به**﴾ أي: بِعدوِهنَّ وغارتهنَّ ﴿**نقْعًا**﴾ أي غُبارًا. ﴿**فوسطن به**﴾ أيْ: براكبهنَّ ﴿**جمعا**﴾ أيْ: توسطن به جموع الأعداء الذين أغار عليهم"[1] إننا نلحظُ من خلال ما سبق أنَّ مدلول مصطلح **العاديات** يُحيل على الخيل؛ وقد شاع في العُرف الصوفي تقديس الخيول حتى صارت في فترات لاحقة تُزيّن مواكب الصوفيين خلال تأدية طقوسهم الخاصة، غير أنَّنَا حين تصفحنا الديوان لم نجد حديثا عن الخيول أو أنَّ القصائد قد خُصصت لوصف الخيل عند الصوفيّة إلَّا في مواضع قليلة، وهنا يُكسرُ أُفق توقع القارئ حين يصطدم بمجموعة من القصائد ذات الملمح الصوفي تنصبُ مُعظَمُها في وصف المرأة والخمرة والموت والشوق إلى المحبوب، ولهذا لا تكون العناوين كُلّها مُعبّرة عن مضامين نصوصها بل إنَّها في أحيان كثيرة تكون غامضة، وترمز إلى دلالات أخرى غير الدلالات الأولى التي تُوحي بها لحظة قراءتنا الأولى للعنوان، وهذا "يرتبطُ بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معا، أو ترتبطُ بالمضمون ارتباطا غامضا"[1] واختيار هذا العنوان لا يكون

---

[1]– عبد الرحمان بن ناصر السَّعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنَّان، تحقيق: عبد الرحمان بن مُعلَا اللويحقْ دار ابن حزم/ مؤسسه المعارف، بيروت/لبنان، 1424/2003ه، ط1، ص791.

[1]– عبد المالك أشهبون: العنوان في الرّواية العربيّة، ص19.

اعتباطيا بل إنَّهُ مُختار بدقة من قِبَل صاحب النص، وعليه فالتأويل الذي يُقدّمهُ القارئ مبني على اختيار صاحب النص للعنوان.

ولعلَّنا حين نتصفح الديوان سنجد قصيدة تحملُ عنوان الديوان ذاتهُ (**العاديات**)غير أنَّنا حين نقف على هذه القصيدة لا نجدُ فيها إشارة إلى الخيل إلّا في موضع واحد، وهذا ما يجعلنا نُقرُ برمزية عنوان هذا الديوان، الذي يتخذ من اسم الخيل عنوان له غير أنَّ توظيف دلالة الخيل لم يرد سوى في مكان واحد، ولنا أن نورد هذا المقطع الذي ورد في قصيدة **العاديات** يقول **طارق الناصري:**

وقالتْ:

ما أحلى أغانيك

بيد أنَّك مطر غريب

ونامت عند أقدام الخيول

رأيتُ الآن بلادي

لستُ أحزَنُ لرحيلي

ولستُ أحزَنُ أن لا تُحبي

فقط قليل من الخُطى تكفي
ويُحزنني أثر من كلّ الذي قد مضى
أن يُضنيكَ الخريفُ

ويُرهقني المُطلقْ[1]

[1]– طارق الناصري: العاديات، ص40.

ونلحظُ في هذا المقطع أنَّ مصطلح الخيل ظهرَ مرَّة واحدة فقط مقترنًا بأقدامها، ويُمكننا القول بأنَّ مهمة اختيار العنوان هي مُجازفة حقيقيَّة للمبدع، ومغامرة صعبة يخوض غمارها لحظة انتهاءه من تأليف كتابه، فاختيار عنوان كتاب ما يتطلَّبُ من صاحبه قدرا كبيرا من الطاقة الفكريَّة والجمالية؛ والتي تُمكّنُهُ من اختزال مضمون نصّه في مجموعة من الألفاظ التي لا تتجاوز في الغالب حدود الجملة الواحدة، وعادة ما يرتبط اختيار العنوان بالمبدع وخلفيته الثقافية والفكرية والايديولوجية، أو بما يريد أن يوصله للقارئ عبر نصّه ولمَّا كان التعالق بين العنوان ونصّه كبيرا صار لِزَامًا علينا أن نتحرى في كلّ مرَّة مدى تعبير هذا العنوان عن مكنونات نصّه من عدمها، وهو الأمر الذي حاولنا أن نتقصاه في هذا العنوان الذي شكَّلَ شيفرة رمزية جعلتنا نغوص في النص الشعري حتى نتبيَّن دلالاته.

3-مقام البوح:

جاء العنوان في صيغته التركيبيَّة جملة اسميَّة **(مقام البوح)**؛ حيثُ أنَّ كلمة **(مقام)** هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو، وهو مضاف، و**(البوح)** مضاف إليه، أمَّا من الناحية الدلاليَّة فإنّنا حين نقف على عنوان كهذا **(مقام البوح)** نلحظُ منذُ الوهلة الأولى رمزيته الصوفية وذلك من خلال مصطلحي **(المقام)** و**(البوح)** وهي مصطلحات صوفيَّة بحتة، فالمقام في العُرف الصوفي "عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام، وكلّ مقام في طريق الله تعالى فهو مكتسب ثابت، وكلّ حال فهو موهوب غير مكتسب غير ثابت، إنَّما هو مثل بارق برق فإذا برق إمَّا يزول لنقيضه، وإما أن تتوالى أمثاله"[1] إنَّ المقام هو ذلك السبيل الذي يسلكه المتصوف في طريقه نحو الله تعالى، وبما أنَّ مجموع القصائد الواردة في هذا الديوان تميَّزت بصبغتها الصوفيَّة، فإنَّ العنوان هنا يتحوّل إلى عتبة معبّرة عن النص، إنَّنا خلال قراءتنا

[1]-محيي الدين بن عربي: اصطلاح الصوفيَّة، ص 126.

الأولى للعنوان نتصور أنَّ قصائد هذا الديوان هي نصوص للبوح بخلجات شعورية متعالية في عالم الرّوح، وبما أنَّ العنوان يعتبر أوَّل عتبة " تواجه القارئ، فإنَّهُ موقع إستراتيجي وهذه الخصوصيَّة الموقعيّة، تهَبُهُ قُوَّة نصيَّة"[1] إنَّهُ يتمتَّعُ بقُدرته على أداء الوظيفة التأثيريَّة وهي أهم وأوَّل وظيفة ينشدُها صاحب النص حينَ يضعُ عنوانا، فالتأثير في القارئ هو ما يُحفزُهُ لاقتناء الكتاب، في حين تبقى العناوين ذات التركيب البسيط وغير المشوق أو الملغز والرّمزي أقلَّ حظا من حيث اقتناء واهتمام القارئ بالكتاب.

4-فصوص التناهي والتجلي:

يعتبر عنوان العمل الأدبي أهم عتبة يقف عندها القارئ قبل وُلوج عوالم المتن، إذ "يحتلُ العنوان كعلامة دالة موقعا يُضفي عليه نوعا من الالتباس، وأنَّه أوَّل عبارة تُشيرُ إلى النص وتَسمُهُ وتُقدّمُهُ للقارئ كمنتوج قابل للتداول والاستهلاك"[2] وهنا تتشكَّلُ علاقة بين العنوان والقارئ بعدما ينحصرُ دور الكاتب في ضبط عنوان لنصّه؛ هذا العنوان يتحوَّلُ إلى علامة دالة على مضمون النَّص، قد تُدخل القارئ في دوامة من الالتباس حين يكون هذا العنوان رمزيًا يخلقُ لدى القارئ فضولا ويدفعه لاكتشاف دلالات النص، وإنَّنا حين نقف على عنوان **(فصوص التناهي والتجلي)** من الناحية التركيبيَّة نجدهُ جملة اسمية؛ حيثُ أنّ كلمة **(فصوص)** هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي أو هذه وهو مضاف، والتناهي مضاف إليه والواو حرف عطف والتجلي اسم معطوف على التناهي، أمَّا من الناحية الدّلاليّة فإنَّنا حين نقف أمام هذا العنوان **(فصوص التناهي والتجلي)** للوهلة الأولى نتصور أنَّ استعمال كلمة

---

[1]-خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، التكوين للتأليف، والترجمة والنشر، دمشق، 2007، دط، ص95.

[2]-الطاهر روابينيَّة: التشاكل والتوالد في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع7، 2008م، ص112.

(فصوص) في العنوان مستمد من كتاب فصوص الحكم **لمحيي الدين ابن عربي**؛ فالعنوان منذ البداية يحلينا إلى الملمح الصوفي الذي يتجلى بوضوح في كلمة فصوص، وتظهر الصبغة الصوفية في عنوان الديوان أيضا من خلال كلمة **التناهي** التي تُشير إلى الانتهاء أو الاضمحلال الذي تعيشه الأنا المتصوفة لحظة تحقيق الوحدة، أمَّا الشق الثاني ممثلا في **التجلي** وهو "ما ينكشفُ للقلوب من أنوار الغيوب"[1] وهي درجة لا يصلها الصوفي إلا في حالة انقطاعه القصوى عن هذا العالم المادي؛ حيثُ تتجلّى روحه حينما تسموا عن العالم الأرضي المليء بالشّرور والآثام.

وعليه من خلال وقوفنا على هذه العناوين الأربعة **(بداية ما لا ينتهي/ العاديات/ مقام البوح/ فصوص التناهي والتجلي)** يُمكننا القول بأنّها عناوين ذات طابع رمزي واضح؛ حيثُ تتجلى معالم الرّموز الصوفيّة في هذه العناوين من خلال بعض المصطلحات الصّوفية التي تضمنتها ومن هنا يتحوَّلُ العنوان إلى علامة دالة على مضمون النص، وإن كانت هذه العناوين رمزية ما قد يجعلها عند غير أهل الاختصاص مبهمة الدلالة، إلا أنَّها تخلق طابعا جماليا تشويقيا يُحفّزُ على مقاربة النص.

2- رمزية العناوين الفرعية:

والمقصود بالعناوين الفرعية عناوين القصائد التي تضمنتها الدواوين الأربعة التي ندرسُها في هذا البحث، وبما أنَّ الوقوف على العناوين الفرعية ودراستها جميعها أمر لا يُمكن أن تستوعبه هذه الدراسة نظرا لأنّنا نشتغل على أربعة دواوين في كل من **تونس** و**المغرب** و**الجزائر**، ما يجعل أمر دراسة عناوين كلّ القصائد الواردة في هذه الدواوين أمرا

[1]- محيي الدين بن عربي: اصطلاح الصوفيَّة، ص 59.

صعبا نوعا ما، فإنَّني سأكتفي ببعض العناوين مع التركيز على العناوين ذات البعد الرمزي الصوفي الصَّارخ، والجدول أدناه يتضمن عناوين القصائد الخاصة بكل ديوان:

الشاعر	عنوان الديوان	عناوين القصائد الواردة فيه
محمد الميموني	**بداية مالا ينتهي**	تضمن هذا الديوان جزئين، أو بالأحرى هو قصيدة واحدة جاءت على جزئين، الجزء الأول: **دوام اللانهاية**، والجزء الثاني: **أراجيز في مقام الدنو**
ناصر اسطمبول	**فصوص التناهي والتجليّ**	تضمن هذا الديوان خمسة عشر قصيدة (15) وقد تراوحت عناوين هذه القصائد بين عناوين في شكل جمل وعناوين في شكل مفردة واحدة وهذه العناوين كما يلي: **فصوص التناهي** (وهي قصيدة تحمل عنوان الديوان في حدّ ذاته)/ **تجليات المضمر والبادي/ قال الحكيم "بيدبا"/ بكائية الملك الضليل/ مات من عاش بوجه/ ياقدس/ وهران/ أغنية المغيب/ الحرف المُضاء/ تراتيل الكلام/ أشجان المريد العابر/ أغنية إلى تاغيت/ أنشودة الفارس العائد/ أيَّتها البارقه/ بوارق الغروب وعسالج الخرُّوب.**

طارق الناصري	**العاديات**	وقد تضمن هذا الديوان إحدى عشر قصيدة (11) بين عناوين جاءت على شكل جمل وأخرى في صيغة مفردة واحدة، وقد جاءت عناوين هذه القصائد كما يلي: **معاريج البوح وأمجاد الحيطان/ أبدا يجيء/ العاديات** (وهي قصيدة تحمل عنوان الديوان في حدّ ذاته)/ **الرَّزايا/ مدائح المنفى القريب/ قلاع العنكبوت/ الذّبيح/ قمر على بعضه يستريح/ جريمة/ منام/ التائبون عن وجه امرأة في الرّخام.**
عبد الله العشي	**مقام البوح**	وقد تضمن هذا الديوان سبعة عشر قصيدة (17)، وقد تراوحت عناوين هذه القصائد كذلك بين عناوين جاءت على شكل جمل وأخرى جاءت في صيغة مفردة واحدة، وهي كالتالي: **أول البوح/ تجاوب/ افتتان/ أجراس الكلام/ احتفال الأبجديَّة/ حرائق الفتون/ قمر يتساقط في يدي/ العودة من وراء الماء/ لا تصمتي/ بهجة/ القصيدة/ نشيد الوله/ الغياب/ التأويه/ أيّها الشّعر/ السّر/ مديح الاسم.**

ولعلَّ ما نلحظه على معظم عناوين هذه القصائد أنَّها قد تضمنت رموزا تميل إلى الطابع الصوفي، وهو ما يُؤكد ارتباط العنوان بنصّه؛ إذ تشكّلت علاقة تلازمية بين العنوان ونصّهِ حيثُ أنّنا في أحيان كثيرة نعود إلى النص لنفهم دلالات العناوين الغامضة، ودون النص يبقى العنوان عاجزا عن تأسيس دلالاته المُختزلة في أقّل قدر ممكن من الكلمات، ومن غير العنوان يعجز النص عن اكتساب خصوصيته التي تُميّزُهُ عن غيره من النصوص الأخرى، فتغدوا العلاقة "بين مضمون النّص وعنوانه علاقة وظيفية تكاملية"[1]، وإن كان العنوان في الفترة المعاصرة يلعب على وتر إغراء القارئ وكسر أُفق توقعه، عكس العناوين التي كانت تُخصصُ بها القصائد قديما؛ إذ كثيرا ما كانت تميلُ إلى المباشرة والوضوح، وفي أحيان كثيرة لا يُخَصصُ الشَّاعر نصَّه بعنوان، ويترك القارئ في شتات، كما هو الحال بالنسبة للنصوص الشّعرية الجاهليّة، وسنحاول هنا أن نختار بعضا من العناوين التي ذكرناها في الجدول أعلاه وذلك لنقف على دلالتها، وما تخلقُه من جمالية تُضاف إلى جمالية توظيف الرمز الصوفي في النص الشعري؛ وذلك من خلال تتبعنا لرمزية هذه العناوين ومدى ارتباط دلالاتها بدلالات نصوصها.

لقد شغلت قضية تسمية نص أدبي معيّن بعنوان يُشيرُ إليه ويُكثّفُ دلالته ويُميّزُهُ عن غيره من النصوص الأدبيّة الأخرى اهتمام الأدباء والمؤلفين؛ حيثُ صارت مهمة وضع العنوان الذي يسم نصوصهم الأدبيَّة لا تقلّ أهميَّة عن كتابة المتن الأدبي، فمُهمة وضع العنوان لم تعد أمرا جُزافيا في الفترة المعاصرة، بل هو أمر يحتاجُ الكثير من التركيز والاختيار الدقيق حتى يتمكّن من أن يمنح القارئ ولو ملمحا عاما عن مضمون الكتاب أو النص الذي يقرؤهُ، وقد قيل قديما "الكتاب يُعرفُ من عنوانه وهذا القول المأثور يحملُ أكثر

[1]–عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص29.

من دلالة، وينفَتحُ على أكثر من جواب مُحتمل؛ لأنَّ العنوان قد يُعدّ مفتاح الكتاب إن لم يكن بابه الرئيس؛ فأثناء تجوالنا في ردهات المكتبات وبين ممراتها يتطلَّعُ فضولنا إلى عناوين معيَّنة، تلمعُ فجأةً كضوء دال، مرشد ودليل، يستوقفنا لتناول كتاب ما بعينه وتصفُحه، ولمَ لا اقتناءه أو إعارته إن لم يكن ممكنا تملّكُهُ، في حين نمر فيه مرور العابرين على كم هائل من العناوين الأخرى التي تنبعثُ منها تلك الإشارة الضوئية الخاطفة التي تجذبنا نحو هذا الكتاب أو ذاك"[1] وبهذا يُصبحُ العنوان أهم خاصيّة تُميّز النصوص الأدبيَّة، ولا يقتصر وضع العنوان على الجانب الإبداعي فحسب، بل إنَّهُ يُعتبرُ سببا رئيسا في اقتناء الكتاب من عدمه ولذلك نجد المؤلفين يعملون على وسم نصوصهم بعناوين مميزة؛ حيث يُضفون عليها رموزا تخلق طابع الجمالية بحيثُ لا يتأتى العنوان بسهولة للقارئ، وإلَّا تحولت هذه العناوين إلى عناوين مباشرة يغيبُ فيها عنصر الجمالية الذي يُميّزُ النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى، وهنا سنقف عند عناوين بعض القصائد التي جاءت بصيغة رمزية:

أ-دوام اللانهاية (من ديوان بداية ما لا ينتهي):

بما أنَّ العنوان يعتبر محطة مركزية يتم من خلالها العبور إلى النص، ولمّا كان يتعمَّدُ الكاتب وضع عنوان رمزي يطرح معنى آخر بعيد يتوارى خلف المعنى الظاهري، فإنَّهُ يجعَلُ من العنوان نصا مصغَّرا يستفز القارئ من خلال رمزيته التي تتعالى عن الفهم المباشر "فثمة عناوين لا تُسلّمُ نفسها بسهولة، وإنَّما تظل متحجبة ومتمنعة عن الظهور، إلَّا باستخدام نظام تأويلي أو سيميائي يفكّ شيفرتها (...) وإذا كان العنوان يُشكّلُ لحظة تأسيس وعي لدى القارئ فليس معنى ذلك أنَّ العنوان يقود إلى المعنى بسهولة وخاصة عنوانات الشّعر، فسرعان ما تكشفُ قراءة بقيَّة النص، إمَّا عن تثبيت هذا الوعي وتدعيمه وتعزيزه، أو

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص9.

عن نفيه وإحباطه وكسره توقعه، إنَّهُ مفتاح واحد يتم بواسطته الدخول إلى النَّص قصد فهم مراميه وتصوّر رموزه والكشف عن بنيته العميقة التي تنثوي خلف بنيته الظاهرة أو السطحيَّة"[1] فالعنوان وفقا لهذا التصور يُمكنُ أن يُشكّل متاهة بالنسبة للقارئ؛ إذ لا يكشفُ المعنى ولا حتى موضوع النص، بل يجعله في طي المجهول، ولا يبلغُ القارئ هذا المعنى إلَّا من خلال مقاربته للنص وفهم دلالاته، إنَّ هذا النوع من العناوين التي لا تُقدَّمُ للقارئ ببساطة عادة ما تكون عناوين رمزية، يختارها الكاتب لإغراء القارئ ودفعه لقراءة النص، والعنوان الرَّمزي عنوان مراوغ خصوصا إذا كانت هذه الرمزية رمزية صوفيَّة تتعالى عن عالم الحس لتغوص في عوالم روحانيَّة متعالية، وهو ما يُدخلُ القارئ في متاهة البحث عن دلالة هذا العنوان، وقد لا يفهمها في أحيان كثيرة إلَّا من خلال العودة إلى النص والرّبط بين مضمونه ورمزية عنوانه.

إنَّنا حين نقف على ديوان **بداية ما لا ينتهي** نلحظ بأنَّه لا يحتوي على قصائد عديدة بل جاء قصيدة واحدة مطوَّلة مقسَّمة على جزئين، الجزء الأول: موسوم ب **دوام اللانهاية** وأوَّلُ ما نلحظُهُ على هذا العنوان في بنيته التركيبيَّة أنَّهُ جاء جملة اسميَّة، أمَّا من الناحية الدلاليَّة فإنَّ العنوان يتخذُ طابعا رمزيا يستفزُ القارئ حين تقعُ عليه عيناهُ لأوَّل مرَّة؛ حيثُ أنَّ كلمة دوام تعني الاستمرارية وعادة ما ترتبطُ بشيء بدأ حديثا وتأمل فيه أن يدوم لفترة طويلة، وتكون النهاية ختام الأمر وزواله، لكنَّ الشَّاعر هنا كسر أفق توقع القارئ حين جعل من النهاية غير متناهية بل وربطها بالدوام؛ فتصير اللانهاية هنا في استمرار دائم، وعليه فإنَّ اختيار الشَّاعر لهذا العنوان لم يأت عبثا، بل هو عنوان فيه كثير من الرمزية، حيثُ يرمزُ من جهة إلى طول القصيدة واستمراريتها؛ حيثُ يطولُ نفَسُ الجزء الأول من القصيدة **(دوام**

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان: طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان/ الأردن، 2001، دط، ص41.

اللانهاية) ليليه الجزء الثاني ويظل مستمرا حتى نهاية الديوان، ومن ناحية أخرى يمكن أن يرمز هذا العنوان من المنظور الصوفي إلى لحظة تحقيق الوصال والاتحاد بالذات الإلهيَّة وهذه اللحظة غير معروفة النهاية وعليه فإنّ لانهايتها في دوام مستمر، إنَّ ملامح الرمزية الصوفية تظهر بشكل كبير في هذا العنوان ما يجعلُ القارئ لحظة التقاءه به يعيش حالة قلق دائم ورغبة في ولوج عوالم المتن الشعري وربطها بدلالات العنوان.

ب- أراجيز في مقام الدنو (من ديوان بداية ما لا ينتهي):

أمَّا الجزءُ الثاني: فهو موسوم ب **أراجيز في مقام الدنو**؛ وقد جاء العنوان من الناحية التركيبيَّة جملة اسميَّة، أمَّا من الناحية الدلالية فإنَّنا حن نقرأ هذا العنوان للوهلة الأولى نقف على مكوناته اللفظية التي تجعلنا نتصور مضمونه، فالأرجوزة (القصيدة التي تصلح للغناء) حين تقترن بعبارة **(في مقام الدنو)** يظهر الطابع الصوفي في العنوان، ونتصور أن **مقام الدنو** هنا هو لحظة تحقيق الاتحاد أين يغيب المتصوف عن عالمه الواقعي ليغوص في عالم آخر غيبي؛ لتنفصل ذاته عن العالم المادي المليء بالشرور والآثام وتسمو إلى عالم مثالي طاهر، وحين نعود إلى النص نجد أنَّ العنوان يُشيرُ إلى بعض دلالات النص، وذلك حين نجد في النص ما يرتبط مباشرة بالعنوان الدال عليه، يقول الشّاعر:

في الجهة الأخرى
من باب البيت المغلق المفتوح،

إنسان يتجاوز ذنوبه

أراد أن يتلوا أدعيات

لكن شفتيه انساقتا

في عدّ عكسي

لم يضع له بدءا ولا نهاية

إلى أن لقي رقما

بدا له ليّنا ورحيما

أحس باطمئنان لم يعهدهْ

فانصرف عن جلبة العابرين

خلف الباب

في الجهة الأخرى،

وما يلقنه الأقربون

مما لم يُعرهُ انتباها

الآن لا يُصغي إلَّا إلى نبوءة

مريحة رحيمة. [1]

إنَّنا حين نُحاول أن نُسقط العنوان على هذا النص فإنَّ أول ما يستوقفنا هو هذا المقطع الشّعري؛ حيثُ يُصوّر هذا المقطع الدلالة التي أشرنا إليها سابقا في حديثنا عن دلالة العنوان إذ يُصوّرُ لنا النص هذا الإنسان الذي يُحاولُ أن يتطهر من ذنوبه حين يقرأ أدعيته (تلاوة الأدعية)، ويسير إلى عالم آخر لم يعهده من قبل؛ عالم يشعُرُ فيه بالاطمئنان، فينفصلُ عن عالمه المادي المحسوس ولا يُصغي إلَّا إلى نبوءة، وهذا إسقاط على لحظة الخُلوة التي يعيشها

[1]-محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص134.

الصّوفي في سبيل تحقيق حالة الوصال؛ فينقطع عن العالم المادي وشهواته ويغوص في ملذات العالم الرّوحي، ومن هنا يُمكننا القول بأنَّ العنوان يرتبط أشدَّ الارتباط بنصّه؛ إذ عادة ما يكون العنوان نصا مُصغَّرًا يُحاولُ أن يختزلَ المتن في أقل عدد ممكن من الكلمات، ولعلَّ هذا ما يجعل " القراءة الفاحصة للعنوان بوصفه بنية مُختزلة، والاستقراء الداخلي للوظائف التي يؤديها في الشّعر ربَّما لا تُمكنُنا بسهولة من فهم دلالة العنوان، وحسم مغزاه، بل لابدَّ أحيانا من العودة إلى قراءة النَّص الأكبر ومحاولة مفاوضته، أو مناقشته، أو الحوار معه للاقتراب من فكّ شيفرته، والعودة إلى العنوان من ثُمَّ لمساءلته هو الآخر، ومُفاوضته في ضوء ما تحصَّلَ لنا من معرفة النص، والسبب في ذلك واضح وهو أنَّ العنوان مكثَّف ويفتقرُ إلى سياق"[1] وبهذا تبقى العودة إلى المتن الشّعري ضرورة حتمية يلجأ إليها القارئ ليقف على دلالات العنوان، فالعنوان هذا النَّص المصغر المكثَّف الدلالة لا يُمكنُهُ – مهما بلغت درجة كثافته اللّغوية– أن يبوح بدلالات النص جميعها ما يُحتّمُ على القرَّاء العودة إلى النص الأكبر، وهذا ما يُسهمُ بشكل كبير في فكّ اللّبس الحاصل حول العنوان.

ويبقى ارتباط العنوان بنصه ارتباطًا وثيقا، يهدف إلى حصر دلالة النَّص في أصغر قدر ممكن من الكلمات والجمل، والتي لابدّ لها أن تتميّز بشحنة دلالية مكثَّفة من شأنها أن تُثير انتباه القارئ، وتستثير فضوله لتدفعه إلى اكتشاف عوالم النَّص، ليأتي دور النَّص بعد ذلك لتفصيل ما كان قد أوجزه العنوان، ويصير دور العنوان حينها دورًا تحريضيا؛ يُحفّز القارئ ويدفعه إلى اكتشاف عوالم المتن والإبحار في تفاصيله، ففي اللَّحظة التي يصطدم فيها القارئ بالعنوان يكون المتن النَّصي في عالم المجهول، ما يجعل من العنوان جسرًا واصلاً

[1]-بسام موسى: قطوس: سيمياء العنوان، ص 43.

بين القارئ والنَّص، خاصة العناوين الملغزة والرَّمزية التي تحتاجُ قارئا حصيفا قادرا على تحليل النَّص.

ج- أشجان المريد العابر (من ديوان فصوص التناهي والتجلي):

جاء العنوان في بنيته التركيبيّة جملة اسميَّة، أمَّا من الناحيّة الدلاليّة فإنَّ أوَّل ما يستوقفا في هذا العنوان لحظة لقاءنا به هو حضور الرّمز الصوفي فيه بصورة جليّة؛ إذ يوظّفُ الشاعر بعض المصطلحات التي توحي بالصّبغة الصوفيَّة للنص الشّعري، فنجد مصطلح الأشجان الذي عادة ما ارتبط بالوحدة والعزوف عن الدنيا وملذاتها، وحالة الحزن التي تهيمن على الصوفي الذي يرفض عالمه المادي لأنَّهُ لا يتماشى مع طموحاته الروحانيّة، ما يجعلُهُ يشعُرُ بحالة من الشَّجن في هذا العالم، فيلجأ إلى خلوته التي يتجاوز من خلالها أشجانه، كما نلحظ في هذا العنوان لفظة المريد؛ والمريد "هو من عَزَفت نفسُهُ عن طيّبات الدنيا، وأعرَضَ عن لذَّاتها لتلذذه بوظائف العبادات"[1] ويتبع طريقة صوفيَّة ما ويحتاجُ المريد إلى شيخ يقتدي به ويسير على منواله، حيثُ يتخذُ الشيخُ طابعا تقديسيا لدى المتصوفة وعليه فإنَّ دلالات العنوان تُحلينا على حالة الشجن التي تعتري المريد في عالم مادي يختلف عن العالم الرّوحي الذي يسموا إليه، وحين نعود إلى نص القصيدة نجد الشَّاعر يقول:

غشيتني نوبة من شجن وحنين
كنتُ بين الحضور
وتوسَّم شيخي الجميع...
شرزا...
قال: "لا تُحاججني بحجة"
عُدْتُ نسيا بينكم

[1]-عاصم إبراهيم الكيالي: القاموس الصوفي، ص287/288.

"لم يعدنَ في البعيد حضور..."

خُلق الانسان عنودًا وبلا مقلتين كنودًا

سيغشيكم مطر

سيغشيكم سحاب"[1]

من خلال هذا المقطع نجد بعض دلالات العنوان متجليَّة فيه، إنّها حالة الاغتراب التي تعتري المتصوف في عالمه المادي، ما يخلق في نفسه حالة من الشّجن واللاإنتماء لهذا العالم فيتحول الشّاعر هنا إلى مغترب ومنسي في مجتمعه **(عُدْتُ نسيا بينكم)** وهذا تطلّع إلى العالم السّماوي الآخر الذي يطلبهُ المريد حين يتبعُ طريقة شيخه، ومن هذا المنطلق "بات العنوان أوّل شيفرة رمزية **(symbolical code)** يلتقي بها القارئ، فهو أوّلُ ما يشدّ انتباهه، وما يجبُ التركيز عليه وفحصهُ وتحليله بوصفه نصا أوليّا يُشيرُ أو يُخبرُ، أو يُوحي بما سيأتي وعلى القراءة باعتبارها تلقيًّا منهجيا أن تلتفت إلى العنوان محاولة ربطه بجسد النص، وهنا تبدأ عمليّة تأويل العنوان وبناء نصّيته، وإذن فإنَّ العنوان ليس عنصرا زائدا وإنَّما هو عتبة أولى من عتبات النَّص، وعنصر مهم في تشكيل الدّلالة، وتفكيك الدَّوال الرَّمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل"[2] ومن هنا نلحظُ بأنَّ العنوان بوصفه عتبة خارج نصيَّة، غير أنَّها تمنح القارئ إضاءات حول النَّص وتُساعد في قراءته وفكّ شيفراته التي تبدو غامضة للوهلة الأولى وذلك لإغراقها في الرَّمزية، غير أنَّ هذه الرمزية لا تُغرقُ في الغموض الذي يُؤدي إلى انغلاق دلالات النص ولكنَّها عادة ما تكون رمزية موحيَّة تُمكّنُ من إعطاء القارئ مفتاحا يستطيعُ أن يَلج به عوالم النص ويستجلي دلالاته.

---

[1]-ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص 107/106.

[2]-بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص53.

د- التائبون على وجه امرأة في الرخام (من ديوان العاديات):

جاء العنوان في صيغته التركيبيَّة جملة اسميّة، أمَّا من الناحية الدلالية فإنَّ هذا العنوان حين نلتقي به للمرَّة الأولى يلفت انتباهنا مصطلح **(التائبون)** الذي يُحيلُنا مباشرة إلى الشَّق الديني الصوفي، وارتباط التوبة هنا باعتزال ماهو مادي في سبيل نيل ماهو روحي، وحين يقترن هذا المصطلح بباقي العنوان **(على وجه امرأة في الرّخام)** فإنَّنا نربط بين هذه التوبة الصوفية (إتباع طريق الحق تعالى) وبين رمز المرأة في الشّعر الصوفي، حيت أشرتُ في موضع سابق من هذا البحث إلى أنَّ رمز المرأة في الشّعر الصّوفي قد اتخذ طابعا تقديسيا حينما ربطه الصوفيّة بالذات الإلهية سواء في طابعه الجسدي أو الرّوحي، فالوقوف إذن أمام عنوان كهذا يجعلنا نتساءل عن حقيقة هذه التوبة، وهنا يخلق العنوان لدينا كقرّاء رغبة في استجلاء مضمون النص، فنُحاول أن نعود للنَّص للوقوف على دلالة هذا العنوان، يقول **طارق الناصري:**

فرَشْتُ لنهديك التهاب حزني وصَبَبْتُ حنيني كُلَّهُ
وكلّ الأحاجي في جسد يأتيني مزقا ويرحلُ في كمد.
اقتربي أكثر يا حمامتي المرتعشة الخائفة، من غيابي ومن
حضوري، ومن توهجي، ومن حدودي البعيدة.
اقتربي أكثر من القلب المُحمى. كم يُشبهُك حين تأتين[1]

وهنا يتجلى بوضوح التوظيف المادي لجسد المرأة حيث يتطابق العنوان هنا مع متن النص، فتوظيف رمز المرأة في هذا المقطع جاء مقرونا بوصف المرأة من خلال بنيتها الجسدية وهذا أمر متعارف عليه عند بعض الصوفيَّة، وعليه كان من الطبيعي أن نجد هذا

[1]-طارق الناصري: العاديات، ص89.

التطابق بين العنوان والنص، فالتوبة هنا حين ترتبط برمز المرأة تأخذ منحى آخر غير التوبة المتعارف عليها في الفكر الديني، ربما يقصد بها الشّاعر تلك الخلوة التي تنقل الصوفي من عالم المادة المليء بالذنوب والآثام إلى عالم الرّوح الطاهر، إنَّ محاولتنا للوقوف على دلالة عناوين هذه القصائد هو محاولة للوقوف على رمزية هذه العناوين؛ فالبعد الرّمزي في العنوان يُحفّزُ "القارئ على ارتياد أفق انتظار جديد، وهو أفق لا يخلوا من غرابة تحفّ النص من كلّ جوانبه"[1] فقارئ العنوان يقف في كلّ مرّة على دلالات جديدة؛ ذلك أنَّ الرَّمزية التي تكتسي العنوان تجعلُهُ يعود بالضرورة إلى النص، وفي كلّ مرّة يكتشفُ دلالات جديدة ربَّما تختلفُ عن الدلالات التي وقف عليها في قراءته للعنوان دون الغوص في ثنايا النّص.

ه- العودة من وراء الماء(من ديوان مقام البوح):

نلحظ كذلك أنَّ عنوان هذه القصيدة قد جاء جملة اسمية، أمَّا من الناحيَّة الدّلالية فإنَّ هذا العنوان قد اشتمل أحد الرّموز الصّوفية بصفة واضحة وهو رمزُ **الماء** الذي يتخذُ في الفكر الصوفي طابعا تقديسيا؛ إذ ارتبط رمز الماء لدى الصوفيّة بوحدة الكون، كما أنَّ " صورة الماء العينية في ميله إلى الانحدار بحكم ثقله وكثافته فيرى صورة الإنسان الذي يروم الاتصال بمحبوبه ولا يقدر على ذلك لغلبة طينته روحانيته، كما أنَّ الماء لا يُمكنه الصّعود إلى أعلى إلَّا بُخارا، فكذلك الإنسان لا يمكنُه الصّعود ما لم يتطهَّر من حمأة الشّهوات والمغريات" [2] وعليه فإنَّ العودة من وراء الماء هنا يُمكنُ أن نعتبرها عودة المتصوف بعد تحقيقه للوصال؛ حيثُ تعودُ روحه أكثر طهارة ونقاء، ولا يمكنه أن يُحقق هنا الوصال إلّا

---

[1]-عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص156

[2]-كروم بومدين: أبوالحسن الششتري الصوفي الجوَّال حياته وشعره، ص135.

حين يتنزه عن كل ملذات الدنيا وشهواتها، ويُمكننا أن نقف على بعض دلالات النص لنرى مدى تطابقها مع العنوان، يقول **عبد الله العشي** في ديوانه **مقام البوح:**

أنا جئتُ من مدن الخرافة...

مُثقلا بحطام أصنامي

وأوثان الغواية...

فافتحي للعاشق المَعْبَدْ.

أنا عُدْتُ من أطلال أيّامي...

ومن بدد السّنين اليايساتِ

ومن وراء الماءْ...

بَدَدًا بَدَدْ.

فلتفتحي صدركْ،

للعاشق المجهد. [1]

ومن خلال قراءتنا لهذا المقطع نلحظ تجلي دلالات العنوان فيه؛ حيثُ يُصور الشاعر نفسه هنا قادما من مدن الخرافة مثقلا بحطام أصنامه، وهي دلالة على المتصوف الذي يرغب في تحقيق الوصال فيتطهر من ذنوبه ويعتزل العالم الدنيوي سائرا إلى العالم الروحاني في هيئة عاشق للذات الإلهيَّة وطالب لوصالها، ومن هنا يُمكننا القول بأنَّ عملية اختيار العنوان هي عمليّة مدروسة بدّقة من طرف المؤلف بحيث يستطيعُ عنوانه أن يختزل

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 48/47.

في أصغر قدر ممكن من الكلمات أبرز دلالات النَّص، و"إذا كان اختيار المؤلف لعنوان مخصوص لتسمية نصّه وتشكيله له بطريقة معيّنة ليس أمرا بريئا كما رأينا (...) ولكنَّهُ يروم إبلاغ رسالة معيّنة إلى المتلقي يتضافر الشكل والمحتوى في إيصالها"[1] إنَّ العنوان إذن ينبني تبعا لمقصدية الكاتب وتبعا للرسالة التي يُريدُ إيصالها إلى القارئ، وإذا جاء العنوان بصيغة رمزية فإنَّه يهدف إلى جعل المتلقي مهتما به، حين يخلقُ لديه نوعا من الاستفزاز الذي يجعلهُ يتوقُ إلى معرفة دلالات النَّص.

والحقيقة أنَّ اهتمامنا برمزية العنوان خاصة في طابعه الرّمزي الصّوفي، وفي الشّعر المغاربي خاصة قد جاء تبعا لأسبقيَّة النقاد المغاربة إلى الاهتمام بدراسة العتبات النصيَّة والعنوان خاصة؛ حيثُ أنَّ "المغاربة كانوا السبَّاقين إلى دراسة العنوان، فهذا محمد مفتاح نراهُ يُقدّمُ لنا معونة كبرى لضبط وانسجام النص، وفهم ما غمضَ منه؛ إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويُعيدُ إنتاجَ نفسه، وهو الذي يُحدد هويَّة القصيدة، فهو(...) بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبقى عليه، غير أنَّهُ إمَّا أن يكونَ طويلًا فيُساعد على توقع المضمون الذي يتلوه وإمَّا أن يكون قصيرا وحينئذ فلابدّ من قرائن فوق لغويَّة توحي بما يتبعُهُ"[2] إنَّ العنوان في الدراسات النقدية المعاصرة لا ينفصلُ عن النّص بل يُشكّلُ جزءا يكمّله ويعينُ القارئ على استكمال الدلالات الغامضة وفكّ شيفراتها.

---

[1]-يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، 1436ه/2015م، ط1، ص89.

[2]-فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر-لبنان، 1431ه/2010م ط1 ، ص227.

ومن هُنا يُمكننا القول بأنَّ العنوان يرتبط بنصه ارتباطًا وثيقا، يهدف إلى اختزال وتكثيف دلالة النَّص في أصغر قدر ممكن من الألفاظ، والتي لابدّ لها أن تتميّز بشحنة دلالية مكثَّفة من شأنها أن تُثير انتباه القارئ، وتستثير فضوله لتدفعه إلى اكتشاف عوالم النَّص ليأتي دور النَّص بعد ذلك في تفصيل ما كان قد أوجزه العنوان، ويصير دور العنوان حينها دورًا تحريضيا؛ يحفّز القارئ ويدفعه إلى اكتشاف عوالم المتن والإبحار في تفاصيله، ففي اللَّحظة التي يصطدم فيها القارئ بالعنوان يكون المتن النَّصي في عالم المجهول، ما يجعل من العنوان جسرًا واصلاً بين القارئ والنَّص، والحقيقة أن العناوين التي وقفنا عليها بشقيها الرئيسي والثانوي قد كانت عناوين رمزية ظهرت فيها اللمحة الصوفيّة بوضوح، وكانت في معظمها تشير إلى دلالات النص في قالب رمزي خلق عنصر الجماليّة.

3-رمزية الاستهلال(الفاتحة):

إذا كان العنوان أوَّلُ ما يقَعُ عليه نظر المتلقي فيدفعُهُ إلى اقتناء هذا الكتاب والعزوف على شراء آخر؛ وذلك باعتبار الوظيفة الإغرائية التي ترتبط بالعنوان في الغالب، الأمر الذي جعل العنوان من أهم العتبات النصيّة التي تُحيطُ بالمتن، فإنَّ الاستهلال لا يقلُ أهميّة عن العنوان؛ إذ يعتبر على "مستوى الكلام أوَّل مكتوب"[1] يُواجهُ القارئ بعد عتبة العنوان؛ حيثُ أضحت العتبات النصيّة تُشكّلُ مع النَّص كُلًّا متكاملا يُساعدُ على فهمه وتمثّله (أي النَّص)؛ إذ لم تعد الدراسات النقدية المعاصرة تعتمد على النص وحدهُ بل صارت العوامل خارج نصيّة تلعب دورا مهما في قراءة النص الأدبي، حتى أنَّها صارت تقف جنبا إلى جنب مع النَّص فتكشفُ بعض مدلولاته وتُميطُ لثام الغموض عنه.

---

[1]-عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص42.

وعلى هذا الأساس فإنَّ العتبات النصيّة ترتبط بنصّها ارتباطا وثيقا، حيثُ أنَّ "العلاقة بين العتبات والنَّص/ العمل الأدبي؛ علاقة جدليّة محضة، لا تتخذُ شكلا مستقيما، له نقطة بداية ونهاية، فالعنوان مثلا بوصفه عتبة بداية وباعتباره مظهرا من مظاهر العتبات؛ ذو طبيعة مرجعيَّة لأنَّه يُحيلُ إلى النَّص، كما أنَّ النص يُحيلُ إليه، وكذلك كلّ عتبات النَّص التاليّة: كالعناوين الجانبيَّة، والمطالع، والحافة به؛ كتواريخ النشر، وما كُتبَ حوله من دراسات؛ إذ إنَّ (النصوص الموازية) تقوم عليها بنيات النَّص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلا في نقل مركز التلقي من النَّص الموازي، وهو الأمر الذي عدَّته الدراسات النقديَّة الحديثة مفتاحا مُهما في دراسة النّصوص المغلقة، حيثُ تجترحُ تلك العتبات نصا صادما للمتلقي له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"[1] ومن هنا فإنَّ العلاقة بين النصوص وعتباتها هي علاقة وثيقة، كما أنَّها علاقة جدليّة مرجعيّة؛ فالعتبات تُحيل على النَّص الأدبي وهي في الوقت ذاته غير مستقيمة الدلالة خاصة حين تتسمُ العتبات بطابع الرَّمزية الذي يجعلُ القارئَ دائم البحث عن الدلالات المتوارية خلف هذه الرّموز التي تظهرُ في النّصوص الموازية وعليه فإنَّ العتبات النصيَّة تلعبُ دورا مُهما في فكّ مغاليق النّصوص الغامضة كما يُساهمُ النَّص الأدبي في كثير من الأحيان في فكّ الرّمزية المبهمة لعتباته، وبهذا تظلُ العلاقة بين النَّص الأدبي وعتباته علاقة متبادلة؛ حيثُ يُسهمُ كُلّ منهما في إزالة الغموض الناتج عن توظيف الرّمز في الآخر.

وبذلك صارت العتبات النصيَّة "من أهم القضايا التي يطرحُها النقد الأدبي المعاصر لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النّصوص، لقد أصبحت تُشكّلُ اليوم سواء في بلاد الغرب

[1]-بخولة بدر الدين: عتبات النص الأدبي، مجلة سمات، جامعة البحرين، العدد 1، ماي 2013، ص113.

أم في بلادنا العربيَّة حقلا معرفيا قائما بذاته"[1] نظرا لكونها تُعينُ القارئ على فهم عوالم النَّص الغامضة، وذلك حين تعينه على استكناه الدلالات المبهمة، وهي بذلك تُشكّلُ كُلًّا متكاملا مع النص حين تُسهمُ في تجلي دلالاته، وعليه لم تعد العتبات عناصر خارج نصيَّة لا تُسهمُ في قراءة النص وفكّ شيفراته، بل أضحت نصوصا موازية للمتن ولا تقلُ أهميَّة عنه.

ولعلَّ أهم عتبة سنقف عند رمزيتها في هذا المقام هي عتبة الفاتحة (أو الاستهلال بوجه عام)؛ ذلك أنَّ الفاتحة تعتبر بمثابة تهيئة نفسية للقارئ، تُمكِّنه من الاندماج في الجو العام للنّص، كما تُمكّنه من الولوج إلى عوالم المتن الغامضة؛ إذ تُعتبر الفاتحة النّصية مُلخصًا أو فقرة موجزة تُحاول أن تختصر ما تمَّ تناوله بالتفصيل في المتن، وقراءة الفاتحة تُمكّن القارئ من تشكيل تصور عام حول مضمون النّص، إلاَّ أنَّ قراءتها لا تُغني القارئ عن قراءة المتن الذي يتضمن بالضّرورة تفصيلا لما طُرح في الفاتحة، وبذلك فإنَّ الفاتحة تُعاضد النّص وترافقه في رحلة بناء المعنى، وهي بذلك تُساعد القارئ على تمثّل واستيعاب النّص وكذا تُعينه على تحليله وتعتبر الفاتحة فضاءا يصطدم به القارئ قبل أن يلج إلى عوالم المتن؛ إذ تشكّلُ "تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، المُصاحبة لنَّصها والعاضدة له شرحا وتفسيرا، فالمناص نص ولكنه نص يُوازي نصَّهُ الأصلي، مُحققا بذلك نصيَّته بمعاقدته (طباعيا) مع النَّاشر، فالمناصيَّة هي ما يجعَلُ من النَّص كتابا يقترحُ نفسهُ (بمصاحباته: النص المُحيط، النص الفوقي) على قُرَّاءهِ خاصة وجُمهوره المستهدف عامة"[2] ومن هنا نستطيعُ القول بأنَّ الفاتحة تُعدّ نصا مُوازيا للنَّص الأصل، وتُشكّلُ (مع العنوان والإهداء وغيرهما من العتبات النصيَّة الأخرى) مفتاحا لولوج عوالم المتن.

---

[1]– فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص223.

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص63.

وقبل الحديث عن رمزية الفاتحة في الدواوين الشعرية التي ندرسها ينبغي أن نُشيرَ إلى أنَّها تتدرجُ ضمن الاستهلال الي يَضُمُ المقدمة والفاتحة والتمهيد والمدخل والخاتمة فالاستهلال "عند جنيت هو ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا في اللّغة الفرنسيَّة واللّغات عموما، كل ذلك من النص الافتتاحي/**liminaire** (بدئيا/ **préliminaire** كان، أو ختميا/ **postliminaire**) والذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النّص، لاحقا به، أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (**postface**) مُؤكدة لحقيقة الاستهلال، ومن الاستهلالات الأكثر دورانا والأكثر استعمالا نجد: **المقدمة/المدخل** (introduction)، **التمهيد** (avant-propos)، **الديباجة توطئة** (prologue)، **حاشية**(note)، **خلاصة/إعلان للكتاب**(notice) **عرض/تقديم** (présentation)، **قبل (ال) بدء القول** (avant-dire)، **مطلع** (prélude)، **خطاب بدئي** (discours préliminaire)، **فاتحة/ديباجة** (préambule)، **خطية الكتاب** (exorde) وهنالك ما يُعرفُ **بالاستهلال البعدي** (postface)، والذي يتمثَّلُ غالبا في الخاتمة، ويضم أيضا كلّ من **الملاحق** (annexe)، و**الذيول** (après-propose)" [1] إنَّ كلَّ هذه المناصات تتعاضدُ لتُشكّلَ الاستهلال، كلّ بخصوصيته التي تُعينُ القارئ على مقاربة متن النص والحقيقة أنَّ ما يُهمنا هنا هو الوقوف على رمزية الفاتحة بصفتها النَّص الموازي الأكثر رمزية في الدواوين التي درسناها بصفتها تضمنَّت رموزا صوفيَّة في متنها، وهو ما نسعى للوقوف عليه في بحثنا هذا.

وعادة ما تتموقع الفاتحة "داخل الكتاب/النص، وهو ما يُعرفُ بالاستهلال الداخلي (préfaces internes)، والذي يتصدر مباحث الكتاب ومداخله مبررا تقسيماته، أو أن يكون هذا الاستهلال مندرجا بين المباحث، يعملُ كنص واصف وشارح للنص الأصلي، دون أن

[1]-عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 113/112.

ننسى الاختلاف الذي تُحدثُهُ الطبعات التي تعملُ على إعادة موقعة الاستهلالات فمثلا يُمكنُ لاستهلال افتتاحي/بدئي أن يُصبحَ استهلالا داخليا لمبحث من الكتاب، إلى غير ذلك ممَّا تستدعيه الحاجة الطباعيَّة، أو ما يقترحُه الكاتب على الناشر"[1] وعليه فإنَّ موقع الفاتحة يكون داخل الكتاب؛ أي بين غلافه الخارجي الذي عليه العنوان وبين متن الكتاب، وبهذا تتخذُ الفاتحة أهميَّة قُصوى ضمن خطاب العتبات النصيَّة، وذلك لكونها تُعدّ بشكل أو بآخر نصوصا لا تقلّ أهميَّة عن متن النص، والفاتحة أو المقدّمة أو الاستهلال عموما من العتبات النصيَّة التي يكتبها الأديبُ بنفسه حيثُ يقدّمُ لعمله بنفسه، ويُمكنُ أن يقدّم له شخص آخر سواء أكان كاتبا أو ناقدا يُبرر إيجابيات العمل الأدبي وسلبياته.

إنَّنا حين نُحاول أن نقف على رمزية الفاتحة في الدواوين التي ندرسها فإنَّنا لا نعثر عليها سوى في ديواني **العاديات لطارق الناصري** وديوان **فصوص التناهي والتجلي لناصر اسطمبول** في حين لم يتضمن كلّ من ديواني **مقام البوح لعبد الله العشي** و**بداية ما لا ينتهي لمحمد الميموني** عتبة الفاتحة، وسنحاول أن نقف على رمزية الفاتحة في الديوانين السّابقين فيما يلي:

أ-رمزية الفاتحة في ديوان العاديات لطارق الناصري:

جاءت فاتحة هذا الديوان في شكل مقولة لأبي حيَّان التوحيدي وجاء نصّها كالتالي: "**وقد قيل: الغريب من جفاه الحبيب، وأنا أقول، بل الغريب من واصله الحبيب" أبو حيّان التوحيدي**"[2] ومن هنا نلحظُ تجلي رمزية الاغتراب؛ إذ يُشيرُ الشَّاعر إلى أنَّ حالة الاغتراب لا تتحقق بجفاء الحبيب بل تتأتى بوصاله، وهنا نلحظُ مفارقة في هذه الفاتحة؛ إذ يتحول

---

[1]-عبد الحق بلعابد: عتبات، ص115.

[2]-طارق الناصري: العاديات، ص9.

الوصال مع الحبيب في هذه الحالة إلى سبيل للدخول في حالة من الاغتراب الرّوحي فالوصال الصوفي هي لحظة انفصال الذات واغترابها عن واقعها؛ إنَّها خروج من عالم دنيوي إلى عوالم أخرى غيبيَّة، لقد تجلَّت ملامح الرَّمز الصّوفي بوضوح في هذه الفاتحة التي تكسر أفق توقع القارئ وتجعلُهُ في قلق دائم بحثا عن الدّلالة؛ إذ لطالما ارتبط الاغتراب الصّوفي باللحظة التي تعقب تحقيق المتصوف للوصال مع الذات الإلهيّة؛ فالغريب هنا هو من يحققُ الوصال؛ إنَّها غُربة روحيّة تبتعدُ عن كلّ ماهو مادي وتسمو عنه لبلوغ ماهو روحي سامي، إنَّ الفاتحة هنا تُشكّلُ عتبة نصيَّة تعيننا كقرّاء على فكّ شيفرات النص الغامضة وتُشكّلُ إلى جانب العنوان **(العاديات)** مفتاحا يساعدُنا على ولوج عوالم المتن والوقوف على دلالاته المتوارية خلف ستار اللغة الرَّمزية، إنَّ هذه الفاتحة هي فاتحة رمزية يظهر فيها النزوع الصوفي الوجداني وتُحيل في أصغر قدر من الكلمات على مضمون النَّص.

ب-رمزية الفاتحة في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي:

أمَّا في ديوان **فصوص التناهي والتجلي** فقد وردت هذه العتبة باسم **(استهلال)** وجاءت على الشَّكل التالي:

الحرف محنة الغريب...
ألفيته تاجا يهُزُ الحُرّ نشوة...
ويسكُنُ القروحَ في الجحى...
تأوهَ في قوافي الشّعر ليلًا
يُشرقُ الحرفُ البعيد[1]

[1]-ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص7.

إنَّنا حين نقف عند هذا الاستهلال نجد الشَّاعر يُوظّفُ الحرف كرمز صوفي؛ إذ يتخذُ الحرف الرّمز طابعا تقديسيًّا عند الصوفيَّة؛ والحرف عند الصوفية هو" كل حقيقة مفردة في أيّ عالم من العوالم، تسمى في عالم الثبوت حرفا غيبيا، وفي عالم الوجود العيني حرفا عينيا وهذه الحقائق بتركيبها تظهر الكلمات، فالإنسان مثلا كلمة من حيثُ أنَّه يجمع في ذاته حقائق متعددة (حروف)" [1] والتجربة الصوفيَّة في حدّ ذاتها تنطوي على أسرار روحيَّة وعميقة والشَّاعر هنا في توظيفه لمصطلح (**الحرف**) يُشيرُ إلى الشّعر الذي تحوَّلَ إلى محنة للغريب (الشاعر المتصوف)، خصوصا وأنَّ بعض شعائر الصوفية منبوذة في المجتمع الاسلامي؛ إنَّهُ الشّعرُ الذي يعيشُ فيه الشَّاعر المتصوف قمَّة نشوته الصوفيَّة، إذ يعيشُ التجربة الصوفيّة بعمق روحانيته المتعاليّة فيُصوّرها شعرا يتخذُ من الرّموز الصوفيَّة لرسم ملامح هذه التجربة ولعلَّ هذا الاستهلال هو تمهيد لمحتوى المتن وتهيئة للقارئ للدخول في جوّ النَّص، حين يجعل من الشّعر الصوفي متنفسا للشّاعر المتصوف يصور من خلاله تجربته الرّوحانيَّة، ومن هنا تتحول العتبات النصيّة (العنوان/الفاتحة) إلى نصوص موازية لا تقلُ أهميَّة عن المتن، حيث تظهر فيهما الرّمزية الصوفيّة التي تُدخل القارئ في جو النص وتُهيؤه لقراءته حين يُضفي الرّمز على هذه العتبات طابع الجمالية الذي يتأتى حينما ينفلت النص من سطوة القارئ بسبب إغراقه في عوالم الرمزيّة، وهو ما يجعل القارئ في بحث مستمر عن المعنى المتواري خلف ذلك الغموض الذي يخلقُهُ الرّمز الصوفي.

[1]-سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص320.

ثانيا: جمالية التناص الرمزي واللغة الرمزية:

1-التناص الرمزي، تجربة جمالية أم ضرورة صوفيّة؟

شكَّلت ظاهرة التناص عصب العملية الإبداعية المعاصرة؛ إذ لا يمكنُ لأديب ما أن ينطلق في كتابة نصّه من الفراغ، بل إنَّ نصَّهُ ينبني على تجارب إبداعيَّة سابقة له، ولا ينقِصُ هذا من قيمة نصّه بل يزيده جماليّة، وذلك حينما يستطيعُ المبدعُ أن يمتص نصا سابقا لنصّه ويوظّفهُ بطريقة تخلقُ جماليَّة في نصّهِ الجديد، وتوظيفُ التناص ليس سهلا كما يتصوَّرُ البعض، أو أنَّهُ قص لأجزاء من نصوص أدبيّة سابقة ولصقها في نصوص أدبيّة لاحقة، بل هو قدرة إبداعية يمتاز بها الكاتب بحيثُ يستلهمُ من النص السّابق ما يخدمُ نصّهُ الجديد من حيثُ الموضوع ومن حيثُ الشَّكل والطابع الجمالي، فلكلّ شاعر مقدرة "في التفاعل مع النص السّابق: وهنا تشترطُ الدراسة العلمية تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص عن لاحقها، وأن يتجنب الاكتفاء بدراسة نص واحد واعتباره كيانا منغلقا على نفسه، لأنَّ ذلك من شأنه أن يُبيّن تفاعل النصوص وتحاورها فيما بينها على أن يكون النَّص السَّابق هو المؤثر في النَّص اللَّاحق، ومن الخطأ أيضا أن نقول أنَّ الشَّاعر يمتص نصوص غيره أو يُحاورها أو يتجاوزها فحسب المقام أو المقال وإنَّما هو التقاء وتقاطع النَّص الحاضر مع نصوص أخرى غير نصوصه، وهذه النصوص التي تكون الخلفيَّة النصيَّة تطفو على سطح النَّص وتتجلى على شكل بنيات يستوعبها النّص ويُوظّفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة"[1] الجديدة التي تختلف عن الدلالة القديمة التي وُظّفت في النص السَّابق، ويمكن للدلالة الجديدة أن تتخذَ مسارا جديدا لا يصبُ في سياق مسارها القديم، خصوصا إذا كان توظيف هذا التداخل قد جاء في إطار رمزي وهو ما يجعلُ الدلالة في هذه الحالة مُخالفة لدلالة النص السّابق، ويستعين

[1] يحيى بن مخلوف: التناص، ص53/52.

بها الأديب في نصّه الجديد في قالب رمزي من شأنه أن يخلق طابع الجماليَّة؛ إذ عادة ما يُحيلُنا تناص حادثة أو شخصية ما على رمزية تبني المعنى من جديد في النَّص الأدبي الجديد، وانطلاقا من هذا الطرح كان التناص في الشّعر المغاربي – من وجهة نظرنا– يخلقُ رمزية صوفيّة من شأنها أن تُحوّرَ الجزءَ المتناص، وتبني عليه دلالات جديدة مُغرقة في الرّمزية وتبتعدُ كثيرا عن دلالاتها في النَّص السَّابق ولكن استعانت بها لبناء الدَّلالة الجديدة.

وعلى الرّغم مما يبدو في النصوص الشّعرية الصوفيّة من توظيف جُزئي للتناص **(خاصة التناص الديني)**، وهو ما قد كفَّرَهُ بعض القُرَّاء الذين التزموا منطق القراءة الحرفيَّة للنص دون التأويل، إذ نُصادفُ تداخل النّصوص الدينيَّة (إسلام/ مسيحيّة / يهودية) في النّص الشّعري الصّوفي، فالشّعراء لا يقفون على القصّة أو الحادثة الدينيّة فحسب، بل إنَّ المقصود أعمق من ذلك؛ إنَّها وسيلة للتعبير عن حالاتهم الرّوحانيّة المتعالية، التي يعيشُون فيها أعمق حالات الاتصال الرّوحي، ويصيرُ التعبير بما هو مادي تشويها لعمق التجربة الصّوفية، وهو ما أوقع أدباء التصوف وشكك في دينهم، بل إنَّهم كُفّروا في أحياء كثيرة لكونهم يكتبون بطابع صوفي مغرق في الرَّمزية التي لا يَفهمُها إلَّا القارئ الحصيف العالم بمكامن هذه التجربة.

شكَّلت قضيَّة التناص أحد أهم المحاور التي عُنيت بها الدراسات النقدية المعاصرة وذلك باعتبارها تقنية تزيد من جماليات النصوص الأدبيَّة وتُحيي نصوصا سابقة لها وتُحاورها فالتناص في أبسط صوره يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه وبذلك يعتمد التناص على الخلفية الثقافية للكاتب، ما يجعلنا نجزمُ بأنَّ مهمَّة توظيف تقنيّة التناص ليست بالأمر السَّهل، خاصة إذا لم يكن للكاتب رصيد ثقافي وقرائي يُمكّنُهُ من توظيف القصَّة أو الشّخصية المتناصة بحسب ما يخدمُ نصَّهُ، وانطلاقا من كون التناص إحدى الجماليات الفنيَّة فإنَّنا نراها (من خلال دراستنا لبعض النّصوص الشّعريَّة المغاربيّة) ملمحا

رمزيا من شأنه أن يُضفي طابع الرّمزية الشّعرية على النَّص الصوفي وانطلاقا من هنا تأسست لدينا فكرة البحث في الملمح الرَّمزي الذي يُضيفُهُ التناص على النّص الشّعري الصوفي، حيثُ تتحوَّل هذه المُتناصات (الدينيّة خاصة) إلى معالم جماليَّة في النَّص الشّعري حين تُضفي طابعا رمزيا وتَجعلُنا نستشعرُ حالة من الغموض التي تخلقُ جماليَّة في النص الشّعري، فتوظيفُ الرَّمزية في هذه الحالة قد جاء اعتمادا على تقنية التناص، وذلك حين يستحضرُ الشَّاعرُ نصا سابقا ويُوظّفُهُ في التعبير عن دلالات نصّه الجديد، والشّعر الصّوفي من أهم الأنواع الشّعرية التي تنزَعُ إلى طابع الرَّمزية فيتَخِذُ التناص – حسب هذا المفهوم– طابعا رمزيا، حين يتحول تناص الأحداث والشّخصيات إلى رموز يُعبّر بها الشّاعر عن مكنونات نصّه الشعري، "ولا شكّ أنَّ استحضار السّياق الرّوحي والصّوفي الذي تتحرك في إطاره النصوص المعارضة من شأنه أن يُمكّننا من استكشاف الوسائل التناصيَّة التي تلقى المُعارض بواسطتها مكوّنات النّصوص المُعارضة ذات الطابع الحسّي، وتتلخصُ هذه الوسائل في الرّمز الصوفي؛ وهو الكلام الذي يقعُ بالإشارة، ويُعطي ظاهرهُ ما لم يقصد قائلهُ، ولهذا لا يُمكننا أن نحملَ هذه الأشعار على ظاهرها الحسّي الخالص إذا ما أدركنا طبيعة التجربة ومساقها الرّوحي"[1] فتوظيف التناص في النص الشّعري الصوفي من شأنه أن يخلق في النص طابعا رمزيا لا تتأتى دلالاته بسهولة للقارئ؛ فهذا التشخيص المادي للأشياء لا ينبغي أن يُنظَرَ إليه نظرة مادية سطحية، بل ينبغي البحث عن الدلالات المتوارية خلف تلك الهالة الرّمزية، إنَّها تجربة ذات امتدادات روحيّة مُغرقة في اللاَّحس فهي بذلك تحتاجُ قارئا عميقا لا يقف عند حدود المادي، إنَّه تناص يُغرقُ الطابع الرّمزي الذي يُضفي جماليّة على النَّص الشعري ويفتحُ آفاق تأويله.

[1]– عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقيّة، ص107/106.

وبهذا يَخلقُ التناص في النَّص الشّعري الصّوفي لغة ومعنًا رمزيا جديدا، ذلك أنَّ الرَّمز هو ضرورة جماليَّة، إذ إنَّهُ من أهم جماليات النَّص الأدبي الحداثي، وحين يقترنُ بالتناص الرّمزي يتحوَّلُ النَّص إلى بُؤرة رمزية يسطعُ فيها المعنى الجديد، ولا يكون هذا المعنى عبثيا بل يُقصَدُ به إحداثُ الدهشة لدى القارئ، وهو ما نلمحُهُ في مُعظم النّصوص الشّعرية الصوفيّة، ومن هنا يتشكّلُ بين المتناص والمتناص منه رابط مُشترك حين يخلقُ تفاعلهما لغة جديدة ودلالات جديدة تُستخلصُ بتأويل طريقة توظيفهما في النص الشعري الجديد، وهذا ما سنُحاولَ أن نقف عندهُ في هذا المقام من خلال مقاربتنا لبعض النصوص الشّعرية المغاربيَّة التي وظَّفت التناص الرّمزي وسيقتصرُ تركيزنا على رمزية التناص الديني (التناص القرآني خاصة)، ونشيرُ قبل ذلك إلى أنَّ المتناص والمتناص منه يتحدان في خلق دلالات رمزية جديدة في النّص الشّعري ويُمكنُ أن نمثّلَ لذلك بالشّكل التالي:

أ-رمزية التناص الديني (القرآني):

إنَّ حرصنا على البدء برمزية التناص الديني نابع من الحضور الغالب للتناص الديني (وبالتحديد القرآن الكريم) في النصوص الشّعرية الصوفيّة التي وقفنا عندها، وهذا النزوع إلى توظيف التناص القرآني يرجعُ إلى تأثر الشّعراء بدينهم الاسلامي وعدم مغالاتهم في الصوفيّة المتطرفة واعتدالهم في وصفهم لتجاربهم الصوفيّة المتعالية، واعتماد التصوير الجمالي الفني الذي ينزعُ إلى توظيف ألفاظ القرآن الكريم التي يُميّزُها الطابع الفني الجمالي الذي يزيد النَّص الأدبي رونقا، نظرا لما يتسمُ به القرآن الكريم من فصاحة وبيان بوصفه كتابا دينيا مُنزها عن الخطأ والتحريف، ما يعزز فيه سمة التصديق، ويجعله مفتوحا على تأويلات عديدة، خاصة حينما يرتبط هذا التناص القرآني بنص شعري صوفي، وسنُحاولُ في هذا

السّياق أن نقف على بعض المقاطع التي تضمن تناصا من القرآن الكريم والتي استطاع الشعراء من خلالها أن يخلقوا طابعا رمزيا أضفى جمالية على نصوصهم الشعريَّة، يقول الشّاعر التونسي **طارق الناصري** في ديوانه **العاديات:**

والآن ألف قبر لميلاد عتيق
لرحيلك رحيل آدم عن طينه الأوّل

وألف شاهدة لتضليل الحمامْ
لماذا كُلَّما آنستُ طريقا واحدة
يُضَلّلني قمران.

وتولّدين أنهار الحريق[1]

إنَّنا حين نقرأ هذا المقطع للوهلة الأولى نلمح تناصا قرآنيا في قول الشاعر **(لرحيلك رحيل آدم عن طينه الأوّل)** الذي يُشير فيه إلى أنَّ سيّدنا **(آدم عليه السلام)** أبو البشريَّة قد خُلق من طين، وإذا عُدنا إلى القرآن الكريم وحاولنا نقف على مقابل قرآني لهذه الدلالة فإنَّنا نعثُرُ على العديد من الآيات التي أشارت إلى خلق **آدم عليه السّلام** من الطين أو التراب وهي الآيات التي تُشيرُ إلى أصل **آدم عليه السّلام** والإنسان عموما، إذ يقول الله عزَّ وجلّ في محكم التنزيل: ﴿هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰٓ أَجَلًا ۖ وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِندَهُۥ ۖ ثُمَّ أَنتُمْ تَمْتَرُونَ ۝٢﴾"[2] ويقول أيضا سبحانه وتعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ۝٢٦﴾[3]، وغيرها من الآيات الأخرى التي تضمنت إشارات إلى كون الله عزَّ وجلَّ قد خلق الإنسان من طين

---

[1]-طارق الناصري: العاديات، ص16.

[2]-سورة الأنعام، الآية 2.

[3]-سورة الحجر الآية 26.

حيث وظَّف الشّاعر هذا التناص القرآني الذي تضمّن رحيل آدم عن طينه الأول أو إشارة إلى نُزوله من الجنة إلى الأرض بعد ما أغواه الشيطان لقوله تعالى" ﴿فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ عَنۡهَا فَأَخۡرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ٣٦﴾"[1] وربَّما أراد الشّاعر من خلال توظيفه للتناص القرآني هنا أن يُشيرَ إلى لحظة زوال الحالة الرّوحانية التي تعتري المتصوف وعودته إلى عالمه المادي المليء بالشّرور والآثام بعدما عاش حالة من التسامي الروحي في عالم منزه عن الماديات والشّهوات، إنَّه رحيل أشبه برحيل آدم من الجنة بعدما أغواه الشيطان، وهنا يُضفي التناص طابعا رمزيا على هذا المقطع فالجنة مكان النعيم والخير الدائم، والرحيل عنه رحيل محزن، كما أنَّ انتهاء حالة الاتصال الرّوحي بين الصوفي والذات الإلهيّة محزنٍ كذلك.

يقول **طارق الناصري:**

ياربُّ ما أضيق العبارهْ

والدَّربُ مشانقْ

يا بلادًا جفاني كلّ من فيها

حتى إبليسُ هُنا ليس يغويني

تعالي يا واهبة الشّوارعِ والقروحْ

أنمِيني ساعة خلف الرّياح

[1]-سورة البقرة، الآية 35.

رويّني حتى بماء أجاجْ[1]

إنَّنا حين نقف عند هذا المقطع الشعري للمرّة الأولى نلحظُ فيه الملمح القرآني بشكل كبير؛ إذ يوُظفُ الشّاعر هنا تناصا قُرآنيا يظهر من خلال توظيفه للعبارة **(حتى إبليسُ هُنا ليس يغويني)** التي تناص فيها آيات إغواء الشيطان للإنسان، نحو قوله تعالى: " ﴿وَٱتۡلُ عَلَيۡهِمۡ نَبَأَ ٱلَّذِيٓ ءَاتَيۡنَٰهُ ءَايَٰتِنَا فَٱنسَلَخَ مِنۡهَا فَأَتۡبَعَهُ ٱلشَّيۡطَٰنُ فَكَانَ مِنَ ٱلۡغَاوِينَ ١٧٥﴾"[2] إذ يُشيرُ الشّاعر إلى حين حالة الاغتراب الرّوحي التي يعيشها في ظلّ عالمه المادي، حتى أنَّ الشيطان لا يُغويه ولا تتحرك شهواته بحكم سموّه عنها، إنَّ الشّاعر هنا يرمز إلى حالة الصوفي الذي يتسامى عن ماديات عالمه طلبا لتحقيق الوصال مع الذات الإلهيّة، فيدخلُ خُلوته متجردا من شهواته فلا شيطان يُغويه طالما هو في حالة تسامي روحي عن كلّ ماهو دنيوي شهواني، وكذلك نجد العبارة **(رويني حتى بماء أجاجْ)** مقتبسة من قوله تعالى: "﴿وَهُوَ ٱلَّذِي مَرَجَ ٱلۡبَحۡرَيۡنِ هَٰذَا عَذۡبٞ فُرَاتٞ وَهَٰذَا مِلۡحٌ أُجَاجٞ وَجَعَلَ بَيۡنَهُمَا بَرۡزَخٗا وَحِجۡرٗا مَّحۡجُورٗا ٥٣﴾"[3] والماء الأجاج هو الماء شديد الملوحة وهنا تظهر رمزية هذا التناص الذي عمد الشاعر إلى توظيفه ليُضفي على النص طابعا رمزيا من شأنه أن يخلق جماليّة في النَّص الشّعري؛ فالشَّاعر يرى لحظة الوصال لحظة شبيهة بالارتواء بالماء بعد مدّة من العطش، وحتى وإن كان الماء مالحا في هذه المرّة إلّا أنَّه يتوق للارتواء به ومن هنا نلحظُ بأنّ الشاعر قد لجأ إلى التناص ليصف الحالة التي يعيشها المتصوف حين يدخلُ خلوته رغبة في تحقيق حالة الاتصال الرّوحي مع الذات الإلهيّة.

ويقول **محمد الميموني** مُوظفا التناص الديني بطابعه الرّمزي:

---

[1]-طارق الناصري: العاديات، ص66.

[2]-سورة الأعراف، الآية 175.

[3]-سورة الفرقان، الآية 53

وُلدتُ توًا
لا أدري ما كنتُ قبلَ الآن،
ظلًّا لشيء ما
أو فكرة أرادني ذهنٌ كبير خالقْ
تجسيما عُضويا لها
فكنت خلْقا فَوْريا
في صورة لم أخترها
بل هي اختارتْني خلقًا جديدا،
لعلني كنتُهُ قبلُ
أو كنتُ خيالهْ
أنى لي بمعرفةٍ
معنى "القَبْل: و "البَعدِ"

والحضور والغياب؟[1]

إنَّنا حين نقف على هذا المقطع الشّعري فإنَّنا نلمس فيه تناصا من حيث المعنى لا من حيثُ اللّفظ، فبعض الدلالات التي وردت في هذا المقطع تُحيلنا إلى بعض الآيات القرآنية التي تحدَّثت عن أصل الإنسان، فالإنسان لطالما قاده عقله نحو التفكير في أصل تكوينه وخلقه الأوَّل، لذلك اهتم القرآن الكريم بالإشارة إلى خلق الإنسان الأول **(آدم عليه السّلام)** من طين وأنَّ الله عزَّ وجلَّ هو المسؤول عن خلق الناس بصفاتهم وألوانهم وأحجامهم التي هم عليها والله قادر على إنشاء وتغيير خلقه كما يشاءُ، يقول الله عزَّ وجل "﴿عَلَىٰٓ أَن نُّبَدِّلَ أَمۡثَٰلَكُمۡ وَنُنشِئَكُمۡ فِي

[1] محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص43.

مَالَا تَعۡلَمُونَ ﴿٦١﴾ "[1] فالإنسانَ لم يكن يعلم السيرة الأولى التي كان عليها من قبل لو لم يرد ذلك في القرآن الكريم وهو ما جعله قبلها في حالة تساؤل دائم عن أصل خلقه وعن خالقه الذي صوَّرَهُ بهذه الصورة ، فجاءت العديد من الآيات التي أشارت إلى هيئة الإنسان من قبل أن يخلقهُ اللهُ في صورته الكاملة، يقول الله عزَّ وجلَّ: ﴿وَلَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٖ مِّن طِينٖ ﴿١٢﴾ ثُمَّ جَعَلۡنَٰهُ نُطۡفَةٗ فِي قَرَارٖ مَّكِينٖ ﴿١٣﴾ ثُمَّ خَلَقۡنَا ٱلنُّطۡفَةَ عَلَقَةٗ فَخَلَقۡنَا ٱلۡعَلَقَةَ مُضۡغَةٗ فَخَلَقۡنَا ٱلۡمُضۡغَةَ عِظَٰمٗا فَكَسَوۡنَا ٱلۡعِظَٰمَ لَحۡمٗا ثُمَّ أَنشَأۡنَٰهُ خَلۡقًا ءَاخَرَۚ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحۡسَنُ ٱلۡخَٰلِقِينَ ﴿١٤﴾ "[2]؛ إنَّها إشارة صريحة إلى كون الإنسان قد خلق من طين، فكان نطفة ثمَّ علقة ثُم مضغة ثمَّ شكَّل سبحانه وتعالى العظام وكساها لحما حتى خلق الإنسان في أحسن صورة فالشّاعر في توظيفه لهذه الدلالات القرآنية بمعانيها لا ألفاظها يخلق في النص معنى رمزيا جديدا حين يصف حالته بعد تحقيق الوصال والتسامي عن هذا العالم المادي وبلوغه أسمى الدرجات الروحانية بالولادة الجديدة، التي نسي فيها ما كان عليه من قبل، إنَّ الصوفي حين يصل إلى حالة الاتحاد الروحي مع الحق يتطهر من ذنوبه ويسمو عن شهواته، وينسى ما كان عليه من قبلُ، إنَّهُ تناص استطاع فيه الشّاعر أن يربط بين قدرة الله على التغيير وإنشاء الخلق في صورة جديدة وبين الولادة الروحيّة للمتصوف حين يحقق الوصال مع الحق.

ويقول **ناصر اسطمبول** موظفا التناص الرمزي:

لو خُلق الناس سُكارى في عُروج التَّجلي

ما تواجد القلب أو تحسَّر

---

[1]-سورة الواقعة:الآية62/61.

[2] -سورة المؤمنون: الآية 14/13/12.

أطفأ الإنسان أحداقنا[1]

إنَّنا حين نقف للوهلة الأولى عند هذا المقطع الشّعري فإنَّ أوَّلَ ما نلمحُهُ هو التناص الديني من القرآن الكريم من قوله تعالى من سورة الحج: ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ۝٢﴾"[2] وهذه إشارة صريحة إلى هول يوم القيامة، وحين يُوظّفها الشاعر هنا **(لو خُلق الناس سُكارى في عُروج التَّجلي)** فإنَّهُ يوظفُ السُّكر هنا بمعناه الرّوحي وليس السّكر المادي الذي سببهُ الخمرة المادية، وإنَّما هي خمرة صوفيّة روحية تأخذ المتصوف من عالمه إلى عالم روحاني يتسامى عن العالم المادي، وهي بذلك شبيهة بحالة السّكر التي تعتري الناس في يوم القيامة لهول ما سيرونهُ، إنَّ توظيف الشّاعر لهذا التناص القرآني قد أضفى طابعا رمزيا على النَّص الشعري، وذلك حين يحيلنا إلى الحالة التي تعتري الشّاعر المتصوف في خلوته فيفقد إحساسه بعالمه الواقعي وينغمس في العالم الروحاني فتصير حالته شبيهة بحالة السّكر.

ويقول **عبد الله العشي** موظفا التناص الديني:

هذا صوتُ مولاتك

فاغمُر يدَها،

من فُيوض الحب، نهرا

وهوًى عذْبا

وسحرا.

---

[1]-ناصر إسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص 13.

[2]-سورة الحج، الآية 2.

هي ذي في حضرة الوادي تَجلَّتْ

فاخلعِ النّعل..

فمولاتك تدنو منك.

فاسجُد...

واقتربْ

وافرشِ الكون لها...

من رَسِيسِ الحبّ... [1]

يصور لنا الشّاعر عبد الله العشي في هذا المقطع حالة تجلي مولاته أو محبوبته (الذات الإلهية) ودنوها منه لتحقيق لحظة الوصال، ونجده في هذا المقطع يُوظّفُ تناصا قرآنيا مع الآية الكريمة من سورة العلق، يقول الله عزَّ وجلَّ: " ﴿كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِب ۩ ﴿١٩﴾﴾"[2] وهذه الآية الكريمة تدعو إلى عدم طاعة من يدعو إلى ترك الصّلاة وتدعو إلى الصلاة والتقرب من الله عزَّ وجلَّ، وهو ما تناصه الشَّاعر ووظَّفهُ في هذا المقطع الشّعري لتصوير لحظة تحقيق الوصال والدُنو من محبوبته وبذلك جاء هذا التناص بطابع رمزي ليُشيرَ إلى لحظة الدنو من الذات الإلهية لتحقيق الوصال معها **(فمولاتك تدنو منك)** فالدعوة للاقتراب هنا تماثل الدعوة لله والاقتراب من الله عزَّ وجلَّ في الآية الكريمة.

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص86.

[2]-سورة العلق، الآية20.

2- اللغة الصوفيّة؛ بين المأزق الدلالي والمخرج الرمزي:

عرفت لغة النصوص الشّعرية المعاصرة منحا جديدا، فلم تعد تلك اللّغة النمطيَّة التقريرية بل انفتحت على آفاق رمزية نقلت القارئ إلى عوالم خياليَّة، وأدخلتهُ في متاهات البحث عن المعنى الذي صار زئبقيا يتخِذُ مع كلّ قارئ جديد دلالات جديدة مرهونة بخلفياته الثقافية، وبهذا تعددت القراءات النقديّة للنَّص الشّعري الواحد وذلك حينما صارت اللّغة من أهم أركان الجهاز الرّمزي وخرجت بالنَّص الشّعري عن نمطيته المعهودة؛ إذ لم تعد لغة تنشدُ طرح المواضيع ونقل الأفكار والمشاعر فحسب، بل صارت لغة تَنْشد الجمالية والفنيَّة في النص الشّعري، وبذلكَ اكتسبت اللّغة مع الرَّمز طابعا خاصا؛ إذ "استطاع الإنسان أن يضبط الواقع وأشياءَهُ اللَّامتناهية في إطار مُنظَّم محدود من الكلمات والأسماء وأن يُنقِذَ بهذه الشَّبكة المُنظمة من الرّموز الواقع من غفلية الضياع والفوضى وأن يُحكمَ سيطرتَهُ على الواقع، لأنَّ الاسم الذي يُطلَقُ على الشيء، يجعلُ ذلك الشيء معيَّنا متميّزا عن الأشياء الأخرى، كذلكَ يجعلُهُ مِلكا بين يدي الإنسان، وصارت اللّغة(...) تأخذُ صفة المماثلة للشيء ذاته وصارت وسيلة لحيازة الشيء وفهمه والسيطرة عليه أي صارت تحملُ بذاتها رُؤية للعالم تتكيَّفُ مع من يتكلَّمها" [1] واللغة الرمزية مهما أغرقت في الغموض إلَّا أنَّها تترك للقارئ مساحة صغيرة من الإيحاء يستطيعُ من خلالها أنْ يُؤول الدلالات الغامضة؛ ومهما بدت هذه الرّموز المُوظفة غريبة وغامضة إلَّا أنَّها تُعبّرُ عن دلالات مستمدة من الواقع.

شغلت قضيّة اللّغة الرّمزية النقاد في الفترة المعاصرة نظرا لما تُضفيه من جمالية على النَّص الشّعري من جهة، ونظرا لما تفتحهُ من آفاق واسعة للتأويل من جهة أخرى؛ وذلك حين تُعزّزُ عملية القراءة والتلقي، وإن كان اللجوء إلى اللغة الرّمزية يُشكّل هاجسا بالنسبة

---

[1]-هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرّمز الصوفي، ص30/29

للقارئ فإنَّ الأمر أشدّ وأصعب حين يتعلَّق الأمر برمزية اللّغة الصوفيَّة نظرا لإغراقها في الغموض؛ واللّغة الصوفيّة تحديدا هي لغة شعرية على وجه الخصوص نظرا لإغراقها في الخيال الذي يخرجُ عن نطاق ما يتقبَّلُهُ العقل، وتوظيف الرّمز الصوفي في نصّ شعري معيَّن لا يعني أنَّ الشَّاعر يشيرُ إلى تلك الدلالة الملموسة للمصطلح المستخدم في سياق معين، بل يحملُ دلالات أخرى متوارية لا تتأتى إلَّا للقارئ الحصيف المتفقه في الصوفية وفكرهم العميق، ولعلَّ هذا التوظيف المادي للتعبير عن ماهو روحاني هو ما عزَّز التشكيك في الفكر الصّوفي أو تكفيره في كثير من الأحيان، إنَّ أهم ما يتميّز به الأدب عموما والشّعر منه خاصة هو خاصيّة الإبداع والجمال الفني الذي يأسرُ القُرَّاء؛ مما يُحتم على الشعر أن "يُبدِعَ لُغته الخاصة ورُموزهُ الخاصة ومجاله الحالم، وأنَّ اشتغالهُ الأساس يجبُ أن ينصب على تحطيم الحواجز الوهميَّة التي يُقيمها العقل الموضوعي بين الواقع والخيال، أو بين الحقيقة والخُرافة، أو التاريخ والأسطورة، إنَّ لغة بودلير تعمل على الخلق الفنّي المحض غير المسبوق، الإبداع لا التقليد الابتكار لا العادة"[1] ولهذا جاءت لغة الشّعر الصوفي مختلفة، متميزة برموزها التي تتخذُ طابعا صوفيا يجعلها تبدو مُبهمة للقارئ، وهذا لا يُعَدّ سقطة من الشَّاعر بقدر ما يُعدّ ميزة يتفرّدُ بها عن غيره، من خلال قدرته على الإبداع وتوظيف الرّموز الدالة على مرموزاتها وإن كانت بطرق ملتوية لا يصل إلى فكّ شيفراتها بسهولة.

إنَّ اللغة الصّوفية هي لغة عرفانيَّة؛ إذ استخدم الصوفيّة لغة خاصة بهم للتعبير عن مواجيدهم، إنَّها لغة تعبّر عن تجربة روحانيّة عميقة، والتعبير عنها بماهو مادي من شأنه أن يُحرّفَ الفهم، فيُنظَر إلى هذه التجربة من خلال لغتها الرمزية على أنَّها شرك وكُفر وخروج عن تعاليم الدين، وذلك حينما يُجرّد الشّاعر المصطلحات الصوفية من دلالتها المعجمية لتوليد

[1]-سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص 369/368.

دلالات جديدة غامضة ومُبهمة، وهو ما يجعلُ من اللغة الصوفية الرّمزية ذات دلالات شعرية مفتوحة على معاني مجهولة، وسنُحاول من خلال مقاربتنا لبعض النصوص الشّعريَّة المغاربيَّة أن نقف على رمزية لغتها، وذلك من خلال الوقوف على جدلية المأزق الدلالي والمخرج الرمزي ولعلَّ أحد أهم الرّموز الصوفية التي أدخلت القُرَّاء في متاهة التشظي الدلالي هو رمز المرأة حيثُ يقول **طارق الناصري**:

أعتَصِرُ الظهيرةَ

أقَشّرُ القلبَ للأصدقاءِ

فما صدَّقوا أنَّ امرأة تتّسعُ

فمَا لكلّ الرّياحِ

المخلوعة من عرشِ السّكون

والتي لا صفة لها ولا رجاءَ

ولا سماءَ بعدَ الغروب

سوَى شارع تُركَ حينْ

الشّارَعِ المُلطّخِ بضوء لا يشتهيه

والضوءُ يَابسٌ لا يضيءُ

سِوى فتحةٍ للحنينْ

ووجهُكِ الآنَ قادمْ

كالرّصاص إلى الجسدْ[1]

شكلَّ رمز المرأة عصب الشّعر الصوفي؛ حيثُ اتخَذَهُ الشّعراء رمزا للذات الإلهية، فعادة ما ارتبط وصف المرأة بالجمال الذي راحوا يربطونه بجمال لحظة الوصال بالمحبوبة (الذات الإلهيّة)، وإنَّنا حين نقف أمام هذا المقطع الذي وظَّفَ فيه الشَّاعر مُسَمَى المرأة **(فما صدَّقوا أنَّ امرأة تتّسعُ)** فإنَّنا نقفُ من خلال القراءة الظاهريّة على ذلك التوظيف المادي للمرأة المحبوبة، حيث يتحدثُ عن الحنين إليها وإقبال وجهها كالرّصاص إلى الجسد، وهو ما يُدخِل قارئ هذا النص في جوّ الغزل الذي يظهر للوهلة الأولى، ولكنَّه من خلال تتبعَهُ لدلالات القصيدة فيما بعد سيكتشفُ دلالات جديدة تصبّ في السّياق الصوفي وجاءت على هيئة رمز **(امرأة)**، ولعلَّ هذا ما يتأكدّ مع قول الشّاعر **(ووجهُكِ الآنَ قادمٌ/ كالرّصاص إلى الجسد)** الذي سيُحيلنا –لامحالة– إلى حالة تحقيق الوصل وذلك حين يفنى العبد عن أوصافه ويظهرَ بأوصاف ربّه على الوجه اللّائق بالإنسان، إنّها درجة عالية من الابداع الذي يعمدُ إلى توظيف الرّمز الصوفي للابتعاد عن دائرة الكفر التي حُشِرَ فيها المتصوفة ومن يَكتبُ على شاكلتهم.

ويقول الشّاعر **عبد الله العشي** مُوظفا رمز المرأة الذي يَخلُقُ في النص الشعري مأزقا دلاليا:

أيُّ حورية غَمَرَتْني

فَهِمْتُ.

وأَلْقَتْ عليَّ نوارِسَها،

---

[1] طارق الناصري: العاديات، ص15/14.

عمَّدَتني بماء النبوءات...

حتى توهَّجتُ عشقًا،

وبُحتُ.

وسَرَتْ بي بين السّموات

والطّرق اللّولبيَّة...

حتَى ذُهِلتُ.

غَمَرَتْني فُيوضاتها[1]

ويعودُ رمزُ المرأة للظهور عند الشاعر **عبد الله العشي** في صورة المحبوبة أو العشيقة الجميلة **(حورية)** مُوظفا مع رمز الماء في صورته العينية في التعميد به **(العقيدة المسيحيّة)** ليُصوّرَ صورة الشَّاعر المتصوف الذي يروم الاتصال بمحبوبته، ويقطعُ في ذلك سفرا روحيا حتى تغمرهُ فيوضاتها، إنَّه تعبير مادي عن عوالم روحانية تتسامى عن عالم الحس وعمَّا يتقبَّلُهُ العقل والمنطق.

ويقول الشّاعر المغربي **محمد الميموني:**

أنا الشيخ الصبيّ

أقف الآن في انتظار الطفلة الجميلة

فقد تُطلُ بغتةً

[1] عبد الله العشي: مقام البوح، ص 66.

ويهتزُ قلبي لها

كما ارتعشَ قبلُ

واستقبلها بفرحة خجولة بريئة

حتى وإن كانت مثلي

تحيا شبابها الهَرم العاشقْ

تفتحُ الأبنوس

تسحبني بلطف وتُدخلني

تُجلِسُني أمامها

على مقعد ثابت وفيّ،

أصمت وفقَ عادتي مُنبهرا

إلى أن تستحثني

فلا أملِكُ قولًا[1]

يستوقفنا هذا المقطع الذي تنطوي فيه بعض الدلالات الصوفيَّة المتوارية خلف ستار اللغة الرَّمزية؛ إذ يُصور الشَّاعر هنا ظاهريا مشهدا للشيخ الصبي الذي ينتظر قدوم الطفلة الجميلة على غفلة ليهتز قلبه، وتسحبهُ إليها بلطف وتجلِسُه على مقعد فيصمت مُنبهرا في حضرتها، إنَّ القراءة الأولية الظاهرة لهذا المقطع الشّعري من شأنها أن تُدخل القارئَ في مأزق دلالي يلهثُ وراءَهُ لاقتناص المعنى الذي يُريد الشّاعر المتصوف أن يّبُثَّهُ في نصّهِ فالمقطع هنا ينبغي أن نقرأه متصلا غير متجزئ حتى تتضحَ لنا الرمزية الصوفيّة التي تظهرُ

[1] محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص153.

في آخره (**أصمت وفق عادتي منبهرا**) وهي إشارة إلى حالة الصمت التي تنتاب الصوفي لحظة تحقيقه لحالة الوصال وهنا يستطيعُ القارئ أن يُخرج النص من المأزق الدلالي الذي وقع فيه، فالطفلة الجميلة في هذا المقطع هي رمز إلى الذات الإلهية التي يُصور الشَّاعر وصالها وقربها بالشعور الجميل الذي يبعثُ في النفس الفرح، إنَّها حالة الذهول التي تعتري الصوفي حين يلامس الحقيقة الربانية حين تتوحدُ ذات المُحب بذات المحبوب، حيث لا يملك المحب قدرة على الكلام في حضرة الحق، إنَّ اللغة الرمزية الموظفة في هذا المقطع من شأنها أن تخلق مأزقا دلاليا إذا وقفنا عند حدود القراءة الأوليّة السّطحية وهو ما يُحتّمُ ضرورة أن ننظر للنص الشعري الصوفي على أنَّه نص روحاني عميق المعنى وعليه لا ينبغي الوقوف عند حدود الدلالات الظاهرة فحسب.

ويقول الشّاعر الجزائري **ناصر اسطمبول:**

متى السَّاعه؟
حين عنّت لكِ رواجمُ طير أبابل
وبصُرَتِ بالمغيب والمتهالك
وما خفي في لجي كلّ حالك
وعبرت إلى سرد كلّ آفل
أيَّتها البارقة
بجلي القاني
خُذيني إلى مضمر القوابس
وأنا الفاني[1]

إنَّ القراءة النقدية للنَّص الشّعري الصوفي ينبغي أن تكون قراءة تستهدف المعاني الباطنية العميقة ولا تقف عند حدود اللَّفظ الظاهر الذي من شأنه أن يجعل القارئ مُحتارا في

[1]-ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص139/138.

ضبط الدلالة التي يقصدها الشّاعر من خلال توظيفه لذا الرّمز أو ذاك، فيبقى المعنى متغيرا في كُلّ مرَّة بتغيّر القُرَّاء، وإنَّنا حين نقف على مقطع شعري ما ينبغي أن ننظرَ إليهِ ككُلّ مُتكامل؛ ذلك أنَّ الدلالة في الشّعر الصوفي تُفهم من خلال الربط بين أجزاء القصيدة، وحالة الغموض التي يخلقُها توظيفُ الرّموز الصوفية يُمكن أن تنجلي ويستطيعَ القارئَ أن يفهم عوالم التجربة الجماليّة للشّاعر المتصوف من خلال ربطه بين أجزاء القصيدة ككل، وهذا المقطع الذي بين أيدينا يخلقُ لدى القارئ صعوبة في فهم الدلالات التي يرمي إليها الشّاعر في البداية، حين يوجه الحديث بصيغة التأنيث **(أيَّتُها البارقة)** فيُدخلنا في مأزق دلالي إلى أن نصل إلى نهاية المقطع حيثُ وظَّفَ عبارة **(وأنا الفاني)** فيَرسى تحليلنا على فكرة الفناء الصوفي؛ فناء المحب في ذات محبوبه (الذات الإلهيّة) وهو فناء روحي يسبقه تطهر من دنس الدنيا وملذاتها وسُمو النَّفس المتصوفة وارتفاعها، إنَّ هذا التوظيف الرّمزي للغة الصوفيّة هو وسيلة ذكيَّة انتهجها الشعراء المتصوفة لتجنب صفة الكفر التي أُلحقت بهم، ووصفهم بالخروج عن تعاليم الدين الاسلامي فما كان لهم إلَّا أن يلجؤوا لتوظيف الرَّمز المادي للتعبير عن ماهو روحاني.

3- الرمز الصوفي في الشّعر المغاربي؛ تجربة وجدانيَّة أم تجربة جمالية؟

بعد أن تتبعنا مسار الرَّمز الصوفي في الشّعر المغاربي وطرائق توظيف الشّعراء المغاربة لهذا الرّمز على اختلاف أنواعه، تراءى لنا في هذا الجُزْءِ الأخير من البحث أن نقف على خصوصية هذا التوظيف، هل هو نابع من تجربة صوفيَّة وجدانيَّة عاشها الشَّاعر؟ أم أنَّهُ اقحام للرّموز الصّوفيَّة بغرض خلق عنصر الجمالية في النص الشّعري؟

لقد أخذت علاقة الشّعر بالتصوف حيّزا كبيرا في الدراسات النقدية المعاصرة؛ وذلك حينما ارتبط الخطاب الروحاني بالخطاب الإبداعي ليُشكلا معا خطابا عرفيا بقالب جمالي

قوامهُ الرّمز والخيال، وقد "كثُرَ الحديثُ عن التصوف في الشّعر أو الشّعر الصوفي، فالأوّل ينظُرُ إليهِ باعتباره مُكوّنا بنائيا يتجلى في العبارة الشّعرية بإشاراتها وومضاتها الإشراقيّة والثاني باعتباره تجربة باطنيّة تتصل بجميع الرؤى والاتجاهات المنحازة إلى المطلق واكتشاف المجهول واللّامرئي، من هنا فقد أخذ الخطاب الصّوفي يشغَلُ حيّزا في شعرنا اليوم ويُمثّلُ رافدا رئيسا من إمكانات قوله، يغتني بثراء البُعد الرّوحي الذي فيه وبالاستعمال الخاص للّغة للتعبير عنهُ بكثافة وتشوّق، غير أنَّ هذا الخطاب لم يسلم من تهافت كثيرين حملوا العبارة على ما ليسَ فيها وجَنَحوا بالتصوف إلى دعاوي الموضة"[1] وعليه عمدت طائفة من الشعراء المعاصرين إلى وسم قصائدهم الشّعرية بالطابع الصوفي إتباعا للموضة السائدة دون أن تكون فعلا تجربة وجدانية قد عاشوها وعبَّروا عنها بلغة الشّعر الذي يُعدُّ من أكثر الأنواع الأدبيّة تماشيا مع طبيعة التجربة الصوفيَّة لتقاطعه معها في الكثير من الخصائص، كإفراغ التجربة الذاتية وسرعة التأثير في المتلقي وقُوَّتها، ولعلَّ هذا ما حرَّك لدينا رغبة البحث في هذا الموضوع منطلقين دائما من الإشكالية السَّابقة: هل يُعدّ هذا النوع من الكتابة الشّعرية تجربة وجدانية ذات عوالم روحانيّة أم إنَّها موضة فنيّة وجمالية يقلّدها الشّعراء ويكتبون على منوالها لتحويل النصوص إلى ضرب من الألغاز والطلاسم؟

إنَّ الشّعر الصوفي هو خلاصة تجربة وجدانيَّة يعيشُها الشّاعر ويُفرغُ شُحنتها في نصوصه التي تُعدّ مُتنفسا يعرض من خلاله هذه التجربة الرّوحيَّة الباطنيّة، فالأدب هو "تجربة الوصول إلى المطلق، وهذا ما نجدُهُ عند كبار المبدعين في جميع العصور، الأسطورة والرّمز شكلان للاتجاه نحو أعماق أكثر اتساعا، والبحث عن معنى أكثر يقينيّة، والأدب

[1] مقال بعنوان شعرنة التصوف وتصويف الشّعر: كيف يُمارسُ الشّعراء تجربة التصوف في قصائدهم، منشور في الموقع الالكتروني www.alqds.co.uk بتاريخ 4يناير 2018، تاريخ النقل : 2020/6/8.

الصوفي لدى الأقطاب الكبار هو تجربة في الارتقاء إلى المطلق، والرَّمز في هذا الأدب ضرب من السَّير المُضني نحو آفاق رحبة مفتوحة للبحث عن الحقيقة المطمئنة، عن حقيقة تتكثَفُ في العبارة الموجزة الدقيقة، إذ أن العبارة الفضفاضة الواسعة قد تُضيّعُ المعنى"[1] لذلك جاءت لغة الشّعر الصوفي مُكثَّفة الدّلالة قليلة اللَّفظ، نظرا لاعتمادها على الرّمز الذي قوامه اختزال المعنى في أقلّ قدر ممكن من الكلمات، وهو ما يُعزز خاصيَّة التشويق في اللّغة الصوفية؛ حيثُ يبقَى السؤالُ فيها مفتوحا حول الدلالة الكاملة للنَّص الشّعري، ويبقى القارئ يبحثُ في كلّ مرَّة عن المعنى ويتتبَّعُ تغيراته؛ ذلك أنَّ كلَّ كلام غير كامل ومبني على الرّمز يخلقُ لدى القارئ رغبة في الوصول إلى معناه الكامل، وبهذا تظلّ التجربة الصوفيّة تجربة باطنيّة تغوص في عوالم روحانية تتجاوز حدود المحسوس، والتعبير عنها بما هو مادي يُسقطُ عنها خصوصيتها الروحانيّة، بل ويوقعها في فخّ اللَّافهم أو الفهم الخاطئ، فالتعبير إذن عن المفاهيم الروحانية التي يستشعرها الصوفي في تجربته برموز هي بمثابة التشخيص المادي للمفاهيم والأفكار العرفانيّة، وبسببها ينزاح فكر القارئ إلى فهم هذا التعبير الرّمزي (الذي بالغ الشّاعر في تجسيده بماديته المحسوسة) على أنَّهُ خروج عن الدين؛ حيثُ يعمَدُ الشّاعر مثلا إلى التعبير عن شوقه لوصال الذات الإلهيّة، وبلوغهِ تلك الحالة الروحانيّة التي تصفو فيها نفسُهُ برمز المرأة في تجسيده المادي للأنثى المحبوبة؛ ذلك أنَّ الافصاح هنا يُلغي جماليّة النص الشّعري فيعمدُ الشّاعر إلى استدعاء الرّمز الذي يُضفِي طابع الغموض الموحي، وهو ما يسمح للقارئ بممارسة التأويل، كما قد يُتهم الشاعر المتصوف بخروجه عن الدين ويصل أحيانا إلى درجة التكفير حين يُحاول أن يوصل للقارئ تجربته الوجدانية كما عاشها.

---

[1] هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرّمز الصوفي، ص69.

إنَّ الخطاب الشّعري الصوفي هو نص واقعي لا تختلفُ أنساقُهُ التعبيريّة عن الخطاب الصوفي للمتصوفة الذين عاشوا تجارب صوفيّة عميقة غاصوا فيها بأحاسيسهم ووجدانهم، فالشّاعر المعاصر حين يُعبّرُ بالرّمز الصوفي فإنَّهُ بالتأكيد ينقُلُ تجربة عاشها واستطاع أن يُعبّرَ عنها في قالب رمزي يُضفي على النص الشّعري طابعا جماليا، ولذلك لجأ الشّاعر المعاصر إلى اعتماد اللّغة الرمزية في قصائده، هذه اللّغة التي تجعَلُ القارئَ في حالة قلق دائم وبحث متواصل عن المعنى، و"هذه اللّغة التي تتكَلَّمُ دون وساطة العقل، إنَّها لغة تخطِفُ القارئَ وتنقُلُهُ إلى اللّامنتهي، فَكَما يَسْكَرُ الصّوفي تَسْكَرُ لُغَتُهُ، إنَّهُ يخلُقُ للّغة نشوتها الخاصة في أُفق نشوته لا يُعبّرُ عن نشوة الإنسان إلّا لغة منتشية هي أيضا، يَجبُ أن تخرُجَ اللغة هي أيضا من نفسها كمَا يخرُجُ الصوفيّ من نفسِهِ، إنَّ اللّغة الصوفيَّة هي لغة النشوة والسّكر، هي لغة المجاز، فبهذه اللّغة تتيحُ ما هو قائم في مكان آخر، في الغيب أو الباطن أن يجوز إلى عالمنا الظاهر، هكذا تُتيحُ لنا هذه اللّغة أن نَضَعَ اللّامنتهي في المنتهي"[1] والحقيقة أنَّ القدرة على الابداع تختلف من شاعر إلى آخر، فلكلّ مُبدع لُغَتُهُ الخاصة به، والتي تختلف عن لغة غيره من الشّعراء، وكذا طريقة توظيفه للرّموز التي يختارها للتعبير عن تجربته، إنَّ لغة الرّمز الصوفي هي لُغة تُحاولُ أن تتجاوز المألوف وتدخُلَ في سياق المنطق والعقل، إنَّها لُغة تسعى إلى تحقيق الجماليَّة في النص الشّعري الذي لا يصبح مجرَّدَ وعاء لنقل التجربة الصوفيّة فحسب.

تختلفُ لغة الشّعر عن لغة الكلام العادي وذلك لميلها إلى الرمز والخيال والمجاز الأمر الذي يُضفي طابعا جماليا على النص الشّعري حين تَتَوَلَدُ ألفاظ وعبارات جديدة ذات مدلولات ومعاني جديدة، ولمَّا ارتبطَ الشّعر بالتصوف كان الأمر أشدَّ تعقيدا؛ فالشَّاعرُ المعاصر حينَ

[1]-هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرّمز الصوفي، ص70/69.

يُوظّفُ الرَّمز الصوفي في شعرهِ يسعى إلى الإحاطة بمعالم تجربته التي تبقى اللّغة عاجزة عن وصفها ، فالحالة التي يعيشها الشّاعر هي تجربة روحيّة عميقة لا يُمكنُ أن تتجسَّد في كلمات فاتساع الرؤيا في هذه الحال يُضيّق من حجم العبارة التي من شأنها وصف هذه التجربة، و قد بدأ الاهتمام في الشّعر المغاربي "بالبُعد الصوفي يزداد نظرا وممارسة، وثمّة تجارب تستَحِقُ أن تقفَ عندها لشعراء مؤثرين جعلوا من التصوف أحد المصادر الشّعرية الأساسية في شعرهم بلا ادّعاء، لأنهم عاشوهُ بصدق ومعاناة وما آلوا إليه عن شوق واقتناع داخلي"[1] إنّها إذن تجربة عاشوها سواء أكانت تجربة صوفية أم معاناة إنسانية ومجتمعية واستطاعوا أن يُعبّروا عنها بنصوصهم الشّعرية، واستعملوا الرّمز الصوفي ذو الدلالة المنفتحة التي تأسر القارئ وتشدّه ليبحث ع الدلالة المتوارية، إنَّ القول بأنّ الرّمز الصوفي هو موضة انتهجها الشعراء المغاربة لإضفاء طابع الغموض الذي طالما عُرفت به النصوص الصوفية لا يُمكنُهُ أن ينطَبقَ على جميع النصوص الشّعرية، وسنحاول أن نقف على بعض النصوص الشعرية المغاربيّة التي وظَّفت الرمز الصوفي على اختلاف أنواعه، يقول **طارق الناصري** مثلا:

طوبى لكلّ نرجسة شهدت رحيلي إلى الخلاء

وما ودّعني

ألف شكر، يا امرأة حفرت سمائي بالنبيذ

سأخلع الآن قلبي على من أحب

[1]-مقال بعنوان شعرنة التصوف وتصويف الشّعر: كيف يُمارسُ الشّعراء تجربة التصوف في قصائدهم، منشور في الموقع الالكتروني www.alqds.co.uk بتاريخ 4يناير 2018، تاريخ النقل : 2020/6/8.

وأزرع على كفيها أسفار الأبدِ

أرمي شرفتها بالأمطار

وما تشظى من الأكوان في جسدي

كانت ترتاب إذا مرَّ بها اللّيل

فتمضغ قلبي[1]

إنّنا حين نقف على توظيف الشّاعر للرمز الصوفي في هذا المقطع فإنَّهُ لا يَحقّ لنا أن نُجزِمَ بأنَّ الشّاعر لم يعش تجربة صوفيَّة بل استدعاها في نصّه فقط من خلال النزوع إلى توظيف الرّمز الصوفي، وتحديدا رمز المرأة الذي يعتبر أيقونة رمزية في الشّعر الصوفي وقد يكون توظيف الرّمز الصوفي هنا نابع من حالة التأمل التي يعشيها الشّاعر، أو من ظروف يعيشها في مجتمعه، فوجد ضالته في هذه الكتابة التي تنزع إلى الغموض الموحي في طرح المواضيع، **ويقولُ عبد الله العشي:**

قدُسيّ حبّك يا مولاتي

يسقيني خمرَ العشق

ويسكبها فوق دمي...

أنهار.[2]

ويتخذُ رمز الخمرة أيضا الوضع ذاته من حيثُ الاستخدام، ولكنّهَا في هذه الحالة خمرة صوفية، وهي خمرة العشق التي تُسكرُ المحبوب وتذيقُهُ حلاوة الحب، ظاهرُها مادي وباطنها

---

[1]-طارق الناصري: العاديات، ص11.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص32.

صوفي يغوص في عوالم روحانية، والقارئ في هذه الحالة هو المسؤول عن استخلاص دلالة النص؛ إذ بإمكانه "أن يصل إلى ما يُعرفُ بلذّة النص وأن يُسهمَ في إنتاجيته وأن يبني معهُ علاقة غرام في ظلّ الهيمنة التي يفرضها المؤلف، ولكن ينبغي أن نشيرَ –ها هنا– إلى أنَّ تحييد المؤلف لا يعني سوى تحرير النَّص وتحويلهِ من حضن المؤلف إلى حضن القارئ من أجل أن يتحقق ذلك التجاذب الحار بين المتلقي ونص الخطاب"[1] إنَّ القارئ –حسب هذا المفهوم– يُسهم في إنتاج دلالة النص، أو بالأحرى يُسهِمُ في استجلائها فتتعدد القراءات بتعدّد القرَّاء وهو ما يُعزز فرصة الحكم عن توظيف هذه الرّموز إذا كان مبنيا على تجربة، أم هو مجرّد موضة في الابداع.

ويقول الشّاعر **محمد الميموني:**

هبي لي

يا أيَّتها الخلوة كنوزكْ

جوهرةً

تختصرُ الأسماء كُلَّها

في لمحة الوميض[2]

حين نقف على هذا المقطع، ونتأمل المصطلح الصوفي الذي ورد فيه **(الخلوة)** نستحضر مباشرة الخلفية الصوفيَة لهذا المصطلح، ونتصور تلك العزلة التي يختارها الصوفي لتحقيق الوصال مع المحبوب (الذات الإلهية)، والحقيقة أنَّ الأمر في الشّعر المعاصر

---

[1]–قدور رحماني: أوراق حول الشّعر والتصوف (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفيّة)، ص126.

[2]–محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، ص18

يختلف كثيرا، فلا نتصور شاعرا زاهدا يرتدي لباسا من الصوف ويختلي في صومعته ويتعبّدُ، ولكن قد تأتي هذه الخلوة على شكل اعتزاله للأفكار السّائدة في مجتمعه، والتي يرفضها أو لا يتقبَّلُها عقله ويعيش مع أفكاره ورؤاه التي يؤمنُ بها فيكون استدعاؤه للرَّمز في هذه الحالة وسيلة للتعبير عن موضوع يريد أن يوصله بطريقة جمالية تأسر القارئ وتجعلهُ يتفاعل مع النَّص الشعري، والأمر ذاته نلحظُهُ عند الشاعر **ناصر اسطمبول** حين يقول:

كل القلوب يحرقُ الوُجدُ البهيم لونها

ولا يرن الحب يوما في القرار

حين الختام....

كلّ الوجوه تستوي تحت الظلام...

ولا ترى منهم سوى الليل والرميم... [1]

ويتحدَّثُ الشاعرُ هنا عن الشوق للمحبوب بأسلوب يميل إلى التصوف، فالوجد في المفهوم الصوفي هو ذلك الشوق لتحقيق الوصال والسّعي إليه، والشّاعر حين يُوظّف الرّمز هنا يُحاول أن يخلق اللّمسة الجماليّة في نصّه، ذلك أنَّ "حيوية اللّذة المتصلة بالكتابة هي ذلك البارق الذي يلمعُ من خلال اكتشاف الخفيّ والغامض، ومن خلال تلك الرّغبة الملحة في إدراك أسرار المجهول وذوق ما تلتئمُ عليه عناصرهُ من سحر ودهش"[2] فالقارئ عادة ما يظل في بحث دائم لاكتشاف الدلالات الغامضة والمتوارية خلف هاته الهالة من الرّموز

[1]- ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، ص29.

[2]-قدور رحماني: أوراق حول الشّعر والتصوف (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفيّة)، ص127.

الصوفية ويظل في توق دائم للوقوف على حقيقتها فيتحول فعل الكتابة والقراءة إلى نوع من اللذة النصيّة في ابداع النص وفي قراءته.

انطلاقا من النصوص الشّعرية التي وقفنا عندها سابقا نعود للإشكالية التي أقمنا عليها هذا المطلب الأخير من الفصل الثالث، فنقول بأنَّ توظيف الرّمز الصوفي في الشّعر المغاربي ليس موضة انتهجها الشّعراء بقدر ماهو حاجة للتعبير عن واقع مأساوي هم بحاجة لتصويره في أشعارهم التي تُعدّ مُتَنفسا لمأساتهم، وفي المقابل هم في حاجة إلى اعتماد أسلوب فني وجمالي يأسر القارئ، فالشعر ليس نصا تقريريا بل هو نص وجداني يستجدي المشاعر ويأسرها، والشّاعر المعاصر "محاصر بإحباطات واقعه ورهاناته التي ما فتئَ يخسرُها، ولا يشعُرُ إلَّا بالقحط يعم الأشياء من حوله، ويُحسّ بكلماته تضيعُ في خواءِ المجتمع وسُباتِهِ، فيبحَثُ لنفسِهِ عن أُفُق آخر، ولغة أخرى، بل وعالم آخر مضيئ، فلا يجدُ أمامه غير بوابة التصوف مفتوحة على مصراعيها"[1] ولذلك نجد بعض الشّعراء المغاربة قد دأبوا على كتابة قصائدهم بلمسة صوفيّة مُغرقة في الغموض، وهذا راجع إلى ذلك الترابط الكبير بين التجربة الشّعرية والتجربة الصوفيّة باعتبارهما تحاولان الإمساك بالحقيقة، وكون الشّعر أنسب الأجناس الأدبية وأكثرها قدرة على استيعاب معالم التجربة الصوفيّة وبهذا لا نستطيعُ أن ننفي بأنَّ الشاعر المغربي يكتب من نبض تجربة عايشها؛ وعليه هناك "نقطة التقاء بين حالتي المخاض الصوفي والوجد الشّعري، فحينَ يصل الصوفي إلى درجة الفناء وتتعطل لديه الحواس، يكون شبيها بالشّاعر المجذوب وهو يعيشُ حالة الإلهام أو تجلّي الصور والأفكار كما أنَّ أحوال الصوفيَّة ومعراجهم النفسي شبيه إلى حدّ ما بأحوال الشّعراء وتقلباتهم النفسيَّة

[1]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعًا وممارسة)، ص 262.

العنيفة المتداخلة"[1] ومن هنا يُمكننا القول بأنَّ حضور الرّمز الصوفي الشّعر المغاربي هو تعبير عن حالة وجدانية عايشها الشّعراء في ظلّ واقع مأساوي يسعون إلى تغييره أو مغادرته لعالم آخر مثالي في اشتراك واضح مع الصوفية، فكان الرّمز أنسب قالب لنقل معاناة التجربة الشّعوريَّة مع إضفاء خاصيّة الجماليّة على النص الشّعري.

[1]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعًا وممارسة)، ص263.

خاتـمة

الخاتمة:

لابّد لكلّ دراسة نقدية قطعت أشواطًا في التنظير والتطبيق أن ترسوا على مجموعة من النتائج التي تُثمّن هذه الدراسة، وينبغي لي أن أعترف بأنَّ هذه الدراسة هي مُحاولة للوقوف على مدى حضور الرّمز الصّوفي في الشّعر المغاربي، وخصوصية توظيفه لدى الشعراء المغاربة (تونس/ الجزائر/ المغرب)، وقد أفرز هذا البحث مجموعة من النتائج أهمّها:

- تُعتبر الظاهرة الجمالية قُدرة على التحويل وتغيير أشياء العالم إلى مواضيع جماليَّة إذ يُجريها المُبدع وفق ما يُناسِبُ نصَّهُ الإبداعي، ويخلقُ فيه طابعا مُميَّزا يختَلِفُ عن غيره من النّصوص الأخرى.

- يُستخدم الرّمز الصوفي كآلية إشارية تنوب عن الدَّلالة المباشرة للنَّص، وهو ما يخلق مساحة واسعة لممارسة التأويل قصد الوقوف على الدلالة العميقة المتوارية خلف هذه الرّموز المُوظفة.

- ظهرت الحركة الصوفية في المغرب العربي متأخرة جدا مقارنة بنظيرتها في المشرق العربي؛ ذلك أنَّ نزعة التدين قويّة جدا لدى المغاربة حتى أنَّهم حاربوا كل ما له علاقة بالفلسفة والتنجيم واعتبروه زندقة وخروجا عن تعاليم الدين الإسلامي.

- إنَّ دخول الخطاب الصوفي إلى عوالم الأدب وامتزاجه بخصوصية التجربة الأدبيَّة خلق خطابا جديدا يجمعُ بين الخطاب الديني بقيمه الروحيّة والأخلاقيّة والخطاب الأدبي بخصائصه الابداعية والفنيّة، والشاعر المعاصر يتوسل بالرؤية الجمالية العرفانية للتعبير عن التجربة الروحية.

- احتل الشّعر الصوفي مكانة كبيرة في المغرب العربي حتى صار التصوف السّمة المميّزة للشّعر المغاربي، وقد لاحظت من خلال النصوص الشعرية التي وقفت عندها أنَّ الشعراء المغاربة وظفوا اللغة الصوفية واستثمروا التجربة الروحية فنيا في نصوصهم حينما اعتمدوا على المعجم الصّوفي ووظفوا مفرداته نصوصا غائبة لإثراء تجاربهم.

- نشأت ظاهرة التصوف في المغرب العربي نشأة طبيعيّة حينما استمدت توجيهاتها من القرآن الكريم والسّنة النبويّة الشّريفة في العقيدة والأخلاق، وقد جاءت النّصوص الشّعريّة الصوفيّة المغاربية القديمة قائمة على البعد الأخلاقي أكثر من قيامها على البعد الفلسفي، وهو ما يؤكّد تمسّك المجتمع المغاربي بتعاليم الدين الإسلامي وقيمه.

- سيطر الأثر الصوفي على القصائد التي وقفتُ عندها؛ إذ شهد الشّعر المغاربي المعاصر موجة من الرّمزية الصوفيّة التي طغت على النصوص الشّعرية وألبستها طابع الغموض الذي يجعلُ القارئ دوما في حالة توتر وبحث دائم عن الدلالات المتوارية خلف ذلك الستار الرمزي الذي يكتسي القصيدة.

- ارتبط التصوف بالشّعر أيّما ارتباط نظرا لكونه أنسب الأجناس الأدبيّة القادرة استيعاب حيثيات هذه التجربة وتصوير تفاصيلها، كما عَرف الشّعر الصوفي بالمغرب بروز طائفة من الشّعراء الذين تمكّنوا من تجسيد تجاربهم الصوفيّة في أشعارهم التي تجمع بين التجربة الروحيَّة والتجربة الجمالية الإبداعيّة.

- إنَّ توظيف الرَّمز الصوفي في الشّعر المغاربي كان توظيفا على نطاق واسع استطاع من خلاله الشّعراء انتقاء الرّموز الصوفيَّة التي تُضفي صبغة جمالية على النص

الشّعري المغاربي، وتُحفّز القارئ على استجلاء دلالات هذه الرّموز التي تبدو في ظاهرها مُوظفة توظيفا ماديا بحتا، غير أنَّها تستهدف خلق طابع جمالي في النص الشّعري.

- لجأ شعراء المغرب العربي إلى توظيف الرّمز الصوفي كوسيلة يبثون من خلالها المواضيع الحساسة (السياسية منها خاصة) التي لا يجرؤون على طرحها بصفة مباشرة خوفا من السلطة أو من المجتمع، فاختاروا الغموض لإيصال رسائلهم بطريقة مشفرة تُعفيهم من العقوبات التي يمكن أن تطالهم.

- من أهم الرّموز الصوفيّة الموجودة في الدواوين الشّعرية التي درستها رمز المرأة الذي اتخذ في توظيفه صيغتين: المرأة الجسد والمرأة الروح؛ وقد لاحظت أنَّ رمز المرأة لم يظهر في مواضع كثيرة بصورة مباشرة وصريحة، بل جاء في عمومه بصيغة ضمير الغائب (ها)، وتاء التأنيث السّاكنة، باستثناء اسمي (غادة وشهرزاد) في ديوان بداية ما لا ينتهي لمحمد الميموني كما وظَّفَ الشّعراء رمز الأم بصفة كبيرة وكانت تحيلُ في مجملها إلى الفطرة والأصل الأول للإنسان الطاهر والنقي البعيد عن دنس الدنيا وملذاتها.

- من أهم الملاحظات التي لمحتها في هذه الدراسة توظيف رمز المرآة بمنحاه الصوفي، وقد وجدتهُ حصرا عند **محمد الميموني** في ديوانه (بداية مالا ينتهي) حيثُ يوظف الشّاعر رمز المرآة باعتباره جسما عاكسا للحياة بصفائها وكدرها.

- لم يكن حضور الرمز الصوفي في الشّعر المغاربي مقتصرا على متن النصوص الشّعرية، ولم تظهر جماليته داخلها فحسب بل شكّلت العتبات النصيّة نصوصا خارجيّة استطاع الرّمز أن يفرض سيطرته عليها، لتتحول إلى نصوص مصغرة ذات دلالات عميقة تفتح أمام القارئ في كلّ مرّة آفاقا واسعة لتأويل هذه الرّموز، حيث شكّل الرمز الصوفي بؤرة مركزية في عناوين القصائد ذلك أنَّ العنوان أول عتبة تواجه القارئ، لذلك عُني

الشّعراء المغاربة باختيار عناوين دواوينهم التي صيغت بأسلوب رمزي ذو ملمح صوفي من شأنه أن يُعطينا تصورا مبدئيا عن مضمون هذه الأعمال الشّعرية.

- جاءت عتبة الفاتحة في الدواوين التي درستها مصبوغة بطابع رمزي صوفي، وقد كانت بمثابة عتبة تعريفية بالنص لتشكّلَ إلى جانب العنوان أدوات مُساعِدة في قراءة النص الشعري وتأويله.

- شكّل التناص الرمزي الصوفي أحد أهم مميزات الشّعر المغاربي وهو ما قد كفَّرَهُ بعض القُرَّاء الذين التزموا منطق القراءة الحرفيَّة للنص دون تأويله، إذ نُصادفُ تداخل النّصوص الدينيَّة (القرآن الكريم خاصة) بالنّص الشّعري الصّوفي، فالشّعراء لا يقفون على القصّة أو الحادثة الدينيّة فحسب، بل إنَّ المقصود أعمق من ذلك؛ إنَّها وسيلة للتعبير عن حالاتهم الرّوحانيّة المتعالية التي يعيشُون فيها أعمق حالات الاتصال الرّوحي، ويصيرُ التعبير بما هو مادي تشويها لعمق التجربة الصّوفية، وهو ما أوقع أدباء التصوف وشكَّك في دينهم، بل إنَّهم كُفّروا في أحياء كثيرة لكونهم يكتبون بطابع صوفي مغرق في الرَّمزية التي لا يَفهمُها إلَّا القارئ الحصيف العالم بمكامن هذه التجربة.

- إنَّ القراءة النقدية للنَّص الشّعري الصوفي ينبغي تستهدف المعاني الباطنية العميقة ولا تقف عند حدود اللَّفظ الظاهر الذي من شأنه أن يجعل القارئ مُحتارا في ضبط الدلالة التي يقصدها الشّاعر من خلال توظيفه لهذا الرّمز أو ذاك، فيبقى المعنى مُتغيرا في كُلّ مرَّة بتغيّر القُرَّاء، وإنَّنا حين نقف على مقطع شعري ما ينبغي أن ننظرَ إليهِ كَكُلّ مُتكامل؛ فالدلالة في الشّعر الصوفي تُفهم من خلال الربط بين أجزاء القصيدة، وحالة الغموض التي يخلقُها توظيفُ الرّموز الصوفية يُمكن أن تنجلي، ويتمكن القارئَ من فهم عوالم التجربة الجماليّة للشّاعر المتصوف من خلال ربطه بين أجزاء القصيدة ككل، إنَّ التوظيف الرّمزي للغة

الصوفيّة هو وسيلة ذكيَّة انتهجها الشعراء المتصوفة لتجنب صفة الكفر التي أُلحقت بهم وخروجهم عن الدين وابتعادهم عن تعاليمه فما كان لهم سوى اللجوء إلى توظيف الرَّمز المادي للتعبير عن ماهو روحاني.

- لم يكن توظيف الرّمز الصوفي في الشّعر المغاربي موضة انتهجها الشّعراء بقدر ماهو حاجة للتعبير عن واقع مأساوي هم في حاجة إلى تصويره في شعرهم الذي يُعدّ مُتَنفسا لمأساتهم، وفي المقابل هم في حاجة إلى اعتماد أسلوب فني وجمالي يأسر القارئ، فاختاروا أن يعبّروا بلغة وأسلوب جديد يغوصُ أكثر في الرّمزية ويُغرق في عوالم الصوفيّة التي تُضفي على النص الشّعري طابعا جماليا، لذلك جاءت بعض النصوص مغرقة بالرّموز الصوفيّة حتى أنَّنا نخال أن النص الشّعري صوفي بحث، غير أن القراءة العميقة تُحلينا إلى غير ذلك، وإن دلَّ ذلك على شيء فإنَّهُ يدل على أنَّ الشعراء المغاربة الذين وظفوا الرّمز الصوفي في نصوصهم لم يعيشوا في الحقيقة تجربة صوفيّة خالصة كما هو الحال عند الغزالي وابن عربي والحلاج وغيرهم من شيوخ الصوفية، والحقيقة أنَّ بعض الشّعراء المغاربة يتكئون على المعجم الصّوفي الذي يوظّفون مفرداته نصوصا غائبة لإثراء تجاربهم، وعليه كان من الطبيعي أن تكون نصوصهم محاولة لمحاكاة معالم التجربة الصوفيّة الحقة.

قائمة المصادر والمراجع

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

مدونات البحث:

1_طارق الناصري: العاديات، دار إنانا للنشر والتوزيع، سلسلة لهاث البحر، تونس، 2010 ط1.

2_عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، 2007،د،ط.

3_ محمد الميموني: بداية ما لا ينتهي، منشورات باب الحكمة، تطوان/ المغرب، 2017،ط1.

4_ ناصر اسطمبول: فصوص التناهي والتجلي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016، (د،ط).

أولا_ المعاجم العربية:

1_ابن منظور: لسان العرب، علق عليه ووضع فهارسه علي عشيري دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1988،ط1،ج5.

2_سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)،دار ندرة للطباعة والنشر، لبنان، 1401ه/1981م،ط1،ص650.

3_عاصم إبراهيم الكيالي: القاموس الصوفي من كلام العارف بالله عبد الرزّاق القاشاني (مرجع جامع في الكلمات العرفانية عند الشارة الصوفية)،كتاب ناشرون لبنان، 1432ه/2011م،ط1.

4_محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: الترزي وحجازي والطحاوي والعزباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فراح، مطبعة حكومة الكويت، 1975ه،دطج15.

ثانيا_ المصادر العربية التراثية:

1_أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية ،تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، 1409ه/1989م (د،ط).

2_أبوالحسن الششتري: الديوان، تحقيق: سامي علي النشار، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر، 1960م،ط1.

3_أبو بكر الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، القاهرة، 1960.

4_ابن عطاء الله السكندري: الحكم العطائية، شرح: ابن عباد النفري الرندي، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1408 ه/1988م، ط1.

5_التلمساني عفيف الدين: الديوان، تحقيق: يوسف زيدان، إدارة الكتب والمكتبات، الإسكندرية، 1990،ج1.

6_الشريف الجرجاني : معجم التعريفات، (باب التاء مع الصاد والضاد) تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفصيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004 د ط.

7_محي الدين بن عربي: اصطلاح الصوفية، تحقيق وضبط: عبد الرحيم مارديني، دار المحبة ودار آية، دمشق–بيروت، 2003/2002،ط1.

8_عبد المحمود الحفيان بن الشيخ الجيلي: نظرات في التصوف المصطلح والمفهوم، تحقيق: المدني محمد الفكي علي مشيخة الطريقة السمانية بطابت، 1431ه/2010م،ط3.

9_عبد الرحمان بن ناصر السَّعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنَّان، تحقيق: عبد الرحمان بن مُعلَا اللويحقْ، دار ابن حزم/ مؤسسه المعارف، بيروت/لبنان 1424/2003ه،ط1.

10_يحيى بن معاذ الرازي: جواهر التصوف، شرح وتعليق: هارون عاشور، مكتبة الآداب القاهرة/ مصر، 2000م،ط1.

رابعا_ المراجع العربية الحديثة:

1- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، د.ط.

2- أدونيس: الصوفية والسوريالية ،دار السّاقي، بيروت/ لبنان ،د.ت، ط3.

3- أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات الاختلاف ودار الأمان ومنشورات ضفاف، الجزائر- بيروت- الرباط، 1435ه/2014م، ط1.

4- آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر- لبنان، 1431ه /2010م، ط1.

5- أمية حمدان حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981.

6- إيناس مفتاح: نور السالك الاتجاه الصوفي في الشّعر التونسي الحديث النشأة والتطور(1975-2000)، دار زينب للنشر والتوزيع، تونس، 2016، ط1.

7- بسام قطوس، سيمياء العنوان: طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان/ الأردن، 2001،د.ط.

8- حسن كريم عاتي: الرمز في الخطاب الأدبي (دراسة نقدية)، الرسوم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، 1436ه/2015م، ط1.

9- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب 2000، ط1.

10-خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007 د.ط.

11-رجب عبد الجواد إبراهيم: موسيقى اللغة، دار الآفاق العربيّة، مدينة نصر/ القاهرة 1423ه/2003م، ط1، نقلا عن: هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري.

12-رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة وتقديم: إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، تونس، 1430ه/2009م.

13-زكي مبارك: التصوف الاسلامي في الأدب والأخلاق، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة مصر، د.ت، د.ط.

14-سامية إدريس: تمثيل الصّراع الرّمزي في الرّواية الجزائرية (دراسة في علم اجتماع النّص الأدبي)، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، الجزائر- بيروت، 1436ه/2005م، ط1.

15-السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة/الجزائر، 1429ه/2009م، ط2.

16-سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة الدار العربيّة للعلوم ناشرون-منشورات الاختلاف، لبنان-الجزائر، 1429ه/2008م، ط1.

17-سميرة فرجي: رسائل النار والماء، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط،2013،ط1

18- الشريف بن حاتم العوني: العنوان الصحيح للكتاب، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، 1419ه،ط1.

19-صلاح بوسريف: رهانات الحداثة أفق لأشكال مختلفة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء/المغرب، 1996، ط1.

20-طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر (أدونيس، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي، محمد عفيفي مطر)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان 2010، ط1.

21-طيب تيزيني: التصوف العربي الإسلامي قراءة في الحضور الوجودي والاستحقاق القيمي منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، د.ط.

22-عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،تقديم: سعيد يقطين منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر-لبنان، 1429ه/2008م،ط1.

23-عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية الحب- الإنصات- الحكاية، إفريقيا الشرق المغرب، 2007، د.ط.

24-عبد الحليم محمد إسماعيل علي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1432ه/2011م.

25-عبد القادر بقشى: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقيّة، تقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، د.ط.

26-عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دراسة تطبيقيّة، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

27-عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربيّة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا2011م،ط1.

28- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، د.ت، د.ط.

29- عبد الوهاب الفيلالي: شعر التصوف في المغرب خلال القرن الثالث عشر للهجرة تفاعل بين الكتابة والسّلوك، مركز الإمام الجنيد للدراسات والأبحاث الصوفية المتخصصة، وجدة 1435ه/2014م، ط1.

30- عشراتي سليمان: الأمير عبد القادر العرفاني رصد لتجربة الإسراء في أقاليم الروح أطفالنا للنشر والتوزيع/ دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م، ط1.

31- علي منصوري: تحليل الخطاب الصوفي في الإشارات الإلهيّة لأبي حيان التوحيدي (دراسة في البنية الشكليّة لأدب المناجاة الصوفي)،منشورات ألف وثائق ،قسنطينة/الجزائر،جانفي 2020، (د.ط).

32- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف – الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر- لبنان، 1431ه/2010م،ط1.

33- قدور رحماني: ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 2005،د.ط.

34- .أوراق حول الشعر والتصوف (مع قاموس بأهم المصطلحات الصوفية) البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، د.ت، د.ط.

35- كروم بومدين: أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره، دار التوفيقية للنشر والتوزيع، 1432ه/2011م، ط1.

36- محمد البشير الإبراهيمي: الطرق الصوفية مقتطفات من تصديرة نشرة جمعية العلماء المسلمين تقديم: مشهور حسن سلمان، مكتبة الرضوان، الجزائر، 1829ه/2008م.

37-محمد الميموني: في الشعر المغربي المعاصر (عتبات التحديث)، كتاب نصف الشهر سلسلة انشراح، دار النشر المغربية، المغرب، 1995.

38-محمد بازي: العنوان في الثَّقافة العربيّة (التشكيل ومسالك التأويل)،منشورات الاختلاف الجزائر، 1433ه/2012م،ط1.

39-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 1432ه/2011م، (د.ط).

40-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر،1998،(د.ط).

41-محمد كامل حسن، الأمير عبد القادر الجزائري، منشورات المكتب العالمي للطباعة والنشر، بيروت، 1980،ط3.

42-محمود فهمي زيدان: المنطق الرمزي نشأته وتطوره، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2007م، ط1.

43-مسعد بن عيد: الرمز في الشعر السعودي، مكتبة التوبة، المملكة العربية السعودية 1414ه/1993م، ط1.

44-منصور عبد الرحمان: معايير الحكم الجمالي، الناشر المعارف بالقاهرة، 1401ه/ 1981م، ط1.

45-نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر، 2003م، ط1.

46-هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري – تائية الشنفرى أنموذجا-، alpha doc للنشر، قسنطينة /الجزائر، 2014، ط1.

47- هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي النفري- العطار-التلمساني، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009، ط1.

48- الحامد للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، 1437ه/2016م، ط1.

49- وفيق سليطن: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار الرأي للنشر والتوزيع دمشق/سوريا،2007، دط.

50-يحيى بن مخلوف: التناصl'intertextualité مقاربة معرفية في ماهيته وأنماطه وأنواعه حسان بن ثابت، تقديم: معمر حجيج، دار قانة للنشر والتجليد، الجزائر، 2008.

51-يوسف الإدريسي: عتبات النصفي التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، 1436ه/2015م، ط1.

خامسا_ الكتب المترجمة:

1- آن ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة : محمد إسماعيل السيّد ورضا حامد قطب، منشورات دار الجمل، كولونيا-ألمانيا-بغداد، 2006،ط1.

2- ناتالي بييقي غروس : مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية (دمشق)، 1433ه/2013م،د.ط.

سادسا_ المجلات:

1- مجلة سمات. خولة بدر الدين: عتبات النص الأدبي، ،جامعة البحرين، العدد 1، ماي 2013.

2- مجلة حوليات التراث. سمراء لبصير: التأويل أفق استبدالي لمشروعية الخطاب الصّوفي، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد13، 2013.

3- مجلة الآداب والعلوم الإجتماعيّة. الطاهر روابينيَّة: التشاكل والتوالد في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، ،ع7، 2008م.

4- مجلة عالم الفكر. عبد العزيز الدسوقي: نحو علم جمال عربي، ،المجلد التاسع،العدد2، يوليو – أغسطس – سبتمبر، الكويت، 1978.

5- مجلة الآداب واللغات. عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي في الشّعر المغربي القديم، ،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة/ الجزائر، العدد الخامس، مارس 2006.

سابعا_ الرسائل الجامعية:

1- بولعشار مرسلي: الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة – ابن الفارض أنموذجا–، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي إشراف الدكتور: أحمد مسعود، جامعة أحمد بن بلة، وهران، كلية الآداب والفنون 2015/2014.

2- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب العربي إشراف الدكتور: العربي دحو، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها.

3- عبد القادر بلغربي: أسس القراءة وآليات التأويل في النص الصوفي عفيف الدين التلمساني في شرح مواقف النفري، إشراف: وذناني بوداود، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، تخصص: قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية

والمقارنة جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كلية الآداب واللغات ،قسم اللغة والأدب العربي، 1436ه/1437م الموافق ل 2015م/2016م.

4- عبد الله زروقي: الطرق الصوفيّة ومنطلقاتها الفكرية والأدبيّة بمنطقة توات دراسة تاريخيّة وأدبيّة "نماذج شعرية من ديوان سيدي عبد الكريم بن محمد البلبالي 1288ه/1860م"، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصص: الأدب العربي، إشراف الدكتور محمد بن منوفي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، السنة الجامعية 2018/2017.

5- نجلاء بوجه: الحضور الصوفي في زمن العولمة، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور أحمد جاب الله، جامعة باتنة1، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، السنة الجامعية 2017/2016.

ثامنا- المواقع الالكترونية:

1- خالد بلقاسم: مدخل إلى العلاقة بين الشعر والتصوف، مجلة البيت، عدد أكتوبر،2000 من الموقعwww.archive.alsharekh.org.

2- شعبان أحمد بدير: الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي، مقال منشور بالموقع الالكتروني: www.diwanalarab.com،بتاريخ: الأحد3 أغسطس، تاريخ الاطلاع على المقال 2020/02/12.

3- علي محمد اليوسف: الاغتراب والصوفيَّة، صحيفة المثقف، مقال منشور في الموقع الالكتروني: www.almothaqaf،تاريخ الاطلاع على المقال: 2019/01/20.

4- فايز علي: الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، كتاب إلكتروني منشور في الموقع: www.kotobarabia.com.

5- مقال بعنوان الموت عند الصّوفية وتجلياته في مجموعة الذّمة المعكوسة، منشور بتاريخ 12 يونيو 2019،من موقع القدس العربي: www.alquds.co.uk. تاريخ الاطلاع على المقال: 2020/01/23.

6- مقال بعنوان شعرنة التصوف وتصويف الشّعر: كيفي يُمارس الشّعراء تجربة التصوف في قصائدهم، منشور في الموقع الالكتروني www.alqds.co.uk بتاريخ 4يناير 2018، تاريخ الاطلاع على المقال:2020/6/8.

الملحق

1- التعريف بالشّعراء المدروسة أعمالهم

2- قاموس المصطلحات الصّوفيّة الواردة في البحث

الملحق:

1-التعريف بالشّعراء المدروسة أعمالهم:

أ- الشاعر المغربي محمد الميموني:

شاعر مغربي معاصر من مواليد **1936** بمدينة **شفشاون** المغربيّة، حفظ نصيبا وافرا من القرآن الكريم وهو في سن صغيرة، قبل أنْ يُتابع دراسته الأكاديميّة ليتخرّج من كليّة الآداب، وبدأ تجربته الشّعرية عام **1958**م، حيث نشر قصيدة في مجلّة **(الشّراع)** بشفشاون، وبدأ كتابته في الصّحف الوطنيّة عام **1963**م حيث نشر أولى قصائده في مجلة **(العلم)**، توفي يوم الخميس **12** أكتوبر **2017** بمدينة **تطوان** عن عمر **82** سنة بعد معاناة طويلة مع المرض، وقد صدر للشّاعر مجموعة من المؤلفات نذكر منها:

1- في الشّعر:

- **آخر أعوام العقم، دار النشر المغربيّة، 1974.**
- **الحلم في زمن الوهم، الدار البيضاء، 1992.**
- **طريق النهر، تطوان، 1995.**
- **شجر خفيّ الظل، تطوان، 1999.**
- **صيرورات تسمي نفسها، وزارة الثقافة المغربيّة، 2007.**
- **موشحات حزن متفائل، سليكي إخوان، طنجة 2008.**
- **الإقامة في فسحة الصّحو، مجلة كلمة الإلكترونية، عدد43، 2010.**
- **رسائل الأبيض المتمرد، سليكي إخوان، طنجة، 2013.**

- بداية مالا ينتهي، منشورات باب الحكمة، 2017 (مدونة البحث).

2- في النقد:

- في الشّعر المغربي المعاصر: عتبات التجديد، سلسلة شراع، طنجة، 34، 1998.

- في الشّعر المغربي الحديث، سبع خطوات رائدة، منشورات تطاون، أسمير، 1999.

3- في الترجمة:

- ديوان التماريت، لفدريكو غارسيا لوركا، منشورات وزارة الثقافة، 2005.

- كأنَّها مصادفات، منشورات سيلكي إخوان، طنجة، 2013.

4- في الرّواية:

- عودة المعلم الزّين، جزّان، منشورات سيلكي إخوان، طنجة، 2015.

ب-الشاعر الجزائري عبد الله العشي:

عبد الله العشي شاعر وناقد جزائري معاصر، حاز على شهادة دكتوراه دولة في **النقد الأدبي ونظرية الأدب** عام **1992**م، يشتغل حاليا أستاذا للتعليم العالي (بروفيسور) بجامعة **باتنة**، وقد درَّسَ في العديد من الجامعات الجزائريَّة والعربيَّة، أشرف وناقش عشرات الرَّسائل العلميّة في الجامعات الجزائرية والعربيَّة، شارك بأوراق بحث في عدد من المؤتمرات الوطنيَّة والعربيَّة والعالميّة في مجالات الأدب والفكر، وهو عضو في لجان علميَّة على مستوى الجامعة ووزارة التعليم العالي، وهو عضو اتحاد الكتَّاب الجزائريين، وهو عضو في عدد من الجمعيات الثقافيَّة، وعضو خبير في عدد من المجلات الأكاديميَّة، وخبير

في لجان الدراسات العليا وترقية الأساتذة وتأهيلهم، نال العديد من الجوائز والتكريمات من الجامعات والجمعيات الثقافية، رئيس ومؤسس مخبر الشّعرية.

أعماله:

- **كتاب زحام الخطابات، مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة.**
- **أسئلة الشّعرية، بحث في آليات الإبداع الشّعري.**
- **جمالية الدعاء النبوي**
- **أحمد معاش، الشَّاعر وتجربته.**
- **مقام البوح (مدونة البحث)**
- **يطوف بالأسماء**
- **صحوة الغيم (شعر)**

إضافة إلى عدد من البحوث في مجلَّات محكمة.

ج- الشاعر الجزائري ناصر اسطمبول:

ناصر اسطمبول، شاعر جزائري معاصر، ولد بتاريخ **24** أبريل **1957** في ولاية **الأغواط الجزائر**، حصل على درجة الماجستير سنة **1986** م، التخصص : **أدب عربي قديم / نظرية الأدب/ السيميائيات وتحليل الخطابات** برسالة عنوانها **(تداعي الوعي في الشعر الجاهليّ)** كما تحصَّل على دكتوراه دولة بأطروحة عنوانها: **(تداخل الأنواع الأدبية "الشعر العربي المعاصر أنموذجا")**، ويشتغلُ حاليا على أطروحة دكتوراه بقسم الفلسفة **(فلسفة**

اللغة) تحمل عنوان: **(الكلام واستراتيجية التجنيس المرجأ)**، يشغل منصب أستاذ للتعليم العالي بكلية الآداب اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران (الجزائر).

1- المهام العلمية والبيداغوجية للشّاعر ناصر اسطمبول:

- رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب والفنون، جامعة وهران1 أحمد بن بلة الجزائر2015/2018.

- رئيس مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات.

- رئيس تحرير مجلة " **سيميائيات**" مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران (الجزائر)

- عضو بالاتحاد الدولي للأدباء.

- عضو باتحاد الكتاب الجزائريين.

2- مؤلفاته:

- سيميائية الفضاء البصري في الخطاب الشعري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس، الجزائر، مؤلف صادر عن منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، دار الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2004.

- أجناسية الشعر العربي بين وثوقية البلاغة وإطلاقية الكتابة، دار القدس العربي الجزائر.

- حوارية الصيغ في الخطابات الأدبية، دار القدس العربي، الجزائر.

- تداعي الوعي في الشعر الجاهلي تحت الطبع.

- الخطاب القرآني وأجناسية الشعر بين إعجاز المؤتلف وبلاغة المختلف ــ تحت الطبع

- **الإبداع:**

- فصوص التناهي والتجلّي ، ديوان شعر دار المنتهى، قسنطينة(مدونة البحث).
- تجليات الياقوتة (ديوان تحت الطبع).
- تسابيح الأرض ، أوبيرت شعرية ، (تحت الطبع.)

د- الشاعر التونسي طارق الناصري:

طارق الناصري شاعر تونسي معاصر، ولد بتاريخ **13** أكتوبر**1969 ببوسالم** ولاية **جندوبة التونسيّة**، حصل على شهادة الأستاذيّة في العربيّة من كلّية الآداب **بمنّوبة**، وحصل على ماجستير في الأدب كلّية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، تخصص أدب قديم، شارك في العديد من الملتقيات الأدبية في تونس وخارجها، وقد حظيت تجربته بالعديد من الدّراسات والبحوث الجامعية داخل تونس وخارجها، كما تُرجمت العديد من قصائده إلى لغات أجنبيّة وصدر العديد منها في كتب.

1- أعماله:

- **العاديات، دار إنانا للنّشر تونس 2010، (مدونة البحث).**
- **على حجر بارد نتبادل عشق الأغاني، دار البدوي للنّشر، تونس 2014، شعر.**
- **نصوص الحافّة، دار البدوي/ دار ابن عربي، تونس 2020/2019، شعر.**
- **ألوان من الشّعر المغاربي، دار سحر للنّشر تونس 2013 بالاشتراك.**
- **بلاغة النَّص الجديد.**

قاموس المصطلحات الصوفيّة المُوظفة في البحث:

- **المصطلح الصوفي ودلالاته:**

الأحوال: مفرده حال؛ وهو ما يرد على القلب من غير تأمل ولا اجتلاب، ولا اكتساب من طرب أو حزن، أو غم، أو فرح، أو قبض أو بسط، أو شوق، أو ذوق، أو انزعاج أو هيبة أو أنس، أو غير ذلك.

اتصال الانفصال: هو رؤية وصل الوحدة لفصل الكثرة، وذلك حالُ من شاهد الوحدة في الأشياء، ويُطلقُ اتصالُ الانفصال على زوال حظوظ العبد الموجب لاتصاله بالحق.

الاتصال: هو مقام توارد الإمداد من حضرة الكريم الجواد، وهو: أحد المنازل العشرة التي يشتملُ عليها قسمُ الحقائق.

الأقطاب: مفرد قطب، ويُقالُ له الغوثُ أيضا. وهو عبارة عن الواحد الذي هو موضع نظر الله تعالى من العالم في كلّ زمان، وقطب الأقطاب من له من مراتب الولاية أعلاها المذكورة في القطبيَّة الكبرى.

الإلهيّة: كلّ اسم إلهي مضاف إلى البشر، هي برزخُ بين الذات والخلق، إنَّها الأسماءُ الحُسنى السَّارية في الخلق جميعا، ويُفرّقُ ابن عربي بين ألوهي – إلهي – آلي، فالألوهي هو كلّ نسبة مُضافة إلى الله، والإلهي كلّ اسم إلهي مُضاف إلى البشر. أمَّا الآلي فهو كلّ اسم إلهي مضاف إلى ملك أو روحاني.

التجريد: هو إماطة السِوى والكون عن السّر والقلب.

التجلي: هو ظهور الذات نفسها لنفسها في عين التعين والقابليَّة الأولى الذي هو الوحدة كما عُرفت أنَّها أوّل تعيينات الذات.

التصوف: الوقوف مع الآداب الشّرعيّة ظاهرا وباطنا وهي الخُلُق الإلهيَّة، وقد يُقالُ بإزاء إتيان مكارم الأخلاق وتجنُب سَفْسَافها.

الجمال: وأمَّا الجمال له فينا أمران الهيبة والأنس. وذلك لأنَّ لهذا الجمال دُنُوا وعُلُوا. فالعُلُو نسميه: جلال الجمال وفيه يتكلَّم العارفون وهو الذي يتجلَى لهم، وهذا جلال الجمال قد اقترنَ معهُ منا الأنس والجمال الذي هو الدُنو قد اقترنَ معه منا الهيبة. فإذا تجلى لنا جلال الجمال أنسنا، ولولا ذلك لهلكنا. فإنَّ الجلال والهيبة لا يبقى لسلطانهما شيء، فيُقابلُ ذلك الجلال منهُ بالأنس منا لنكون في المجاهدة على الاعتدال حتى نعقل ما نرى ولا نذهل، وإذا تجلى لنا الجمال هبنا، فإنَّ الجمال مباسطة الحق لنا، والجلال عزته عنا، فنقابل بسطه معنا في جماله بهيبته، فإنَّ البسط يُؤدي إلى سوء الأدب، وسوء الأدب في الحضرة سبب الطرد والبُعد.

الحجاب: ويُقال : الران، وهو انطباع الصّور الكونية في القلب على سبيل الاستيعاب له والرّسوخ فيه، بحيثُ لا يبقى مع ذلك مطمع لتجلي الحقائق فيه لعدم نوريته بتراكم ظلم الحجب المختلفة عليه، وقد يطلقُ الحجاب ويُرادُ به رؤية الأغيار بأي صفة كان من صفات الأغيار. **الحضرة الإلهيّة:** هي التعين الثاني، لكون الأسماء التي باعتبارها تُظهرُ أحكام الألوهيَّة من معاني الرَّحمة، والملك، والخلق، والرزق، وغير ذلك، إنّما يتعيّن في هذه الحضرة، لأنَّ ما قبلها إجمال لا تمييز فيه.

الحضور: حضور القلب بالحقّ عندَ غيبتِهِ.

الحق: ما وَجبَ على العبد من جانِبِ الله وما أوجَبَهُ الحقُ على نفسه.

الحقيقة : هي مشاهدة الرّبوبيَّة؛ بمعنى أنَّهُ تعالى الفاعل في كلّ شيء والمُقيمُ لهُ، لأنَّ هُويتَهُ قائمة بنفسها مقيمة لكلّ شيء سِوَاه.

الخُلوة: محادثة السّر مع الحق حيثُ لا ملك ولا أحد.

الرغبة: هي عبارة عن تحقيق السّلوك، رغبة النَّفس هي بالسّلوك بسبب ما وُعدت به من الثواب على أعمال البّر، وذلك هو الذي يبعثها على الاجتهاد ويصونها من وهن الفترة.

الروح: هو اللطيفة الإنسانية المسماة عند الحكماء بالنَّفس الناطقة لا الرّوح الحيواني الذي هو جسم بخاري ينشأ عن غليان دم القلب، فإنَّ اللَّطيفة الإنسانية جوهر مُجرَّد عن المادة، وما منها كما هو مُبيّن في الكتب اللائقة بذلك، وهي قابلة لما لا يتناهى من الصّور المختلفة نوما ويقظة، مشاهدة وتخيّلا وتعقلا، والرّوح يُطلَقُ بإزاء المُلقى إلى القلب علم الغيب على وجه مخصوص.

الرّياضة: هي تهذيب الأخلاق النفسيّة بمجاهدة النَّفس بترك مألوفاتها ورفع العادات، ومخالفة المرادات، والأهواء المرديات، ويُقال: الرّياضة منع النّفس عن الالتفات إلى ما سوى الحق، وإجبارها على التوجه نحوه ليصيرَ الانقطاع عمَّا دونه، والإقبال عليه، ملكة لها، وأعظم.

الزهد: عند الصوفيَّة هو إسقاط الرَّغبة في الشيء بالكليَّة، وقال غيرهم: الزهد إمساك النَّفس عن اشتغالها بملاذ البدن وقواها إلَّا بحسب الضرورة.

السّالك: هو من ترقى في إرادته بالسّلوك عن المقامات، ولم يصل بعد إلى مقام المعرفة، فمرتبته فوق مرتبة المريد، ودون العارف، ولا يُطلَقُ السَّالك عند الطائفة إلَّا على من مشى على المقامات بحاله لا بعلمه، فكان العلم له عينا.

السّفر: هو توجُهُ القلب إلى الله تعالى بالذكر على اختلاف مراتبه، والأسفار أربعة:

الأول: عبارة عن أخذ الإنسان في التوجه من ظاهر النّفس الملهمة فجورها وتقواها بترك مألوفاتها، وعاداتها إلى المقام الذي يظهرُ له ظاهر الوجود الواحد.

الثاني: عبارة عن أخذ الإنسان في التوجه من ظاهر الوجود إلى باطنه ينفي كلّ عائق، وقطع كل عالق.

الثالث: عبارة عن أخذ الإنسان في التوجه عن التقييد بالضّدين الظاهري والباطني إلى حضرة جمع الجمع بين الظاهريّة والباطنيّة والأوليّة والآخرية.

الرابع: هو التوجه من حضرة جمع الجمع، ومقام قاب قوسين الذي هو مقام الكمال إلى الحضرة الكمالية، ومقام أو أدنى.

السّكر: هو غيبة بوارد قويّ، والمراد بالغيبة، عدم الإحساس؛ فمن غاب بوارد قويّ سُميّ سكرانا، وذلك أنَّ العبد إذا كوشف بنعت الجمال الذي عرفته في باب تجلّي الأفعال حصَلَ له السّكر وطرب الرّوح، وهام القلب، فإذا عاد من سُكره سُميَ صاحيا، والصّحو مُختص بأهل السَّماع، فإن السَّكران لا يسمع ولا يفهم، كما أنَّ السّكر حال صاحب الرؤية عندما ينقهر تحت سلطنة الجمال.

الشطح: معناه عبارة مستغربة في وصف وُجد فاض بقوته، وهاج بشدَّة غليانه وغلبته فالشطح: لفظة مأخوذة من الحركة لأنَّها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم.

الصّحو: رجوع الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي، واعلم أنَّهُ لا يكون صحو في هذا الطّريق إلَّا بعد سكر، وأمَّا قبل السّكر فليس بصاح، ولا هو صاحب صحو.

العارف: هو من أشهده الحق نفسه، وظهرت عليه الأحوال، والمعرفة حاله، فإنَّ العالم عنده أعلى مقاما من العارف خلافا للأكثرين، وقد قرَّرَ ذلك في كتاب الفتوحات وكتاب مواقع

النّجوم وقد يعني بالعارف من عرَفَ نفسَهُ فعَرَفَ ربَّهُ، لقول الرسول صلى الله عليه وسلّم: " من عرف نفسَهُ فقّد عَرَفَ ربَّهُ".

العامة: هم الذين اقتصر نظرُهم على علم الشَّريعة فقط، وأمَّا الخاصة فهم الآخذين بالشَّريعة والطريقة، وأمَّا خاصة الخاصة فهم الآخذين بالشَّريعة والطريقة والحقيقة، ويُرَادُ بالعامة عُلماء الرّسوم والعُبَّاد الذين لم يصلوا بعد إلى مقام المحبة.

الغربة: هي مفارقة الوطن في طلب المقصود، ويُقال غربة عن الحال من حقيقة النّفوذ فيه وغُربةٌ عن الحق من الدَّهشِ عن المَعْرِفَةِ.

الغيب: كُلّ ما سَتَرَهُ الحقُّ عن الخلق.

الفناء: رُؤيةُ العبد للعلَّة بقيامِ الله تعالى على ذلك.

القلق: هو تجريد الشّوق عن الصَّبر، فإنَّ الشّوق متى خلا عن الصَّبر صار قلَقًا؛ ولهذا قالوا: القلق ظهور أثر الشَّوق في المشتاق بحصول قويّ، وحركة مزعجة معنويَّة تبعثُ المُشتاق إلى رفع المانع عن مُشتاقهِ، والحالُ الذي هو عينُ تُعينُهُ وتميّزُهُ عنه

القلب: هو عبارة عن صورة العدالة الحاصلة للرّوح الرّوحاني في أخلاقه، بحيثُ يصيرُ فيها على حافة الوسط بلا ميل إلى الأطراف.

الكشف: هو مفهوم صوفي يتعامل مع معرفة القلب بدلا من معرفة الفكر، يصفُ الكشف حالة تجربة الوحي الإلهي الشّخصيّة التي يُجرّبُها المُريدُ بعد الصّعود في النضالات الرّوحيّة والكشفُ عن القلب السّماح للحقائق الإلهية بالتدفق إليه.

المجاهدة: هي حمل النفس على المشاق البدنيّة، ومُخالفة الهوى على كُلّ حال.

المحبة: هي تعلّق القلب بين الهمّة والأنس في البذل والمنع، أي في بذل النفس للمحبوب، ومنع القلب في التعرض إلى ما سواه، وإنما يكون بإفراد المحب بمحبوبه بالتَّوجه إليه والإعراض عمَّا عداه.

المريد: هو من عَزَفت نفسُهُ عن طيّبات الدنيا، وأعرَضَ عن لذَّاتها لتلذذه بوظائف العبادات.

المسافر: هو الذي توجهَ إلى الله تعالى، ويُطلقُ المسافر على من سافر بفكره في المعقولات، وهو الاعتبار فعَبَرَ من العُدْوَةِ الدنيا إلى العُدوة القُصوى.

المعارج: هي جمع معراج، إذا كان لكلّ عارج وعروج مقام يقفُ عندَهُ هو معراجُه.

المقام: ج/مقام، سميت بالمقامات بصفتها مراتب يصل إليها المريد خلال بحثه لإيصال نفسه إلى الله؛ أي مقام العبد بين يدي الله عزَّ وجلّ فيما يُقام به من العبادات والمجاهدات الانقطاع إلى الله تعالى.

المكاشفة: تُطلقُ بإزاء تحقيق الإنابة بالقهر، وتُطلَق بإزاء تحقيق زيادة الحال، وتُطلَقُ بإزاء تحقيق الإشارة.

الموت: هو عبارة عن انقطاع اللَّطيفة الرّوحانيَّة المسماة بالرّوح الإلهي، وبالنّفس الناطقة عن الاشتغال بالملاذ البدنيّة لإقبالها على حضرات القرب من الجناب الأقدس، وفي هذا الموت حياتها المشار إلى ذلك بقول أفلوطين: (مُت بالإرادة تحيا بالطبيعة)، وقد يُعنى بالموت في الفكر الصّوفي مقام المحبَّة.

النَّفْس: في اللّغة: وجود الشيء نفسُهُ، ولمَّ كان مبدأ وجود هذا الهيكل الجسماني ومُستندُهُ في بقاءه وفناءه وحياءه وتوابعها، أنَّها هو بروحه الرّوحانية التي لولاها لتلاشت

حقيقة هذه الصّورة الجسمانية، وتفرَّقت أجزاؤُها، سمى الحُكماء تلك اللَّطيفة الرّوحانية بالنَّفْس الناطقة.

الهَوَى: هو عبارة عن ميل النَّفس إلى مقتضيات الطبع وإعراضها عن أحكام الشَّرع، وذلك هو الموجب لانحجابها عن بساطتها الكليَّة، وطهارتها الحقيقيَّة بأحكام قيودها الجزئية، وتعشقاتها الخلقيّة.

الوَجْدُ: ما يُصادفُ القلب من الأحوال المغيبة لَهُ عن شُهودِهِ.

الوجود: هو وجدان الشيء نفسُهُ في نفسِهِ، أو في غيرهِ في محل ومرتبة، ونحوهما، فيكونُ الوجود أعلى المراتب.

وحدة الوجود: هو الذي يُعنى به عدم انقسامه إلى الواجب والممكن، وذلكَ أنَّ الوجود عندَ هذه الطائفة ليسَ ما يَفهَمُهُ أرباب العلوم النظرية من المتكلمين والفلاسفة، فإنَّ أكثَرَهُم يعتقدُ أنَّ الوجود عرض، بل الوجود الذي ظنوا عرضيته هو ما به تحقق حقيقة كلّ موجود، وذلك لا يصح أن يكون أمرا غير الحق عزَّ شأنُهُ.

الوصل: في الفكر الصوفي هو فناء العبد عن أوصافه وظهوره بأوصاف ربّه على الوجه اللّائق بالإنسان.

الوقفة: هي الحبس بين المقامين لتصحيح ما قد تبقى من بقايا ذلك المقام الذي وقَعَ الارتفاع عنهُ، والتأدب بالأدب الذي يحتاجُ إليهِ للدخولِ إلى المقام الذي يَقَعُ الارتقاء إليهِ.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
كلمة شكر	
مقدمة	أ–و
المدخل: مفاهيم أوليّة حول الرمز والتصوف	
تمهيد:	08
1- ماهية الجمال/ التجربة الجمالية	11
2- موضوع الجماليات	15
3- الرمزية؛ ظهورها وخلفياتها الفلسفيّة	17
4- نشأة الرمزية في الأدب العربي	22
5- مفهوم الرمز:	24
6- وظيفة الرمز	30
7- الفرق بين الرمز والإشارة	31
8- التصوف في اللغة والاصطلاح	32
9- دواعي توظيف الرمز عند الصوفية	37
10- خصوصيات التجربة الشعرية الصوفية	41
الفصل الأول النزعة الصوفية في الخطاب الشعري المغاربي	
تمهيد:	45
أولا: النزعة الصوفية في الشعر المغاربي القديم	48
1-1- خصوصية الخطاب الشعري الصوفي المغاربي القديم	48
1-2- أعلام الشعر الصوفي المغاربي القديم	55
1-3- أنماط الشعر الصوفي بالمغرب العربي القديم	61
1-4- تناص الخطاب الشعري الصوفي	70
ثانيا: النزعة الصوفية في الشعر المغاربي المعاصر	78

2-1- ملامح الاتجاه الصوفي في الشّعر المغاربي الحديث	78
2-2- خصوصية الخطاب الشعري الصوفي المغاربي المعاصر	86
2-3- الرمز آلية من آليات الغموض	95
2-4- الخطاب الشعري الصوفي والــتأويل	102
الفصل الثاني: أشكال توظيف الرمز الصوفي في الشعر المغاربي (التجلي والدلالة)	
تمهيد	109
أولا: جمالية توظيف الرموز الصوفية التقليدية في الشّعر المغاربي	114
1-1-جمالية التعبير بالرمز عن مفهوم المرأة	114
1-2- جمالية التعبير بالرمز عن الحب الصوفي	133
1-3- رمزية الخمرة	145
1-4- رمزية الطبيعة	153
ثانيا: رموز صوفيّة ذات متعلقات أخرى	165
2-1- رمزية الموت	165
2-2- رمزية الاغتراب	169
2-3 – رمزية السّفر الصوفي	175
الفصل الثالث: الرمز الصوفي وإنتاج المعنى بين متن النص الشعري وعتباته	
تمهيد:	184
أولا: العتبات النصية بوصفها أنساقا رمزية (عتبة العنوان/ عتبة الفاتحة):	187
1- رمزية العناوين الرئيسيّة	190
2- رمزية العناوين الفرعية	203

3- رمزية الاستهلال (الفاتحة)	218
ثانيا: جمالية التناص الرمزي واللغة الرمزية	225
1- التناص الرمزي، تجربة جمالية أم ضرورة صوفية؟	225
2- اللغة الصوفيّة؛ بين المأزق الدلالي والمخرج الصوفي.	236
3- الرمز الصّوفي في الشّعر المغاربي؛ تجربة وجدانيَّة أم تجربة جمالية؟	243
خاتمة	254
قائمة المصادر والمراجع	260
الملحق	272
الفهرس	285

الملخص:

يُعتَبر الفكر الصّوفي أحد أهم المحاور التي استطاعت أن تفرض نفسها على ساحة الإبداع الأدبي عند العرب فالتصوف أحد أبرز هذه الحقول الفكرية خاصة بعدما اتجهَ الصوفية إلى الكتابة الأدبية (شعرا ونثرا) لينقلوا تجاربهم للقراء في قالب جمالي إبداعي، والشّعر أكثر الأجناس الأدبيّة احتضانَا لهذه التجربة باعتباره يتقاطعُ معها في الكثير من الخصائص كإفراغ التجربة الذاتية وقوّة الإبلاغ مع القدرة على التأثير في المتلقي من خلال الجمع بين الكلمة والنغمة، ويُعتبر الرمز أحد الخصائص الفنيّة التي ميّزت الشعر الصوفي وساعدت الشّعراء على خلق مساحة جماليّة في نصوصهم حين عمدوا إلى التلميح بَدل الوضوح والمباشرة والتصريح، والشّعر المغاربي لم يكن بمعزل عن التحولات الكبرى التي شهدها الخطاب الشّعري العربي حين تعالق بالفكر الصوفي، وإنْ كان ظُهور هذه الموجة الفكرية في الشّعر المغاربي مُتأخرا نوعا ما مقارنة بنظيره المشرقي، إلّا أنَّ المتتبع للحركة الشّعرية المغاربيّة يلحظ نُزوعا كبيرا نحو توظيف الرّمز الصوفي الذي صار ملاذا يتجه إليه الشّعراء هُروبا من واقعهم المتردي المليء بالإحباط وخيبات الأمل المتكررة، والشّعور بكلّ أنواع القهر والغُربة الرّوحيّة؛ فلم يجد الشعراء مُتنفسا لهم سوى نصوصهم الشّعرية الصوفية الموغلة في الغموض بحثا عن عالم مثالي افتقدوه في واقعهم.

ويأتي هذا البحث لاستجلاء خصوصيَّة توظيف الرّمز الصوفي في الشّعر المغاربي، والوقوف على أهم الرّموز الصوفيّة التي وظفها الشّعراء المغاربة في نصوصهم بتجلياتها ودلالاتها، إلى جانب تبيان أوجه الاختلاف في توظيف الرّموز الصوفيّة في الشّعر المغاربي وتحديدا بين الأقطاب المغاربيّة الثلاثة (تونس/ المغرب/ الجزائر) وخصوصية توظيف هذه الرّموز في كلّ منطقة من هذه المناطق.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، الرمز، التصوف، الشعر، الدلالة.

Abstract

The Sufi thought is considered as one of the main compelling axes in the Arabic's literary creativity Field. Hence; Sufism is one of the important intellectual fields especially when it moved towards literary writing (prose and poetry) with the aim of transferring their experiences to the readers in an aesthetic and innovative format.

Thus poetry is the most embracing literary genre to this experience, as they intersect in many aspects such as emptying the self-experience and the strong reporting with the ability to influence the receiver through the combination of the Word and the rhyme.

The Symbol as a distinguished artistic aspect of the Sufi poetry has contributed in creating a mosaic of aestheticism within the poets' texts in which they used insinuation instead of clarity, directness and clearance.

Despite the emergence of this intellectual wave, the Maghreb poetry was delayed compared to the Eastern poetry. However, the Maghreb poetry has never been detached from the Arabic poetry discourse's major transformations when it has coalesced with the Sufi thought.

However, the observer of the Maghreb poetry's movement can notice a significant tendency towards the use of the Sufi symbol. This latter has become a refuge to poets from their miserable reality full of desperation, repetitive disappointment and the feeling of all kind of spiritual alienation. Thus, the mysterious Sufi texts were their only outlet to seek a perfect world.

This research is conducted to explore the specific use of the Sufi symbol in the Maghreb poetry. As well as shedding light on the main Sufi symbols with all their manifestations and connotations used in the Maghreb poets' texts. In addition to throwing light upon the differences in using the Sufi symbols in the Maghreb poetry especially in the three Maghreb countries with all the specificities of each one of them (Algeria, Tunisia and Morocco).

key words: aesthetic, symbol, mysticism, Poetry, indication.