الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

تجليات الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر

- دراسة أسلوبية -

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص قضايا الأدب والدّراسات النّقديّة والمقارنة

إعداد الطالب:

*عمر طرافي

إشراف الأستاذ الدكتور :

* فاتح علاق

السّنة الجامعيّة 2021/2020

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

تجليات الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر

- دراسة أسلوبية -

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص قضايا الأدب والدّراسات النّقديّة والمقارنة

إعداد الطالب:

* عمر طرافي

إشراف الأستاذ الدكتور:

* فاتح علاق

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	إبراهيم صحراوي	أ د	جامعة الجزائر 2	رئيسا
02	فاتح علاق	أ د	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
03	آمنة بلعلى	أ د	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا
04	عمر عاشور	أ د	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	عضوا مناقشا
05	نجيب حمّاش	د	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
06	محمد بن منوفي	د	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة 2021/2020م

منزمار الخلاص

منفـــــايَ صـــــمتٌ ورؤيـــــا فـــــي غياهبهـــــا
غابـــــت متاهـــــة ســـــمعي فـــــي مـــــدى بصـــــرِي
آنســـــتُ ذاتـــــي بـــــذاتي حينمـــــا اجتـــــذبت
حـــــولي الفراشـــــات ترجـــــو النـــــورَ فـــــي الخطـــــرِ !
حتـــــى إذا احترقـــــتْ طـــــاب الفنـــــاءُ بهـــــا
ضـــــاعت تفاصـــــيل لـــــوني فـــــي رحـــــى الســـــفرِ !

عمر طرافي

إِهداء

إلى والديّ الكريمين

إلى شقيقاتي وأشقائي

إلى زوجتي وأولادي

إلى رفقاء النضال في العمل التطوعي الكشفي

أهدي ثمرة جهودي المتواضعة

مقدمة

مقدمة :

لم يكن الشعراء الجزائريون المعاصرون بمنأى عمّا يحدث للشعر العربي من ثورة في طرائق التعبير، وأجناس الخطاب ، وتغييرات عصفت بالمعاني والمباني اللغوية الكلاسيكية ، حيث أصبح الشعر العربي المعاصر أكثر انفتاحا واتساعا وتثاقفا مع الحضارات الأخرى ، وأضحى قائما على التجربة بأبعادها الغائرة ، والتنوع الرؤيوي ، والتعدد الدلالي، والتساؤل المعرفي بدل التأثر والانفعال والغنائية التي ميّزته من قبل، و تعددت القراءات التي لجأت للتأويل لفهم هذه النصوص ، فجاء خطاب القراءة مفتوح الآفاق ، متعدد الأبعاد .

ولأنّ التراث العربي كان يحمل بين دفّتيه أدبا صوفيا طواه التجاهل والنسيان قرونا طويلة كونه يحمل مفارقة الجمع بين ما هو ديني في جوهره ، وما هو أدبي في طـرق تعبيـره ، كان الحفر فيه واستخراج كنوزه ، واستكناه معارفه ، فتحا مبينا على الشعراء المعاصرين ، ذلك أنهم وجدوا في تجربة التصوف حداثة عريقة ورؤية ثورية تتجه إلى الكمال ، كما وجدوا أنّ المركز لم يعد المطلق الإلهي وحده بل يشارك فيه الإنسان ، مما يعطي للتصوف بهذا المعنى بعده الكوني الذي يتجاوز حدود الزمان والمكان .

ولأنّ التراث في شقّه الصوفي يتوافق مع منطلقات حداثية ، لجأ الشعراء إليه، وكتبوا نصوصهم بعيدين عن صخب العالم ، بعدما استفادوا من تجارب المتصوفة القدامى و مارسوا حريتهم الإبداعية في عوالم ذاتية خاصة ، رهانها التجاوز وديدنها التحول ، ولا ننكر جهود المستشرقين الذين كانوا سبّاقين للتنقيب في التراث الصوفي أمثـال لويس ماسنيـون ، و ريني جينون ، وإدوارد هنري بالمر ، ومارغريت سميث ، وبلوشيه ، وغيرهم كثير ممن درسوا تراثنا الصوفي وأعادوا بعثه من جديد .

لقد مال الشعراء الجزائريون المعاصرون إلى الكتابة الصوفية منذ تبلورها في السبعينيات ، وزاد اهتمامهم _ خاصة في الثمانينيات وما بعدها _ بلغة التصوف وعلاماتها وأساليبها ، وما

تتيحه لهم من طاقات إبداعية كبيرة ، فراحوا يعبّرون عن تجارب خلجاتهم العميقة ، يتقصّون الذات في غموضها وفردانيتها ، ويرومون كشف عمقها اللامتناهي، ويسبرون أسرارها وأغوارها طلبا للحقيقة المغيّبة ، وأضحت أعمالهم تشكل مشروعا حضاريا وثقافيا مفرزة تجارب جديدة تتسم بالإيغال في عوالم الصوفية والرمزية ، من هنا جاء اهتمامي بتجليات الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، أحاول فيه كشف مواطن الفرادة في توظيف هذا الخطاب والاطلاع على مخبوء عوالمه وأسراره الغامضة ، وأسعى للنفاذ إلى روح التجربة الشعرية الصوفية الجزائرية وإبراز خصوصياتها إن على مستوى الرؤيا ، أو على مستوى البناء الفني، كما اجتهدتُ بالتأويل الدلالي في فك شفرات هذا الخطاب الإشاري المرموز .

كانت تلك أهدافي من أجل أن أجيب على إشكالية رئيسة هي :

انطلاقا من ظاهرة توظيف الخطاب الصوفي لحدّ الهيمنة في نصوص شعرية جزائرية معاصرة ، ما التأثير الجمالي لاشتغال الدلالة الصوفية في البنية العميقة على المنتج اللغوي والرؤيوي لهذه النصوص ؟

وكانت تُلحّ عليّ بعض الأسئلة النقدية الفرعية التي تروم جوابا لها أهمّها :

- ما حاجة الشعراء المعاصرين في الجزائر إلى توظيف الخطاب الصوفي في تجاربهم الشعرية ؟ أهي نزعة التجديد الفني ؟ أم نزعة السمو الروحي ؟ أم كلتاهما ؟
- فيمَ تختلف التجربة الصوفية المعاصرة عن التجربة الصوفية عند القدامى ؟
- كيف تتقاطع الرؤيا الشعرية والرؤيا الصوفية ؟ وأيهما يحتوي الآخر ؟
- هل يمكن تحقق التجربة الصوفية على المستوى اللغوي فقط ؟

هذه الإشكالية مع أسئلتها المُصاحبة سأحاول الإجابة عنها في بحثي هذا .

ولقد كانت علاقتي بهذا البحث قائمة على أسباب موضوعية وذاتية ; فأمّا الموضوعية فهي مواكبة لجوء الدراسات النقدية عربيا وأوروبيا إلى التجارب الصوفية التي صارت محط اهتمام كبير

يغري الباحثين بارتياد عوالم الخطاب الصوفي واستكناه معاني إشاراته و تلاويحه و فك شفرات رموزه . و أمّا الذاتية فلأني كنتُ أرغب في استكمال الدراسات النظرية الشعرية ، فكانت تجلب انتباهي توظيف اللغة الصوفية في النصوص الشعرية المعاصرة ، وكانت تسحرني بجمالياتها ، لا سيما وأنا هاوٍ لقرض الشعر ، وأسعى لتطوير تجربتي في هذا الفضاء الممتد واللامحدود ، فقرّرتُ أن تكون أطروحتي على الخطاب الصوفي وتجلياته في نصوص الشعراء الجزائريين ، وتمّ لي ذلك حينما رُمتُ دراسة هذه الظاهرة .

وقد بدا لي أنّ اختيار المنهج الأسلوبي الإحصائي ملائما للدراسة واستعنتُ بالتأويل كلما اقتضت الحاجة إليه ، وذلك لما له من إمكانات الانفتاح على الأطروحة ، وضرورة النظر في الوظيفة الشعرية للغة النصوص ، وعليه تشكّلت خطة البحث من أربعة فصول وفق مستويات : الإيقاعي والمعجمي والتركيبي والدلالي ، بالإضافة إلى المدخل والمقدمة والخاتمة .

ففي المدخل تناولتُ عرضا مختصرا لتقاطعات الشعر و التصوف وعلاقتهما ببعضهما ، فكان أن بسطتُ الحديث عن التجربة الصوفية أولا ، ثمّ انتقلتُ إلى توظيف هذه الأخيرة في الشعر العربي المعاصر معرّجا على الحداثة الصوفية وتجلياتها ، لأختم كيف ظهر الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر ، و متخذا إياه تمهيدا ألج منه إلى فصول البحث .

عرضتُ مدونتي من قصائد الشعراء في **الفصل الأول** ، وانطلقتُ مشتغلا على المستوى الإيقاعي والصوتي ، مع ربطهما بالدلالة الصوفية . فدرستُ قطبي الإيقاع الخارجي والداخلي مستنبطا الإيحاء الدلالي الصوفي لكليهما ، و مستخلصا خصائص أسلوبية اتسمت بها نصوص هؤلاء الشعراء .

درستُ في **الفصل الثاني** المعجم الصوفي ومكوناته في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، وتحدثتُ فيه عن المصطلح الصوفي وتطوراته ، ثم استعماله من قِبل الشعراء الجزائريين

المعاصرين و شرعتُ في تطبيق المستوى المعجمي حيث استخرجتُ مكونات القاموس الصوفي ، وصنفتها .

وقع اختياري في **الفصل الثالث** على الصورة الفنية لاعتماد لغة التصوف عليها ، فكانت الدراسة على ثلاثة أنماط من التصوير :

- **التصوير البلاغي** : وتناولتُ فيه التشبيهات والاستعارات
- **التصوير الرمزي** : حيث انصبّ اهتمامي على الرموز الصوفية : المرأة ، الطبيعة ، الخمرة ، الرحلة ، والحروف .
- **التصوير الأسطوري** : وفيه تتبعتُ توظيف الأسطورة في قصائد الشعراء من منظور صوفي .

أما **الفصل الرابع والأخير** ; فإنه رغم حضور الدلالة في كل الفصول السابقة إلا أنني تعرّضتُ لإنتاج الدلالة في فصل مستقل وفق الآليات الأسلوبية التالية :

- **الحقول الدلالية** : وفيها درستُ حقل ألفاظ الحب و حقل ألفاظ الخمر و حقل ألفاظ المعرفة و حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته .
- **تجليات التناص** : درستُ التناص مع القرآن الكريم ، و التناص مع الحديث النبوي، والتناص مع التراث الصوفي نثرا وشعرا وشخصيات صوفية .
- **أسلوب التقابل** : وبحثتُ فيه عن التقابل وفق العناصر الشعورية والنفسية في الصور والمشاهد .
- **الثنائيات الضدية** : **و** اكتفينا بدراسة خمس ثنائيات من بين العديد منها وهي: (النور / الظلام) و(الموت / الحياة) و (الحضور/ الغياب) و (الأنا / الآخر) (الاتصال / الانفصال) .

لأخلص في الأخير إلى عرض نتائج البحث في خاتمة نهائية .

هذا وقد جاءت مدوّنة البحث منفتحة على تجارب شعرية صوفية جزائرية إبداعية ، لم تأخذ حقها في النقد بشكل كاف ، فكان انتقائي لقصائد شعراء معاصرين من مختلف جهات الوطن ، وهم :

ياسين بن عبيد (سطيف) و عبد الله حمادي (قسنطينة) و الأخضر بركـة (معسكر) و أحمد عبد الكريـم (المسيلة) و عثمـان لوصيف (بسكرة) و فاتح عـلاق (المدية) و عقـاب بلخير (المسيلة) و محمد خليل عبـو (الجلفة) و عبـد الله العشي (باتنة) و عبد القادر أعبيد (أدرار) و مداني بن عمر (الوادي) و محمـد علي سعيـد (المسيلة)، وكلهم على قيد الحياة عدا عثمان لوصيف الذي وافته المنية يوم : الأربعاء 27 جوان 2018 رحمه الله .

كان معياري في انتقاء القصائد منصبّا على التجربة الشعرية الصوفية ، حيث اخترتُ ما رأيته يتناسب مع عنوان أطروحتي من قصائد في مجاميعهم الشعرية ، و حدث أن اخترتُ أكثر من قصيدة لشاعر دون آخر بسبب تفاوت منتجات هؤلاء الشعراء كمّا وكيفا .

كما أنني استفدتُ من عدد كبير من المراجع أهمّها :

- التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر) لمحمد كعوان
- الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) لسفيان زدادقة .
- الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) لعبد الحميد هيمة
- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر لمحمد بنعمارة
- الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) لأماني سليمان داود .
- شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) لأحمد بقار .

وكان مما واجهني من مصاعب أثناء بحثي ذلك العسر المُضني فهم غموض النصوص الشعرية الصوفية المفتوحة على التأويل وتعدد القراءة . إضافة إلى تشابك مفهوم التجربة الصوفية

بين المنظور الديني العقدي والمنظور اللغوي الأدبي ، فضـــلا عن التشكيــك في صحتها عند من مـــارسها (منتميا) أو استدعـاهــا (لامنتمـيا) من الشعراء .

وختاما أقدّم جليل شكري وامتناني الخالص لأستاذي الدكتور الشاعر والمشرف راعي أطروحتي فاتح علاق ، حيث جاد عليّ بمجاميعه الشعرية ، وبما أوتي من أخلاق العلماء، و تطامن الباحثين ، وعطف المحبين المخلصيــن أنار لي دربي ، وردّ لي ثقتي في نفسي، و حفّز قدراتي إلى أن تمّ بناء هذا البحث الذي آمل أن يستفيد منه غيري ممن يسبحون في فلك الخطاب الصوفي وتأثيره في الشعر الجزائري المعاصر ، كما أشكر لجنة القراءة (الخبيرين) التي نبّهتني بملاحظاتها القيّمة إلى ما سهوت عنه أو ما جهلته وكلي سرور وبهجة .

مدخل

مدخل : بين الشعر و التصوف

1 - التجربة الصوفية

2-التجربة الشعرية العربية المعاصرة والتجربة الصوفية

3 – الخطاب الصوفي والشعر الجزائري

يطلق لفظ التجربة على المعارف السليمة التي يكتسبها العقل ، ويدركها إما بطريق الحس فهي تجربة خارجية أو بطريق الشعور فهي تجربة داخلية ، ويتصل مفهوم التجربة بالمعرفة والإدراك ، وهي " تتعلق بجميع الأنشطة العقلية والذهنية والحسية المساهمة في إنتاج خبرات الأفراد ، وثقافتهم المعرفية ، وتوجهاتهم العقدية " [1] ، وتعد التجربة الصوفية إحدى التجارب الباطنية المثيرة التي ترفض العقل حكما لها ، وتنطلق من الذوق ومحله القلب . فما هي هذه التجربة الخارقة للمنطق العقلي ؟ ! وما خصائصها ؟ وعمّ اختلفت عن التجارب الباطنية الأخرى ؟

1 - التجربة الصوفية :

حريٌّ بنا قبل الحديث عن التجربة الصوفية أن نتعرّف على التصوف اشتقاقا ومبنى ومعنى; فقد اختلف الباحثون حول اشتقاق لفظ التصوف ، فرأيٌ أوّل ينسب الصوفي إلى الصوف باعتباره اللباس الذي اتخذه العباد الزاهدون عن الدنيا ، وهو رمز لحياة الزهد والتقشف وممن قال به ابن تيمية و الطوسي والقشيري حيث يرون أنّ النسبة والاشتقاق إلى الصوف سليم لغويا ، وإن كان ارتداء الصوف ليس قاعدة عند كل الصوفيين ، ورأي ثان ينسبه إلى رجل جاهلي اسمه « صوفة » واسمه الحقيقي الغوث بن مر من مضر ، وقد كان لا يعيش لأمه الجرهمية ولد ، فنذرت لئن عاش لتعلقنّ برأسه صوفة ، ولتجعلنه ربيط الكعبة ، وكان صوفة هو وأولاده من بعده قد انفردوا بخدمة البيت الحرام ، وسكنوا الكعبة وانقطعوا لعبادة الله حسب معتقدهم الجاهلي ، فانتسب الصوفية إليهم لمشابهتهم إياهم في الانقطاع للعبادة ، ورأي ثالث آلت النسبة فيه إلى أهل الصفّة ; وهم قوم أقاموا في فناء مؤخرة المسجد النبوي جهة الشمال وانقطعوا للعبادة والجهاد واتصفوا بالزهد والتقشف ، بيد أنّ هذا الاشتقاق غير مسلّم به لغويا ، ورأي رابع تعود نسبة الصوفي إلى الصفاء ، وهذا معناه أنّ الصوفية صافية من الشرور ، وشهوات الدنيا نسبة إلى صفاء القلب ونقاء السريرة [2] ، ومن قال بهذا المفهوم بشر بن الحارث الحافي الذي أخبر بأنّ الصوفي من صفا قلبه لله ، قال أبو عبد الله محمد الفاسي المعروف بالفقيه ابن الحاج المالكي :

[1] لخضر حاكمي ، التجربة الشعرية الصوفية عند محيي الدين بن عربي ، ط1 ، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن ، 2019 ، ص 07

[2] ينظر : محمد قاسم الشوم ، التصوف المفترى عليه ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 2014 ، ص 14-18 ، وأيضا : ياسين بن عبيد ، في تجربة الكتابة الصوفية ، ط1 ، دار التنوير ، الجزائر ، 2018 ، ص 15-16 .

" لَـــــيْسَ التَصَـــــــوُّفُ لَـــــبْسَ الصُـــــــوفِ تَرْقُعُـــــــهُ

وَلَا بُكَـــــــــــاؤَكَ إِنْ غَنَّـــــــــــى المُغَنُّونَـــــــــــا

وَلَا صِـــــــــــياحٌ ولاَ رَقْـــــــــــصٌ ولاَ طَـــــــــــرَبُ

ولاَ اضْـــــــطِرَابٌ كَـــــأَنْ قـــــدْ صِـــــرْتَ مَجْنُونَـــــا

بَـــــل التَّصَـــــــوُّفُ أنْ تَصْـــــــفُو بِـــــلَا كَـــــدَرٍ

وتَتْبَـــــــــعَ الحَـــــــقَّ والقُـــــــرْآنَ وَالـــــــدِينَا

وأَنْ تُـــــــــــرَى خَاشِـــــــــــعًا للهِ مُكْتَئِبًـــــــــا

عَلَـــــى ذُنُوبِـــــكَ طُـــــولَ الـــــدَّهْرِ مَحْزُونَـــــا"[1]

لكنّ هذه النسبة إلى الصفاء يراها آخرون غير صحيحة لغويا أيضا رغم أنّ منهج التصوف صفاء روحي . ويرى بن خلدون أنه لا يشهد له اشتقاق من جهة العربية مما يدعونا لرأي خامس يقول بأنّ لفظ التصوف مأخوذ من الكلمة اليونانية « صوفيا » ، وأخذ به أبو الريحان البيروني (ت 440 هـ) و بعض المستشرقين ممن يبحثون عن مستمسك يشير إلى اقتباس الحضارة الإسلامية من المعتقدات أو الحضارات المختلفة ، لكنه أيضا لا يوجد دليل إيجابي يؤكد أنها مشتقة من هذا الأصل اليوناني[2] ، ومن كل هذه الآراء يبدو أنّنا نميل للرأي الرابع فهو اشتقاق أقرب لروح التصوف وكنهه ، وأمّا من ناحية المعنى فقد ارتبط التصوف بالأخـــلاق وقد أشار إليه قول الجنيـــد حين سُئل عن التصـــوف فأجـــاب: " اجتنـــاب كل خلق دنيّ ، واستعمـــال كـــل خلـــق سنيّ " [3] ، وفي تعريفـــات الجرجـــاني : " التصوف هو الوقوف مع الآداب الشرعية ، فيرى حكمها من الظاهر في الباطن ، وباطنا ، فيرى حكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للمتأدّب بالحكمين كمال " [4] ، ويبدو أنه معنى لا يبتعد عن الأصل الذي قعّده الجنيد ، وفي المبنى اعتبر محيي الدين بن عربي أنّ مبنى التصوف هو " التمسك بالفقر والافتقار ، والتحقق بالبذل والإيثار ، وترك التعرض والاختيـــار " [5] وهو اتجاه سلوكي أخلاقي يجمع بين المعنى والمبنى كما نرى في هذا التعريف .

[1] محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ط؟ ، مكتبة غريب ، القاهرة – مصر ، دت ، ص 25

[2] ينظر : محمد قاسم الشوم ، التصوف المفترى عليه ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 2014 ، ص 19

[3] ياسين بن عبيد ، في تجربة الكتابة الصوفية ، ط1 ، دار التنوير ، الجزائر ، 2018 ، ص 16

[4] علي بن محمد الشريف الجرجـاني ، كتاب التعريفـات ، تح : نصر الديـن التونسي ، ط1 ، شركة ابن باديس للكتاب ، الجزائر ، 2009 ، ص 103

[5] ياسين بن عبيد ، في تجربة الكتابة الصوفية ، ص 17

أمّا التجربة الصوفية حين نتناولها نجدها عصية على الوصف القائم على العلمية والموضوعية فضلا عن قصور اللغة العادية عن الإحاطة بها ، فهي تجربة إلهامية تستوجب الحديث من داخلها للكشف عن مكنوناتها والبوح بأسرارها ، ومن يعيش هذه التجربة يشعر باستلاب الإرادة وأنه يتحكم به تفكيرا وشعورا ، ولا تدوم طويلا فهي حال فجائية مؤقتة . ولاشك " أنّ هذه التجربة باعتبارها معاناة وجودية عميقة ومعقدة ، تبتعد بطبيعتها هذه عن الإحاطة "[1] ، لذلك تعددت التعاريف التي تناولت مفهوم التجربة الصوفية وتباينت آراؤها ، ولكن لابأس أن نتناول منها ما ورد في الموسوعة الفلسفية المعاصرة التي عرّفتها بأنها " فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا ، وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى ، والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية "[2] فرغم الطابع الروحي لهذه التجربة إلا أنها تحمل مدلولا معرفيا تدرك به الحقائق ، ولغتها أقرب للشعرية فهي معرفة ذوقية إلهامية لدنية تنطلق من مبدأ أساسي يجعل من الروح أصل المعرفة.

إن التجربة الصوفية في أساسها قائمة على : أولوية الروح عن الجسد ، والقلب عن الحواس ، وهي تنجم من ذلك الاتصال بين الإنسان وبين روحه المتصلة بعالم الحقيقة المطلقة ، ولتحقيق هذا الإمكان لابد من الابتعاد عن العالم البدني والحسي لتحصيل هذه المعرفة الصوفية التي قد تتخذ أسماء أخرى كالكشف والإشراق والعرفان والحب الإلهي وغيرها من الأسماء التي تفرضه الثقافة المنتمى إليها .

و تتبني التجربة الصوفية على جانبين أساسيين هما :

أ – الجانب العملي : ويتمثل في المقامات ، حيث يعد المقام منزلة لا تُنال إلا بعد تحصيل آداب وفق اجتهاد ومعاناة كما جاء في الرسالة القشيرية التي عرّفته بأنه : " ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليه بنوع تصرف ، ويتحقق بضرب تطلب ومقاساة تكلف ، فمقام كل واحد في موضع إقامته عند ذلك ، وماهو مشتغل بالرياضة له " [3] ، أما ابن عربي فيرى أنّ كلّ صفة من الآداب التي أمرنا الله بأن نتحلى بها تُعدّ مقاما مكتسبا ، وقد قال في ذلك : " كل

[1] ناجي حسين جودة ، المعرفة الصوفية ، ط 1 ، دار الجيل ، بيروت ـ لبنان ، 1992، ص 171
[2] مجموعة من المؤلفين ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1 ، معهد الإنماء العربي ، بيروت – لبنان ، 1986 ، ص 258 - 259
[3] عبد الكريم بن هوازن القشيري ، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، تحقيق : معروف زريق ، ط 2، دار الجيل ، بيروت ـ لبنان ، 1990 ، ص 40

مأمور به فهو مقام يكتسب "[1] فالله عز وجل أمرنا بالتوبة والزهد والورع والتوكل ...وهذه كلها مقامات يشغل المتصوف بها بدنه ونفسه ويروضهما بمجاهدة ومكابدة ومشقة ليرقى في منازل القرب ، وقد وجب في تحقيق هذا الجانب العملي والمقامات التي يرقى فيها اجتياز عقبات ستة :

_ **العقبة الأولى** : فطم الجوارح عن المخالفات الشرعية .

_ **العقبة الثانية** : فطم النفس عن المألوفات العادية

_ **العقبة الثالثة** : فطم القلب عن الرهونات البشرية

_ **العقبة الرابعة** : فطم السر عن الكدورات الطبيعية

_ **العقبة الخامسة** : فطم الروح عن الاستجارات الحسية .

_ **العقبة السادسة** : فطم العقل عن الخيالات الوهمية [2]

وباجتياز هذه العقبات تأتي النتائج المدونة على الجدول التالي :

جدول : العقبات وما ينجم عنها

تدرج العقبات	العقبات	ما ينجم عنها
العقبة الأولى	فطم الجوارح عن المخالفات الشرعية	الإشراف على ينابيع الحكم القلبية
العقبة الثانية	فطم القلب عن المألوفات العادية	الاطلاع على أسرار العلوم اللدنية
العقبة الثالثة	فطم القلب عن الرهونات البشرية	ظهور المناجاة الملكوتية
العقبة الرابعة	فطم السر عن الكدورات الطبيعية	ظهور أنوار المنازلات القريبة
العقبة الخامسة	فطم الروح عن الاستجارات الحسية	طلوع أقمار المشاهدات الحبية
العقبة السادسة	فطم العقل عن الخيالات الوهمية	الهبوط على رياض الحضرة القدسية

فهذا الجانب العملي في التصوف ولوازمه من مقامات والترقي في منازلها وعقباتها .

[1] محيي الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، تحقيق وتقديم عثمان يحيى ، تصدير ومراجعة : د .ابراهيم مدكور ، ط2 ، ج 3 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 ، ص 225

[2] ينظر : عبد الحميد هيمة ، الخطـاب الصوفي آليات التأويل (قراءة في الشعر المغـاربي المعاصر)، ط1 ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008، ص 69

ب – الجانب الوهبي : وهو ما أسماه المتصوفة بالأحوال والأذواق وهي لا تخضع للأمر أو النهي ، والحال هو " 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 "[1] وهو بمنزلة الثمرة ، وذلك عن طريق الوهب والمنة والفضل من الله لسالك الطريق .

ومما يفرق بين الحال والمقام أنّ المقام مشترك بين الجميع ويمكن تحصيله بالجهد والاكتساب ،أما الحال فإنه وارد يمنحه الله للعبد الساعي إلى مرضاته ، فالأحوال مواهب والمقامات مكاسب ، كما أن الحال تثير من الغبطة والوجد والشعور ما يجعل لسان الصوفي نهرا يتدفق بالتعبير غبطة بذلك العطـاء من الله .

والتجربة الصوفية تقود صاحبها بعد معاناة ومجاهدة نحو كشف ميتافيزيقي غامض ، تحدث عنه ابن خلدون فقال : " إن هذه المجاهدة والخلوة والذكر يتبعها غالبا كشف حجاب الحس ، والاطلاع على عوالم من أمر الله ، ليس لصاحب الحس إدراك شيء منها وسبب هذا الكشف أن الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن ضعفت أحوال الحسّ ، وقويت أحوال الروح ... وهو عين الإدراك ، فيتعرض حينئذ للمواهب الربانية والعلوم اللدنية و الفتح الإلهي " [2] ، ونجد في العموم أنّ الصوفيين غير ميّالين للحديث والكشف عن حالة الوجد التي يعايشونها ، فهي بالنسبة لهم سر مكنون ، لا يبوحون بشيء عنه عدا إشارات قليلة ، وتلميحات مختصرة عما شاهدوه و ما أحسّوا به ، وهكذا ينتهي الطريق الذي بدأ بالتوبة إلى المشاهدة والكشف حيث يتأحد الصوفي وينأى عن الإحساس بنفسه وبعالم الأشياء الزائلة وتصير ذات العاشق هي ذات المعشوق بما يُسمى بالفناء ، و يكون للحب دورا مركزيا في بناء العلاقة مع الله وهو الوسيلة والهدف في آن ، و للفناء بوصفه معرفة للمطلق ثلاث مراحل هي :

أ- **المكاشفة** : وتتم بزوال الحجب ، ولا يصل الإنسان إلى الكشف عن المطلق وأسراره إلا بنضـال فكـري وجســدي يمحى به كل مـادي حاجب ، ويحصل في المكاشفـة " معرفة جمال الله (المطلق) وجلاله ، كمعرفة أسرار الحكمة الإلهية ، والكلام الإلهي ، والحضور الإلهي ، والوحدة مع المطلق " [3].

[1] ، عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ،إعداد : عاصم إبراهيم الكيالي، ، ص 105
[2] ابن خلدون ، المقدمة ، ط05 دار القلم ، بيروت ، 1984 ، ص 469
[3] عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي آليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) ، ص 81

ب- التجلي : حيث يبدو النور الإلهي وتتجلى معه الأشياء الإلهية ، ويحصل التجلي إما بالتأمل العميق أو بهبة لدنية من الله ، وثمة " تتبدد الظلمات التي تعتّم المسار السري للانخطاف " [1].

ج- المشاهدة : وهي المرحلة الأخيرة للمعرفة حيث تتوالى أنوار غيوب التجلي على القلب وتنعكس عليه ، فتحيل سواده نورا ساطعا .

إنّ حال الصوفي في الغالب بين فناء وبقاء ، والوصول إلى الفناء هو عين البقاء لأنه يفنى عن نفسه وعن الخلق ، ويبقى بالله وحده ، وهذه الحال تسمى بوحدة الشهود وهي حال يعتقد الصوفية أنهم لا يرون فيها غير الله تعالى ، وأما وحدة الوجود فتنظر إلى الله تعالى والعالم على أنهما كيان واحد ، وقد عبّر عنها بعضهم بالحلول ، ولعل الذي يقرّب مظهري وحدة الوجود ووحدة الشهود مثالا من الواقع ما تسوقه نهاد خياطة في كتابها « دراسة في التجربة الصوفية » إذ تضرب لنا مثلا بالممثل الذي يؤدي دور شخصية معينة فتقول : " يمكننا التمييز بين ثلاثة أحوال : أولها فناء الممثل عن نفسه ، وثانيهما بقاؤه في الشخصية التي يلعب دورها ، وثالثها بقاء الشخصية التي يلعب دورها فيه ، فهي التي تنطق بلسانه فيما هو ينطق بلسانها ، وهي التي تفعل من خلاله فيما هو يفعل من خلالها ،على هذا قد يعني بقاء الصوفي في الحق بقاء للحق في الخلق أيضا " [2] .

ولأن الجنيد قال : « **لا يعرف الله إلا الله**» فإنّ الله تعالى يكون عالما ومعلوما وفق خاصية المعرفة الفنائية ، وما العبد إلا مرآة عاكسة لهذا العرفان ، وذلك بنص الحديث القدسي الذي أخرجه البخاري في صحيحه عن أبي هريرة يروي فيه الرسول صلى الله عليه وسلم عن ربّه " **لايزال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه ، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به ، وبصره الذي يبصر به ، ويده التي يبطش بها ، ورجله التي يسعى بها ، فبي يسمع ، وبي يبصر ، وبي يبطش** " [3] وهذا الحديث هو الذي يعتمده الصوفية أصلا لعلمهم وكمالاتهم الموهوبة من الله تعالى .

---

[1] المرجع السابق ، ص 82

[2] نهاد خياطة ، دراسة في التجربة الصوفية ، ط 1 ، دار المعرفة ، دمشق – سوريا ، 1994 ، ص 10

[3] محمد متولي الشعراوي ، الأحاديث القدسية ، إعداد وتقديم : عادل أبو المعاطي ، ط1 ، دار الروضة للنشر والتوزيع ، مصر ، 2002 ، ص 87

وليست التجربة الصوفية مجرد تجربة في التأمل ومذهبا دينيا فحسب ، بل هي أيضا تجربة في الكتابة ، لها طريقتها الخاصة في التعبير وهي طريقة " استخدم فيها الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والإنسان و الفن و الشكل و الأسلوب و الرمز و المجاز و الصورة و الوزن و القافية ، والقارئ يتذوق تجاربهم ويستشفّ أبعادها عبر فنيتها ، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي ...فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس " [1].

وتحدث الكتابة بعدة عتبات فيضية أهمها :

أ –**الكتابة وفيض الجنون** : تحدث خلال حالة اللاشعور في لحظة هلوسة ، يكون الكاتب لحظتها أقرب للجنون ، والجنون عند ابن عربي يبدأ عندما لا يعود المحب قادرا على الكلام، ومن ثم فإنّ لحظة اللقاء الخاطف بين جنون يتكلم ، وكـلام يجن، وهي لحظة التعبير أو لحظة الشعر بامتياز [2].

ب – **الكتابة الوجدية** : تعتمد على المشاهدة اليقينية كأساس أولي للتشكيل ، لهذا تعجز اللغة أحيانا عن فضح هذه المشاهدة والتعبير عنها . وتعد الكتابة الصوفية كتابة وجدية .

ت – **الكتابة والذهول** : ويكون ذهول الصوفي في هذا المقام مشابه لذهول القارئ عند اصطدامه بالقصيدة الصوفية " فهي تحاول أن تسلبه عقله ليصبح متذوقا بفعل الصدمة فقط ومنفعلا إلى أقصى درجة ، إنها محاولة لزعزعة أفق انتظاره نتيجة معرفيتها العالية " [3] ولذلك تحاول أن تنقل هذه الانفعالات ودهشتها إليه ليعيش أجواءها ، فهي قصيدة لها سلطة .

ث – **الكتابة ومبدأ الحيرة الصوفية** : تنبعث الحيرة من الجمع بين الأضداد ، وتقارب بين الصور المتباعدة ، فالتأليف بين المختلف المتباعد والعادي والغريب يولد الحيرة لدى المتلقي ، وهكذا تبدو القصيدة الصوفية برمزيتها الغامضة ، حيث يستلذ ذلك الغموض الذي أوقعه في بحر الحيرة ، والعلم بالله حيرة ، وأهل الحيرة هم الذائقون لهذه المعرفة .

---

[1] أدونيس ، الصوفية و السوريالية ، ط 3 ، دار الساقي ، بيروت ـ لبنان ، 2006 ، ص 23

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 103

[3] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطـــاب الشعري الصوفي العربي المعاصـــــر) ، ط1 ، دار بهاء الدين للنشـــر والتوزيـــع - الجزائر ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع – الأردن ، 2010 ، ص 416

ج – **الكتابة تحت وارد السُكر** : ينطق الساكر الصوفي بما هو خفي وسرّي ومكتوم "لأنّ من أسكرته أنوار التوحيد حجبته عن عبارة التجريد ، بل من أسكرته أنوار التجريد نطق عن حقائق التوحيد " [1] ، فهي كتابة تستعين بإفشاء السر للقارئ .

ح – **الكتابة الشطحية** : حيث يعد الشطح غيبوبة اللغة وباطنها الموحي بأبعاد لا نهائية وهو يوازي في التصوف باطن الألوهية اللانهائي ، فهو لغة فيما وراء اللغة[2] ، والشطح يجعل صاحبه من شدة الوجد يتفوه ويجهر بالاتحاد ، وتختلط عليه الضمائر فينمحي الفرق بين الأنا والأنت ، وتصبح غاية الذات هي نفسها غاية الموضوع .

إنّ اللغة في هذه التجربة سعي للتأليف بين عالم الموجـودات ، والعالم الروحي اللانهائي ، بين الحس والغيب ، وهاجسها هو تجاوز أطر الكتابة المألوفة ، ولها منزع كي تتحول إلى فعل من أفعال الجســد الصوفي ، فهي " فعل للاغتراب داخل الطبيعة والاندماج مع كائناتها ، وهي أيضا فعل للحب والعشق واندفاع نحو سر الجمال الطبيعي والمطلق ، وهي أخيرا فعل لتدمير الذات لأجل الاتصال بالأصول الحيوية للإنسان ، وبكلمة واحدة ، إنها رغبــة ذات اتجاهيـن : رغبة في الموت (موت الذات) ، وفي الحلـم والحيـاة (الحلم بالاتصال بالأصول البدائية) ، هذا التوجه المزدوج هو الذي سيجعل منها تجربة قلق وتوتر " [3]، ويبدو أنّ هذا التوتر والقلق جعلا الكتابة الصوفية تنفتح على كثير من الإبداع والجمال .

بالإضافة إلى أنّ الكتابة الصوفية تقوم على جمالية التناقض الذي يعني أنّ الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه كالنهار في الليل ، والليل في النهار ، والحياة في الموت ، والموت في الحياة ، وهي ما تشكل ثنائيات ضدية بوحدة النقيضين التي تعدّ من الأسس الجمالية لهذه الكتابة .

وتجدر الإشارة إلى أنّ نظرية المعرفة في التجربة الصوفية لم تعد قائمة على اعتماد العقل أو النقــل بل صارت تعتمــد على المعـرفة الذاتية الذوقيــة التي محلها القلب ، حيث " يعانق القلب العالم فيصبحان شيئا واحدا ، وهذا الإبدال في طريق المعرفة لدى الصوفية أسهم في تجسير الهوة

[1] المرجع السابق ، ص 419
[2] المرجع السابق، ص 429
[3] منصف عبد الحق ، الكتابة والتجربة الصوفية ، ط1 ، منشورات عكاظ ، الرباط ـ المغرب ، 1988 ، ص10

بين الفكر والشعر بالإلحاح على ضرورة التفكير بالشعر ، معتبرا أنّ العناصر الشعرية من خيال ورمز وحدس وغيرها هي أدوات لإنتاج معرفة لا تضاهي العقل والحس فحسب ، وإنما تفوقهما " [1].

2 – التجربة الشعرية العربية المعاصرة والتجربة الصوفية :

يرى أرشيبالد ماكليش أنّ الشعر قادر على تفسير معنى الحياة من خلال العتبات اللغوية التالية :

- الكلمات باعتبارها أصواتا
- الكلمات باعتبارها رموزا
- الصور
- الاستعارة

يعتقد مكليش ههنا أنّ بناء الكلمات باعتبارها رموزا هو بناء صوتي بالدرجة الأولى ، ويستطيع تسريب المعنى من خلال الأشياء التي تبدو غير منطقية في العالم الخارجي ، ولهذا يكون للاستعارة دور في صنع الدلالة بين أشياء لا علاقة بينها في الواقع منتجة صورا " تتزاوج لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني " [2] .

أما كولون ولسون فيرى أن التجربة الشعرية تبدأ بالتأمل كبداية للإثارة الشعورية تتلوها الشعرية، ذلك أنّ الفن لديه ينتمي إلى مستوى مختلف من التجربة هو التجربة التأملية يقول في كتابه « الشعر والصوفية » : " الشعر والتأمل الديني متشابهان في أساسهما ، فلهما نفس الهدف ... وما الفنّ كله سوى محاولة من الإنسان لامتلاك تثبيت التجربة كيما يمكن إعادة خلقها " [3].

وأما أدونيس فيحدد مفهوم التجربة الشعرية في عناصر ثلاثة :

- رؤيا الشاعر وموقفه من العالم وذلك لمعرفة الفرق بين موقف شاعر جديد وشاعر قديم من الحب و المرأة و الآخر و الكون .
- لغة الشاعر وذلك لمعرفة الفرق بين استخدام الشاعر القديم للغة واستخدام الشاعر الجديد .
- طريقة التعبير لمعرفة الفرق بين الجسد الذي اتخذته القصيدة القديمة والجسد الذي اتخذته القصيدة الجديدة .

---

[1] عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي آليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) ، ص 94

[2] أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، تر : سلمى الخضراء الجيوسي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة – مصر ، 1966 ، ص 77

[3] كولن ولسون ، الشعر والصوفية ، تر: عمر الديراوي أبو حجلة ، ط2 ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، 1979 ، ص 51

والأساس في هذه العناصر هو الرؤيا والموقف [1].

إنّ هذه العناصر الثلاثة تنبثق من منظومة علاقات ، يقع الشاعر في مركزها متجها إلى كل من : التراث والتشكيلة الاجتماعية والبيئة الطبيعية ، حيث تعيد الذات الشاعرة إنتاج هذه المتتاليات من منابعها بما يؤهل الشاعر لامتلاك رؤية ، والتحدث عن تجربة فردية خاصة به .

ومن المفاهيم السابقة للتجربة الشعرية نجد أنها من قبيل الرؤية النقدية الخاصة لكل ناقد ، ولابد للتجربة من نزعات تهتز وتتذبذب ثم تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والاستقرار ، وهذه الأخيرة " هي التي تؤلف التجربة الشعرية لأنها إحساسات تترجم في السلوكات الجسدية والمواقف النفسية ...وهذا هو الشكل الأساسي للتجربة الشعرية " [2]

و تقترن التجربة الصوفية بالشعر وتلازمه من منطلق " تنافذ الحس الصوفي بموضوعه ونظمه ، والإطار الشعري كظاهرة متناسقة مع التصور الجمالي الذي فرضته التجربة الروحية " [3]، فأصبح التصوف والشعر يحيل كل منهما إلى الآخر ، يقول الشاعر الفرنسي « **رينيه شار** » : " الشعر هو الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف ، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه (رؤيا) للعالم " [4]، وهو ما نجده في التصوف حين يأخذ الشعر إرادة الكشف المستمر ورفض الخضوع لكل مفروض بشكل نهائي .

ويتضايف الشعر والتصوف بالتلازم وعدم الانفصال ، ذلك أنّ كليهما " لا ينتميان لنسقين مختلفين ، ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء ، نحصل على ضرب من الجدّ المكثّف وننخرط بواسطته في وعينا الداخلي الذي لا يفتأ في الاتساع والنمو والتمدد ، ونطرح ما كنا منغمسين فيه من تفاهة الحياة اليومية وابتذالها " [5]، ولا يعني هذا أنّ النوبة الشعرية معادل موضوعي للحالة الصوفية ، وإنما يمكننا القول أنّ الأولى أثر للثانية ودليل عليها ، ولا حـــاجة لمعرفة أيتهمـــا أظهـــر " ما دامتا لا تقعان تحت طائل الزمنيـــة la diachronie، وليس للحسية عليهما من سلطان " [6] .

ولقد بيّنت الدراسات النقدية المعاصرة هذا الارتباط الوثيق بين التجربة الشعرية العربية المعاصرة والموروث الصوفي ، وشرحتُ الأسباب الدافعة لذلك ; فمن الناحية الفلسفية تشتبه

---

[1] ينظر : أدونيس ، زمن الشعر ، ط2 ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، 1960، ص 20

[2] لخضر حاكمي ، التجربة الشعرية الصوفية عند محيي الدين بن عربي ، ص 27

[3] ياسين بن عبيد ، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم والإنجازات) ، ط1 ، وزارة القافة ، الجزائر ، 2007 ، ص 21

[4] محمد مصطفى هدارة ، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، فصول مجلة النقد الأدبي ، المجلد الأول ، العـــدد الرابع يوليو 1981 ، ص 108

[5] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ط1 ، دار الأندلس – دار الكندي ، بيروت – لبنان ، ص 503

[6] ياسين بن عبيد ، الشعر الصوفي الجزائر المعاصر (المفاهيم والإنجازات) ، ص 26

التجربتان في ارتباطهما المرتهن بالوجود ، وسعيهما إلى التوحد به والتماهي معه ، وتعلقهما بالمجرد والمطلق ، وتقديس الحرية وإعلاء شأن الإنسان والتمرد على سلطة العقل وحواسه ، ومن الناحية الفنية مال الشاعر المعاصر كما الصوفي إلى لغة الغموض والرمز التي تختزل المعنى وتولده باستمرار ، وقد أجمل إحسان عباس تقاطعات التجربتين في اثني عشر مظهرا وهي :

- الحزن العام
- الإحساس بالغربة والضياع والحاجة إلى العكوف على النفس .
- اتحاد الشاعر بالرموز المثقلة بالتضحية وارتياح الشاعر إلى عالم الأرواح، عالم الخلود.
- اتحاد الصوفي والشهيد في التراث كالحلاج و السهروردي وغيرهما ...
- اتحاد الشاعر والشهيد المقاتل على نحو مجازي وحقيقي
- الحلولية الكونية من مثل معانقة الشاعر للكون .
- اكتشاف منطقة المابين بين الظل والضوء ، بين الليل والنهار ، بين الحقيقة والخيال وهي منطقة شبحية يلوذ فيها الشاعر من الموت ويحتمي من جبروته
- التسامي بالصدمات العاطفية والتصعيد للإخفاق فيها وما شابهها .
- المزج بين المحسوس والمتخيل .
- إطلاق العقل اللاواعي ، وإبقاء العقل الواعي مكبلا .
- الغيبوبة الحلمية التي تتجاوز الحد الطبيعي للحلم . القصيدة
- الظمأ النفسي لمعانقة المتوقع ، الذي يأتي ولا يأتي ، الأمل المطلق . [1]

وهكذا تشابهت التجربتان بين الشعر والتصوف حتى عدّ أدونيس التصوف تجربة شعرية بامتياز ، ونجده يقول : " كل شاعر حقيقي هو أساسا صوفي وسوريالي "[2]، منطلقا من أنّ أداة الإدراك عنده هي نفسها أداة الإدراك عند الشاعر ، والمعين الذي يستقى منه هو نفسه المعين الذي منه يستقى الشاعر ، والوسيلة التشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤديه هي نفسها وسيلة الشاعر ، إلا أنّ أدونيس يبالغ إلى الحد الذي يجعل التجربة الشعرية الصوفية تفقد تماما مرجعيتها الدينية وسياقها الروحي والمعرفي ، فهي في نظره صوفية لا دينية تتحول إلى بنية جمالية يعيد الشاعر توظيفها ، و نحن نرفض هذه النظرة لأنه لا يمكننا تجاهل الأساس الديني ، ذلك أنّ الصوفية "

[1] ينظر : إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ط3 ، دار الشروق ، عمان ، 2001 ، ص 159 - 160
[2] أدونيس ، الصوفية و السوريالية ، ص 205

في تناولها المطلق الذي تنشده وتتخذ وسائطها الجمالية المعروفة إنما هي تنطلق من الأساس الديني وتنتهي إليه . ولمّا كان هذا الأساس الديني مفتوحا للعامة تتقوّم به أخلاقيا ، وتتخذ مواقعها في الوجدان العام ، فسح شيئا من جوانبه لمن كان من الناس أكثر استعدادا للسفر نحو المطلق بوسائل فيها من الأخذ بالشدة ما لا تطيقه عامة الناس " [1] .

ولقد كان توجه الذات الشاعرة إلى التجربة الصوفية نتيجة ثورة الضمير ، في ظل واقع عربي مأزوم ومتردي عانى فيه الشاعر معاناة بالغة من التشتت والتمزق والانجذاب نحو عالمين ، كل منهما مختلف عن الآخر " عالم الغرب وحضارته ، وعالم الشرق وواقعه المؤلم، وعالم الماضي وقوة سطوته ، وعالم الحاضر وأسر إحباطاته وثقل وطأته الراسخة فوق نفسه وعقله وقلبه "[2] ، من هنا لجأ الشاعر المعاصر إلى التجربة الصوفية التي رآها تمثل الإطار الأقرب للتعبير عن صراع الإنسان مع هذا الوجود ، فقد استطاع أن يحمّل التجربة الصوفية قلقه ، وأن يحمّلها كذلك موقفه من هذا الوجود الكبير ، إذ في التجربة الصوفية " تتحد الإرادة الإنسانية مع العاطفة في الرغبة الملحة التي تدفع بالنفس دفعا إلى تجاوز عالم الحس والعقل إلى عالم تصل فيه عن طريق الحب إلى محبوبها الأول الذي تدركه النفس بالذوق أو تدركه في النفس حالة حاسة متعالية كونية " [3] ، كما أنّ الشاعر استعان أيضا ببعض الأصوات لشخصيات صوفية شهيرة كالحلاج ، والنفّري ، والسهروردي، والسقطي ، و بشر الحافي ، ورابعة العدوية وغيرهم ، وذلك لأنّ الصلة بين التجربتين وثيقة، وأهمها ميل كل منهما إلى الاتحاد بالوجود وإحالة كليهما على العاطفة والوجدان ، وهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور في نسيج متلاحم بينهما ، وبذلك تمكّن الشاعر الصوفي من الربط بين التجربة السلوكية والتجربة الإبداعية ، واستطاع التصوف أن يقدّم نفسه للبشرية كبنية معرفية ، فضلا عن كونه نزعة روحانية ، وكاتجاه فني فكري إضافة إلى كونه مذهبا اعتقاديا [4].

وتبدو الصوفية حداثة عريقة كونها فضاء للحرية والتواصل والخلاص الشخصي ، وتجاوز للبدايات و بحث مستمر عن محاولة الاكتمال ، حيث لم يعد المطلق " مفصولا عن العالم ، ولم يعد هو الجواب النهائي الذي لا مزيد عليه ... هي رؤية ثورية جديدة تجذب النسبي إلى المطلق والعكس ، الإلهي إلى الإنساني والعكس ، فيصبح مركز الرؤيا هو العالم والمطلق الإلهي منبثقا منه

---

[1] ياسين بن عبيد ، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم والإنجازات) ، ص 37

[2] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، دار الأمين للنشر والتوزيع ، مصر، ص 10

[3] السعيد بوسقطة ، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط 2 ، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات ، عنابة ـ الجزائر ، 2008 ، ص 185

[4] ينظر : حسين جمعة ، جمالية التصوف (مفهوما ولغة) ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 364 ، أوت 2001 ، ص 11

وتتحول اللغة من كونها أداة إلى كونها فعلا ويسكن الشاعر في لغته " [1]، هكذا تتقاطع الصوفية مع الحداثة و يشترك الحداثي مع الصوفي في عشقهما للحرية، وتوقهما إلى الخلاص من حدود الزمن ، ورغبتهما المشتعلة إلى الاتحاد بالمطلق ، وبهذا يظهر لنا أنّ التراث الصوفي ينطوي على منطلقات مبدئية تتفق والحداثة ، تقول سهير حسنين عن ذلك : " إذا كانت الصوفية على مستواها التاريخي ثورة ، فإنّ تحققها في النص الشعري العربي الحديث يمدّه بمنطلقات إبداعية متحررة تجعله يتصف بالحداثة ، كما تؤكد على تجذره في التراث ، فالعبارة الصوفية في النص الشعري تجعله متصفا بحداثة ذات جذور ، أو حداثة التواصل لا الانقطاع " [2] .

وعلى هذا فإنّ العلاقة قد بدت لنا واضحة بين التصوف والشعر المعاصر و أنها تنبع من السعي إلى عالم يكون أكثر كمالا من عالم الواقع ، وتبدو أهمية التصوف للشعر اليوم في كونه نزعة حدسية كشفية ، فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومه الحديث ، يقول محمد بنعمارة : " ومع كل وقفة وقفتها في رحاب شعر الصوفية ، كان يقيني يزداد ويؤكد لي أن التجربة الشعرية متضايفة مع التجربة الصوفية ، وهي من ضلعها . وأنّ الشاعر مثل الصوفي يهيم في إيقاع الكون ، وينسجم مع الكائنات ، ويمتزج بها ، ويعيش تجاربه الروحـية ، ويحاول التعبير عنها " [3].

3 – الخطاب الصوفي والشعر الجزائري :

لقد بدا هاجس إثبات المشاركة الصوفية في المشهد الأدبي في الجزائر من أيام الأمير عبد القادر داعيا ملازما ، ذلك أنّ الأمير يمثل بحق شعر التصوف الحديث ، وذلك من خلال ما تجلى في شعره من تجارب صوفية وجدانية برز فيها معراجه الصوفي لبلوغ ذروة الحقيقة المستترة في عالم الغيب ، وترقّيه في المنازل المحمودة ، " وإن كانت الرؤية المعاصرة حتمت قصر النظر على إنتاج ما بعد الحرب الكونية الثانية " [4]، وهي فترة كان الاستعمار الفرنسي فيها لا يزال جاثيا على ربوع الجزائر، حيث كان الفرد الجزائري مسلوب الحق والحرية ، وكان الشاعر حينها يعيش

[1] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، ط1 ، منشورات دار الاختلاف، 2008 ، ص 40
[2] سهير حسانين ، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، ط1، دار شرقيات ، القاهرة – مصر ، 2000 ، ص 379
[3] محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط 1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ،الدارالبيضاء ـ المغرب ، 2000 م ، ص 6
[4] ياسين بن عبيد ، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم والإنجازات) ، ص 18

حالة من الاغتراب الروحي في بلده ، فلمّا نالت الجزائر استقلالها شهدت التجربة الشعرية الجزائرية مجموعة من العوامل التي جعلت الشعراء ينفتحون على نوع جديد من الكتابة بعد عزلة وانغلاق فرضها المستعمر من قبل .

لقد اتجهت مجموعة من الشعراء الجزائريين إلى الخطاب الصوفي متأثرين بالتحولات الكبرى التي شهدها الخطاب الشعري العربي ، وراحوا ينهلون من تجربته الروحانية ويغترفون من لغته المتعالية ، ولا شك أنّ اهتمامهم بهذا الخطاب يعود إلى ثرائه و قدرته " على تخطي الحدود المكانية والفواصل الزمانية ، والتموقع في الفضاءات الثقافية المناسبة ، والتعبير عن الحالات الفكرية والوجدانية والجمالية والفلسفية ."[1] و أسفر ذلك بوضوح في نصوصهم الشعرية ، حيث تجلى الخطاب الصوفي في قصائدهم وأغنى تجربتهم الشعرية بمستوى لغوي غير مألوف ، وحدثت جملة من التفاعلات النصوصية على صعيد التشكيل والدلالة وصار بكل ذلك خيارا جماليا وروحيا يتسم بالجِدّة والغرابة ويوازي الحالة الشعورية والرؤيوية للشاعر .

ولعل المحاولات الأولى لتجليات هذا الخطاب في الشعر الجزائري المعاصر ابتدأت ملامحها مع الشاعر محمد العيد آل خليفة ثم تطورت مع مصطفى محمد الغماري ، وعبد الله حمادي في مرحلة السبعينيات لتشهد فترة الثمانينيات موجة من توجه شعراء الجزائر نحو التصوف ، واستدعاء رموزه ورصدت تحولات هامة على مستوى توظيف التجربة الصوفية ، بيد أنّ اللجوء إلى توظيف التصوف واستدعاء رموزه وطريقة الكتابة الصوفية كان مختلفا من شاعر إلى آخر ، فسقط البعض ممن أراد استدعاء التجربة واللغة كي يصبح شاعرا صوفيا ، وسقط البعض الآخر ممن اعتقدوا أن حشو القصائد بالمصطلحات الصوفية يمكّنهم من كتابة القصيدة الصوفية ، ولعل الناقد محمد مفتاح المغربي حين انتبه إلى إشكالية نسبة التصوف إلى الكتابة بادر باشتراط أربعة أركان وهي : " الغرض المتحدث عنه ، والمعجم التقني ، وكيفية استعماله ، والمقصدية ، وهذه جميعا تكون وحدة

[1] آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010 ، ص 9

غير قابلة للتجزئة " [1]، فالشعر الصوفي الحق برأيه هو الذي تتحقق فيه هذه الأركان كاملة ، وهنا وجب التمييز بين الصوفية الشعرية والشعر الصوفي ، يقول سفيان زدادقة موضحا الفرق : " النمط الأول يطلَق على اعتبار أنّ شعرية النص بما فيه من رموز وجماليات هو الغاية الأولى التي يضعها الشاعر نصب عينيه ، ولا يخوض الشاعر في هذا النوع تجربة صوفية بالضرورة ، وهو ليس متصوفا ، وإن وظّف شيئا من المعجم الصوفي ، وقد ينطلق من تجربة روحية معينة متفاوتة الدرجة والاتساع ...لكنها ليست في كلّ الأحوال تجربة صوفية دينية ميتافيزقية تستهدف معرفة الله وحبه ... بينما يطلق على النمط الثاني اسم الشعر الصوفي لأنّ التجربة الصوفية فيه هي الغاية الأولى التي يسعى إليها صاحبها وما الشعر إلا مجرد تعبير عن هذه التجربة ، وسيط لغوي للنقل والتخليد " [2] ، ونحن نوافقه الرأي في هذا الفرق الجوهري ، فليس كل من نظم شعرا بمفردات صوفية يكون قد كتب شعرا صوفيا! وليس كل من خاض تجربة روحية ، هي تجربة عرفانية صوفية ! فها نحن نرى محمد مفتاح مثلما اشترط للكتابة الصوفية أركانها ، هاهو يفصّل في ملامح حدودها حيث يقول : " إذا تناول مؤلف بعض الأغراض الصوفية ، ولم يستعمل المعجم الصوفي في سياق يلائمه فكتابته ليست بصوفية كالكتابة الفلسفية ، كما أنّ الذي يستعير القاموس الصوفي ولا يستعمله في غرض من الأغراض الصوفية المتعارف عليها فلا تسمى كتابته كتابة صوفية مثلما نجد في الشعر الذي يستمد من القاموس الصوفي ، وإذا هدفت كتابة ما إلى بعض مقاصد الكتابة الصوفية ولم تستعمل لغتها ، ولم تطرق أغراضها ، فليست بها كالكتب الإصلاحية ، وإذا ما تناول مؤلف ما الأغراض الصوفية كلا أو جزءا ، واستعمل القاموس الصوفي نفسه ، ولم يقصد ما يهدف إليه التصوف فكتابته ليست صوفية كما نجد في مؤلفات الحب " [3]، ونحن نرى أنه قليل جدا من الشعراء الجزائريين المعاصرين من نظموا شعرا صوفيا خالصا في حين ألفينا غيرهم الكثير ينظمون بصوفية شعرية ، رغم أنّ الشعر عند كل من هؤلاء ينبثق من تجربة عميقة تفرز رؤيا تصب في أتون اللغة والصورة والإيقاع ، ولها بعدها الفلسفي وعمقها المعرفي "

[1] محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 1990، ص 129
[2] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 242
[3] محمد مفتاح ، دينامية النص ، ص 129

الذي يستمدّه من روح الشاعر في تماهيها مع الكون ، إنه رحلة في بواطن الوجود وأعماق النفس الإنسانية "[1] ، وهذا ما يجعل التجربة الصوفية والتجربة الفنية يلتقيان عند العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه .

وتختلف صوفية القرن العشرين عن التجربة الصوفية القديمة كون هذه الأخيرة تجربة معرفية كصوفية بن عربي ، أما التجربة الصوفية المعاصرة فهي " تجربة وجدانية تسعى إلى إحيـــاء الجوهـر الكامن في الإنسان، وخلق عالم روحي بديــل على صعيد التجربــة الفنية " [2]، وهذا ما تجلى في النصوص الشعرية المعاصرة إذ أضحت كونا يستعير وجوده من تأمل الذات الشاعرة في حقائق الكون والوجود ، وهي تجربة داخلية ينفصل فيها الشاعر بصوفيته عن الوجود ، فيصبح هو ذاته وجودا من طبيعة أخرى ، بحيث " يجتمع في التجلي الواحد القائل والمقول وطريقة القول "[3] ، كما أنها ولجت عالما سماته التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق ، وغدا الخطاب فيها تساؤلا معرفيا ، تتعدد دلالاته، وتتنوع رؤاه فهو خطاب تأويلي منفتح على القراءات المتعددة .

إنّ الشعراء المعاصرين الذين برزوا بتجاربهم الشعرية الصوفية في الجزائر يمكن تصنيفهم إلى ثلاث مراتب وهي :

1–قلة متميزة ذات ثقافة عالية واطلاع واسع ومتفتح ، يعزّزها الانتماء إلى البيئة الصوفية والتنشئة الدينية ، والذي نجد له مساهمة لا تنكر في استيعاب واستدعاء التجربة الصوفية في نصوصهم الشعرية ، فقد بدا في شعرهم من التخلق والتحقق ما يجعلنا ننسبه فعلا للشعر الصوفي ، فهم يعيشون تجاربهم الوجدانية والوجودية في آن، وشخصية الواحد منهم تجتمع فيها صفات الصوفي " الذي ينشد الحقائق الوجودية ، وينتظر الرؤية الخاطفة ، ويعمل على أن يخلّص أحاسيسه من الإدراك المادي ، وهو في صفاته هذه يعيش تجربة التصوف بصفات الشاعر الذي

[1] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ط 1 ، دار التنوير ، الجزائر ، 2013 ، ص 7
[2] عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل ، ط 1، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2008 م ، ص 45 .
[3] ياسين بن عبيد ، في تجربة الكتابة الصوفية ، ص 34

ينشغل بوجدانه وأحاسيسه الرقيقة ، ويعمل على نقل ما يختلج في ذاته عن طريق الشعر"[1] فهو عميق في دلالاته يستكنه الحقائق العميقة بإدراك يفوق الحس الآلي ، ورؤيته خاطفة ترى العميق الذي لا يمكن أن يعبّر عنه المألوف لذلك يلجأ إلى الإيحاء والرمز ، ومن أبرز أمثلة هؤلاء الشعراء عثمان لوصيف الذي برز بتجربته الشعرية الصوفية التي تميزت بالعمق الروحاني والشفافية العرفانية التي ترتقي للمعاني المتعارف عليها لدى المتصوفة ، حيث برزت في شعره ظاهرة الاغتراب والحيرة ، والرغبة في الانسحاب من الواقع لأنه مصدر عناء ، ولذلك نجده يبحث عن ملاذ روحي يكون وطنه الجديد، ويسعى لخلق وجود مواز في عالمه الشعري ، دون إغفال أسئلة الواقع والهموم اليومية ، وبذلك أصبح عثمان لوصيف صاحب تجـربة غنية تتجسد فيهـا الرؤية والمعـاناة وتبلّغ رسالــة سامية لإنقـاذ البشر ، وترتكز على المحبة والإيمان .

لقد وهب حياته للشعر وأقام فيه ، وقام بتهريب جوهره الإنساني من تلوث سطوة العقل الضال ، وفاضت رؤاه الصوفية بمعاني اعتزال ما يسيء إلى الطبيعة والرفض والتمرد ضد من ينتهك إنسانية الإنسان ، وفي كونه الشعري يبحث عن معنى الحياة وهي تتصارع بين خصائص الطين في الجسد ، وبين خصائص النور السماوي الذي تمثله الروح ، من أجل التآلف بينهما كي يتحقق المعنى الإنساني على هذه الأرض ، حيث يكون الإنسان خليفة الله، خُلق ليحيا حياته ، ويستكشف منابع الجمال والمحبة ، وينشرها بين الكائنات وفي الوجود ، ولا يكون طاغيا فاسدا هدّاما مستعديا على الطبيعة .

كما نجد في شعر ياسين بن عبيد ترانيم عذبة في حب الله و أغاريد صافية في تأمل العالم ، وقراءة صفحات الكون ، ونجد له ذات شاعرية منقدحة بها الروح تعيش تجربة روحية مفعمة بمعاني السمو والإشراق والتوحـد ، كانت تنشئته الدينية في زمّورة (مدينة ببرج بوعريريج) بأجوائها الصوفية باعثا له كي يتعلق بالرؤى الغيبية ، فأراد لتجربته الشعرية أن يمتزج فيها الاختراق

[1] محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، شركة النشـــر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء- المغـــرب ، 2001 ، ص 139

الصوفي بالاحتراق الشعري ، وكانت تجربته متميزة في الشعر الجزائري المعاصر ، ذلك أنها " تلمع إلى صوفية استغراقية تختلف عن سابقاتها من حيث انبناءاتها " [1].

ونجد في شعر عبد الله العشي فهم عمق التجربة الصوفية ومنطق كتابتها إلى درجة أن نرى من صوفيته عرفنة شعرية وأسلبة صوفية يجيد الإمساك بجوهرها . والكتابة عنده هي استهداف الرؤيا ، وتجاوز عتبة الواقع العيني ، واختراق البعد اللامرئي ، حيث تبدو الحياة رموزا ودلالات وإشارات إيحائية تؤول العالم ، وتحقق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة قابلة للكشف وإعادة التأويل .

2- جاءت كتابات مجموعة أخرى من الشعراء الجزائريين بصوفية شعرية راقية وذات إبداع فني متعالي ، هم ليسوا بمتصوفة ولكنهم أجادوا توظيف الرؤية الصوفية في الرؤيا الشعرية تعبيرا زاد من جمالية الخطاب الشعري بمنحه تجليات وأبعاد ميتالغوية يضطلع فيها الرمز الصوفي بالمركزية وأولوية القراءة والتحليل ، هذا الرمز الذي يحقق " استبطانا أثناء التلقي يعادل دعوة التصوف إلى استكناه الباطن وإغفال الظاهر " [2] ، إنّ هؤلاء يعبّرون بثلاثية فحواها رشاقة اللغة ، وعمق الدلالات ، ورمزية الخطاب . فرشاقة اللغة وجمالها في التعبير والتركيب واللفظ مرجعها رقة الأحاسيس ، وأمّا العمق والرمزية فيتصلان باللب والجوهر ، ومن هؤلاء الشعراء الذين راعوا ذلك نذكر : عبد الله حمادي ، فاتح علاق ، عقاب بلخير ، مداني بن عمر ، أحمد عبد الكريم ، محمد علي سعيد ...وغيرهم .

3- كثرة غالبة ترى في الخطاب الصوفي فتنة العصر ، وموضة كتابة شعرية ، وذلك أنّ الكتابة الصوفية صارت من أرقى ما يكتب به شاعر متمكن في هذا العصر ، لذلك هرع الكثير من الشعراء الجزائريين لمحاكاة هذه الكتابة من أجل الترقي بأشعارهم لكنهم كانوا أقلّ حظا في الفلاح ، حيث لم ينجحوا أن يصبحوا شعراء صوفيين حينما استدعوا التجربة واللغة، و تعثّر آخرون حينما اقتصروا الخطاب الصوفي على مصطلحاته فحسب .

---

[1] عمر أحمد بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري) ، ط؟ ، دار الهدى ، عين مليلة – الجزائر ، 2004

[2] المرجع نفسه ، ص 140 .

وفي بحثنا هذا كان يهمنا الصنف الأول والثاني دون الثالث كي يكونا محل دراسة تخدم ما رمناه من تجليات الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر .

الفصل الأول :

بنية الإيقاع والدلالة الصوفية

I-1 منابع الإيقاع الخارجي وإيحاءاته الصوفية

I-2 بنية الإيقاع الداخلي و دلالات التصوف

الفصل الأول : بنية الإيقاع والدلالة الصوفية

لا يختلف الباحثون المعاصرون في أهمية الإيقاع للشعر، وإنما اختلفوا في مفهومه وأدوات إنتاجه وفرقوا بينه وبين الوزن ، حيث جعلوا الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمّ من الوزن في الشعر. فهو في تعريف محمد غنيمي هلال : " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي : توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة ... أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت "[1] ، فلا يكفي أن يكون الوزن العروضي دليلا على الإيقاع لأنّ القصائد ذات الوزن المشترك تختلف في وقعها على المتلقي وبالتالي لكل قصيدة إيقاعها المميز ، ومن هنا نستنتج أن الوزن والقافية يعدان جزءا من الإيقاع ، وهما من أهم أدواته ، ويتضافر الوزن مع مكونات أخرى منتجة تناسقه ، ليحدث التأثير الفني والجمالي لدى المتلقي .

وللإيقاع مبادئ هي : النسبية في الكميات ، والتناسب في الكيفيات ، والنظام والمعاودة الدورية ، وتلك هي لوازم الإيقاع [2] . فالإيقاع متصل بالحركة وغير منفصل عنها ، ولا ينفصل إلا إذا كانت عشوائية وغير فنية ومن ثم فهي من لوازمه ، والنسبية تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة ، والزمان والأداء ، والتناسب يعمل على التوافق بينهما ، والنظام يعني الترتيب والتناسق ، والمعاودة الدورية ضرورية لكي يتحقق الإيقاع ، إذ لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة [3] .

كما أنّ الإيقاع يرتكز على الحالة النفسية التي تعتري وجدان الشاعر وهي تتفاعل مع الكلمة وما ينبع من قوى الذات المتفاعلة ، ولا يمكن الفصل بين الإيقاع والمشاعر لأنها من أساسيات البناء الشعري والشعوري .

والإيقاع نوعان : خارجي و داخلي ، سنتتبع حركتهما من خلال قصائد شعرائنا بدراسة عناصر تشكيلهما .

---

[1] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ط 3، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، 2004، ص 461

[2] ينظر : محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ط 1 ، المطبعة العصرية ، تونس ، 1976 ، ص 42

[3] ينظر البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، عبد الرحمن تبرماسين ، ط1 ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 2003، ص 102

I-1 الإيقاع الخارجي :

يكون على المستوى الصوتي الخارجي و يمثل موسيقا الوزن المنبثقة من القوالب الخارجية التي تحتوي على النص الشعري ، ويعتمد الشاعر على الوحدة الإيقاعية المتمثلة في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة ، إضافة إلى القوافي ومدى انتشارها وتبادلها ومسافاتها، حيث يحدِث تكرارها إيقاعا يتعاضد مع نغمة الوزن ويشكلان معا إيقاعا متناغما، ولدراسة عناصر التشكيل الإيقاعي الخارجي المتأثرة بالبعد الصوفي ومدى هيمنتها في الشعر الجزائري المعاصر انتقينا مجموعة من القصائد ذات التجربة الصوفية التي اخترناها كمدونة لجميع فصول هذا البحث ، وهي في الجدول الآتي :

الشاعر	المجموعة الشعرية	القصائد المختارة	رقم الصفحات
ياسين بن عبيد	1- هناك التقينا ضبابا وشمسا	ـ السنبلة والناي ـ غيمة المعنى	33 - 32 41-37
	2- الوهج العذري	ـ تراتيل المشكاة الخضراء	17-16
	3- معلقات على أستار الروح	ـ عائد من سفر التلوين	24
	4- غنائية آخر التيه	ـ تقاطعات الليل والمنفى	92-89
	5- أهديك أحزاني	ـ أعاصير الروح	107-103
عثمان لوصيف	1- قالت الوردة	- قالت الوردة	90-5
	2- قراءة في ديوان الطبيعة	- البحر	80-77
	3- نمش وهديل	- شعاع ويأتي النبي	46-39
	4- المتغابي	- الفجاءة	51-48
عبد الله العشي	1- صحوة الغيم	- الثاء تغزل ليل (ها)	33-29

	2- مقام البوح	- الغياب - أول البوح - احتفال الأبجدية	77-73 36-35
فاتح علاق	1- ما في الجبة غير البحر 2- الكتابة على الشجر	- مافي الجبة غير البحر - الحلاج على الصليب - على طريق إرم	26-17 73-65 44-38
عبد الله حمادي	1 ـ البرزخ والسكين	يامرأة من ورق التوت	155-139
محمد علي سعيد	1- صداح البحر 2- جيوب الرذاذ 3- روح المقام	ـ مقدمة ـ جيوب الرذاذ ـ حبّات سبحتها وقولي ـ الأرض الضيقة	13-12-11 103-88 28-27
أحمد عبد الكريم	1- معراج السنونو 2- موعظة الجندب	ـ السبابة ـ قيس والعشاء الأخير	48-43 114-109
عقاب بلخير	متن العارفين	ـ حالات ـ النقطة	30-22 15-16
عبد القادر اعبيد	روح تتمرأى	ـ آنسته	29-28
محمد خليل عبو	سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ	ـ سيرة الرجل الذي لبس البحرين ـ ضيف البحر 1و2	9-7 27-25
الأخضر بركة	محاريث الكناية	مقام الموسيقى	185-172
مداني بن عمر	سماء لوجهي	ـ فوق أصابع النور ـ الرحيل الكبير	125 -122 94 - 91

جدول قصائد شعراء مدونة البحث ومصادرها

وفق هذه القصائد المنتقاة سندرس إيقاعها الخارجي ، والمتمثل في الوزن والقافية والروي.

I-1-1 الوزن (البحور الشعرية) :

استخدم شعراء مدونتنا لنظم أشعارهم أوزانا توزعت بين القصائد العمودية والقصائد الحرة ، ومن دون قصد جاءت الغلبة للقصائد الحرة . ذلك أنّ اختيارنا كان موجّها على أساس واحد هو توفر التجربة الشعرية الصوفية ، وقد وافقت هذه الغلبة ما نراه في الكتابة الشعرية المعاصرة التي يطغى عليها النمط الحر الذي يعتمد على وحدة التفعيلة وليس على البيت ، كما يتحرر من نسقية الشطرية والقافية كون القوالب الخليلية لم تعد تسَعُ معاني الشاعر المعاصر الذي صار يغرف من عالم لا يعترف بالحدود والأبعاد ، عالم سماته التخطي والتجاوز ، والسعي وراء المطلق ، عالم سحري يموج بالحركة والألوان ، فجاء خطابه متعدد الدلالات ، مفتوح القراءات ، وهو ما يناسب الكتابة الصوفية التي تتقاطع كثيرا مع هذا النوع من الخطاب الشعري . ولا يخفى علينا أنّ اختيار البحر الذي ينظم عليه الشاعر قصيدته لا يأتي اعتباطا ولكنه يرجع إلى تلاؤم البحر مع الغرض ومع حالة الشاعر النفسية وتجربته الصوفية لذلك قمنا بتصنيف القصائد حسب الأوزان كما يبيّنه الجدول الآتي :

القصيدة	المؤلف	الوزن	النمط الشكلي
قالت الوردة	عثمان لوصيف	تفعيلة المتدارك . فاعلن	شعر حر
البحر	عثمان لوصيف	تفعيلة المتدارك المخبون فعلن	شعر حر
شعاع ..ويأتي النبي	عثمان لوصيف	تفعيلة المتدارك . فاعلن .	شعر حر
الفجاءة	عثمان لوصيف	تفعيلة الرمل . فاعلاتن .	شعر حر
السنبلة والناي	ياسين بن عبيد	تفعيلة المتدارك فاعلن	شعر حر
غيمة المعنى	ياسين بن عبيد	البحر الطويل التام	قصيدة عمودية
تراتيل المشكاة الخضراء	ياسين بن عبيد	البحر الكامل التام	قصيدة عمودية

عائد من سفر التلوين	ياسين بن عبيد	البحر الخفيف التام	قصيدة عمودية
تقاطعات الليل والمنفى	ياسين بن عبيد	البحر الخفيف التام	قصيدة عمودية
أعاصير الروح	ياسين بن عبيد	البحر الطويل التام	قصيدة عمودية
أول البوح	عبد الله العشي	تفعيلة الرجز	شعر حر
الغياب	عبد الله العشي	تفعيلة الرمل	شعر حر
احتفال الأبجدية	عبد الله العشي	تفعيلة الكامل	شعر حر
الثاء تغزل ليل (ها)	عبد الله العشي	تفعيلة المتدارك . فاعلن .	شعر حر
مافي الجبة غير البحر	فاتح علاق	تفعيلة المتدارك . فاعلن .	شعر حر
الحلاج على الصليب	فاتح علاق	تفعيلة الوافر	شعر حر
على طريق إرم	فاتح علاق	تفعيلة المتقارب	شعر حر
ياامرأة من ورق التوت	عبد الله حمادي	تفعيلة المتدارك	شعر حر
حبات سبحتها وقولي	محمد علي سعيد	تفعيلة الكامل	شعر حر
الأرض الضيقة	محمد علي سعيد	تفعيلة المتقارب	شعر حر
جيوب الرذاذ	محمد علي سعيد	تفعيلة المتدارك . فاعلن .	شعر حر
مقدمة	محمد علي سعيد	البحر الوافر التام	قصيدة عمودية
السبابة	أحمد عبد الكريم	تفعيلة المتدارك . فاعلن .	شعر حر
قيس والعشاء الأخير	أحمد عبد الكريم	تفعيلة المتقارب	شعر حر
حالات	عقاب بلخير	البحر الطويل التام	قصيدة عمودية
النقطة	عقاب بلخير	البحر الطويل التام	قصيدة عمودية
آنسته	عبد القادر اعبيد	البحر البسيط التام	قصيدة عمودية
مقام الموسيقى	الأخضر بركة	تفعيلة الكامل	شعر حر
ضيف البحر 1 و2	محمد خليل عبو	تفعيلة المتدارك المخبون فعلن	شعر حر
سيرة الرجل الذي لبس البحرين	محمد خليل عبو	البحر الوافر التام	قصيدة عمودية

الرحيل الكبير	مداني بن عمر	البحر الطويل التام	قصيدة عمودية
فوق أصابع النور	مداني بن عمر	البحر الكامل التام	قصيدة عمودية

جدول تصنيف القصائد حسب الأوزان

وعند فرز القصائد وفق النمط العمودي والنمط الحر نجد :

أ . قصائد النمط العمودي : وهي القصائد التي تخضع لقوالب الخليل بن أحمد الفراهيدي ، وقد صُنفت كمايلي :

البحور الخليلية التامة	عدد القصائد	عناوين القصائد
بحر الطويل التام	5 قصائد	غيمة المعنى – أعاصير الروح – حالات – النقطة – الرحيل الكبير
بحر الكامل التام	قصيدتان	تراتيل المشكاة الخضراء – فوق أصابع النور
بحر الخفيف التام	قصيدتان	عائد من سفر التلوين – تقاطعات الليل والمنفى
بحر الوافر التام	قصيدتان	مقدمة – سيرة الرجل الذي لبس البحرين
بحر البسيط التام	قصيدة واحدة	آنسته

جدول قصائد النمط العمودي

ب . قصائد النمط الحر :

وهي قصائد التفعيلة التي لا تتقيد بقافية كما هو الحال في الشكل العمودي ، جُمعت في هذا الجدول :

تفعيلات البحور الصافية	عدد القصائد الموزونة على هذا البحر	عناوين القصائد
تفعيلة المتدارك	10 قصائد	قالت الوردة – البحر – شعاع ..ويأتي النبي – السنبلة والناي – الثاء تغزل ليل (ها) – ما في الجبة غير البحر – ياامرأة من ورق التوت – جيوب الرذاذ – السبابة – ضيف البحر 1 و2
تفعيلة الكامل	3 قصائد	احتفال الأبجدية – حبات سبحتها وقولي _ مقام الموسيقى
تفعيلة المتقارب	3 قصائد	على طريق إرم – الأرض الضيقة – قيس والعشاء الأخير
تفعيلة الرمل	قصيدتان	الفجاءة – الغياب
تفعيلة الرجز	قصيدة واحدة	أول البوح
تفعيلة الوافر	قصيدة واحدة	الحلاج على الصليب

جدول قصائد النمط الحر

بقراءة هذين الجدولين الأخيرين نسجّل الملاحظات والتفسيرات التالية :

أ – قصائد النمط العمودي :

نجد في قصائد النمط العمودي أنّ البحر الطويل هو الأكثر استعمالا بخمس قصائد ، وهو كما نعلم " بحر خضمّ يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ، ويتسع للفخر والحماسة والمدح ، كما يتسع للتشابيه والاستعارات ، وسرد الحوادث ووصف الأحوال ، ولهذا كان نصيبه عند المتقدمين والمتأخرين أوفر من سائر البحور " [1] .

يقول الشاعر عقاب بلخير [*] في قصيدة "حالات " المقطع 13 :

" دَعِ الطَّائِرَ الصَدَّاحَ يَهْتِفُ بِاسْمِهَا ** إِذَا لَانَ فَرْعُ العُودِ وَانْبَلَجَ الصُبْحُ

وَمَا أَنْتَ إِلّاَ عَالَمٌ مِنْ تَوَهُّجٍ ** تَنَامُ عُيُونُ الخَلْقِ فِيكَ وَلَا تَصْحُو

وَمَا سِرُّ حَالَاتِ الهَوَى مِنْ تَخَاطُرٍ ** وَلَكِنَهُ مَا يَكْتُبُ اللهُ أَو يَمْحُو

لَهَا خَطَرَاتٌ وَالهَوَى فَيْضُ كَفِّها ** وَلَيْسَ لَنَا وَاللهِ شُكْرٌ وَلاَ مَدْحُ

هِيَ النُورُ أو للنُورِ نورٌ لكنْتُهُ ** وَلَحْظَةُ مِيلادِ الصَبَاحِ لَنَا فَتْحُ " [2]

فهذا المقطع من البحر الطويل الذي عروضه مقبوضة وضربه تام ، وهو بحر يتميز بوفرة المقاطع " التي تساعد الشاعر على استجلاء فِكَرِهِ التركيبية وتمنحه مساحة أكبر للتحرك " [3] وقد وصف به الشاعر حالات الهوى الصوفية المستغرقة في الحب الإلهي ، وهو هنا البحر الأنسب لمثل هذه الحالات ، مع ملاحظة أنّ الشاعر استعمل الضرب التام « مفاعيلن » وهو أطول ضروب البحر الطويل وفي ذلك إشارة إلى الاستفادة القصوى في طرح المعاني حيث كل زيادة في المبنى هي زيادة في المعنى .

---

[1] محمود فاخوري ، موسيقا الشعر العربي ، ط 1 ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب – سوريا ، 1996 ، ص 27

[*] عقاب بلخير : من مواليد 1964/07/03 بمسيف ولاية المسيلة ، أستاذ التعليم العالي بجامعة المسيلة ، وشاعر موهوب صدرت له أكثر من 12 مجموعة شعرية ، كما صدر له في الدراسات المتخصصة : الموافقة والمخالفة ، نسقية المصطلح وبدائله المعرفية .

[2] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ط1 ، دار الأوطان ، الجزائر ، 2011 ، ص 25

[3] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ط1 ، دروب للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، 2016 ، ص 31

أما البحر الكامل والخفيف والوافر فقد تلت البحر الطويل بعدد متساوٍ في القصائد ، فأمّا الكامل فقد وظّفه الشاعران ياسين بن عبيد ومداني بن عمر في قصيدتيهما : « تراتيل المشكاة الخضراء » و « فوق أصابع النور » على التوالي ، ولعل توظيفهما لهذا البحر إشارة إلى مدارج الكمال الذي يسلكه المتصوفة في ارتقاءهم بالمقامات والأحوال من جهة ، ومن ناحية أخرى وكما هو معلوم فإنّ البحر الكامل " سُمي كذلك لكثرة الحركات في تفعيلات بيته التام وتبلغ ثلاثين حركة ، وقيل لأنه أطول البحور الشعرية ، فعدد حروفه يبلغ ثمانية وأربعون حرفا " [1] ونستشفّ من ذلك أنه بحر يموج ويعج بالحركة ومساره طويل وهو ما يحتاجه المتصوف في رحلته المفعمة بالدينامية والمسلك غير المحدود .

يقول الشاعر ياسين بن عبيد[*] :

" مِنْ مُنْتَهَى بَدْئِي ابْتِداءُ نِهَايَتِي ** فِي مُلْتَقَى دَرْبي حَقِيقَةُ وَارِدِي

أَنَا ذَاهِبٌ ..يَا كَوْكَبِي فَارْفَعْ ذِرَا عَكَ ... عَانِقْ فِي العَرَاءِ فَرَاقِدِي

واقْرَأْ مَتَاهَاتِ الحَنِينِ بِنَبْضِهَا ** واعبُرْ لِصَهْوَتِهَا مَسَالِكَ زَاهِدِ

وَقُل الحَيَاةَ بِسُكْرِهَا ..وَبِصَحْوِهَا ** فِي مُلْتَقَاكَ عَلَى ضِفَافِ رَوَافِدِي !

عُذريّ بَوحٍ فِي مَسَافَةِ هَمْسِهِ ** سَافرتُ للأَمَدِ البَعيدِ بِشَاهِدِ " [2]

فهاهنا يسافر الشاعر بن عبيد ممتطيا البحر الكامل في رحلة عروجية مضنية بعيدة الأمد أفنت فيها ذاته السالكة صفاتها لتحظى بالتفرد بسفرها ولتشير إلى بدايات الطريق الصوفي الرامي إلى الكشف والمشاهدة .

---

[1] المرجع السابق ، ص 25

[*] ياسين بن عبيد : أكاديمي جزائري ، وشاعر وناقد ومترجم ، تخصص في الفكر الصوفي ، والتصوف المقارن ، من مواليد 7 جويلية 1958 بماوكلان – بوقاعة (إحدى دوائر مدينة سطيف) ، تلقى تعليمه الابتدائي بزمورة (إحدى دوائر مدينة برج بوعريريج) ، واصل تعليمه الإكمالي والثانوي بمدينة البرج ، ثم انقطع إلى الأخذ عن الشيخ الصوفي عمر أبي حفص الزموري ،وصحبه في أخريات أيامه صحبة مريد . امتهن التدريس مدة ثم التحق بجامعة سطيف ليتخرج منها بشهادة الليسانس في الأدب العربي ، وانتقل إلى جامعة السربون بباريس ليعود منها بشهادة الدراسات المعمقة سنة 2003 ، ثم عاد إلى جامعة سطيف فنال شهادة الماجستير ووظف بالجامعة نفسها ، وتحصل على شهادة الدكتوراة من معهد اللغات والحضارات الشرقية بباريس . صدر له من المجاميع الشعرية : " الوهج العذري" و " أهديك أحزاني " و" معلقات على أستار الروح " و" غنائية آخر التيه " و " هناك التقينا ضبابا وشمسا " .

[2] ياسين بن عبيد ، الوهج العذري ، ط1 ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1995 ، ص 16

وبطريقة مختلفة في السفر وبوسائط ذات دلالات متعددة للرحلة الصوفية كالرياح والجناح ، و الصهيل والفراشة ...إلخ عمد الشاعر مداني بن عمر* إلى استعمال البحر الكامل حيث يقول :

" سَأَظَلُّ أَرْكُضُ خَلفَ ظِلِّ فَرَاشةٍ ** حَطّتْ عَلىَ شَفَتِي عَلى الأَقْدَاحِ

إنِّي أرَاها فوقَ رَأسِ مُسَافِرٍ ** صَلّى العِشَاءَ بِجُبّتِي وَرَبَاحي

رَجَفَ المُؤَذّنُ مِن عُلوِّ صَوَامِعِي ** فَتَصَاهَلَتْ فِي المَشْرِقَيْنِ رِيَاحي

اللهُ ..يا أللهُ ..هَا جَسَدي مَدَى ** فأدِرْ إلهي الأَرْضَ تَحتَ جَنَاحي !!" [1]

والملاحظ أيضا في قصيدتيْ الشاعرين أنهما لا تخلوان من زحاف الإضمار في كلّ بيت، ولعلّ مردّ ذلك إلى تجربة الشاعرين حين شكّل هذا الزحاف صدمة إيقاعية وأفرز تقلّبا بين المشهد والآخر وكسر هدوء الرتابة ، ما يعني أنّ أغلب المشاهد كانت من هول خروجها عن المألوف صادمة ومتقلبة وغير مستقرة وهي أحوال المتصوفة عموما .

وأمّا البحر الخفيف فقد ورد تاما وظّفه الشاعر بن عبيد في قصيدتيه : « عائد من سفر التلوين» و « تقاطعات الليل والمنفى » . والخفيف من البحور التي أكثر شعراء العصر الحديث من توظيفه ، وقد استعمله الشاعر هنا لأنّ " له صلة قوية بالحيرة حيث الغناء والترقيق " [2] ، كما أنه حسن الوقع في الآذان وتستريح إليه الأسماع . " فالمتصوفة أهل أذواق وأهل سماع ، وتجربتهم تقترب إلى الفنّ ...يستعين السالك منهم بالسماع ، ولا يتواجد المتصوف إلا به ، ولا يتم الانتقال من حال إلى حال إلا بالسمع " [3] ، ولهذا كان الخفيف هو الأنسب للترنم والإنشاد وبما أنّ له صلة قوية بالحيرة فقد تحقق للشاعر من توظيفه غرضان كلاهما في التصوف . ذلك أنّ الحيرة متجلية في قصيدة « عائد من سفر التلوين» حيث يقول الشاعر :

---

* مداني بن عمر : شاعر وكاتب جزائري معاصر من ولاية الوادي ، متحصل على شهادة الدكتوراة من جامعة ورقلة ، له ديوان : سماء لوجهي

[1] مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ط1 ، منشورات أرتيستيك ، القبة – الجزائر ، 2007 ، ص 124-125

[2] سيد بحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ط1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص 49

[3] محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر ، ط1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء – المغرب ، 2001 ، ص 97

" سَاحِرٌ أَنْتَ يا نَدى مُقلتَيهَا ** أَنَا وَحْدِي عَلى نَدَاكَ دَليلُ

لَاحَ لِي في دُجَايَ نجْمٌ بعيدٌ ** وَطَرِيقي وَمَا انْطلَقتُ طَوِيلُ

لسْتُ أَدرِي وَهَا قَرِيبٌ صَدَاها ** مُمْكنٌ لِي الوُصُولُ أمْ مُسْتحِيلُ ؟" [1]

إنّ الشاعر غايته الوصول ، والوصول هو غاية الصوفي ، وقد قيل : " كل من حار وصل والذي اهتدى انفصل" [2] ، والحيرة هي أعظم ما تكون لأهل التجلي ، وها نحن نرى ملامح قلقها بالتيه والعراء في قصيدة الشاعر الثانية : « تقاطعات الليل والمنفى » والتي هي من البحر الخفيف أيضا كما ذكرنا سابقا يقول :

" هَا أَنَا أَنْتَ فِي مَدَارِكَ وَحْدِي ** قُلْ لَهَا : هُو فِي الأَبَاعِدِ دَانِ

مُلْكُ عَرْشِي السَنَابِلُ حُبْلى ** تَاجيَ التِيهُ ..والعَرَاءُ مَغَانِي

وَبَقَايَا كَآبَةٍ ..وَصَلَاةٌ ** وَنَشِيدٌ مُخَضّبُ الألحانِ

ورَسُولانِ مِنْ فَرَادِيس عِشْقٍ ** غَرَّدَا بِي إِلى انْتِهَاءِ الزَمَانِ "[3]

وبقي البحر الوافر ثالث ثلاثة تالية للبحر الطويل ، وظفّه تامّا كل من الشاعر محمد علي السعيد في قصيدة « مقدمة » ، والشاعر محمد خليل عبو في قصيدة « سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ » . ويبدو أنّ التجربتين الشعريتين بما تحمل من رؤى صوفية للشاعرين تواءمت مع البحر الوافر الذي هو من " أكثر البحور مرونة ، وألينها وزنا ، وأغناها موسيقية...وهو صالح لمعظم الموضوعات ، وأكثر البحور استعمالا ، نظم عليه الأقدمون والمعاصرون شتى

[1] ياسين بن عبيد ، معلقات على أستار الروح ، ط1 ، منشورات دار الكتب ، الجزائر ، 2003 ، ص 24
[2] سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ط1 ، دندرة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1981 ، ص 358
[3] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ط 1 ، منشورات أرتيستيك ، القبة – الجزائر ، 2007 ، ص 92

الأغراض والمعاني ، فاحتواها بكل طواعية ومرونة ويُسر " [1] . و في قصيدة الشاعر محمد خليل عبو [**] تظهر لنا حالة الرقة واللين يقول الشاعر :

" وَأَبْكِي ، ثُمَّ أَبْكِي حِينَ آتِي ** مَنَازِلَ لَم تكنْ للقَلْبِ طُرْقا

وأَسْأَلُهَا الرّحيلَ لِبَعْضِ حَرْفٍ ** فَتَسْمَعُ خَفْقَتِي وَتُجُيبُ خَفْقَا

عَلَيْكَ الأَمْر جاوِزْني فكتْمُ ** رُؤى الأَسْرارِ ..وانشرْ ما تبَقّىَ

ترفّقْ حِينَ تعبرُ سَجْدَتَيْهُمْ ** وَقِفْ . إِنّا مَرَجْنَا البَحْرَ ...مَرْقَا

وَحَاوِلْ أَنْ تَرَى حَالَ التَّحَلِّي ** زُجاجتَهُ...التّجَلّي فِيكَ يَرْقَى " [2]

استطاع البحر الوافر أن يلين مع وجدان الشاعر محمد خليل عبو وهو يحاول أن يعيش تجربة تصوف يشير لها في شعره حين توسّل باكيا من الشوق للذات الإلهية وطلب المشاهدة فكان له هذا الخطاب العميق لتجاوز برازخ العبور تحلّيا وتجلّيا .

وآخر بحر خليلي تام هو البحر البسيط جاء في آخر المراتب بقصيدة واحدة للشاعر عبد القادر أعبيد ، وهو من " البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية ، ويمتاز بجزالة موسيقاه ، ودقة إيقاعه " [3] ، إلا أنه لا يتسع مثل البحر الطويل في استيعاب المعاني ، ولا يلين لين الوافر في التصرف بالألفاظ والتراكيب ، ولعل ذلك ما يفسر قلة النظم عليه مما اخترناه من قصائد الشعراء . وربما توافق اختيار الشاعر عبد القادر للبحر البسيط مع اسمه الذي يشتق

[1] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، ط1 ، دار القلم ، دمشق – سوريا ، 1991 ، ص 80

[**] محمد خليل عبو : شاعر جزائري معاصر من مواليد 1972/11/10 بـ " القديد " ولاية الجلفة ، حفظ القرآن ولم يتجاوز 13 من عمره ، يعمل في حقل التربية والتعليم ، له ثلاث مجموعـــات شعريـــة : " الرحيل على درج الريح " و " البحث عن ظلال" و " سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ " .

[2] محمد خليل عبو ، سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ ، ط1 ، الكلمة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2016 ، ص 8-9

[3] إيميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 1991 ، ص 74

من البسط وهو معنى صوفي ناتج من " غلبة حال الرجاء على قلب العبد " [1] ، كما أنّ البسط " نور ينبسط على القلب ، يخلقه الله فيه ، أي أنّ البسط نور في نور ، والقبض ظلمة تحت نور "

وفي هذه المعاني يقول الشاعر عبد القادر أعبيد [*]في قصيدته « آنسته » :

" جَنَحْتُ للحُبّ وَالأَغْيارُ مَاجَنَحُوا ** آنستُ نَارِي ..وَفِي كَفِّ الدُجَى جَمَحُوا

مَالَتْ تَشَاؤُكِ يَا دُنيَا الظِلالِ رُؤًى ** طَرَحْتُهَا وهُمُ فِيها السُرَى طَرَحُوا

أعتقْتُ ملْكَ اليَمِينِ الشِعْرَ مُعْتَقِدًا ** أنِّي سَيُقدَحُ لِي مَا ليْسَ يَنْقَدِحُ

وعدْتُ أنْفُضُ مِنْ وَصْفِ الشُهُودِ يَدِي ** فَمَشْرَبُ النُورِ إِزْرَاءٌ بِهِ القَدَحُ

يَا رَبَّ نَارِيَ لاَ سَمْعي وَ لاَ بَصَري ** دَلاَّ عَلَيْكَ ، وَلَكِنْ دَلّتِ المِنَحُ " [2]

وقد أدخل الشاعر عبد القادر أعبيد زحاف « الخبن » في عجز البيت الثاني والرابع سعيا منه إلى زلزلة الرتابة و رصْد عالم متموج بالنور والديناميكية والدهشة . ولعله أيضا في استعماله للبسيط إشارة لعبارة « المطوّل البسيط » وهو عند ابن عربي " مجموع حقائق العالم في الإنسان الكبير مقابل الإنسان المختصر " [3].

---

[1] حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، ط1 ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 1987 ، ص 232

[*] عبد القادر أعبيد : شاعر جزائري معاصر من مواليد 1974/05/16 بأولف ولاية أدرار يكنى بالسندباد ، كانت بدايات تجربته الشعرية بالنشر في الصحف والمجلات في أواسط التسعينات من القرن الماضي ، صدرت له المجموعة الشعرية " رياحولينا "سنة 2004 ، و" روح تتمرأى قلب يتشرق " سنة 2014 .وله مشاركات عديدة في عكاظيات الشعر الجهوية والوطنية .

[2] عبد القادر اعبيد ، روح تتمرأى ..قلب يتشرّق ، ط1 ، دار فيسيرا ، الجزائر ، 2014 ، ص 28- 29

[3] سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص 741

ب – قصائد النمط الحر :

1- تفعيلة المتدارك :

احتلت تفعيلة المتدارك الصدارة في القصائد الحرة بعشر قصائد لمختلف الشعراء ، وهو في ذلك يؤيد تصنيفه في الشعر العربي المعاصر ، حيث كان " استعمال الشعراء المعاصرين لهذا البحر في الشعر الحر كثيرا جدا ، ولعله يأتي في المرتبة الثانية في كثرة الاستعمال في الشعر الحر بعد الرجز " [1] ، " وقد انتقل به في القصيدة الجزائرية المعاصرة من الرتبة الحادية عشرة في التقليدي إلى الرتبة الرابعة في الحديث " [2] . ومن الشعراء الجزائريين من نظم ديوانا كاملا شعرا حرا بالمتدارك كديوان " قالت الوردة " للشاعر عثمان لوصيف [*] . وإذا كان البحر المتدارك في وزنـــه الذي يعتمد على تـــوالي تفعيلته السالمـــة « فاعلن » شاذا رتيبا هجره الشعراء القدماء " لما فيه من سذاجة في الأداء هي أقرب إلى النثرية منه إلى الشعر ، وحين وجدوا أنّ الخبن في تفعيلته يُحوّل هذا الوزن إلى تشكيل راقص « فعلن فعلن فعلن فعلن » مالوا إليه وعوّلوا عليه " [3] ، بل واستفاد منه المتصوفة في بعض منظوماتهم التي تُنشد إلى حدّ هستيري كالمنفرجة المنسوبة للغزالي إذ يقول :

الشِدَّةُ أودَتْ بالمُهَجِ ** يارَبِّ فَعَجِّلْ بالفَرَجِ

هذا في الشعر الكلاسيكي أما في الشعر الحر فقد استغلل الشعراء مختلف أضرب المتدارك في القصيدة الواحدة ، وتسامحوا في الحشو باستخدام التفعيلة الصحيحة «فاعلن»، والمخبونة « فعِلن» ، والمخبونة المضمرة « فعْلن» مما ساهم كثيرا في قتل رتابة هذا الوزن فمالوا إليه كثيرا ...

---

[1] محمود علي السمان ، العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافي) ، ط1 ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، 1987 ، ص 65

[2] حسين أبو النجا ، الإيقاع في الشعر الجزائري ، ط1 ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2003 ، ص 213

[*] عثمان لوصيف : شاعر جزائري معاصر ، ولد عام 1951 في طولقة – ولاية بسكرة ، تلقى تعليمه الابتدائي ، وحفظ القرآن الكريم في الكتاتيب ، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة ، وترك المعهد بعد أربع سنوات ، وواصل دراسته معتمدا على نفسه ، وبعد حصوله على شهادة الباكالوريا التحق بمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة باتنة ، وتخرج منها سنة 1984 ، وقد انخرط في سلك التعليم حيث عمل أستاذا للأدب العربي في الطور الثانوي ، فأستاذا مشاركا بجامعة محمد بوضياف بجامعة المسيلة . وفي 2016 تحصل على شهادة الدكتوراة من جامعة السانية بوهران ، توفي رحمه الله يوم 27 جوان 2018 بعدما ترك ما يقارب الثلاثين مجموعة شعرية منها : " الكتابة بالنار " و " قالت الوردة " ، " الإرهاصات " و " أعراس الملح " و" قراءة في ديوان الطبيعة " و" شبق الياسمين " و" براءة " و " نمش وهديل " .

[3] عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر) ، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن ، 1997 ، ص 84

كما أنهم أباحوا في حشوه القبض " فاعلُ " مما أنقذ هذا الوزن من رتابته وجعله قابلا للتلوين والتنويع " [1] .

ويمكننا إذن أن نميّز نوعين من المتدارك المستعمل في الشعر الحر :

1-نوع تفاعيله على إحدى الشكلين : فاعلن ، فعِلن : وهو مقلوب المتقارب ورد في سبع قصائد :« قالت الوردة » ، « شعاع.. ويأتي النبي» للشاعر عثمان لوصيف ، «السنبلة والناي» للشاعر ياسين بن عبيد ، « الثاء تغزل ليل (ها)» للشاعر عبد الله العشي، « ما في الجبة غير البحر» للشاعر فاتح علاق [*]، « جيوب الرذاذ » للشاعر محمد علي السعيد ، « السبابة » للشاعر أحمد عبد الكريم .

لنقم بتقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « مافي الجبة غير البحر » للشاعر فاتح علاق:

" **لَيْسَ فِي البَحْرِ مِنْ أَحَدٍ**

غَيْرَ جُبَّتِهِ وَهَوَاهْ

غَيْرَ نَظْرَتِهِ الهَائِمَهْ

فِي سَمَاءِ الإِلَهْ " [2].

<u>التقطيع العروضي للمقطع :</u>

ليسفلْ بحرمن أحدنْ

0/// 0//0/ 0//0/

[1] المرجع السابق ، ص 87

[*] فاتح علاق : أكاديمي وشاعر جزائري معاصر ، من مواليد 1958/06/19 بتابلاط ، تحصل على شهادة الباكالوريا سنة 1977 ، والماجستير بسوريا سنة 1987 في الأدب العربي الحديث ، ونال شهادة دكتوراة دولة في نظرية الأدب سنة 2003 ، له دراسات أدبية ومؤلفات نقدية منها : النزعة التأملية في الشعر العربي الحديث و مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، كما له دواوين شعرية منها : آيات من كتاب السهو ، والجرح والكلمات والكتابة على الشجر .

[2] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ط1 ، منشورات دار التنوير ، الجزائر ، 2017، ص 17

فاعلن فاعلن فعِلن

غيرجبْ بتهي وهواهْ

00/// 0/// 0//0/

فاعلن فعِلن فعِلانْ

غيرنظ رتهل هائمه

0//0/ 0/// 0//0/

فاعلن فعِلن فاعلنْ

فيسما ئلإلاهْ

00//0/ 0//0/

فاعلن فاعلانْ

تقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « مافي الجبة غير البحر » للشاعر فاتح علاق

نلاحظ أنّ تفعيلة المتدارك تنوعت بين صحيحة سالمة « فاعلن » ،و مخبونة «فعِلن»، ومخبونة مذالة « فعِلان » و صحيحة مذالة « فاعلان » ، وهذا التنويع ساهم دلاليا في اتساع حيوية النظرة الصوفية للشاعر و التي وصفها بالهائمة حيث يكون للتيه معنى " السفر الذي غايته التماهي مع الغيب وتجاوز حدود المطلق " [1]وهو معنى غائر في العمق جاء وفق موسيقا غير رتيبة تعكس تعدد المشاهد الرؤيوية في التجربة الشعرية الصوفية للشاعر .

[1] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ط1 ، دار بهاء الدين – الجزائر ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، 2010 ، ص 350

2-نوع تفاعيله فعِلن ، فعْلن : وهو الخبب أو المتدارك المخبون ورد في ثلاث قصائد: « البحر » للشاعر عثمان لوصيف ، « ياامرأة من ورق التوت » للشاعر عبد الله حمادي ، « ضيف البحر 1 و2 » للشاعر محمد خليل عبو .

وهذا نموذج لتقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « ياامرأة من ورق التوت » للشاعر عبد الله حمادي [*] :

" **بِالرِعْشَهْ ...**

يَسْكُنُهَا الرِيحْ

وَتَلَفُّ حَنَايَاهَا أَوْرَاقْ

مِنْ توتْ

وَغَابَاتٌ للشَوْقِ الآنِيَّهْ " [1]

<u>التقطيع العروضي للمقطع</u> :

بِرْرِعْ شَهْ

0/ 0/0/

فعْلن فعْ

يسكن هرريحْ

00/0/ //0/

[*] عبد الله حمادي : أكاديمي وشاعر ومترجم جزائري معاصر ، من مواليد 1947/03/10 ، خريج جامعة مدريد المركزية ، يعمل أستاذا للتعليم العالي بجامعة قسنطينة ، له مؤلفات في النقد والترجمة وله مؤلفات شعرية : "البرزخ والسكين " ، و" أنطق عن الهوى " .

[1] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ط3 ، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري ، قسنطينة – الجزائر ، 2001 ، ص 140

فاعلُ فعْلان

وتلف فحنا ياها أوراقْ

0/0/ 0/0/ 0/// 0///

فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن

من توتْ

00/0/

فعْلان

وغا باتن للشو قلآ نيْيهْ

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0//

علن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

تقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « ياامرأة من ورق التوت » للشاعر عبد الله حمادي

هنا أيضا تعددت وتنوعت تفعيلة الخبب « فعِلن » إلى أشكال أخرى : « فعْلن » ، «فاعلُ » ، « فعْلان » ، « فعْ » إضافة إلى « فعِلن » ، وأدّى هذا التنوع في موسيقا الشعر إلى أن يكون إيقاعه مسرحا ينشد الحقيقة . وفي هذه الأشطر عودة " بالإنسان إلى بدء الخليقة ، ليعايش من خلالها مرارة الخطيئة الأزلية التي يطارده استشعار إثمها ، في رحلة تطهّر ليس له منها مفر " [1] .

[1] مجموعة من المؤلفين ، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ، ط1 ، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري ، قسنطينة – الجزائر ، 2001 ، ص 204

و يلاحظ أيضا هنا في هذا النوع أنه لا يستعمل إلا مخبونا وليس سالما وفي ذلك إشارة إلى أنّ عوالم التجربة الصوفية تحتوي على الكثير من المتناقضات الظاهرية والشطحات اللغوية . كما أنّ استباحة تفعيلة « فاعلُ » واعتمادها عروضيا تدل على خرق المألوف والمعتاد وهو ما تمتاز به التجربة الشعرية في منحاها الصوفي .

2 – تفعيلة الكامل :

لمّا كان الكامل من البحور الأكثر انسيابية وغنائية ، ويتألف من وحدة صافية مفردة مكررة ، فإنّ روّاد حركة الشعر الحر " استثمروا إيقاعه وحلاوته ، و نظموا فيه الكثير من تجاربهم الفنية ، فكـان أكثر البحور استخداما في بداية الحركـة " [1] . وذكره البستانـي بأنه " أجود في الخبر منه في الإنشاء ، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة " [2]. وهو ما نلتمسه في قصيدة « حبّات سبحتها وقولي » للشاعر محمد علي سعيد حين يقول :

" شَادَ انْقِبَاضِي سَاعَةَ الكَوْنِ الفَسِيحْ

لَفَّةُ الرِيحِ الشِرَاع بِصَدْرِهَا

تَهَبُ المَدَى وَطريقَهُ

تَهَبُ النَدَى وَبَرِيقَهُ

لِلْعَائِدِينَ إِلَى سُلَالَاتِ الصَفِيحْ " [3]

فهاهنا مقام للقبض وهو عكس البسط الذي رأيناه سابقا ولاشك أنّ القبض يقتضي الشدة لا اللين ، والقبض استعمله الشاعر بالمفهوم الصوفي لأنه بصدد تجربة تستمد أبعادها من هذا المنطلق ، وقد أفضى بخبر اقتبسه في لحظة عروجية فارقة تنير مدارج السالكين و تبرز مآلات اليقين ،

[1] عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر) ، ص 44
[2] غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، ط2 ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – لبنان ، 1992 ، ص 91
[3] محمد علي سعيد ، روح المقام ، ط1 ، دار الخلدونية ، الجزائر ، 2006 ، ص 27

وفي قصيدة « مقام الموسيقى » للشاعر الأخضر بركة [*] تتجلى الشدة أيضا باشتداد التجربة في القصيدة حين يقول :

" **شُدَّ أهْدَابَ انفلاتٍ مَا بِقَبْضَاتِ التَمَزُّقْ**

وتِّرْ الأوتَارَ كَيْ يَهْتزَّ عُمْقُ الجَسَدِ المَسْكُونِ باللَاشَيْء فِي عُودٍ

يُعِيدُ السُبُلَ الشَتّى إلى النَبْعِ ، ارْتَعِشْ يَا نَخْلُ

يَا أَعْمِدَةَ الصَمْتِ التي شَدَّتْ إلَى أَرْضٍ سَمَاءً

حُرّةَ النَفْسِ انكسِرْ

مِرْآة صُوفيٍّ أمام البابِ " [1].

كما وظفّ تفعيلة الكامل الشاعر عبد الله العشي في قصيدته « احتفال الأبجدية » ، وكلّ هؤلاء الثلاثة (عبد الله العشي ، محمد علي سعيد ، الأخضر بركة) استخدموا التفعيلة الصافية الصحيحة « متفاعلن » و المضمرة « مستفعلن » على وفق ما تمليه تجربة كل شاعر، متنقلين من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الحرة الواحدة ، وهذه الحرية في التنقل " نغّمت الأشطر تنغيمات سريعة قضت على رتابة الوزن الواحد " [2].

وهذا نموذج لتقطيع عروضي لبعض أشطر قصيدة « احتفال الأبجدية » للشاعر عبد الله العشي[*] يقول :

---

[*] الأخضر بركة : أكاديمي وشاعر جزائري معاصر ، من مواليد 1963/12/5 بالمحمدية ولاية معسكر ، أستاذ التعليم العالي بجامعة الجيلالي اليابس بسيدي بلعباس ، من مؤلفاته النقدية : خطاب الزمن في الشعر الجاهلي ، وله مجاميع شعرية : إحداثيات الصمت ، و محاريث الكناية .

[1] الأخضر بركة ، محاريث الكناية ، ط1 ، دار فضاءات ، عمان – الأردن ، 2014 ، ص 174 – 175

[2] عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر) ، ص 49

[*] عبد الله العشي : أكاديمي وشاعر جزائري معاصر ، من مواليد 1954/03/32 بباتنة ، يعمل أستاذا للتعليم العالي بجامعة باتنة ، من مؤلفاته النقدية : أسئلة الشعرية ، بحث في آليات الإبداع الشعري ، ومن مؤلفاته الشعرية : مقام البوح ، يطوف بالأسماء ، وصحوة الغيم .

" وترفّ ُ هاء كالفراشة

كي تحطّ على الندى ...

وتبوح بالأسرار ...

بوحَ الباء تكشف سرّها للنونْ

ألف ونونْ

عين ونونْ

نون ونونْ

هذا احتفال الأبجديّة ...

بالغواية والفتونْ " [1]

<u>التقطيع العروضي للمقطع:</u>

وترففها أن كالفرا شتِ

// 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن مستفعلن متـ

كيتحط طعللمدى ...

0//0/// 0//0/

فاعلن متفاعلن

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ط 1 ، منشورات جمعية شروق الثقافية ، باتنة – الجزائر ، 2007 ، ص 36

وتبوحبل أسرار

/0/0/ 0//0///

متفاعلن مستفع

بو حلبائتك شفسررها لننونْ

00/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0/

لن مستفعلن متفاعلن فعْلنْ

ألفن ونونْ

00//0///

متفاعلان ْ

عينن ونونْ

00//0/0/

مستفعلانْ

نونن ونونْ

00//0/0/

مستفعلانْ

هاذحتفا للأبجدي يتـ

// 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن متـ

بلْغوا يتولمجونْ

/0//0 ///0//00 فاعلن متفاعلانْ

تقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « احتفال الأبجدية » للشاعر عبد الله العشي

هنا نجد أنّ الشاعر استعمل تفعيلة الكامل صحيحة « متفاعلن » كما استعملها مضمرة « مستفعلن » وتنوعت في الأضرب من سليمة « متفاعلن» و مذالة « متفاعلان » ، ومضمرة مذالة « مستفعلان » ، و مضمرة حذّاء « فعْلنْ » وكلها ساهمت في دينامية القصيدة حدّ الصدمة حين استعمل الشاعر تشكيل الأحذّ المضمر ، كما يمكن أن يكون استعمال الإضمار أيضا من الإشارات التي تومئ إلى إخفاء الأسرار الكامنة وهذ ما يدل على ثراء تجربة الشاعر بالحمولات الصوفية والمشاهد العرفانية التي لاتستقر على حال وتنبني على الظاهر والباطن في جدلية مثيرة .

3 . تفعيلة المتقارب :

ألفينا استعمالها في ثلاث قصائد بعدد قصائد تفعيلة الكامل تماما حيث نظم على منوالها الشاعر فاتح علاق في قصيدته « على طريق إرم » ، والشاعر أحمد عبد الكريم في قصيدته « قيس والعشاء الأخير » ، والشاعر محمد علي السعيد في قصيدته « الأرض الضيّقة » . والمتقارب وزن فيه تدفق ورتابة ، تعتمد على إيقاع مكرر سلس ، لذلك " لا يجيد فيه غير المتمرّس الحاذق ، لأن سهولته توقع الصغار في رتابته المتكئة على التكرار ، فبدلا أن يركبوه فإنه يركبهم ، لكونهم يستسهلون انسيابيته في إيراد الصفات التي لا حصر لها " [1] ، وبما أنّ رتابة التكرار معيبة على موسيقا هذا البحر فإنّ شعراءنا الثلاث استفادوا في الانتقال من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الواحدة " وهي حرية يمنحها الشعراء لأنفسهم لقتل رتابة التكرار، ولذلك فهم يجوّزون كل أضرب

[1] عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر) ، ص 102

التشكيلات المتاحة في شعر الشطرين في قصائدهم الحرة " [1]، ففي قصيدة « على طريق إرم » يمتطي فاتح علاق تفعيلة المتقارب باحترافية شاعر يجيد الركوب كي يجوب بحثا عن الحقيقة حيث عالم النقاء والنور وحيث التسامي الروحي على آلام الواقع والهموم الفردية يقول :

" وَلَمْ أَنْتَبِهْ لِحِصَانِي الذي كَانَ يَحْفرُ قَلْبِي

لِيَبْحَثَ عَنْ وَطَنٍ غَائِرٍ

عَنْ سَمَاءٍ جَدَيدَهْ

تُبَرْعِمُ فِي السُحُبِ

كَانَ الزَمَانُ يَسِيلْ

وكُنْتُ أُصَارِعُ أَمْوَاجَ دُنْيَايَ

والرِيحُ تَفْتِكُ بِي " [2]

التقطيع العروضي للمقطع:

ولم أن تبهل حصانل لذي كا نيحف رقلبي

0/0// /0// 0/0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن

ليبح ثعنو طننغا ئرن

0// 0/0// /0// /0//

فعول فعول فعولن فعو

[1] المرجع السابق ، ص 102

[2] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ط1 ، دار التنوير ، الجزائر ، 2013 ، ص 38

عن سمائن جديدهْ

0/0// 0/0// 0/

لن فعولن فعولن

تبرع مفيسسح ب

// 0/0// /

فعول فعولن فـ

كانزْ زمان يسيلْ

00// /0// 0/0/

عولن فعول فعولْ

وكنت أصار عأموا جدنيا ي

/ 0/0// 0/0// /0// /0//

فعول فعول فعولن فعولن فـ

وررري حتفتك كبي

0// 0/0// 0/0/

عولن فعولن فعو

تقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « على طريق إرم » للشاعر فاتح علاق

استعمل الشاعر الأضرب الثلاث للمتقارب وهي : ضرب سالم « فعولن » ، وضرب مقصور « فعولْ » ، وضرب محذوف « فعو» لكسر الرتابة ، واستعمل زحاف القبض في الحشو فكانت التفعيلة تتقلب بين حالتي القبض (فعولُ) وتعود سالمة منبسطة (فعولن) ، وهما حالتان لهما مرجعية صوفية تلقي بظلالها على الشاعر وفق ما يعيشه من تجربة بين القبض والبسط في عالمه الشعري .

3 – تفعيلة الرمَل :

استخدم تفعيلة الرمــل كل من الشاعريــن : عثمان لوصيف في قصيدتــه « فُجاءة » ، و عبد الله العشي في قصيدته « الغياب » . مستفيدين من موسيقا خفيفة عذبة منسابة و مسترسلة ، " فيها رنة يصحبها نوع من « الملونخوليا »[1] المتأصلة في نغَم الرمل تجعله صالحا جدا للأغراض الترنمية الرقيقة ، والتأمل الحزين " [2]. يقول عبد الله العشي في هذا الصدد :

" كَمْ مِنَ الوَقْتِ سَيَمْضِي ...

وَمِنَ الصَبْرِ ...

لِكَيْ أَخْرُجَ مِنْ تِيهِ اغْتِرَابِي

كَمْ مِنَ الحُزْنِ سَيَمْضِي

كَيْ أُرِيحَ القَلْبَ مِنْ حُرْقَتِهِ ...

وَأُعِيدَ الفَرَحَ الأَخْضَرَ ...

مِنْ بَعْدِ الغِيَابِ " [3] .

---

[1] الملونخوليا Mélancholy ضرب عاطفي حزين استعمله الإنكليز في بدء العصور الحديثة ، وكانت تعني « مودة » عاطفية بين الأدباء على عهد شكسبير

[2] عبد الله الطيب المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج1 ، ط2، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، 1989 ، ص 158

[3] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 73-74

التقطيع العروضي للمقطع :

كممنلوق تسيمضي

0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن

ومنصصب ر

/ 0/0///

فعلاتن فـ

لكي أخ رجمنتي هغترابي

0/0// 0/0/// 0/0//0/

علاتن فعلاتن فاعلاتن

كممنلحز نسيمضي

0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن

كيأريحل قلبمنحر قتهي

0/0//0/ 0/0//0/ 0///

وأعيدل فرحلأخ ضر

0/0/// 0/0/// //

فعلاتن فعلاتن فع

منبع دلغيابي

0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن

تقطيع عروضي لمقطع من قصيدة " الغياب " للشاعر عبد الله العشّي

ولأنّ الرمل يطلق في اللغة على السير السريع ، وينطلق اللسان به سريعا من تتابع تفعيلاته ، يتوافق هذا مع استعمال الشاعر عبد الله العشي له حينما حاول الإسراع به ابتغاء الوصول للحق والتخلص من أحزان المكابدة والتيه والاغتراب وحرقة القلب ، لكنّ الوقت لا يزداد إلا امتدادا مايزيد من معاناة الشاعر واضطرابه ، وهو بهذا المعنى يكتب شعرا صوفيا " منبعه الذات المتألمة التي تحوّل ألمها الصامت إلى نطق شعري متألم " [1] . أما الشاعر عثمان لوصيف فكان التسارع مصرّحا به في القصيدة يقول :

" إِنَنِي أَرْكُضُ مَبْهُورَا

وَمَسْحُورَا

وَلَا أَدْرِي لِمَاذَا!

هَا ..عُيُونِي زَائِغَاتٌ

زَخَمُ النَشْوَةِ يَرْمِينِي إِلَى نَجْمٍ قَصِيْ

ثَمّ ، هَا ..لَامَسْتُ سِرّي البَاطِنِي

وَشَرَارَاتِي

[1] محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ص 90

غِوَايَاتِي

سُلَالَاتِي .. وَمَعْنَايَ الخَفِيْ " [1]

التقطيع العروضي للمقطع:

إنننيأر كضمبهو رن

0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فا

ومسحو رن

0/ 0/0//

علاتن فا

ولا أد ري لماذا

0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن

هاعيوني زائغاتن

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

[1] عثمان لوصيف ، المتغابي ، ط1 ، دار هومة ، الجزائر ، 1999 ، ص 50

زخمننش وتيرمي ني إلى نج منقصيْ

0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلنْ

ثممهالا مستسررلْ باطني

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلنْ

وشرارا تي

0/ 0/0///

فعلاتن فا

غوايا تي

0/ 0/0//

علاتن فا

سلالا تي

0/ 0/0//

علاتن فا

ومعنا يلخفي

0//0/ 0/0//

علاتن فاعلن

تقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « فُجاءة » للشاعر عثمان لوصيف

إنّ قابلية استرسال تفعيلات الرمل الصحيحة « فاعلاتن » والمخبونة « فعلاتن » رغم بساطتها ورتابتها ساهمت وفق إيقاع سريع في احتواء مشهد كشفي صوفي مدهش تحدّث عنه الشاعر بانبهار، وفي مقطع آخر من نفس القصيدة أخبر عنه بأنه وقع في لمحة خاطفة يقول :

" كان لمح خاطف سربلني

عشقا

وبرقا

فتحررت من الطين

وعانقت ..أنا الصوفيّ

آياتي واسمي الجوهري " [1] .

4 – تفعيلة الرجز :

ألفينا بحرها في قصيدة واحدة مما انتقيناه من قصائد الشعراء وهي « أول البوح » للشاعر عبد الله العشي ، و لاشك أنّه وظّف هذا البحر الصافي كونه " أكثر البحور تقلبا وتعرضا للزحافات والعلل ..فلا يبقى على حال واحدة " [2] ، وهو ما يناسب بوح الشاعر مما يرده من أحوال صوفية

[1] المصدر السابق ، ص 51
[2] غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، ص 120

متقلبة كما يتجلى لنا ذلك في قصيدته ، فضلا عن أنّ بحر الرجز هو " أقرب الأوزان الشعرية إلى النثر ، وأكثرها تعرضا للتحوير والتغيير " [1]، وهو ما يسهّل على شاعر في أول البوح الصوفي – كما يبدو في عنوان القصيدة – أن يبوح شعريا ولا يعرقله الوزن فيما يرغب بالبوح به يقول في قصيدته :

" أَطْلَقْتُ لِلْمَوَاجِدِ الشِرَاعْ

لِكَيْ تَفِيضُ عَنْ حُدُودِ رُؤْيَتِي

كَيْنُونَتِي

وَتَرْتَقِي إِلَيْكْ

فَكُلُ نَبْضٍ فِي العُرُوقِ هُوَ لَكْ

غَيْبُوبَتِي ، وَصَحْوَتِي ، وَبَاطِنِي ، وَظَاهِرِي

وَأَوَّلِي وَآخِرِي

وَمَبْدَئِي وَمُنْتَهَايَ لَكْ

حَلَلْتُ فِيكَ بِكْ " [2]

<u>التقطيع العروضي للمقطع:</u>

أطلقتلل	مواجدش	شراعْ
0//0/0/	/0//0//	00//
مستفعلن	متفعلن	فعولْ

[1] المرجع السابق ، ص 120
[2] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 5-6

لكيتفي ضعنحدو درؤيتي

0//0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن متفعلن

كينونتي

0//0/0/

مستفعلن

وترتقي إليكْ

00// 0//0//

متفعلن فعولْ

فكللنب ضنفلعرو قهولكْ

0//// 0//0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن متعلن

غيبوبتي وصحوتي وباطني وظاهري

0//0// 0//0// 0//0// 0//0/0/

وأوولي وآخري

0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن

ومبدأي ومنتها يلكْ

0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن فعلْ

حللتفي كبكْ

0// 0//0//

متفعلن فعلْ

تقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « أول البوح » للشاعر عبد الله العشي

تنوعت تفعيلة الرجز في الحشو والأضرب فتارة سالمة صحيحة « مستفعلن » ، وتارة مخبونة « متفعلن » ، ومرة مخبونة مطوية « متعلن » ، وأخرى مخبونة حذّاء « فعلْ» . فكل هذه التحولات المتقلبة في تفعيلة الرجز ساهمت في إعطاء دلالة متوافقة مع أحوال الشاعر الصوفية التي أدت به للحلول وهو مفهوم صوفي معقد تفنى فيه الذات وتتحد بالذات الإلهية لتتجلى في أكمل صورها .

5 – تفعيلة الوافر :

هي الأخرى لم نجد بحرها إلا في أقل من قصيدة واحدة حيث كتب الشاعر ثلثها الأول بالوافر وأبقى على الثلثين الباقيين بالمتدارك المخبون . إنها قصيدة « الحلاج على الصليب» للشاعر فاتح علاق وهي حوارية شعرية شبيهة بمسرحية « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، ولاشك أنّ هذا يدعونا للتساؤل : لماذا استخدم فاتح علاق بحرين مختلفين ؟ . عند قراءتنا للقصيدة نجد أنّ الشاعر قام بتوظيف بعض الشخصيات الصوفية المعروفة قديما كالشبلي ، والجنيد ، والسقطي ، وجعلها تتحاور مع بعضها . وكان أهمها جميعا شخصية الحلاج التي تقمّصها الشاعر فكان هو الحلاج نفسه ، وهذا ما يسمى في النقد الأدبي المعاصر بقصيدة القناع تتمثل في صوتين

متداخلين معا : صوت الشاعر ، وصوت الشخصية التي يوظفها الشاعر قناعا له . و تُعدّ شخصية الحلاج " من أبرز الشخصيات الصوفية دورانا عند الشعراء المعاصرين ، اتخذوه رمزا وقناعا ومدرسة في التشكيل الفني لقصائدهم سيرا على منواله في الغموض والتجريد " [1] . وما يهمنا في هذا المقام لماذا تحدثت شخصية الحلاج (الشاعر نفسه) وعبّرت عن رؤاها وهواجسها بالبحر الوافر بدءًا ثم تغير البحر فجأة إلى المتدارك المخبون حين تكلم الشبلي بعده مباشرة ؟.. قبل أن نجيب نقوم بالتقطيع العروضي لمقطعين من هذه القصيدة الواحدة ; الأول لِما قاله الحلاج والثاني لما قاله الشبلي لنرى كيف تغير البحر .

يقول الحلاج (صوت الشاعر) :

" أَنَا فِي الكَوْنِ أُغْنِيَةٌ

دَمِي غَدُهَا

وَشَوقِي النَارُ تَسْتَعِرُ

جِفَانِي مَا تَزَالُ هُنَا

وَحَوْلِي المَاءُ وَ الثَمَرُ

هَلُمّوُا أيُّهَا النَاسُ

فَهَذَا القَلْبُ بُسْتَانٌ

وَهَذَا الشِعْرُ يَنْفَجِرُ " [2]

[1] طالب المعمري ، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار الانتشار العربي ، الأردن ، 2010 ، ص 313
[2] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 67

التقطيع العروضي للمقطع :

أنافلكو نأغنيتن

0///0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلتن

دميغدها

0///0//

مفاعلتن

وشوقننا رتستعرو

0///0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلتن

جفاني ما تزال هنا

0///0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلتن

وحوللما ء وثثمرو

0///0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلتن

هلمموأي يهنناسو

0/0/0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلْتن

فهاذلقل ببستانن

0/0/0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلْتن

وهاذششع رينفجرو

0///0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلتن

تقطيع عروضي لمقطع من قصيدة « الحلاج على الصليب » للشاعر فاتح علاق

وقال الشبلي :

" لا تنظرْ نفسكَ في المرآة

فإنّ زمانك آتْ

ونهرك آتْ

سيعود الطير

وينتصر الإنسانْ "[1]

[1] المصدر السابق ، ص 68-96-70

التقطيع العروضي للمقطع:

لا تن ظرنف سكفل مرآهْ

0/0/ 0/// 0/0/ 0/0/

فعْلن فعْلن فعلن فعْلن

فإن نزما نكآثْ

00/// 0/// 0//

علن فعلن فعلانْ

سيعو دططي رُ

/ 0/0/ 0///

فعلن فعْلن فـ

وين تصرل إنسانْ

00/0/ 0/// 0//

علن فعلن فعْلانْ

تقطيع عروضي للمقطع الموالي من قصيدة « الحلاج على الصليب » للشاعر فاتح علاق

وهكذا نلاحظ أنّ المقطعين من وزنين مختلفين وهما من قصيدة واحدة الأول من تفعيلة بحر الوافر « مفاعلتن » ، والثاني من تفعيلة بحر المتدارك المخبون « فعلن » والسرّ في ذلك – وفق ما يبدو لنا – أنه لما كان الحلاج (صوت الشاعر فاتح علاق) يقتضي حال مقاله بأن " يأتي

بمعانيه دُفعا دُفعا ، كأنه يخرجها من مضخة " [1] ، حيث لم يستطع أن يكتم ما في الأعماق من رؤى متراكمة منذ ذلك الزمن الذي صُلب فيه ، كان الوافر أنسب لهذا المقام ، إذ استطاعت تفعيلات الوافر المتدفقة والمتسارعة النغم احتواء صرخته المدوية التي يخبرنا فيها بأنه حي لم يمت وأنّه يرغب بحماسة في العودة سريعا بالكون إلى صفائه وانسجامه ، يقول :

" **لَيْتَ الصَوْتُ يَنْفَجِرُ**

فَيَسْمَعُ صَرْخَتِي النَاسُ

وَيَسْمَعُ ضَجَّتِي الحَجَرُ

أَنَا حَيٌّ ، أَنَا حَيٌّ

وَقَلْبِي فِي المَدَى فَرَسُ "[2]

بيد أنّ الشبلي – وهو صديق الحلاج – ، والجنيد – أستاذه – أرادا أن يقللا من اندفاع و حماسة الحلاج تهدئة لروعه ، وحذّراه من التهور والعجلة وطلبا منه أن يتريث ريثما يأتي زمنه الذي ينتصر فيه الإنسان . فكان هنا لابد على الشاعر فاتح أن يغيّر البحر بعدما تغير أسلوب الخطاب وتبدّل الحال من البوح إلى النصح ولم يجد أفضل من المتدارك المخبون الذي تناغم وتآلف في هدوء تام مع محض النصح الرشيد ..ولأنّ الحلاج أطاعهما وبقي مصلوبا هادئا رغم نواح اللوح ، وبواح الغصن ، والدماء المضرّجة فقد جاءه السقطي الذي أشار إليه فتبعه وأرشده إلى عين اليقين فرأى ما رأى .. وهذا كله استلزم من الشاعر ألا يغيّر البحر في آخر القصيدة حيث بقيت الأحداث تتسابر على وتيرة واحدة انتهت بخاتمة صوفية موغلة في العمق الرؤيوي . وهكذا نرى ظاهرة تجميع الأوزان أو التداخل العروضي لا توظّف بغرض التنويع الوزني فحسب ، " إنما يجيء تبعا للتنويع المعنوي فيها ، ثم يجيء التنويع الوزني تبعا له " [3] . وهو يعطي للشاعر فرصة

---

[1] عبد الله الطيب المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص 407

[2] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 65

[3] محمود علي السمان ، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ، ط1 ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، 1983 ، ص 157

للتعبير عن ثراء التجربة وفي الوقت نفسه يمنح له إمكانيات موسيقية تساهم في تلوين المعاني ، مما يزيد قدرتها الإبداعية لتحقيق شعريتها الكاملة

I-1-2 القوافي :

القافية في الجذر اللغوي من" قفاه قفْوا وقُفُوّا واقتفاه ، وتقفّاه : تبعه " [1]، وسميت القافية كذلك لأنّ " الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوّة " [2]. أما في معناها الفني الإجرائي فهي في أحسن تعريفاتها عند الخليل بن أحمد " آخر ساكنين في البيت وما بينهما ، والمتحرك قبل أولهما " [3] .

وتبرز أهمية القافية في البناء الشعري من حيث كونها عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، تؤدي دورا موسيقيا بتوافقها وتجانسها مع ما يسبقها وما يلحقها من أول النص الشعري إلى آخره . كما أنها " ينطبق عليها ما ينطبق على تكرار أي وحدة أخرى على المستوى النطقي أو الصرفي ، فإنها سرعان ما تتلامس مع مجال الدلالة بطريقة مباشرة . وبقدر ما كانت تتطابق عناصر التعبير ، ويتعاظم دور المعنى ، باعتبار الملمح المميز كانت صلة البنية بالمضمون أكثر وضوحا ومباشرة " [4] .

يمكننا إذن تحديد مجالين لوظيفة القافية هما : المجال الموسيقي الإيقاعي ، والمجال الدلالي ، ولا يمكن إبعاد القافية عن مجال الدلالة ، يقول جون كوهن في كتابه « بناء لغة الشعر» : " تتمدد القافية تبعا لعلاقتها بالمحتوى ، وهذه العلاقة قد تكون إيجابية أو سلبية ، ولكن على أي حال هناك علاقة داخلية وبنّاءة للسياق في داخل هذه العلاقة " [5] .

ولقد استغنى الكثير من شعراء القصيدة المعاصرة عن القافية واستعاضوا عنها بقوى إيقاعية جديدة . لكنها لا تزال تؤكد حضورها بتنوعها وتعدد أنماطها وأشكالها في القصيدة الجزائرية المعاصرة في وضعها الراهن كما سنراها مع شعرائنا وقصائدهم .

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، ج 7 (ف-ق-ك) ، دار الحديث ، القاهرة – مصر ، 2003 ، ص 458

[2] محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ط1 ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، 2001 ، ص 87

[3] مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، ط2 ، مكتبة لبنان ، بيروت – لبنان ، 1984 ، ص 282 .

[4] يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، 1995 ، ص 92

[5] جون كوهن ، بناء لغة الشعر ، تر احمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة – مصر ، 1985 ، ص45

أ- **قوافي الشعر العمودي :**

المؤلف	عنوان القصيدة	حدود القافية ونوعها	الروي وحركته
ياسين بن عبيد	غيمة المعنى	متداركة مطلقة مجردة /0//0	لام مخفوض
ياسين بن عبيد	أعاصير الروح	متداركة مطلقة مجردة /0//0	تاء مخفوض
عقاب بلخير	النقطة	متداركة مطلقة مجردة /0//0	تاء مخفوض
ياسين بن عبيد	تراتيل المشكاة الخضراء	متداركة مطلقة مؤسسة /0//0	دال مخفوض
ياسين بن عبيد	عائد من سفر التلوين	مقطع 1 متواترة مطلقة مجردة /0/0 مقطع 2 متواترة مطلقة مردوفة /0/0 مقطع 3 متواتر مطلقة مردوفة /0/0 مقطع 4 متواتر مطلقة مردوفة /0/0 مقطع 5 متواترة مطلقة مردوفة /0/0	ياء مفتوح نون مخفوض لام مضموم باء مخفوض قاف مضموم
محمد علي السعيد	مقدمة الحلاج	مقطع 1 متواترة مطلقة مجردة /0/0 مقطع 2 متواترة مطلقة مجردة /0/0	راء مفتوح باء مخفوض
ياسين بن عبيد	تقاطعات الليل والمنفى	متواترة مطلقة مردوفة /0/0	نون مخفوض
محمد خليل عبو	سيرة الرجل الذي لبس البحرين	متواترة مطلقة مجردة /0/0	قاف مفتوح
مداني بن عمر	فوق أصابع النور	متواترة مطلقة مردوفة /0/0	حاء مخفوض
مداني بن عمر	الرحيل الكبير	متواترة مطلقة مردوفة /0/0	راء مضموم
عقاب بلخير	حالات	مقطع 1 متواترة مطلقة مردوفة /0/0 مقطع 2 متواترة مطلقة مردوفة /0/0 مقطع 3 متواترة مطلقة مجردة /0/0 مقطع 4 متواترة مطلقة مجردة /0/0 مقطع 5 متواترة مطلقة مجردة /0/0 مقطع 6 متواترة مطلقة مجردة /0/0 مقطع 7 متواترة مطلقة مردوفة /0/0	نون مخفوض همزة مخفوض لام مخفوض ميم مفتوح دال مضموم ضاد مفتوح ميم مضموم

		مقطع 8متداركة مطلقة مجردة/0//0	دال مضموم
		مقطع 9 متواترة مطلقة مجردة /0/0	راء مضموم
		مقطع 10 متواترة مطلقة مجردة/0/0	نون مخفوض
		مقطع11 متواترة مطلقة مجردة /0/0	تاء مضموم
		مقطع12متداركة مطلقة مجردة/0//0	دال مفتوح
		مقطع13 متواترة مطلقة مجردة /0/0	حاء مضموم
		مقطع14متداركة مطلقة مجردة/0//0	باء مخفوض
		مقطع15متداركة مطلقة مجردة/0//0	ميم مخفوض
		مقطع16 متداركة مطلقة مجردة/0/0	لام مضموم
		مقطع17 متواترة مطلقة مردوفة/0/0	حاء مخفوض
		مقطع 18 متواترة مطلقة مجردة/0/0	باء مضموم
		مقطع19متداركة مطلقة مجردة/0//0	دال مضموم
عبد القادر أعبيد	آنسته	متراكبة مطلقة مجردة /0///0	حاء مضموم

جدول حدود القافية ونوعها

اختار الشعراء جميعهم القافية المطْلقة ، ذلك أنّ تجاربهم تسعى في عالم التخطي والتجاوز نحو المطلق ، فناسب إطلاق القوافي دلالات المعنى الصوفي والطرح الرؤيوي ، هذا فضلا عن كون القافية المطلقة أميل للإنشاد والتلحين وهو ما يناسب الشعر الصوفي سماعيا ، حيث تكون القافية المطلقة " أوضح في السمع ، وأشد أسرا للأذن ، لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده تستطيل في الإنشاد ، وتشبه حينئذ حرف مد ، ومن المقرر في علم الأصوات أن حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى " [1] .

أما من جهة حدود القافية بين الساكنين ، فقد غلب على القصائد القوافي المتواترة حيث يتناوب الساكن مع المتحرك (/0/0) بمسافة متقاربة جدا . وإذا مااعتبرنا أنّ الساكن دعوة للوقوف والتأمل عند كل مشهد يعيشه الشاعر في تجربته العميقة ، أدركنا كثافة وثراء التجربة بالرؤى

[1] ينظر : صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1993 ، ص 33

والوقفات التي تساهم جميعها في هندسة العبارة الشعرية بإشاراتها الصوفية لدى الشاعر . يقول ياسين بن عبيد في قصيدته « عائد من سفر التلوين » :

" مَاالذِي تَأْخُذُ المَسَافَةُ مِنِي **عِنْدَمَا تَنْطَوِي العَوَالِمُ فِيَّا

عِنْدَمَا تَسْكُبُ القَصَائِدُ شَكِّي ** وَيَقِينِي وَحُزْنِي الأَبَدِيَا

هَذِهِ ..هَذِهِ الكَآبةُ نَايِي ** وَنَشِيدِي وَمَا تَبَقّىَ لَدَيَا " [1]

في هذه الأبيات كل عبارة تحتاج لوقفة تأمل تواترت متسلسلة وممعنة في اكتشاف أغوار الذات منها : مدى المسافة ، انطواء العوالم في الذات ، سكب الشك ، سكب اليقين ، سكب الحزن الأبدي ، الكآبة ناي ونشيد ، ..إلخ .

وحلّ الردف في قوافي كل من قصيدتَيْ مداني بن عمر : « الرحيل الكبير » و« فوق أصابع النور » ، وقصيدة « تقاطعات الليل والمنفى » للشاعر ياسين بن عبيد ، وأربع مقاطع من قصيدة « عائد من سفر التلوين » للشاعر نفسه ، وأربع مقاطع من قصيدة « حالات » للشاعر عقاب بلخير . وتساهم القوافي المردوفة في تعزيز المستوى الإيقاعي ، وتصب في السياق الخاص بالقصائد " وهو سياق الأصوات التي يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من غيرها (الحركات الطويلة) ، ولا تخرج عن كونها أصواتا فيها قدر من المدّ (الألف و الواو و الياء) " [2] . يقول الشاعر مداني بن عمر في قصيدته « الرحيل الكبير»:

" لِوَجْهِكَ يَا رَبّاهُ وَجْهِي زَلَازِلٌ ** وَجِسْمِي صَدَى رَعْدٍ وذِكْرِي خَرِيرُ

أُنَادِيكَ وَ الأَيّامُ فَوْقِي مَدَاخِنٌ ** وَبَيْتِيَ ظِلٌّ مِنْ نُسُورٍ تَغِيرُ

سَأَمْشِي وَرَاءَ اللَيْلِ وَحْدِي مُوَلّهًا ** وَ أُمْسِكُ نَعْلِي فَالدُرُوبُ قُبُورُ

---

[1] ياسين بن عبيد ، معلقات على أستار الروح ، ص 24

[2] أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) ، ط1 ، دار مجدلاوي ، عمان – الأردن ، 2002 ، ص 52

سَأَمْشِي وَأَمْشِي كَيْ أَمُوتَ مَعَ المَدَى ** وَيَدْفُنُنِي مَشْيِي فَتنْبِشُنِي الحُورُ

أَجِيئُكَ يَا رَبّي فَشَوْقِي زَوَابِعُ ** وَقَلْبِي زُجَاجٌ ، وَالغَمَامُ صُخُورُ

أَطِيرُ إلى رُحْماكَ عَبْرَ فَرَاشَةٍ ** عِظَامِيَ زَادٌ ... والرَحيلُ كَبيرُ " [1]

راوح الشاعر قوافيه المردوفة بين حرفي المد (الياء والواو) ، كي تعززّ نداء الشاعر المستمر للذات العليا التي يتشوق إلى الاتصال بها والعروج نحوها بما في النداء من ألم وحرقة وأنين حيث يتواءم صوت الآه والأنين مع " الهواء حال النطق بحروف المد خلال مجراه ، ويستمر في الامتداد لا يقطعه شيء ، ولا يمنع استمراره أي عارض ، ولا ينتهي هذا الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه " [2] ، بعدما أشاعا في القصيدة معانيا تفيض بهما .

كما جاء التأسيس وحيدا في قصيدة « تراتيل المشكاة الخضراء» للشاعر ياسين بن عبيد، يقول فيها :

" إقْرَأْ كِتَابَكَ فِي شُعَاعِ مَوَاعِدِي ** أَنَا شاعرٌ نَسَجَ الضِيَاءُ قَصَائِدِي !

أَنَا ذَاهِبٌ .. وَالرَّاحُ فِي جَنَبَاتِهَا ** عُذْرِي وَذُعْرِي وَانْتِشَاءُ عَوَائِدِي !

لِلْمُمْكِنَاتِ إذا اسْتَحَالَ نَوَالُهَا ** للمُسْتَحِيلِ ..إذَا تأبّطَ سَاعِدِي

مِنْ مُنْتَهَى بَدْئِي ابْتِدَاءُ نِهَايَتِي ** فِي مُلْتَقَى دَرْبي حَقِيقَةُ وَارِدِي

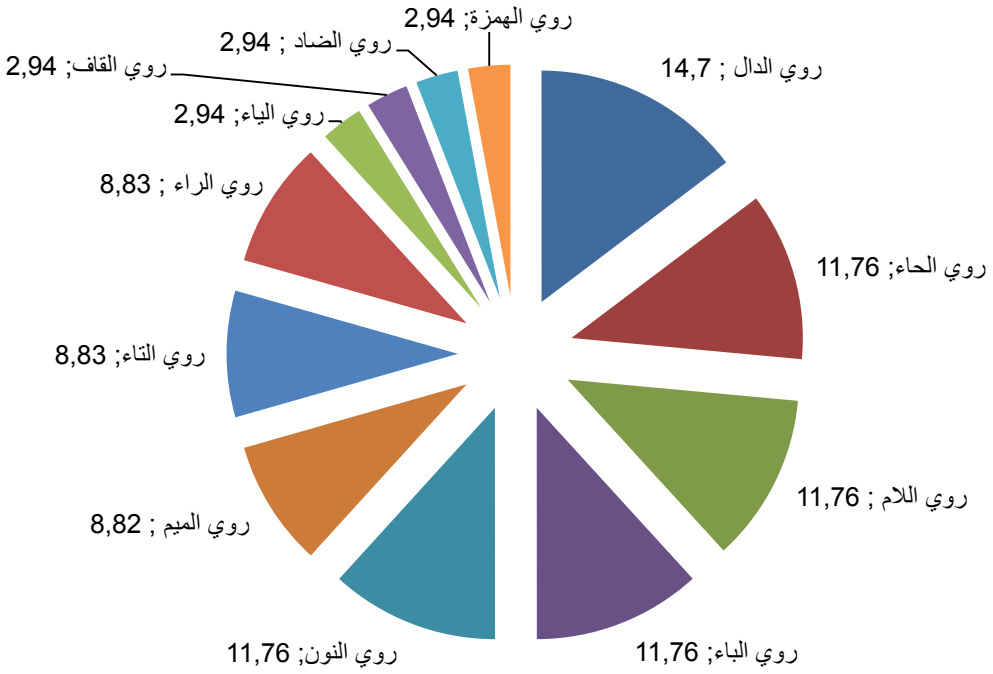
أَنَا ذَاهِبٌ .. يَا كَوْكَبِي فارْفَعْ ذِرَا عَكَ ..عَانِقْ فِي الفَضَاءِ فَرَاقِدِي " [3]

فـ(الدال) هي رويّ هذه القصيدة ، وقد تحقق فيها التأسيس بمجيء ألف بينها وبين الروي (الدال) حرف متحرك ، وهذا الحرف المتحرك يسمى الدخيل ، حيث نجده في لفظتي (قصائدي) و(عوائدي) همزة ، وفي لفظة (ساعدي) عينا ، وفي (واردي) راء ، وفي (فراقدي) قافا ، وقد أضْفت

[1] مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ص 93 - 94
[2] كمال بشر ، علم اللغة العام (الأصوات) ، ط1 ، مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 1980، ص 80
[3] ياسين بن عبيد ، الوهج العذري ، ص 16

القافية المؤسسة إيقاعا فيه امتدادا سامقا للصوت يتلاءم مع دلالة الأبيات ، " إذ أنّ ألف التأسيس المتكررة تشكّل نمطا إيقاعيا صريحا ، يضاعف من قيمة الإيقاع ووضوحه " [1] ، والألف بما فيها من طاقة صوت المد ، وشكلها الممتد نحو الأعلى تتواءم مع ما يرومه الشاعر ويلح عليه من عروج سماوي في كل بيت بحثا عن الوصول الذي ينشده كل متصوف .

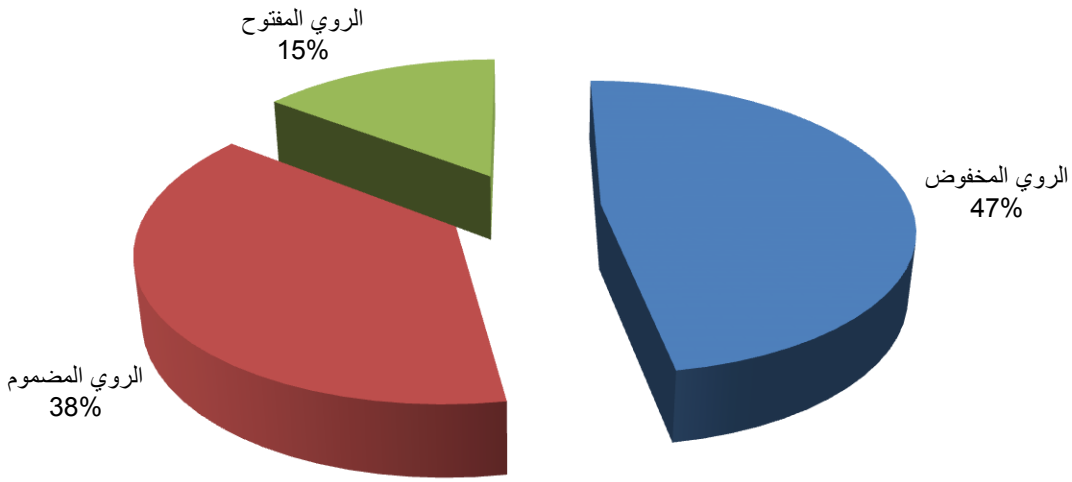
ونلاحظ فيما يتعلق بالروي وحركاته في قصائد شعرائنا أنّ قافية الدال كانت أكثر استعمالا بمقدار (5 قصائد) تلتها قوافي الحاء واللام والباء والنون (4 قصائد لكل حرف)، ثم الميم والتاء والراء (3 قصائد لكل حرف) ،وأخيرا الياء والقاف والضاد والهمزة (قصيدة واحدة لكل حرف) ، وذلك باعتداد أن المقطع قصيدة مادامت تحتوي على قوافي موحدة وروي موحد تستقل بهما عن المقاطع الأخرى .



قرص توزيع نسبة حروف الروي على قصائد الشعراء

[1] أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية ، ص 53

و" يعد الحرف في العرفانية الصوفية من أهم الرموز الدالة على المعاني الباطنية ، فهي وشائج تصل الإلهي بالإنسي ، كما أنها تفسّر العلاقات الكائنة في الكون بطرق رمزية ومغرية ، فالحروف هي أداة وموضوع تأويل في الآن نفسه " [1] . ويرى بعض الدارسين المعاصرين أنّ للحركات الثلاث إيحاء ودلالة ، فالكسرة توحي بالانكسار ، والضمة تعبّر عن الفخامة ، والفتحة تعطي معنى الاستعلاء. وعند إحصاء حركات الروي في قصائد شعرائنا نلفي 16 روي مخفوض (47.5 %) ، و13 مضموم (38.23 %) ، و5 مفتوح (14.70 %) .



نسبة حركات الروي في القصائد

إنّ سر اختيار الدال رويا مهيمنا لتجارب شعرية صوفية مشتركة تدعونا للطيفة نستأنس بإسقاطها على ما لدينا من قصائد الشعراء . ذلك أنّ الشاعر التركي يوسف غفار زاده استلهم حركة الركوع في الصلاة بشكل هيئة الدال يقول :

[1] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر) ، ص 286

" إذا ركعتَ فاتخذْ هيئة الدال ، ولتفهم هذا الكلام فهو سرّ الأنبياء " [1] . فكانت هيئة حرف الدال تحمل معاني الخضوع والتودد للحق في حضرة ربوبيته . وهذا ما التمسناه في القصائد الدالية بشكل لافت .

وأمّا هيمنة الروي المخفوض ، فيبدو أنّ دلالته انكسار في صورة معاناة البحث عن الوصول في معارج الصوفية .

ويمكننا القول بأنّ الدلالات القافوية في الشعر العمودي غالبا ما تكون أقل قيمة من تلك التي تكون في الشعر الحر ، ذلك أن الشاعر في أحايين كثيرة يضطر إلى التضحية بجزء كبير من قيمتها الدلالية كي يحافظ على الشكل العام للقصيدة .

ب–قوافي الشعر الحر :

تختلف القافية في الشعر الحر عن الشعر العمودي اختلافا بيِّنا وواضحا ، حيث لا تجعل القصيدة المعاصرة الحرة من القافية هدفا في حد ذاته ، بل نجدها تنمو نموا طبيعيا متى اقتضت الضرورة جيء بها ، ويمكن للشعراء الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة بذلك . وهذه الحرية " فكّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية ، مما وفّر للقصيدة هامشا كبيرا من حرية الاختيار _ حسب ضرورات التجربة _ بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة ، وعدم استخدامها ، وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي كهذا للعمل الشعري " [2] .

سنكتفي في دراستنا لقوافي الشعر الحر لدى شعرائنا بتسمية بعض أنواعها وما تشع به من معاني وأبعاد صوفية مع ذكر أمثلة من كل نوع .

[1] محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر ، ص 270
[2] محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 93

أ/ القافية الموحّدة المتناوبة الروي :

وهي القافية التي تكون محافظة على نوع الحدود بين الساكنين كأن تكون متواترة مثلا غير أنها مختلفة في الروي .

يقول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة « قالت الوردة » في المقاطع 4 و5 و6

" مَسَحَتْ عَنْ جَبِينِي الجِرَاحَ

وَمَا مَسَّنِي مِنْ حَرِيقٍ وَغَمْ

ثُمَ قَالَتْ : تَعَالَ مَعِي

وَمَشَتْ ظُلَةً بيَ كالحُلُمْ

أَسْكَرَتْنِي رُضَابًا وَقَالَتْ :

تَهَجّدْ بِهِ واسْتَحِمْ " [1]

" أَيُهَا التَائِهُ

المُتَعَثِرُ فِي فَجَوَاتِ النَفَقْ

أيُهَا المُقْتَفِي أثَرِي

فِي المَهَامِهِ أوْ فِي فِجَاجِ الغَسَقْ

إِنْ أَضَعْتَ الخَرَائِطَ

أوْ غَشِيَتْكَ الدَيَاجِي

وَسُدَّتْ أَمَامَكَ كُلُ الطُرُقْ

[1] قالت الوردة ، عثمان لوصيف ، ط 1 ، دار هومه ، الجزائر ، 2000 ، ص 18-19

﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ ﴾ " [1]

" **عُدْتُ مِنْ رِحْلَتِي**

مِنْ تَوَارِيخَ مَنْسِيَةٍ

وَعَوَالِمَ مَطْمُورَةٍ تَخْتَمِرْ

جُبْتُ أَصْقَاعَ كُلِ المَجَاهِيلِ

مُخْتَرِقًا سُبُلاً طمَسَتْها رِيَاحُ القَدَرْ

وَالسمَاءَ فَكَكْتُ طَلَاسِمَهَا

فاكْتَشَفْتُ النَدَى واكْتَشَفْتُ الشَرَرْ

آهِ ..يَا قَارِئِي !

لاَ تَقُلْ : عَبَثٌ كُلُ هَذَا السَفَرْ" [2]

في البدء جاءت القافية في المقطع مقيدة متداركة (/0//0) برويّ الميم الساكنْ ثم في المقطع الذي يليه حافظت القافية على نوعها ولم يختلف إلا الروي الذي أصبح قافا ساكنة، لتبقى القافية أيضا موحدة في المقطع الموالي ويختلف الروي من جديد راءً ساكنة .

إنّ الحفاظ على نفس القافية (المقيدة المتداركة) في المقاطع الثلاث له مقاربته من الدلالة ، حيث أنّ تجربة الشاعر عثمان لوصيف الصوفية في تلك المقاطع اقتضت الثبات على نفس المقام ، وتلون الروي يعكس الأحوال الواردة ، كما أنّ اتساع الحركة بين الساكنين بمقدار حركتين في القافية المتداركة يُنبي عن حيوية مضاعفة وفاعلية كبيرة في المشاهد المُصاحبة . وقد يبدو أنّ

[1] المصدر السابق ، ص 22- 23
[2] المصدر السابق ، ص 24-25

اختيار القافية المقيدة غير ملائمة لهذا المقام الذي يتطلب الإطلاق إلا أنّ المتفحّص جيدا يرى استعمالها مناسبا حين يستشعر _ والحال هذه _ أنّ الشاعر كان يستجدي الذات الإلهية ويستغيثها بعدما هام بها وعشقها حد الفناء ، وكأنه باستخدامه القافية المتداركة المقيدة يقول : " أدركيني فأنا مقيد في سجن الدنيا " .

ب/ القافية المتوالية والمتناوبة :

" وهي قافيتان أو أكثر ، لكنها قد تتكرر في أكثر من بيتين صوتيين ثم تنوبها قافية من نوع آخر غير الأول " [1].

يقول الشاعر محمد علي سعيد في قصيدته « حبات سُبحتها وقولي » :

" ذَهَبَ النَدَى

فِي جُرْحِكَ العَاتِي اسْتَرِيحِي

ذَهَبَ النَدَى بَيْنَ الذَهَابِ المُرِّ

أَوْ أَلَمٍ صَرِيحِ

شَادَ انْقِبَاضِي سَاعَةَ الكَوْنِ الفَسِيحِ

وَقَرَأْتُ مِنْ سَطْرِ الهَوَى

لَسْعَ الفَحِيحِ

قَدْ رَدَّدَ الأَحْزَانَ

بَيْنَ جَنَاحِ طَيّاتِ النَهَارِ

[1] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 113

وَلِرِيشِهَا أَلْفُ انْتِظارِ

قَدْ مَاتَ فِي غَلَطِ المَسَارِ...

وَأَنَا أَقُولْ

هَلْ يَرْجِعُ الأَحْبَابُ مِنْ غَرْبِ الأُفُولْ

وَ الذِكْرَيَاتُ عَلَى بَقَايَا الوَشْمِ

مِنْ تَرَاجِيعِ الفُصُولْ

وَأَنَا أَقُولْ

هَلْ أَلْتَقِي بالْقَطْرِ فِي وَعْدٍ تَرَاءَى

وُسْطَ إِطْبَاقِ الذُهُولْ" [1]

استخدم الشاعر هنا قافيتين متواترتين مطْلقتين حائية ورائية في أكثر من بيتين صوتيين ثم انتقل إلى نوع آخر من القوافي وهو توظيف القافية المقيدة المترادفة في الأسطر الشعرية الأخيرة للقصيدة . إنّ التواتر مَرَدُّهُ لتعاقب الحركة والسكون ، والتناوب في القافية يبرز قيمة جمالية بأبعاد صوفية أساسها الإحساس الدرامي بالألم . فالشاعر يعيش تجربة مختلفة تطلبتْ الوقفات عند كل مشهد من مشاهد الأحزان كالجرح العاتي ، الذهاب المر ، الألم الصريح ، الانقباض...إلخ ، يخاطب ذاته ويمنّيها بالوصول المذهل للذات العليا . ولعله حين استعمل القافية المطلقة مرتين كانت المعاناة في أوجّها ، حيث تمّ الإطلاق للروي بالمد مما يطيل فيه ، فتناسب ذلك مع الألم الذي يعانيه ، والأحزان التي يكابدها . ثمّ ختم الشاعر قصيدته بقافية مقيدة ، لا نحسبها إلا مخرجا من كل ما يعانيه حين تشوقت نفسه للقَطر وهو البسط واليسر والاتصال المذهل بالذات

[1] محمد علي سعيد ، روح المقام ، ص 27 - 28

العلية . فكأنما القافيتان الأولَيَان هما العسر المشدّد بالمضاعفة ، وكأن القافية الثالثة هي اليسر و الفرج والبلج .

ج / القافية المتوالية المتناوبة من غير روي :

يقول الشاعر عبد الله حمادي في قصيدته « يـاامرأة من ورق التوت»

" تَوَهَمْتُ أنَكِ أنـي (...)

يَا جَسَدًا مَحْفُوفًا

بالظُلُمَاتْ

عَلقْتُ عِتَابِي عَلَى بَابِ مَدينَتِكُمْ

أَحْتَرفُ العِشْقَ

واللُعَبَ الآهِلَة بالوحْشَهْ

والغَارَاتِ المَهْزُومَهْ

(...) أَنَا غَائِبٌ بِك أنِّي

مَخْذُولٌ فِي مَعْرَكَةِ الحُبِّ

مَبْهُورٌ بوِسَادِ النُورْ

وَعَقَارِبُ سَاعَاتٍ مُعْلِنَة

بالرّعْشَهْ

يَسْكُنُهَا الرِيحْ

وتَلُفُّ حَنَايَاهَا أَوْراقٌ

مِنْ تُوتٍ وَغَابَاتٍ للشَوْقِ الآنِيّهْ " [1]

تناوبتْ القافية بين متواترة ومترادفة ، وهذا التوالي والتناوب تجلى فيه التحسر والعتبى والانهزام، والشوق ، والتوحد ...ونلاحظ محاولة الشاعر التخلص من الروي ، واستبداله بصوت طويل ، يقوم الحرف الساكن فيه مقام الروي ، مما يعكس حالة الشاعر الروحية المماثلة لتواجد الصوفي وإطالة الآهات .

وهكذا نرى أنّ تضافر كل من الأوزان والقوافي والروي في البنية الإيقاعية الخارجية كان له دور في استيعاب التجارب الصوفية للشعراء وموافقتهم لمشاهد الرؤى وإبراز معاناتهم وأشواقهم وحالاتهم الروحية .

I-2 الإيقاع الداخلي :

لا ينحصر الإيقاع الشعري في الإيقاع الخارجي فقط ، بل يتعداه لجانب آخر يخضع في تشكيله للموقف الانفعالي من الحالة النفسية للشاعر . هذا الإيقاع يسهم في تنسيق مشاعر وأحاسيس الشاعر وما يعانيه في تجربته ، فيجعلها مكتفية بذاتها ولها دلالات شعورية خاصة . وسنتتبّع منابع الإيقاع الداخلي لدى شعرائنا حيث ندرس التكرار ومستوياته والتوازي وأنواعه ، وبنية التشاكل .

I-2-1 التكرار ومستوياته :

يعد التكرار سمة أسلوبية بارزة في الشعر الجزائري المعاصر ، ويسهم في تثبيت الإيقاع الداخلي والاتكاء عليه مرتكزا صوتيا يشعر الأذن بالتوافق والانسجام ، وهو في مفهومه يرتكز على "الاتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني ، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع

[1] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ص 139 - 140

صوره " [1] ، لذلك فإنّ وجوده له أهميته الكبرى ولو في أبسط مستوياته. ونبدأ مع التكرار الكمي للحرف مع إبراز بعدها الدلالي :

أ/ التكرار الكمي للحرف :

يختص الصامت من الحرف بالتكرار، وله دور في بنية الكلمة و الجملة والبيت حسب موقعه وبعده التكراري أو قربه . ويخضع تكرار الحروف لنفسية الشاعر وتجربته ، ويختلف شكل وجوده بين الشعر العمودي والشعر الحر ، " فتكرار الحروف في الشعر العمودي يعتمد في أغلب حالاته على التقابل والتناظر والتوزيع النسبي للتفاعيل المألوفة ، بينما التوزيع في الشعر الحر ، فإنه يعتمد على الانتشار والتوزع في فضاء الصفحة ويخضع للدفقة الشعورية"[2].ولكثافة المادة الشعرية أخذنا عيّنتين ; واحدة من الشعر العمودي : (قصيدة النقطة للشاعر عقاب بلخير)، والأخرى من الشعر الحر: (قصيدة الغيـاب للشاعر عبد الله العشـي) ، ونحاول أن نستشف منهما دلالة تكرار الصوامت والصوائت ومدى فاعليتهما في تجربة الشاعرين الشعرية والصوفية .

*** الشعر العمودي :** قمنا بتعداد أحرف قصيدة " النقطة " للشاعر عقاب بلخير واستخرجنا نسبها في الجدول الآتي :

الحرف (الصوت)	عدده في القصيدة	نسبته
ل	51	% 8.77
ح	39	% 6.71
ب	37	% 6.36
ت	36	% 6.19
م	31	% 5.33
ن	30	% 5.16
أ	29	% 4.99

[1] محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 190
[2] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 200

و	29	% 4.99
ف	28	% 4.81
ك	28	% 4.81
ه	23	% 3.95
ر	22	% 3.78
ع	18	% 3.09
ي	17	% 2.92
ق	14	% 2.40
د	13	% 2.23
س	11	% 1.89
ذ	6	% 1.03
ط	5	% 0.86
ج	5	% 0.86
ث	4	% 0.68
ش	4	% 0.68
ص	4	% 0.68
ض	4	% 0.68
ظ	1	% 0.17
حروف العلة		
ا	59	% 10.15
ي	29	% 4.99
و	4	% 0.68
مجموع الحروف كاملة	581	% 100

جدول نسبة حروف الهجاء في قصيدة « النقطة » للشاعر عقاب بلخير

حلّتْ ألف المد بأكبر نسبة في القصيدة أي 10.15 % ، وإذا أضفنا لها الألف المهموزة صارت النسبة 15.14 % ، وهي نسبة عالية لها مداليلها من المنهل الصوفي ، حيث يُعدّ " الألف عند الصوفية حرف إمام ، وسيد الحروف الأخرى ، يتميز عنها بالاستقامة " [1] ، كما أنه في مدّه " أقرب الحروف تمثيلا للنفس الرحماني " [2] ، مما جعله يمنح القصيدة قدسية وإجلالا متميزا . ونلاحظ أيضا بدهشة كيف أنّ النسب المرتفعة في تكرار الحروف شكّلت بالترتيب كلمة " الحب " :

- الألف : 15.14 %
- اللام : 08.77 %
- الحاء : 06.71 %
- الباء : 06.36 %

هذه الكلمة (الحب) هي وسيلة وهدف في آن للمتصوفة ، وتتبني القصيدة كلها على مفهومها الجوهري الذي يمثل بؤرتها . يقول الشاعر عقاب بلخير :

" أحبك يا معشوقتي وحقيقتي ** أحبك إنّ الحبّ فيك طريقتي

أحبك ، هذا الحب كيف ألمّه ** ونقطة حرف الباء سرّ محبتي

ودائرة الأكوان في حرف حائها ** فمن يُدخل الأجزاء من عين إبرةِ

أحبك ، سار العلم فيك وما انتهى ** إلى منتهاه فابتدى علم حيرتي " [3]

يتضح هنا أنّ لمفهوم الحب دور مركزي في بناء العلاقة مع الله . بل ويمكن " تفسير التصوف بأنه نظرية في الحب " [4] . ولذلك أحسن وأجاد الشاعر حين كرر حروف الحب في القصيدة بما

[1] محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ص 268
[2] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 288
[3] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ص 15
[4] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 147

يتواءم مع توجهه في بنائها وفق رؤياه الصوفية العميقة . فكأنّ " الحاء تستمدّ كينونتها ودلالتها من الحرف الملازم لها الباء ، كما أنّ الباء لا يمكنها الإشارة إلى شيء بعينه دون اقترانها بالحاء ... علما أنّ النقطة التي تحت الباء هي رمز صوفي للذات العارفة ، وهي إشارة للعبودية ، وهي رمز الإنسان الكامل أيضا " [1] .

*** الشعر الحر :**

وبالمثل قمنا بإحصاء حروف قصيدة « الغياب » للشاعر عبد الله العشي ، واستنبطنا نسب كل حرف ، وهذا جدول الإحصاء والنِسب :

الحرف (الصوت)	عدده في القصيدة	نسبته
ل	54	% 9.03
ي	41	% 6.85
ب	39	% 6.52
م	37	% 6.18
و	35	% 5.85
ر	35	% 5.85
ت	33	% 5.51
أ	33	% 5.51
ن	24	% 4.01
ع	23	% 3.84
د	20	% 3.34
هـ	19	% 3.17
ح	18	% 3.01
ف	14	% 2.34

[1] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 301

ك	14	% 2.34
س	14	% 2.34
ق	12	% 2.00
ض	11	% 1.83
ج	9	% 1.50
ش	7	% 1.17
ص	6	% 1.00
خ	4	% 0.66
ذ	4	% 0.66
غ	4	% 0.66
ث	2	% 0.33
ز	2	% 0.33
ط	2	% 0.33
ظ	0	% 0.00
حروف العلة		
ا	42	% 7.02
ي	27	% 4.51
و	13	% 2.17
مجموع الحروف كاملة	598	% 100

جدول نسبة حروف الهجاء في قصيدة « الغياب » للشاعر عبد الله العشي

إنّ مجموع نسبة الألف صامتيا وصائتيا هو: 5.51 % + 7.02 % = 14.53 % ، تليها نسبة الياء صامتيا وصائتيا وهي : 6.85 % + 4.51 % = 11.36 % ، وهذه النسب متقدّمة على الأحرف الأخرى . فأمّا تكرار الألف الكثيف فهو إشارة لذات الله التي كان يستحضرها متوزعة

ومنتشرة في كامل جسد القصيدة الحرة . فلا يكاد يخلو سطر شعري من إشارة وجوده . يقول الشاعر :

" **تَنْثَالُ عَلَى لَيْلِيَ أَضْوَاءُ الفَرَادِيسِ**

وأَنْسَابُ مَعَ النَشْوةِ حَتَى لَكَأَنِي

ذَائِبٌ فِي عَتْمَةِ اللَيْلِ المُذَابِ

أَتَدَلّى بَيْنَ قَوْسَيْنِ : ابْتِعَادِي وَاقْتِرَابِي

أَتَمَلَّى وَجْهَهَا الغَارِقَ فِي النُورْ " [1]

وأمّا حرف الياء ففيه النداء والدعاء والمناجاة ، وله علاقة قوية بالتقرب إلى الله ، ظهر بصورة تكرارية ملفتة في هذا النص الشعري . ويبدو أنه مصاحب للألف _ الأكثر انتشارا _ من رؤيتين متكاملتين : أولاهما أنّ الألف إشارة للذات الأحدية والياء لندائها ودعائها كي تفنى فيها عاشقة مستهامة ، والثانية أنّ الألف والياء تمثل دائرة تشمل كل الحروف الأخرى، ولكل حرف إشارته وأهميته الصوفية ، و مدارها دليل مسلكٍ إلى غاية الغايات ، إلى مصدر الحقيقة .

ب/ تكرار اللفظة :

يمنح تكرار اللفظة في النص الشعري الصوفي إضافة إلى النغم امتدادا " وتناميا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد " [2] مما يكسبها تماسكا وصلابة وإيحاء . وهذا التكرار يساهم في جلب إيقاع مختلف له قيمة صوتية وجمالية ، كما يسهم في إبراز معاني ودلالات ذات أبعاد صوفية غائرة . ويظل مرتبطا بالمعنى العام حتى لا يهدم بنية القصيدة ومشروطا بالتواتر . ويشير رومان ياكوبسون إلى إيجابية التكرار في البنية الشعرية الداخلية بقــوله : " إنّ إمكان التكرار هذا المباشر أو غير المباشر ، وهذا التشيؤ للرسالة الشعرية

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 75

[2] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص211

ولعناصرها المكوّنة ، وهذا التحويل للرسالة إلى شيء يدوم ، كل هذا يمثل خاصية داخلية وفعالة للشعر " [1] .

لقد شاع هذا الأسلوب التكراري الشعري لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين ، ومنهم شعراؤنا . ولأننا فضّلنا أن ندرس التكرار بمستوياته على نموذجين شعريين أحدهما عمودي والآخر حر ، نواصل دراسة التكرار اللفظي والجملي مع القصيدتين السابقتين : « النقطة » لعقاب بلخير ، و«الغياب» لعبد الله العشي حيث نتتبع الألفاظ والجمل المكرورة ، ونتأمل في أبعاد تكرارها وفق منظور الشاعرين من منطلق تجربتهما الشعرية والصوفية .

في قصيدة « النقطة » كانت اللفظة الأكثر تكرارا هي كلمة « حب » منفصلة عن الضمائر ، حيث وردت سبع مرات و لاشك أنّ هذا التكرار _ فضلا عن تردد إيقاعه وتواتر نغماته _ له إشارة عددية مستوحاة من علاقة العدد « سبعة » ، حيث أنها عند الصوفيين تستدعي رموزا عرفانية منها الأفلاك السبعة ، والأشواط السبعة ، والرجال السبعة ، والأيام السبعة، و حكمة الخلق متصلة بالسبعية ، والسفر على سبعة أودية [2] . فكأنّ الشاعر عقاب بلخير يطوف منتشرا في رحلة روحية سبعة أشواط ابتغاء الوصول إلى مقام الحب الخالد .

وفي قصيدة « الغياب » تكررت لفظة « يعود » ثماني مرات ، كان يرجو فيها الشاعر عودة الأحوال الواردة من بسط وقبض وأنس ووجد وصحو ومحو وكشف وإخفاء ...وهي أحوال يعيشها المتصوفة في تجاربهم الروحية ، وبتكرار هذه اللفظة دلّ ذلك على أنّ الشاعر غير صابر على فقد الانتشاء بهذه الأحوال التي لا يعرف سعادتها ولذتها إلا من عاشها وتذوقها ، لذلك فهو يكرر رجاء العودة حتى أدركها في نهاية القصيدة ، فكان تكرار اللفظة خادما للمعنى ، مما زاد في أهميته الشعرية في التجربة الصوفية .

---

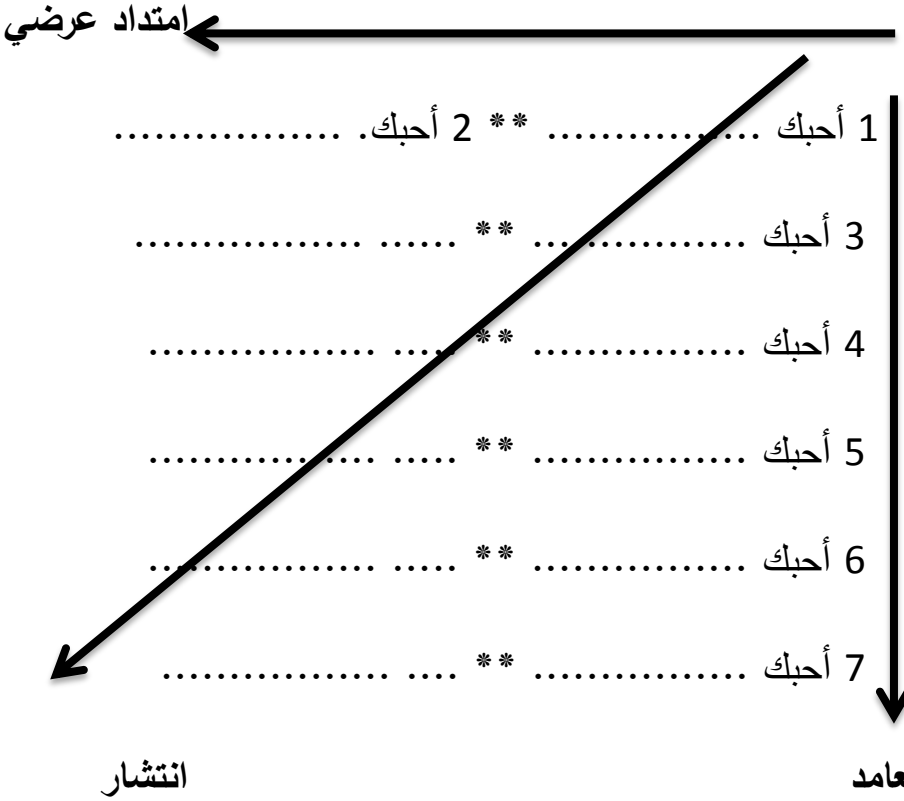
[1] رومان جاكبسون ، قضايا شعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، ط1 ، دار توبقال ، المغرب ، 1988 ، ص 25

[2] ينظر : محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ص 236

ج/ تكرار الجملة :

يعتمد على فكرتي الديمومة والامتداد ، فالديمومة " حدّها البيت الصوتي ، وأقل من البيت الصوتي تكرار لفظتين أو ثلاث في مجال أفقي يكون لهما دور تنظيمي للإيقاع ، أو المحافظة عليه ، وإذا تعدد التكرار في أكثر من شطرين فإنه يكون متعامدا ، ومتى التقى العنصران : التعامد والامتداد العرضي حدث الانتشار ، وبحدوثه يتمتع البصر بالإيقاع والزخرفة الحرفية الناجمة عن الانتشار ، كما تتمتع الأذن بنغمات التكرار " [1] .

فها هو الشاعر عقاب بلخير يكرر جملة « أحبك » (فعل + فاعل+ مفعول به) نفسها أيضا سبع مرات أفقيا وعموديا في قصيدته « النقطة » كما في الشكل التالي :



تكرار الجملة في قصيدة « النقطة » للشاعر عقاب بلخير

[1] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 219

وبهذا التكرار الجملي يؤكد الشاعر على المعنى الصوفي الذي تحدثنا عليه في تكرار لفظة « الحب » .

وفي قصيدة « الغياب » لعبد الله العشي نجد تكرارا أفقيا تاما لا يتجلى فيه التعامد بوضوح كونه اقتصر على سطرين شعريين فقط ، وذلك في قوله :

" **وَتَدُورُ الأرْضُ حَوْلِي**

آهِ ... مَابِي

آهِ ... مَابِي " [1]

إنّ هذا التكرار ينبىء عن شدّة الحال والوجد التي يتعرض لها الشاعر قبل التجلي ، وقد أفصح عن ذلك التجلي في آخر القصيدة حيث يقول :

" **آهِ ..**

مَوْلاَتِي تَجَلَّتْ

هَذِهِ أَنْفَاسُها تُلْهِبُ صَدْرِي

بَعْدَ أَنْ أَلْهَبَهُ

جَمْرُ اضْطِرَابِي " [2] .

كما نجد تكرارا من نفس النوع أيضا حين كرّر الشاعر عبد الله سطرا شعريا بجملة استفهامية مرتين في نفس القصيدة وهي " كم من الوقت سيمضي ؟ " ، وكان غرض هذا التكرار الجملي

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 75
[2] المصدر نفسه ، ص 77

زيادة ثقل معاناة الشاعر بالاغتراب ، وإبراز مدى الشوق الوجداني والعشق الإلهي في هذه التجربة الصوفية .

I-2-2 التوازي :

التوازي " مفهوم ألسني بلاغي يتعلق ببنية العبارة ودلالاتها. والخصوصية الأساسية له أنه تناظر بين جمل العبارة يقوم على استعادة مخطط إسنادي واحد ، اسمي أو فعلي في جملتين متتاليتين أو أكثر ، ويقصد إلى تأكيد الدلالة " [1] .

وتبرز قيمة التوازي في إتاحة بنية جاهزة (نحوية وصرفية ومقطعية) سابقة للشاعر يستطيع أن يستند إليها في أبيات لاحقة ، ويمكن للمتلقي أن يرصد الدلالة في إطار هذا التوازي البنائي . وللتوازي أنواع سنكتفي بالمزدوج والعمودي منها في دراستنا .

أ / التوازي المزدوج :

وهو ما تكوّن من بيتين في الشعر العمودي، ومن سطرين شعريين في الشعر الحر وقد تجلى هذا النوع بكثرة في قصيدة « مافي الجبة غير البحر » وقصيدة « الحلاج على الصليب » للشاعر فاتح علاق مما شكّل ظاهرة ملفتة ، جمعنا أمثلتها في الجدول التالي :

قصيدة « ما في الجبة غير البحر »					
تطابق	**تطابق**	**تطابق**	**تطابق**	**تماثل**	/
ليس	في	البحر	من	بهجة	/
ليس	في	البحر	من	ضحكة	/
تطابق	**تماثل**	**تطابق**	**تطابق**	**تماثل**	/
أنا	مده	و	أنا	جزره	/
أنا	شعره	و	أنا	نثره	/

[1] عدنان بن ذريل ، الأسلوبية ، ط1 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، بيروت – لبنان ، 1989، ص 278

تطابق	تطابق	تطابق	تماثل	تطابق	تماثل
حررْ	زماني	من	اليوم	و	الأمس
حررْ	مكاني	من	الطول	و	العرض
تماثل	**تماثل**	/	/	/	/
غرّبتني	النوارس	/	/	/	/
أرّقتني	النوارس	/	/	/	/
قصيدة « الحلاج على الصليب »					
تماثل	**تطابق**	**تماثل**	**تماثل**	/	/
فـ	يسمع	صرختي	الناس	/	/
و	يسمع	ضجتي	الحجر	/	/
تماثل	**تماثل**	**تطابق**	**تماثل**	/	/
فما	صلبوا	سوى	موتي	/	/
وما	قتلوا	سوى	ليلي	/	/
تماثل	**تماثل**	**تطابق**	**تماثل**	/	/
فما	صلبوا	سوى	كفي	/	/
وما	قتلوا	سوى	خوفي	/	/
تماثل	**تماثل**	**تطابق**	**تماثل**	/	/
فما	صلبوا	سوى	همي	/	/
وما	قتلوا	سوى	غمي	/	/
تماثل	**تطابق**	/	/	/	/
الليل	نفاق	/	/	/	/
الشوك	نفاق	/	/	/	/
تماثل	**تماثل**	/	/	/	/
فأنا	دمعك	/	/	/	/
وأنا	شمعك	/	/	/	/

تماثل	**تماثل**	**تماثل**	/	/	/
أشجارك	تنكر	أشجارك	/	/	/
الشوك	تقتل	أطيارك	/	/	/
تطابق	**تطابق**	**تماثل**	**تطابق**	**تماثل**	/
حدّقْ	في	الموت	هل	تراني	/
حدّقْ	في	الشمس	هل	تراها	/
تماثل	**تماثل**	/	/	/	/
أسوارك	أسرارك	/	/	/	/
أشواقك	أنوارك	/	/	/	/
تطابق	**تطابق**	**تماثل**	/	/	/
قد	تحرق	أشجارك	/	/	/
قد	تحرق	أطيارك	/	/	/
تماثل	**تماثل**	/	/	/	/
فترى	يومك	/	/	/	/
وترى	دربك	/	/	/	/
تطابق	**تماثل**	**تماثل**	**تطابق**	**تطابق**	/
لا	ترفعْ	صوتك	حتى	ترى	/
لا	تسكبْ	ماءك	حتى	ترى	/
تطابق	**تماثل**	**تطابق**	/	/	/
و	العين	حجاب	/	/	/
و	العقل	حجاب	/	/	/
تطابق	**تطابق**	**تطابق**	**تماثل**	/	/
و	مشى	خلفي	النهر	/	/
و	شمعك	خلفي	القمر	/	/
تطابق	**تطابق**	**تطابق**	**تماثل**	/	/

أوغلت	كثيرا	في	الزمن	/	/
أوغلت	كثيرا	في	المدن	/	/
تماثل	**تماثل**	/	/	/	/
أطيارك	جائعة	/	/	/	/
أشجارك	صادية	/	/	/	/

جدول أمثلة التوازي المزدوج في قصائد فاح علاق

لقد كثر التوازي في هتين القصيدتين مما حققّ التعادل والتوازن والتناسب في المواقع ، " ومنح لها من النغم ما تمنحه الأجناس البديعية المختلفة من الانسجام ، وحسن الرصف ، والتناسق ، والتقابل ، والتناسب في الحركات والسواكن التي تحقق الإيقاع " [1]، هذا الإيقاع الذي سينعكس على صفاء الرؤيا الصوفية وانسجامها وتناسقها وجمالها في القصيد ما يجعله أكثر إشراقا وبهاء وجلالا .

ب/ التوازي العمودي :

وهو توازي يتجاوز ثلاث أبيات في الشعر العمودي وثلاثة أسطر في الشعر الحر ، " ومتى تمّ له ذلك كانت صورته الإيقاعية أشد وقعا على النفس ، وأكثر تأثيرا فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له ، وللترديد الذي تحدثه بعض الحروف والألفاظ " [2]. ولقد استعمل هذا النوع من التوازي عبد الله العشي في قصيدته « الغياب » حيث يقول :

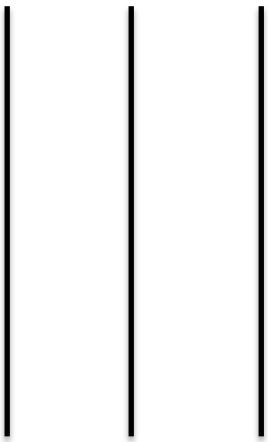
[1] عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 270
[2] المرجع نفسه ، ص 260

" **يعود البسط والقبض**

يعود الأنس والوجد

يعود الصحو والمحو

يعود الكشف والإخفاء " [1]



توازي عمودي في قصيدة الغياب لعبد الله العشي

تطابق	تماثل	تطابق	تماثل
يعود	البسط	و	القبض
يعود	الأنس	و	الوجد
يعود	الصحو	و	المحو
يعود	الكشف	و	الإخفاء

جدول التوازي العمودي في قصيدة الغياب لعبد الله العشي

في هذا المثال يتداخل التكرار والتوازي والطباق في موضع واحد ، ويمنحنا شكلا هندسيا متوازيا يقوم على الخطوط المستقيمة بامتداد عمودي ، وهذا التوازي والامتداد في الكلمات المتطابقة والمتماثلة منح القصيدة انفتاح المعنى على اللانهائي وهو ما يناسب فضاءات الرحلة الصوفية .

I-2-3 التشاكل :

عرّف فرانسوا راستيي التشاكل بأنه " كل تكرار لوحدة لسانية لغوية " [2] ، وعرّفه محمد مفتاح بأنه " تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة " [3] .

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 74

[2] جماعة من الباحثين ، مشروع محمد مفتاح (دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع) ، تنسيق سعيد عبيد ، ط1 ، مطبعة آنفو – برانت ، فاس – المغرب ، 2010 ، ص 85

[3] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 1992 ، ص 25

وفي دراستنا لهذا العنصر سنقوم برصد السمات الإيقاعية للصوت المفرد والألفاظ والجمل ، حيث يعمل التكرار على تكثيف المستوى الإيقاعي محققا الوظيفة الشعرية للقول .

والتشاكل عدة أنواع نكتفي بنوعين هما :

- **تشاكل صوتي** : يتحقق وفق هندسة الأصوات ، وإشباع الحركة والسجع .
- **تشاكل لفظي** : يتحقق من خلال بنية التجنيس ، والترديد ، والتصدير .

أ/ التشاكل الصوتي :

يبني الشعراء الأصوات في نصوصهم الشعرية بصورة تتواءم مع أجواء تجربتهم ، فتمتزج الصورة الهندسية لهذه الأصوات مع الدلالة ما يجعلها تعضّد الموسيقا الداخلية ، حيث نتتبّعها عبر :

أ- أ /الهندسة الصوتية :

تتشكل عن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة " على أن يكون لهذا التراكم في الأصوات مؤشرات مواكبة وسياق ملائم خاص وعام " [1] .

إنّ الأصوات المفردة تسهم في انتاج الدلالة ولها إيحاءات خاصة في سياقات معينة ، ومن أمثلتها : حروف المد ، يقول الشاعر ياسين بن عبيد في قصيدة «أعاصير الروح» :

" صَحَا بِيَ عُذرِي يَا هَوَاكِ وَرَاعَنِي ** فَضَاءٌ ..فَضَاءٌ ..رَهْنَ نَارِ مُضِيئَةِ

حا ري يا وا را ضا ضا نا ضي تي

أَضَاءَتْ سَبِيلِي وَالدُرُوبُ مَظنّةٌ ** لِرَيْبِ ظُنُونٍ وَارْتِبَاكِ مَحَجَّةِ

ضا بي لي رو نو با تي

فَكَانَ ابْتِدَائِي فِي الذُهُولِ مَنَارَةً ** وَمَفْضَايَ إِذْ شَادَ اليَقِينُ مَسَرّتِي " [2]

كا دا ئي في هو نا ضا شا قي تي

[1] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 81

[2] ياسين بن عبيد ، أهديك أحزاني ، ص 103

تمتاز أصوات المد بقوة وضوحها [1]، والوضوح صفاء للرؤية والرؤيا ، وفي أبيات الشاعر ياسين كانت حروف المد حاضرة بكثرة لتؤكد صفاء الرؤيا ووضوح المشهد الذي يصفه لنا في هذا التجلي الصوفي الفريد .

وفي سياق آخر نجد الشاعر أحمد عبد الكريم* في مقطوعة من قصيدة « قيس والعشاء الأخير» يقول :

" **عَلَى آخِرِ البرِّ**

أُحْصِي انْكِسَارَاتِ رُوحِي عَلَى عَتَبَاتِ الرَذَاذْ

أَلُمُّ رَمَادِي ، وَأَجْمَعُ مَا ذَرَّتِ الرِّيحُ مِنِّي

وَمَا شَظَّتِ الرِيحُ مِنْ بَابِلِ اليَاسَمِينْ " [2]

يتمثل امتداد الصوت الآتي من المقاطع الطويلة (حروف المد) في الألفاظ **[على، آخر ، أحصي، انكسارات ، روحي ، على ، عتبات ، الرذاذ ، رمادي ، ما ، الريح ، مني ، بابل ، الياسمين]** ، وينسجم هذا التشاكل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبّر فيها الشاعر عن انكساره وحسرته وحزنه ، حيث المقاطع الطويلة تحتاج إلى صوت ممتد يستدعي إيقاع الحزن والتحسر وأصوات التألم .

أ- ب /إشباع الحركة :

وهو إضافة الألف بعد الفتحة ، والواو بعد الضمة ، والياء بعد الكسرة . والحركات تمثل أول النفس بزمن ضعيف، فإذا أصبحت حرف مد فإنها تمثل آخر النفس ، وتقع في زمن قوي . ويبدو ذلك واضحا في الضمة التي تشبع فتصبح واوا ، مثل قول الشاعر عبد القادر أعبيد في قصيدته « آنسته » :

---

[1] ينظر : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ط5 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة – مصر ، 1979 ، ص 87

* أحمد عبد الكريم : شاعر جزائري معاصر ، من مواليد 1961 بالهامل ولاية المسيلة المعروفة بتركيبتها الدينية والصوفية ، يعمل أستاذا للتربية التشكيلية ، صدرت له عدة كتب أدبية منها الروائية والشعرية مثل ، كتاب الأعسر ، تغريبة النخلة الهاشمية ، معراج السنونو ، موعظة الجندب ، رواية عتاب المتاهة

[2] أحمد عبد الكريم ، موعظة الجندب ، ط1 ، منشورات دار أسامة ، الجزائر ، 2009 ، ص 112

" **مَالَتْ تَشَاوُكِ يَا دُنْيَا الظِلَالِ رُؤًى ** طَرَحْتُهَا وَهُمُو فِيهَا السرَى طَرَحُوا** " [1]

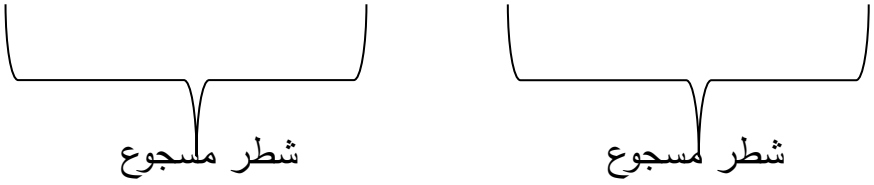
تعدّ الظلال في المعنى الصوفي " كل ما سوى الله من أعيان الكائنات " [2] ، وإذا كانت الكائنات تميل إلى الدنيا بإفراط وتسير إليها من غير نور فإنّ تجربة الشاعر تأبى هذه الغيرية وتطرحها . وإشباع الميم المضموم في كلمة (هم) بإطالة المقطع الصوتي يوحي بطول الزمن الذي يركن فيه الناس للدنيا و يميلون إليها ويرغبون البقاء فيها طويلا .

أ-ج / السجع :

وهو من ألوان الموسيقا الداخلية ، " يُكسب الشعر رونقا خاصا بتشكيله الفريد من نوعه ، والذي يتضايف مع مفهوم الهندسة الصوتية ، التي نراها من الاستراتيجيات التي يعوّل عليها شعراء الصوفية في تثبيت حقيقتهم الروحية " [3]. ويرد السجع بصور منها التشطير ، والتصريع ، ومنه السجع الطويل والمتوسط والقصير، نكتفي بصورتيه كأمثلة :

- **سجع التشطير** : يظهر في تميّز كل شطر بسجع خاص ، ويتجلى بشكل بارز في الشعر العمودي ، منه قول الشاعر ياسين بن عبيد في قصيدة « تراتيل المشكاة الخضراء » :

" **مِنْ مُنْتَهَى بَدْئِي ابْتِدَاءُ نِـهَايَتِي ** فِي مُلْتَقَى دَرْبِي حَقِيقَةُ وَارِدِي** " [4]



خطاطة سجع التشطير في « تراتيل المشكاة الخضراء » لياسين بن عبيد

[1] عبد القادر أعبيد ، روح تتمرأى ..قلب يتشرّق ، ص 28
[2] عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، إعداد : عاصم الكيّالي ، ص 192
[3] حاكمي لخضر ، الموازنات الصوتية في ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي (مقاربة أسلوبية) ، مجلة الخطاب الصوفي ، ع 6 ، 2015 ، ص 220
[4] ياسين بن عبيد ، الوهج العذري ، ص 16

باستعمال هذا السجع أراد الشاعر أن يثبت حقيقة روحية في تجربته الصوفية وهي الوارد الذي" يطلق بإزاء كل ما يرد على القلب ، سواء كان وارد قبض ، أو بسط ...أو غير ذلك من المعاني "[1] أو الأحوال الصوفية . ويلاحظ أنّ الشاعر سجع بنفس الحرف وهو ياء المتكلم في الشطرين زيادة في توكيد هذه الحقيقة ونسبتها إليه .

- **سجع التصريع** : وهو توافق المقطع الأخير في صدر و عجز مطالع القصائد . وقد ورد في العديد من القصائد العمودية لشعرائنا كقول الشاعر مداني بن عمر في مطلع قصيدته « فوق أصابع النور » :

" **عَلِقَتْ بِعَرْشِكَ دَمْعَتِي وَجَنَاحِي ** يَا سَامِعًا فَوقَ العُصُورِ صِيَاحِي** " [2]

في هذا الخطاب الشعري تعادلت كلمات القرائن في الوزن (جناحي ، صياحي)، وتوافقت نهايتها في المقطع الأخير (احي ، احي) ، وزادت الحركات الطويلة الكثافة الصوتية مما أحدث إيقاعا عذبا ولطيفا ورائعا ، ولأن المقام هنا مناجاة صوفية للذات العلية حاول الشاعر أن يكون خطابه من أعذب وأجود ما يناجي به العبد ربه ، كما أنّ توافق نهايات المقطع الأخير تحيلنا وتوحي لنا بأنّ الشاعر يخاطب الله باسم من أسمائه الحسنى (الحي) ويرددها مرتين في المطلع ، وفي ذلك انسجام الدلالة الصوفية مع الترصيع في البنية الشعرية .

ب/ التشاكل اللفظي :

وهو لون من المحسّنات البديعية ، يعد خصيصة ملازمة للارتقاء بالفن وجمالياته ، يتمظهر في عدة صور منها : التجنيس ، التصدير ، و الترديد .

- **ب – أ / التجنيس** : وهو تكرار اللفظ باختلاف المعنى ، يأتي تاما وناقصا ، وشروط تمامه ; الاتفاق في أنواع الحروف ، وأعدادها ، وهيئتها و ترتيبها ، ونقصانه باختلال أحد هذه الشروط الأربعة [1] .

[1] عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، إعداد : عاصم الكيّالي ، ص 243
[2] مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ص 122

من أمثلة التجنيس التام قول الشاعر الأخضر بركة في قصيدة « مقام الموسيقى»

" **وتِّرْ خُيُوطَ الكَبِدِ اطْعَنِّي بِدَفْقَاتِ الرَنِينِ المُتَلَظِّي**

شُدَّ مَا يَنْزَلِقُ الآنَ مِنْ الآنِ لَعَلِّي أَجِدُ

لِي فِي فَيَافِي خَطَأِ الأرضِ سَمَاءً تَلِدُ المَعْنَى يَتِيمَا " [2]

فـ(الآن) الأولى هي ظرف زمان لحظي ويبدو من السياق الصوفي أنها ظاهر الزمن ، و(الآن) الثانية " للوقت مطلقا " [3] ، هي في ذات السياق باطن الزمن [4]، وفي هذه الأسطر الشعرية يتجاوز الشاعر – وهو يخاطب الوتر العازف – الجسد راجيا الانتقال على دفقات رنين الموسيقا من ظاهر الزمن إلى باطنه حيث فضاء الروح ، والفوز بلحظات العروج .

أما أمثلة التجنيس الناقص فلا تكاد قصائد شعرائنا تخلو منه وهو كثير نذكر منه :

التجنيس الناقص	القصيدة	الشاعر	المصدر
حربي – حبري	ما في الجبة غير البحر	فاتح علاق	ما في الجبة غير البحر ص21
عذري – ذعري	تراتيل المشكاة الخضراء	ياسين بن عبيد	الوهج العذري ص 16
ورقا – ودقا	سيرة الرجل الذي لبس البحرين	محمد خليل عبو	سيرة الرجل الذي لبس البحرين ص 7
الصبيّ – النبيّ	شعاع ..ويأتي النبي	عثمان لوصيف	نمش وهديل ص 45

[1] ينظر : القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق وتعليق : لجنة من أساتذة الأزهر ، ج 1 ، مطبعة السنّة المحمدية ، دت ، ص 382

[2] الأخضر بركة ، محاريث الكناية ، ص 176-177

[3] نايف معروف ، المعجم الوسيط في الإعراب ، ط2 ، دار النفائس ، بيروت – لبنان ، 1992 ، ص 19

[4] ينظر : عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، إعداد : عاصم الكيّالي ، ص 40

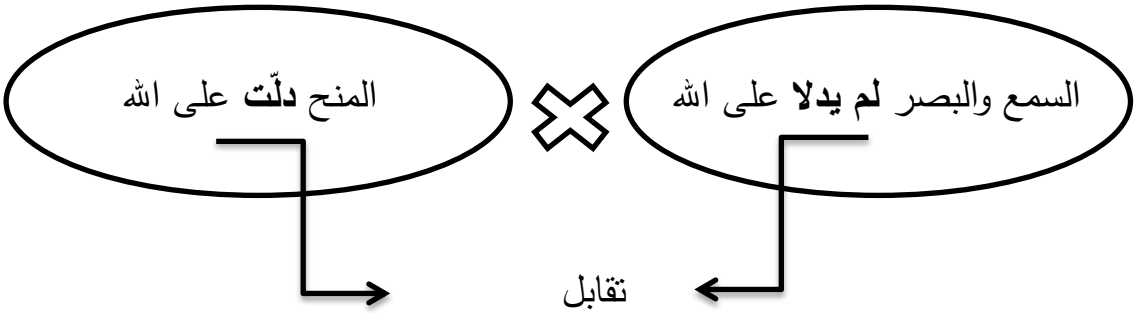
ظل – طل	قيس والعشاء الأخير	أحمد عبد الكريم	موعظة الجندب ص 113
اليسر – العسر	يا امرأة من ورق التوت	عبد الله حمادي	البرزخ والسكين ص 152

جدول أمثلة التجنيس الناقص لقصائد الشعراء

- **ب – ب / الترديد** : وهو تكرار على نحو يأتي الشاعر " بلفظة متعلقة بمعنى ، ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه " [1] . والسياق والقرائن هي الفارق الدلالي بين الاستخدامين ، كما أنّ دوره إيقاعي ودلالي [2] . ومن أمثلته قول الشاعر أعبيد عبد القادر في قصيدته « آنسته » :

" **ياربّ ناريَ لا سمعي ولا بصري ** دلاّ عليك ولكن دلّت المنحُ** " [3]

يمكننا أن نشرح هذا الترديد بهذه الخطاطة :



خطاطة الترديد في قصيدة « آنسته »

يظهر لنا التقابل الذي ولّده الترديد في الدالّ على الله ، فالسمع والبصر لم يدلا عليه في حين دلت المنح . والتقابل من أهم الصفات التي تعتري الأحوال في التجارب الصوفية ، فالبسط يقابله القبض ، والسكر يقابله الصحو ، والطي يقابله النشر...إلخ .

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ط5 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الخليل ، بيروت – لبنان ، 1981 ، ص 333

[2] رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم للنشر والتوزيع ، عنابة – الجزائر ، 2006 ، ص 90

[3] عبد القادر أعبيد ، روح تتمرأى ..قلب يتشرّق ، ص 29

- **ب – ج / التصدير** : هو ردّ أعجاز الكلام على صدوره ليدلّ بعضه على بعض ، من حيث أنه " ترديد للفظ من الألفاظ في البيت الشعري ، وإن كان اللفظ الثاني مضبوط المرتبة ، لأنه يقع في آخر البيت ، ويكون معْلما لقافيته ، فإنّ اللفظ الأول تختلف مرتبته وتتنوع " [1] إلى ثلاثة أقسام في اللفظ التام :

- **القسم الأول** : ما يوافق آخر كلمة في العجز أول كلمة في الصدر
- **القسم الثاني** : ما يوافق آخر كلمة في العجز آخر كلمة في الصدر
- **القسم الثالث** : ما يوافق آخر كلمة في العجز كلمة ما بين أول وآخر الصدر

ومن الأمثلة ما قاله الشاعر محمد علي سعيد في قصيدة « مقدمة » :

" **طَلَبْتُ <u>المُسْتَقَرَّ</u> بِكلّ أرض ** فلم أر لي بأرضٍ <u>مستقرا</u>** " [2]

رد الصدر إلى العجز

خطاطة التصدير في قصيدة مقدمة الحلاج لمحمد علي سعيد

فهذا التصدير فيه دقة فنية ودلالية عالية ومثيرة للانتباه ، ذلك أنّ الشاعر اختار القسم الثالث الذي يكون فيه موقع لفظ التصدير غير مستقر وغير محدد ، فهو ينتقل من مثال إلى آخر بين أول كلمة في الصدر وآخر كلمة فيه ، فوافق لفظ المستقر في المعنى عدم الاستقرار في الموقع البنائي مما يزيد في تيه الشاعر ، والتيــه عند المتصوفة رمز السفــر " الذي ليست له غاية سوى التماهي مع الغيب ، وتجاوز حدود المطلق " [3] .

[1] رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص 80-81
[2] محمد علي سعيد ، صداح البحر ، ص 11
[3] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 350

وفي الخلاصة بدا لنا واضحا انطلاقا من دراستنا للإيقاع الخارجي والداخلي لقصائد الشعراء أنّ هناك مواشجات دلالية صوفية ناتجة عن التأليفات الإيقاعية ، حيث خدمت أوزانُ البحـور في الشعـر العمودي أو الحـر تجاربَ الشعـراء المحمّلة بالرؤى الصوفيـة ، و كانت طرفا فاعلا في العملية التواصلية حين ساهمت في إنتاج المعنى بما أوتيت من بنية عروضية تناسبت في تناوب حركاتها وسكناتها وزحافاتها وعللها مع التجارب المختلفة لكل شاعر وفق ما يعيشه صوفيا ويكتبه شعريا بصفة خاصة ، وإن اشتركوا في المفهوم العام في الوسيلة كالرحلة العروجية الروحية ، أو الغاية التي هي الوصول و مبتغى كل متصوف .

كما أنّ ظاهرة تجميع الأوزان أو التداخل العروضي في القصيدة الواحدة اهتمت بالتنويع المعنوي قبل أن يتم لها التنويع الوزني . ولم يكن بإمكاننا إبعاد القافية عن مجال الدلالة ، فقد كانت هي الأخرى في علاقة داخلية بنّاءة مع السياق بكل أنواعها المدروسة ، وبقدر ما كانت تتطابق مع عناصر التعبير كان يتعاظم دور المعنى ، ويزداد وضوحا ومباشرة ، ولم ينأ الروي عما تقدّمه القوافي من خدمة جليلة للمعنى ، بل ساهم جنبا إلى جنب مع القافية في إبراز لطائف تتماشى مع المنظور الرؤيوي للشاعر، وبتضافر كل هذه العناصر الخارجية في الإيقاع من الوزن والقافية والروي تمكنت البنية الإيقاعية الخارجية للقصائد من موافقة التجارب الصوفية للشعراء لمشاهد الرؤى وأبرزت معاناتهم وأشواقهم وحالاتهم الروحية .

وساهم النغم الداخلي بشكل فاعل مع الإيقاع الخارجي ، حيث أسهم في تنسيق مشاعر وأحاسيس الشاعر المتعددة ، فجعلها مكتفية بذاتها ولها دلالات شعورية خاصة ، وعكست أصواته وتكراراته إشارات عرفانية للنص الشعري كدليل مسلك إلى مصدر الحقيقة ، وزادت من توكيد المعنى ، وصفاء الرؤيا وانسجامها وتناسقها وبهائها . وباكتمال قطبي الإيقاع مع الدلالة الصوفية تقودنا الرحلة العلمية إلى المعجم الصوفي ومكوناته في القصيدة الجزائرية المعاصرة .

الفصل الثاني :

المعجم الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة

II - 1 المصطلح الصوفي عند القدامى

II - 2 المصطلح الصوفي عند المحدثين و المعاصرين

II - 3 المصطلح الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر

يتميز كل علم عن غيره من العلوم بموضوعه ومنهجه ، ومن ثَمّ بمصطلحاته ، ويظهر ذلك في اللغة ، باعتبارها أداة تواصل في ذلك العلم ، وبناء على ذلك ، فإنّ من أساسيات فهم لغة التصوف التعرف على طبيعة مصطلحاته ما قَدُم منها وما استحدث ، فكيف كان استخدامه في الشعر الجزائري المعاصر ؟ حريّ بنا قبل ذلك أن نرى المصطلح الصوفي عند القدامى أولا ثم عند المحدثين والمعاصرين ومن ثمة نرى توظيفه في الشعر الجزائري المعاصر .

II-1 المصطلح الصوفي عند القدامى :

أسس المتصوفة القدامى قاموسا خاصا بهم انطلاقا من النظام المعرفي السائد بينهم وجاءت لغته تطرح إشكالات عديدة من البوح إلى الشطح ومن الرمز إلى التشفير ، وأغلب معاني مصطلحاتها منزاحة عن المتداول إلى معان لا تجد لها معادلا موضوعيا في الظاهر، إذ أنّ الألفاظ أفرغت من دلالتها التواضعية ، وأعيد شحنها بدلالات عرفانية وهكذا اختلق المتصوفة لغة أخرى داخل اللغة نفسها . بيد أنّ هذه اللغة جاءت صادمة للمتلقي بسبب خروجها عن النظام التواصلي المتعارف عليه، فهي لغة غامضة ، ملغزة ومشفرة ، عصية على الفهم والشرح ، ويعزى سر غموضها ذلك إلى أنّ لغتهم غير لغة العامة أو العلوم الأخرى بل لغتهم من عالم الروح حيث الإلهامات واللطائف والأحوال والمقامات مما لايحده ضبط أو يقولبه شكل . ولأنّ اللطائف والأذواق تسامت وراء العقل حيث الأسرار العرفانية ، كان من الطبيعي أن يكتنف الخطاب الصوفي ذلك الغموض المستبهم على الأجانب ، المنجلي على أهل التصوف و الذي تواضعوا على مصطلحاته المفارقة عند مخالفيهم حيث تتغير الدلالات والمعاني .

يقول القشيري وهو بصدد الحديث عن الألفاظ الصوفية : " كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها فيما بينهم انفردوا بها عمن سواهم تواطؤا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المخاطبين بها ، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها . هذه الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم ، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن

تشيع في غير أهلها ، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف ، أو مجلوبة بضرب تصرف ، بل هي معان أودعها الله تعالى قلوب قوم ، واستخلص لحقائقها أسرار قوم " [1].

لقد حاول المتصوفة لاسيما بعد مقتل الحلاج أن يطوروا هذه اللغة لتكون قابلة لقول ما لا يقال ، فأعادوا صياغة علاقة جديدة بين مصطلحات استمدوها من التراث وبين معانيها المستحدثة ، غير أنّ معنى المصطلح الواحد بدا مختلفا من صوفي إلى آخر بحسب الحال أو المشاهدة وهذا يعني أن المعنى غير مستقر، وفي عدم استقراره ديمومة الحضور وانفتاح على التأويل ، لذلك لا يمكن قراءة الخطاب الصوفي إلا في ضوء لغته ومصطلحه وداخل سياقه المعرفي .

كما حاول المعجميون أن يشرحوا المصطلحات الصوفية ذات الشحنات العاطفية و التي في واقع أمرها ليس لها معادل موضوعي ، فاستعصى أن يجدوا لها المعادل اللغوي وبالتالي افتقاد المعادل الذهني بسبب غياب المرجعية الخارجية مما ينشئ علاقة جدلية بين الحضور والغياب [2]. ورغم ذلك أنشأوا قواميسا في الاصطلاحات الصوفية فجاء شرحها معزولا عن سياقها الوظيفي ، مبتورا عن تجربتها الروحية مما جعلها ميتة لا حركة فيها ولا حياة ، إذ أنّ الصوفي حينما يكتب يكون عائشا للتجربة في لحظات الانتشاء و الانخطاف والغيبوبة ، فتأتي مصطلحاته مفعمة بالحرارة العرفانية والتسامي الوجداني، فإذا متحنا هذه الألفاظ عما كانت فيه همدت وخمدت ، ولم تعكس تلك الحمولات العاطفية المثقلة بها وقتئذ . ومع ذلك تبقى دراسة المعجم الصوفي في ظل التوازن المعجمي مع المفردات وبراعة توظيفها وسيلة من وسائل الكشف عن شخصية الشاعر المتصوف ورؤاه .

إنّ الاصطلاح الصوفي يظهر معرفة المتصوفة باللغة ومعاناتهم منها فكانت الإشكالية الكبرى التي فجرت البنى المعرفية والجمالية في الخطاب الصوفي الذي صمد في وجه الزمن حين اشترط على المتلقي أن يكون متذوقا صاحب قلب لا صاحب عقل حينئذ تكون القراءة غير متنكرة لشروط بنية نظامه الداخلي ، ذلك أن لغة التصوف هي لغة علوية لا بمفرداتها ولكن بالعلاقات التي تخلقها بين المفردات " فهي تعيد ترتيب عناصر اللغة لتستوعب التجربة الصوفية و اللغة من حيث

[1] عبد الكريم بن هوازن القشيري ، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، تحقيق : معروف زريق ، ط 2، دار الجيل ، بيروت ـ لبنان ، 1990 ، ص 89
[2] ينظر : في الشعرية ، كمال أبو ديب ، ط1 ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ـ لبنان ، 1987م ، ص 19

هي قاموس عاجزة عن التعبير الأرضي على الرغم من تجددها واتساعها مع تطور التجربة الإنسانية ، فكيف لا تعجز عن التعبير السماوي ؟ " [1].

لقد عرفت هندسة المعجم الصوفي أسلوبا في البناء يناسب طبيعة مضامينه جعله الدكتور ياسين بن عبيد قائما على [2] :

أ _ اللفظ المفرد : من مثل (الوجود) ، الذي يدل على حقيقة واحدة ، وهو في هذا المستوى من الإطلاق يقترب من الدلالة المعجمية .

ب _ الدلالات المشتركة : عن طريق ترادفات تحمل فيها الألفاظ معاني بعضها بعضا ، كالفناء الذي هو : المحو _ المحق _ الصعق _ الطمس

ج _ مصطلحات الطريق الصوفي : مثل : السفر _ الرحلة _ السلوك _ السالك _ المقامات _ الأحوال _ المجاهدة _ الوصول _ الواصل _ الغاية ..

د _ مصطلحات التجربة : مثل : الرؤيا _ الكشف _ المشاهدة _ الوارد _ الفقر _ الهواجم _ الهواجس ....

هـ _ مصطلحات المذهب : مثل الإحسان _ الإرادة _ الحضرة _ الفيض _ الجذبة _ الولاية _ حقيقة الحقائق _ أمهات الأسماء _ الشيخ _ المريد .

وهناك اتجاه اصطلاحي آخر قائم على اللفظة ونقيضها ، ولا يقوم للفظ معناه إلا بالمقابلة الضدية مع غيره ، كالإثبات والمحو ، والسكر والصحو ، والقبض والبسط ، الجمع والفرق ، الفناء والبقاء .." وهو أسلوب يشير في الغالب إلى حالات الحيرة التي يقع فيها الصوفي ، أو إلى تراوحه بين وضعيات سلوكية يفقد فيها التمييز ، أو إلى انتقاله من مقام إلى آخر انتقـالا يحكمه التشتت بين وضـع متروك، ووضع مطـروق لا يعلم ما الجديد فيه " [3] .

---

[1] فاتح علاق ، مجلة الخطاب الصوفي ، نص النفري بين التشكيل والتأويل ، العدد الســابع ، مخبر الخطاب الصوفي ، جامعـــة الجزائر 2 ، ص 122

[2] ياسين بن عبيد ، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم والإنجازات) ، ط1 ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ص 53

[3] المرجع نفسه ، ص 53

II-2 المصطلح الصوفي عند المحدثين و المعاصرين :

إنّ المصطلح الصوفي غير ثابت على دلالة واحدة فهو متحول ومتنوع باختلاف الأحوال بخلاف القاموس اللغوي العادي فالنهر " بعدما كان دالا على الماء الجاري من النبع إلى المصب أصبح دالا على ما يذاق ويجري " [1] . وبذلك يعيد الصوفي صياغة لغة جديدة، تخترق الثابت وتتجاوز المألوف وتتخطى الزمن لا يستنفذها الاستهلاك ولا يطالها البوار ، مما جعل رواد الحداثة الشعرية يسترفدون من لغة التصوف التي استطاعت تثوير اللغة وتفجير الشعرية ، فكان أن جاء الخطاب الصوفي حاضرا غائبا ، مصرحا ومسكوتا عنه في البنية الشعرية الحداثية حيث نعيد صياغة مقولات التصوف بما يتلاءم وروح العصر وذائقة المتلقي الجديدة .

و يرى الدكتور محمد بنعمارة أنّ حضور المصطلح الصوفي في النص الشعري المعاصر هو وجود متصل بتجربتين تؤكد طبيعته : الصوفية التي تكوّن داخل رحمها ، والشعرية التي تستعيره لفظا ومعنى وإشارة [2]. ولاشك أنّ حضوره في القصيدة يتجلى أفقيا مترابطا مع باقي ألفاظها وتميزه عن غيره نابع مما يوجد فيه من اصطلاح صوفي يخدم المضمون الشعري ، يقارب به الكشوفات والمشاهدات والرؤى فهو " لفظ خاص بمعناه ، خاص بإشارته " [3].

II – 3 المصطلح الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر :

لقد ظهر المصطلح الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة ظهورا غير منفصل عن هواجس الذات الشاعرة ، وكان لظهوره داخل العبارة الشعرية تجليات لفظية تعكس المعاني العميقة للتجربة المعاشة في إطار رؤيا واسعة تمتح من الذاكرة الصوفية وتنطلق من الوجدان في حالة لا تختلف كثيرا عن أحوال رجال الصوفية ، وتجدر الإشارة إلى حضور المصطلح الصوفي في عناوين بعض قصائد الشعراء الجزائريين الذين كتبوا بروح التصوف حيث نعثر على العناوين التالية :

- عند الشاعر عقاب بلخير :

عنوان : « كأس المريد» من ديوان « متن العارفين » .

عنوان : « أحوال » من نفس الديوان .

---

[1] سعاد الحكيم ، ابن عربي ومولد لغة جديدة ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، رندة للطباعة والنشر ، بيروت ـ لبنان ، 1991م ، ص 72

[2] ينظر : الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ط1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء – المغـــرب ، ص 303

[3] المرجع نفسه ، ص 303

عنوان : « تكاشف » من نفس الديوان أيضا .

– وعند محمد علي سعيد يجد اللفظ الصوفي مكانه في عنوان القصيدة كالآتي :

في ديوان « روح المقام » نجد قصيـدة : « بوارق الحجاب » ، وقصيـدة « بوابات العروج » ، وقصيدة : « مقام وأحوال » ، و قصيدة : « روح المقام » .

وفي ديوان له بعنوان « جيوب الرذاذ » نجد قصيدة : « لفتة الروح » .

– كما نعثر على العنوان اللفظي المقتبس من مصطلحات التصوف في قصائد الشاعر ياسين بن عبيد ، ومثال ذلك :

قصيدة : « الصحو » من ديوان « هناك التقينا ضبابا وشمسا » .

قصيدة : « في محراب الروح » من ديوان « الوهج العذري » .

قصيدة : « أعاصير الروح » من ديوان « أهديك أحزاني » .

سنبسط الحديث عن المصطلح الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر ونتعرف على مرجعيته اللغوية ودلالاته الصوفية انطلاقا من مجموعة قصائد شعرائنا السالفة الذكر ، حيث بعد تقصّي المصطلح الصوفي بمفهومه الواسع و المعاصر من خلال كل هذه القصائد المنتقاة ، والذي يستنبط جميع أجزائه من قاموس اللغة العام حصلنا على هذا التقسيم في الجدول الآتي :

القصيدة	المجموعة الشعرية	المؤلف	القاموس الديني	أعضاء الإنسان وما يدل عليها	قاموس الطبيعة	قاموس الغزل	معجم اصطلاحات الصوفية الخاصة	الأحرف والأعداد
قالت الوردة	قالت الوردة	عثمان لوصيف	النواقيس ، جهنم ، جحيم ، نعيم ، الزفير ، المنتهى ، الودق ، طوفان ، أجراس ، السماوات ، النبوءات ، الكوثر ، سلسبيل ، الله ، ضلال ، المعجزات ، نار ، شرعة ، صلاة ، عبودية	أحشاء ، جسد ، جبين ، دم ، رحم ، يد ، رضاب ، مقلة ، فم ، شفة ، النبض ، أمشاج ، علقة ، مهجة ، أنفاس ، رموش ، راحتيك ، نطاف ، أذرع ، أرجل ، قلب ، خلايا ، خصر	الظلام، أنجم ، السديم ، رعد ، غيوم، بروق ، الفضاء ، لجج، المدى،بيداء وردة ، الكائنات، الريح ، دخان ، ليل ، صواعق ، كون ، العتمات ، البدور ، سحب ، السماء ، الهواء ، جزر ، غيمة ، المجرات ، الشموس ، كواكب ،بحار ، فجر ، النيازك ، البراكين ، أنهر ، زهرة ، جدول ، ضوء ، شفق ، زقزقات ، خرير ، بساتين ، حبق ، كرز	وله ، شغف ، العشق ، غوايات، الفاتنات ، غنج ، غزل ، امرأة ، القبل ، عاشق ، الصبوات ، المحبة ، شبق ، الهائمات ، صبابات ، نزوة ، ملهمة ، متيمة ، آسرة ، عاشق ، الحب ، الهوى ، الجمال ، رعشة ، الحب	الرؤى ، المرايا ، السراج ، باطن ، المدى نواميس ، روح ، أنا ، نور ، المنتهى ، آيات ، الأعالي ، جلال ، طيف ، الردى ، العدم ، حجاب، ميت ، أخضر ، حورية ، حريق ، النبيذ ، سر ، الوجود ، معراج ، ، النهايات ، البدايات ، جوهر ، وميض ، العناقيد ، خمر ، عرش ، صوفية ، نبوات ، شهقة ، اشتعال ، الكمال ، ملكوت ، الآل ، الغيب ،	أحرف ، الأبجديات ، ألوف ، رقم

			، صحارى ، المهامه ، الدياجي ، المطر ، سنبل ، شجر ، بنفسجة ، جلنار ، الندى ، الأرض ، عصافير ، طين ، سرابخ ، الجبال ، ظلال ، ينابيع ، فراش ، قطا ، غزال ، بذرة ، زنبقة ،يرقة ، شرنقة ، زنجبيل ، سمك ، قوس قزح ، الطير ، الصباح ، العشية ، الجذور ، الطبيعة ، الروابي ، الصبح ، الضباب ، الشمس ، السهول ، الهضاب ، الربيع ، الشتاء ، قمر ، عساليج ، البساتين غصون ، عشب ، سوسنة ،		الراح ، النشوات ، الأنوار ، قدح ، اللدنية ، ماوراءات ، الحقيقة ، الحال ، الحق ، إله ، فيوضات ، المواجيد ، إشراقة ، الوجد ، إيماءة ، الكأس ، هجرة ، وشم ، هواجس ، مخترق ، قدر ، خرق ، حميا ، عارية ، نفخة	

			عندليب ، رند ، زعتر ، نورسة الخزامى ، سواقي ، فدفد ، صفصافة ، الضياء ، كنارة ، لبن ، شقائق					
البحر	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف	نبوءة	جسد ، أجفان ، عينان ، أصابع ، وجه	البحر ، الماء ، أنقليس ، الغمامة ، الموجة ، سرخسة ، قناديل البحر ، الضوء ، جزر ، خلجان ، نباتات مائية ، نور ، رمل ، ينبوع ، نار ، السماء ،ظل ، زبد		المشتعل ، أطياف ، قبة ، رؤيا	واحد
شعاع ..ويأتي النبي	نمش وهديل	عثمان لوصيف	الكفر، النبوة ، نبي ، الأنبياء ، معصية ، الصلاة ، الله ، سلسبيل ، نار ، لعنة	مقلتان ، دم ، قلب	سماء ، نجوم ، البرق ، زهرة ، رمل ، عسل ، نخل ، لبن ، أرض ، الشمس ، شعاع ، الضوء ، قرنفلة	العشق ، الحب ، امرأة ، العاشق	البراق ، سدرة ، المنتهى ، الخضرة ، خمرة ، الفيوضات ، النور ، طيف ، آية ، شعلة	
الفجاءة	المتغابي	عثمان لوصيف	النبي ، سماوات ، أجراس	يد ، عيون ، أعضاء	الكون ، الضوء ، شعاع ، نواوير ،	غرام ، غوايات ، عشق ،	النور ، فيض ، أخضر ، النشوة ،	

						التربة ، نجم ، البروق ، الطين		سر ، المرايا ، لمح ، الصوفي ، آيات
السنبلة والناي	هناك التقينا ضبابا وشمسا	ياسين بن عبيد		زند ، يدان ، صدر ، شفة ، جفن ، عيون ،		الحمامة ، القمر ، عناقيد ، حدائق ، ضباب سنبلة ، الليل ، غصون	الصَبا ، الشوق	المتهجد ، غربة ، هواجس
غيمة المعنى	هناك التقينا ضبابا وشمسا	ياسين بن عبيد	وحي ، التنزل ، سامري ، مآثم	جفن ، زند ، كف ، رموش ، وجه ، قلب ، يد		عراجين ، غصون ، قرنفل ، ماء، شيح ، شجر ، مدى ، رياح ، الصباح ، جذع	الهوى ، صبا ، التحنان	التبتل ، مرايا ، وشم ، غريب ، رحلة ، سكرى ، خضرة ، محو ، الترسل ، غربة ، التوسل ، طريق ، النهاية ، أسرار ، المدائن ، الرؤى ، صبوح
تراتيل المشكاة الخضراء	الوهج العذري	ياسين بن عبيد	عقائد ، مآرب ، الوحي ، معابد ، النار	ساعد ، ذراع ، شفاه ، كف ، نبض ، مهجة ، دم		شعاع ، الضياء ، كوكب ، العراء ، فراقد ، الرياح ، ضوء ، النخيل ، الضباب ، رواعد ، ضفاف ، الدوالي ،	الحنين ، بوح ، العاشقون ، الهوى ، الوصال ، العشق ، وصل	الراح ، منتهى ، بدء ، ابتداء ، نهاية ، حقيقة ، وارد ، سرايا ، ركاب ، اغتراب ، مواجد ، وحدة ، نشوى ،

							كروم، عنب ، ورد	خضراء ، سكر ، صحو ، الأمد ، شواهد ، الرؤى ، الحلاج ، مشاهد ، سر ، واجد ، نعل ، مقاصد	
عائد من سفر التلوين	معلقات على أستار الروح	ياسين بن عبيد		يدان ، مقلتان ، جفون ، كف	فصول ، افعوان ، دجى ، نجم ، الأض ، ضياء ، غروب ، رياح ، الظلام	مشتهى ، الصبايا	مسافة ، شك ، يقين ، عبور ، وحدي ، طريق ، الوصول ، المنتهى ، حريق ، حجاب ، سرّ	واحد ، ثان
تقاطعات الليل والمنفى	غنائية آخر التيه	ياسين بن عبيد	سندس ، صلاة ، رسولان ، فراديس	يد ، لسان ، بنان ، نبض ، ذراع	الغروب ، السحاب ، ظل ، الضوء ، نخيل ، الفيافي ، الليل ، الشمس ، أهلة ، السماء ، السنابل ، العراء	الحنين ، ضم ، شوق ، جنون ، مواعيد ، عشق	شهود ، غيب ، قِبلة مسافات ، مدى ، مبحر ، الطهر ، آية ، سورة ، جلي ، وحدي ، أنا ، أنت ، داني ، التيه ، انتهاء	حروف
			النار ، سبيلي ، الله ، دعوة	مهجة ، عيون ، يدان ،	كروم ، فضاء ، ضياء ،	هوى ، عاشق ، موعد ،	هوية ، عذرية ، ريب ،	

أعاصير الروح	أهديك أحزاني	ياسين بن عبيد	، ردة ، إثم ، السماوات	جسد ، لهاة ، كف	سباسب ، ربوة ، ماء ، الليل ، السماء ، عباب ، ريح ، شطآن ، الضباب ، منابع ، كرم	وصل ، ضمة ، العاشق ، المحبة ، اشتهاء ، شهوة ، صبوة	ابتداء ، الذهول ، منارة ، مفضى ، اليقين ، حج ، مناسك ، تيه ، قِبلة ، هواتف ، حميّا ، الصبوح ، سجود ، كأس ، فيض ، اشتعال ، انتهاء ، الروح ، وارد ، الموت ، نجوى ، نشوى ، غربة ، طهر ، رؤى ، وضوء ، خضرة ، رحلة ، شهقة ، غيب ، أبدية ، إعصار ، الحيارى ، وجود ، نفحة ، الصفاء ، وجد ، أحوال ، صحو ، سكرة ، إرادة ، أنا ، هو ، مطاف ، تواجد ،	

							بعد ، خمرة ، وهج ، الصوفي ، ناسك ، حضرة ، دولة	
أول البوح	مقام البوح	عبد الله العشي		نبض ، عروق ، أصابع ، صدر، مدائن	بحار ، الأمطار ، طائر	محبتي ، العشاق	مولاتي ، البوح ، غوامض ، العبارة ، مولاي ، نشوة ، مواجد ، حدود ، كينونة ، رؤية ، غيبوبة ، صحوة ، باطن ، ظاهر ، أول ، آخر ، مبدأ ، منتهى ، الإشارة ، قدّوس ، الرمز ، ابتداء ، اختتام ، أقداس ، الحضرة	أحرف
			الحوريات ، فراديس ، السماوات	القلب ،إهاب ، وجه، أنفاس ،	البرق ، الأرض، ليل ، أضواء ،	حرقة ، البوح ،	الغياب ، اخضرار ، الروح ، الوقت ، تيه	

الغياب	مقام البوح	عبد الله العشي		صدر	عتمة ، النور ، أفق		، اغتراب ، الأخضر ، النشوة ، السكر ، القبض ، البسط ، الأنس ، الوجد ، الصحو ، المحو ، الكشف ، الإخفاء ، ابتعاد ، اقتراب ، قوسين ، فيض ، أسرار ، حال ، احتجاب ، روح ، مولاتي	
الثاء تغزل ليل (ها)	صحوة الغيم	عبد الله العشي	ضحى ، السماوات	جفنان ، وجنة ، لسان ،	النهر ، الضياء ، نرجس ، الفجر ، بنفسجة ، الماء ، غسق ، الليل ، الأفق ، قمر ، الظل ، بستان ، الريح ، قرنفلة ، الفصول ، أغصان	البهاء ،	فيض ، الكون ، المسافة ، ترحال ، إسفار ، سرّ ، خيالات	أبجديات ، أحرف
			الإله ،	قلب ، شفة ، وجه ، دم ، اللسان ، عيون ،	السماء ، شاطئ ، الرمال ، الجبال ، البحر ، الأرض،	هوى ، الجمال ، رقصات ، شوق ، حب ، حنين	جبة ، الخيال ، عري ، السالكون ، المدى ، مستغرق ،	

مافي الجبة غير البحر	ما في الجبة غير البحر	فاتح علاق		ضلع ، جسد ،	الظلال ، تلال ، مد ، جزْر ، بر ، ساحل ، ماء ، النهر ، الغمام ، النوارس ، حدائق ، ياسمين ، الطين ، طيور ، غصون ، موج ، الشتاء ، صيف ، فضاء ، زوابع ، زيتون ، حصان ، غبار ، الفجر ، لؤلؤ ، محار ، الحوت ، جزر ، الشمس ، فيافي ، زهر		الشهداء ، الحقيقة ، الوقت ، طلّ ، سرّ ، روح ، أناي ، البعد ، القرب ، الهجر ، الطريق ، الحريق	
الحلاج على الصليب	ما في الجبة غير البحر	فاتح علاق	النار ، الرحمن ، اللوح ، التابوت	كف ، جبهة ، دم ، القلب ، العين ،	مطر ، ريح ، نهر ، فرس ، قفر ، ليل ، غصن ، الشمس ، القمر ، الصبح ، الماء ، الثمر ، بستان ، أفعى ، الشوك ، الطير ، الطين ،	الهوى ، شوق ،	مصلوب ، الوقت ، المدى ، الألى ، موت ، الكون ، الشبلي ، الخرقة ، المرآة ، الجنيد ، عارية ، المحراب ، ناي ، السقطي ، المدن	

			غراب ، أشجار ، الانسان ، الرمل ، الفجر ، الفيل ، الفأر ، الثعبان ، الديك ، صخر ، المزمار ، القمر ، الصبح ، الهدهد					
على طريق إرم	الكتابة على الشجر	فاتح علاق	الشاطئ الأيمن ، فرعون ، نبي ، أبو لهب ، حمالة الحطب ، قريش ، بسملة ، الصلاة ، جانب الطور ، قاب قوسين	قلب ، ضلوع ، فؤاد ، رأس ، عيون ، دماء ، عظام ، الجسد ، الرمال ،	ضفة ، النهر ، جبال ، نجوم ، حصان ، سماء، السحب، أمواج ، ريح ، البحر ، التل ، طين ، ربيع ، الأرض ، شمس ، الأفق، حمامة ، عنكبوت ، حجر ، نار ، الندى ، هدهد	الشوق	الروح ، طرق ، النور ، المعاني ، أسرار ، رابعة ، بشر ، الجنيد	
ياامرأة من ورق التوت	البرزخ والسكين	عبد الله حمادي	الظلمات ، الصلوات آيات ، قطوف ، بصيرا ، التوحيد ، ألواح ، خطايا ، الإثم ،	جسد ، شفة ، ذراع، عينان ، صدر ، شعر ، أصابع ، نبض ،	الريح ، أوراق ، توت ، غابات ، موج ، الأرض، المطر ، الليل ، البرق ،	العشق ، الحب ، الرعشة ، الشوق ، مفاتن ، البوح ، امرأة ، الأنثى ، الفتنة ،	مدينة ، وحشة ، النور ، المد ، السر ، حرائق ، أطياف ، الرحمة ، التيه ، معراج ،	ثالث ، حرف

			لعنة		غيث ، اللوز ، الرعد ، زوبعة ، الصخر ، الماء ، الكرز، عاصفة ، روض ، شلال ، بركان ، فاكهة ، حمام ، غراب		القُبلة ، شهوة ، عناق ، اللذة ، الرغبة غرائز ، غواية ، التوق ، نزوة ، عاشق ، معشوق ، ليلى	الغربة ، الإبحار ، وحدي ، العري ، الشهقة ، الصحو ، مسافات ، مخمور ، خمرة ، السكر ، سكرة	
حبات سبحتها وقولي	روح المقام	محمد علي سعيد		الصدر ،	الندى ، الريح ، شطآن ، التوت ، النهار ،القطر	الهوى ،		انقباض ، المدى ، سر ، النور ، وشم ، وعد ، الذهول	
الأرض الضيقة	روح المقام	محمد علي سعيد	اللعنة ، ظلمات ، هاوية ، الوحي ،	القلب ،	الأرض ، سماء ، أمواه ، أزهار ، النهار ، حجر ، الفضاء ، الحدائق ، أفعى ، الغبار ، فاكهة ، شوك ، الرياح ، الصبح ،			الوهم ، الروح ، يقين ، الشمس ، الرحلة ، الأبد ،	
جيوب الرذاذ	جيوب الرذاذ	محمد علي سعيد	الأذان ، عجل ، خطيئة ، الباقيات ، المئذنة ، نار ، البر ، اليمّ ، الأنبياء ،	ساعدان ، يد ، دم ، عيون ، فم ،جبهة ، رحم ، القلب ،	برَد ، شجرات ، أنجم ، الورد ، الرياح ، صباح ، الشمس ، غيمة ،	عاشق ، الشوق ، الاشتهاء ، امرأة ، قُبلات ، العشق ، فتنة ، العاشقون		الوقوف ، الغياب ، جنون ، قبس ، الواقفون ، الخمر ، العدم ، المنافي ،	

			ضفة ، القمر، التلال ، عناكب ، بحر ، العاصفة ، فاكهة ، الورد ، المياه ، الفلاة ، ماء ، صقيع ، ضوء ، موجة ، بخار ، النهر ، حديقة ، غبار ، الظلام ، الفراش ، الهواء ، طحالب ، السحاب ، القطر ، ضباب ، فصول ، بذرة ، الحقول ، أوراق ، الظلال ، المجرة ، المساء ، جذع ، صيّب ، الخريف ، الشتاء ، الأرض ، السنونو ، الشروق ، الرذاذ ، صخرة ، جبال ، الطلّ ، الرعد ،	الكتف				الأعالي، الطريق ، الوجد، عباءة ، مرايا ، أنا ، هم ، الكون ، الموت ، النفي ، مقام ، عاري ، اخضرار ، العبارة ، الذهول ، سفر ، الوعد ، طرق ، الروح ، النهايات ، قربان ، معبر ، الاغتراب ، الوقت		

			المزن ، الذئاب					
مقدمة الحلاج	صداح البحر	محمد علي سعيد	سراب	القلب ، وجه	أرض ، البدر ، نور ، امطار ، الترب ، بروج ، الماء ، البحر ، رياح ، الظلام ، العشب ، ندى	العشق ، الهوى	سر ، جوهر ، القرب ، الجلال ، خمر ، الموت ، البقاء ، خلود ، الحق ، العبور	
السبابة	معراج السنونو	أحمد عبد الكريم		كف ، فم ، دماء ، سبّابة ، اليدان	الخيل ، الكستناء ، الطين ، الريح ، العاصفة ، حقول ، أفق ، طيور ، نخلة ، جذع ، صفصافة ، أفق	البهاء	المدى ، وطن ، عروش، الروح ، برزخ ، ملكوت ، سدرة ، الطيف ، المدى ، وحشة	
قيس والعشاء الأخير	موعظة الجندب	أحمد عبد الكريم	المدينة	أصابع ، ضلوع ، قلب ، دماء، أعين	غيم ، الرياح ، غمام ، الرمل ، الصحارى ، واحة ، نخلة ، تراب ، صفصافة ، نرجسة ، الفراش ، بذور ، الفضاء ، البر ، الرذاذ ، الياسمين ، البحر ،	صبوات ، شغف ، حنين ، حب ، الهوى ، الفاتنات ، قيس ، بوح ، ليلى ، حبيب، صبابة ، عشق	الطرقات ، وجد ، ناي ، الحنين ، المدى ، غائب ، سر ، المعارج ، روح ، الاغتراب ، حضرة ، وقت ، عابرون	

			شوكة ، قمر ، الهجير ، ظل ، المياه ، شفق ، الصبح ، عتمة ، الليل ،					
حالات	متن العارفين	عقاب بلخير	تنّور ، الإيمان ، السماوات العلى ، وحي ، الله ، خيط ، حبل ، خطايا ، رحيم ،	كفان ، عيون ، أحشاء ، دماء ، يد ، قلب ، وجه ، الزند ، الخد ، الرمش ، الشعر ، النبض	الرمل ، ريح ، غمامة ، غدائر ، التراب ، ماء ، دوح ، المساء ، حمام الأيك ، هواء ، النجم ، الأرض ، فضاء ، ضياء ، تراب ، نور ، وريقات ، الرمل ، السماء ، شعاع ، ظل ، البحر ، الصخر ، الأفق ، الأصيل ، غمامة ، مدّ ، قطر ، رعد ، الثرى ، سيقان ، صبح ، زهور ، الآس ،	الحب ، الهوى ، حبيبي ، حشا ، وصال ، تلاقي ، تعلق ، التصاق ، وصل ، التصابي ، حبيبي ، محبة ، معشوق ، تودد ، العشاق ، غرام ، فورة ، التشوق ، غادة ، الحسن ، الوداد ، التواصل ، لهف ، التنائي	خلاص ، حل ، قِبلة ، توقّد ، الروح ، الطريق ، رسم ، حالة ، وهم ، حال ، وجود ، كون ، اسم ، وعد ، ومض ، خيال ، تلاويح ، مناجاة ، حقيقة ، المنى ، أطياف ، الإبراق ، الهجر ، ذاهل ، الموت ، قنديل ، الوقت ، السائرون ، توهج ، تخاطر ، خطرات ، فيض ، العرفان ،	

			الندى ، الدجى ، نسيم ، الطائر ، ساحل ، الصباح ، السرب ، ظلال ، شط ، ليل ، روضة ، نبع ، ورد ، الأرض				علم ، فهم ، سكرات ، حجاب ، بسط ، مد ، ميقات ، الأنوار ، أنا ، كؤوس ، خطى ، سنا ، فتوح ، الامتداد ، قرب ، بعاد ، اتحاد ، انجذاب ، ارتداد ، أسرار ، الوجد ، اغتراب ، التباعد ، قدرة ، مشيئة ، البداية ، نقطة ، رؤى ، انقباض ، المرايا ، ولوج ، مرقاة	
النقطة	متن العارفين	عقاب بلخير	أيكة ، شعاع ، ضياء ، الربيع ، روضة	رمش	إيمان ،		الحب ، معشوقة ، محبة ، رغبة ، حسن	طريقة ، حقيقة ، سر ، الأكوان ، العلم ، منتهى ، حيرة ، كشف ، نظرة ، الروح ، حالة ، بسائط	نقطة ، حرف الباء ، حرف الحاء
آنسته	روح تتمرأى	عبد القادر أعبيد	الدجى ، الظلال ، النور	يد ، قلوب	جند طالوت ، نار ، رب		الحب ، بوح	الأغيار ، رؤى ، السُرى ، الألى ، شهود ،	

							القدح ، مدى، الهدى ، المنح	
مقام الموسيقى	محاريث الكناية	الأخضر بركة	النار ، صلصال	كفان ، جسد ، أهداب ، الرئة ، الكبد ، ساق ، جفن ، ذراع ، الصدر ، عينان	وردة ، رمل ، الماء ، هواء ، الصخر ، الناقة ، لؤلؤ ، الريح ، نخل ، أرض ، سماء ، الريح ، الليل ، المطر ، مساء ، الشروق ، أضواء ، غابة ، فيافي ، أوراق ، موج ، دجى ، خيل ، ظلال ، كثبان ، ماء ، إنسان ، الحيوان ، الطبيعة ، الغيم ، صباح ، الغدير ، عبور ، غزلان ، أشجار ،	البوح ، أنثى ، فتنة ، العشاق ، امرأة ، ناعم ،	الغياب ، الوقت ، البدء ، سفر ، الروح ، خمر ، المسافة ، السكرى ، عود ، صوفي ، تيه ، الشهيق ، الكون ، نبيذ ، حيرات ، المعنى ، رؤى ، اليقين ، الموت ، الأبد ، طريق ، عبور ، الغموض ، حريق ، الوجد ، وحدي ، سكر ، كأس ، السر ، لانهاية ، دهشات ، البداية ،	

						الطير ، عتمات ، جبل ، صحارى ، ليل ، البيد ، الثلج ، التربة ، خريف ، بستان ، رمان ، نسم ، البحر ، وادي		ملاك
ضيف البحر 1 و2	سيرة الرجل الذي لبس البحرين	محمد خليل عبو	مرج ، الحسبان ، مشكاة ، كسفا ، آدم ،	كتف ، رحم	البحر ، الشمس ، النور ، النجم ، الشجر، ماء ، ظل ، شطآن ، بذرة ،		البرزخ ، الوجد ، الأزل ، الأخضر ، عدم ، الظاهر ،	
سيرة الرجل الذي لبس البحرين	سيرة الرجل الذي لبس البحرين	محمد خليل عبو	الدنيا ، صلصات ، عتق ، سجدة ، العاديات ، النقع ،	القلب	البحر ، ودق ، أنجم ، الماء ، النور ، سماء ، فلوات ، ظلال ، أفق ، الموج ، الغيمات ، آفاق ، برق ، جنبات ، دالية	عشق ، شوق	شهقة ، سمو ، ذات ، الكون ، سراج ، التجلي ، الحال ، التلاقي ، حق ، يقين ، طرق ، رؤى ، أسرار ، الأغيار ، التحلي ، الجلال ، الطهر ، نبيذ ، خيال ، شراب ، دنان ،	ألف ، نون ، كاف ، واو ، صاد ، هاء ، القاف ، حروف ، سبعا ، طاء ، دال
			الله ، ركعة ، الصراط	كف ، قلب ،	غراب ، الليل ،	الهوى ، قبلة ،	النور ، سجّاد ،	

الرحيل الكبير	سماء لوجهي	مداني بن عمر	، إله ، سماوات ، جنات ، رباه ، ذكر ، قبور ، نعش ، الحور ، رب	ركبة ، خد ، شعر ، وجه ، صدر ، نبض ، جسم ، عظام	الشمس ، صباح الصخر ، فراشة الحصى ، ظل ، الشموس ، نهر ، نجوم ، الأرض ، مياه ، النهار ، سواحل ، خيل ، غيوم ، البراري ، بحور ، فواكه ، رعد ، زوابع	شوق	إمام ، الأكوان ، ناي ، رؤى ، المدى ، الرحيل	
فوق أصابع النور	سماء لوجهي	مداني بن عمر	مآذن ، الموتى ، ركعة ، سفينة ، رب ، لبيك ، العشاء ، المؤذن ، صوامع ، المشرقين ، الله ، إله	جسم ، يد ، أصابع ، قلوب ، كف ، بؤبؤ ، جلد ، دم ، رأس ، شفة ،	هلال ، غيمة ، الندى ، الرعد ، كوكب ، الماء ، شهب ، النجوم ، التفاح ، جبل ، ليل ، حديقة ، سحابة ، شاطئ ، الريح ، الظلام ، خيول ، نجمة ، حجارة ، ظل ، فراشة ،		عرش ، روح ، سجاد ، سُبحة ، ألواح ، الأرواح ، الأقداح ، جبة ، مدى	

جدول مكونات المعجم الصوفي لقصائد الشعراء

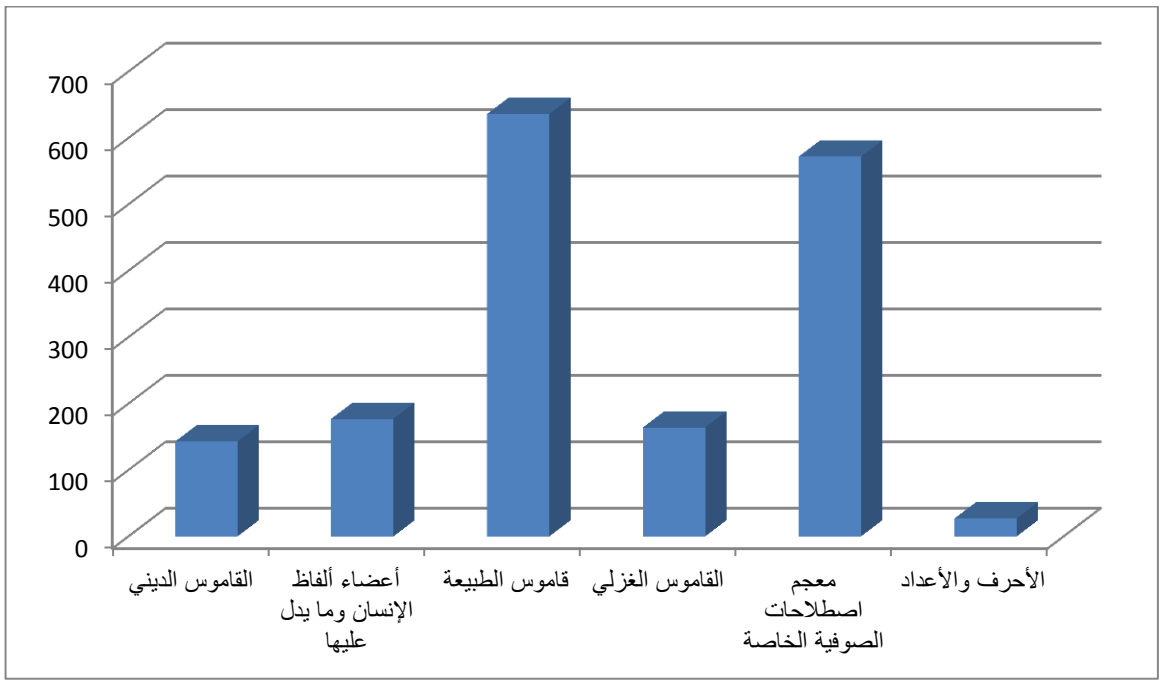
وبعد إحصاء عدد المفردات المستعملة في كل قاموس لدى كل شاعر جاءت النتائج كمايلي :

الشعراء	القاموس الديني	أعضاء الإنسان وما يدل عليها	قاموس الطبيعة	قاموس الغزل	ألفاظ صوفية خاصة	الأحرف والأعداد
عثمان لوصيف	34	34	138	32	88	05
ياسين بن عبيد	20	35	68	30	127	03
عبد الله العشي	05	12	26	05	58	03
فاتح علاق	09	15	83	10	35	00
عبد الله حمادي	10	08	23	21	21	02
محمد علي السعيد	14	13	86	11	55	00
أحمد عبد الكريم	01	10	38	13	23	00
عقاب بلخير	10	13	53	29	76	03
عبد القادر أعبيد	03	02	03	02	09	00
الأخضر بركة	02	10	49	06	33	00
محمد خليل عبو	11	03	24	02	25	11
مداني بن عمر	24	20	43	03	17	00
المجموع	**143**	**175**	**634**	**164**	**567**	**27**
النسب %	**% 8.36**	**%10.23**	**%37.07**	**%9.60**	**%33.15**	**%1.57**

جدول نتائج ونسب عدد المفردات في كل قاموس

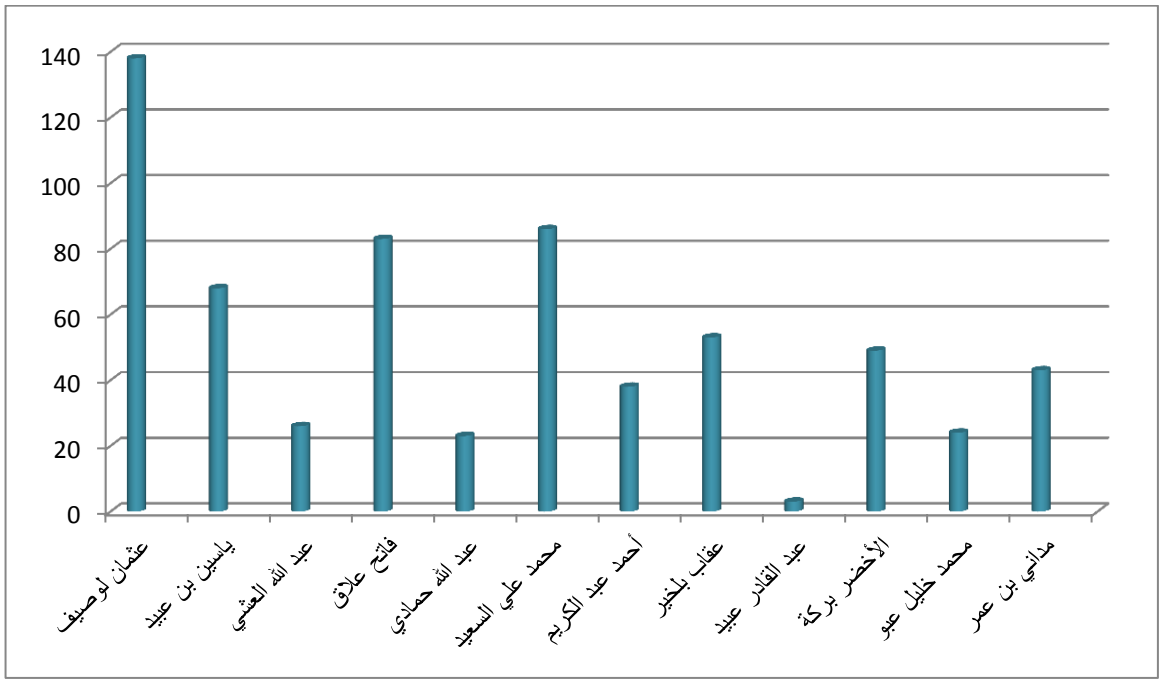
بنظرة إجمالية يتجلى من خلال هذا الجدول تفاوت حجم المصطلحات في القواميس اللغوية المختلفة ، حيث يتقدم القاموس الطبيعي في الصدارة بحجم معتبر بـ **634** مفردة فمعجم اصطلاحات الصوفية بـ **567** مفردة ، ثم ألفاظ أعضاء الإنسان وما يدل عليها بـ **175** مفردة ،

فالقاموس الغزلي بـ **164** مفردة ، والقاموس الديني بـ **143** مفردة .. لينتهي في الأخير بعدد ضئيل قدره 27 مفردة متعلقة بالأحرف والأعداد .

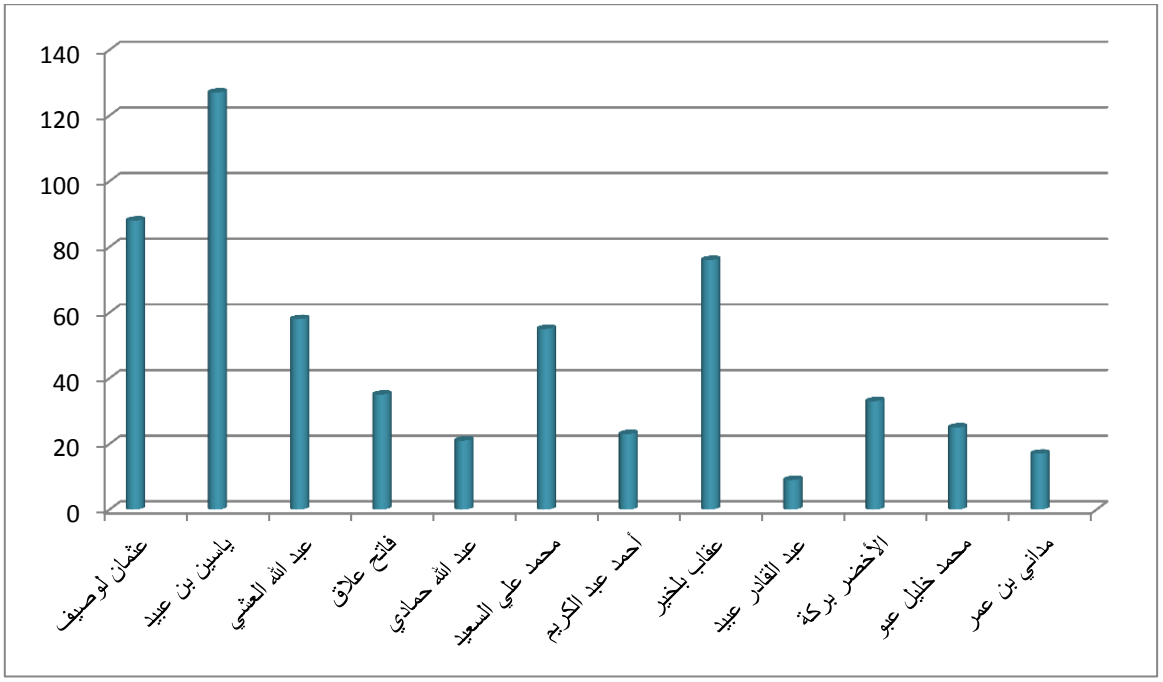


مخطط حجم المفردات في كل قاموس

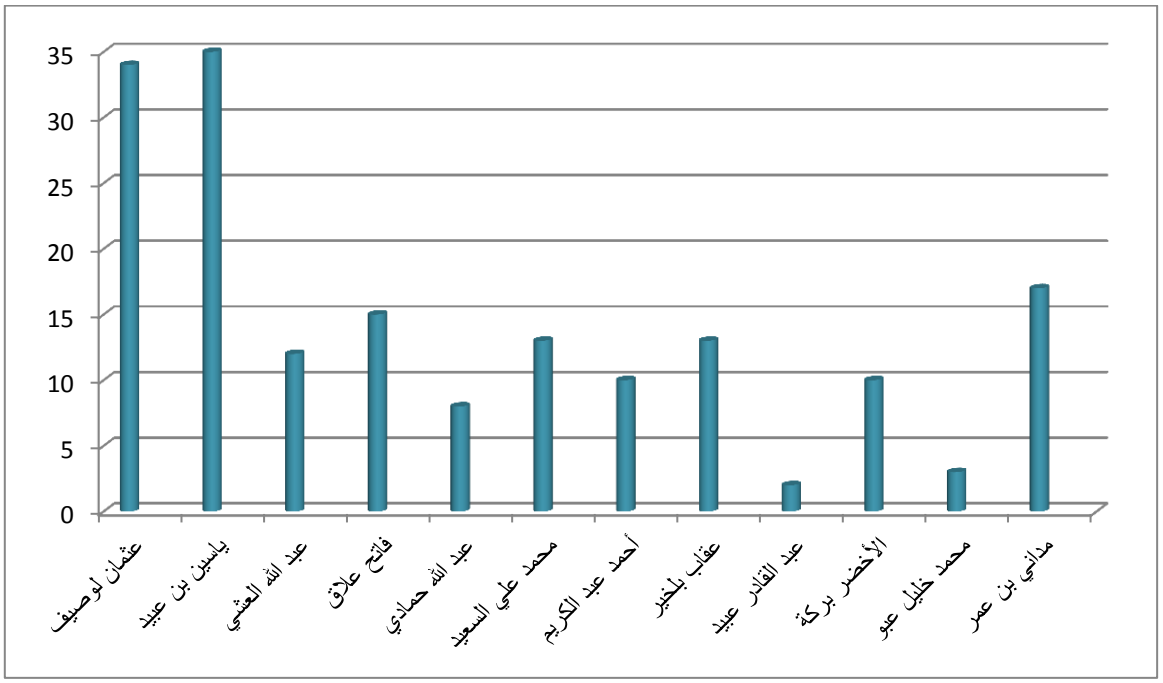
وبنظرة تفصيلية إحصائية لكل شاعر ومفرداته نتأمل المخططات التالية :



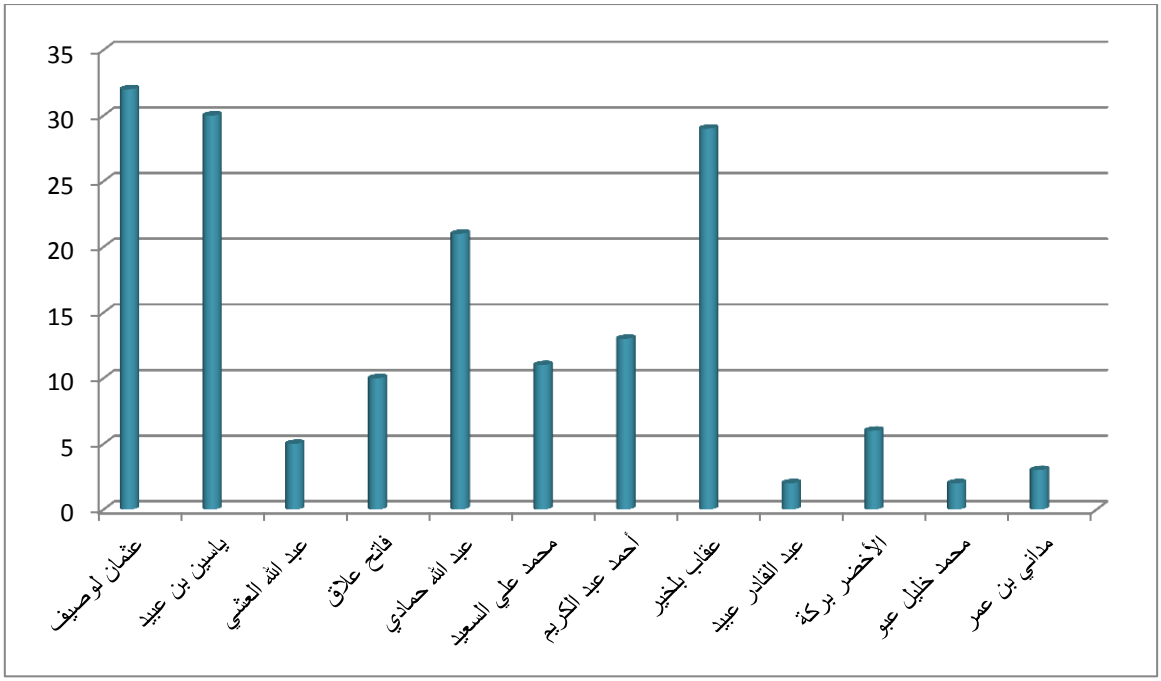
مخطط ألفاظ الطبيعة لكل شاعر



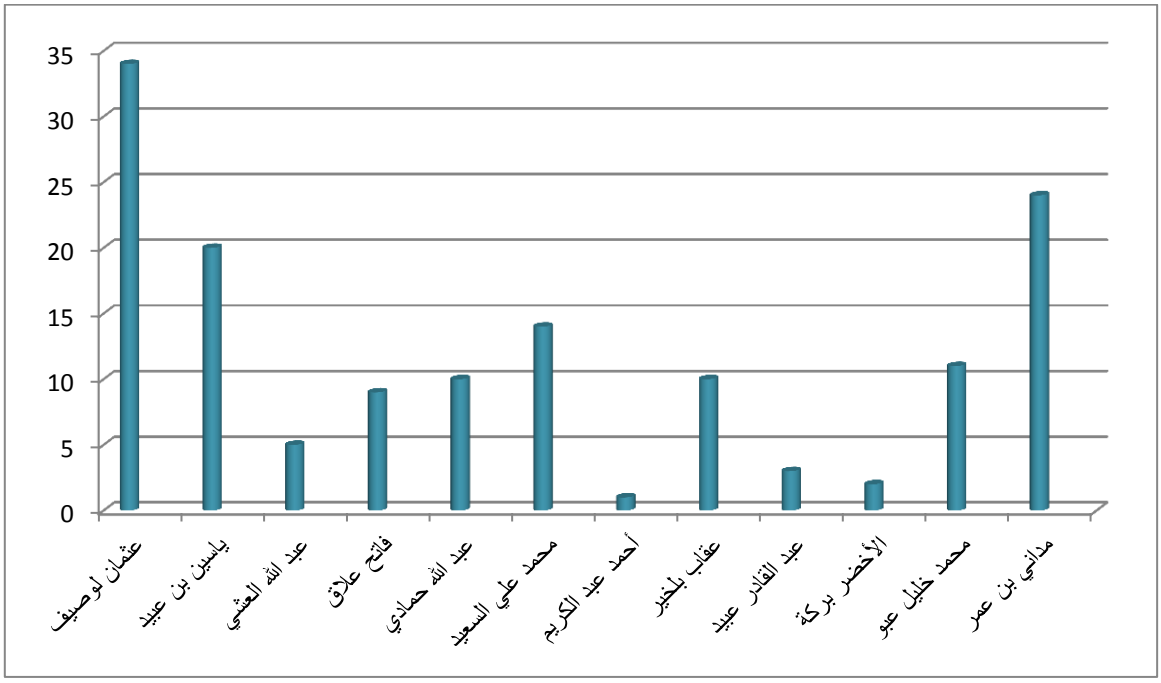
مخطط معجم اصطلاحات الصوفية الخاصة



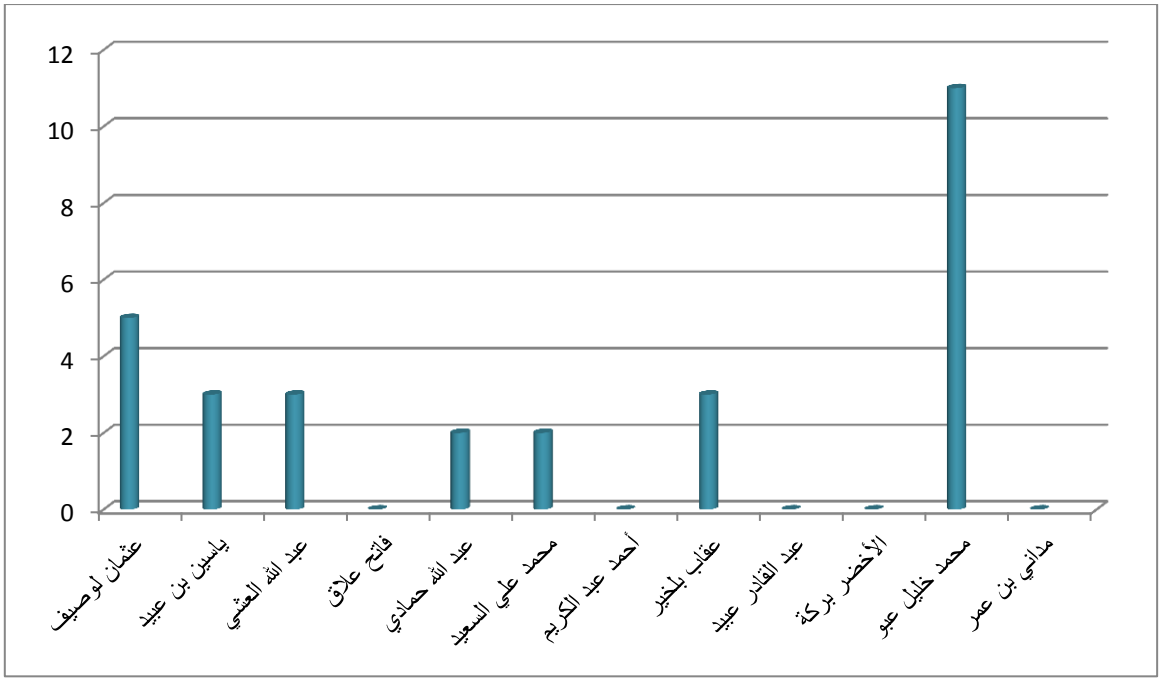
مخطط مفردات أعضاء الإنسان وما يدل عليها



مخطط مفردات قاموس الغزل



مخطط مفردات القاموس الديني



مخطط مفردات الأحرف والأعداد

سنتناول وفق الترتيب الذي حصلنا عليه من أضخم قاموس إلى أقلهم حجما بالتحليل والتمثيل والتأويل .

II-3-1 قاموس الطبيعة :

بلغ عدد ألفاظ قاموس الطبيعة **634** مفردة فائقا بذلك كل القواميس الأخرى محتلا المرتبة الأولى من حيث الثراء بالمفردات . وقد لجأ أغلب الشعراء في مدونتنا هذه إلى الطبيعة شأنهم في ذلك شأن الرومانتيكيين الذين يبحثون عن " مُخلّص وكانت الطبيعة هي ذلك المُخلّص ، ولذا اعتبرت عنايتهم بها وفناؤهم فيها عبادة ، فكانت دينا جديدا له طقوسه وقرابينه ومعابده ، ومن معابده ومحاريبه البحيرات والجبال والحدائق ، ومن قرابينه الأزهار والأشجار والصخور ، فقد اعتنى الرومانتيكيون بكل مظهر من مظاهر الطبيعة عناية فائقة ، فأعادوا ترتيب الكون في فنهم ... و أنشئت حدائق جديدة مفتوحة ، شبيهة بالغابات الطبيعية وغدت رمزا "[1] ولأن الطبيعة زاخرة بالحياة أتاحت للشعراء اتصالا ذو علاقة دينامية نشطة تفضي إلى الاعتقاد بأنّ " الحياة منبثة في الكون بأسره ولا فرق في ذلك بين حيوان أونبات أو جماد "[2]، فهذا الشاعر عثمان لوصيف بدا الأكثر

[1] إبراهيم محمد منصور ، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر) ، ط1 ، دار الأمين ، القاهرة ـ مصر ، 1999، ص 86
[2] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ط1 ، دار الأندلس – دار الكندي ، بيروت – لبنان ، 1978 م ، ص 261

استعمالا لألفاظ الطبيعة ولا غرو في ذلك فهو من ألّف المجموعة الشعرية : " قراءة في ديوان الطبيعة " ، جاءت فيها قصائده كلها معنونة بعناصر الطبيعة كقصيدة " النجوم " و" الريح " و" الغابة " و " الثلوج " وغيرها ... أما في ديوانه " قالت الوردة " فقد كان يمتح من الطبيعة ويشكّل عالمه الشعري وفق رؤى غائرة في العمق، بديعة الصنع صوفية المنزع يقول :

" سَابِحٌ فِي المَدَى

تَتَسَابَقُ نَحْوِي النُجُومُ

قَلَائِدَ مِنْ لُؤْلُؤٍ

وَقَوَافِلَ مِنْ زَجَلٍ وَغِنَاءْ

أَلِجُ العَتَمَاتِ

أُمَزِّقُ أَكْمَامَهَا

وَأُفَتِّقُ أَخْتَامَهَا

أَزْرَعُ النُورَ فِيهَا وَ أَزْرَعُ فِيهَا الهَوَاءْ

هِيَ ذِي سُدُمٌ أَنَا صَادِمُهَا

هِيَ ذِي جُزُرٌ أَنَا رَاسِمُهَا

أَتَخَطَى النُجُومَ إِلَى المُنْتَهَى "[1]

أبدع الشاعر لوصيف بتوظيف ألفاظ الطبيعة من مدى ونجوم وعتمات ونور وهواء و سدم و جُزر لإنشاء كونية خاصة به تمتع فيها بخاصية التخليق الرؤيوي والتحليق الجمالي والإبداع الفني بخلفية صوفية كانت منبع إلهامه وتجلياته وتجربته يقول مستطردا :

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ط1 ، دار هومه ، الجزائر ، 2000، ص 13

" أَبْنِي مَدَائِنَ عَائِمَةً فِي الفَضَاءْ

وَالغُيُومُ أُغَازِلُهَا غَيْمَةً غَيْمَةً

أُرْسِلُ البَرْقَ وَالْوَدْقَ فِيهَا

أَنَا الفِيزِيَاءْ

أَمْنَحُ الكَوْنَ آيَاتِهِ

وَ غِوَايَاتِهِ " [1].

كما كان للشاعرين محمد علي السعيد وفاتح علاق اهتمام فائق العناية بالطبيعة واستعمال مفرداتها في قصائدهما . يقول محمد علي السعيد في قصيدة « الأرض الضيقة » :

" عَلَى جُثّةِ اللّيلِ

كُنْتُ أُخَلِّقُ مِنْ عَالَمِي فِكْرَةً وَطَرِيقَا...

أَيُهَا الزَمَنُ المُتَجَمِّدُ فِي لَحْظَةٍ لَا يُؤَرِّخُهَا الوَقْتُ

لاَ البَحْرُ لاَ المَلَكُوتُ

إِنَّمَا فَوْقَ سَطْوَتِهَا

ذَابَتِ الأَسْطُحُ السُودُ وَالظُلُمَاتُ ...

تَعَرَّتْ نُجُومُ الشَوَاطِئِ مِنْ تِيهِهَا

وَمِنْ غَثَيَانِ اليَبَاسِ عَلَى ظُلّةِ المَوْجِ

كَانَ رُسُوُّ البِحَارْ

عَائِمًا فِي النَوَارِسِ

[1] المصدر السابق ، ص 14

تَمْخُرُ حُلْمَ البِشَارَةِ وَالهَاتِفَ المُتَلَبِّسَ بِالوَهْمِ

لَمْ تَكُنْ الأُمْنِيَاتُ ضِيَاءْ

إِنَهَا الأَرْضُ ضَيِّقَة " [1]

وحيثما انتهى محمد علي السعيد باشتكاء الأرض وضيقها ، تبدأ مُساءلة الشاعر فاتح علاق لهذه الأرض :

" قَالَتِ الأَرْضُ أَنِيَ ضِدُّ الغَمَامِ

وَقَالَ الغَمَامُ : إنيَ ضِدُّ النَوَارِسِ ،

خَانَنِي الوَقْتُ أَمْ خَانَنِي البَحْرُ

حِينَ فَقَدْتُ زِمَامِي ؟

لَسْتُ أَعْرِفُ غَيْرَكَ يَا أَيُّهَا البَحْرُ

الْبَحْرُ ظِلِي وَظَلِّي

نَافِذَتِي أَنْتَ ، قَافِيَتِي

حَرْبِي وَحِبْرِي

جَهْرِي وَسِرّي

لِلْبِحَارِ حَدَائِقُهَا حِينَ تَصْعَدُ نَحْوَ السَمَاءْ

وَلِي بَهْجَتِي " [2]

لقد استخدم كلا الشاعرين ألفاظا مشتركة من قاموس الطبيعة كالأرض والبحر والنوارس وشكّلا عالمهما المثير في لحظة تجمد فيها الزمن وولجا عالم الروح الفسيح واللانهائي بعدما اشتكيا من عالم ضيّق مغلق وهناك امتلكا عالما أوسع وأرحب .

[1] محمد علي السعيد ، روح المقام ، ط1 ، دار الخلدونية ، الجزائر ، 2006 ، ص 224

[2] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ط1 ، دار التنوير ، الجزائر ، 2017 ، ص 21 -22

على أنّ احتفاء الشعراء بالطبيعة وكل مظاهر جمالها لم يكن سوى مصدر من مصادر الإعجاب ورمزا من رموز الصوفية الشعرية الجميلة ، فكان النظر إلى الكائنات جميعا على أنها مجلى من مجالى الحق والجمال الإلهي ، حيث أنّ " الطبيعة في تكثرّ مظاهرها وتقابل أعيانها وصيرورتها وحركتها ، ليست إلا انكشافا للألوهية المحايثة الباطنة فيها " [1] تتجلى في وحدة الوجود وتتماثل في وحدة الفاعل ، يقول الشاعر عثمان لوصيف :

" مَنْ أَنَا الآنَ ؟

أَيُّ أُلُوهِيَةٍ تَتَبَجَّسُ مِلْءَ خَلَايَايْ ؟

أَيَّةُ رُوحٍ بِكُلِّ الدُنَى تَتَوَحّدُ

وَتُرَفْرِفُ بِي فِي أَثِيرٍ

مِنَ الجَاذِبِيّةِ وَ الوَجْدِ ؟

أَيّةُ إِيمَاءَةٍ تَتَوَقّدْ ؟

أَنَا فِي الأَرْضِ

لَكِنَّ كُل السَمَاوَاتِ تَهْوِي عَلَى رُكْبَتَيَّ

وَتَسْجُدْ !

آهِ ..هَلْ كُنتُ خَالِقَهَا

أَمْ تُرَاهُ حَنِينُ العَنَاصِرِ

تَنْزِعُ نَحْوِي

لأُذْكِي شَرَارَتَهَا الغَاوِيَاتِ

فَلاَ تَتَجَمّدْ ؟ " [2]

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 293

[2] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 79 -80

فها هنا ظهرت وحدة النفس العاكسة لوحدة الوجود ، وقد رمز لها الصوفية " بالفاعل الواحد الذي احتجب بالأسباب ، فإذا أزال ذلك الواحد الستر لم ير غيره فاعلا ، ولم يبق شك في أن الأفعال الظاهرة أفعاله ، وعندئذ يهتدي العارف إلى وحدة الفعل الإلهي في إحاطته وجمعه بين المتقابلات " [1].

و لقد كان ارتباط الشعراء بالطبيعة ارتباطا بجمال الحق ،" فكل ما في الطبيعة من أنغام وألحان ، ومن غزلان ، وخمائل ، ومن نسيم ، وأنداء وغمام ، كل ذلك الجمال مظاهر لجمال الذات المقدسة ، تثير في الشاعر النشوة والرضا والحب والسكينة كأنه في حضرة الواحد الخالق القدير "[2] .

هذا وقد جاء توظيف ألفاظ الطبيعة بكل هذا الزخم بلغة صوفية إيحائية وإشارية " فالطيور تحليق الروح إلى معاينة المطلق ، والشجر والظلال دليل الثبات والامتداد ، والينابيع الفوارة دليل النبع الصافي الطاهر للنفس البشرية ، وكذا الريح حاملة البشرى ، والنار نار الصوفية التي تطهر الأبدان ، وتزيل الشوائب العالقة بالروح من ذنوب وخطايا إلى غير ذلك مما توحيه ألفاظ الطبيعة " [3] .

II-3-2 الاصطلاحات الصوفية الخاصة :

بلغ عدد ألفاظ التصوف **567** لفظة وقد تقاربت في حجمها من مفردات قاموس الطبيعة مبرزة بذلك اهتمام الشعراء بهذا المعجم الذي افتتنوا به في بناء قصائدهم وتبليغ تجربتهم الروحية على نحو صوفي راق مدهش وعجيب ، ونشير هنا إلى تلك التقاطعات التي تحدث بين محور المعجم الصوفي و المعاجم الأخرى ، ذلك أنّ الكثير من الألفاظ غير الصوفية في دلالاتها الأصلية اكتست حمولات عرفانية بفعل الانزياح وقد تم تصنيفها في المعاجم الأخرى التي تُعنى بالتجربة الشعرية الصوفية لينفرد المعجم الصوفي هنا بالألفاظ الصوفية المتعارف عليها والتي تحيل إلى قرائن قوية للمتلقي يستنبط من خلالها أنّ الشاعر فعلا يستخدم لغة التصوف في تجربته الشعرية وبتجليات صوفية واردة . ويبدو أنّ الشاعر ياسين بن عبيد هو الأكثر استعمالا

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 292
[2] إبراهيم محمد منصور ، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر) ، ص 69
[3] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 79

للمصطلحات الصوفية بلا منازع ، حيث بلغ عدد مفرداته الصوفية 127 مفردة . و بما أنّ الشاعر ياسين من الشعراء الجزائريين القلائل الذين عاشوا التجربة الصوفية ، وفهموا منطق الكتابة الصوفية فإنّ أشعاره انبجست بألفاظ التصوف ما جعلها تسمو بالتخلق والتحقق لسماء الشعر الصوفي المعاصر في أبهى تجلياته، على أننا لا نتوافق مع ظاهرة شحن القصائد بمصطلحات التصوف ابتغاء كتابة صوفية تفتقر للتجربة العميقة والرؤيا المتبصّرة و الروحانية المتسامية ، وقد ورد أمثالها الكثير في الشعر الجزائري المعاصر .

إنّ الشاعر ياسين بن عبيد يكتب بلغة المنتمي والمنتسب والمنسجم مع أطروحات أهل التصوف ومنهجهم ، وهو صاحب تجارب خلجات عميقة وموغلة ، تتقصى ذاته الشاعرة خلالها أعماقها الدفينة لأجل السمو بها إلى الكائنات النورية . يقول الشاعر ياسين متحدثا عن نفسه ومخاطبا لها : " **أنا كويللو الذي يقرأ في فنجان الأمكنة كل واقع وكل مفترض ، وأنا ابن عربي الذي فجّرني الحلم به ، فرميتُ العقل بحجرين أحدهما أنت ، وأنا العطار الذي زرع للطير بين اللغات منطقا يتجاوزها إلى حزني بك ، وأنا جورجيوس الذي أشعل – على الساعة الخامسة والعشرين – البحر فوقي يهدر في صدر كل فرح غصيب** " [1].

ومن قصائده البديعة الحبلى بألفاظ التصوف وفق رؤى وتجارب روحية غائرة نجد " أعاصير الروح " من مجموعته الشعرية «أهديك أحزاني» ، يقول فيها :

صَحَا بِيَ عُذْرِي يَا هَوَاكِ وَرَاعَنِي ** فَضَاءٌ ..فَضَاءٌ ..رَهْنَ نَارٍ مُضِيئَةِ

أَضَاءَتْ سَبِيلي وَ الدُرُوبُ مَظَنّةٌ ** لِرَيْبِ ظُنُونٍ وَارْتِبَاك مَحَجّةِ

فَكَانَ ابْتِدائِي فِي الذُهُولِ مَنَارَةً ** وَمَفْضَايَ إذْ شَادَ اليَقِينُ مَسَرّتِي [2]

في هذه الأبيات الثلاثة يعيش الشاعر ياسين تجربة صوفية تبتدأ بالذهول ، والذهول هو " أول ما يحدث للمتواجد حينما تطل عليه البروق " [3] بعد رفع الحجاب ، ومشاهدة الرقيب ، وحضور

[1] ياسين بن عبيد ، فارس في مملكة الغيم ، ط1 ، دار الثقافة هواري بومدين ، سطيف – الجزائر ، 2015 ، ص 8-9
[2] ياسين بن عبيد ، أهديك أحزاني ، ط1 ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1998 ، ص 103
[3] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ط1 ، دار بهاء الدين الجزائر – عالم الكتب الحديث الأردن ، 2010 ، ص 415

الفهم ، وملاحظة الغيب ، وإيناس المفقود [1] . لقد كانت صدمة عنيفة للشاعر وهو يفنى من حيث أناه لأنه في حضرة شهود لم يألفه ، وسلطانه غائب ، بيد أنه كان مسرورا بهذا المقام حيث الاندهاش والحيرة والذهول من مواضع الحقيقة .

وقد توارد في هذا النص مصطلحات التجربة الصوفية من اليقين والذهول والنار المضيئة والمحجة والهوى والصحو وريب الظنون ..وهي لا تختلف كثيرا عن مصطلحات المتصوفة القدامى الذين عاشوا التجربة ووردت في أشعارهم ، وفي هذا النص الشعري عارض الشاعر ياسين تائية ابن الفارض الكبرى ، وكأنه امتداد من نفَسَهِ و نسخة من روحه في مفضاها وتجلياتها .

أما الذي تلا الشاعر ياسين في توظيف مصطلحات التصوف الخاصة فهو الشاعر عثمان لوصيف ، حيث بلغ عدد مفرداته في هذا المجال 88 مفردة ، واقترب منه الشاعر عقاب بلخير بـ 76 مفردة ، ليتلوه الشاعر عبد الله العشي بـ 58 مفردة . وهؤلاء امتلئوا بالفيض الصوفي ، وتميّزوا بالعمق الروحاني بعرفانية شفيفة ترقى إلى المعاني الجليلة المتعارف عليها لدى المتصوفة . يقول الشاعر عقاب بلخير من قصيدة « الانتساب » :

" وَفَاضَ لَهُ نُورُ الحَقِيقَةِ بَغْتَةً ** فَأَدْرَكَ سِرَّ الحُبِّ حِينَ ارْتَقَى بِهِ

وَمَا عَادَ لِلْغَايَاتِ إِلاّ ابْتِعَادهَا ** فقدْ أَدْرَكَ الأَسْرَارَ وَهْوَ بِبَابِهِ

وَمَا هُتِكَتْ أَسْتَارُهُ فِي الْتِمَاسِهِ ** دُخُولاً ، وَلَكِنْ بَانَ وُسْطَ حِجَابِهِ

تَمَتَّعْ بِرُؤْيَا العَيْنِ وَهْيَ قَرِيبَةٌ ** فَقُرْبُكَ فِيهِ مِثْلَ بُعْد اقْتِرَابِهِ

فَلاَ تَسْأَلِ الأَنْوَارَ ، لاَ تَسْأَلِ الدُجَى ** فَمَا امْتَزَجَا إِلاَ لِحُسْنِ إِهَابِهِ " [2]

يمر الشاعر عقاب بلخير بتجربة صوفية معانيها العامة قديمة يشترك فيها المتصوفة القدامى حين يمرون بمثل هذه التجارب الروحية فالفيض ونور الحقيقة وسر الحب والغايات والأسرار والأستار والأنوار ورؤيا العين والقرب والبعد كلها ألفاظ لتجارب صوفية وردت عند القدامى . وبالمثل نجد عند الشاعر عبد الله العشي حيث يقول في قصيدة « الغياب » :

---

[1] يُنظر : أبو نصر السراج ، اللمع في التصوف ، تح: عبد الحليم محمود و طه عبد الباقي ، دار الكتب الحديثة مصر- مكتبة المثنى بغداد ، 1960، ص376

[2] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ط1 ، دار الأوطان ، الجزائر ، 2011 ، ص 14

" مِنْ بَعْدِ الغِيَابِ

كَمْ مِنَ الوَقْتِ سَيَمْضِي ...

كَيْ تَعُودَ الحُورِيَاتُ

يَتَرَاقَصْنَ عَلَى عَتْبَةِ بَابِي

وَيَعُودُ الهَمْسُ وَ اللّهْفَةُ وَ البَوْحُ ...

يَعُودُ البَرْقُ و النَشْوَةُ والسُكْرُ

يَعُودُ البَسْطُ وَ القَبْضُ

يَعُودُ الأُنْسُ وَ الوَجْدُ

يَعُودُ الصَحْوُ وَ المَحْوُ

يَعُودُ الكَشْفُ وَالإِخْفَاءُ

حَتى ...

ليسَ يَبْقَى أيُّ شيءٍ فِي إِهَابِي " [1]

فهذه تجربة أخرى صوفية الخلجات للشاعر عبد الله العشي عبّر عنها بألفاظ التصوف المتعارف عليها إذ البرق ، والنشوة ، والسكر ، والبسط ، والقبض ، والأنس ، و الوجد ، والصحو ، والمحو والكشف و الإخفاء ، كلها نجدها في تجارب السابقين من أهل التصوف .

وما يلاحظ عند هؤلاء الشعراء أيضا أنّهم لا يقتصرون على المعاني القديمة فقط بل نجد أشعارهم لا تنفك تتساير مع أسئلة الواقع ، وهمومه اليومية ، ذلك أنّ الصوفية عندهم ليست انزواء وانطواء أو شطحا ودروشة ، بل هي تجربة وجدانية تسمو بالإنسان إلى منابع الروح ، وتغيير الواقع الذي تأزم بطغيان المادة وإهمال الجوهر الروحي . وفي هذا تأكيد على دور الشعر في التغيير . يقول عبد الله العشي في قصيدة « الثاء تغزل ليل(ها) » :

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ط1 ، منشورات جمعية الشروق الثقافية ، الجزائر ، 2007 ، ص 74- 75

" (هَا) دَنَتْ وَتَدَلّتْ...

وَأَلْقَتْ عَلَى النَهْرِ أَغْصَانَهَا

وانْثَنَتْ وَتَوَلّتْ...

وَمَا ذَاعَ سِرّ لَهَا

انْهَضِي يَا تَوَارِيخَ أَيّامِنَا الذَاهبَة

واقْرَئِي حَالَنَا ...

إنَّ أَشْيَاءَنَا غَيَّرَتْهَا الفُصُولُ

وَلَمْ يَبْقَ إِلَا خَيَالَاتُنَا الشَاحِبَة " [1]

فبعدما كان يحدثنا عن الحقيقة المشار لها بـ (ها) في تجلياتها الصوفية ينتقل إلى مشهد واقعي ينتقده ويدعو إلى نهضة ضمنية تعيد بريق مجد الأمة الضائع في تواريخ صنعته في زمن البطولات وزمن الارتباط بدين الحق .

II-3-3 ألفاظ أعضاء الإنسان وما يدل عليها :

حلَت في المرتبة الثالثة بـ 175 لفظة وهو ما يشير إلى أهمية حقل هذه الألفاظ في التعبير عن تجربة الشعراء المتعالية عن الوصف ، وقد تعددت أنماط استخدامها، وتنوعت دلالاتها وفق السياق الذي وردت فيه . و" يبدو أنّ تعامل الصوفي مع البدن وأعضائه ومتعلقاته قائم على أساس الفناء ، إذ الجسد مادة ، والبدن متصل بالدنيا ، ولابد من توجيهه للخلاص من الدنيا ، والفراغ من شؤونها سعيا وراء الحياة الأخرى ، التي يفنى فيها المرء عن جسمه ، وتظل الروح في مدارات الخلود و الأزل " [2] وكذلك فعل الشعراء في تعاملهم مع الأعضاء فكان توجيهها بكل طاقاتها

[1] عبد الله العشي ، صحوة الغيم ، ط1 ، دار الفضاءات ، عمان – الأردن ، 2014 ، ص 32 - 33

[2] أماني سليمان داوود ، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) ، ط1 ، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان-الأردن ، 2002 ، ص 181

وحواسها إلى " طموح أوحد هو الوصل المرغوب فيه ، والترقي في المراتب التي قد توصل إليه " [1].
ويمكن تقسيم هذه الألفاظ إلى مجموعات متجانسة أو متقاربة :

_ عين ، عينان ، عيون ، أعين ، جفن ، جفنان ، جفون ، أجفان ، مقلة ، مقلتان ، رمش ، رموش ، أهداب ، بؤبؤ ، دمعة

_ رأس ، شعر ، وجه ، الخد ، وجنة ، جبهة ، جبين

_ فم ، شفة ، شفاه ، لسان ، رضاب ، لهاة

_ يد ، يدان ، كف ، كفان ، راحتان ، أصابع ، بنان ، سبابة ، ساعد ، ساعدان ، ذراع ، أذرع ، زند

_ قلب ، قلوب ، النبض ، مهجة ، دم ، دماء

_ رحم ، نطاف ، أمشاج ، علقة ،

_ صدر ، رئة ، أنفاس ، ضلع ، ضلوع

_ أرجل ، ساق ، ركبة

_ جسد ، جسم ، خصر ، عظام ، جلد ، إهاب

_ أحشاء ، أعضاء ، كبد

ويلاحظ كثيرا ما ترد هذه الأعضاء مضافة إلى ياء المتكلم ، أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه ، ما يعني أنها مقيدة على ما يخص الشاعر وحده ويؤكد ذاتية التجربة التي تبدأ من الذات وتعبر عن تجربة الشاعر الخاصة . يقول الشاعر مداني بن عمر في قصيدته « فوق أصابع النور» :

" **نشّفْتُ سَجّادِي بِشُرْفَةِ كَوْكَبِ**

وَسَجَدْتُ فوقَ المَاءِ

[1] المرجع السابق ، ص 181

مِلْءَ نَوَاحِي

خَوْفِي مَآذِنُ

فِي يَدِي مَذْعُورَةٌ

والرَعْدُ يَلْحَسُ جَبْهَتِي

وَجِرَاحِي

صَليتُ كَيْ تَطَأَ النُجُومُ سَوَاحِلِي

وَيَطِيرُ بَيْنَ أَصَابِعِي

مِصْبَاحِي " [1]

فاليد والجبهة والأصابع كلها مفاتيح دلالية للتعبير عن التجربة جاءت مضافة إلى ياء المتكلم ما يعني أنها مرتبطة بالشاعر نفسه ، وبتجربته الروحية في شعره ، و هي " تمثل ذات الشاعر في مجموعها ، لكنه يجزئ هذه الذات ، ويمزّق جسمه ، ليرى أثر الحق فيه ، ويرى تمثله في الجوارح والحواس والأعضاء ، وكأنه يريد أن يطمئن نفسه أنه حقق المراد ، أو أنجز شروطه ، وصار قريبا من مبتغاه وهدفه ."[2] ويعدّ الشاعر مداني بن عمر من الشعراء الذين يستعملون ألفاظ الأعضاء بكثرة وقد حلّ في المرتبة الثالثة في مدونتنا بعد الشاعر ياسين بن عبيد وعثمان لوصيف، ولعل هؤلاء هم الأعرف بهذه المفاتيح لذكر الحق. يقول الشاعر عثمان لوصيف :

" مُقْلَتَا امْرَأَةٍ خَطّتَا قَدَرِي

وَيَدَانِ تُشِيرَانِ لِي

أَنْ أفِقْ ! " [3]

ويقول أيضا :

[1] مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ط1 ، منشورات أرتيستيك ، القبة – الجزائر ، 2007 ، ص 122-123
[2] أماني سليمان داوود ، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) ، ص 181
[3] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 21

" تَفِيضُ عَلَى مُقْلَتَيَّ أُلُوفُ الصُوَرْ

والصَوَاعِقُ تِلْكَ التِي عَانَقَتْها

تَنبتُ الآنَ مِلءَ دَمي

سُنبُلاً وَشَجَرْ

رُبَمَا بُرعِمَتْ نَجْمَةٌ فِي يَدِي

رُبَمَا نَامَ فَوقَ جَبِينِي القَمَرْ

آهِ .. يَا جَسَدَ الطِينِ يا جَسَدِي !" [1]

إنّ تأويل "مقلتا امرأة " يدعو إلى «الحقيقة» التي أنارت طريقه للوصول ، ومنه للهداية والظفر بالمحبوب ، فأصبح الشاعر مكتنزا بالمعاني و الفيوضات التي صارت تملأ روحه ، فتغمره وتفيض على الحياة كلها .

و الشاعر عثمان _ في سبيل تخلصه من عجز الأعضاء وقدراتها المحدودة _ يعمد إلى مزج الحواس ودمجها عساه يظفر بالمراد ، وهو يقدم تشكيلات تعرف في المذاهب الفنية بتراسل الحواس رغم أنها مختلفة انطلاقا من تجربته الصوفية ، فالعين لا تخُطُ وإنما هي اليد التي تفعل ذلك ، وقد جعل الشاعر للعين يدا و " الذي تعجز عنه إليه للإرشاد تقدّمه العين كدليل لا يخطئ دائما في الوصول إلى القلب « الحقيقة » " [2].

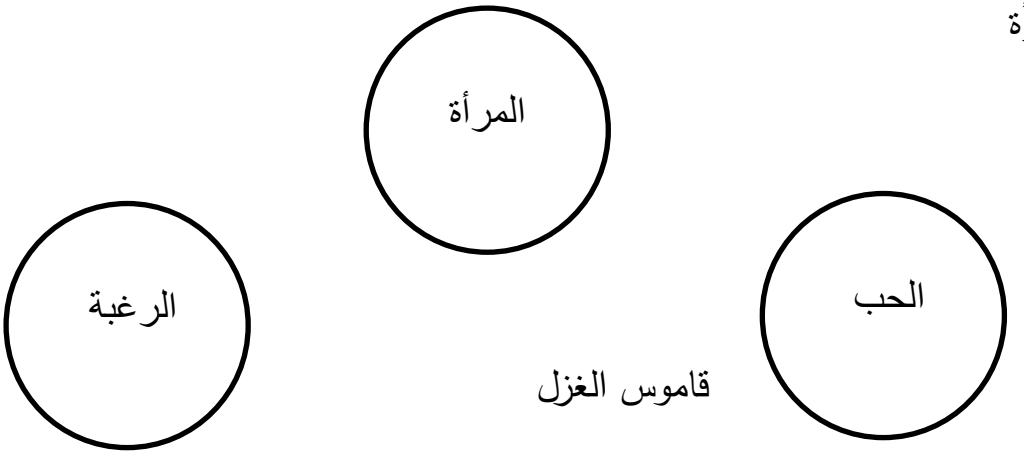
II-3-4 قاموس الغزل :

لعل المرتبة الرابعة للقاموس الغزلي بـ 164 مفردة لا تعكس نسبيا حجم الحضور الغزلي في قصائد شعرائنا ، وما هو معروف في قصائد المتصوفة أنها مفعمة بالغزل الصوفي ، ومردّ ذلك هو أنّ الحضور الأنثوي موجود بكثافة لكن بألفاظ كثيرا ما تقاطعت وتوالفت مع المعاجم الأخرى فلم نصنف في هذا القاموس سوى ثلاث دوائر هي الأبـرز في الغـزل وهي :

[1] المصدر السابق ، ص 25-26

[2] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 75

- ألفاظ دائرة الحب
- ألفاظ دائرة الرغبة
- ألفاظ دائرة المرأة



قاموس الغزل

أ – ألفاظ دائرة الحب ودائرة الرغبة :

اشتملت كلتاهما على ألفاظ يتعذّر الفصل بينهما للتقاطع الشديد بين المعاني ، إلاّ أنّ هناك ألفاظا أقرب تصنيفا لدائرة الرغبة والجنس أهمها : شهوة ، اللذة ، غرائز ، نزوة ، نطاف ، شبق ، قُبلة ، عناق ، ضمة ، الرعشة ، موعد ، فورة ، التصاق ..إلخ . وقد يُفاجأ القارئ بهذه الألفاظ ويَعُدّها غزلا صريحا إلا أنّ البُعد الصوفي في معانيها أسمى من حيوانيـة المفهوم التقليـدي والظاهر .

يقول عثمان لوصيف :

" يَتَمَلّكُنِي الحَالُ

تَغْشَى دَمِي نَزْوَةٌ مِنْ جُنُونٍ

فأشْطَحُ باسْمِكِ

أَحْتَضِنُ الوَهَجَ البِكْرَ

أزرَعُ فِيكِ نِطَافِي لقَاحًا جَدِيدًا وأعْلِنُ أعْيَادَكِ الآتيَة "[1]

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 56

إنّ الحال والجنون والشطح والاحتضان ليست لإشباع نزوة حيوانية كما يُخيّل لدى البعض ، ولكن من أجل زرع الحياة من جديد لبعث مواسم الأفراح والأعياد ، " وهذا كله بعد شطحة صوفية يرحل أثناءها الشاعر إلى عالمه الخاص ليرى ما لا يراه الآخرون ، ويعود بعدها في صحو لإعلان المواسم الجديدة ، وبعث الحياة من رقادها وموتها ، وإثبات النقاء والطهارة والكمال والتحدي " [1]. ولقد برر ابن عربي حمل المعاني واللطائف على المعنى الغزلي بسبب ميل ورغبة النفوس في الغزل ، ولذلك استغل الشاعر عثمان هذه الناحية النفسية عند المتلقي ودخل منها إلى القلوب .

أمّا ألفاظ الحب فقد لجأ إليها الشعراء محاولة منهم للتعبير عن المحبة الإلهية ، ويحق لنا أن نتساءل أيّة ألفاظ أو تعابير يمكن أن تحمل مواجد شعراء التصوف المحبين ، وتحيط بأسرار عشقهم ؟ ! . لقد حاول الشعراء أن يطوروا من مدلولات معجم الحب الإنساني ويوسّعوا من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة تعبّر عن الحب الإلهي المختلف عن الحب الأرضي فكان ما ورد في قصائد الشعراء من معجم الحب ما يأتي : الحب ، العشق ، غزل ، المحبة ، الهوى ، الجمال ، غرام ، الصبا ، الحنين ، شوق ، الوصال ، الوصل ، صبوة ، حرقة ، بوح ، التوق ، صبابة ، التصابي ، الوداد ، التنائي ، تلاقي ، حشا ، التشوق ، وله ، تحنان ، تودد ، تعلق .

لقد استعار الشعراء هذا المعجم بتكراراته المتنوعة والمشتقات المتاحة للفظة الواحدة لارتباطه بالمشاعر ، واتكأوا عليه في التعبير عن الوجد الصوفي والحب الإلهي ، و هذا المعجم كما نرى يقدّم طائفة واسعة من الألفاظ الدالة على المشاعر والأحاسيس ، مما يمكّنه من نقل الانفعالات والمواجيد في سياق متباين عن الاستخدام المعروف .

فهذا الشاعر عبد الله حمادي يقول :

" مَخْذُولٌ فِي مَعْرَكَةِ الحُبْ

مَبْهُورٌ بِوِسَادِ النُورْ

وَعَقَارب سَاعاتٍ مُعْلنَةٌ

بالرِّعْشَة ..

[1] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 57

يَسْكُنُهَا الرِيحْ

وتلفُّ حَنَايَاهَا أَوْرَاقٌ

مِنْ تُوتْ

وَغَابَاتٌ للشوقِ الآنِيَة " [1]

لقد تحولت لفظة " الحب " إلى مصطلح صوفي له دلالة خاصة تختلف عن دلالتها المعروفة في الشعر الغزلي ، فهو ليس حب إنساني أرضي ولكنه حب سماوي روحاني متعلق بالحضرة الإلهية وتجلياتها حيث للانبهار والذهول مقام أشبه بذهول القارئ عند اصطدامه بالقصيدة الصوفية التي تتناول الحب الإلهي وهي بذلك تنقل تجربة هذا الحب بانفعالاتها ودهشتها إليه محاولة زعزعة أفق انتظاره نتيجة معرفيتها العالية وانفتاحها على اللانهائي .

يقول الشاعر عقاب بلخير في حقيقة الحب الصوفي :

" أُحِبكِ يا مَعْشُوقَتِي وَحَقِيقَتِي ** أُحِبّكِ إِنَّ الحُبّ فِيكِ طَرِيقَتِي

أُحِبُكِ ، سَارَ العِلْمُ فِيكِ وَمَاانْتَهَى ** إلى مُنْتَهَاهُ فابْتدَى عِلْمُ حَيْرَتِي

وما الحُبُّ فِي عَينِ المُحِبِّ مُنزّهٌ ** ولكِنّهُ كَشْفٌ لِصَاحِبِ نَظْرَةِ " [2]

سلك الشاعر عقاب سبيل المحبة وهي لا تعبّر عن حالة وجْد وحسب ، بل هي طريقة وصول وهي تصوف موضوعا وطريقا وسلوكا [3] ، إنها الحب الذي يعشق الحقيقة الصوفية والذي يفضي إلى الحيرة ، وأهل الحيرة هم الذائقون لهذا الحب ، " لهم عين جعلها الله عين هدى في كل حائر ، فمن كان ينظر إلى الحيرة على أساس أنها حيرة حار واضمحل ، ومن كان ينظر إليها باعتبارها هدى من الله وصل ، والوصول غاية الصوفي " [4].

---

[1] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ط3 ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة – الجزائر ، 2001 ، ص 140

[2] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ص 15

[3] ينظر : التصوف ولغة الرمز ، جورج كتورة ، مجلة الباحث ، ع 17، بيروت ، أيار – حزيران ، 1981 ، ص 106

[4] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 417

ب – ألفاظ دائرة المرأة :

إنّ الحضور الأنثوي كثيف وفي أغلب قصائد الشعراء لكنه بألفاظ قليلة حينما يتعلق الأمر بلفظ المرأة وصفاتها مثل ذلك نجد : الأنثى ، امرأة ، ليلى ، الصبايا ، ملهمة ، آسرة ، الحورية ..إلخ فيكفي أن يشار لها حتى يدرك المتلقي من السياق أنها المقصودة ،ومثل ذلك نلفيه في أبيات الشاعر ياسين بن عبيد حين يقول في قصيدة « عائد .. من سفر التلوين » :

" سَاحِرٌ أنْتَ يَا نَدَى مُقْلَتَيَا ** أَنَا وَحْدِي عَلَى نَدَاكَ دَلِيلُ

لاَحَ لِي فِي دُجَايَ نَجْمٌ بَعِيدٌ ** وَطَرِيقِي وَمَا انْطلقْتُ طَوِيلُ

لسْتُ أَدْرِي وَهَا قَرِيبٌ صَدَاهَا ** مُمْكِنٌ لِي الوُصولُ أمْ مُسْتحيلُ "

فـ " المقلتين ، الصدى ، الوصل " كلها دوال على المرأة التي تتحول إلى رمز روحي شفاف يحيلنا إلى العشق الصوفي الذي تتعمق مأساته في إمكانية الوصال من عدمه بالمحبوب . ولاشك أنّ الشاعر عبد الله العشي حين وضع القوسين في عنوان قصيدته «الثاء تغسل ليل(ها)»[1] كان يريدنا أن ننتبه أكثر لهذه الهاء المؤنثة وما يعتريها من حمولات صوفية .

إنّ المرأة في نظر الصوفية تجلّ للجمال الإلهي ، وفيض من فيوضاته ، وهي وسيلة للتعبير عن الحب والجمال الإلهي وهي تستخدم كرمز ، نجدها عند الشاعر عثمان لوصيف تُستعمل في شعره بنسبة تجاوزت الثلث ، حيث يعشق جمالها و" يذهل أمام الحسن البديع للمرأة التي تتحول في كتاباته إلى رمز مفعم بالدلالات :

المرأة : ترمز إلى ⟸ – الحزن والإحساس بالغربة

– القلق الوجودي
– الشوق إلى البدايات
– التوحد مع المطلق ...إلخ " [2]

[1] عبد الله العشي ، صحوة الغيم ، ص 29
[2] عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) ، ص 223

كما يعدّ عثمان لوصيف المرأة طريقا إلى الحقيقة فيقول :

" أَتَلَمَّسُ فِيكِ الحَقِيقَةَ بَيْضَاءَ

مِثْلَ البَرَاءَةِ

إِشْرَاقَةَ الرُوحِ والرِّعْشَةِ السَارِيَة

أَتَلَمّسُ نَبْضَ الهَبَاءِ

أقرأُ فِي فَجْرِ عَيْنَيْكِ

أَيْقُونَة الله تَعْبَقُ بالدَنْدَنَاتِ

وتَنْضَحُ بالعِشْقِ وَالنَشْوَةِ الضَارِيَة

آهِ ..يَاامْرأةً يُزهرُ الكَوْنُ فِي فَيضِهَا اللَدُني

وَ يَخْضَوْضَلُ الكَونُ فِي نَارِهَا الصَافِيَة " [1]

II-3-5 القاموس الديني :

استخدم الشعراء الألفاظ الدينية سواء من القرآن الكريم أو التراث الديني الإسلامي وقليل من التراث المسيحي وقد أحصينا منها 143 مفردة ، استأثر بأغلبها كل من الشاعر عثمان لوصيف أولا ، يليه مداني بن عمر ثم ياسين بن عبيد ، ولا غرو في ذلك مادام هؤلاء الثلاثة يشهد ماضيهم أنهم من بيئة قرآنية أثّرت في نشئتهم الفكرية والشعرية والصوفية .

فهذا الشاعر عثمان لوصيف له من الألفاظ : الزفير ، الطوفان ، العالمين ، المنتهى ، الودق ، العجاف ، الظُلة ، الأمشاج ، الغسق ، جذوة ، الكوثر ، الران ..إلخ ، وهي ألفاظ كلها مقتبسة من القرآن الكريم وأمثلة ذلك :

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 53

لفظ الزفير :

قال الشاعر :

" سَمِعْتُ لَظَاهَا تَضُجُ

سَمِعْتُ الزَفِيرَ الزَفِيرْ " [1]

فلفظ الزفير مقتبس من قوله تعالى : ﴿. .لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ﴾ [2] . وهذا التوظيف ضمّنه الشاعر معاني جديدة في شعره لأنّ الزفير لأهل النار في القرآن عذاب وتخويف ، أما عند الشاعر فإنذار غير مباشر، وسرد للرحلة الماورائية التي تطهر أثناءها وعاد محتشدا باللظى والمطر .

لفظ الطوفان :

وهو لفظ مقتبس من قوله تعالى : ﴿ فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ﴾ [3] ، يقول الشاعر :

" وَبِلاَ جَسَدٍ

رُحْتُ أَجْتَاحُ طُوفَانَهَا

كَانَ فِي بَاطِنِي

يَتَشَكّلُ كَوْنٌ جَدِيدْ " [4]

إنّ دلالة الطوفان في القرآن الهلاك ، بينما وظفه الشاعر ليس للغرض الآنف الذكر ، بل للنجاة والخلاص من أجل البشرية ، وكذلك للتجدد والانطلاق .

لفظ الران :

ورد في قول عثمان لوصيف أيضا :

---

[1] المصدر السابق ، ص 10
[2] سورة هود ، الآية 106
[3] سورة العنكبوت ، الآية 14
[4] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 10

" **كُلَمَا غشيتني الغواشي**

وران على ناظريّ اكتئاب " [1]

وقذ ورد في قوله تعالى : ﴿ كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ ﴾ [2] ، فبعد أن كان للقلب أبدله الشاعر للعين مما زاد في دينامية القصيدة وحيويتها .

لقد دلّ توظيف الشاعر لهذه الألفاظ على مدى تشبعه بالروح الدينية وبالتراث الديني كما أنه أحيانا يستعمل لفظ النواقيس وهو لفظ أقرب للمسيحية منه للإسلام .

يقول :

" وَحَنّتْ نَوَاقِيسُهُ فاختلَجْ

وَلَهًا ...

واشْرأَبَّ الظَلامُ امْتزَجْ " [3]

وهذا الشاعر مداني بن عمر يقول :

" **بَيْنِي وَبَيْنَ اللهِ عُمْرٌ**

وَرَكْعَةٌ

وَفَوْقِي قُصُورٌ مِنْ رُؤَى وَبُحُورُ

إِلَهِي أَأَحْبُو وَالصِرَاطُ ضَفِيرَةٌ ؟؟

وَنَبْضِي سَمَاوَاتٌ

وَقَلْبِي صَغِيرُ

أُرَاقِبُ جَنَاتِي التِي سَتُزَفُّ لِي

---

[1] المصدر السابق ، ص 64

[2] سورة المطففين ، الآية 14

[3] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 5

فَوَاكِهُهَا تَدْنُو

فَيُبْعِدُنِي السُورُ " [1]

في هذا المقطع الشعري نجده حافلا بالألفاظ الدينية فالله ، ركعة ، إله ، الصراط ، سماوات ، جنات ، فواكه ، كلها ألفاظ وردت في القرآن الكريم و التراث الديني الإسلامي إلا أنّ توظيفها هنا كان مختلفا وبرؤى كونية تنطلق من الذات وترتد إليها بنزعة صوفية راقية تعكس صورة الإنسان الكامل الذي تحدث عنه ابن عربي .

أما الشاعر ياسين بن عبيد فيقول في قصيدة « تقاطعات الليل والمنفى»:

" هَكَذَا هِيَ لِلأَهِلّةِ نَبْضٌ ** بَعْدَ عُمْرٍ طَوَتْهُ فِي الكِتْمَانِ

هِيَ لِي سُورَةٌ بِطَيِّ كِتَابٍ ** وَلَهَا مِنْ تَنَهُّدِي آيَتَانِ

هَا أَنَا أَنْتَ فِي مَدَارِك وَحْدِي ** قُلْ لَهَا : هُوَ فِي الأَبَاعِدِ دَانِ

وَبَقَايَا كَآبَةٍ ...وَصَلاَةٌ ** وَنَشِيدٌ مُخَضَّبُ الأَلْحَانِ

وَرَسُولاَنِ مِنْ فَرَادِيسَ عِشْقٍ ..غَرَّدَا بِي إِلى انْتِهَاءِ الزَمَانِ " [2]

إنّ كلّ من الأهلة ، سورة ، آيتان ، كتاب ، صلاة ، رسولان ، فراديس ، ألفاظ دينية برع الشاعر في استخدامها وفق رؤيا صوفية تهتم بالجوهر الأنثوي كرمز للحقيقة والتجلي الإلهي والتوحد مع المطلق مستخدما ثنائية الحضور والغياب بالوصل والهجر . كما أنّنا نجده في مقطوعة أخرى يقول فيها :

" كُونِي.. أَكُنْ ..وَكَمَا تَكُونِي ..كَائِنٌ ** أَنَا فِي دُرُوبِ العِشْقِ أَتْلُو شَاهِدِي

وَسَأَخْلَعُ النَعْلَ المُسَافِرَ فِي دَمِي ** وَأَحُلُّ ..فِي وَصْلِي ..جَمِيعَ مَعَاقِدِي " [3]

---

[1] مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ص 92 - 93

[2] ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ط1 ، منشورات أرتيستيك ، القبة – الجزائر ، 2007 ، ص 91-92

[3] ياسين بن عبيد ، الوهج العذري ، ط1 ، منشورات أرتيستيك ، القبة – الجزائر ، 2007 ، ص 9

استعمل الشاعر هنا الأسلوب القرآني من قوله تعالى " **إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون** " [1] ، ويعد فعل الكينونة في صيغة الأمر مصدر الوجود والكائنات والتنزلات الإلهية كما يرى ابن عربي ، واستعمله الشاعر في حال الإتحاد و البوح بالحب الإلهي . كما أنه استخدم خلع النعل كما ورد في الآية الكريمة " **فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى** "[2] ، وخلع النعلين في التراث الصوفي " يرمز إلى التجرد من كل ماهو عالق بالنفس بغية الدخول إلى الحضرة الإلهية " [3] ، والشاعر يُخبر بأنه سيسعى للوصول إلى هذه البغية لأنها غايته في التواصل مع خالقه وبارئه .

II-3-6 مفردات الأحرف والأعداد :

للحرف والعدد رمزيتهما في الشعر المعاصر وفق السياق الذي يوضعان فيه إلاّ أنّ استخدامهما من منطلق العرفان الصوفي ينم على اعتقاد عميق فيما أودع في الحروف من خصائص وقوى ذات طبيعة مؤثرة ، و" هي وشائج تصل الإلهي بالإنسي ، كما أنها تفسر العلاقات الكائنة في الكون بطريقة رمزية ومغرية " [4] ، فالحروف والأعداد هما أداة وموضوع تأويل في الآن نفسه . وقد بدا لنا أنّ الشاعر محمد خليل عبو في قصائد الشعراء التي انتقيناها هو أكثر من استخدم حروف الهجاء العربية بدلالات صوفية ووصفها أنها كذلك ، يقول في قصيدة « سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ » :

" **مِنَ الأَلِفِ اسْتَمَدَّ سُمُوّ ذَاتٍ**

وَ نُونُ الكَوْنِ أَرْسَلَهَا... وَأَلْقَى

سِرَاجَ النُورِ مِنْ كَافِ التَجَلِي

وَأَوْلَجَ وَاوَهُ فِي الحَالِ...مَحْقَا

فَكَانَ الكَوْنُ « كُنْ » عِنْدَ التَلاَقِي وَمَازَجَهَا هُنَا صِدْقَا وَحَقَّا " [5]

---

[1] سورة يس ، الآية 81

[2] سورة طه ، الآية 11

[3] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 405

[4] المرجع نفسه ، ص 286

[5] محمد خليل عبو ، سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ ، ط1 ، الكلمة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2016 ، ص 07

لقد وظّف الشاعر ألفاظ حروف كل من الألف ، والنون ، والواو ، والكاف ، وهي تعبر عن علاقة المطلق بالكون والوجود .

وفي قصيدة " احتفالات الأبجدية " لعبد الله العشي يقول :

" أَلِفٌ تَعَطَّرَ بِالخُزَامَى

وَتَضَوَّعَتْ مِنْهُ اللُّحُونْ

والمِيمُ حُوريَةٌ تُسَرِّحُ شَعْرَهَا الفَتَّانَ

قُرْبَ النَبْعِ

تَحْتَ التِينِ وَ الزَيْتُونْ

وَتَرِنُّ هَاءٌ كالفَرَاشَةِ

كَيْ تَحُطّ عَلَى النَدَى وَتَبُوحَ بِالأَسْرَارِ

بَوْحُ البَاءِ تَكْشِفُ سِرّهَا للنُونْ

أَلِفٌ وَنُونْ

عَيْنٌ وَنُونْ

نُونٌ وَنُونْ

هَذَا احْتِفَالُ الأَبْجَدِيَةِ

بالغِوَايَةِ وَالفُتُونْ " [1]

للحروف عوالم مختلفة فالألف من العالم التشاكلي والباء والميم من العالم الأسفل والهاء من عالم الجبروت والنون من العالم الأوسط استلهم منها عبد الله العشي فلسفة رمزية من أجل التعبير على دلالات صوفية متعلقة أيضا بالكون والوجود .

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 46-47

أمّا في ألفاظ العدد ورمزيتها فقد ورد العدد (7) في قول الشاعر محمد خليل عبو :

" **وَطُفْ سَبْعًا بِقَلْبِي إنَّ قَلْبِي**

لَدَى الأَغْيَارِ قَافٌ فِيكَ شُقَا "

يستعمل الشاعر محمد خليل عبو في رحلة عروجية صوفية العدد سبعة و يوظفه توظيفا صوفيا لأن حكمة الخلق متصلة بالسبعية " وقد حافظت هذه الإشارة العددية على دلالتها الصوفية المستنبطة من اللطيفة الإشارية القرآنية ، وانتقلت إلى الشعر العربي المعاصر ، الذي لا نشك في أنه استمدّ بعض جمالياته من الموروث الصوفي " [1] .

[1] محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ط1 ، شركة النشر والتوزيع –المدارس- ، الدار البيضاء – المغرب ، ص 236

من كل ما سبق نجد أنّ الشعراء الجزائريين الذين انتقيناهم اهتموا باللفظ الإيحائي في تجربتهم الشعرية الصوفية والذي تجلى متحا من معجم الطبيعة ، والغزل ، والدين ، وألفاظ أعضاء الإنسان وما دل عليها، والأحرف والأعداد ،إضافة إلى الاصطلاحات الصوفية المتعارف عليها لدى المتصوفة ، وكان استخدامهم للقاموس الطبيعي من أغنى المفردات التي بنوا بها قصائدهم وعبّروا بها عن تجاربهم ، ولاشك أن توظيفهم لها مردّه للدلالات العرفانية التي تنطوي عليها والحمولات الرمزية التي شُحنت بها وهي في مجملها دوال رامزة إلى وحدة الوجود،وهو المذهب الذي أضحى يسيطر على جل الكتابات الصوفية المعاصرة . كما أنّ استعمال الاصطلاحات الصوفية الخاصة كان كثيفا ، وهو يومئ إلى الاطلاع على الموروث الصوفي من منبعه القديم وجوهره الأصيل . وجاء السياق الذي حلت فيه مختلفا باختلاف الكتابة الشعرية المعاصرة وذلك وفق الرؤى الشعرية الحديثة بمنظور صوفي يعكس معايشتهم للتجارب الذاتية . أمّا ألفاظ أعضاء الإنسان فقد كانت قائمة على أساس الفناء ، وكان توجيهها لتكون عونا على الذكر ومنفذا للخلاص من الدنيا والفراغ من شؤونها في وحدة شعورية تسعى وراء حياة أخرى يفنى فيها المرء عن جسمه ، وتظل الروح في مدارات الخلود . ولمّا كان الحب الإنساني ممهدا للحب الإلهي استلهم شعراؤنا صور الحب الأرقى واستخدموا ألفاظا غزلية عذرية وصريحة بيد أنّ دلالاتها تتنزه عما تعارف عند البشر، وجعلوا من شهداء الحب ومجانينه رموزا دالا في كتاباتهم كتوظيف « قيس وليلى » في كتابات الشاعرين عبد الله حمادي وعبد الكريم أحمد. وكان المحبوب دوما أنثى يهيمون فيها لشهودهم ذلك الجمال الأزلي. وجاء المعجم الديني بدلالات رامها الشعراء في توظيفهم لمفرداته وهي لا تبتعد كثيرا في سياقاتها ودلالاتها عن المعجم الأصلي إلّا أنّ طريقة توظيفهم لها جديدة ومختلفة ، و من ثمّ فالشعراء أضافوا الجديد ، ولا غرو في ذلك مادام البعض منهم من أسر متدينة وبيئة محافظة وعريقة . وكان آخر معجم لمفردات الأحرف والأعداد الذي التمسناه خاصة لدى الشاعرين محمد خليل عبو والشاعر عبد الله العشي ، حيث برزت الحروف مرآة تكتنه عوالم الشعراء ومملكة من ممالك المعرفة وصورة للكون في تجاذباته ، وبهذا المنظور يكون للحرف معان متجلية في الفكرة التي وضعت لها ، ومن أجلها . وأما العدد فله أيضا إشاراته ومعانيه ، له وجود إيحائي ينقل القصيدة من المستوى المباشر إلى المستوى المطلق بالرمز .

لقد استخدم الشعراء ألفاظ كل هذه المعاجم المتنوعة وهي بهذا الترتيب لا تنفي تلك التقاطعات التي تنجم بين المعجم الصوفي الخاص والمعاجم الأخرى وهذه التداخلات والتعالقات كلها تصب في المعجم الصوفي العام الذي كان محل الدراسة . هذا وإننا لم نفصل كثيرا في الدلالات وتأويل رموز المعاجم لأننا سنتاولها كذلك في الاستعارة والرمز في المستوى التركيبي حيث الصورة الفنية وهناك يكون للتصوير الشعري مستوى آخر نرصد فيه السمات الأسلوبية و أبعاد الدلالة ، وهذا ما نجتهد في استنباطه في الفصل الموالي .

الفصل الثالث :

الصورة الفنية و الدلالة الصوفية

III-1 التصوير البلاغي

III-1 التصوير الرمزي

III-3 التصوير الأسطوري

الفصل الثالث : الصورة الفنية والدلالة الصوفية

لقد واجه الشعراء المعاصرون كما واجه أسلافهم من المتصوفة عراقيل قصور اللغة عن الإحاطة بتجاربهم الروحية العميقة " فكلما جنح الشاعر نحو الداخل ، استعصت اللغة ، وباتت غير قادرة على وصف تلك العوالم الخفية " [1] فلجأوا لعمليات الخرق والتجاوز والانزياح عن طريق التصوير البلاغي والرمزي والأسطوري . وكانت الصورة لدى المتصوفة يُشكّلها الشاعر بمنحى التجريد أساسها المفارقة والعدمية في عالم الإمكان ، ذلك أنّ "الصوفي يعمد إلى التصوير الميتافيزيقي من خلال المرئي المحسوس ، وما دامت الصورة تعبّر عن رؤيا فإنها تعتمد على ما في الرمز من إيحاء " [2] . وتمنح الصورة عنصرَيْ المفاجأة والدهشة ، حيث تبعث حياة جديدة في الكلمة لتتجه بعد أن تحررت من كل أعباء الماضي " نحو المطلق اللانهائي ، فتكسب عددا لا متناهيا من المعاني والدلالات ، ولكن دون أن تكون رهينة أي معنى بمفرده " [3]. إنها تتعامل مع اللغة بطريقة جديدة ، حيث تقوم بتفجيرها من الداخل محـــررة اللفظ كي ينجذب إلى ألفـاظ أخرى خضعت لنفس المصيــر ، " ليتداخل الكل في عملية تآلف وتحالف بينهم بطابع المفاجأة والصدق " [4].

والشاعر المتصوف لا يمكنه الاستغناء على الصورة ، ويستعين بها ليعبّر عن حالات لإدراك نوع متميز من الحقائق ، " تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله ، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف ، والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية " [5] ، وبالاستدلال تكتمل متعة التعرف على ما بدا خافيا أول وهلة ، حيث يكون الشعور أقوى بالاستغراب ، مما يجعل النص الشعري أكثر إبداعا من الناحية الجمالية .

---

[11] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 101

[2] المرجع نفسه ، ص 88

[3] صبيحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) ، ط1 ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – لبنان ، 1986 ، ص 31

[4] Dufrenne Michel ، La poétique ، Presses Universitaires France ، 1973 ، p 10

[5] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 1992 ، ص 383

وتمارس الصورة الشعرية غوايتها على النص ، يقول جان بورغوس Jean Burgos في كتابه « من أجل الشعرية للمتخيل » « Pour une poétique de l’ imaginaire » : "مهما كانت منابع وغايات الصورة الشعرية فإنها تفتن ، لأنها تسمح بالرؤية والحياة حيث لا نتوقعها " [1] .والصورة كمشهد للفتنة والغرابة والمتعة تعني فرادة العالم المتخيّل " وقد أبدعته لغة لينضم إلى العوالم الأخرى بدلالاته المتعددة " [2] .

كما يمكن تحديد الطبيعة التركيبية للصورة الشعرية بأنها " واقعة لغوية تتشكل من نظام اللغة بالدرجة الأولى ، ووحدة معجمية غريبة عن السياق المباشر بالدرجة الثانية "[3]وهما ركنان أساسيان ، يحتاج الركن الأول إلى نحو تركيبي يرتبط بقواعد النحو التي تضبط العلاقة بين مفردات اللغة في الجملة ، ونحو دلالي يسعى إلى خلق تجانس الدلالة بين الوحدات المعجمية التي تشكّل الواقعة اللغوية . وتنبثق الصورة الشعرية انطلاقا من العلاقة بين النحوبن : التركيبي والدلالي ، وعند التطبيق على النحو الدلالي يقع خطأ معياري يشكّل الصورة الشعرية ذاتها ، حيث يتطلب النحو الدلالي وحدات معجمية متجانسة الدلالة على طول الكتابة ، وهو ما ينقضه الشعر القائم على عدم تجانس الوحدات المعجمية دلاليا ، ويعدّ الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي أساس اشتغال المعنى في الخطاب الشعري الصوفي . وفي هذا المستوى يؤخذ البعد الإشاري الذي يتناسل إلى ما لا يحدّ من المعاني بعين الاهتمام ، حيث "وراء كل معنى ظاهر في لغة الشعر معنى آخر ، يختفي في الماوراء ، وهذا المعنى الخفي في حاجة إلى من يخلق معه علاقة حميمية دافئة ، حتى يسمح له بالدخول في عالمه الغامض ، ثم إنّ هذا المعنى الذي ستكشف عنه الصفة الإشارية ليس واحدا بل هو متعدد إلى ما لا نهاية " [4] .

وإذا ما لجأنا لدراسة أنواع الصور الشعرية وأنماطها ، فإنّ النقد المعاصر يذهب مذاهب شتى ولا يمكنه حصرها في ظل عدم استقرارها وثباتها ، وهذا مردّهُ إلى ماهية الصورة كونها " تشكيل

[1] Jean Burgos ¸ Pour une poétique de l’ imaginaire ¸ ed seuil ¸ Paris – France ¸ 1982¸ p 9
[2] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث 2 (بنياته وإبدالاتها) ، ط2 ، دار توبقال ،الدار البيضاء – المغرب ، 2001 ، ص 145
[3] يوسف إسماعيل ، البنية التركيبية في الخطاب الشعري ، ط1 ،
[4] نور الدين أعراب الطريسي ، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب ، ط1 ، Print Ayne ، وجدة – المغرب ، 2012 ، ص 111

جمالي متمرّد ، يصعب تعيين ماهيته أو مهمته أو عناصره أو أنماطه في تقسيمات و أبواب "[1] ، ورغم التفريعات العديدة سنكتفي في دراستنا بثلاثة أنماط رئيسة نعاين فيها الصورة وهي : التصوير البلاغي ، والتصوير الرمزي ، والتصوير الأسطوري .

III – 1 التصوير البلاغي :

تمنح طرق التعبير عن المعنى للمتلقي صورا تقوم على علاقة المشابهة كالتشبيه والاستعارة أو المجاورة كالكناية والمجاز المرسل . سنتناول العلاقة الأولى منهما بالتطبيق على قصائد شعرائنا حيث ندرس التشبيهات والاستعارات وتأثيراتهما في الخطاب الشعري الصوفي .

III – 1 – 1 التشبيه :

تعدّ الصورة التشبيهية وسيلة لتحرير مسارات الرتابة في القول العادي ، حيث يثير التشبيه عملية التخييل ، ويتحول إلى مثير مبدئي ، وبنيته متماسكة تحوي وظائف حيوية تولّف المعاني وتقرّب الدلالات . وقد عرّفه ابن رشيق القيرواني بأنه " صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة ، لا من جميع جهاته " [2]، فلا يكون الشبه إلا في أجزاء منهما ، وفي هذا اتفقت جميع الآراء قديما وحديثا . وينبني التشبيه على أربعة عناصر هي : المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه ، ولكل عنصر فعله في سياق النص وفي تناسق الصورة الفنية . وفي قصائد شعرائنا تتجلى نماذج تطبع حركة التشبيه في آلية اشتغال عناصره المكونة بنقل المعنوي في صورة المحسوس ، واللاممكن في لباس الممكن وفق منظور تخييلي يقوم على نوعين من التشبيه تفرّقهما ذِكر الأداة وحذفها . وهذا جدول جمعنا فيه الأمثلة لكل قصيدة .

[1] بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء – المغرب ، 1994 ، ص 105

[2] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ص 286

عنوان القصيدة ومؤلفها	أمثلة التشبيه بذكر الأداة	عدد التشبيهات ونسبتها	أمثلة التشبيه بحذف الأداة	عدد التشبيهات ونسبتها
قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف	1- ظلة كالحلم 2- الحقيقة بيضاء مثل البراءة	2 % 10	1 - أنا الفيزياء 2 - سندباد الأعالي أنا 3 – لغز أنا 4 – الكلمات سمك أخضر 5 – أنا طيرك المستهام 6 – أنت ملاكي 7 – أنت أسطورة 8 – أنت سر الغمامات 9 – أنت لغو العصافير 10 – أنت ومض الينابيع 11 - أنت همس الأثير 12 – أنت نوّارتي 13 – أنت هذي القوافي 14 – أنت هذا المخاض 15 – أنت نورسة الشعر 16 – أنت سوسنة الله	24 %18.04

			17 – أنت أغرودة العندليب 18 – أنت نهر النبوءات 19 – أنت وشم 20 – أنت وردي 21 – أنت هذا الحفيف 22 – أنت ناري 23 – أنت ريحانتي 24 – أنت كناريتي	
شعاع ويأتي النبي للشاعر عثمان لوصيف	1 تنزّل مثل القصيدة 2 تأتي مثل طيف النبوة	2 % 10		0 % 0
البحر للشاعر عثمان لوصيف	1 تنزلقين كالماء الشفاف 2 لألاءة مثل قناديل البحر 3 نصّاعد كالنافورة	3 % 15		0 % 0
الفجاءة للشاعر عثمان لوصيف		0 % 0	1 الدنيا فقاعات	1 % 0.75
حالات للشاعر عقاب بلخير	1– لمح كخط غمامة	1 % 5	1 – أزهاره فيض القلوب	1 % 0.75
النقطة للشاعر	1– علمي عنها	3		0

عقاب بلخير	مثل علمك بالتي 2- أصبح مثلي 3- انتهى مثل حالتي	15 %		0 %
آنسته للشاعر عبد القادر بن عبيد	1- أكثرهم كجند طالوت	1 5 %		0 0 %
يامرأة من ورق التوت للشاعر عبد الله حمادي		0 0 %	1- كنت الممكن 2- كنت اليسر	2 1.50 %
مافي الجبة غير البحر	1- مثل طفل يتيم	1 5 %	1- أنا بحره 2- أنا مدّه 3- أنا جزره 4- أنا دمه 5- أنا دمعه 6- أنا برّه 7- أنت ندائي 8- أنت اللسان 9- أنت الكلام 10 البحر ظلي 11 أنت نافذتي 12 البحر روحي	12 9.02 %
الحلاج على الصليب للشاعر فاتح علاق		0 0 %	1- ضلعي وتر 2- أدمعي نهر 3- الليل منهزم	19 14.28 %

			4- الصبح منتصر 5- أنا أغنية 6- دمي غدها 7- شوقي النار 8- القلب بستان 9- الدرب أفعى 10 الليل نفاق 11 الشوك نفاق 12 أنا دمعك 13 أنا شمعك 14 أسوارك أسرارك 15 أشواقك أنوارك 16 العين حجاب 17 العقل حجاب 18 النهر دمي 19 قلبي فرس	
على طريق إرم للشاعر فاتح علاق		0 % 0	1 الأرض مصيدة 2 النشيد عصاي 3 الجبال قيود 4 الطريق حبال 5 الرياح سهام	10 % 7.51

			6 جندي حمامة 7 الأرض مقبرة 8 الندى مقصلة 9 الصبر هدهدك 10 الشوق زادك	
مقام الموسيقى للشاعر الأخضر بركة	1 متمزقا كالريح 2 تدفق مثل حرير 3 صامتا كالثلج	3 % 15	1 النار صوت صامت 2 الصدى سفر 3 الصدى خبب المتاه 4 بكاء الطين إجهاش رماد 5 مفردات الليل موسيقى يد 6 سحب العينين ذكريات امرأة 7 مفردات الليل أشلاء كلام 8 الليل هاوية	8 % 6.01

السنبلة والناي للشاعر ياسين بن عبيد	1 ينبت على صدرك الخزفي شبيه بحزني	1 % 5	1 حدائق عينيك غربة	1 % 0.75
تراتيل المشكاة الخضراء للشاعر ياسين بن عبيد		0 % 0	1 النيّران ركابها	1 % 0.75
عائد من سفر التلوين للشاعر ياسين بن عبيد		0 % 0	1 الكآبة نايي 2 ساحر أنت	2 % 1.50
تقاطعات الليل والمنفى للشاعر ياسين بن عبيد		0 % 0	1 ذراعا السماء بر أمان 2 عرشي السنابل 3 تاجي التيه 4 العراء مغاني	4 % 3
أعاصير الروح للشاعر ياسين بن عبيد		0 % 0	1 الدروب مظنّة 2 غيبي ساعة أبدية 3 أنا هو 4أوطان الجراح مسارحي 5 شبّابتي راي السماوات	5 %3.75
غيمة المعنى للشاعر ياسين بن		0 % 0	1 القوافل ماؤه 2 أنا محوه	2 %1.50

عبيد				
قيس والعشاء الأخير للشاعر أحمد عبد الكريم		0 % 0	1 ليلى انبجاس المياه	1 % 0.75
السبّابة للشاعر أحمد عبد الكريم		0 % 0	1 فتى مومياء 2 المدى حامض 3 أنا نخلة	3 % 2.25
الرحيل الكبير للشاعر مدني بن عمر		0 % 0	1 سجّاده النور 2 إمامه ظلي 3 الشموس حصير 4 وسادي نهر 5 لنجوم سرير 6 النهار عصير 7 بلادي ناي 8 القلوب سواحلي 9 خيلي غيوم 10 البراري حرير 11 نبضي سماوات 12 موتي زغاريد 13 نعشي بخور 14وجهي	22 % 16.54

			زلازل 15 جسمي صدى رعد 16 ذِكري خرير 17 بيتي ظل 18 الدروب قبور 19 شوقي زوابع 20 قلبي زجاج 21 الغمام صخور 22 عظامي زاد	
فوق أصابع النور للشاعر مداني بن عمر		0 % 0	1 روحي هلال 2 خوفي بلاد 3 خوفي مآذن 4 جسدي مدى	4 % 3
سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ للشاعر محمد خليل عبو		0 % 0	1 أنا الدنيا	1 % 0.75
ضيف البحر 1 و 2 للشاعر محمد خليل عبو		0 % 0	1 أنا البحران 2 أنا الشمس 3 أنا الحسبان	3 % 2.25
جيوب الرذاذ للشاعر محمد علي		0 % 0	1 الصبر فاكهة الانهزام	2 % 1.50

سعيد			2 الرجال كلام سخي	
الأرض الضيّقة للشاعر محمد علي سعيد	1 تفحّ كأفعى 2 تعول كاللعنة	2 % 10	1 البحار غمام 2 الأرض فاكهة الغرباء 3 الضفاف سراب 4 النداء رداء 5 النخيل دم	5 % 3.75
احتفال الأبجدية للشاعر عبد الله العشي	1 هاء كالفراشة	1 % 5		0 % 0
المجموع	20	20 % 100	133	133 % 100

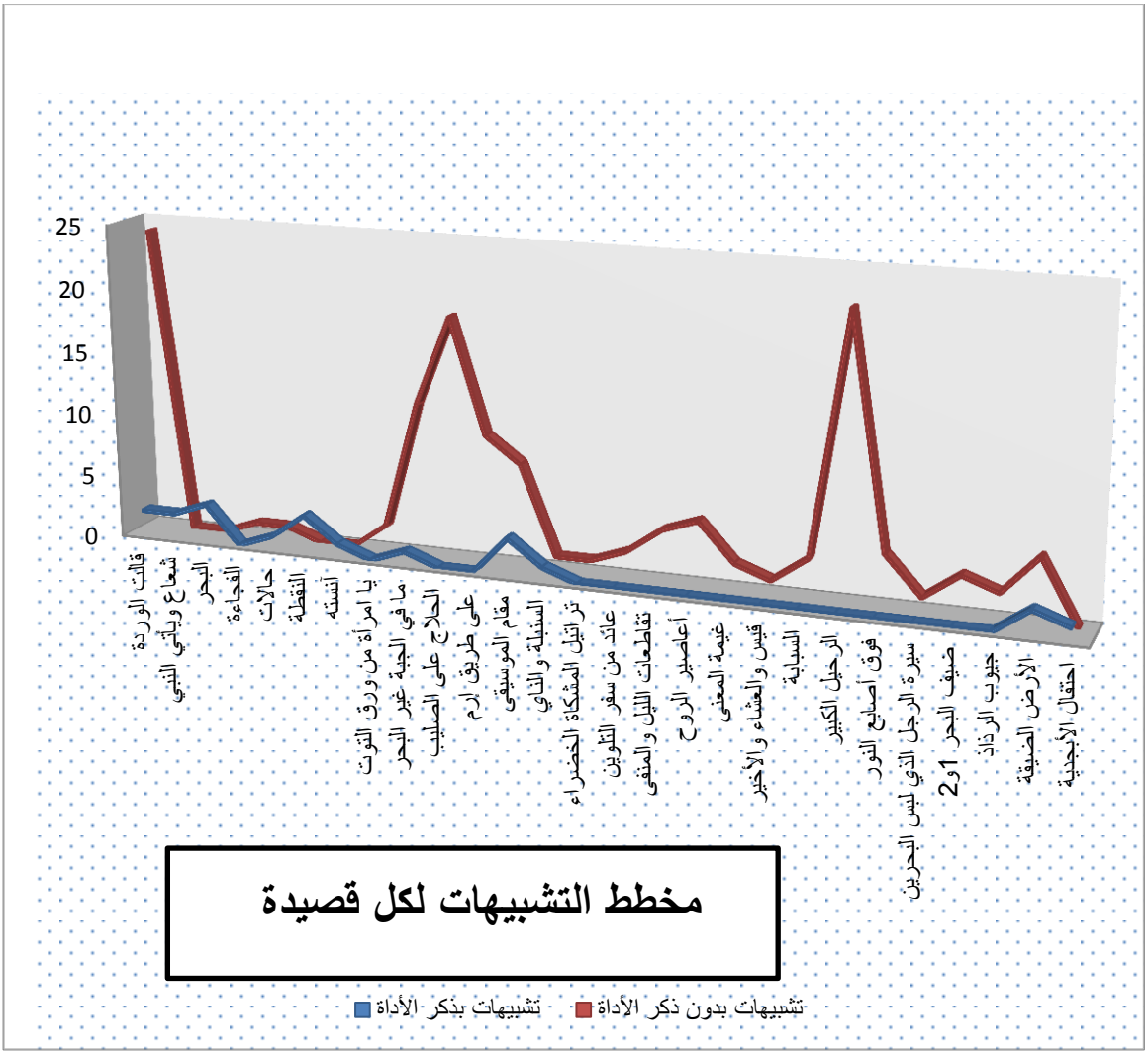
جدول ما ورد من تشبيهات في كل قصيدة

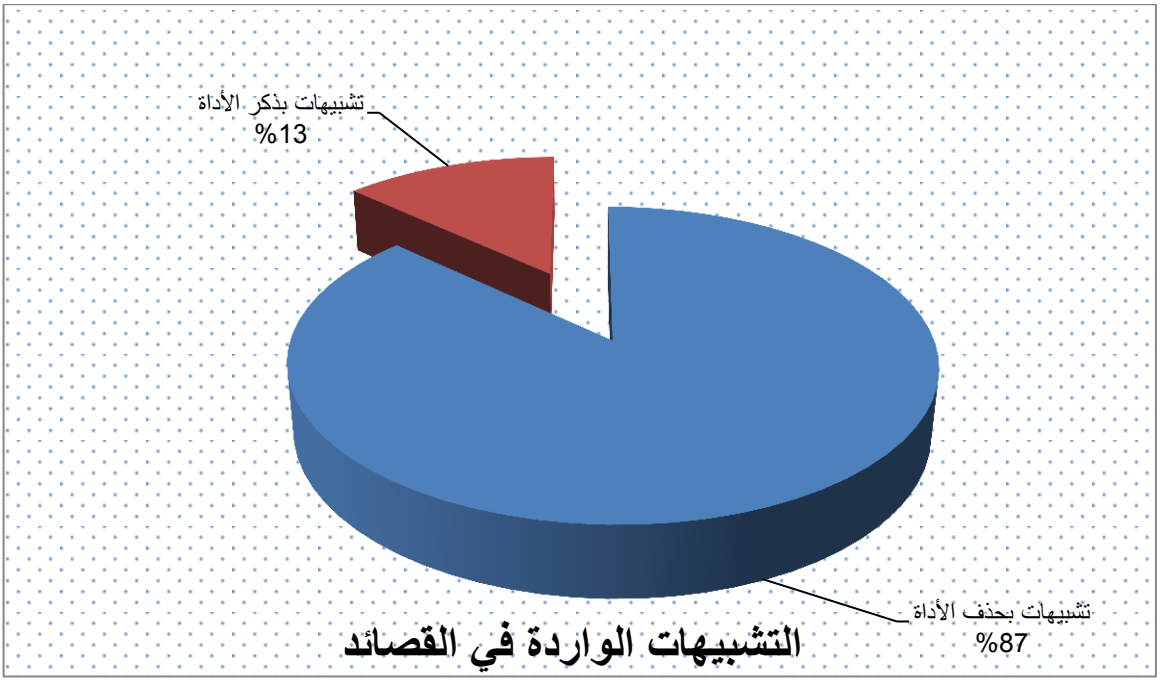
وعند ترتيب القصائد الأكثر استعمالا للتشبيهات نحصل على الرتب التالية :

التشبيهات بذكر الأداة			التشبيهات بحذف الأداة		
عنوان القصائد	العدد	النسبة	عنوان القصائد	العدد	النسبة
البحر	3	% 15	قالت الوردة	24	% 18.04
مقام الموسيقى	3	% 15	الرحيل الكبير	22	% 16.54
النقطة	3	% 15	الحلاج على الصليب	19	% 14.28
قالت الوردة	2	% 10	ما في الجبة غير البحر	12	% 9.02
شعاع ..ويأتي النبي	2	% 10	على طريق إرم	10	% 7.51
الأرض الضيقة	2	% 10	مقام الموسيقى	8	% 6.01
حالات	1	% 5	أعاصير الروح	5	% 3.75
آنسته	1	% 5	الأرض الضيقة	5	% 3.75
السنبلة والناي	1	% 5	فوق أصابع النور	4	% 3
احتفال الأبجدية	1	% 5	تقاطعات الليل والمنفى	4	% 3
ما في الجبة غير البحر	1	% 5	ضيف البحر 1و2	3	% 2.25
تراتيل المشكاة الخضراء	0	% 0	السبابة	3	% 2.25
عائد من سفر التلوين	0	% 0	جيوب الرذاذ	2	% 1.50
تقاطعات الليل والمنفى	0	% 0	عائد من سفر التلوين	2	% 1.50
أعاصير الروح	0	% 0	غيمة المعنى	2	% 1.50
قيس والعشاء	0	% 0	ياامرأة من ورق	2	% 1.50

الأخير			التوت		
السبابة	0	% 0	السنبلة والناي	1	% 0.75
غيمة المعنى	0	% 0	قيس والعشاء الأخير	1	% 0.75
الحلاج على الصليب	0	% 0	سيرة الرجل الذي لبس البحرين	1	% 0.75
سيرة الرجل الذي لبس البحرين	0	% 0	تراتيل المشكاة الخضراء	1	% 0.75
ياامرأة من ورق التوت	0	% 0	حالات	1	% 0.75
على طريق إرم	0	% 0	الفجاءة	1	% 0.75
جيوب الرذاذ	0	% 0	البحر	0	% 0
فوق أصابع النور	0	% 0	آنسته	0	% 0
ضيف البحر 1و2	0	% 0	النقطة	0	% 0
الرحيل الكبير	0	% 0	شعاع ..ويأتي النبي	0	% 0
الفجاءة	0	% 0	احتفال الأبجدية	0	% 0
المجموع	20	% 100	المجموع	133	% 100

جدول عدد التشبيهات ونسبها لكل قصيدة


25
20
15
10
5
0
قالت الوردة
شعاع وباتي النبي
البحر
الفجاءة
حالات
النقطة
أنسنة
يا امرأة من ورق التوت
ما في الجبة غير البحر
الحلاج على الصليب
على طريق إرم
مقام الموسيقى
السنبلة والناي
تراتيل المشكاة الخضراء
عائد من سفر التكوين
تقاطعات الليل والمنفى
أعاصير الروح
غيمة المعنى
قيس والعشاء والأخير
السيابة
الرحيل الكبير
فوق أصابع النور
سيرة الرجل الذي لبس البحرين
ضيف البحر 1و2
جيوب الرذاذ
الأرض الضيقة
احتفال الأبجدية
مخطط التشبيهات لكل قصيدة
تشبيهات بذكر الأداة
تشبيهات بدون ذكر الأداة


تشبيهات بذكر الأداة
%13
تشبيهات بحذف الأداة
%87
التشبيهات الواردة في القصائد

بقراءة الجدول والقرص المئوي نلاحظ هيمنة التشبيه بحذف الأداة على التشبيه بذكرها حيث احتل التشبيه بالحذف أغلب مساحة القرص ما يعادل 87 % ، في حين استأثر التشبيه بالأداة بمساحة قليلة تمثل 13 % .

أ / التشبيه بذكر الأداة :

لم يستعمل الشعراء هذا النوع من التشبيه كثيرا ، وكان وروده في قصائد الذين استخدموه قليلا أكثرهم ثلاث تشبيهات لكل من الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة « البحر» ، وثلاث أخرى للشاعر الأخضر بركة في قصيدته « مقام الموسيقى » ، ومثلها عددا لدى الشاعر عقاب بلخير في قصيدته « النقطة » ، ولعل عزوف الشعراء عن كثرة استعمال التشبيه بذكر الأداة مردّه التفرقة والتشتيت الذي تحدثه الأدوات نسبيا كونها تقع نحويا وبلاغيا كفاصل يشبه الحاجز بين المشبه والمشبه به ، وصوره أقل بلاغة من حذف الأداة . و إذا ما بحثنا في المنظور الصوفي تصبح الأداة برزخا في نظرنا ، وما هو معروف عند المتصوفة أنّ " البرزخ هو الأمر الحائل بين شيئين فيحجز بينهما ويجمع بينهما ، ثم يطلق ويراد به العالم المشهود بين عالم المعاني والصور ، وعالم الأرواح والأجسام ، وعالم الدنيا والآخرة " [1]. أمّا عند الذين استعملوها فقد وظّفوها بذكاء خدم المعنى وزاده رونقا رغم سلبية وجودها من ناحية التفرقة بين المشبه والمشبه به . فها هو عثمان لوصيف يستخدم كاف التشبيه أداة كان لورودها دلالة خدمت المعنى العام في الصورة الشعرية ، يقول في قصيدته « البحر » :

" أخترقُ جَسَدَكِ إلى البَحْرْ

أغمضُ عينيَّ فتنزلِقِينَ بَينَ أجْفَانِي

كالماءِ الشَفَّافْ " [2]

[1] عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، إعداد عاصم إبراهيم الكيالي ، ص 53

[2] عثمان لوصيف ، قراءة في ديوان الطبيعة ، ط1 ، دار هومه ، الجزائر ، 1999 ، ص 77

استخدم الشاعر كاف التشبيه لتزيد من اضطراب حركة الانزلاق وبعثرتها وتشتيتها، فكان ظهورها مفيدا في هذا السياق الذي وردت فيه رغم سلبية الوظيفة ، وازداد المعنى الصوفي جمالا وجلالا . وفي قصيدة « مقام الموسيقى » للشاعر الأخضر بركة نجد أيضا كاف التشبيه قد وردت لتؤدي وظيفة مشابِهة يقول الشاعر :

" **تكسّرْ**

لؤلؤًا يا عودُ في ولهِ الشرودْ

متمزّقا كالريحِ

ملتفّا بثوبِ اللازوَرَدْ " [1]

فهنا أيضا كان ورود كاف التشبيه مفيدا ، حيث ساهمت وظيفيا في زيادة تمزيق العود وبعثرتهِ وتشتيتهِ ، وهو ما رامه الشاعر من هذا التوظيف الموفّق .

أمّا الشاعر عقاب بلخير فقد استعمل أداة تشبيه غير الكاف وهي « مثل » ، وقد ألفيناها تفعل الشيء نفسه في قصيدته « النقطة » حيث يقول :

" **وما ذِكْرُهَا يُغْنِي وَمَا حُبّهَا يَفِي ** بحَاجَاتِ باكٍ دُونَ إهْرَاقِ دَمْعَةِ**

فَلاَ تَسْأَلُونِي عَنْ تَفَاصِيلِ ذِكْرِهَا ** فَعِلْمِيَ عَنْهَا مِثْلَ عِلْمِكَ بالتِي

ولفظة « التي » هنا هي كناية عن المرأة كما يقول الشاعر ناصر بن مسفر الزهراني :

قَرِّبُوا رِيشَتِي وَهَاتُوا دُوَاتِي ** واتْرُكُونِي مِنَ التِي واللوَاتِي

وإذا علمنا أنّ التي يقصدها الشاعر بأن لا نسأله عن تفاصيل ذِكرها هي الحقيقة المطلقة (المرأة الرمز) وأنّ « التي » هي المرأة الإنس ، تتموقع أداة التشبيه « مثل » بينهما ويصبح المعنى أنّ

[1] الأخضر بركة ، محاريث الكناية ، ص 173

عِلم الشاعر بالمرأة الرمز مثل علمنا بتفاصيل المرأة الإنس ، وهذا في ظاهر المعنى فقط ، لكن لو انتبهنا إلى دقة استخدام أداة التشبيه لألفينا أنّ الشاعر استخدمها لإضعاف الشبه بين العلمين ، فهو في واقع أمره يعلم أكثر عن المرأة الرمز مقارنة مع ما يعلمه الناس عن المرأة الإنس ، وبالتالي كان الإتيان بأداة التشبيه لهذا الغرض أي بوظيفة سلبية لكنها تخدم السياق والمعنى بجمالية أبلغ وفق ما يرمي إليه الشاعر .

ب / التشبيه بحذف الأداة :

وجد الشعراء في حذف الأداة صورا بليغة من حيث " يجتمع العقل باللاّعقل ، والمعقول باللامعقول ، و يتماثل المشبه والمشبه به بغياب الأداة الرابطة بينهما ، ليبدو العنصران متماثلين كأشدّ ما يكون التماثل " [1]، ويعدّ حذف الأداة في التشبيه من الصور الجمالية ذات الأبعاد الدلالية التي تؤكد الادّعاء أنّ المشبه هو المشبه به نفسه ، ما يُمكّنه من ترسيخ المعنى وتثبيته في القلب بصورة وظيفية ، " وهذا السر البلاغي هو البعد الجمالي الذي تنشده الشعريات الحديثة " [2] . ويمكننا أن نستشفّ بُعدا صوفيا حين " تُحذف الأداة بين طرفي التشبيه ، يزداد التطابق بينهما ، فيدنوان إلى حال الاتحاد " [3] ، هذا الأخير الذي هو من أحوال الصوفية التي يعايشونها ، " حيث يتأحّد الصوفي ويفنى عن الإحساس بنفسه وبعالم الأشياء الزائلة وتلغي قسمة الذات والموضوع " [4] ، وتصبح ذات العاشق هي ذات المعشوق .

وفي القرص المئوي نلاحظ أنّ التشبيه بدون أداة هو الأغلب الأكثر ، حيث نال المساحة الأكبر بتسعة أعشار القرص تقريبا ، يتقدمهم عثمان لوصيف بتوظيف 24 تشبيه في قصيدة « قالت الوردة » ، و 22 تشبيه في قصيدة « الرحيل الكبير» لمداني بن عمر ، و19 تشبيه لفاتح علاق في قصيدته « الحلاج على الصليب » .

---

[1] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 253

[2] رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص 157

[3] صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، ص 108

[4] ناجي حسين جودة ، المعرفة الصوفية ، ص 75

يقول عثمان لوصيف في قصيدة « قالت الوردة » :

" أنْتِ عِطْرُ البَرَاءَاتِ

يَسْكُبْـنَهُ

فَتَيَاتٌ هَبَطْنَ مِنَ العَالِمِ الأَخْضَرِ

أنتِ أُغْرُودَةِ العَنَدَلِيبِ

يُبَعْثِرُهَا

فِي رُبَى الرَنْدِ والزَعْتَرِ

أنتِ نَهْرُ الُنبُوءَاتِ

صَفْصَافُةُ الضَوْءِ

مَنْحُوتَةٌ فِي مَدَى المَشْهَدِ الأَكْبَرِ

أنْتِ وَشْمُ عَلَى شُرْشُفِ الآَهِ

نَزْغُ الخُزَامى

نَزْفُ الأَرَاغِنِ

يُدلجُ فِي العَاصِفِ الصَرْصَرِ " [1]

تعدد المشبه به إلى عدة صور وهي : عطر البراءات ، أغرودة العندليب ، نهر النبوءات ، وشم على شرشف الآه ، نزغ الخزامى ، نزف الأراغن ، في حين التزم المشبه صورة واحدة جاءت في صيغة المؤنث المخاطب هي « أنتِ » ، ويسمّي البلاغيون هذا النوع من التشبيه بتشبيه الجمع

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 85 - 86

، " وهو ما جاء فيه المشبه مفردا ، والمشبه به متعددا " [1] ، ولعل هذا يحيلنا إلى ما يسمى في القاموس الصوفي بـ« استهلاك الوحدة في الكثرة » وهو "عبارة عن استهلاك الوحدة في كثرة الماهيات ، وهو تعقل المُجمل في المفصّل ، وذلك كما يشاهد العاقل بعين البصيرة النواة الواحدة بجملة ما تشتمل عليه في كل ما ظهر عنها من أجزاء الشجرة خشبا ، وورقا ، ووردا يُشم " [2]، وذلك ما رأيناه عند الشاعر في هذا المثال حيث الوحدة تقع على المشبه « أنتِ » ، والكثرة تعددت في المشبه به بكثرة الماهيات من عطر البراءة ، أغرودة العندليب ، نهر النبوءات ، وشم على شرشف الآه .....إلخ .

وفي قصيدة « الرحيل الكبير» لا يكاد يخلو بيت إلا وتجد فيه تشبيه بليغ فأكثر ، وقد وجدنا بيتا كله تشبيهات يقول الشاعر مداني بن عمر :

" **بِلاَدِيَ نَايٌ ، والقُلُوبُ سَوَاحِلِي ** وَخَيْلِي غُيُومٌ ، والبَرَارِي حَرِير** ُ " [3]

لقد دمج الشاعر بين المشبه والمشبه به ، فصارت البلاد نايا ، والقلوب سواحلا ، والخيل غيوما ، والبراري حريرا ، ما يبعث على الدهشة والاستغراب ، وهي الوسيلة التي اتخذها الشاعر كي يُطلع المتلقي على عوالم التجربة الصوفية المدهشة والعجيبة ، حيث راح يقرّب من تباعد الشبيهين ، وكلما كان " التباعد بين الشيئين أشدّ ، كانت التشبيهات إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، " [4].

أما قصيدة « الحلاج على الصليب » لفاتح علاق ، فنجد من أمثلة التشبيه المؤكد فيها عكس ما ألفيناه في مثال عثمان لوصيف ، حيث هذه المرة يتعدد المشبه بالكثرة ، ويتفرد المشبه به بالوحدة ، وفي ذلك يقول الشاعر فاتح علاق :

---

[1] رشد بن محمد بن هائل الحسني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ط 1 ، دار الحكمة ، لندن – بريطانيا ، 2004 ، ص 312
[2] عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، ص 24
[3] مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ص 92
[4] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تح السيد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، د ت ، ص 109

" **اللَيْلُ نِفَاقْ**

الشَوْكُ نِفَاقْ

لاَ تَبْذُرْ شِعْرَكَ فِي الأَسْوَاقْ " [1]

ويقول أيضا :

" **الليلُ وَرَاءَ البَابِ**

والعَيْنُ حِجَابْ

والعَقْلُ حِجَابْ " [2]

ما يلاحظ في هذين المقطعين أنّ الشاعر أبقى على المشبه به صورة واحدة ، وتعدد المشبه . ففي المقطع الأول نجد المشبه هو الليل تارة والشوك تارة أخرى ، في حين بقي المشبه به نفسه وهو كلمة نفاق مع الليل والشوك . و قل الأمر نفسه في المقطع الثاني، حيث تعدد المشبه بالعين والعقل ، وبقي المشبه به صورة واحدة وهي حجاب . وهذا ما نجده في المصطلح الصوفي« استهلاك الكثرة في الوحدة »، حيث يعرّفها القاشاني بأنها: "استهـلاك كثرة الماهيات في وحـدة الوجود الحق تعالى ، وهـو تعقّـل المفصّـل في المجمل .."[3].

III – 1 – 2 الاستعارة :

تشكل الاستعارة الخاصية الرئيسة للغة الشعرية ،وقد عرّفها سعد مصلوح بأنها " اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام – منطقي ، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية ، تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة ، وتكمن

[1] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 68
[2] المصدر نفسه ، ص 71
[3] عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، ص 24

علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع " [1].

وقد تعددت النظريات التي عرضت تركيبها البلاغي ، فتذهب **النظرية الاستبدالية** إلى أنّ الاستعارة " علاقة لغوية تقوم على المقارنة ، شأنها في ذلك شأن التشبيه ، ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابت للكلمات المختلفة...فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معا ، فإنّنا نواجه في الاستعارة طرفا واحدا يحل محل طرف آخر يقوم مقامه ، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه " [2] . وقد بيّن الناقد محمد مفتاح مرتكزاتها الأساسية وهي :

أ – إنّ الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه .

ب – إنّ كل كلمة يمكن أن تكون لها معنيان ، معنى حقيقي ، معنى مجازي

ج – الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية

د – هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية [3]

أما **النظرية السياقية** فترى أنّ " الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة ، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات " فهي تضيف وجود جديد بإذابة عناصر الواقع ، وتعيد تركيبها من جديد ، حيث يحدث انسجام كأنها كانت تفتقده ، وتبث بذلك حياة داخل الحياة التي كانت تسير بأنماطها الرتيبة . وتفيد نظرية السياق بوصفها نموذجا لدمج السياقات في تحليل الاستعارة ، حيث تصبح هي " العنصر الذي لابد له من ربط سياقين ، ربما يكونان بعيدين جدا ، أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين " [4]

---

[1] سعد مصلوح ، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية) ، ط1 ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر ، 1993 ، ص 187

[2] يوسف العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية) ، ط 1 ، الأهلية للنشر والتوزيـــع ، عمان – الأردن ، 1997 ، ص 7

[3] ينظر محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 69

[4] يوسف العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية) ، ص 8

وأمّا **النظرية التفاعلية** فإنّ الاستعارة " تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز ، والإطار المحيط بها " [1] . ومن مسلماتها :

أ – الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة

ب – إنّ الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية وإنما السياق هو الذي ينتجه .

ج – إن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال ، ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز و بين الإطار المحيط بها .

د – إن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة ، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها

هـ – الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي ، والقصد التشخيصي لكنها أيضا ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية .[2]

وقد اهتمت الدراسات الأسلوبية والبنيوية المعاصرة بهذه النظرية لما لها من أهمية كبرى في التحليل الشعري . وفي دراستنا سنبحث في الاستعارات التي استخدمها شعراؤنا وفق التصنيف الدلالي الذي يعتمد على نقل أحد الخواص الدلالية من أحد عناصر التركيب إلى العنصر الآخر وهي : الاستعارة التشخيصية والاستعارة التجسيمية ، وها نحن قد صنفنا تعدادها في هذا الجدول :

[1] المرجع السابق ، ص 8
[2] ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 69

عناوين القصائد ومؤلفوها	الاستعارة التشخيصية	الاستعارة التجسيمية
قالت الوردة عثمان لوصيف	123	24
البحر عثمان لوصيف	2	3
شعاع .. ويأتي النبي عثمان لوصيف	3	4
الفجاءة عثمان لوصيف	4	10
السنبلة والناي ياسين بن عبيد	9	6
غيمة المعنى ياسين بن عبيد	12	18
تراتيل المشكاة الخضراء ياسين بن عبيد	10	6
عائد من سفر التلوين ياسين بن عبيد	6	2
تقاطعات الليل والمنفى ياسين بن عبيد	12	6
أعاصير الروح ياسين بن عبيد	7	8
الثاء تغزل ليل (ها)		

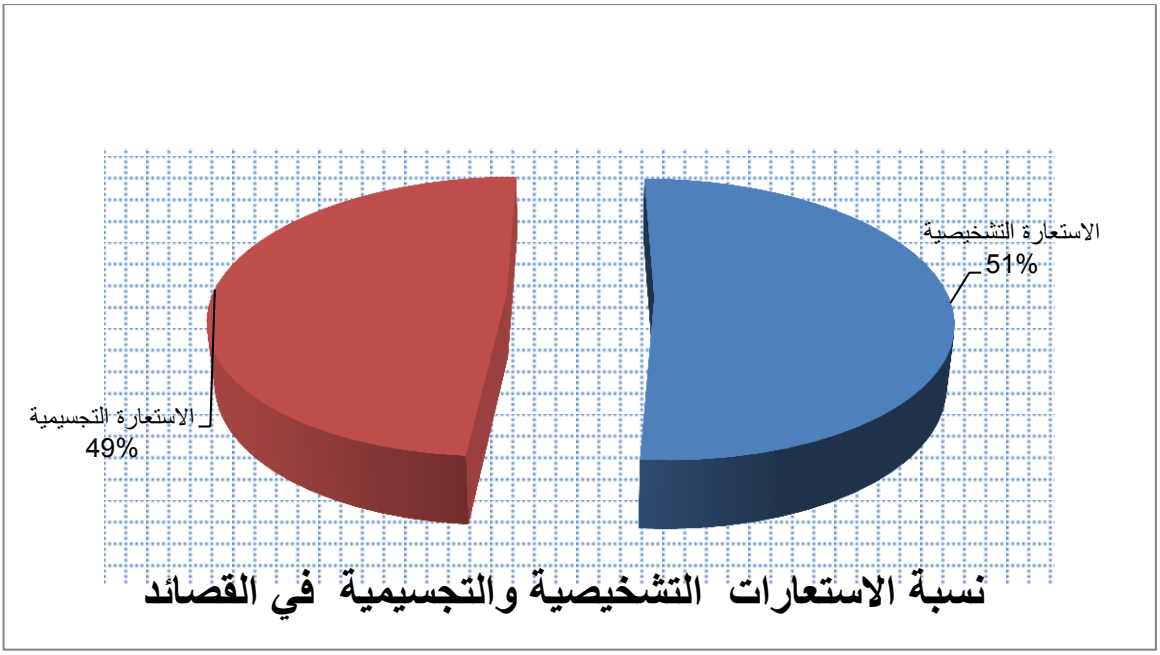
عبد الله العشي	11	5
الغياب عبد الله العشي	1	11
أول البوح عبد الله العشي	0	4
احتفال الأبجدية عبد الله العشي	3	2
مافي الجبة غير البحر فاتح علاق	26	12
الحلاج على الصليب فاتح علاق	20	20
على طريق إرم فاتح علاق	21	16
ياامرأة من ورق التوت عبد الله حمادي	28	37
مقدمة الحلاج محمد علي سعيد	8	14
جيوب الرذاذ محمد علي سعيد	47	50
روح المقام محمد علي سعيد	4	8
الأرض الضيقة محمد علي سعيد	27	26

السبابة أحمد عبد الكريم	6	9
قيس والعشاء الأخير أحمد عبد الكريم	10	18
حالات عقاب بلخير	21	24
النقطة عقاب بلخير	4	2
آنسته عبد القادر أعبيد	3	4
سيرة الرجل الذي لبس البحرين محمد خليل عبو	4	11
ضيف البحر 1 و 2 محمد خليل عبو	2	4
مقام الموسيقى الأخضر بركة	19	53
الرحيل الكبير مداني بن عمر	9	4
فوق أصابع النور مداني بن عمر	6	8

جدول عدد الاستعارات التشخيصية والتجسيمية لكل قصيدة

لقد بلغ مجموع الاستعارات بنوعيهما : 872 استعارة ، منها 447 تشخيصية ، 425 تجسيمية.

و توزعت على النسب التالية كما يوضحها القرص المئوي التالي :



أ/ الاستعارة التشخيصية :

وقد بلغت 51 % وهي النسبة التي فاقت النصف في مساحة القرص ، وتفسير ذلك أنها تعتمد على طرف إنساني في تكوينها حيث تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية ، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد . فهي تمنح " الحياة على المواد الجامدة ، والظواهر الطبيعية ، والانفعالات الوجدانية ، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية " [1] .

ولاشك أنّ الإنسان له أهميته الكبرى في المعتقد الصوفي من حيث أنه صورة الحق وصورة العالم ، " فكأنه برزخ بين العالم والحق ، وجامع لخلق وحق ، وهو الخط الفاصل بين الحضرة الإلهية والكونية ، كالخط الفاصل بين الظل والشمس ، وهذه حقيقته ..." [2]

لقد استخدم شعراؤنا النمط الاستعاري التشخيصي بنسب متفاوتة وذلك حسب الجدول التالي :

عناوين القصائد	عدد الاستعارات التشخيصية	النسبة المئوية
قالت الوردة	123	% 27.51
جيوب الرذاذ	47	% 10.51

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، ط1 ، ج2 ، شركة الشهاب ، باتنة – الجزائر ، 1988 ، ص 135
[2] سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص 163

يوامرأة من ورق التوت	28	% 06.26
الأرض الضيقة	27	% 06.04
مافي الجبة غير البحر	26	% 05.81
على طريق إرم	21	% 04.69
حالات	21	% 04.69
الحلاج على الصليب	20	% 04.47
مقام الموسيقى	19	% 04.25
غيمة المعنى	12	% 02.68
تقاطعات الليل والمنفى	12	% 02.68
الثاء تغزل ليل (ها)	11	% 02.46
قيس والعشاء الأخير	10	% 02.23
تراتيل المشكاة الخضراء	10	% 02.23
الرحيل الكبير	9	% 02.01
السنبلة والناي	9	% 02.01
مقدمة الحلاج	8	% 01.78
أعاصير الروح	7	% 01.56
فوق أصابع النور	6	% 01.34
عائد من سفر التلوين	6	% 01.34
فجاءة	4	% 00.89
روح المقام	4	% 00.89
النقطة	4	% 00.89
سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ	4	% 00.89
احتفال الأبجدية	3	% 00.67
آنسته	3	% 00.67

شعاع ويأتي النبي	3	% 00.67
البحر	2	% 00.44
ضيف البحر 1 و 2	2	% 00.44
الغياب	1	% 00.22
أول البوح	0	% 00.00

جدول عدد الاستعارات التشخيصية ونسبتها لكل قصيدة

نلاحظ في هذ الجدول أنّ المراتب الأولى كانت من نصيب قصيدة « قالت الوردة » للشاعر عثمان لوصيف بنسبة 27.51 % كأعلى نسبة ، ثم قصيدة « جيوب الرذاذ » للشاعر محمد علي سعيد بنسبة 10.51 % ، تليها قصيدة « يا امرأة من ورق التوت » للشاعر عبد الله حمادي بنسبة 6.26 % .

لقد حظيت قصيدة « قالت الوردة » بالقسط الأوفى من الاستعارات التشخيصية ، وعند قراءتها تكاد تكون في مجملها استعارة مطولة ، وهي في واقع أمرها مجموعة منتظمة من الاستعارات خاضعة لقوانين تركيبية صارمة ، تحاول إخفاء المعنى لأن لغة الشعر الحديث ترفضه ولا تسعى لإبراز القصد ، " حيث تضطلع بتكثيف الأثر الجمالي عن طريق تحول الشيء المعتاد إلى شيء غريب حين تضعه في سياق غير متوقع " [1]. ومن الاستعارات التشخيصية التي وردت في هذه القصيدة نذكر قول الشاعر :

" تَسْكرُ الأرضُ حِينَ أُغَنِّي

وَتَرْقُصُ أَشْجَارُهَا العَاشِقَاتْ

والفَرَاشَاتُ تَرْتَفُّ فَوْقَ رُمُوشِي

وَتَسْتَيْقِظُ النَّجَمَاتْ

[1] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 104

أنَا مِنْ مُهْجَةٍ

حَيّةِ النَبَضَاتِ إلَهِيَةِ الوَمَضَاتْ " [1]

لقد حذف الشاعر المشبه به في السطر الشعري الأول وهو الإنسان ، وترك ما يدلّ عليه و هو السُكْر. أمّا في السطر الثاني فأضحت الصورة أكثر تعقيدا ، حيث وظّف الشاعر صورتين في ثلاث كلمات ; فالمشبه به هو المرأة الراقصة ، ومنه حذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه ، وهي عملية الرقص ، ثم حذف المشبه به بعد ذلك ، إذ أنّ العشق من صفة البشر لا الجماد ، وقد وصف به الشجرة الراقصة . وهذا هو التشخيص ، حيث ترتقي الجمادات إلى مرتبة الإنسان ، وقد استعارت منه أحد صفاته أو أحاسيسه أو مشاعره . قال الجرجاني : " فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحا ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية " [2] . ويبدو تضافر السياقات جليا في السطرين الشعريين، حيث انبنى الثاني على الأول بدلالاته مما جعل كل لفظة تستدعي الأخرى .

وفي قصيدة « جيوب الرذاذ » نجد من الاستعارات التشخيصية قول الشاعر محمد علي سعيد :

" هَلْ صُرَاخُ الظَلاَمِ سَيُغْمِضُ عَيْنَيْهِ كَيْ يَرْقُصُ

الحُلْمُ

إنَّهُمُ لَا يَرَوْنَ

سِوَى شَبَحٍ قَاتِمٍ فِي المَنَامْ ..." [3]

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 43 - 44
[2] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 33
[3] محمد علي سعيد ، جيوب الرذاذ ، ص 96

تتجلى في السطر الشعري الأول وتتمّته في السطر الثاني استعارتان هما: « صراخ الظلام يغمض عينيه » ، و « يرقص الحلم » . حذف الشاعر المشبه به الذي هو الإنسان المتألم ليلا في الاستعارة الأولى وترك بعضا من لوازمه كالصراخ وإغماض العينين . أما في الاستعارة الثانية فكان المشبه به هي المرأة الراقصة حيث ترك أحد لوازمها وهو الرقص . وهذه خطاطة توضح ذلك :

الدال

- صراخ الظلام يغمض عينيه
- يرقص الحلم

المدلول الأول :

- صراخ الظلام وإغماض عينيه كالإنسان المتألم ليلا
- الحلم كالمرأة الراقصة

المدلول الثاني :

- معاناة المقهور
- تردد الأمل

خطاطة استعارة تشخيصية من قصيدة جيوب الرذاذ

إنّ الاستعارة التشخيصية هنا تبدو عميقة بسبب خفاء المشبه به ، وحلول بعض لوازمه محلّه ، مما يستدعي جهد إضافي في العملية الذهنية للوصول إلى مرجع الصورة الحقيقية . فأحدثت المنافرة في المدلول الأول فصار الظلام كالإنسان المتألم في الليل ، وصار الحلم كالمرأة الراقصة ، فاستحدثت الاستعارة التشخيصية ، واتضح حذف المشبه به الذي قُدّر في البنية العميقة بالإنسان .

أما المدلول الثاني فقد عادت الصورة فيه إلى المعيار ، ونفت حالة الانزياح ، لتصير المدلولات : معاناة المقهور ، وتردد الأمل . ويبدو أنّ المنافرة في المدلول الأول ، والخرق في الإنجاز بإحداث فجوة بين البنيتين : السطحية والعميقة لإيجاد علاقات تركيبية بين أشياء لا علاقة لها في الاستعمال المألوف زاد من شعرية الصورة الفنية وبالأخص الصورة الصوفية الأكثر غرابة وإذهال في عوالمها المثيرة والمُحيّرة .

ومما ألفيناه من الاستعارات التشخيصية في القصيدة الثالثة ترتيبا في استخدام هذا النوع من الاستعارات قصيدة « يا امرأة من ورق التوت » للشاعر عبد الله حمادي ، وجدنا قوله :

" **فاللَيْلُ لِلَيْلَى يَسْكُبُنِي**

لَحْنًا يَرْتَابُ وَيُرْهِقُنِي " [1]

إنّ السكب خَاصية يقوم بها البشر ، والارتياب والإرهاق صفتان للإنسان ، إلا أنّ الشاعر قام بتشخيص كل من الليل واللحن غير العاقلين ، فجعلهما في الصورة البشرية العاقلة ، حيث راح الليل يسكب ، واللحن يرتاب ويرهق ، فهذه صورة مركبة من استعارتين معا ، حذف الشاعر فيها المشبه به الذي هو الإنسان ، وترك ما يدل عليه وهو السكب في الأولى ، والارتياب والإرهاق في الثانية . فارتقى بالصورة التي رسمها ومنحها الحياة شاخصة ، وإذا المعنى الذهني أضحى حركة ، وإذا الحالة الصوفية تجلت مشهدا بنموذج إنساني شاخص حي .

[1] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ص 154

ب/ الاستعارة التجسيمية :

وقد بلغت نسبتها 49 % في القرص المئوي ، ويحصل التجسيم بإبراز المعنوي في صورة حسية غير عاقلة ، حيث يتم التعبير عن المجرد بالمحسوس ، وعن الأفكار والمدركات العقلية بالصور المحسوسة . و لقد قمنا بترتيب القصائد وفق نسب الاستعمال وحصلنا على الجدول التالي :

عناوين القصائد	عدد الاستعارات التجسيمية	النسبة المئوية
مقام الموسيقى	53	% 12.47
جيوب الرذاذ	50	% 11.76
ياامرأة من ورق التوت	37	% 08.70
الأرض الضيقة	26	% 06.11
حالات	24	% 05.64
قالت الوردة	24	% 05.64
الحلاج على الصليب	20	% 04.70
قيس والعشاء الأخير	18	% 04.23
غيمة المعنى	18	% 04.23
على طريق إرم	16	% 03.76
مقدمة الحلاج	14	% 03.29
ما في الجبة غير البحر	12	% 02.82
سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ	11	% 02.58
الغياب	11	% 02.58
فجاءة	10	% 02.35
السبابة	9	% 02.11
أعاصير الروح	8	% 01.88

روح المقام	8	% 01.88
فوق أصابع النور	8	% 01.88
السنبلة والناي	6	% 01.41
تراتيل المشكاة الخضراء	6	% 01.41
تقاطعات الليل والمنفى	6	% 01.41
الثاء تغزل ليل (ها)	5	% 01.17
شعاع ويأتي النبي	4	% 00.94
أول البوح	4	% 00.94
آنسته	4	% 00.94
ضيف البحر 1 و 2	4	% 00.94
البحر	3	% 00.70
عائد من سفر التلوين	2	% 00.47
احتفال الأبجدية	2	% 00.47
النقطة	2	% 00.47

جدول عدد الاستعارات التجسيمية ونسبتها لكل قصيدة

لقد استخدم شعراؤنا هذا النوع من الاستعارات بنسب متفاوتة أعلاها 12.47 % لقصيدة « مقام الموسيقى » للشاعر الأخضر بركة ، و 11.74% لقصيدة « جيوب الرذاذ » للشاعر محمد علي سعيد ، و 8.70 % لقصيدة « يا امرأة من ورق التوت » للشاعر عبد الله حمادي .

فمن أمثلة الاستعارات التجسيمية في قصيدة « مقام الموسيقى » نجد قول الشاعر الأخضر بركة :

" **نَافِذَةٌ لَهَا عَيْنَانِ مِنْ أَمَلٍ صَبُورٍ فِي جِدَارِ الوَقْتِ**

بَيْتٌ واحدٌ لَكَ يَسْتَضِيفُ الكَوْنَ لَحَظَاتٍ

لَكَ المَاضِي ..." [1]

قام الشاعر بنقل المعنوي إلى شكل محسوس غير عاقل حين جعل الوقت جدارا له نافذة بعينين من أمل صبور ، وهو تجسيم يهرب من صوره الذهنية إلى عوالم مادية ليبرز بشكل أوضح في ذهن المتلقي ، وقد منحها بُعدا جماليا تحركت منها الكوامن لتبدو التراكيب منزاحة عن المألوف والمعهود من الكلام .

وفي قصيدة « جيوب الرذاذ » للشاعر محمد علي سعيد نلفي قوله :

" والصَّبْرُ فَاكِهَةُ الانْهِزَامْ ...

أَخَذُوا صَوْتَهُ

رَسَمُوا فِي الطَرِيقِ البَقَايَا

فَأَعْلَنَهَا الوَرْدُ حُجَّتَهُ " [2]

في هذه الصورة رسم الشاعر الصبر – وهو أمر معنوي مجرد – فاكهة في ذهنه ، فصار في خياله جسما على سبيل الاستعارة التجسيمية .

أما في قصيدة « يا امرأة من ورق التوت » فيوظف الشاعر عبد الله حمادي الفعل (يسرقني) ببُعد منزاح عن المألوف حيث يقول :

" يَسْرِقُنِي العُمْرُ ...أَمْ تَسْرِقُنِي

عَيْنَاكِ ؟

يَغْمُرُنِي الطَيْفُ ...أَمْ يَنْهَبُنِي

---

[1] الأخضر بركة ، محاريث الكناية ، ص 183

[2] محمد علي سعيد ، جيوب الرذاذ ، ص 92

لُقْيَاكِ ؟

...مَا أَشْهَى أَنْ تُدْفَنُ فِي صَدْرِ امْرَأَةٍ

مِنْ غَيْثْ

وَتَبُوحَ بِالسِرِّ إِلَى السِرّ

وَتَذُوبَ فِي مِعْرَاجِ القُبْلَةِ

حَتّى الأَعْمَاقْ " [1]

إنّ الشاعر يرفع إيقاع الصورة عندما استعمل عبارة (يسرقني) لتعمل " عملها في الخيال ، وتدخل إليه عن طريق الحس والوجدان ، وتثير في النفس شتى الانفعالات والأحاسيس والتأثيرات " [2] النابعة من غرائبية الربط الإسنادي (يسرقني العمر ، يغمرني الطيف ، ينهبني لقياك)، نجد أن الشاعر يركز على معجم شعري بنزعة صوفية خاص يرمز إلى لحظات الدهشة والحيرة .

III – 2 التصوير الرمزي :

يلجأ الشعراء إلى التصوير الرمزي للتعبير عما عجزت اللغة عنه في درجتها الصفر ، واللغة الرامزة هي التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ، فتتيح للوعي أن يستشفّ عالما لا حدود له [3] . وينحصر المعنى اللغوي للرمز في الإشارة والإيماء ، وقد ورد استعماله بهذا المعنى في قوله تعالى : ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيٓ آيَةً ۚ قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾[4]، أي إلا بالإيماء بالشفتين وبالإشارة من غير خرس ولا عاهة ولا مرض . وأورد ابن وهب أنّ الرمز هو ما " أخفي من الكلام ..وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس ، والإفضاء به إلى بعضهم ، فيجعل للكلمة أو للحرف اسما من أسماء الطيور والوحش ، أو سائر الأجناس ، أو حرفا من

[1] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ص 144 - 146
[2] صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب ، ص 131
[3] ينظر : أدونيس ، زمن الشعر ، ط2 ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، 1972 ، ص 160
[4] سورة آل عمران ، الآية 41

حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه ، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا عن غيرهما " [1].

أما في الاصطلاح فيمكن تعريف الرمز الفني بأنه " صورة الشيء محولا إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي ، بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص ، فثمة إذن ثنائية مضمرة في الرمز ، وهذه الثنائية تحيل على تقومين متماثلين ، مع الإشارة إلى أنّ هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع ، أي هو الأساسي في جعل الثنائية واحدية في الرمز " [2] . وقد أورد صلاح فضل شروطا أربعة تميز الرمز عن غيره ، ذكرها في كتابه « نظرية البنائية في النقد الأدبي » وهي :

- خاصيته التشكيلية التصويرية : مما يعني موقفا متجها إلى اعتبار الرمز لا في ذاته ، وإنما فيما يرمز إليه .
- قابليته للتلقي : أي أن هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحس ، يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيا
- قدرته الذاتية : أي أنّ الرمز له طاقة خاصة به منبثقة عنه تميزه عن الإشارة التي لا حول لها في نفسها
- تلقيه كرمز : مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانيا ، حيث أنّ عملية تحول الشيء إلى رمز وتقبله ، تعد عملية واحدة لا تتجزأ إلى مراحل .
- الإشارة : فعندما تحتفظ كلمة ما بقدرتها على إشارتها فهي لا تزال رمزا ، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تصبح إشارة .[3]

وقد وظّف الصوفي الرمز للتعبير عن تجاربه وأحواله ، وهي رمزية دينية تتسم بالغموض كما في طبيعة التجربة الشعرية . وهي حال الأدب الصوفي " الذي بلغ من سمو الخيال ، وعمق

---

[1] ابن وهب أبو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان ، البرهان في وجوه البيان ، تح أحمد مطلـــوب ، وخديجة الحديثـــي ، بغداد ، 1967 ، ص 137

[2] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الصوفي الشعري العربي المعاصر) ، ص 32

[3] ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط1 ، مهرجان القراءة للجميع ، مصر ، 2003 ، ص 306

الإيغال في سماء النفس الإنسانية و الروح العلوية حدودا قصية جدا ، جعلته في بعض الأحيان يتخطى المناخ الرمزي ويحتويه " [1] . وإذا كان الخطاب الشعري الصوفي القديم يستعمل الرمز غير مقصود لذاته وهو ليس وليد وعي فني وجمالي ، فإنّ الخطاب الشعري الصوفي المعاصر يراعي الجمال الفني بأبعاد روحية . ولعل الشعراء المعاصرين وجدوا في الرمز الصوفي " حلا فرديا لتعاسة الواقع ، ومواجهة الظلم والعزلة التي سيطرت على الواقع العربي ...وعلى هذا النحو يصبح التصوف بشكل عام رمزا للسمو الروحي على الآلام والهموم ، وكذا الثورة على العبودية والاضطهاد " [2].

إنّ الرمز الشعري عود إلى الينبوع الأول للغة في شكلها المجازي القديم ، وهو " اتصال دائب بالعلو في طابعه الإلهي ، وطابعه الإنساني ، في مفارقته و محايثته على نحو ما نجد فيما أبدع الصوفية في أدبهم من رموز " [3] . و في قصائد شعرائنا الجزائريين تجلى الرمز الصوفي في صور عديدة أهمها : المرأة ، الطبيعة ، الخمرة ، الرحلة ، والأحرف الأبجدية . هذه الرموز الدنيوية الحسية هي المعادل الموضوعي للتجربة الصوفية ، تتسم بلغة رمزية زاخرة بتلك الألفاظ الحسية التي " يلتمسون بها دلالات روحية متعالية من خلال تجاوز الدلالة اللغوية الأولى إلى مستوى دلالي آخر ، مما جعل البعض يرى أنّ معظم الأدب الصوفي يمثل البكارة اللغوية ، لكون لغتهم تترفع عن المباشرة " [4].

III – 2 – 1 رمزية المرأة :

تعد المرأة النموذج الأعلى للجمال الأرضي لذلك تتخذ التجربة الصوفية منها موضوعا هاما في تجلياتها ، ويمثل الجوهر الأنثوي رمزا للحب الإلهي ، حيث يتأمّل الشاعر الجمال الأبدي في المرأة باعتبارها وسيطا يكشف به الجمال غير المخلوق عن ذاته ، وليس ذلك الجمال الظاهري الذي

[1] ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات) ، ط1 ، ج2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1982 ، ص 129
[2] عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) ، ص 199
[3] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 120
[4] السعيد أبو سقطة ، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط2 ، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات ، عنابة – الجزائر ، 2008 ، ص 93

يغري بفتنة الجسد و المثير للشهوات والغرائز المكبوتة ، و" إنما هي البحث عن الجمال اللامتناهي الكائن وراء الحس المتكثر ...وساعد ذلك على إزالة ما غشي تمثال المرأة من غبار مقيت ، فإذا بها حسن رائق نقي ينم عن مصدر الجمال المطلق وواهب الحسن ومبدعه " [1]. لذلك نراها في سياق التعبير الصوفي تتجاوز دلالتها العادية بعدما اكتست شحنة خاصة " محمولة بتصورات عرفانية ، ومتشبعة بعصارة التجربة الروحية للتصوف " [2].

لقد وظّف شعراؤنا رمز المرأة توظيفا يوحي إلى الحقيقة المحمدية تارة ، وأخرى للذات الإلهية المقدسة ، وثالثة إلى الحب الأزلي بين الخالق والمخلوق . فمن الشعراء الذين وظفوا المرأة طريقا إلى الحقيقة المحمدية التي هي أكمل مجلى خلقي ظهر فيه الحق نجد الشاعر عثمان لوصيف في قصيدته المطولة « قالت الوردة » إذ يقول :

" فِي السَمَاوَاتِ عَانَقْتُ مَعْنَاكِ

رُوحَكِ

واسْمَكِ

عَانَقَتْنِي ...

ثُمَّ هَا إِنَنِي الآنَ أَلْمَسُ فيكِ الحَقِيقَةِ

نَابِضَةً مُتَنَبِّضَةً بالبُرُوقِ الطَرِيَةِ ! " [3]

ويقول :

" أَتَلَمَّسُ فِيكِ الحَقِيقَةَ بَيْضَاءَ

مِثْلَ البَرَاءَةِ

[1] إبراهيم بسيوني ، نشأة التصوف الإسلامي ، ط1 ، دار المعارف ، مصر ، 1969 ، ص 177
[2] وفيق سليطين ، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحيد ، ط2 ، دار الرأي للنشر والتوزيع ، دمشق – سورية ، 2007 ، ص 96
[3] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 52

إِشْرَاقَة الرُوحِ والرّعْشَة السَارِيَة

أَقْرَأُ فِي فَجْرِ عَيْنَيْكِ

أَيْقُونَةَ اللهِ تَعْبُقُ بِالدَنْدَنَاتِ

وَتَنْضَحُ بِالعِشْقِ والنَشْوَةِ الضَّارِيَة

آهِ يَا امْرأةٍ يُزهِرُ الكَوْنُ فِي فَيْضِهَا اللّدُنِي

وَيَخْضَوْضِلُ الكَوْنُ فِي نَارِهَا الصَافِيَة " [1]

لقد أصبحت المرأة في نظر الشاعر عثمان ذلك الكائن الذي يتجاوز الجسد المتعة إلى الحقيقة الأزلية . والحقيقة – عند ابن عربي – من ناحية صلتها بالعالم هي " مبدأ خلق العالم وأصله ، من حيث أنها النور الذي خلقه الله قبل كل شيء ، وخلق منه كل شيء "[2] ، أما من ناحية صلتها بالإنسان فهي " منتهى غايات الكمال الإنساني ، فهي الصورة الكاملة للإنسان الكامل الذي يجمع في نفسه حقائق الوجود " [3] . وأمّا من الناحية الصوفية فهي "المشكاة التي يستقي منها جميع الأنبياء والأولياء العلم الباطن " [4]. إنّ هذا العشق للحقيقة هو ما تدعو إليه الصوفية ، وذلك هو مطمح الشاعر ومبتغاه في الأخير .

كما أنّ توظيف رمزية المرأة للدلالة على الذات الإلهية المقدّسة يعدّ إحدى سبل التعبير للبوح والاتصال الروحي . يقول الشاعر عبد الله العشّي في قصيدة « أول البوح » :

" أَوْقَفْتِنِي فِي البَوْحِ يَا مَوْلَاتِي ،

قَبَضْتِنِي ، بَسَطْتِنِي

---

[1] المصدر السابق ، ص 53
[2] سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص 348
[3] المرجع نفسه ، ص 348
[4] المرجع نفسه ، ص 348

طَوَيْتِنِي ، نَشَرْتِنِي

أَخْفَيْتِنِي ، أَظْهَرْتِنِي

وَبُحْتُ عَنْ غَوَامِضِ العِبَارَة " [1]

وفي قصيدة « الغياب » يقول أيضا :

" آهِ ..

مَوْلاَتِي تَجَلَّتْ

هَذِهِ أَنْفَاسُهَا تُلْهِبُ صَدْرِي

بَعْدَ أَنْ أَلْهَبَهُ

جَمْرُ اضْطِرَابِي " [2]

يخاطب الشاعر الذات العلوية في صورة رامزة هي المرأة التي أوقفته في قصيدة « أول البوح » ، وتجلت له في قصيدة « الغياب » ، والوقفة عند الصوفية هي توقف السالك بين مقامين ، استوفى الأول وتوقف " ليُعرّف في تلك الوقفة آداب المقام الذي ينتقل إليه ، وأما التجلي ، فليس أعظم لدى الصوفية أن تتجلى الذات الإلهية في دال المرأة الرامز للجمال المطلق الذي يصعب تصوره وتقييده بنموذج دنيوي . وهنا " يتم تصعيد المظهر الفيزيائي الأنثوي إلى أعلى مستويات الروحانية الصوفية ، وهذا يبرز لنا القيم الروحية التي يطرحها النص الشعري الصوفي الجديد " [3] .

ومما ألفيناه من إيحاء رمز المرأة إلى الحب الأزلي بين الخالق والمخلوق قول الشاعر عقاب بلخير في قصيدة « حالات » :

---

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 5

[2] المصدر نفسه ، ص 77

[3] عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) ، ص 214 – 215

" تَبَارَكْتَ يَا حُبًّا عَرفتُ بهِ الحَيَا ** وَعُلقْتُ حَتَى انْحَلَّ فِي حَبْلِهَا حَبْلِي

فَيَا أيُّهَا المُنْحَلُّ كيفَ خَلاَصُنَا ** وَمَا بِيَدِي مِنْ بَعْدِ حَلّكِ من حَلِّ

شغلتَ الهَوَى عَنْ شُغلِ مَنْ شُغْلُهُ الهوى ** وصِرتُ بمن أشغلتَهُ دونما شُغْلِ

تَنَاجَيْتُها في سَاعةٍ مِنْ تَوَقّدٍ ** وأَلْحَقَنِي قَلْبِي إِلَى قبْلة القبْلِ

فحيَّيْتُها بعدَ التَحِيّةِ أسْبَلَتْ ** وَرَاءَ رِدَاء الرُوحِ حَيثُ ارْتَقَى كُلِّي " [1]

في هذه الأبيات بدا الشاعر في ارتقائه بالحب الإلهي فانيا بذاته متحدا بمحبوبه ، اختلطت عليه الضمائر فالأنت أنا ، والأنا أنت وهو دليل على امحاء الصفات واختلاطها . إنّ هذا الحب من الأحوال يباركه الله ، ويكون الترقي والسفر فيه سريعا ، ذلك أنه متى اتقدت أنوار الحب تطوى الطريق ويكون الوصـــول مبكرا . ولقـد مثّـــل المخاطَب الأنثـوي " منطلقا أوليا من خلاله يسمو الصوفي إلى محبة الذات الإلهية ، وعليه فقد غدا رمز المرأة معادلا موضوعيا للتعبير عن لواعج الحب الإلهي ، مما جعل النص الشعري الصوفي يوحّد بين الذات / الموضوع /المرأة / الله محاولة للتأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني ، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة " [2] .

III – 2 – 2 رمزية الطبيعة :

استعمل الشعراء الصوفية مظاهر الطبيعة بشِقّيها الحي والجامد تعبيرا عن تجاربهم الروحية ، واتخذوها مكافئا رمزيا لأسرار غنوصية منها أنّ كل مظاهر الوجود ومخلوقاته هي تجلّ من تجليات الذات الإلهية ، ظهرت للوجود نتيجة الحب الإلهي الأزلي ، تستثير مشاعر الشعراء ونوازعهم بما فيها من اتساق ودلالة على عظمة الخالق ، ذلك أنّ الله لمّا أحبّ أن يُعرف أخرج

[1] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ص 22
[2] السعيد أبو سقطة ، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص 92

الكائنات من وجودها العدمي إلى وجودها الظاهر لكي يرى ذاته فيها ، وقد وُظّفتْ " بنسق رمزي أشرب الكون تصورا لواحدية الوجود ، سواء في شكلها الميتافيزيقي المجرد ، أو في مظهرها الوجداني المتدفق بالصور والمجازات " [1].

إنّ الوحدة تتجلى في الكثرة المنتشرة في الطبيعة ، وهي عند ابن عربي تمثل المرآة ، حيث الطبيعة بعوالمها " صور في مرآة واحدة ، بل صورة واحدة في مرايا مختلفة " [2]. يقول الشاعر محمد خليل عبو في قصيدته « ضيف البحر 1 » :

" وَأَنَا البَحْرَانْ

وَأَنَا الشَمْسُ تُسَافِرُ والحُسْبَانْ

والنَجْمُ عَلَى مَتْنِي...

والشَجَرُ الأَخْضَرُ يَهْتِفُ لِي

أَشْعِلْ مَاءَكِ يَا ضَيْفَ البَحْرِ ...تَفَجَّرْ

واسَّاقَطْ كِسَفًا يَا بَحْرِيَّ القَلْبِ ...

وأَرْسِلْ ظِلَّكَ للشُطْآآنْ " [3]

تعددت الصور الطبيعية في هذا النص الشعري دوالا رامزة لوحدة الوجود كالبحرين والشمس والحسبان و النجم والشجر الأخضر والماء والظل والشطآن ، مُحيلة إلى ما استقرت عليه العرفانية الصوفية من تضايف بين الوحدة والكثرة ، وأنّ " الطبيعة في تكثّر مظاهرها وتقابل أعيانها وصيرورتها وحركتها ليست إلا انكشافا للألوهية المحايثة الباطنة فيها " [4]. كما أنّ العلامات الرامزة

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 289
[2] محي الدين بن عربي ، فصوص الحكم ، ط2 ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة – مصر ، 2006 ، ص 36
[3] محمد خليل عبو ، سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ ، ص 25
[4] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 293

لحقل الإبحار هي وسيط للرحلة العروجية ، ومنها : البحر ، البحران ، الماء ، الشطآن . و يمثل البحر الدال المصدري لهذا الحقل، إذ" يعبّر عن العمق والاتساع ، وكذا الغزارة ، فهو مصدر الماء ، ورمز الخصب والحياة ، وقد استعار بن عربي من البحر صفاته : الاتساع ، الشمول ، الإحاطة ، العمق ، الخطر ..إلخ ، ليعبّر به عن العلوم العرفانية الاستسرارية " [1].

ومن الصور المفعمة بالجمال ، والحس الرهيف الذي انكشفت بواسطته الطبيعة لعيان الشاعر بوصفها شفـرة للألوهية المحايثة نجد أبيـات الشاعر عقاب بلخير يقـول في المقطـع 12 من قصيدة « حالات » :

" فَمَـــــنْ يَسْـــــأَل الصُـــــبْحَ النَـــــدِيَّ الـــــذي يُـــــرَى
تَصُـــــبُّ زُهُـــــورُ الآسِ فِـــــي خَـــــدِّهِ النَـــــدَى
وَيَسْـــــــأَلُ كُـــــــلُّ السَـــــــائِرِينَ لِـــــــرِزْقِهِمْ
وَقَـــــدْ جَعَلُـــــوا نَجْـــــمَ الشَـــــمَالِ لَهُـــــمْ هُـــــدَى
وَيَسْـــــأَلُ عَـــــنْ ثَـــــوْبِ الـــــدُجَى وَهْـــــوَ مُرْسَـــــلٌ
علـــــى هَمْـــــسِ رِيـــــحٍ أَتْرَعَتْـــــهُ تَـــــوَدُّدَا
وَعَينِـــــي التـــــي لـــــمْ يَعْـــــرِفِ النَـــــوْمُ جَفْنَهَـــــا
وَقَـــــدْ نَـــــامَ مِـــــنْ أَدْنَـــــى إلـــــى النَـــــومِ مَرْقَـــــدَا
فَقُلْـــــتُ لَهـــــا يَـــــا عَـــــينُ أنّـــــى أعُسُّـــــهُ
وهيهَـــــاتَ هـــــذا الوَعْـــــدُ يـــــأتي لنـــــا غَـــــدَا
فَجَـــــاوَبَنِي عَنْهـــــا تَلَمّـــــسُ كَفِّـــــهِ
خِـــــلالَ نَســـــيمِ الصُـــــبْحِ حيـــــثُ هُنـــــا بَـــــدَا "[2]

لقد ساق الشاعر أبياته بلغة مفعمة بالرمـز على وحـدة شهود المحبوب في حضرة وجـوده المتعين بكل ما يتجلى به من الصور الحسية والمعنوية في عالم الطبيعة ، فالصبح الندي ، وزهور

[1] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 371
[2] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ص 25

الآس ، والندى ، ونجم الشمال ، والدجى ، والريــح ، والنسيــم كلها تجليات " من جملة التعينات التي عيّنها الموجود الحق ، فظهرت به وظهر بها من حيث أسماؤه الحسنى وصفاته العليا " [1].

لقد بدا جليا أنّ الصوفية توظّف الطبيعة على غير ما يوظفها الآخرون ، وتصبغ عليها ما لم يصبغه الغير . ومن شعرائنا الذين وظّفوا الرموز الطبيعية بوعي عميق ، وحسّ وجودي يُظهر المتعــدد في صورة الواحد ، عثمان لوصيـف الذي يعلن بأنه يؤمن بالتناسخ والفيض في الكائنات ، يقول في قصيـدة « قالت الوردة »:

" كَائِنٌ أزليٌّ أنَا ..أَتَنَاسَخُ فِي كُلِّ شَيْءٍ

وَأَرْحَلُ ..أَرْحَلُ حَيًّا وَمَيْتْ

أَتَنَاسَلُ فِي كُلِّ عَصْرٍ ، وَأَسْكُنُ فِي كُلِّ بَيْتْ

أَتَوَحَّدُ بِالنَار ..وبالجُلّنارْ

أتَغَلْغَلُ فِي هَزْهَزَاتِ الصَدَى

في بَصِيصِ النَدَى ، فِي مَصِيصِ العُطُورْ

وَتَمْشِي مَعِي الرِيحُ أنَّى مَشَيْتْ " [2]

لقد أصبح الشاعر في مقام امتزج فيه الأنا بالهو ، مما جعله يفيض على كل الكائنات وهي مصدر له ، فالأنا " واحدة من حيث تعينها الذاتي ، إلا أنها تضم صفات وقوى وأفعالا وشئونا كثيرة ، وهذه الكثرة موجودة في النفس الواحدة ، والنفس الواحدة سارية فيها ومحيطة بكلّ ما يصدر

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 295
[2] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 29

عنها ، وكما التبست النفس الواحدة بصور الحس المتنوعة ، التبس الوجود الواحد بالأشياء فظهر في كل عين " [1].

III – 2 – 3 رمزية الخمرة :

استلهم الصوفية رمز الخمرة من التراث الشعري العربي القديم ، حيث كان شعراء اللهو قديما يتغنون بها ، ويصفون إناءها وشاربها ولونها ، وكانت لها مجالس يصفونها ويتغنون بها كفنّ من فنون الشعر . فاستفاد الشعر الصوفي من هذه التجربة في التعبير عن حالات شبيهة بتلك التي يعيشها الشاعر مع الخمر ولو من وجه مختلف ، ووظفها من منظور صوفي عرفاني . فقد ورد في حديث للرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال " إنّ لله تعالى وتبارك شرابا لأوليائه إذا شربوا سكروا ، وإذا سكروا طربوا ، وإذا طربوا ذابوا ، وإذا ذابوا خلصوا ، وإذا خلصوا وصلوا ، وإذا وصلوا اتصلوا ، وإذا اتصلوا لا فرق بينهم وبين حبيبهم"[2]

إنّ نهاية السُكْر هي الاتصال بالحبيب والانتشاء بمشاهدة جمال المحبوب ، ومطالعة تجليه في الأعيان ، دهشة وانبهار ، وحيرة وهيام ، وعندها تتزاحم الصور والرؤى ، ويتوثب الخاطر ، وتطوى الأبعاد ، وتزال الفروق ، ويشطح بالأقوال الغريبة والعبارات المريبة مسرورا بشهود الجمال . " وهذه الحالة المركبة من السكْر والبسط والشطح من شأنها أن تملأ الذات بحقيقتها الوجودية لتنطق بما يبهر ، وتعلن للأشهاد – وهي منتشية بالوجود – فرحة بالكشف المفاجئ ، بلغة مليئة بالحماس والمفارقة " [3]. ويعدّ ابن الفارض من أكثر الشعراء الصوفية الذين أحسنوا توظيف رمز الخمرة ، فقد نظم قصيدة تختال رقة وجمالا وَسَمَها بـ«الخمرية » وقد وصفها بأروع صورة يقول فيها :

" يَقُولُونَ صِفْهَا فَأَنْتَ بِوَصْفِهَا ** خَبِيرٌ أجلْ عِندِي بِأَوْصَافِهَا عِلْمُ

صَفَاءٌ ولا مَاءٌ ولطفٌ ولا هَوَا ** ونورٌ و لا نار و روحٌ و لا جسمُ

[1] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 291
[2] كامل مصطفى الشيبي ، الصلة بين التصوف والتشيع ، ط1 ، بغداد – العراق ، 1963 ، ص 236
[3] عاطف جودة نصر ، شعر عمر بن الفارض (دراسة في الشعر الصوفي) ، ط1 ، دار الأندلس ، بيروت – لبنان ، 1982 ، ص 135-136

تقدّم كل الكائنات حَدِيثُها ** قديما ولا شكْلٌ هُنَاكَ ولا رَسْمُ " [1]

ولقد امتدّ تأثير رمزية الخمرة إلى الخطاب الشعري المعاصر ، فوظّف الشعراء المعاصرون ألفاظ الخمر ومصطلحاتها للتعبير عن الانتشاء بالحب الإلهي مستلهمين تراث الشعر الخمري بصوره وأساليبه وأخيلته ، وكان أحسن من وظفّ رمزية الخمرة لدى شعرائنا الجزائريين خمرة إلهية هو الشاعر عثمان لوصيف حيث يقول :

" السَّمَاوَاتُ تَغْسِلُنِي بالنَبِيذِ

وتُلْبِسُنِي سُنْدُسًا ويَقَقْ

السَمَاوَات ..

يا للسَمَاوَاتِ مِنْ شَاعِرٍ يَحْتَرِقْ ! " [2]

فهي إذن الخمرة الروحية الإلهية ، وفي مقطع آخر يقول :

" عَانَقْتُ زَهْرَةَ رُوحي

ولاَمَسْتُ نَبْضَ الوَمِيضِ الإلهِي

ثُمّ اعْتَصَرْتُ العَنَاقِيدَ

أتْرَعْتُ كَأسيَ خَمْرًا تَشِفُّ صَفَاءً

تَعَلّمْتُ أَنْ أَتَغَنّى لِمَجْدِ الحَيَاةِ

وأنْ أنْتَصِرْ " [3]

---

[1] ابن الفارض ، سلطان العاشقين ، ط1 ، مأمون غريب ، الدار المصرية اللبنانية ، 1985 ، ص 41
[2] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 22
[3] المصدر نفسه ، ص 27

إنه يعبّر عما ذاقه من المعارف الإلهية وفيوضات المعاني وأدرك منها أنّها خمرة تشع الحياة منها ، تجددا واستمرارية ، ويقول في مقطع آخر منتشيا بخمرة روحية صوفية :

" تَتَسَاءَلُ عَنِّي

وَنُورُكَ مِنِّي

فخُذْ مِنْ حُمَيَّايَ كَأْسًا إذن

وارتَشِفْ نُخْبَ شِعْرِي وَصُوفِيَتِي

ثُمَّ رَدِّدْ عَلَى مَسْمَعِ الكَائِنَاتِ :

انْتَشَيْتُ .. انْتَشَيْتُ !" [1]

وهنا يدعو الآخر بأن يتذوّق الشراب الإلهي المسكر كي تنكشف له الأسرار وتحصل له النشوة الكبرى . ونلاحظ أنّ الشاعر عثمان ملمّ بالتراث الخمري الذي بلغ من الناحية الأسلوبية تمام النضج والاكتمال ، وهذا ما يدل على أنّ الشعراء المتصوفة " يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حس تاريخي متحول بواسطة طبيعة السياق من حيثما تؤول إلى موقف عرفاني له سماته الميتافيزيقية ، وخصائصه الإستيطيقية المتمثلة في التوحيد بين الموروث من حيث تاريخيته ، والإسقاط المتمثل في تناول تلكم الأنماط الثابتة التي أشربت في الشعر الصوفي خصائص عرفانية محددة " [2] .

ولم تعد الخمرة الصوفية تهويمات ، وفيوضات وبحثا عن الاتحاد والحلول فحسب ، وإنما أصبحت أيضا عندهم ضربا من الرموز يعبر فيها ومن خلالها الشاعر عن همومه وأحزانه

[1] المصدر السابق ، ص 31
[2] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 361

ومشكلاته الحضارية تجاه أمته من جراء ضعفها الحضاري " [1]. فها هو الشاعر محمد علي سعيد يعبّر عما ألمّ به من أوجاع جراء نكسات الوطن حيث يقول :

" إِنَمَا وَطَنِي

لَمْ يُبَارِحْ عَبَاءَتَهُ

واسْتَقَلَّ جُنُونُ النَدَمْ

قَبَسًا وَكِتَابًا

تَرَاءَى / اضْمَحَلَّ

عَلَى قِصَصٍ فِي الخُطُوطِ

لَمْ أَرَ الوَاقِفِينَ

وَلَكِنَهَا ذِي التِلاَل التي انْبَسَطتْ

سَجَدَ الخَمْرُ فِيهَا /

اسْتَفَاقَ الذي لمْ يَجِدْ نَشْوَةً فِي الكَلامْ

فَقَطَّعَ أَيْدِيَهُ في نِثَارِ الصَخَبْ " [2]

لقد بدت رمزية الخمر هنا هروبا من الواقع ونسيان المآسي ، فالشاعر محمد علي سعيد يصف حالة من حالات الاغتراب التي يعيشها ، فهو غريب في وطن لم يتقدم وظل يراوح مكانه ، يشعر فيه بالندم المفرط على بقائه فيه ، لم يعد ذلك الوطن (الواقع) كما كان في ماضيه المشرق بالمجد فقد اضمحل و تلاشى وأصبح قصصا مكتوبة لا أكثر، ولم يعد يرى من ينهض به (من

[1] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 283
[2] محمد علي سعيد ، جيوب الرذاذ ، ص 89 - 90

الواقفين) . في هذه الحالة تتطلع نفسه إلى موطن آخر ، يتسامى فيه ، يسكر بخمرة إلهية ، فتنبسط له الرؤى ، وثمة يشعر أنه استفاق لأنّه سيرى ما لا يُرى ويفتن بما رأى ، وتتعطل لغة الكلام لتبدأ لغة الصمت . لقد بدت الخمر برزخا بين عالمين متناقضين ، وهذا ما يجعل رمزيتها تتحول إلى وسيلة للتغلب على الهموم ونسيان الواقع عن طريق " تعطيل الوعي وتنشيط اللاوعي الذي يجعل الذات تعلو على الحقائق المادية الثابتة إلى الحقـــائق الروحية السامية" [1].

III – 2 – 4 رمزية الرحلة :

تعدّ الرحلة كرمز من رموز اللغة الصوفية المشفرة ، وهو رمز رحب الدلالة " يكشف لنا عن العلاقة القائمة بين الواقعي والتخيلي ، وبين الإيمان والفعل ، وبين رحلة البدن ورحلة القلب " [2] . وتتم هذه الرحلة بمنظور متخيل وفي ذلك يقول ابن عربي " إنه سلوك معرفة ذوق وتحقيق ، لا سلوك مسافة وطريق ، إلى سماوات معنى لا مغنى "[3] ، كما أنها تتم وفق خطاب سردي تتوافر فيه الأزمنة والأمكنة وأحيانا شخصيات ، وتكون مستندة على عناصر الحكي والتشويق . وهي تختلف من صوفي لآخر ، و ترتبط بالرؤيا والعروج الصوفي الذي يتم بإرادة وتدبير الذات الصوفية ، حيث يسعى الصوفي للوصول إلى الأحوال السامية ، وتحقيق الاتصال بالمطلق ، وهذه التجربة لها رموزها الخاصة ، و حضورها في الخطاب الشعري " هو حضور عشوائي ، وغير مبني على أساس ثابت ، إذ تتعدد مظاهر العروج وتتباين انطلاقا من تباين التجارب الصوفية " [4] . ويمكن تجسيد الرحلة العروجية باتجاه الذات في الشكل الآتي :

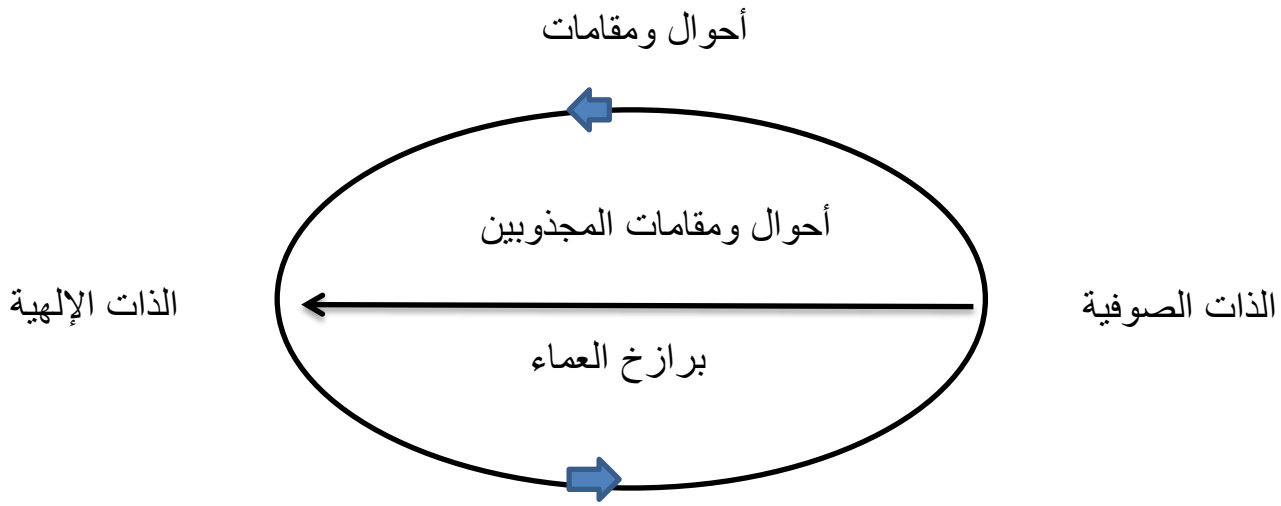
---

[1] عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) ، ص 264

[2] حكيمة بوشلاق وسمراء لبصير ، رمزية الرحلة في خطابات المتصوفة ، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب ، جامعة المسيلة ، العدد 03 ، 2018 ، ص 34

[3] محيي الدين بن عربي ، الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج ، تح: سعاد الحكيم ، ط1 ، دار دندرة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1988، ص 53

[4] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 349



الرحلة العروجية باتجاه الذات

ويخبرنا نصر حامد أبو زيد عن حقيقة هذا المعراج فيقول : " إنّ معراج الصوفي ليس إلا رحلة روحية يتخلص فيها تدريجيا من علائقه بعوالم الظواهر نافذا إلى باطنها الروحي ، وإذ يرهف السمع لأرواح الموجودات في معراجه يكتسب معارف تتزايد بدرجة رقيّه في المعراج ، ومع التزايد الكمي في المعرفة يحدث تحول كيفي في قدرته على السماع ، حتى يصل إلى فكّ شفرة بعض أبعاد اللغة الإلهية (كلمات الله الكونية). في هذه الرحلة تنطبع في النفس – نفس الصوفي العارف – شفرة اللغة الوجودية ، فيتمكن من النفاذ إلى الافاق ، فيرى الآيات في الآفاق كما يراها في نفسه " [1].

ومن شعرائنا الذين عبّروا عن الرحلة العروجية وما يعتريهم فيهم من ظمأ وأشواق لارتياد المجاهيل ، ومكابدة المخاطر بغية الوصول ، نجد الشاعر فاتح علاق في قصيدته «على طريق إرم» يقول :

" آنَ أنْ أُشْعِلَ الطُرُقَا

نَحْوَ شَمْسِي البَعِيدَة

[1] نصر حامد أبو زيد ، هكذا تكلم ابن عربي ، ط ؟ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2002 ، ص 142

مِنْ هُنَا مَرّتِ الأفْئِدَة

صَعَدًا صَعَدًا

تَجْرَحُ الأُفُقَا

هَذا فُؤَادُ الجُنَيْدِ يَلُوحُ

وذَا قَلْبُ بِشْرٍ يطلُّ

وَرَابِعَةٌ نَجْمَةٌ تَتَألّقُ فِي كَبِدِي

هَذِي مَنَازِلُهُم فاسْتَظِلّي بِهَا

مِنْ هَجِيرِ الرِّغابِ

وَمِنْ سَطْوَةِ الجَسَد

أَشْعِلِي القَلبَ حتى أَرَى خُطْوَتي

في نَشِيدِ الجِبَالْ

لنْ تَرُدَّ طُمُوحِي البِحَارَ

وَإِنْ غَمَرَتْنِيَ

لَنْ تُزَحْزِحَنِي صَهَوَاتُ الرِمَالِ

وَإِنْ أَحْرَقَتْنِي

دَلِيلِي مَعِي لايَزَالُ

يَشُقُّ طَرِيقِي إِلى إِرَم " [1]

لا شك أنّ الشاعر في هذه القصيدة يعيش رحلة صوفية في أعماق ذاته وهو يعرج صاعدا إلى الله بما أوتي من خيال خلاق ومعاني متعالية . وتعد " « إرم ذات العماد » في مخيال الأدباء والصوفية كالسياب وجبران ونسيب عريضة رمزا للبحث والوصول إلى العالم المحجوب والمجهول ، عالم السماء وعالم المعرفة والحق والكمال ، إنها رمز الرحلة الشاقة ، رحلة المتصوفين العارفين إلى الله والملكوت .." [2]. إنّ الشاعر فاتح علاق في رؤاه الحالمة يصعد ويخترق الأفق والحجب وثمة تظهر له نجوم تتألق تعكس أفئدة كبار المتصوفين القدامى أمثال الجنيد ، وبشر الحافي ، ورابعة العدوية ، ويرى أنوار منازلهم ، فنجده في مفارقة عجيبة يخاطب روحه وذاته التي أضرمها حرّ الشوق أن تستظل من هذا الحرّ بنورهم ونور منازلهم الوهاج، ولا يهمه إن احترق ! بل يطلب الشاعر المزيد من الاشتعال ! ليس إلا من أجل أن يصل إلى إرم التي هي رمز الوصول الصوفي لله والملكوت .

كما نجد لدى الشاعر عثمان في قصيدته « البحر » عروجا صوفيا جمع فيه رموز مظاهر الطبيعة ، ورمز الجوهر الأنثوي ، ورمزية الجسد ، من أجل أن تتكشف له حقائق الوجود ، و ينتشي بكأس المحبة الإلهية ، يقول :

" أَتْرُكُ جَسَدِي ..وَأَرْحَلُ فيكِ

أَيُّهَا البَحرُ الآخَرُ

يَا جَسَدَهَا المُتَرَامِي ..المُصْطَخِبْ

أَرْحَلُ عَبْرَ أَمْواجٍ مِنَ الضَوْءِ المُتَرَجْرِجِ

أَرْسُو عَلَى جُزُرٍ بِلَوْرِيَةٍ

---

[1] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 41-42

[2] عبد السلام صحراوي ، الرحلة إلى " إرم ذات العماد " ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع 32 ، ديسمبر 2009

وَأَنْسَرِبُ بَينَ الخُلْجَان

وَعَبْرَ النَبَاتَاتِ المَائِيَة

أَشْبُكُ أَصَابِعِي بِأَصَابِعِكِ

والبَحْرُ يَمْزَجُ ظِلَّيْنَا فِي نُورٍ وَاحِد

يَصْهَرُ نُورَيْنَا فِي ظِلٍّ وَاحِد

أَبْحَثُ عَنْ وَجْهِكِ فَيَتلاشَى فِي البَحْر

تَبْحَثِينَ عَنْ وَجْهِي فَيَتَلَاشَى فِي البَحْرِ

نَسْقُطُ فِي عِزِّ الإِغْمَاءِ

مَغْشِيَيْنِ فِي القَاع

نَتَمَدَّدُ عَلَى رَمَلِ البَحْر

فَيَنْبَجِسُ مَا بَيْنَنَا يَنْبُوعُ مُشْتَعِلٌ

نَنْغَمِسُ مُشْتَبِكِينَ

في نَارِ اليَنْبُوع

نَصَّاعَدُ كَالنَّافُورةِ حَتَى سَطْحِ البَحْر

ثُمَّ

نَمْتَدُّ

عَبْرَ ..الأُفْقِ

إِلَى قُبَّةِ السمَاءِ

نُبُوءَة ..وَرُؤْيا

لا نُبُوءَةَ إلا في البَحْر

لا رُؤْيَا إلا في البَحْر " [1]

في هذه الرحلة يترك الشاعر واقعه الاجتماعي الذي يعيق حرية الروح ويرحل إلى عوالم الجمال المطلق ، حيث السفر الدائم في عالم الطبيعة عالم التجليات الإلهية ، فكان لابد له أن يتخلى عن جسده متطهرا من شوائب المادة ، وعلائق الأجسام الكثيفة التي تعوق الارتقاء، وقد اتخذ في ذلك جسد المرأة برزخ عبور للتوحد والانصهار والتسامي من أجل الاتصال بالحقيقة المطلقة والري من المعارف الإلهية . إنّ هذه الرحلة التي يقوم بها الشاعر لوصيف هي ضرب من العروج نحو السماء . وكان وسيط هذه الرحلة العروجية هو البحر الذي استعمله الشاعر بكثرة ملفتة ، حتى أنه وسم عنوان القصيدة به ، والغوص في البحر وفي أعماق المجاهيل هو الفعل الذي يكشف عن اتجاه حركة العشق الإلهي . وهو ما يفسّر " ربط أغلب الصوفية المتأخرين الألوهية بصورة البحر ، إنّ البحر في الشعر الصوفي المتأخر يجمع بين فكرة الأعماق والسكون الأبدي ، وفكرة الغوص تجسّد فعل الفناء أي اختراق حدود الذات والعودة إلى حرارة الأعماق المائية الأبدية " [2].

III – 2 – 5 رمزية الأحرف :

أخبر المتصوفة أنّ الحروف صادرة في أول نشأتها عن النفس الرحماني ، واعتمدوا على المعنى الباطن الخفي لها ، وأسرارها – كما يشير ابن عربي – توجد في عوارض الأنفاس حيث " تعرض للنفس الرحماني ما يحدث عين الحرف ، ويعرض للحرف ما يحدث الأسماء ، فأينية الأسماء في الحروف ، وأينية الحروف الأنفاس ، وأينية الأنفاس الأرواح ، و أينية الأرواح لا تتكثر

[1] عثمان لوصيف ، قراءة في ديوان الطبيعة ، ص 78 - 79
[2] منصف عبد الحق ، الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 404

إلا في المظاهر " [1] ، والحرف لدى السادة الصوفية يرمز إلى حقائق الاسم والصفة الإلهية ، وقد برّر ابن عربي الرمزية الحروفية بربطها بالمراتب الوجودية ، والموجودات العينية . و " لعل في قدسية الحرف ما يشير إلى تشرّب الشاعر من معين العبارة الصوفية ، والاقتداء بقدسية الحرف عندهم " [2] ، حيث حضرت الحروف بطقوسها في شعرنا العربي المعاصر ولم يكن شعراؤنا الجزائريون بمنأى عن استخدام هذا الشكل من أشكال الرمز الصوفي ، فقد ألفينا الشاعر عبد الله العشي يهدي ديوانه « صحوة الغيم » إلى أبجدية الحروف ! قائلا :

" إلى ...

صحوة أنتظرها

وغيمة أتوقعها

وأبجدية تعبّر بمائها سلطان المسافات " [3]

كما ألفينا قصائد الديوان كلها معنونة ومرتبة بحروف الأبجدية ، وقد جعل لها فاتحة شعرية سمّاها « فاتحة الأبجدية » يقول :

" اللهُ يا اللهُ

أنَرْتَ مِنْ أَمَامِهِ أضْوَاءَكَ الخَضْرَاءَ

فاسَّاقَطَتْ على يَدَيْهِ

لَكِنَهُ ...

مُنْطَفِئَ القلْبِ ، كُلُّ نَبْضٍ فِيهِ

---

[1] محمد كعوان ، ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 287

[2] عبد القادر فيدوح ، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية (في شعر أديب كمال الدين) ، ط1، منشورات الضفاف ، بيروت – لبنان ، 2016، ص 175

[3] عبد الله العشي ، صحوة الغيم ، ص 5

مَدِينَةٌ عَمْيَاء

اللهُ يا اللهُ " [1]

ثم نجد العناوين التالية مرتبة حسب الحروف الهجائية : ألف الأسماء ، حكمة الباء ، تاء لذاكرة البنفسج ، الثاء تغزل ليلـ(ها) ، جفن الغمام ، حيرة المعنى ، خجل الأسئلة ، دال بقطر الندى ، ذروة المسافة ، رجع الصدى ، زاي لم يكن ، سرّ لغيم الضحى ، شبح الكلمات ، صوتان للقصيدة ، ضاد سوف أفتح ، طائر في الإيقاع ، ظل لا يحجب ، عين على شرفة الوقت ، غواية كان مد ، فصل هل يقول ، قاف كاف ، لام أخضر ، ماء الانشاد ، نون الصحو ، واو وأشرقت ، ياء السـلام .

كما أنّ الشاعر أقام احتفالا للأبجدية في قصيدة من ديوانه « مقام البوح » دعاها بـ«احتفال الأبجدية» يقول فيها :

" حَطّتْ عَلَى شَفَتيَّ هَذِهِ الأبْجَدِيَة

أَلِفٌ تَعَطَّرَ بالخُزَامَى

وَتَضَوَّعَتْ مِنهُ اللُحُونْ

والمِيمُ حُورِيةٌ تُسَرِّحُ شَعْرَها الفَتّانَ

قُرْبَ النَبْعِ

تحتَ التِينِ والزَيْتُونِ

وتَرُفُّ هَاءٌ كالفَرَاشَةِ

كَيْ تَحُطَّ عَلَى النَدَى ...

[1] المصدر السابق ، ص 9

وتَبوحُ بالأَسْرَارِ ...

بَوْحُ البَاءِ تَكْشِفُ سِرّهَا للنُونِ

ألفٌ وَ نُونْ

عينٌ و نُونْ

نونٌ و نُونْ

هَذا احْتِفالُ الأبْجَدِيةِ ...

بالغِوَايَةِ والفُتُونْ " [1]

فهذه القصيدة مفعمة برمزية الحروف وأسرارها ، ولعل من لطائفها قوله : نون ونون ، حيث لقاء النونين مع بعضها إشارة صوفية إلى عالم الامتزاج والفناء في المحبوب ما يحقق غاية متعة الصوفي وهو مفتون بالحب الإلهي .

وفي قصيدة « النقطة » للشاعر عقاب بلخير ينطلق من كلمة حب ، ويصرّح بأنّ نقطة حرف الباء هي سرّ المحبة ، والأكوان تدور في فلك الحاء ، يقول :

" أحِبّكِ ، هَذَا الحُبُّ كيفَ ألمُّهُ ** ونُقْطَةُ حَرْفُ البَاءِ سِرُّ مَحَبَّتِي

ودائرةُ الأَكْوانِ في حَرفِ حَائِهَا ** فَمَنْ يُدْخِلُ الأجزاءَ مِنْ حَرْفِ إبرةِ " [2]

إنّ الرمزية الحرفية التي وظفّها عقاب بلخير رمزية صوفية قديمة ، حيث النقطة تمثل مركز الأنا و الروح و الكون كما جاء في التراث الصوفي ، ولكن طريقة بعث رمزيتها جاءت في حلة جديدة ومفهوم جديد ، وذلك انطلاقا من خلفية الشاعر ومعارفه الصوفية .

---

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 35 - 36

[2] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ص 15

III – 3 التصوير الأسطوري :

يعني مصطلح الأسطورة عند علماء الأنثربولوجيا " ما تشكّل عند البدائيين من أفكار لإرضاء حاجات روحية تسعى لتفسير العالم ، أي أنها تعبير عاطفي اجتماعي يؤدي وظيفة اعتقادية . وهي تقوم على مبدأ تجاوز الزمان والمكان ، وترتبط بالمجاز الذي يعدّ عبورا من المجسّد إلى المجرد ، ومن والواقعي إلى المتخيل ، و من المعقول إلى اللامعقول " [1] . و ليست الأسطورة نتاج بدائي مرتبط بمراحل ما قبل التاريخ فقط كي تبدو وكأنها لا تتوافق وعصورنا الحديثة ، بل هي عامل أساسي وجوهري في حياة الإنسان لكل عصر ، وهي تعيش بكل نشاطها وحيوتها كمصدر لإلهام الفنانين والشعراء ، بل تعد الأسطورة بروحها أقرب للشعر في وقتنا الراهن ، ولعل خلود الكثير من الأعمال الفنية التي تجاوزت الأزمان سببه ارتباط جوهرها بتلك الطاقة الحيوية الدائمة للأسطورة .

والأسطورة كما يتحدث عنها عز الدين اسماعيل أقرب أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة ، يحسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة ، ويرى أنّ العناصر الرمزية في الأسطورة لا تختلف عن شخوصها ، " وينبغي أن يكون ظهورها نابعا من منطق السياق الشعوري للقصيدة ، شأنها في ذلك شأن الرموز " [2].

وتتطلب الأسطورة شرطين أساسيين لضمان نجاحها كعنصر بنائي في الشعر وهما :

- حاجة القصيد إليها بحيث تغدو استعراضا لاتساع الثقافة .
- القدرة على تمثيله بعمق ، وتحويلها إلى عنصر بنائي داخلي عضوي يذوب في قالب التجربة .

وترجع أسباب عناية الشعراء المعاصرين بالأسطورة كونها تلتقي مع الشعر في طبيعتها ، وانفلاتها من سجن العقل ، واقترابها من الرؤية الشعرية اللامعقولة والخارقة ، " فالأساطير

[1] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 430
[2] عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، ط 3 ، دار الفكر العربي ، القاهرة – مصر ، دت ، ص 202

طفولة البشرية واندهاشها الأول أمام الكون و أسراره ، تماما كما يفترض بالشعر أن يبقى دائما سؤالا وحيرة واندهاشا طفوليا " [1]. ولا تنأى الرؤية الصوفية الشعرية في تقاطعها مع بعض خصائص الأسطورة من خوارق المألوف ، ولا معقولية المنطق ، وحيرة مستمرة ، وذهول الاكتشاف ، وهو ما سنستشفّه عند دراستنا لبعض الأساطير من خلال قصيدة : « يا امرأة من ورت التوت » للشاعر عبد الله حمادي ، وقصيدة «قالت الوردة» للشاعر عثمان لوصيف ، وقصيدة « الأرض الضيقة » لمحمد علي سعيد .

III – 3 – 1 أسطورة الزفاف (زواج عمرو بن يربوع بالجنية) :

يقول الشاعر عبد الله حمادي في هذه القصيدة :

" يَنْشُرُها عِطْراً بَرّيًا

وَزِفَافًا أُسْطُورِيًا

تَتَحَدَّى فِيهِ رَائِحةُ النُورْ " [2]

تنشط الذاكرة القرائية للمتلقي حين تثير فيه القراءة استذكار تلك الأسطورة العربية التي تروي زواج عمرو بن يربوع بالجنية : " وأولدها بنين ، ومكثت عنده دهرا ، فكانت تقول له : إذا لاح البرق من جهة بلادي ، وهي جهة كذا فاستره عني ، فإني إن لم تستره عني تركت ولدك عليك وطرت إلى بلاد قومي ، فكان عمرو بن يربوع كلما برق البرق غطى وجهها بردائه فلا تبصره " [3].

لقد قدّم لنا الشاعر مفتاح الأسطورة فقط ، وهو ليس مرغم أن يشرح لنا مقصده من استعماله للشفرات الأسطورية ، ولكنه يفسح المجال للنقد الأسطوري ، الذي يرى بأنّ الشاعر استخدم

[1] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 432
[2] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ص 149
[3] محمد عبد المعيد خان ، الأساطير والخرافات عند العرب ، ط4 ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1982 ، ص 84

الأسطورة " محاولة منه لإعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ، و نقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري " [1].

و من قراءة النص الشعري كاملا يحيلنا الزفاف الأسطوري إلى وحدات فرعية متناثرة كالنجوم عبر فضاء القصيدة ، وهي تمثل إضاءات أسطورية تشكل في مجموعها الأسطورة الأصلية . ويؤول رمز المرأة التي هي محور القصيدة والأسطورة إلى الحقيقة ومجلاها ، والشاعر ونشدانه لها .

III – 3 – 2 أسطورة السندباد :

وظّف الشاعر عثمان لوصيف أسطورة السندباد في قصيدة « قالت الوردة » ، حيث نجح في المزج بين أبعاد رؤيته الخاصة وبين الملامح التراثية للسندباد ، وفي هذا الإطار الرمزي تتعانق خلاله بقية الرموز والصور والأدوات التعبيرية الأخرى يقول :

" أَمْنَحُ الكَوْنَ آيَاتِهِ

و غِوايَاتِهِ

سِنْدِبَادُ الأعَالِي أنَا

هَا المَجَرّاتُ تَسْبَحُ بِي

والسَمَاوَاتُ تَسْطَعُ بِي

وتُقَلِدُنِي هَالَةَ مِنْ جَلالِ البَهَاءْ " [2]

[1] محمد حسن عبد الله ، أساطير عابرة الحضارات (الأسطورة والتشكيل) ، ط ؟ ، دار قباء للطبـاعة والنشـر والتوزيع ، القاهـرة – مصر ، ص 187
[2] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 14

يعلن الشاعر أنه السندباد ، وأنه " يسقط على ملامح السندباد أبعاد رؤيته الذاتية الخاصة ، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد ، بحيث يتلاشى السندباد في (أنا) الشاعر ، و(أنا) الشاعر في السندباد ، ومن خلال امتزاجهما تتجسد الرؤية الشعرية وتتكامل القصيدة " [1].

والسندباد هو ذلك التاجر الذي يجوب بسفينته البلدان ، ويتعرض خلال رحلاته لمواقف شاقة ، يصعب عليه الخروج منها إلا بعد عناء ومغامرة . يقول عز الدين اسماعيل : " هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه ، هي عادية على المستوى الجمعي للإنسان ، لأنّ القصة الإنسانية في مجملها هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول ، وهي غير عادية على المستوى الفردي ، لأننا ألفنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادرا ، وكون السندباد عاديا وغير عادي في الوقت نفسه ، هو الذي جعله شخصية رمزية أو رمزا ، فطبيعة الرمز تجمع في وقت واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي ، بين العادي وما فوق العادي " [2] . والسندباد هو رمز الاكتشاف ، والبحث عن عوامل الامتلاء والخصوبة ، ما يعادل موضوعيا لإشراقات رؤيوية . وقد وظّف الشاعر هذه الشخصية الأسطورية بكل ما تحمله من إيحاءات دلالية ، فهو مغامر من أجل جلب الخير للإنسانية ، ويرفض الواقع المرير ، يمنح فيه الكون آياته وغواياته .

III – 3 – 3 أسطورة الفينيق :

وهي من أساطير الانبعاث التي طالما كانت الهاجس المنشود ، باعتبارها تمثل رحلة العذاب و العناء وتحدي اليباب من أجل نشدان الخلاص والنماء ، وأسطورة الفينيق إحداها تتحدث عن طائر يدعى الفينيق phoenix في التراث الأوروبي نقلا عن الأساطير الإغريقية أو العنقاء (أو الرخ) في التراث العربي ، وهذا الطائر " كلما أدركه الهرم يحرق نفسه ، ثم ينبعث من رماده فتيا قويا ، فهو رمز التجدد والانبعاث ، لذا فإنّ الاحتراق يصبح ذا دلالة انبعاثية خاصة مستمدة من الفينيق ،

[1] علي عشرى زايد ، الرحلة الثامنة للسندباد (دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر) ، ط 1 ، دار ثابت للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 1984 ، ص 90

[2] عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، ص 203

فضلا عن كون النار ترمز إلى التطهر وإعادة الخلق من جديد " [1]. ولقد وظف الشاعر عثمان لوصيف هذه الأسطورة بشكل غير مباشر لكن السياق يوحي به ، كما تجسدت الأسطورة بشكل متناثر في القصيدة و مجموعها يشكل الأسطورة كاملة ، يقول الشاعر في المقطع الرابع من قصيدة « قالت الوردة » :

" **كَانَت النارُ مَسْعُورة تَلتَهِمْ**

والعَنَاصِرُ تَبْكِي

بَكَيْتُ طَويلاً

ورُحْتُ أُعَانِقُهَا

وأنَا أضْطَرِمْ " [2]

إن الاحتراق هو تطهير من دنس ورجس البدن ، والشاعر حينما يحترق " فإنما هي عملية سلخ لكل ما علق بهذه الروح النفحة الإلهية ، والعودة في ثوب جديد يشع حيوية ونماء" [3] . ثم نجده في المقطع التاسع يقول :

" **وَ أَنَا المُتَشَتِتُ بَينَ السُلالاتِ**

لازِلْتُ أَحْيَا

أموتُ

وأُولدُ

حتَّى تَبَوّأتُ عَرْشَ الجَلاَلِ

[1] يوسف حلاوي ، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، 1994 ، ص 231
[2] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 17
[3] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في قالت الوردة ، ص 157

وتَسَامَيْتُ نَحْوَ الكَمَالْ " [1]

يقوم الشاعر بنفس فعل طائر الفينيق يموت ويبعث حتى يصل إلى الكمال ، ويفيض بسناه على البشر ، ويبدو أنّ جسد الشاعر المحترق لن يكون إلا رمادا ، يقول لوصيف في المقطع 16 من نفس القصيدة :

" وَسَأَبْقى هُنَا

سَأَمْسَدُ هَذَا الرَمادَ

وأزرعُ فيهِ البذورَ وأَدْعُو السَحابْ " [2]

فالشاعر يصرّح هنا أنه كطائر الفينيق يبعث من رماده الذي زرع فيه بذور النماء والتجدد وقد دعا السحاب رمزا لحصول البعث .

وهكذا تتكامل الأسطورة في القصيدة التي تجاوزت علاقات الوعي المنطقي باللاوعي ، وتكلم الشاعر من حيث يعرف ما لا يعرفه الآخرون .

III – 3 – 4 أسطورة أفعى جلجامش :

ترمز الأفعى في الأسطورة إلى سرقة الحياة الأبدية من الإنسان ، فقد سرقت نبتة الحياة من جلجامش بعد صراع مرير في بحثه عن الخلود ، وفي قصيدة « الأرض الضيقة » لمحمد علي سعيد نراه يصف حياته كأنها سرقت منه وقد شبّهها بالأفعى الأسطورية يقول في ذلك :

" لَمْ يَعُدْ للفَضَاءِ سِوَى الغَرْغَرَاتِ

تجرحُ زهْوَ الحَدَائِقِ

يَخْدُشُ نَوْبَتَهُ الاكْتِمَالُ

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 37
[2] المصدر نفسه ، ص 67

أنَاشِيدهُ المُفْرَغَة

تَغْمُرُ القلبَ فِي بَكْمَةِ النَغْمَةِ

تُصْبِحُ النَسَمَاتُ

أخاديدَ مَقْبَرةٍ

تفحُّ كَأفْعَى يُقاتِلُها الوَهْمُ

تعْوِلُ كاللغْنَةِ الأبَدِيَةِ

تَصْرُخُ أخْطَاؤُنَا الخَالِدَة

وتَضِيقُ الإحَالةُ أوْ يَسْتَبِدَّ الغُبَارُ

علَى جَمْرَةِ الرُوحِ

تُرسِلُ قَامُوسَهَا مُسْتقيلَ المَعَانِي " [1]

فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية يصف لاحياة كلها بؤس واحتضار وضيق وموت كأنها لعنة تلاحقه ، وهنا تحضرنا أيضا أسطورة الأفعى لاميا ، تلك الأسطورة الإغريقية التي تروي حلول لعنة الآلهة هيرا زوجة زيوس على لاميا الملكة البشرية حين أحبها زيوس فغارت هيرا منها كثيرا ، وعاقبتها بمسخها أفعى ، وقتلت أبناءها أمام عينها ، ونفتها إلى جزيرة كان سكانها قد ابتعدوا عن التقرب فيها إلى الآلهة هيرا ، ومن قسوة هيرا جعلت عيني لاميا لا تنام أبدا لتحيا معذبة بعذاب دائم لا يزول . وقد استغلّ الشاعر هذه الأسطورة ليعكس مدى المعاناة والألم والعذاب والتغرب في سبيل الوصول للحقيقة المطلقة .

[1] محمد علي سعيد ، روح المقام ، ص 221

كخلاصة لهذا الفصل ; يتبيّن لنا أنّ الصورة الفنية التي وظّفها الشعراء عن وعي بمستوييها الدلالي والرمزي ساهمت في توجيه كل العناصر المكونة لها لتلتقي في النهاية عند الإيحاء بهذه التجربة الشعرية الصوفية . فكانت عمليات الخرق والتجاوز والانزياح أفقا تجاوزت من خلاله العلاقات السياقية المتعارف عليها ، لتنشأ علاقات جديدة وسياقات لغوية غير مألوفة ، أساسها المفارقة ، ومنحاها ومنزعها التجريد ، وقد بدا أنّ الشاعر في تجربته الصوفية يعمد إلى تصوير الميتافيزقي من خلال المحسوس سواء تعلق الأمر بالتصوير البلاغي أو التصوير الرمزي أو الأسطوري .

فمن التصوير البلاغي عُدّ التشبيه والاستعارة من الأساليب التي تنقل المعنوي في صورة المرئي ، واللاممكن بلبوس الممكن ، وفق آلية تطبع الفاعلية وتضفي الدينامية على النصوص . وفي التصوير الرمزي ألفينا محاولة التعبير عن علاقة الذات بالمطلق والكون بطريقة استيطيقية مغايرة لما هو معهود في المنطق العقلي ، كما ألفينا صياغة تجربة صوفية وجدانية مع الكون بضمير الذات الإلهية . وقد وقفت اللغة عاجزة عن الدلالات المتخفية والعصية على الإدلاء . و استطاعت الكشف فقط عن المعاني في إطارها التأويلي العام ، حيث جسّدت رمزية المرأة في جوهرها الأنثوي الحب الإلهي باعتبارها وسيطا يكشف الجمال الأبدي غير المخلوق عن ذاته . واتخذ الشعراء رمز الخمرة تعبيرا عن الانتشاء بالحب الإلهي وما يحيط به من أسرار وأنوار وجمال ، ليس هذا وحسب بل أيضا أضحت الخمرة الروحية وسيلة للتسامي عن الهموم والآلام التي يعاني منها الشاعر المعاصر . وعُدّت الرحلة من رموز اللغة الصوفية المشفّرة التي تكشف العلاقة بين الواقعي والتخيلي ، وبين رحلة البدن ورحلة القلب ، حيث يكون السفر عروجيا لتحقيق الاتصال الروحي بوسائط تختلف من شاعر لأخر . واستأثرت رمزية الحروف بأسرارها العرفانية ، حيث تبقى للتأويل وفق السياق الذي وردت فيه لدى كل شاعر وخلفياته ومعارفه الصوفية . فهذه الرموز جميعها استعملها شعراؤنا يلتمسون بها دلالات روحية متعالية بلغة تترفع عن المباشرة .

أما الأسطورة فكان توظيفها استجابة للرؤية الصوفية الشعرية حيث تتقاطع مع بعض خصائصها من خوارق المألوف، ولا معقولية المنطق ، واستمرار التحيـر، وذهـول الاكتشاف . فجاءت عند عبد الله حمادي زفافا أسطوريا محاولة منه لإعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ، و نقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري ، وظهرت عند الشاعر عثمان لوصيف في السندباد الذي هو رمز الاكتشاف ، والبحث عن عوامل الامتلاء والخصوبة ، ما يعادل موضوعيا لإشراقات رؤيوية . كما تجلت في طائر الفينيق ممثلة في الاحتراق الذي أصبح ذا دلالة انبعاثية خاصة مستمدة من الفينيق ، فضلا عن كون النار ترمز إلى التطهر وإعادة الخلق من جديد . وتجسدت الأسطورة عند محمد علي سعيد في الأفاعي الميثيولوجية التي ترمز إلى سرقة الحياة الأبدية من الإنسان ، حيث سرقت حياة الشاعر كما سرقت نبتة الحياة من جلجامش بعد صراع مرير في بحثه عن الخلود . وصارت حياة الشاعر كلها معاناة ومكابدة للوصول الصوفي كأنها لعنة الآلهة هيرا انتقاما من لاميا محبوبة زيوس التي أذاقتها سوط العذاب .

وقد وُظّفت الأساطير بطريقة امتصاصية محدثة نوع من أشكال التفاعل النصي لخدمة رؤيا الشاعر بما يتوافق ونظرته الصوفية .

وهكذا أنهينا مستوى الصورة لنتعرض إلى إنتاج الدلالة الأسلوبية ، وهو ما نجتهد إخراجه في الفصل الآتي .

الفصل الرابع :

الإنتاج الدلالي والبعد الصوفي

IV-1 الحقول الدلالية

IV-2 تجليات التناص

IV-3 أسلوب التقابل

IV-4 الثنائيات الضدية

الفصل الرابع : إنتاج الدلالة والبعد الصوفي

لقد كانت الدلالة حاضرة في كل الفصول والمباحث السابقة ، حيث ربطنا كل خاصية أسلوبية بدلالتها ، و اجتهدنا في تقديم الدلالة انطلاقا من الوظيفة السياقية للكلمة ، ذلك أنّ كل كلمة لها معنى سياقي إضافة على المعنى الأساسي ، والسياق هو الذي يحدد معنى الجملة ، يقول ستيفن أولمان : " إنّ أكثر الأشياء تحديدا ووضوحا ، قد يكون له جوانب أو وجوه عدة ، غير أنّ وجها واحدا فقط هو الذي يناسب متكلما بعينه أو موقفا بالذات " [1] ، وهذا ما جعل الدلالة ممتزجة بكل جزئية من جزئيات البحث ، حيث " أنّ التحليل الأسلوبي لا يجب أن يكتفي بعملية الإحصاء وسوق الشواهد ، بل لابدّ من كشف دلالات ذلك الاستعمال وجماليته ، ومدى قدرة ذلك على التعبير عن رؤيا كل شاعر " [2].

إنّ المستوى الدلالي يتعرض إلى إنتاج الدلالة بمختلف الآليات الأسلوبية كالحقول الدلالية والتناصات والتقابلات والثنائيات الضدية وهو ما سنتطرّق إليه في هذا الفصل .

IV – 1 الحقول الدلالية :

تعد الحقول الدلالية " مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها ، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها " [3] ، حيث تساهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر أو مجموعة من الشعراء ، والدلالات التي تقترن بها ، وتوضح علاقات مكونات كل حقل بينها مما يفصح عن لبّ المعنى ، فاختيار الشاعر لألفاظه " يتمّ في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة " [4]. إنّ دلالة اللفظة تكون وفق السياق الذي توجد فيه ، وتكون مع شبيهاتها في المعنى المعجمي من جهة خاصة ، وقد يتجاوز ذلك إلى ما سواه ، ذلك أنّ الكلمة لا تحمل معناها المعجمي فقط بل لها

[1] ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ط12 ، تر : كمال محمد بشر ، دار غريب ، القاهرة – مصر ، دت ، ص 109
[2] فاتح علاق ، في تحليل الخطاب الشعري ، ص 88-89
[3] أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ط3 ، منشورات عالم الكتب ، القاهرة – مصر ، 1992 ، ص 79
[4] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ط1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة – مصر ، 1984 ، ص 207

أيضا " هالة من المتجانسات والمترادفات ، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معاني كلمـات تتصل فيها بالصـوت أو بالمعنى أو بالاشتقـاق ، وهذا ما تدرسـه نظريــة السياق وثيقا مع نظرية العلاقـات الدلالية "[1].

وتتلخص مبادئ نظرية الحقول الدلالية في مايلي :

1- إنّ الوحدة المعجمية تنتمي إلى حقل واحد معين

2-كل الوحدات تنتمي إلى حقول خاصة بها

3-لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الوحدة اللغوية .

4-مراعاة التركيب النحوي في دراسة مفردات الحقل .

لقد تجلى الخطاب الصوفي في قصائد شعرائنا حين توسلوا بالتعبير عنه من خلال عدة حقول أهمها : حقل ألفاظ الحب و حقل ألفاظ الخمر و حقل ألفاظ المعرفة و حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته . هذه الحقول التي ستكشف عن أهم الدلالات الصوفية لدى شعرائنا .

IV – 1 – 1 حقل ألفاظ الحب :

يميّز ابن عربي بين ثلاثة أنواع من الحب وهي : الحب الإلهي، والحب الروحي ، والحب الطبيعي ; فأما الحبّ الإلهي " فهو حب الخالق من أجل المخلوق الذي تجلى فيه الخالق ذاته من ناحية ، ومن ناحية أخرى هو حب المخلوق من أجل الخالق ... ويمثل هذا الضرب من الحب الحوار الأبدي المعبر عن اقتران القدسي والإنساني " [2] ، وأما الحب الروحي فإنّ المخلوق يلتمس " الوجود الذي يتكشف فيه صورته ...وليس للمخلوق في هذا الحب الروحي غاية أو إرادة سوى أن يتطابق مع المحبوب " [3] . أما الحب الطبيعي فهو ينشد إرضاء رغبات المحب دون أن يكترث لإرضاء المحبوب .

[1] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 72
[2] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 139
[3] المرجع نفسه ، ص 139

ولمقام المحبة أربعة ألقاب هي :

- الهوى : وهو سقوط الحب في قلب المحب .
- الحب : هو خلوص الهوى إلى القلب وصفاؤه من كل كدر .
- العشق : هو إفراط المحبة والتفاف الحب على المحب وظهوره في حبّة القلب .
- الودّ : هو ثبات الهوى أو الحب أو العشق في ما يسوء وما يسر على السواء .

وللحب أحوال مختلفة كالسكر والغرام واللوعة و الكلف والذبول والانكسار والقلق والأرق والوله والكمد والحزن [1].

إنّ تصنيف الصوفية يقوم على تصوير الحب توحيدا بين الروحي والطبيعي ، وبين الإلهي والإنساني . وقد استعمل الشعراء في التعبير عن تجارب حبهم الألفاظ و الأساليب الغزلية الموروثة بعدما تم تكوينها ونضجها الفني ، حيث طوّروا معجم الحب الإنساني ووسّعوا من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة تناسب السياق المختلف للتجربة الصوفية.

وفي قصائد شعرائنا وجدنا أنّ الألفاظ التي يتشكل منها حقل الحب مكررة وغير مكررة ، صريحة أو مُلمّح لها هي كالآتي : **الحب ، العشق ، الغزل ، المحبة ، الهوى ، الجمال ، غرام ، الصبا ، الحنين ، شوق ، الوصال ، الوصل ، صبوة ، حرقة ، بوح ، التوق ، صبابة ، التصابي ، الوداد ، التنائي ، تلاقي ، حشا ، التشوق ، وله ، تحنان ، تودد ، تعلق ، الوجد ، الشهوة ، الشبق ، النزوة ، قُبلة ، الهيام ، الاحتراق ، الاشتعال ، الالتصاق . الغوى .**

ومن الشعراء الذين ألفيناهم يكثرون من استخدام ألفاظ الحب الصريحة أو المُلمَّح لها عثمان لوصيف خاصة في قصيدته « قالت الوردة » ، حيث الوردة هي الشاعر نفسه ، وكل ما تعانيه من حنين إلى مصدر البدايات ولواعج وأشواق يعانيه الشاعر ، هذا المحب الهيمان الذي يغرق في بحار العشق الإلهي . يقول في هذه القصيدة :

[1] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 321

" يَا نَجْمَتِي فِي مَتَاهِ السُبُلْ !

ها أنَا أتمزّقُ مِنْ صَبْوةٍ

وأُصَلِّي لِعَيْنيكِ

أو أَبْتَهِلْ

فامَسَحِي عَنْ جُفُونِي اللَظَى

واغْسِلِي شَفَتِي بالقُبَلْ

ثمَ قُولِي : سَلَامًا ..سَلَامَا

وغَنِّي مَعًا للغَوَى والغَزَلْ

حِينَمَا يَلتَقِي عَاشِقَانِ هُنَا

تَخْبِلُ الأَرْضُ بالمُعْجِزَاتِ الكِبَارِ

وَآيَاتُهَا تَكْتَمِلْ ! " [1]

إنّ هذا الحب يوحّد بين الطبيعي والروحي في تجانس وانسجام تام ، وقد برزت فيه المرأة (الوردة) رمزا لله المتجلي في صورة فيزيائية ، خاطبها بألفاظ عديدة من حقل الحب : كصبوة و قُبل و الغوى و الغزل و عاشقان ...، فغدت الوردة " بمثابة الروح الخلاّقة و القدرة الإبداعية ، والأنوثة ذات الطابع الإلهي الخالق الذي روح الشاعر المبدع من روحها " [2].

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 34 - 35

[2] عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) ، ص 208

IV – 1 – 2 حقل ألفاظ الخمر :

وجد الشعراء المتصوفة في الخمر ومتعلقاتها ما يعينهم على توصيف حالتهم ، والتعبير عن تجاربهم الصوفية ، فأنشأوا دلالات جديدة " لا تدل على الخمرة الأرضية ولا تنصرف إلى السكر الحقيقي أو الواقعي ، وإنما تفيض بوجد الصوفي ، وتشير إلى ما أصابه من أخلاط الوعي ، وغياب العقل " [1] . ويعد بعث الكتابة الصوفية في العصر الحديث استمرار للكتابة الصوفية الإسلامية ، حيث تتخذ السكر وسيلة لتجربة الحب الصوفي مكررة تجارب القدامى، كما أنّ الشاعر المعاصر أيضا اتخذ من الخمرة رمزا لهمومه وقضاياه القديمة والجديدة .

أما الألفاظ التي يتشكل منها الحقل الدلالي للخمرة ومتعلقاتها مما ألفيناه لدى شعرائنا الجزائريين فتشمل مايلي :

الخمر ، الراح ، النبيذ ، الاعتصار ، العناقيد ، الثمالة ، الانتشاء ، القدح ، الكأس ، النخب ، الخوابي ، الأباريق ، العنب ، الشرب ، المعتق ، السكر ، الصحو ، النشوة ، دنان ، دالية ، مخمور ، قطوف ، خمرة ، سكرة ، حانة ، المعربد ، الطلّ ، سكرات ، كؤوس ، الشراب ، الدوالي ، كروم ، حُميّا ، النديم ، كرم ، مَعاصر ، الصبوح .

ولأنّ السُكر وسيلة يتخذها الشاعر في تجربة الحب الصوفي والرحلة العروجية فإنّ قصيدة « أعاصير الروح » للشاعر ياسين بن عبيد خير من تفنّنت في إبراز ذلك، يقول الشاعر:

" إليكِ كُرُومَ اللهِ تحْبُو هُويّتِي ** وَتَفْتِنُ أَوتَارِي وَتَهْتَزُّ مُهْجَتِي

صَحَا بِيَ عُذْري يَا هَواكِ وَرَاعَنِي ** فَضَاءٌ..فَضَاءٌ .. رَهْنَ نَارٍ مُضِيئَةِ

أَدِيرِي حُمَيّاكِ الصَبُوحَ فمَوْعِدِي ** سُجُودٌ إِلَى الأَسْنَى بِكَأْسٍ عَتِيقةِ

وَعُودِي كرومَ اللهِ فَيْضًا يَعُبّنِي ** وَذِكْرَى اشْتِعَالِي فِي حِمَاكِ بِصَرْخَتِي !

[1] أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) ، ص 172

وَعُدْتُ وَذَيَّاكَ النَدِيمُ مُصَافِحًا ** بِوَجْدِي وَأَحْوَالِي وَصَحْوي وَسَكْرَتِي " [1]

بإكسير العرفانية تحولت ألفاظ المعجم الخمري الصوفي(كروم الله ، حُميّاك ، الصبـوح ، كأس ، عتيقة ، يعبّني ، النديم ، صحوي ، سكرتي) إلى رموز شعرية وتلويحات إلى معاني الحب والفناء والغيبة عن النفس ، وقد شُحنت من قوة الواردات والوجد الصوفي العارم ، والسكر الإلهي المعنوي بمشاهدة الجمال المطلق ، ومنازلة الأحوال ، والتجارب الذاتية العالية .

IV – 1 – 3 حقل ألفاظ المعرفة :

ترتبط المعرفة الصوفية بالحب الإلهي إلى درجة أنّ الصوفيين يختلفون في تقديم أحد الحالين على الآخر ، فبعضهم يقدم المعرفة ، وآخرون يقدّمون المحبة ، وهي في كلتا الحالين من الدلالات الأساسية في الصوفية ، إذ تبنى عليها تأملات المتصوفة واستبصاراتهم ورؤاهم .

وجاء في الرسالة القشيرية أنّ المعرفة عند الصوفية هي " صفة من عرف الحق سبحانه بأسمائه وصفاته ثم صدق الله في معاملاته " [2] وهي أيضا أعلى درجات الفناء ، وغاية سفر الصوفي إلى ربه ،" إذ هو يفنى عن شهود الحق بالاستهلاك في وجوده " [3].

والمعرفة الصوفية تنبع من داخل الذات مما يجعلها تختلف من صوفي إلى آخر حسب درجته ومقامه ورسوخ قدمه ، وهو ما يعكس الاختلاف الذي ينبني عليه الخطاب الصوفي ، كما أنه يشكّل تجليا لبنية النظام المعرفي ومظهرا من مظاهره . وتعدّ العلاقة بين الأنا والوجود ، الذات والموضوع هي في دلالتها العميقة والأساسية علاقة معرفة بقدر ما تصغر المسافة بينهما المعرفة هي تبعا لذلك ، علاقة اتحاد بين الذات العارفة والشيء المعروف. [4]

---

[1] ياسين بن عبيد ، أهديك أحزاني ، ص 103-105
[2] عبد الكريم القشيري ، الرسالة القشيرية ، ص 311
[3] أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) ، ص 166
[4] ينظر : محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز ، ص 492

تظهر الألفاظ الدالة على المعرفة في قصائد شعرائنا بوجوه مختلفة وهي تشير في صياغتها على درجات شتى من المعرفة الصوفية ونورد منها :

المعرفة ، العرفان ، الحقيقة ، الحق ، الدراية ، الرؤية ، السؤال ، العلم ، الدين ، الكتابة ، الحيرة ، الفهم ، النبوءة ، الشهود ، السر ، الإشارة ، الرمز ، السمع ، الشك ، الفكر ، الإشراق ، البرهان ، العقل ، المنطق ، الدليل ، التأمل ، الاكتشاف ، الأخبار ، الاطّلاع ، القراءة ، المعنى ، القلب ، النبض ، البيان ، اللوح ، القلم .

لقد تحدث الشاعر عقاب بلخير عن مسألة العرفان متقاطعة مع العلم والفهم فقال في المقطع 15 من قصيدة « حالات » :

" وَمَسْأَلَةُ العِرْفَانِ مِنْ نُورِ عِلْمِهِ ** تَنَاهَتْ بِنَا حَتَى انْحَلَلْنَا بِعِلْمِهِ

وَمَا فَهِمَ العُشاقُ كيفَ يَلُمُّهُمْ ** تَنَاهِيهِ فِيهم فَاكْتَوَوْا دُونَ فَهْمِهِ

كَذَا يَنْقَضِي عُمْرُ الحَبيبِ ولا يَعِي ** سِوَى كَلِمَاتٍ لا تُبِينُ عَنِ اسْمِهِ " [1]

إنّ مسألة العرفان هي العلم الكشفي الإلهي الذي يتنزل في رحاب الذات الصوفية المهيّأة لتلقيه ، ولا يمكن إدراك واستيعاب وفهم ما يحدث لمن مارسوا الحب الإلهي لدرجة الفناء والحلول حين اكتووا بهذا الحب وعجزوا هم أنفسهم عن فهم ما يمرّون به من تجربة صوفية مثيرة للانبهار والدهشة .

ولأنّ المعرفة الصوفية مرتبطة بالحب الإلهي ، يعبّر الشعراء دائما عن ظمئهم للاغتراف من فيوضات المعرفة الربانية وبالأخص عن جوهر الحق. فهذا الشاعر عثمان لوصيف يقول في « قالت الوردة » :

[1] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ص 26

" شَعْشِعِي الكأسَ واستبشري

أنتِ من جوهرِ الحقِّ

من جوهري

آيةٌ ..صاغكِ اللهُ مِنْ وهَجٍ

وحباكِ حَمِيميةَ الأنهرِ " [1]

كما نجد الشاعر نفسه وفي القصيدة ذاتها يكرر لفظ الحقيقة والنبض ليجمعهما في قوله :

" ثمّ ها إنني الآنَ ألمَسُ فيكِ الحقيقةِ

نابضةً متنبضةً بالبرُوق الطرِيَّةِ " [2]

إنّ النبض محلّه القلب والقلب مصدر الحب ، والحب هو الطريــق الموصل إلى الحقيقــة ، وبه يحصل الاتصال الدائم ، وهو مركز المعرفة ، و " كلما امتلأ القلب بالحب زاد امتلاؤه بالمعرفة ، والمعرفة الكاملة إنما هي حصيلة الحب التام ، وعندئذ لا تغدو للعلوم الأخرى أية أهمية لدى الصوفية ، فهذه العلوم ما تزال ترى الله غائبا وبعيدا ، بينما عند العارفين حاضر قريب ، يتحققونه في ذواتهم ، ويناجونه بقلوبهم ، فيتجلى لهم مُشرقا ومضيئا " [3].

IV – 1 – 4 حقل ألفاظ الرحلة :

بما أنّ الشاعر الصوفي لا هم له إلا اكتشاف الحقيقة الكلية وراء المحسوسات فإنه يقوم برحلة لتزكية النفس وترويضها وتهذيبها حتى تكتشف روحه ، ويكون أهلا للكشف والمشاهدة والتلقي . هذه الرحلة التي أورد الخطاب الشعري المعاصر لدى شعرائنا مجموعة من الدوال الرامزة التي تشتغل دلاليا ضمن حقلها ونذكر منها : **المسافات** ، **المنتهى** ، **الإبحار** ، **السفر** ، **الملكوت** ،

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 82
[2] المصدر نفسه ، ص 52
[3] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ص 145

الديار ، الإياب ، المدائن ، الشرفات ، الزمان ، الطريق ، الطرق ، الشراع ، ترحال ، صاعد ، الجنوب ، الشمال ، زورق ، الوطن ، المدن ، الزمن ، ذاهب ، ركاب ، أمد بعيد ، مَعلم ، دروب ، المسافر ، قوافل ، حدود ، مبحر ، الأباعد ، التيه ، سبيل ، قِبلة ، غربة ، أوطان، خُطى ، المدى ، غريب ، التنقل ، رحلة ، عائد ، مطايا ، عبور، الشتات ، دليل .

ويحضر الوسيط الذي لا يمكن الاستغناء عليه رمزا من رموز وسائل الرحلة العروجية ، فهو الوسيلة التي تكون سببا في حدوث الرحلة . و الوسائط كثيرة ومتعددة دلالاتها في الخطاب الصوفي نذكر منها : **الأجنحة ، البراق ، البرق ، النور ، الدخان ، الماء** ، وكل رمز من هذه الوسائط يشمل أيضا رموزا أخرى تشكّل حقلا له ، فالماء مثلا يضمّ كل من : **الغرق ،الموج ، الوديان ، الملاح ، البحر ، المحيط ، الخلجان ، الطوفان ، المياه ، الأشرعة ، الموانئ** ...إلخ . ويمكن جمع كل هذا في الحقـول الدلالية التالية : حقل الإســراء ، حقل العروج ، حقل الارتقاء ، حقل الطيران ، حقل السير ، حقل الإبحار، حقل الشرب [1] . ومن النماذج الشعرية التي احتفت بألفاظ حقل الرحلة واستعملت الوسائط نجد الشاعر فاتح علاق في تتمة قصيدته « على طريق إرم » يقول :

" يا أيّهَا القَلْبُ

أسْنِدْ قَنَاتكَ بالبَسْمَلَة

واستعنْ بالصَلاة

فالأرض مقبرةٌ

والندى مِقصلة

الصبرُ هُدْهدك الأبدي

[1] ينظر : محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 371

والشوقُ زادُك في الفلواتِ

فأوقدْ شموعَكَ

ناداكَ شوقُهُمُ فاشْتَعلْ

واتبِعِ الخطْوَ بالخطوِ

الصفْوَ بالصفوِ

حتى ترى القلبَ يشرق من جانب الطورِ

فاجمعْ ضلوعَكَ

ثم اقتربْ خطوةً خطوتينِ

حتى ترى النار تشرقُ من قبَسٍ في العليقَةِ

ثمّ اقتربْ قابَ قوسينِ

طفْ حولَ خيمتها

مرةً ، مرتينِ

يكشفُ النورُ أسرارَهُ

وتفيضُ المعاني

على الضفّتينْ " [1].

يَظهر الشاعر في هذا النص الشعري دليلا لقلبه يطلعه في حديث باطني كيف يصل إلى غاية الغايات في رحلة عروجية تنتهي بإشراقاتها وفيوضاتها بالتجلي الأعظم ، وانكشاف أسرار

[1] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 43 - 44

العرفان ، وقد اتخذ من النور وسيطا تشير رمزيته إلى مداليل : الذات الإلهية ، المعرفة ، و التجلي ، هذا الوسيط الذي أمدّ أيضا برمزيته مجموعة من الدوال ، حيث جعلها تشتغل دلاليا ضمن مجال اشتغاله كالشموع ، تشرق ، قبس ، النار . والتي ساهمت في مقامات الارتقاء . وقد ارتبط مكان العروج هنا من القلب إلى القلب أي أنّ المنطلق من ضفاف الذات الصوفية لتحط فيها مرة أخرى في سفر عروجي نحو المطلق ، زاده الشوق ، ومقامه الصبر ، ورحلته البحث عن المعنى الإلهي .

IV – 2 تجليات التناص :

يقوم التناص في الشعر على نتائج التفاعل الخصب بين النصوص بعدما استحضر التجارب الشعرية للآخرين ثم دمجها في التجارب الفنية الخاصة . والتناص مصطلح نقدي له تعاريف عديدة يراد به في مجملها " تعالق النصوص وتقاطعها ، وإقامة الحوار فيما بينها " [1]، ولقد ظهر هذا المصطلح لأول مرة من قبل الباحثة والناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا في مجموعة بحوث لها مُعرّفة إياه بأنه " ذاك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى " [2] ، وأصبح هذا المصطلح يتعامل به الدارسون في حقل الخطاب الأدبي .

وتتمثل أهم مقوّمات التناص فيما يلي :

- أنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص المقروء بتقنيات مختلفة .
- يمتصها المبدع ويجعلها من عنادياته ، ويصيّرها منسجمة مع فضاء بنائه ، ومع مقاصده .
- يحوّلها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها[3]

ويرى محمد بنيس أنّ إعادة كتابة النصوص تتم وفق أحد القوانين التالية :

[1] جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، دط ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، 2003 ، ص 37
[2] محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ط1 ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، 1995، ص 137
[3] ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص 21

- **قانون الاجترار** : ويكون النص الحاضر فيه استمرار للنص الغائب ، وهو إعادة له إعادة محاكاة وتصوير ، ويتلخص عمل المؤلف في تقديم النص الغائب في أوزان شعرية .
- **قانون الامتصاص** : وهو قبول للنص الغائب ، وتقديس له ، وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره ، وينطلق المؤلف هنا من قناعة راسخة ، وهي أنّ هذا النص غير قابل للنقد أو الحوار .
- **قانون الحوار** : وهو نقد للنص الغائب ، وتخريب لكل مفاهيمه ، وتفجير له ، وإفراغه من بنياته ، وهو لا يقبل المهادنة ، فهو أعلى درجات التناص وأرقاها [1] .

ويساهم التناص في تشكيل هوية النص المعرفية انطلاقا من التراث والتاريخ الإنساني وترسبات طبقات اللغة ، كما أنه يبحث في جذور النص المقروء والنصوص التي ساهمت في تشكيله ، والثقافة المنتسبة إليها ، حيث " تفصح عن اتجاهه الفني والفكري، ونظرته للكون والحياة ، والتاريخ بوجه عام " [2]. وتعد عملية التناص بعث للتراث الحضاري من جديد ، حيث تحيا في النصوص التي تعيد كتابتها وفق عملية تناص خاضع لمستويات متعددة . ومن خلال ما سبق تظهر لنا من خلال النصوص المتناصة فوائد التناص في التعرف على المرجعية الفكرية والإنشائية لشعرائنا المعاصرين والشرط الحضاري الذي أنتجها . وسنرى تجليات التناص في الشعر الجزائري المعاصر انطلاقا من قصائد شعراء مدونتنا ، حيث ندرس التناص القرآني والتناص مع الحديث النبوي والتناص مع التراث الصوفي .

[1] ينظر : محمد بنيس ، ظاهـــرة الشعر المعاصر في المغـرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، ط2 ، دار العـــودة ، بيروت – لبنان ، 1979 ، ص 277 - 278

[2] جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 137

IV – 2 – 1 التناص القرآني :

ونعني بالتناص مع القرآن " التفاعل مع مضامينه وأشكاله ، تركيبيا ودلاليا ، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى " [1] . ولقد وجدنا أنّ النص القرآني يأتي في طليعة النصوص التي ينهل منها شعراء بحثنا ، و ينقسم هذا النوع من التناص إلى قسمين هما :

- " الاقتباس الكامل للآية ، أو جملة من آية قرآنية ، مع تحوير بسيط أحيانا بإضافة أو حذف ، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة .
- اقتباس المعنى فقط ، وصياغته بلغة الشاعر ، مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية ، والأول هو الأكثر شيوعا ، أما الثاني فهو قليل . " [2]

ومن الذين أخذوا بالتناص الأول ، نجد الشاعر عثمان لوصيف اقتبس آية كاملة من دون تغيير أو تحوير في قصيدته « قالت الوردة » إذ يقول :

" أيها التائهُ

المتعثرُ في فجَواتِ النفَقْ

أيُها المُقتفِي أَثري

في المَهَامِهِ

أو في فِجاجِ الغَسَقْ

إن أضعتَ الخرائِطَ

أو غشيتْكَ الدياجي

وسُدّتْ أمامكَ كلُ الطُرُقْ

[1] عصام حفظ الله واصل : التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2011 ، ص 77
[2] رشد بن محمد بن هاشم الحسني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ط1 ، دار الحكمة ، لندن – بريطانيا ، 2004 ، ص 339

﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ ﴾ ! "[1]

لقد وظّف الشاعر الآية توظيفا ينفي الجمود ، ويضفي الحيوية ، لاسيما وقد جاءت كخلاص لمن أضاع السبيل ، وقد دُبّجت في نسيج النص الشعري كصورة جمالية مشعة ، وأضفتْ تحاورا نصيا راقيا .

ونجد هذا النوع من التناص أيضا لدى عبد الله حمادي في قصيدته « ياامرأة من ورق التوت » ، يقول الشاعر :

" **كان جَسدُ الماء يُغري بالبوحْ**

وشفاهُ الكرزِ المحمومِ حُبلى

بالحُمْرةِ

وقطوفٌ دانيةُ الأشواقْ

تتوعّدني بعِناقْ :

للشهوةِ فيها أطْوَارْ

للعاصفة الجائرةِ فيها

إبحارْ ... "[2]

إنّ الشاهد هنا هو قوله « **قطوف دانية** » ، وهو قول مقتبس من الآية ﴿ **قُطُوفُهَا دَانِيَة** ﴾[3]،ويكاد يكون اقتباسا حرفيا كاملا ، حيث حذف الشاعر الضمير المتصل (ها) فقط وترك باقي الآية على حالها . ولقد وظّف الشاعر هذه الآية بطريقة امتصاصية حين رآها تستجيب لتجربته الشعرية

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 23
[2] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ص 147
[3] الآية 22 ، سورة الحاقة

الصوفية ; إذ استخدم رمزية جسد الماء(سر الحياة سرى في الماء) برمزية جسد المرأة (رمز الخصوبة والنماء) ، والجسد لدى الصوفية يرمز إلى البرزخ الفاصل بين ما يربط الموجودات (الظاهر) ، وما يربط المعدوم (الباطن) ، فهو معبر للتسامي ، ولعلّ الشاعر كنّى بالقطوف الدانية عن النهود المتدلية المفعمة بالإغراء ، كما كنى بالعاصفة عن الرعشة الكبرى ، وكل هذه الصفات الحسية للمرأة التي ذكرها الشاعر بالتصريح كالشفاه الكرزية الحمراء ، عناق ، شهوة ، أو ذكرها كناية كالنهود ماهي إلا جسور مَجازية للوصول إلى الحقيقة ، حيث شهود الحق في النساء يعدّ من أعظم التجلي وفق ما يشير إليه بن عربي . وفي هذا الصدد يقول أدونيس متحدثا عما وراء الجسد من معان صوفية : " النشوة الجنسية هي كذلك انخطاف ، إنها نوع من الموت المؤقت ، أو لنقل هي صورة للموت ...أو حياة داخل الحياة ، أو هي صورة عالية من الحياة الحقيقية الغائبة ، وليست هذه النشوة حسية وحسب ...بل هي مليئة بأشياء ما وراء الحس ، الحبّ عبر هذه النشوة أبديّ كالألوهة ، أو هو جزء منها " [1]. إنّ نظرة أدونيس للجنس تتجلى في البعث والخلاص ، ورمزا للتجدد والخصوبة ، وقهر الموت ، وهي كما يراها سفيان زدادقة – مشاطرينه الرأي – " أوليات تندرج في النسق الأورفي الوثني أكثر من اندراجها في النسق الصوفي الروحي " [2] .

وفي قصيدة « ضيف البحر1 » للشاعر محمد خليل عبو تتجلى سنية آيات من سورة الرحمن في مطلع القصيدة ، يقول الشاعر :

" مرَجَ البحرين على كتفي يلتقيانْ

والبرزخُ في قلبي

وأنا البَحرانْ

[1] أدونيس ، الصوفية والسوريالية ، ص 108- 109

[2] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 315 - 316

وأنا الشمسُ تسافرُ وأنا الحسبانْ " [1]

تصرّف الشاعر في توظيف آيتي ﴿ مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِيَانِ ﴾[2] في

شعره، فكان اقتباسه حرفيا للآية الأولى مضيفا لها « على كتفي » التي تقدّمت على «يلتقيان» ، واستعمل كلمة «برزخ» من الآية التي تلتها خدمة لمعنى صوفي جديد و عميق، حيث يتم تأويل البحرين بشِقّي المعرفة باتساعهما وشمولهما اجتمعا في برزخ يحلّ في قلب الشاعر و الذي بدوره تجاوز أيضا المعنى الحرفي لآية ﴿ **والشَّمْسُ والقَمَرُ بِحُسْبَانٍ** ﴾[3]، ليمنحها من خلال تناصه دلالات صوفية ، إذ تؤوّل الشمس بالحقيقة والحسبان مجلاها ، وظهورهما يكون في الإنسـان الكامل " ظلا وصورة للحضـرة الإلهية التي هي حضرة المعاني " [4] .

وفي قصيدة « غيمة المعنى » للشاعر ياسين بن عبيد نجد تناصا قرآنيا من النوع الأول ، حيث اقتبس جملة من آية قرآنية ، وقام بتحوير بسيط بإعادة ترتيب المفردات ، يقول الشاعر :

" **علينَا أفيضُوا ماءَها نشتعِلْ بها ** صَبًا ضاعَ في شِيحِ الصدَى المُتخللِ** " [5]

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب ، ويوظفّه بطريقة الامتصاص توظيفا فنيا للآية الكريمة : ﴿ وَنَادَىٰ أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ الْمَاءِ أَوْ مِمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ ، قَالُوا إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَهُمَا عَلَى الْكَافِرِينَ ﴾[6]، فبعدما كان المعنى طلب أهل النار أن يجود لهم أهل الجنة بالماء أو بالرزق مما آتاهم الله ، ها هو شاعرنا ياسين يقتبس جملة ﴿أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ الْمَاءِ﴾ ،ويقوم بتقديم شبه الجملة « علينا » على الفعل « أفيضوا » ، مع تحوير طفيف في شبه جملة « من الماء » ، وتغييرها إلى مضاف ومضاف إليه « ماءها » ، ليصبح المعنى في سياق جديد ، وذلك بفضل مهارة الشاعر

[1] محمد خليل عبو ، سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ ، ص 25
[2] الآيات 17 – 18 ، سورة الرحمن
[3] الآية 3 ، سورة الرحمن
[4] عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، إعداد : عاصم الكيّالي ، ص 307
[5] ياسين بن عبيد ، هناك التقينا ضبابا وشمسا ، ص 37
[6] الآية 49 ، سورة الأعراف

و اقتداره الفني في نقل الآية من سياق سلبي متعلق بأهل النار إلى سياق إيجابي بمنظور صوفي تمثّل فيه النار رمز للحقيقة ، وهي طريقة معاصرة في توليد الدلالات تسمى بقلب الرموز .

وفي قصيدة « آنسته » لعبد القادر أعبيد ، تمثّل النار أيضا مدار تناص قرآني ، مستوحيا فهمه لها من معاني النار المُوسوية ، و ذلك في قوله :

" **جنحتُ للحبّ والأغيارُ ما جنحوا ** آنستُ ناري ..وفي كَفِّ الدجى جَمحوا** " [1]

يستحضر الشاعر عبد القادر آية من سورة طه في قوله تعالى: ﴿ وَهَلْ أَتَاكَ حديثُ موسى ۞ إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴾[2]، لقد امتصّ الشاعر جملة ﴿ آنَسْتُ نَارًا ﴾، ونسب النار لنفسه فأضحتْ « آنستُ ناري » ، لتدلّ على أنّ هذه التجربة ذاتية للشاعر ، وليعبّر بها عن المسلك الصوفي الذي اتخذه منطلقا من الشوق والحب الإلهي ، وإذا كانت النار في الآية تبدو ظاهريا حسية حقيقية ، فإنها لدى عبد القادر أعبيد في المستوى المجازي معنوية ، تدلّ على معنى القرب ، والزيادة في درجات الهوى .

كما نجد في تناص القصص القرآني الأكثر شيوعا لدى الشعراء استحضار آيات من سورة يوسف ، حيث يُروى أنّ قصته عليه السلام " تحمل سحرا خاصّا للأديب العربي الحديث الذي شغف بتوظيف النص القرآني لأنه يُشكّل جزءا أساسيا من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي ، ويمدّه بطاقة تعبيرية هائلة " [3] . وقد اقتبس من آياتها كل من الشاعرين أحمد عبد الكريم في قصيدته « قيس والعشاء الأخير » ، و فاتح علاق في قصيدته « ما في الجبة غير البحر » ، وذلك في قول عبد الكريم :

---

[1] عبد القادر أعبيد ، روح تتمرأى ..قلب يتشرّق ، ص 28

[2] الآية 10 ، سورة طه .

[3] جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 173

" ... ومَرَّ على الشارعِ الحجريِّ جميلا

فقطّعتْ الفاتناتُ أصابعَهنّ وقلنَ

كذا فليمتْ في هوى الشمعدانِ الفراشْ " [1]

و قول فاتح علاق في قصيدته :

" وقالت : هو الفجر لكْ

هيتَ لكْ

خُض غماري ولا تشتكِ الهجرَ

فالشعر لكْ

أيها البحرُ ما أجملكْ ! " [2]

لقد اشتغل الشاعر أحمد عبد الكريم على آية ﴿ فلمّا سَمعتْ بمكْرِهِنّ أرْسَلَتْ إليهنّ وأعتدَتْ لهنّ مُتّكأً وآتتْ كُلّ واحدةٍ منْهنّ سِكّيناً وقالتْ اخرُجْ عَليْهِنّ ، فلمّا رأيْنَهُ أكْبَرْنَهُ وقَطّعْنَ أيْدِيَهُنّ وقُلْنَ حَاشَ للهِ ما هَذَا بشَراً ، إنْ هَذَا إلاّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾ [3] . واشتغل الشاعر فاتح علاق على آية ﴿ وراوَدَتْهُ التي هُوَ في بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلّقَتْ الأبْوابَ وقالتْ هيتَ لكَ ، قَالَ مَعَاذَ اللهِ ، إنّهُ رَبّي أحْسَنَ مَثْوَايَ ، إنّهُ لا يُفْلِحُ الظّالِمُونَ ﴾ [4] .

ورد التناص في المقطعين الشعريين بطريقة امتصاصية لدوال القرآن الكريم ، وكلا الشاعرين استلهما النص القرآني ; أحدهما اقتبس جزئيا فهو اقتباس جزئي ، والثاني اقتبس جملة دون حذف أو إضافة فهو اقتباس حرفي . ثم أعادا كتابة النص الغائب بطريقة ساهمت في إنتاج المعنى

[1] أحمد عبد الكريم ، موعظة الجندب ، ص 111 - 112
[2] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 24 - 25
[3] الآية 31 ، سورة يوسف
[4] الآية 23 ، السورة نفسها

الصوفي لكلا الشاعرين مستجيبة لتجربتهما الشعرية الصوفية، حيث الجمال المطلق ، وتجلي عظمة الله فيه يغري بالانجذاب والفناء . مثّل له الشاعر عبد الكريم برمزية الحرق المستوحى من طبيعة " السلوك الصوفي الذي يقوم أساسا على البحث عن حقيقة الحب الإلهي ، ولا يصل الباحث المحب إلى مرابع ذلك الحب إلا إذا أصبح كفراشة النار التي تريد القرب من اللهب إلى أن تصل درجة الحرق " [1]. كما تُؤوّل صورة البحر في شعر فاتح علاق بالتجلي الإلهي فيه ، من حيث" السكينة الأبدية التي كانت الحقيقة الإنسانية عليها قبل ظهورها الوجودي ، إنها سكينة الكينونة الباطنة داخل الأصل الإلهي " [2] . وهي كما نرى معاني صوفية متعالية تنبي عن مهارة الشاعرين في التنصيص .

IV – 2 – 2 التناص مع الحديث النبوي :

استحضر الشعراء المعاصرون الحديث النبوي في نصوصهم ، ونهلوا من معينه لما له أهمية فنية وفكرية في بناء النصوص ، وأعادوا كتابته وفق ما يتماشى مع تجاربهم الشعرية، إلاّ أنّ نصوص شعرائنا قلّ كثيرا فيها هذا النوع من التناص . ولعل السبب في اعتقادنا مردّه إلى أنّ التجارب الصوفية تقام على العلاقة المباشرة دون وسيط مع الله عز وجل ، ذلك أنّ الشاعر بتجربته الشعرية والصوفية أقرب إلى النبوءة من حيث أنّ " صفات النبي النفسية و طبيعة إدراكه وتفاعله مع محيطه هي نفسها – من الناحية الإجرائية – تفاعلات الشاعر وإدراكاته ، أي امتلاك معرفة حدسية انفعالية كشفية تخترق الأشياء ، وتتنبأ بالوقائع ، وتقرأ المخبوء والمغيّب ، وتقدّم رؤية جديدة للإنسان والعالم " [3]. لذلك لم تحفل نصوص الشعراء المتصوفة بتناصات الحديث النبوي إلا قليلا .

أمّا ما استُخدم من تناص حديثي لدى شعرائنا فنجد الشاعر مداني بن عمر يقول في قصيدته « الرحيل الكبير » :

[1] محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ص 95
[2] منصف عبد الحق ، الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 405
[3] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 336

" **إلَهي أَأَحْبو والصراطُ ضفيرةٌ ؟ ؟ ** ونبْضي سَمَاواتٌ وقلبي صغيرُ** " [1]

إنّ الذاكرة القرائية تستثار فور قراءة هذا البيت لتستذكر حديث للنبي ﷺ عن الصراط وأهواله والذي رواه أبو هريرة وحذيفة ﷺ عن النبي ﷺ أنه قال :

" **وَتُرْسَلُ الأَمَانَةُ وَالرَّحِمُ، فَتَقُومَانِ جَنْبَتَيِ الصِّرَاطِ يَمِينًا وَشِمَالاً، فَيَمُرُّ أَوَّلُكُمْ كَالْبَرْقِ. قَالَ: قُلْتُ: بأبي أَنْتَ وَأُمِّي أَيُّ شَيْءٍ كَمَرِّ الْبَرْقِ؟ قَالَ: أَلَمْ تَرَوْا إِلَى الْبَرْقِ كَيْفَ يَمُرُّ وَيَرْجِعُ فِي طَرْفَةِ عَيْنٍ؟ ثُمَّ كَمَرِّ الرِّيحِ، ثُمَّ كَمَرِّ الطَّيْرِ، وَشَدِّ الرِّجَالِ، تَجْرِي بِهِمْ أَعْمَالُهُمْ وَنَبِيُّكُمْ قَائِمٌ عَلَى الصِّرَاطِ يَقُولُ: رَبِّ سَلِّمْ سَلِّمْ. حَتَّى تَعْجزَ أَعْمَالُ الْعِبَادِ، حَتَّى يَجيءَ الرَّجُلُ فَلاَ يَسْتَطِيعُ السَّيْرَ إِلاَّ زَحْفًا، قَالَ: وَفِي حَافَتَيِ الصِّرَاطِ كَلاَلِيبُ مُعَلَّقَةٌ مَأْمُورَةٌ بِأَخْذِ مَنِ اُمِرَتْ بِهِ، فَمَخْدُوشٌ نَاجٍ، وَمَكْدُوسٌ فِي النَّارِ. وَالَّذِي نَفْسُ أَبِي هُرَيْرَةَ بِيَدِهِ إِنَّ قَعْرَ جَهَنَّمَ لَسَبْعُونَ خَرِيفًا**"[2].

يستحضر الشاعر بن عمر هذا الحديث الذي يصف فيه النبي ﷺ أهوال القيامة ، وعبور الخلائق على الصراط ، كلّ بحسب عمله ، وهو يسعى للترقي من أجل الاتحاد بالكمال ، لكنه يعوقه نحو مقصوده ، حيث الصراط – وهو وسيط عروجي هنا – في شكل لا يسمح له بالعبور كالبرق أو كالريح مما يستدعي عبوره زحفا أو حبوا ، وهي كناية عن الصعوبات والمشقات التي يلاقيها الصوفي أثناء رحلته الروحية العروجية .

وأما الشاعر محمد علي سعيد فنجده في قصيدة « الأرض الضيقة » يقول :

" **قلتُ أختصرُ المَوْتَ**

لكنّها انْدلقتْ كلماتُ الوَطنْ

كَيْ أُواعِدَني

يتناثرُ حُلْميَ بينَ الجُذورِ وبينَ الورَقْ

[1] مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ص 92
[2] رواه مسلم في صحيحه ، رقم 401 - 402

بينَ أُمِّي ، وللخَطَراتِ صَلِيلُ ، و صَلْصَةُ الوحي

أغرَب منيَ أن يرتدي الزهرُ نبْوَتهُ

أو تخفَّ المزارعُ مِنْ ثِقل السُنبلة " [1]

تحيلنا قراءة صلصلة الوحي إلى حديث النبي ﷺ الذي رُوي عن عائشة أُمِّ الْمُؤْمِنِينَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا: **أَنَّ الْحَارِثَ بْنَ هِشَامٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ سَأَلَ رَسُولَ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم فَقَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ كَيْفَ يَأْتِيكَ الْوَحْيُ؟ فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَى اللهُ عليهِ وَسَلَمَ :" أَحْيَانًا يَأْتِينِي فِي مِثْلِ صَلْصَلَةِ الْجَرَسِ . وَهُوَ أَشَدُّهُ عَلَيَّ . فَيُفْصَمُ عَنِّي وَقَدْ وَعَيْتُ مَا قَالَ الْمَلَكُ، وَأَحْيَانًا يَتَمَثَّلُ لِيَ الْمَلَكُ رَجُلاً فَيُعَلِّمُنِي فَأَعِي مَا يَقُولُ ، قَالَتْ عَائِشَةُ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا: وَلَقَدْ رَأَيْتُهُ يَنْزِلُ عَلَيْهِ الْوَحْيُ فِي الْيَوْمِ الشَّدِيدِ الْبَرْدِ فَيُفْصَمُ وَإِنَّ جَبِينَهُ لَيَتَفَصَّدُ عَرَقًا"** [2].

وهذا الحديث يبيّن كيف كان ينزل الوحي على رسول الله ﷺ ، وصلصلة الوحي أشدّها عليه . وكذلك امتصّ الشاعر هذا المعنى ليوظّفه في قصيدته ، وإن اختلف مصطلح الوحي بين النص الغائب الذي يعني القرآن والنص الحاضر الذي يعني الإلهام . إنّ الشاعر محمد علي سعيد يشكو شدّة الاغتراب في قصيدته ، ومعاناته ظاهرة ، وباطنها غربة روحية صوفية بان صاحبها عن الخلق بمعناه وسريرته ليرحل عنهم إلى الوطن الروحي مكان الوصول .

IV – 2 – 3 التناص مع التراث الصوفي :

ينهل الشاعر الجزائري المعاصر من تراث ضخم يأخذ منه ما يناسب رؤاه الفنية ، وفي ذلك إحياء للنصوص القديمة ، وبعث لتراث الأمم " كي تظل معطاءة تغترف منها المخيلة التصويرية التي تستند لتراثها ومخزونها الإبداعي والفكري " [3] . وقد استلهم شعراؤنا تحديدا من التراث الصوفي

---

[1] محمد علي سعيد ، روح المقام ، ص 223

[2] رواه البخاري في صحيحه .

[3] جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 231

شعرا ونثرا وشخصيات صوفية أغنت نصوصهم رؤيويا وفنيا وروحيا ومن ثَمّ تولدت لديهم فاعلية الخلق الشعري .

لقد ألفينا الشاعر عثمان لوصيف يتناص في شعره مع شعر محي الدين بن عربي ، يقول عثمان :

" **ومِن أيِّ بيداء أو عدَمٍ**

يتدفقُ هذا الضياءُ ؟

وتزهرُ بالصُورِ الفَاتِنَاتُ

وبالسِحْرِ هَذي السُرُجْ ؟

صُوغي نشيدًا تردّدُهُ الكائناتُ

وَتَشْدُو بِهِ الريحُ في شَغَفٍ وَ غنَجْ " [1]

ويقول بن عربي في قصيدته « هل عندكم من فرج ؟» :

" **ياحُسنها من طفلةٍ غُرّتها ** تضيءُ للطارقِ مِثل السُرُجِ**

يحسبُها ناظرُها ظبيَ نقًا ** مِن جِيدها ، وحُسْنِ ذاك الغنجِ " [2]

يمتص الشاعر عثمان بيتَيْ ابن عربي ، ويعيد تشكيلها في قصيدته وفق رؤاه بفنيات مقتدر حذوق ، فجاء قصيده لوحة رائعة .

كما أنه يتناص أيضا في شعره مع الأبيات الشهيرة التي تعكس الاتحاد والحلول والتي يقول فيها الحلاج :

---

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 7 - 8

[2] محي الدين بن عربي ، ديوان ترجمان الأشواق ، ط1 ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 2005 ، ص 85

" أنَا مَنْ أهْوى وَمَنْ أهْوَى أنَا ** نحنُ روحان حَلَلْنا بدَنَا

فإذا أبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ ** وَإذا أبْصَرْتَهُ أبْصَرْتَنَا " [1]

وانظر إلى أبيات عثمان لوصيف في قصيدة « قالت الوردة » :

" مَنْ أنَا الآنَ ؟

أيُّ ألوهيةٍ تتبجّسُ

ملءَ خلايَايْ؟

أيّةُ روحٍ بكل الدُنى تتوحَّدْ ؟

وتُرفرفُ بي في أثيرٍ

مِنَ الجَاذِبيةِ والوَجْدْ ؟ " [2]

إنّ تأثر عثمان لوصيف بفكرة الحلول والاتحاد التي نطق بها الحلاج في بيتيه واضحة ، فأخذ بمضمونها وعبّر عن الفكرة ذاتها بتشكيل جديد ، وبطريقة مختلفة لكنه لم يغيّر في محتواها ولم يحاورها ، ويبدو أنه سلّم نفسه لمعتقدها . ولسنا هنا في مقام محاكمة حتى نحكم على هذا المعتقد ، ولكننا في " مقام الاتصال والتوحد الروحي الذي وحّد بين روح الشاعر وروح الحلاج ، فصار كلّ منهما ظلا للآخر " وذلك من منظور تناصي في الشعر الصوفي .

ولعبارة الحلاج الشهيرة :" **ما في الجبة إلا الله** " [3] تناصات نجدها في قول الشاعر فاتح علاق في مطلع قصيدته « ما في الجبة غير البحر » :

---

[1] أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) ، ص 209

[2] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 79 - 80

[3] سامي خرطبيل ، أسطورة الحلاج ، ط 1 ، دار ابن خلدون ، بيروت – لبنان ، 1979 ، ص 210

" **ليسَ في البحرِ مِنْ أحَدٍ**

غيرَ جُبّتهِ وهَوَاهْ

غيرَ نظرتِهِ الهَائِمَة

في سَمَاءِ الإلهْ " [1]

وهذه العبارة نفسها نجد لها تناصا عند عثمان لوصيف في ختام قصيدته « البحر » :

" **إلى قبة السماء**

نبوءة ..ورؤيا

لا نبوءةَ إلا في البحر

لا رؤيا إلا في البحر " [2]

لقد كان تناص الشاعر فاتح علاق استهلاليا مستبدلا كلمة الله بالبحر الذي هو صورة إلهية ومجلى له . فهو ليس اجترارا بل امتصاصا لتشكيل أجمل بالرمزية الطبيعية . ويلاحظ أنّ استعمال لفظة البحر قام بتوظيفها الشاعر عثمان قبل أن يستخدمها الشاعر فاتح علاق بعده مما يعني أنّه حدث تداخلا للنصوص استفاد منه هذا الأخير في تشكيله للعبارة الحلاجية بنمط مختلف قليلا عن الأصل .

وفي التناص مع الشخصيات الصوفية القديمة ; استخدم الشعراء تلك الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجاربهم ، ومنهم من تصرف في الشخصية غير مكترث للزمان والمكان والصفات والسلوك ، و كان أكثر من استدعى حضورها هو الشاعر فاتح علاق الذي استحضر

[1] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 17
[2] عثمان لوصيف ، قراءة في ديوان الطبيعة ، ص 80

كل من : الحلاج ، الجنيد ، الشبلي ، السقطي في قصيدة « الحلاج على الصليب » ، واستحضر كل من : الجنيد ، بشر الحافي، رابعة العدوية في قصيدة « على طريق إرم » ، والتي يقول فيها :

" من هُنا مرّتِ الأفئدِة

صَعَدًا صَعَدَا

تجرَحُ الأُفُقَا

هذا فؤادُ الجنيدِ يلوحُ

وذا قلبُ بِـشْرٍ يطلّ

ورابعة نجمة تتألق في كبدي

هذي منازلهم فاستظلي بها

من هجيرِ الرغابِ

ومن سطوة الجسد " [1]

استفاد الشاعر من الشخصيات الصوفية القديمة مستفرغا ماضيها الذي وظفه في هذا النص الشعري ومحاولا كشف الروح الشاملة والخالدة الكامنة في التراث الصوفي والينابيع الأولى التي تفجّر منها ، مؤكدا بذلك أنّ مثل هذه الشخصيات " ليست مجرد ظواهر كونية عابرة ، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية " .

على أننا نجد أكثر الشخوص الصوفية القديمة توظيفا لدى شعرائنا شخصية حسين بن منصور الحلاج ، إذ ركنوا إليها " ملاذا ، وخلاصا وصورة معادلة لما يطمحون إليه من خلال تجربتهم الإبداعية " [1] .

[1] فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ص 41

استخـدم الشـاعر فاتح علاق هذه الشخصية بوعـي فني عالي المستـوى في قصيدتـه « الحلاج على الصليب » ، يقول الشاعر على لسان الحلاج :

" مَصْلُوبًا هُنَا مَازِلتُ أنتظرُ

وهَذَا الوقتُ يَمْضي مُسرِعًا

والعُمْرُ والأحْلامُ والمَطَرُ

وذِي دُنيَايَ واقفةٌ

فلا ريحٌ تُجرجِرُ جُثتِي عَبْرَ المَدَى

لا نـهرَ يَجرفُني إلى الأعْمَاقِ

ليتَ الصوتَ ينفجرُ

فيسمعُ صرْختي الناسُ

ويسمَعُ ضجّتي الحَجرُ

أنا حيٌّ ، أنا حَيٌّ " [2] .

ويبدو أنّ الشاعـر علاق اتخذ هذه الشخصيـة قناعا يتحدث به ، ومن ورائه معاناتـه و مواقفه ، لدرجة الاندماج في هذه الشخصية " ويحلّ فيها حلولا صوفيا ، ويتّحد بأبعادها بفعل تشابه أحواله بأحوالها " [3] . وقد حاول الشاعر إعادة صياغة الشخصية داخل الصياغة الشعرية مدمجا إياها في زمنه المعاصر بعدما اتخذها قناعا يختفي من ورائه . و في إشارة هامة نجد تاريخ كتـابة القصيدة يستدعي إعـادة التأمـل في المدلول الثـاني والمخفي للقصيـدة ، حيث كتبها الشاعر في

---

[1] طالب المعمري ، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، 313

[2] فاتح علاق ، مافي الجبة غير البحر ، ص 65

[3] محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص 266

الخامس من جويلية ، وهو تاريخ استقلال الجزائر مما يجعلنا نستشفّ أنّ المعاناة التي تألم لها الحلاج (قناع الشاعر) ماهي إلا معاناة شعب الجزائر إبّان المستعمر الفرنسي ، وانتفاضته في آخر القصيدة ما هي إلا ثورة تحرير قادته للنصر ، يقول الشاعر :

" مرّ السَقَطيُّ فلمْ أسْقُطْ

ولمْ يَسْقُطْ خَشَبِي

فأشَارَ إِلَيْ

فطرَحْتُ النعشَ مُنْتَفِضًا

ومَشَيْتُ وَرَاءَهُ مُرْتَعِشًا

وَمَشَى خَلْفِي النَهْرُ

ومشى خلفي القمَرُ

أوغلتُ كثيرًا في الزمَنِ

أوغلتُ كثيرًا في المُدُنِ

حَتَى رآني الصُبْحُ " [1]

لم تكن شخصية السقطي في رمزيتها سوى بيان أول نوفمبر الذي سار عليه الحلاج (قناع الشاعر) برمزية مقاومة الشعب الجزائري ،وما النهر إلا الالتفاف حول الثورة والسير في دربها ، أما القمر فرمَز إلى بركة السماء ، حتى أتى الصبح وهو فجر الاستقلال المشهود للأمة الجزائرية . ولاشك أنّ الشاعر فاتح قد أجاد وأبدع في هذه القصيدة المتميزة حين عرف كيف يستثمر

[1] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 72

الشخصية الصوفية بتوليد معاني معاصرة تستجيب لتجربة ليست ذاتية فحسب بل لأمة أبهرت ثورتها العالم بأسره .

أمّا الشاعر ياسين بن عبيد فقد أهدى قصيدته « تراتيل المشكاة الخضراء » إلى روح الحلاج قائلا : " **مهداة إلى شهيد الحقيقة وشاعرها ..الحلاج رحمة الله عليه** " [1] . و قد استهلّ القصيدة مخاطبا إيّاه :

" إقْـــــرَأْ كِتَابَـــــكَ فـــــي شُـــــعَاعِ مَواعِـــــدِي
أنَـــــا شَـــــاعرٌ نَسَـــــجَ الضِـــــيَاءُ قَصَـــــائِدِي !
أنَـــــا ذَاهِـــــبٌ ..والـــــرَاحُ فِـــــي جَنَبَاتِهَـــــا
عُـــــذْرِي وذُعْـــــرِي ..وانتشـــــاءُ عَوائـــــدي !
للمُمكِنَـــــاتِ إذا اسْـــــتَحَالَ نَوَالُهَـــــا
للمُسْـــــتَحيلِ ..إذا تَـــــأبَّطَ سَـــــاعِدِي
مِـــــنْ مُنتَهَـــــى بَـــــدْئِي ابتـــــداءُ نِهَـــــايَتِي
فِـــــي مُلتَقَـــــى دَرْبِـــــي حَقِيقَـــــةُ وَارِدِي "[2]

يقتبس الشاعر ياسين بداية الآية القرآنية ﴿ إِقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَى بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا ﴾[3] ، ويوظفها في مطلع القصيدة في سياق مخالف للآية ، ويبدع الشاعر صورة نادرة و رائعة قلما تجد لها مثيلا في الشعر المعاصر حيث يطلب الشاعر من الحلاج أن يقرأ كتابه (صحيفة أعمال وخاصّة الحلاج) فيرى الحلاج ذاته في تجربة الشاعر ياسين الصوفية ، ما يعني أنّ الشاعر هو ذاته الحلاج بتناص مقلوب . وإذا كان الشاعر يعدّ نفسه الحلاج فهذا يعني أنه يعيش تجربة

[1] ياسين بن عبيد ، الوهج العذري ، ص 16
[2] المصدر نفسه ، ص 16
[3] الآية : 14 ، سورة الإسراء

صوفية مماثلة في أطرها العامة ، وأنه يؤمن بالاتحاد والحلول وليس أدلّ على ذلك مما فعله بنفسه حين اتحّد مع الحلاج وصارا شخصا واحدا لهما كتاب واحد .

ونخلص بالقول أنّ النص الصوفي وشخوصه شكّلا جزءا من بنية القصيدة الصوفية المعاصرة ، واستخدمه الشعراء منطلقا خصبا يشكّلون به نصوصا معاصرة متعالية تستجيـب لتجاربهم ورؤاهم .

IV – 3 أسلوب التقابل :

برز أسلوب التقابل في قيمة التضاد بين نظام العلاقات الذي يقيمه بين عنصرين متقابلين أتيا في توال لغوي ، مكوّنا بذلك بنية تقابلية مثمرة تنتج معاني التخالف و التعارض الدلالي الذي " يؤدي إلى تصعيد الحركة الداخلية ، وتوليد الدلالات المطلقة " [1]. ولقد لجأ الشاعر المعاصر إلى المقابلة في إطار تقابل بين الحركتين من عالمين مختلفين ومتعارضين ، دعتهما آمنة بلعلى بالمثل الأعلى والمثل المحطم [2]. وإذا كان الشاعر القديم قد استعمل هذا الأسلوب مقتصرا في مفارقته على تضاد الألفاظ ، فإنّ الشاعر المعاصر تبنى مقابلاته على العناصر الشعورية والنفسية ، ليجدد طابع الصراع الذي هو من سمات الحياة المعاصرة ، وحين يتعلق الأمر بالتصوف الشعري فإنّ الأحوال تنطوي على الكثير من المعاناة والمجاهدة الروحية و التوتر والتجاذب والحيرة و التغرب في سبيل إفناء الجسد والسمو بالروح للذات العلية . لذلك سندرس التقابل لدى شعرائنا ونستشف الأمثلة انطلاقا من نوعيه : تقابل الصور و تقابل المشاهد .

[1] أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ص 390

[2] ينظر : آمنة بلعلى ، أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية للشعر العربي المعاصر) ، ط ؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 ، ص 91

IV – 3 – 1 تقابل الصور :

يكون تقابل الصور في البيت ذاته في الشعر العمودي ، أو في الفقرة نفسها في الشعر الحر ، يقول الشاعر ياسين بن عبيد في قصيدته « غيمة المعنى » :

" **سَوَاسِيَةً كُنَا نَمُوتُ على الظَّمَا ** لِنَحْيَا عَرَاجِينَ الهَوَى والتَبَتُّلِ**" [1]

نجابه هذا التقابل بين صورتين :

نموت على الظما ‡ نحيا عراجينَ الهوى والتبتل

ما أجمل هذا التقابل ! فالموت على العطش هو معاناة الصوفي وتألمه طلبا للحقيقة ، هذه المعاناة التي تقلب الصورة إلى النقيض ببعث حياة للأفضل يتلذذ فيها الشاعر بالهوى الإلهي والتبتل إليه ، إنها لحظة الفناء الفارقة التي تقود الصوفي إلى ما يشبه أن يكون موته ، " و لكنه موت رمزي في عالم ، وولادة تتحقق في عالم آخر ، فهي لحظة أبدية لا نهائية " [2]. وبتقابل شبيه يجمع بين صورتي الموت والحياة ، و بأقل فنية من مثال الشاعر ياسين بن عبيد نجد الشاعر عثمان لوصيف يقول في « قالت الوردة » :

" **...هُوَ المَوتُ يا رَبَّتِي فِي العَذَابْ**

بيدَ أني أصرّ ُ على حِصَّتي

في الحياةِ

وحِصَّة مَعْبُودَتي المُجتباة " [3]

تتقابل صورة الموت في العذاب للحصول على صورة الحياة للأنا والأنت ، وبالمنظور الصوفي التأويلي للعبارة والإشارة في هذا النص ، فإنّ الشاعر يعلم طريق السالك لن تحقق له حتى يموت

[1] ياسين بن عبيد ، هناك التقينا ضبابا وشمسا ، ص 37
[2] سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 148
[3] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 66 - 67

في مشقاتها و مكابدة معاناتها ، ورغم ذلك فهو يصرّ على أن يكون له نصيب من هذه الرحلة الروحية الصوفية ، ونصيب من الفناء في المحبوب .

على أنه أيضا يمكن تأويلها بإصرار الشاعر ورفضه للواقع الأليم ، وسعيه لتغيير المعالم السيئة لهذا الواقع ، والارتقاء به للأفضل ، وبعثه من جديد من أجل الإنسانية ومستقبلها .

وفي مثال آخر يُقَابِل عبد الله حمادي الحبّ بالقصف في قصيدة « يا امرأة من ورق التوت » قائلا :

" **ويكونُ <u>الحبُّ</u> بدايتهُ**

ويكونُ <u>القصف</u> نهايتهُ " [1]

البداية : الحب ‡ النهاية : القصف

لئن بدا تناقض البداية مع النهاية فإنّ واقع أمرها صيرورة لها ومسار حتمي لتطورها ابتغاء الوصول بالحالة إلى ذروتها ، وفي لفظتي « الحب » و« القصف » تقابل واضح، فهما ينتميان إلى حقلين دلاليين مختلفين ، إذ الحب ينتمي لحقل العواطف وهو من المثل الأعلى ، بينما القصف ينتمي لفعل التدمير وهو من المثل المحطم ، وهذا التقابل بين الحقلين أتاح احتلال الفضاء الفاصل بين الذات والموضوع بمزيد من تصعيد الصراع والمعاناة والمجاهدة والتجاذب والحيرة من أجل الوصول إلى مبتغى الفناء .

IV– 3 – 2 تقابل المشاهد :

و يكون التقابل فيه بالمشاهد بحيث يبنى مشهد على الضد انطلاقا من مشهد آخر ، ويقع التقابل في المشاهد بين عالمين مختلفين تماما ، و " هذا اللون من التصوير يعتمد على تجميع الصور في مشاهد ، ولوحات يقابل بعضها بعضا مقابلة تناظر وتعارض يفضي في النهاية إلى

[1] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ص 154

تأكيد وحدة الموقف " [1] . وتبدو لنا هذه البنية التقابلية جلية في قصيدة «قالت الوردة» ، وقد أكثر الشاعر عثمان من استخدامها حتى أضحت سمة أسلوبية بارزة ، وخصيصة يتميز بها في التشكيل . يقول في المقطع 15 من ذات القصيدة :

المشهد الأول:

" أيُّهَا الآدَمِيُّ الذي يَتَجَبَّرُ

هلْ كُنتَ جِئْتَ هُنَا لتُسيطِرْ !

فتُذلّ الضَعيفَ

تُريق الدِمَاءَ

وتُفْسِد ما أبدعَ الله " [2]

‡ المشهد المقابل :

" أيُّهَا الآدَمِيُّ تَذكَّرْ

نَفْخَةَ الحَقِّ فِيكَ

وَكَيْفَ اصْطَفَاكَ لِتَحْتَضِنَ الأرْضَ

تَفْرِشُهَا أُغنياتٍ

وَعِشْقًا

وَعَنْبَرْ

أيُّهَا الآدَمِيُّ تَعَطَّرْ

[1] عثمان حشلاف ، الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي ، أطروحة دكتوراة ، جامعة الجزائر ، 1987 - 1988
[2] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 59 - 60

بِالـهَوَى

ثُمّ صَلِّ مَعَ العَاشِقِينَ وَكَبِّرْ " [1]

يقوم المشهـد الأول على صــور الإنسان المتجبر الذي تطغى عليه نزعة الشر في داخله (التجبر ، حب السيطرة ، إذلال الضعيف ، إراقة الدماء ، الفساد) ، وتتوالى الصور في تصاعد درامي حتى أتى النقيض بمشهد يرفض ما سبقه ، وهو مشهد صور الإنسان بنزعة الخير الذي يستشعر بأنه خليفة الله في أرضه ، وروحه من نفخه ، يفرش الأرض أغنيات وعشقا وعنبرا ، و يتعطر بالهوى الإلهي ويصلي في محراب العاشقين لله .

إنّ هذا التقابل في المشاهد قد يرمز فيه الشاعر إلى الواقع الإنساني بكل صور الطغيان والفساد في الأرض ، في حين يقوم المشهد المقابل على إدانة هذا الواقع والثورة عليه للتغيير الإيجابي ، حيث دعا الشاعر إلى تغليب نزعة الخير كي يعم الحب والسلام على البشرية جمعاء .

وفي مشهد تقابلي آخر شبيه بالذي سبق في معانيه نجد الشاعر يقول في القصيدة نفسها :

<u>المشهد الأول</u> :

" آهِ ..يَاامْرَأَتِي المُدْلَهِمَّةِ

بالـهَمِّ

والغَمِّ

يَا رِعْشَتِي الفَاتِرَة !

هَا الشِتَاءُ يُدَمْدِمُ عَبْرَ الشَوَارِعِ

يَضْرِبُ أَبْوابَنَا الوَاجِفَاتِ

[1] المصدر السابق ، ص 61

وَيُطْفِئُ

مِصْبَاحَ غُرْفَتِنَا السَاهِرَة " [1]

‡ <u>المشهد المقابل</u> :

" عَانِقِي البَرْقَ

لاَ تَفْزَعِي

عَانِقِي الرَعْدَ والسُحُبَ المَاطِرَة

فِكْرَةٌ كَافِرَة

أن تَمُوتِي

وتَسْتَسْلِمِي للظَلاَمِ

وأنتِ البَهِيّةُ يَا قَمَرَ الليلِ

يا شَمْسِيَ البَاهِرَة " [2]

إنّ هذين المشهدين المتقابلين بما فيهما من تعارض ومفارقة يحاول الشاعر فيهما كسر حاجز الخيبة والفشل ، وبعث الأمل والحياة من جديد ، لاسيما وأنّ الشاعر في رؤياه يدعو إلى اعتناق شرعة الحب الخالص ، وله تجربة شعرية ثائرة تجعل تشكيله للصور الشعرية المتضادة كالموت والحياة ، والحزن والأمل والظلام والشمس بمثابة الموازاة الرمزية والتشكيل الجمالي لموقف الشاعر الحائر .

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 71
[2] المصدر نفسه ، ص 71 – 72

IV – 4 الثنائيات الضدية :

يصدم متلقي الخطاب الصوفي ذلك التماهي بين المتناقضات ، والتوحيد بين المتنافرات، ويرى فجوة عظيمة قائمة بين اللغة وعالم الأشياء " وهكذا يفقد المعنى في الخطاب الصوفي مركزيته ، ويبقى مجرد احتمال ضمن احتمالات يفرضها متن النص نفسه ، المبني على فكرة التقابل الضدي (الثنائيات الضدية) " [1].

وقد عرّف جميل صليبا في معجمه الفلسفي الثنائية بقوله : " الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين ، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون ، كثنائية الأضداد وتعاقبها ، أو ثنائية الواحد والمادة ، أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون ...إلخ " [2] .

وتعد الثنائيات الضدية من أهم الظواهر الفنية التي نلفي لها حضورا قويا في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ذلك أنّ الفكر بعامة يعتمد في نشاطه على الثنائيات الضدية ، والنفس في أغوارها تجتمع فيها مثل هذه الثنائيات التي تجعل الشعور بها أتمّ و أوضح ، لأنّ الحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضا ، وبضدّها تُعرف الأشياء وتتميز، فهذه " الحياة غريزة واضحة الأثر في حركاتنا وسكناتنا ، والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا ، والسواد والبياض موجودان جنبا إلى جنب في الحياة ، ويمكن القول: إنّ مظاهر الحياة كلها نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية "[3].

وقد تكلم عبد القاهر الجرجاني على أهمية التضاد في تشكيل الصورة الفنية قائلا :" و هل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب ... ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين ، كما

[1] أحمد بوزيان ، شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي ، أطروحة دكتوراة ، جامعة تلمسان ، 2007/2006 ، ص 105
[2] جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ط ؟ ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان ، د ت ، ص 379
[3] سمر الديوب ، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم) ، د ط ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق – سوريا ، 2009 ، ص 4

يقال في الممدوح وهو حياة لأوليائه ، موت لأعدائه ، ويجعل الشيء من جهة ماء ، ومن جهة أخرى نارا " [1].

على أنّ الثنائيات الضدية في النص الأدبي تولّد فضاء متميزا ، حيث تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل يؤسس الوجه الأهم في البنية الحركية للنص ، " إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية ، وفعلية بأزمنة مختلفة ، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور ، وتتصادم وتتوازى ، فتغني النص ، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه ، فالتضاد الفعلي والاسمي يشكّل عالما من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة " [2].

إنّ وفرة الثنائيات في النص تدلّ على انسجام إيقاعاته ، وانفتاحه وهي تضفي عليه مزيدا من الحيوية والحركة وذلك في أنساق متضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره . وفي قصائد شعرائنا سجّلنا العديد من الثنائيات نذكر منها : (النور / الظلام) ، (الموت / الحياة) ، (الحضور/ الغياب) ، (الأنا / الآخر) ، (الاتصال / الانفصال) (الخير / الشر) ، (الحزن / الفرح) ، (الصمت / الكلام) ، (الشك / اليقين) ، (القوة / الضعف) ، (اليأس / الأمل) ، (الحركة / السكون) ، (السعة / الضيق) ، (الممكن / المستحيل) ، (التحول / الثبات) ، (الفناء / البقاء) ، (الماضي / الحاضر) ، (الذكر / الأنثى) ، (الظاهر / الباطن) ، (الواقع / الحلم) ، (الجسم / الروح) ، (البعد / القرب) ، (الوصل / الهجر) ، (النطق / الصمت) ، (الوصل / الهجر) (العفة / العهر) ، (السكر / الصحو) ، (اللذة / الألم) ، (الانتصار / الانهزام) ... إلخ . إنّ هذه الثنائيات التي تجمع بين المتناقضات تتوحد في أعماق الشعراء لتصبح كتلة واحدة ، و يظهر من خلالها جوهر الأشياء ، وحقيقة الحقيقة .

[1] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 32
[2] سمر الديوب ، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم) ، ص 7

على أنّ " هذه المتناقضات ليست بهذه البساطة الظاهرية في إمكانية الفصل بينها وبين حدود لها " [1]، فمثلا في قصيدة « يامرأة من ورق التوت » للشاعر عبد الله حمادي قد يتحول العهر إلى صلاة لفتنة الجسد وعبقه المحظور ، وقد يصبح التطهر خطيئة . يقول الشاعر :

" تَقْتَاتُ مِنَ الجَسَدِ المَحْظورْ

تَقْتَرِفُ الغُرْبَةَ وَ الإبْحَارْ

في شَعْرٍ غَجَرِيّ

يَرْتَجُّ عَلىَ وَقْعِ أَصَابِعِكِ نَغَمًا

يَرْتَشِفُ اللوزُ

يَتَزَوَّدُ بالعِفَّةِ

والصَلَوَاتْ

فِي مِحْرابِ شَهْوَتِهَا

تحتَ الأَجْرَاسِ النَارِيَة ..." [2].

لقد اكتفينا من بين العديد من الثنائيات الضدية بدراسة خمس ثنائيات الأولى وهي :

- ثنائية النور والظلام
- ثنائية الموت والحياة
- ثنائية الحضور والغياب
- ثنائية الاتصال والانفصال
- ثنائية الأنا والآخر

[1] مجموعة من المؤلفين ، سلطة النص ، ص 205
[2] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ص 145

IV – 4 – 1 ثنائية النور والظلام :

لا يزال صراع النور والظلام مستمرا منذ وجود الإنسان الأول ، لذلك نجد القدامى عبدوا الشمس والنجوم وغيرها مما يضيء ، وهابوا الظلام فقرّبوا له القرابين مخافة أذاه وشره . ويعدّ النور تسليطا " ينفّر الظلمة ، وبالقياس ينفّر ظلمة العدم عن الموجودات ، ويتيح لها رؤية وجودها بالحق والوعي بهذا الوجود : فإنّ النور هو النفور ، منفّر الظلم في المحل الذي يظهر فيه " [1] ، كما أنه يطلق على " حقيقة الشيء الكاشف للمستور ، ويطلقونه بمعنى كل وارد إلهي يطرد الكون عن القلب " [2] . والنور من أسماء الحق تعالى ، وهو تجليه باسمه الظاهر . أما الظلام فتطلق الظلمة عند المتصوفة على " كل نقص بالنسبة إلى ما يعلوه مما هو كمال بالنسبة إليه " [3]. وهو أيضا ميقات للتجلي الإلهي .

وتعد دلالة هذا التقابل في ثنائية النور والظلام " محاولة لتأسيس وضعية روحية ، ينشط – التصوف من خلالها– ويتكامل تحت تأثير ديالكتيك وجداني يتسم بتقابل الأطراف وتعارض أحوال الوجدان دون الاتجاه على القضاء عليها برفعها إلى تركيب حدا ثالثا يكون حدا ثالثا للمتقابلين بإفناء أيّ منهما في الآخر " [4]

وهل الحياة إلا نور وظلام ! لقد شكّلت هذه الثنائية الحضور الأكبر، و برزت بأشكال متباينة ، ودلالات مختلفة في قصائد شعرائنا ، يقول الشاعر ياسين بن عبيد في قصيدتـه « عائد ..من سفر التلوين » :

---

[1] محمد شوقي الزين ، الصورة واللغز (التأويل الصوفي للقرآن عند محيي الدين بن عربي) ، ط1 ، مؤمنون بلا حدود للنشـر والتوزيع، المغرب – الدار البيضاء ، 2016 ، ص 354

[2] عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، ص 336

[3] المرجع نفسه ، ص 193

[4] عاطف جودة نصر ، شعر عمر بن الفارض (دراسة في شعر الصوفي) ، ص 174-175

لاَحَ لِي في دُجَايِ نَجمٌ بَعيدٌ ** وَطريقي ومَا انطلقتُ طَويلُ " [1]

لقد جمع الشاعر ثنائية (النور/ الظلام) :

نجم ‡ دجاي

يتلقى الشاعر ياسين إشارة إلهية مثّل لها بـ (نجم بعيد) ، تلوح له في باطنه (دجاي)، ، وهي على ما تبدو إرهاصا لرحلة عروجية صوفية طويلة السفر سيخوضها روحيا . إنّ هذه الثنائية (نجم / دجى) تكشف عن اغتراب الشاعر في سبيل الوصول للنور المطلق .

وتظهر أيضا ثنائية (النور / الظلام) موزعة في جسد قصيدة « الحلاج على الصليب » للشاعر فاتح علاق ، إذ يقول على لسان الحلاج :

" أنا حيٌّ أضيءُ الليلَ من جُرحِي

فيزدهرُ " [2]

ثنائية (أضيء ‡ الليل)

ويقول :

" أنا حيٌّ

وهذا الليلُ مُنهزمُ

وهذا الصُبْحُ مُنْتَصِرُ " [3]

ثنائية (الصبح ‡ الليل)

وعلى لسان الشبلي يقول :

[1] ياسين بن عبيد ، معلقات على أستار الروح ، ص 24
[2] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 66
[3] المصدر نفسه ص 67

" **فاحْفظْ شوقَكَ فِي الأعْماقْ**

مِنْ طَعَنَاتِ الليلِ

وَمِنْ لَفَحَاتِ النَارِ " [1]

ثنائية (النار ‡ الليل)

وعلى لسان الجنيد يقول :

" **واحفظْ قلبكَ مِنْ سَكَراتِ اللَيلْ**

حِينَ يَحِينُ الفَجْرْ " [2]

ثنائية (الفجر ‡ الليل)

إنّ هذه الثنائيات الضدية في موقفها الرؤيوي تكشف عن دلالات جديدة لثنائية (النـور / الظلام) ، حيث تدهشنا الحركية المتولدة عن فعل (الإضاءة) في قول الحلاج : أضيء الليل من جرحي ! وماذا ؟ هل حقا يضيء الجرحُ الليلَ ؟ ! وهل لليل طعنات وسكرات ؟ ! وهذا مما يجعل هذه الثنائيات تكشف حقا عن تفرّد الشاعر بطاقته الإبداعية القادرة على التجدد والإبداع .

IV – 4 – 2 ثنائية الحياة والموت :

تعدّ ثنائية الحياة والموت عصبا حيا في التجربة الصوفية عموما و مقام الحب الإلهي خصوصا ، وقد انبنت بناء تلازميا بين طرفيها حيث " يحيل موت شيء على حياة آخر، ويفضي الاغتراب والتجرد عن مقام أو حال إلى الاستئناس بالذي يليه ...فلا حياة ولا إنجاز لمشروع الاتصال بالمحبوب دون موت وفناء عن السوى بما في ذلك ذات الأنا الصوفي " [3].

[1] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 68

[2] المصدر نفسه ، ص 70

[3] عبد الوهاب الفيلالي ، الأدب الصوفي في المغرب (إبّان القرنين الثاني عشر والثالث عشر للهجرة – ظواهر وقضايا-) ، ط1 ، مركز دراس الرابطة المحمدية للعلماء ، المغرب ، 2014 ، ص

و تستخدم هذه الثنائية مصرحا بها أو مضمرة في المعنى الضمني الذي يكشفه السياق في النص الشعـري . فمن المصـرح بها نجد قول الشاعر فاتح عـلاق في خاتمـة قصيدتـه « الحلاج على الصليب » :

" **فهبَّ القَلْبْ**

وانكسرَ التَابوتْ

اللهُ حيْ

الله حيْ

وسِواهُ يَمُوتْ " [1]

هنا جمع الشاعر بين الضدين مباشرة (حي / يموت) ، (اسم / فعل) ، ويبدو أنّ الحلاج بعدما كرر في القصيدة كاملة قول « أنا حي » خمس مرات ختم القصيد بالتوحد مع الذات الإلهية « الله حي » مرة وأكّدها مرة أخرى ، ليصبح المجموع في تجربته الصوفية سبع مرات، وهو عدد رمزي في إنتاج المتصوفة ، له دلالته الرمزية ومكانته الخاصة عندهم ، وحينما وصل الحلاج إلى مقام الفناء والاتحاد والحلول ، أصبح السِوى لا معنى له و لا بقاء للغير عينا وأثرا .

ومن المضمر الذي يعكس ثنائية (الحياة / الموت) ، ويُستشَف من السياق قول الشاعر عقاب بلخير في المقطع 11 من قصيدته « حالات » :

" **حَبيبِي وأرجو أن أكونَ بجنبهِ ** وألاّ تفرّقْ شملَنا أيُّها الموتُ** " [2]

تتجسد الثنائية بين :

أرجو أن أكون بجنبه وألا تفرقْ شملنا ‡ الموت

[1] فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ص 73
[2] عقاب بلخير ، متن العارفين ، ص 25

الحياة ‡ الموت

إنّ هذه الثنائية تحمل معنى الامتلاء والخواء ، والشاعر يرجو القرب من الجناب الأقدس ما يجسّد الامتلاء (الحياة) ، وانقطاع اللطيفة الروحانية تجسّد الخواء (الموت) .

أمّا في قصيدة « الرحيل الكبير» للشاعر مداني بن عمر نجد ثنائية (الحياة / الموت) تتجسد في قوله :

" **سَأَمْشِي و أَمْشِي كيْ أموتَ مَعَ المَدَى**

ويَدْفُنُنِي مَشْيِي فتَنْبُشُنِي الحُورُ "[1]

يدفنني مشيي ‡ تنبشني الحور

الموت ‡ البعث والحياة

هنا أيضا نجد الشاعر لجأ إلى المعنى الضمني الذي ينكشف مع السياق في هذا البيت الشعري ، وهذه المرة مع الوحدتين المتضادتين معا : الحياة والموت ، حيث استخدم ألفاظ الدفن دليلا على الموت ، والنبش علامة على الانبعاث وتجديد الحياة .

IV – 4 – 3 ثنائية الحضور والغياب :

تشغل ثنائية الحضور والغياب حيّزا كبيرا من جدليات الفكر الصوفي ، ذلك أنّ المتصوفة يغيبون عن المحيط / الخلق ويكونون حاضرين مع الوجود / الحق ، والعكس بالعكس ; " إذ أنّ كلّ حاضر غائب ، وكل غائب حاضر ، وإذا ما تضامّت تلك الجدلية فإنها سرعان ما تغدو وسيلة

[1] مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ص 93

جمالية ، إذ إنّ تلك الثنائية تخلق إيقاعا خفيا تشعّ منه مواجيد القلب " [1]. و قد يرتبط مفهوم الغياب بالفناء ، كما نلفيه عند الشاعر ياسين بن عبيد ، حيث تتجلى لنا ثنائية (الحضور / الغياب) في قصيدته «أعاصير الروح» فيقول :

" **حضرْتُ ، وَ غَيْبِي سَاعةٌ أبديةٌ**

تُؤاتي مِنَ الأَعْصَارِ رَجْعِي ورِدَّتي

تراءتْ لمَنْ ضَاعُوا مَعَانيَّ فاهْتَدَوا

وَ ذَابَ الحَيَارَى فِي وُجُودي ودَعْوَتِي " [2]

ثنائية (حضرت ‡ غيبي)

والحضور هنا هو حضور القلب لمّا غاب عن الأغيار بصفاء اليقين ، فهو " كالحاضر عنده ، وإن كان غائبا عنه ، يقول النوري : « إذا تغيبتُ بدا ، وإن بدا غيّبني » " [3].

في البيتين يناور الشاعر بالعائد ، ومما هو معلوم أنّ تعدد الضمير في القصيدة الواحدة من تعدد الواحد ، فبعدما كان يتحدث الشاعر عن نفسه في حضوره وغيابه في البيت الأول ، وصف حضوره في الشطر الأول من البيت الثاني بضمير (هم) ، ووصف غيابه في الشطر الثاني بنفس الضمير (هم) وما هو إلا الشاعر نفسه ، وهذا ما يُسمّى في عرف النقد : لعبة التخفّي الدلالي ، ذلك أنّ تعدد الواحد " إبدال معرفي أرساه الصوفية في مفهومهم للمطلق ، انطلاقا من العلاقة الخاصة التي نسجوها معه ، على نحو كسر المعنى الثابت في الاعتقاد التقليدي للواحد ، وفتحه على تعدد سمحت به آلية التجلي ، فالمطلق صوفيا ليس الواحد إلا لأنه كثير " [4] .

---

[1] عامر صلّال راهي الحسناوي ، سيمياء الحضور والغياب الصوفي في رباعيات الخيام (قراءة تأويلية في معجمه الخمري) ، مجلة الإشعاع ، ع 5 ، جامعة المثنى ، العراق ، 2015

[2] ياسين بن عبيد ، أهديك أحزاني ، ص 105

[3] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 406

[4] خالد بلقاسم ، الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، ط1 ، منشورات عكاظ ، الرباط – المغرب ، 1988 ، ص 171

وقد يعبّر بعض الشعراء عن تجربته الشعرية الصوفية مستعملين " ألفاظ شعراء العشق ، فأحيانا ترمز إلى الحضور ، ومعناه الحضور الإلهي ، الذي يصل فيه الشاعر إلى المكاشفات الإلهية والنفحات الربانية ، وأحيانا أخرى يستعمل الألفاظ التي توحي بالغياب ، وهو البعد الإلهي ، حيث يظل الشاعر ينشد القرب الإلهي ولكن لا يصله "[1] . فهاهو الشاعر عبد الله العشي يعاتب الغياب مخاطبا له :

" آهِ يَا مُرَّ <u>الغِيَابِ</u>

كيفَ صيّرتَ <u>اخضرارِ الرُوحِ</u> ...

عُمْرًا يَابسًا ...

كيف شيّبتَ شَبَابِي " [2]

ثنائية (اخضرار الروح ‡ الغياب)

ويقول أيضا :

كَمْ مِنَ الوَقْتِ سَيَمْضِي ...

وَمِنَ الصَبْرِ...

لكيْ أخْرُجَ مِنْ تِيهِ اغْتِرَابِي

كمْ مِنَ الحُزْنِ سَيَمْضِي

كيْ أُرِيحَ القَلبَ مِنْ حُرْقَتِهِ ...

وأُعِيدَ <u>الفَرَحَ الأَخْضَرَ</u> ...

---

[1] بن ساحة بن عبد الله ، لغة الحضور والغياب عند بعض شعراء التصوف (الشاعر عفيف الدين التلمساني أنموذجا) ، مجلة الخطاب الصوفي ، ع 6 ، مخبر الخطاب الصوفي ، جامعة الجزائر 2 ، 2015

[2] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 73

مِنْ بَعْدِ الغِيَابِ " [1]

ثنائية (الفرح الأخضر ‡ الغياب)

إنّ ألفاظ اخضرار الروح والفرح الأخضر ترمز إلى الحضور الذي يحمل معنى الوصل والحضور الإلهي ، وأمّا لفظ الغياب فقد حمل معنى الهجر والصد والإبعاد .

IV– 4 – 4 ثنائية الأنا و الآخر :

في الكتابة الصوفية يعدّ التعبير بالضمائر سمة أسلوبية ، وإذا تعدد الضمير في القصيدة الواحدة فهو من تعدد الواحد . وتبرز أهمية مساهمة الضمير بقيمة كبيرة في بناء النص الشعري ، ذلك أنّ " النصوص الصوفية لا تشتغل على مسار واحد و قارّ في إنتاج الدلالة بقدر اشتغالها على الوظيفة البرزخية التي تزج بالنص في المعترك الدلالي ، حيث يسهم النص بانفتاحه على التأويل في خلق التوتر، فالضمائر هي تجسيد لمقام الحيرة " [2] . وقد أشار الصوفية إلى تعدد الواحد بضمائر عديدة ، مرة بـ « هو » ، ومرة بـ « هي » ، ومرة بـ « هم » ، وأحيانا بـ« هنّ »... و جلها إشارات إلى الذات الإلهية ، حتى وإن تعددت مظاهرها وطرق الإشارة إليها . وتمثل ثنائية الأنا والآخر جدلية كبيرة حينما يتعلق الأمر بالفناء في المحبوب (الذات العلية) ، حيث تختلط الضمائر لأنّ أحوال الاتحاد والمشاهدة تقتضي لغة مختلفة عن التخاطب اليومي ، وهو ما وقفنا عليه عند الشاعر عبد الله العشي في قصيدته « أوّل البوح » ، حيث يخاطب الذات الإلهية مرة بمولاتي ومرة بمولاي ، يقول :

" **أوْقَفْتِنِي فِي البَوْحِ يا مَولاتي**

قَبَضْتِنِي ، بَسَطْتِنِي

طَوَيْتِنِي ، نَشَرْتِنِي

[1] المصدر السابق ص 73 - 74

[2] محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ص 323

أَخْفَيْتِنِي ، أَظْهَرْتِنِي

وبُحْتُ عَنْ غَوَامِضِ العِبَارَة

وقُلْتُ يَا مولايْ

أعطيتُ لكْ

أعطيتُ كلَّ شيءٍ لكْ

.....

يا سيّدي

وسيّدَ الإشارة

تجلَّ لي لِكَيْ أَراني " [1]

نستشفّ ثلاث ثنائيات كمايلي :

أوقفتني في البوح يا مولاتي ⟵ ثنائية (أنا / أنتِ)

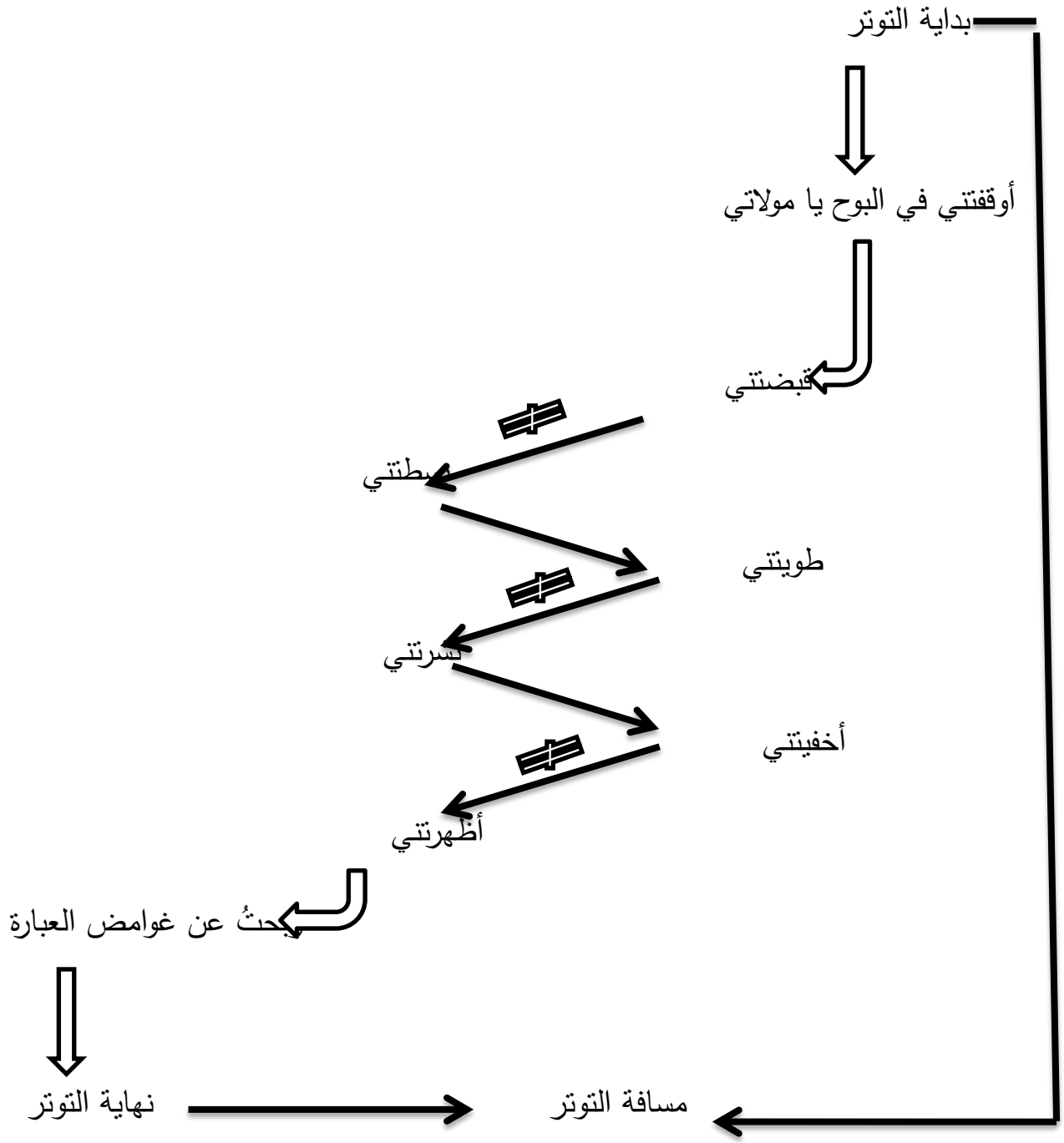
وقلتُ يا مولاي ⟵ ثنائية (أنا / أنتَ)

تجلّ لي لكي أراني ⟵ ثنائية (أنا / أنا)

إنّ (أنا) الوحدة الأولى غير أنا الوحدة الثانية لأنّ (أنا) الأولى هي أنا الشاعر وحده أما الأنا الثانية فهي في حال اتحاد و حلول إذ تشمل بمعناها أنتِ و أنتَ و أنا الشاعر وكلها ذات متوحدة

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 5 - 7

. ونلاحظ في هذا النص الشعري توترا شديدا تكشف عنه سلسلة من الثنائيات الضدية المتعاقبة ، حيث دخلت الألفاظ في علاقات تضاد وفق تسلسل دوري تكشف عنه هذه الخطاطة :



خطاطة تسلسل ثنائيات ضدية متعاقبة

لم يستطع الشاعر أن يبوح إلا بعد تعرضه لدوامة انتقال دوري من ضد إلى ضد بإيقاع مضبوط ، فتسلسل البناء على هذا التعاقب والتوتر الدلالي والإيقاعي حتى أتى الانفراج في النهاية بالبوح ، وهذا ما يُسمى بمسافة التوتر .

وفي قصيدة « يامـرأة من ورق التوت » يتداخــل الأنا مع الأنت أيضا إذ يقــول الشاعر عبد الله حمادي :

" **توهّمْتُ أنّكَ أنّـي (...)**

يا جَسَدًا مَحْفُوفًا بالظُلُمَاتْ " [1]

ثنائية (أنك / أني)

حملت هذه الثنائية معنى الاتحاد الذي جمع بين الأنا والأنت ، وهي على تبدو مفارقة مدهشة ، ولا غرو مادامت التجربة الصوفية تتبني على المفارقات و جدل الأضداد ، وهي سمات بارزة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر .

IV – 4 – 5 ثنائية الانفصال و الاتصال :

وتشمل الانفصال من الواقع و همومه و آلامه ، و الاتصال بتسامي الروح والولوج لعوالم التصوف . كما أنها تشمل أيضا الانفصال عن الجسد وبداية الاتصال الروحي . وتعد هذه الثنائية من وجوه الصراع مع الواقع ، ما يجعل المبدع " بين الانقياد إلى ماهو كائن ، والانجذاب إلى ماهو ممكن ، ومرغوب في تحقيقه " [2] ، ويكون الانفصال مؤقتا للخروج في ساحات المعاني المطلقة وميادينها وترك العالم الواقعي في شروره و يبابه . ومن الشعراء الذين استخدموا هذه الثنـائية الضدية عثمان لوصيف فنجده في المقطع الرابع من قصيـدة « قـالت الوردة » يقول :

[1] عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ص 139

[2] عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، ط ؟ ، مطبعة هومة ، الجزائر ، 1998 ، ص 20

" كمْ وقعتُ على هَامَتِي ميِّتا

غيرَ أنّيَ أرفضُ أنْ أنهزمْ !

لمْ أزلْ أتذكّرُ كُلَّ المَلاَحِمِ

كلّ الصَواعِقِ كلَّ النيازكِ

كلَّ البراكينِ كُلَّ الحِمَمْ

بَكيتُ طَويلا

أنا أضطرمْ

مرّةً دَغْدَغَتْنِي غَمَائِمُ مِنْ مَخْمَلٍ

حَمَلَتْنِي إلى كَوْكَبٍ أَخْضَرٍ

كُلّهُ أَنْهُرٌ وَنِعَمْ

هذهِ يَدُ حُورِيةٍ

لألأتْ فِي غلائلَ وَرْدِيَةٍ

مَسَحَتْ عَنْ جَبِينِي الجِرَاحَ

وَمَا مَسَّنِي مِنْ حَرِيقٍ وَغَمْ

ثُمَّ قالتْ : تَعَالَ مَعِي

وَمَشَتْ بِي إلى ظُلّةٍ كالحُلُمْ

عَانقتْ ظَمَئِي

انفصال

اتصال

أَسْكَرَتْنِي رُضَابًا

وَقَالتْ : أنا لكَ خُذْنِي سَلاَمًا

وَهَا جَسَدِي جَدولٌ عَسَلِيٌّ

تهَجّدْ بهِ واستحِمْ ! " [1]

يسرد الشاعر في نصف المقطع الأول معاناته مع الواقع وآلامه فيها (**كم وقعتُ .....أنا أضطرم**) ، وهو ما يمثل وحدة الانفصال في هذا السياق ، ليبدأ بعدها النصف الثاني بوحدة اتصال (**مرة دغدغتني غمائم .....واستحمْ**) ينتقل على إثرها في سياق متضاد تسامى فيه إلى عالم صوفي رمز إليه بالكوكب الأخضر أين عانق الحقيقة في ساحات المطلق .

وفي قصيدة « الفجاءة » للشاعر نفسه يتجسد الانفصال بانسلاخ الروح عن الجسد ، وفناء هذا الأخير ، ليبدأ الاتصال الروحي في أرقى تجليه . يقول عثمان :

" ها .. خرجْتُ الآنَ منْ أعماقيَ السُفْلَى

أنا الطفلُ النّبِيْ

إنّنَي أَرْكُضُ مَبْهُورَا

ولاَ أَدْري لِمَاذا ؟ !

ها ..عُيوني زائغاتٌ

زخمُ النشوةِ يَرميني إلى نجْمٍ قَصِيْ

ثمّ هَا ..لامَسْتُ سِرِّي البَاطني

[1] عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ص 16 - 19

وشَرَارَاتي

وغِوَاياتي

سُلاَلاَتِي ..وَمَعْنَايَ الخفيْ

أينَ أعْضَائي ؟

البُروقُ اخْتَطَفَتْنِي

شَدَّنِي لأْلاَؤُها البِكْرُ السخِيْ

والمَرايَا اشتعلتْ مِلءَ سَمَاوَاتِي

وَسَالتْ أنْهرُ الرُؤيا على حُزني

وأجْرَاسُ المعاني

سقسقتْ باللازَوَرْدَ القزحيْ

ما الذي رَقرقَ كلّ الراحِ

في جُرحي الشجيْ ؟ " [1]

حين اختطفت البروق شاعرنا حدث الانفصال عن الجسد وأعضائه ، والبروق هي تلك الأنوار الجاذبة إلى حضرة القرب لجناب الأقدس تدعوه للدخول والمشاهدة ، وقد حدث الاتصال و شاهد الشاعر ما شاهد هناك من أنوار التجليات الإلهية ، والألطاف الربانية . ويختصر الشاعر في آخر القصيدة كل ما حدث مجسّدا ثنائية (الانفصال / الاتصال) في قوله :

[1] عثمان لوصيف ، المتغابي ، ص 49 - 51

" كانَ لمحٌ خاطفٌ سربلَنِي

عِشْقًا

وَبَرْقًا

فتحررتُ من الطينِ

وعانقتُ ..أنا الصُوفيُّ

آياتي واسْمي الجَوهَريْ " [1]

تتجسد الثنائية كالتالي :

تحررت من الطين ⟵ وحدة الانفصال

عانقتُ أنا الصوفي آياتي واسمي الجوهري ⟵ وحدة الاتصال

لقد بدا جليا أنّ الشاعر يعيش تجربة صوفية انفصل فيها عن واقعه وجسمه واتصل بعالمه الصوفي المفعم بالأنوار والأسرار .

وهكذا نرى أنّ الثنائيات الضدية في نصوص شعرائنا ساهمت في دينامية النصوص وانفتاحها ، وقد أغنته بالحيوية في أنساق متضادة ، وعدّدت من دلالاته ، وأبرزت طبيعة الصراع بين الواقع والذات في جملة من العلاقات المتصادمة والمتوازية ، والتي شكّلت بنية نصية متعالية عن النصوص الشعرية الأخرى لحمولتها الصوفية وأبعادها الروحية .

[1] المصدر السابق ، ص 51

ومن كل ما سبق في هذا الفصل ; اشتغل المستوى الدلالي بمختلف الآليات الأسلوبية على إنتاج الدلالة كالحقول الدلالية و التناص و أسلوب التقابل والثنائيـات الضدية ، و أبرز الأبعاد الصوفية في تلك الدلالات . ففي الحقول الدلالية تفرّعت الحقول إلى : حقل ألفاظ الحب الذي استعمل الشعراء فيه الأساليب الغزلية الموروثة ، و طوّروا معجم الحب الإنساني ووسّعوا من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة تناسب السياق المختلف للتجربة الصوفية. وفي حقل ألفاظ الخمر; اتخذ الشعراء السكر وسيلة لتجربة الحب الصوفي مكررين تجارب القدامى، و منهم من اتخذوا من الخمرة رمزا لهمومهم وقضاياهم القديمة والجديدة . وفي حقل ألفاظ المعرفة تظهر الألفاظ الدالة عليها بوجوه مختلفة ، وهي تشير في صياغتها على درجات شتى من المعرفة الصوفية ، كالبرهان و الفهم والإشارة والعلم والدين و الإشراق والمعنى ...إلخ . أما في حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته ، فقد شكلت حقلا خاصا عماده أسماء الأعضاء المادية ، وأسماء جوارح الإنسان وحواسه ، وبعض متعلقاته ، وتعامل الشعراء مع هذه الأسماء بمنظور صوفي قائم على أساس الفناء.

هذا وقد ساهم التناص في تشكيل هوية نصوص شعرائنا المعرفية حيث أفاد في التعرف على المرجعية الفكرية والصوفية لهؤلاء الشعراء والتي كان مصادرها الكتاب الحكيم والسنة النبوية الشريفة ، والتراث الصوفي نثرا وشعرا وشخصيات صوفية . ولعب أسلوب التقابل والتنافر دورا بارزا في إنشاء بنية تقابلية مثمرة تنتج معاني التخالف والتعارض الدلالي ، والذي يؤدي إلى تصعيد الحركة الداخلية للنص ، وتوليد الدلالات المطلقة . كما أنّ الثنائيات الضدية ساهمت في توليد فضاءات متميزة داخل النصوص الشعرية ، ووفرتها دلت على انسجام إيقاعات هذه النصوص وانفتاحها وقد أضفت عليها مزيدا من الحيوية والحركة في أنساق متضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره .

الخاتمة

خاتمة :

من خلال ما وقفنا عليه من دراستنا الأسلوبية لظاهرة تجليات الخطاب الصوفي في الشعر الجزائر المعاصر ، خلصنا إلى نتائج تتضمّن ما ابتغيناه من هذا البحث على المستويات الأربعة ; الإيقاعي ، والمعجمي ، و التركيبي ، والدلالي .

فعلى على المستوى الإيقاعي سجلنا مايلي :

- من دراستنا للإيقاع الخارجي والداخلي لقصائد الشعراء ألفينا هناك مواشجات دلالية صوفية ناتجة عن التأليفات الإيقاعية ، حيث خدمت أوزانُ البحور في الشعر العمودي أو الحر تجاربَ الشعراء المحمّلة بالرؤى الصوفية ، و كانت طرفا فاعلا في العملية التواصلية حين ساهمت في إنتاج المعنى بما أوتيت من بنية عروضية تناسبت في تناوب حركاتها وسكناتها وزحافاتها وعللها مع التجارب المختلفة لكل شاعر وفق ما يعيشه صوفيا ويكتبه شعريا بصفة خاصة . وإن اشتركوا في المفهوم العام في الوسيلة كالرحلة العروجية الروحية ، أو الغاية التي هي الوصول و مبتغى كل متصوف .
- أهتمت ظاهرة تجميع الأوزان أو التداخل العروضي في القصيدة الواحدة بالتنويع المعنوي قبل أن يتم لها التنويع الوزني .
- لم يكن بإمكاننا إبعاد القافية عن مجال الدلالة ، فقد كانت هي الأخرى في علاقة داخلية بنّاءة مع السياق بكل أنواعها المدروسة . وبقدر ما كانت تتطابق مع عناصر التعبير كان يتعاظم دور المعنى ، ويزداد وضوحا ومباشرة .
- لم ينأ الروي عما تقدّمه القوافي من خدمة جليلة للمعنى ، بل ساهم جنبا إلى جنب مع القافية في إبراز لطائف تتماشى مع المنظور الرؤيوي للشاعر .
- تضافر العناصر الخارجية في الإيقاع من الوزن والقافية والروي مكّن البنية الإيقاعية الخارجية للقصائد من موافقة التجارب الصوفية للشعراء لمشاهد الرؤى وأبرزت معاناتهم وأشواقهم وحالاتهم الروحية .

- ساهم النغم الداخلي بشكل فاعل مع الإيقاع الخارجي ، حيث أسهم في تنسيق مشاعر وأحاسيس الشاعر المتعددة ، فجعلها مكتفية بذاتها ولها دلالات شعورية خاصة ، وعكست أصواته وتكراراته إشارات عرفانية للنص الشعري كدليل مسلك إلى مصدر الحقيقة ، وزادت من توكيد المعنى ، وصفاء الرؤيا وانسجامها وتناسقها وبهائها .

أمّا على المستوى المعجمي فكانت النتائج كما يلي :

- اهتم الشعراء باللفظ الإيحائي في تجربتهم الشعرية الصوفية والذي تجلى متحا من معجم الطبيعة ، والغزل ، والدين ، وألفاظ أعضاء الإنسان وما دل عليها، والأحرف والأعداد ،إضافة إلى الاصطلاحات الصوفية المتعارف عليها لدى المتصوفة .
- كان استخدامهم للقاموس الطبيعي من أغنى المفردات التي بنوا بها قصائدهم وعبّروا بها عن تجاربهم ، وكان توظيفهم لها مردّه للدلالات العرفانية التي تنطوي عليها والحمولات الرمزية التي شُحنت بها وهي في مجملها دوال رامزة إلى وحدة الوجود ، وهو المذهب الذي أضحى يسيطر على جل الكتابات الصوفية المعاصرة .
- استعمال الاصطلاحات الصوفية الخاصة كان كثيفا ، وهو يومئ إلى الاطلاع على الموروث الصوفي من منبعه القديم وجوهره الأصيل . وجاء السياق الذي حلت فيه مختلفا باختلاف الكتابة الشعرية المعاصرة وذلك وفق الرؤى الشعرية الحديثة بمنظور صوفي يعكس معايشتهم للتجارب الذاتية .
- توظيف ألفاظ أعضاء الإنسان وما دل عليها كان قائما على أساس الفناء ، وقد وُجّهت لتكون عونا على الذكر ، ومنفذا للخلاص من الدنيا والفراغ من شؤونها في وحدة شعورية تسعى وراء حياة أخرى ، يفنى فيها المرء عن جسمه ، وتظل الروح في مدارات الخلود .
- جاء الحب الإنساني ممهدا للحب الإلهي ، حيث استلهم شعراؤنا صور الحب الأرقى واستخدموا ألفاظا غزلية عذرية وصريحة ، بيد أنّ دلالاتها تتنزه عما تعارف عند البشر، وجعلوا من شهداء الحب ومجانينه رموزا دالا في كتاباتهم كتوظيف « قيس وليلى » في

كتابات الشاعرين عبد الله حمادي وعبد الكريم أحمد. وكان المحبوب دوما أنثى يهيمون فيها لشهودهم ذلك الجمال الأزلي فيها .

- المعجم الديني بدلالات رامها الشعراء في توظيفهم لمفرداته ، وهي لا تبتعد كثيرا في سياقاتها ودلالاتها عن المعجم الأصلي إلّا أنّ طريقة توظيفهم لها جديدة ومختلفة ومن ثمّ فالشعراء أضافوا الجديد الإبداعي .
- التمسنا في معجم مفردات الأحرف والأعداد تميّز الشاعرين محمد خليل عبو والشاعر عبد الله العشي ، حيث برزت الحروف مرآة تكتنه عوالم الشعراء ومملكة من ممالك المعرفة وصورة للكون في تجاذباته ، وبهذا المنظور يكون للحرف معان متجلية في الفكرة التي وضعت لها ، ومن أجلها . وأما العدد فله أيضا إشاراته ومعانيه ، و له وجوده الإيحائي الذي ينقل القصيدة من المستوى المباشر إلى المستوى المطلق بالرمز .

وفي المستوى التركيبي انصبّ اهتمامنا على الصورة الفنية دون غيرها كونها الأهم والأبرز في هذا المستوى ، وقد سجّلنا مايلي :

- وظّف الشعراء الصورة الفنية عن وعي بمستوييها الدلالي والرمزي حيث ساهمت في توجيه كل العناصر المكونة لها لتلتقي في النهاية عند الإيحاء بهذه التجربة الشعرية الصوفية . فكانت عمليات الخرق والتجاوز والانزياح أفقا تجاوزت من خلاله العلاقات السياقية المتعارف عليها ، لتنشأ علاقات جديدة وسياقات لغوية غير مألوفة ، أساسها المفارقة ، ومنحاها ومنزعها التجريد .
- بدا أنّ الشاعر في تجربته الصوفية يعمد إلى تصوير الميتافيزقي من خلال المحسوس سواء تعلق الأمر بالتصوير البلاغي أو التصوير الرمزي أو الأسطوري.
- ألفينا في التصوير الرمزي محاولة التعبير عن علاقة الذات بالمطلق والكون بطريقة استيطيقية مغايرة لما هو معهود في المنطق العقلي ، كما ألفينا صياغة تجربة صوفية وجدانية مع الكون بضمير الذات الإلهية . وقد وقفت اللغة عاجزة عن الدلالات المتخفية

والعصية على الإدلاء . و استطاعت الكشف فقط عن المعاني في إطارها التأويلي العام ، حيث جسّدت رمزية المرأة في جوهرها الأنثوي الحب الإلهي باعتبارها وسيطا يكشف الجمال الأبدي غير المخلوق عن ذاته . واتخذ الشعراء رمز الخمرة تعبيرا عن الانتشاء بالحب الإلهي وما يحيط به من أسرار وأنوار وجمال ، ليس هذا وحسب بل أيضا أضحت الخمرة الروحية وسيلة للتسامي عن الهموم والآلام التي يعاني منها الشاعر المعاصر . وعُدّت الرحلة من رموز اللغة الصوفية المشفّرة التي تكشف العلاقة بين الواقعي والتخيلي ، وبين رحلة البدن ورحلة القلب ، حيث يكون السفر عروجيا لتحقيق الاتصال الروحي بوسائط تختلف من شاعر لأخر . واستأثرت رمزية الحروف بأسرارها العرفانية ، حيث تبقى للتأويل وفق السياق الذي وردت فيه لدى كل شاعر وخلفياته ومعارفه الصوفية . فهذه الرموز جميعها استعملها شعراؤنا يلتمسون بها دلالات روحية متعالية بلغة تترفع عن المباشرة .

- أما الأسطورة فكان توظيفها استجابة للرؤية الصوفية الشعرية حيث تتقاطع مع بعض خصائصها من خوارق المألوف، ولا معقولية المنطق ، واستمرار التحير، وذهول الاكتشاف . فجاءت عند عبد الله حمادي زفافا أسطوريا محاولة منه لإعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ، و نقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري ، وظهرت عند الشاعر عثمان لوصيف في السندباد الذي هو رمز الاكتشاف ، والبحث عن عوامل الامتلاء والخصوبة ، ما يعادل موضوعيا لإشراقات رؤيوية . كما تجلت في طائر الفينيق ممثلة في الاحتراق الذي أصبح ذا دلالة انبعاثية خاصة مستمدة من الفينيق ، فضلا عن كون النار ترمز إلى التطهر وإعادة الخلق من جديد . وتجسدت الأسطورة عند محمد علي سعيد في الأفاعي الميثيولوجية التي ترمز إلى سرقة الحياة الأبدية من الإنسان ، حيث سرقت حياة الشاعر كما سرقت نبتة الحياة من جلجامش بعد صراع مرير في بحثه عن الخلود . وصارت حياة الشاعر كلها معاناة ومكابدة للوصول الصوفي كأنها لعنة الآلهة هيرا انتقاما من لاميا محبوبة زيوس التي أذاقتها سوط العذاب .

وفي المستوى الدلالي الذي لم تنفك ظلاله عن المستويات الأخرى وتقاطعاتها به ، ألفينا التالي :

- اشتغل المستوى الدلالي بمختلف الآليات الأسلوبية على إنتاج الدلالة كالحقول الدلالية و التناص و أسلوب التقابل والتنافر والثنائيات الضدية ، و أبرزَ الأبعاد الصوفية في تلك الدلالات .
- في الحقول الدلالية تفرّعت الحقول إلى : حقل ألفاظ الحب الذي استعمل الشعراء فيه الأساليب الغزلية الموروثة ، و طوّروا معجم الحب الإنساني ووسّعوا من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة تناسب السياق المختلف للتجربة الصوفية. وفي حقل ألفاظ الخمر; اتخذ الشعراء السكر وسيلة لتجربة الحب الصوفي مكررين تجارب القدامى، و منهم من اتخذوا من الخمرة رمزا لهمومهم وقضاياهم القديمة والجديدة . وفي حقل ألفاظ المعرفة تظهر الألفاظ الدالة عليها بوجوه مختلفة ، وهي تشير في صياغتها على درجات شتى من المعرفة الصوفية ، كالبرهان و الفهم والإشارة والعلم والدين و الإشراق والمعنى ...إلخ . أما في حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته ، فقد شكلت حقلا خاصا عماده أسماء الأعضاء المادية ، وأسماء جوارح الإنسان وحواسه ، وبعض متعلقاته ، وتعامل الشعراء مع هذه الأسماء بمنظور صوفي قائم على أساس الفناء .
- ساهم التناص في تشكيل هوية نصوص شعرائنا المعرفية حيث أفاد في التعرف على المرجعية الفكرية والصوفية لهؤلاء الشعراء والتي كان مصادرها الكتاب الحكيم والسنة النبوية الشريفة ، والتراث الصوفي نثرا وشعرا وشخصيات صوفية .
- لعب أسلوب التقابل والتنافر دورا بارزا في إنشاء بنية تقابلية مثمرة تنتج معاني التخالف والتعارض الدلالي ، والذي يؤدي إلى تصعيد الحركة الداخلية للنص ، وتوليد الدلالات المطلقة .

- ساهمت في توليد فضاءات متميزة داخل النصوص الشعرية ، ووفرتها دلت على انسجام إيقاعات هذه النصوص وانفتاحها وقد أضفت عليها مزيدا من الحيوية والحركة في أنساق متضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره .

هذا وقد لجأ الشعراء المعاصرون إلى توظيفِ الخطاب الصوفي حين وجدوه الأنسبَ للتعبير على تجاربِ الذات المتعالية سواء تعلق الأمر من الناحيةِ الفنيةِ الجماليةِ أو من خلال نزعةِ السموِ الروحي ، وفي نماذجنا المختارةِ ألفينا أنّ الشعراءَ كان ينشدانِهما معًا . وقد اختلفت صوفيةُ القرنِ الواحدِ والعشرينِ عن التجربةِ الصوفيةِ القديمةِ كونَ هذه الأخيرةِ تجربةً معرفيةً كصوفية بن عربي ، أمّا التجربةُ الصوفيةُ المعاصرةُ فهي تجربةٌ وجدانيةٌ تسعى إلى إحياء الجوهرِ الكامنِ في الإنسانِ ، وخلقِ عالمٍ روحي بديلٍ على صعيدِ التجربةِ الفنيةِ .

كما يتضحُ لنا مفهومُ التضايفِ التفاعلي بين الرُؤيا الشعريةِ والرُؤيا الصُوفيةِ ، فنرى أنّ التصوفَ من منظورٍ شعري يرتبطُ ارتباطًا شديدًا بالإبداعِ ، وهو نموذجُهُ في صورتِهِ المشرقةِ ، وأنّ العلاقةَ وثيقةٌ بين الشاعرِ والصوفي اللذين ينطلقانِ بعيدا عن واقعيةِ العالم ، ويمضيان إلى عالمٍ أكثرَ تجريدا ، تشفُّ من خلالهِ الحقائقُ الكونيةُ، وتبرزُ فيه القيمُ التي أضافها التصوفُ للتجاربِ الشعريةِ الكبرى من صلةٍ وثيقةٍ بالإنسانِ والوجودِ ، وذلك بتأملِ الذاتِ الشاعرةِ في الحقائقِ الكونيةِ ، وفي خفاءِ الأشياءِ ووُجودِها تأملا متواصلا يتغلغلُ فيما وراءَ الظاهرِ والمشهودِ وعندئذ يصبحُ الشاعرُ صوفيا لأنه أدرك المستترَ من أجلِ أن تعيَ الذاتُ وجودَها الكوني وحقيقتَها الوجوديةَ ، وهي تجاربٌ موازيةٌ لتلك التي يعيشها الصوفيُ مع المطلقِ . وبهذه النظرةِ يتميزُ المعنى الديني للتصوفِ والمعنى الفنيّ والوجودي والكوني للتجربةِ الصوفيةِ ، كما يمكننا أن نفهمَ هذا التضايفَ بين الشعرِ والتصوفِ في الكتابةِ العربيةِ المعاصرةِ حيث يتشرّبُ أحدُهما الآخرَ لحسابِ الجماليةِ واكتمالِ التجربةِ بين رمزيةِ الشعرِ وديناميةِ العلاقةِ بين الألوهيةِ والإنسانيةِ .

أتمنى أن أكونَ قد وُفّقتُ ولو مبدئيا في ولوجِ هذا العالمِ الصوفي الفسيحِ الغامضِ و علاقتِهِ بالشعرِ المعاصرِ متّخذا بعض النماذجِ الشاعرةِ من رُبوع الوطنِ ، وعلى أملِ أن أتوغّلَ أكثرَ في

مثلِ هذه الدراساتِ مستقبلاً إن شاء الله كدراساتٍ مُقارِنةٍ في حقلِ التصوفِ والشعرِ المُعاصر بين تجاربِ الشعراءِ الجزائريين وتجاربِ شُعراء الدول العربيةِ الأخرى .

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

كتب مقدسة :

1- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

2-صحيح البخاري ، تح : أحمد محمد شاكر ، ط؟ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت /القاهرة ، 1958

3-صحيح مسلم ، تح : محمد فؤاد عبد الباقي ، ط؟ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، دت

المصادر :

1-أحمد عبد الكريم ، معراج السنونو ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2002

2-أحمد عبد الكريم ، موعظة الجندب ، ط1 ، منشورات دار أسامة ، الجزائر ، 2009

3-الأخضر بركة ، محاريث الكناية ، ط1 ، دار فضاءات ، عمان / الأردن ، 2014

4-عبد القادر أعبيد ، روح تتمرأى ..قلب يتشرّق ، ط1 ، دار فيسيرا ، الجزائر، 2014

5-عبد الله العشي ، صحوة الغيم ، ط1 ، دار الفضاءات ، عمان /الأردن ، 2014

6-عبد الله العشي ، مقام البوح ، ط 1 ، منشورات جمعية شروق الثقافية ، باتنة/الجزائر، 2007

7-عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، ط3 ، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري ، قسنطينة / الجزائر ، 2001

8-عثمان لوصيف ، المتغابي ، ط1 ، دار هومة ، الجزائر ، 1999

9-عثمان لوصيف ، قالت الوردة ، ط1 ، دار هومه ، الجزائر ، 2000

10- عثمان لوصيف ، قراءة في ديوان الطبيعة ، ط1 ، دار هومه ، الجزائر ، 1999

11- عثمان لوصيف ، نمش وهديل ، ط1 ، دار هومة ، الجزائر ، 1994

12- عقاب بلخير ، متن العارفين ، ط1 ، دار الأوطان ، الجزائر ، 2011
13- فاتح علاق ، الكتابة على الشجر ، ط 1 ، دار التنوير ، الجزائر ، 2013
14- فاتح علاق ، ما في الجبة غير البحر ، ط1 ، منشورات دار التنوير ، الجزائر ، 2017
15- محمد خليل عبو ، سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ ، ط1 ، الكلمة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2016
16- محمد علي سعيد ، جيوب الرذاذ ، ط 1 ، منشورات آرتيستيك ، الجزائر، 2007
17- محمد علي سعيد ، روح المقام ، ط1 ، دار الخلدونية ، الجزائر ، 2006
18- محمد علي سعيد ، صداح البحر ، منشورات آرتيستيك ، الجزائر ، 2007
19- مداني بن عمر ، سماء لوجهي ، ط1 ، منشورات آرتيستيك ، القبة/الجزائر، 2007 .
20- ياسين بن عبيد ، الوهج العذري ، ط 1 ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1995
21- ياسين بن عبيد ، أهديك أحزاني ، ط1 ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1998
22- ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، ط1 ، منشورات أرتيستيك ، القبة /الجزائر ، 2007
23- ياسين بن عبيد ، فارس في مملكة الغيم ، ط1 ، دار الثقافة هواري بومدين ، سطيف/ الجزائر ، 2015
24- ياسين بن عبيد ، معلقات على أستار الروح ، ط1 ، منشورات دار الكتب ، الجزائر، 2003
25- ياسين بن عبيد ، هناك التقينا ضبابا وشمسا ، ط1 ، وزارة الثقافة ، 2007

المراجع القديمة :

1-ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ط5 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الخليل ، بيروت – لبنان ، 1981

2-ابن وهب أبو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان ، البرهان في وجوه البيان ، ط؟، تح : أحمد مطلوب ، وخديجة الحديثي ، بغداد ، 1967

3- أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي ، اللمع في التصوف ، تحقيق: عبد الحليم محمود و طه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة مصر/ مكتبة المثنى بغداد ، 1960

4-الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ، ج 1 ، ط؟ ، تحقيق وتعليق : لجنة من أساتذة الأزهر ، مطبعة السنّة المحمدية ، دت

5-عبد الرحمن بن خلدون ، المقدمة ، ط05 دار القلم ، بيروت ، 1984

6-عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تح السيد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، د ت

7-عبد الكريم بن هوازن القشيري ، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، تحقيق : معروف زريق ، ط 2، دار الجيل ، بيروت . لبنان ، 1990

8-محيي الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، ج 3 ، ط 2 ، تحقيق وتقديم عثمان يحيى ، تصدير ومراجعة : د .ابراهيم مدكور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985

9-محي الدين بن عربي ، ديوان ترجمان الأشواق ، ط1 ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت / لبنان ، 2005

10- محي الدين بن عربي ، فصوص الحكم ، ط2 ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة / مصر ، 2006

المراجع المعاصرة :

1-إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ط5 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة / مصر ، 1979

2-إبراهيم بسيوني ، نشأة التصوف الإسلامي ، ط1 ، دار المعارف ، مصر ، 1969

3-إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعـر العربي المعاصر)، دار الأمين للنشر والتوزيع ، القاهرة / مصر ، 1999

4-إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ط3 ، دار الشروق ، عمان/ الأردن ، 2001

5-أحمد بقار ، شعر عبد الله حمادي (البنية والدلالة) ، ط1 ، دروب للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، 2016

6-أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ط3 ، منشورات عالم الكتب ، القاهرة/ مصر ، 1992

7-أدونيس ، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، ط1 ، دار الساقي ، بيروت / لبنان ، 1973 م

8-أدونيس ، الصوفية والسوريالية ، ط 3 ، دار الساقي ، بيروت / لبنان ، 2006

9-أدونيس ، زمن الشعر ، ط2 ، دار العودة ، بيروت / لبنان ، 1960

10- السعيد أبو سقطة ، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط2 ، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات ، عنابة / الجزائر ، 2008

11- أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) ، ط1 ، دار مجدلاوي ، عمان / الأردن ، 2002

12- آمنة بلعلى ، أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية للشعر العربي المعاصر) ، ط؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995

13- آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2010

14- بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء / المغرب ، 1994

15- جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط3، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / المغرب ، 1992

16- جماعة من الباحثين ، مشروع محمد مفتاح (دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع) ، تنسيق سعيد عبيد ، ط1 ، مطبعة آنفو – برانت ، فاس / المغرب ، 2010

17- جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ط؟ ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، 2003

18- حسين أبو النجا ، الإيقاع في الشعر الجزائري ، ط1 ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2003

19- خالد بلقاسم ، الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، ط1 ، منشورات عكاظ ، الرباط/المغرب ، 1988

20- رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ط ؟ ، دار العلوم للنشر والتوزيع ، عنابة /الجزائر ، 2006

21- رشد بن محمد بن هاشم الحسني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ط1 ، دار الحكمة ، لندن / بريطانيا ، 2004

22- سامي خرطبيل ، أسطورة الحلاج ، ط 1، دار ابن خلدون ، بيروت / لبنان ، 1979

23- سعاد الحكيم ، ابن عربي ومولد لغة جديدة ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، رندة للطباعة والنشر ، بيروت / لبنان ، 1991

24- سعد مصلوح ، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية) ، ط1 ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر ، 1993

25- سفيان زدادقة ، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ط 1 ، منشورات الاختلاف / الجزائر – الدار العربية للعلوم ناشرون / لبنان ، 2008

26- سمر الديوب ، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم) ، ط؟ ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق / سوريا ، 2009

27- سهير حسانين ، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، ط1، دار شرقيات ، القاهرة / مصر ، 2000

28- سيد بحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ط1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1993

29- صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1993

30- صبيحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) ، ط1 ، دار الفكر اللبناني ، بيروت / لبنان ، 1986

31- صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، ط1 ، ج2 ، شركة الشهاب ، باتنة / الجزائر ، 1988

32- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط1 ، مهرجان القراءة للجميع ، مصر ، 2003

33- طالب المعمري ، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار الانتشار العربي ، الأردن ، 2010

34- عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ط1 ، دار الأندلس – دار الكندي ، بيروت / لبنان ، 1978

35- عاطف جودة نصر ، شعر عمر بن الفارض (دراسة في الشعر الصوفي) ، ط1 ، دار الأندلس ، بيروت / لبنان ، 1982

36- عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، ط؟ ، مطبعة هومة ، الجزائر ، 1998

37- عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) ، ط1 ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008

38- عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1 ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة / مصر ، 2003

39- عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر) ، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان /الأردن، 1997

40- عبد القادر فيدوح ، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية (في شعر أديب كمال الدين) ، ط1، منشورات الضفاف ، بيروت – لبنان ، 2016

41- عبد الله الطيب المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج1 ، ط2، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، 1989

42- عبد الوهاب الفيلالي ، الأدب الصوفي في المغرب (إبّان القرنين الثاني عشر والثالث عشر للهجرة – ظواهر وقضايا-) ، ط1 ، مركز دراس الرابطة المحمدية للعلماء ، المغرب ، 2014

43- عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة ، ط1 ، المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر ، الجزائر ، 2011

44- عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، ط 3 ، دار الفكر العربي ، القاهرة / مصر ، دت

45- عصام حفظ الله واصل : التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2011

46- علي عشرى زايد ، الرحلة الثامنة للسندباد (دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر) ، ط 1 ، دار ثابت للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 1984

47- عمر أحمد بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري) ، ط ؟ ، دار الهدى ، عين مليلة / الجزائر ، 2004

48- غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، ط2 ، دار الفكر اللبناني ، بيروت/لبنان ، 1992

49- كامل مصطفى الشيبي ، الصلة بين التصوف والتشيع ، ط3 ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت / لبنان ، 1982

50- كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ط1 ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت / لبنان ، 1987

51- كمال بشر ، علم اللغة العام (الأصوات) ، ط1 ، مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر ، 1980

52- لخضر حاكمي ، التجربة الشعرية الصوفيــة عند محيي الدين بن عربي ، ط1 ، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن ، 2019

53- مأمون غريب ، ابن الفارض سلطان العاشقين ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية، 1985

54- محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ط 1 ، المطبعة العصرية ، تونس ، 1976

55- محمد بنعمارة ، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء / المغرب ، 2001

56- محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ط1 ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء / المغرب ، 2000

57- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث 2 (بنياته وإبدالاتها) ، ط2 ، دار توبقال ،الدار البيضاء / المغرب ، 2001 .

58- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، ط2 ، دار العودة ، بيروت / لبنان ، 1979

59- محمد حسن عبد الله ، أساطير عابرة الحضارات (الأسطورة والتشكيل) ، ط؟، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة / مصر

60- محمد شوقي الزين ، الصورة واللغز (التأويل الصوفي للقرآن عند محيي الدين بن عربي) ، ط1 ، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، المغرب – الدار البيضاء ، 2016

61- محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ط1 ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق/ سوريا ، 2001

62- محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ط1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة / مصر ، 1984

63- محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ط1 ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، 1995

64- محمد عبد المعيد خان ، الأساطير والخرافات عند العرب ، ط4 ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 1982

65- محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ط؟ ، مكتبة غريب ، القاهرة – مصر ، دت

66- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ط 3، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، 2004

67- محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، ط1 ، دار القلم ، دمشق / سوريا ، 1991

68- محمد قاسم الشوم ، التصوف المفترى عليه ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت / لبنان ، 2014

69- محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) ، ط1 ، دار بهاء الدين / الجزائر ، عالم الكتب الحديث / الأردن ، 2010

70- محمد متولي الشعراوي ، الأحاديث القدسية ، إعداد وتقديم : عادل أبو المعاطي ، ط1 ، دار الروضة للنشر والتوزيع ، مصر ، 2002

71- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / المغرب ، 1992

72- محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / المغرب ،

73- محمود علي السمان ، العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافي) ، ط1 ، دار المعارف ، القاهرة / مصر ، 1987

74- محمود فاخوري ، موسيقا الشعر العربي ، ط 1 ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب / سوريا ، 1996

75- مجموعة من المؤلفين ، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ، ط1 ، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري ، قسنطينة – الجزائر ، 2001

76- منصف عبد الحق ، الكتابة والتجربة الصوفية ، ط1 ، منشورات عكاظ ، الرباط/المغرب ، 1988

77- ناجي حسين جودة ، المعرفة الصوفية ، ط1 ، دار الجيل ، بيروت / لبنان ، 1992

78- نور الدين أعراب الطريسي ، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب ، ط1 ، Print Ayne ، وجدة / المغرب ، 2012

79- نصر حامد أبو زيد ، هكذا تكلم ابن عربي ، ط؟ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2002

80- نهاد خياطة ، دراسة في التجربة الصوفية ، ط 1 ، دار المعرفة ، دمشق / سوريا ، 1994

81- وفيق سليطين ، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحيد ، ط2 ، دار الرأي للنشر والتوزيع ، دمشق / سورية ، 2007

82- ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات) ، ط1 ، ج2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت / لبنان ، 1982

83- ياسين بن عبيد ، في تجربة الكتابة الصوفية ، ط1 ، دار التنوير ، الجزائر ، 2018

84- ياسين بن عبيد ، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم والإنجازات)، ط1 ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007

85- يوسف العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية) ، ط 1 ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان / الأردن ، 1997

86- يوسف حلاوي ، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، 1994

المعاجم :

1- ابن منظور ، لسان العرب ، ج 7 ، مادة (ف-ق-ك) ، ط ؟ ، دار الحديث ، القاهرة – مصر ، 2003

2-إيميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت / لبنان ، 1991

3-جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ،د ط ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت / لبنان ، د ت

4- حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، ط1 ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة / مصر ، 1987

5-سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ط1 ، دندرة للطباعة والنشر ، بيروت / لبنان ، 1981

6-عبد الرزاق القاشاني ، القاموس الصوفي ، إعداد : عاصم إبراهيم الكيالي، ط1 ، كتاب . ناشرون ، بيروت . لبنان ،2011

7-علي بن محمد الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات ، تح : نصر الدين التونسي، ط1 ، شركة ابن باديس للكتاب ، الجزائر ، 2009

8-مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، ط2 ، مكتبة لبنان ، بيروت / لبنان ، 1984

9-نايف معروف ، المعجم الوسيط في الإعراب ، ط2 ، دار النفائس ، بيروت / لبنان ، 1992

المراجع المترجمة :

1- أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، تر : سلمى الخضراء الجيوسي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة / مصر ، 1966

2-جون كوهن ، بناء لغة الشعر ، تر : أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة / مصر ، 1985

3- رومان جاكبسون ، قضايا شعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، ط1 ، دار توبقال ، المغرب ، 1988

4-ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ط12 ، تر : كمال محمد بشر ، دار غريب ، القاهرة / مصر ، دت

5-كولن ولسون ، الشعر والصوفية ، تر: عمر الديراوي أبو حجلة ، ط2 ، دار الآداب ، بيروت / لبنان ، 1979

6- يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة / مصر ، 1995

المراجع الأجنبية :

1 - Dufrenne Michel ¸ La poétique ¸ Presses Universitaires France ¸ 1973
2 - Jean Burgos ¸ Pour une poétique de l' imaginaire ¸ ed seuil ¸ Paris / France ¸ 1982

الدوريات :

1- مجلة الإشعاع ، ع 5 ، جامعة المثنى ، العراق ، 2015
2-مجلة الباحث ، ع 17، بيروت ، أيار – حزيران ، 1981
3-مجلة الخطاب الصوفي ، ع 6 ، مخبر الخطاب الصوفي ، جامعة الجزائر 2 ، 2015
4-مجلة الخطاب الصوفي، ع7 ، مخبر الخطاب الصوفي ، جامعة الجـزائر2، 2017 .
5-مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب ، ، ع 03 ، جامعة المسيلة ، 2018
6-مجلة العلوم الإنسانية ، ع32 ، ديسمبر 2009
7-مجلة فصول النقد الأدبي ، المجلد الأول ، ع 4 ، يوليو 1981
8- مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، ع 364 ، أوت 2001 ،

رسائل جامعية :

- أحمد بوزيان ، شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي ، أطروحة دكتوراة ، جامعة تلمسان ، 2007/2006
- عثمان حشلاف ، الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي ، أطروحة دكتوراة ، جامعة الجزائر ، 1987 / 1988 .

- نور الهدى لوشن ، إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء (دراسة دلالية) ، أطروحة دكتوراة ، جامعة الجزائر ، 1990

فهرس الجداول

عنوان الجدول	رقم الصفحة
جدول العقبات وما ينجم عنها	14
جدول قصائد شعراء مدونة البحث ومصادرها.....	33
جدول تصنيف القصائد حسب الأوزان	36
جدول قصائد النمط العمودي.....	36
جدول قصائد النمط الحر.....	37
جدول حدود القافية ونوعها	72
جدول نسبة حروف الهجاء في قصيدة «النقطة» للشاعر عقاب بلخير.	85
جدول نسبة حروف الهجاء في قصيدة«الغياب» للشاعرعبد الله العشي.	88
جدول أمثلة التوازي المزدوج في قصائد فاتح علاق	96
جدول التوازي العمودي في قصيدة الغياب لعبد الله العشي.....	97
جدول أمثلة التجنيس الناقص لقصائد الشعراء	103
جدول مكونات المعجم الصوفي لقصائد الشعراء.....	129
جدول نتائج ونسب عدد المفردات في كل قاموس.....	130
جدول ما ورد من تشبيهات في كل قصيدة	172

جدول عدد التشبيهات ونسبها لكل قصيدة 174

جدول عدد الاستعارات التشخيصية والتجسيمية لكل قصيدة 186

جدول عدد الاستعارات التشخيصية ونسبتها لكل قصيدة 189

جدول عدد الاستعارات التجسيمية ونسبتها لكل قصيدة 194

فهرس الخطاطات

عنوان الخطاطة **رقم الصفحة**

قرص توزيع نسبة حروف الروي على قصائد الشعراء 75

قرص نسبة حركات الروي في القصائد 76

تكرار الجملة في قصيدة « النقطة » للشاعر عقاب بلخير 91

التوازي العمودي في قصيدة الغياب لعبد الله العشي 97

سجع التشطير في « تراتيل المشكاة الخضراء » لياسين بن عبيد..... 100

خطاطة الترديد في قصيدة « آنسته » لعبد القادر أعبيد..... 103

خطاطة التصدير في قصيدة مقدمة الحلاج لمحمد علي سعيد 104

مخطط حجم المفردات في كل قاموس 131

مخطط ألفاظ الطبيعة لكل شاعر..... 131

مخطط معجم اصطلاحات الصوفية الخاصة..... 132

مخطط مفردات أعضاء الإنسان وما يدل عليها..... 132

مخطط مفردات قاموس الغزل 133

مخطط مفردات القاموس الديني..... 133

مخطط مفردات الأحرف والأعداد..... 134

خطاطة قاموس الغزل 147

مخطط التشبيهات لكل قصيدة..... 175

القرص المئوي للتشبيهات في كل قصيدة 175

قرص نسبة الاستعارات التشخيصية والتجسيمية للقصائد 187

خطاطة استعارة تشخيصية من قصيدة جيوب الرذاذ 191

الرحلة العروجية باتجاه الذات 211

خطاطة تسلسل ثنائيات ضدية متعاقبة 276

المحتويات

العناوين	رقم الصفحة
إهداء.....	01
مقدمة.....	03
مدخل : بين الشعر والتصوف	**10**
1 – التجربة الصوفية	11
2 – التجربة الشعرية العربية المعاصرة والتجربة الصوفية.....	19
3 – الخطاب الصوفي والشعر الجزائري.....	23
الفصل الأول : بنية الإيقاع والدلالة الصوفية.....	30
I–1 الإيقاع الخارجي	32
I–2 الإيقاع الداخلي	83
الفصل الثاني : المعجم الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة.....	106
II – 1 المصطلح الصوفي عند القدامى.....	107
II – 2 المصطلح الصوفي عند المحدثين و المعاصرين.....	110
II – 3 المصطلح الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر.....	110
الفصل الثالث : الصورة الفنية و الدلالة الصوفية.....	160

III–1 التصوير البلاغي 163

III–1 التصوير الرمزي 196

III–3 التصوير الأسطوري..... 219

الفصل الرابع : الإنتاج الدلالي والبعد الصوفي..... 229

IV–1 الحقول الدلالية 230

IV–2 تجليات التناص..... 240

IV–4 الثنائيات الضدية 264

خاتمة 283

قائمة المصادر والمراجع 291

فهرس الجداول..... 306

فهرس الخطاطات..... 307

المحتويات 309

Resumé..... 311

Résumé de la thèse : « Incidences du discours soufiste dans la poésie algérienne contemporaine » .

Parler de l'expérimentation de la poésie soufiste en Algérie nous renvoie aux reflets d'une révolution littéraire qui s'est imposée sur la scène de la littérature contemporaine .

L'inspiration procurée par le patrimoine soufiste fut un apport important aux aspirations des poètes tant psy clinique que spirituelles , artistique et conceptuelles dans la différenciation et la contradiction pour profiler une image de l'âme de poète qui tend à se libéré de ce qui est inerte , banal et habituel , et à la recherche d'un univers autre que le monde terrestre envahi par tous les genres d'appréssion , d'étrangeté et d' exil spirituel .

Ainsi , leurs écrits sont venus proposer une forme de projet civilisationnel et culturel dont les éléments distinctifs sont de nouveaux vécus plongés dans mondes du soufisme et de la figuration . De là est venu notre intérêt pour les incidences du discours soufiste dans la poésie algérienne contemporaine , et nous tentons de discerner les origines de l'exception dans l'usage de ce discours et la mise à jour de ses non-dits et ses secrets opaques tout en essayant de parvenir à l'âme de l'expérience poétique soufiste algérienne et de faire transparaître ses spécificités tant au plan de la conception qu'à celui de la construction artistique ; tout comme nous nous sommes apliqués , par l'interprétation par les faits , à décoder ce discours figuratif ésotérique .

Notre problématique est basé sur la façon d'user des signifiants soufistes selon une construction approfondie sur les textes poétiques des auteurs algériens contemporains et ses implications dans la production linguistiques et conceptuelle des dits textes .

Après étude selon la méthode stylistique et statistique , nous sommes parvenus à des résultats de recherche , conformes à nos souhaits selon quatre niveaux ; lexicologique , rythmique , structurel et signification , puisque l'empreinte soufiste s'est imposé à tous les niveaux dans la pratique poétique grace à ce signifiance et sa quête permanente de connaissance qu'elle à enrichi et en a élargie la conception dans les domaines de la quiétude de l'âme , de sa découverte et de son positionnement dans l'univers de l'existence .