الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة إبن خلدون تيارت

كلية الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

النص الصوفي بين فعل الإبداع ولذّة التلقي في شعر ياسين بن عبيد

ورقة بحثية مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

- قطاف عبد الصمد
- يونس نور الهدى

إشراف الأستاذ:

د. موازي ربيع

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الصفة
أ. أحمد بوزيان	رئيسا	أستاذ التعليم العالي
أ. موازي ربيع	مشرفا ومقررا	أستاذ التعليم العالي
أ. فطيمة شريفي	عضو مناقشا	أستاذ التعليم العالي

السنة الجامعية: 1443هـ-1444هـ / 2022م- 2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة إبن خلدون تيارت

كلية الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

النص الصوفي بين فعل الإبداع ولذّة التلقي في الشعر ياسين بن عبيد

ورقة بحثية مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

- قطاف عبد الصامد
- ياسين نور الهدى

إشراف الأستاذ:

د. موازي ربيع

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الصفة
أ. أحمد بوزيان	رئيسا	أستاذ التعليم العالي
أ. موازي ربيع	مشرفا ومقررا	أستاذ التعليم العالي
أ. فطيمة شريفي	عضو مناقشا	أستاذ التعليم العالي

السنة الجامعية: 1443هـ-1444هـ / 2022م- 2023

إهداء

الحمد لله وكفى الصلاة والسلام على الحبيب المصطفى و؟أهله ومن وفى

الحمد لله الذي وفقنا في تثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة

الجهد والنجاح بفضله تعالى

نهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من العائلة الكريمة والأصدقاء

إلى كل الأساتذة الذين رافقونا في مشوارنا الدراسي إى كل من كان لهم أثر على

حياتنا

شكر وعرفان

"وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ"

نحمد الله ونشكره على توفيقه لنا لإتمام هذا العمل

نتقدم بكل معاني الشكر والعرفان لأستاذنا الفاضل والمشرف على هذا البحث الدكتور "موازي ربيع"

الذي تفضل علينا بكرم عمله وإرشاده لنا وتحمله عناء الإشراف على هذه المذكرة فله منا فائق التقدير

والإحترام

نشكر الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة لتفضلهم قراءة هذا البحث

والشكر الموصول إلى إدارة الكلية وقسم اللغة العربية وطلبته

وفي الأخير نشكر كل من ساعدنا وساهم في إنجاز هذا العمل

مقدمة

مقدمة:

التجربة الشعرية نقطة لكثير من السياقات والانساق التي تشكل مخزونا ابداعيا يشعر المتن ويضفي على النفس الجمالي لمحمل العمل الابداعي فينفعل القارئ ويعمق ابداعية النص بالإبداعية القراءة.وهذا قدر النصوص التي تتزاوج فيها الثقافات والأفكار التي تفرخ جمالا نصيا دون ان يثقل بالذهنية الكابحة بل تبعث فيها روحا مانوسة هي صنو الابداع .

ولذلك كانت عملية ربط اواصر القربى بين الشعر وتجذراته على مستويات خلفية المبدع ثقافة وفكرا عناء القراءة المعاصرة التي تستهدف استخلاص الجمال ولذة التجاوز في بناء النص .ولقد كان التصوف فاعلا حقيقيا في ربط هاته الاخيرة وتوثيقها وظل استلهام افكاره وصوره ومصطلحه وإعادة قراءتها ثمرات طيبة في تمظهرات المتن الشعري المعاصر حتى غدت أبرز مكونات الخطاب وأدق مهماز يحرك شعرياته ويبعث على ضرورة التمسك به مكونا وقناعا الذي جسر علاقة الشاعر بتراثه وغذى ذلك النزوع توظيف رموزه وموروثاته فغدا التصوف وأثره بكل مايحمل (جمالا تراثيا) زاخرا يشد الى دراسته والنهل منه لتفعيل الرؤية الشعرية.

ولقد وجدنا انفسنا منجذبين الى قراءة التصوف وتفهم حركته والتعرف على مكامن الشعرية في تفاصيله وعلاقته بالشعر ومدى قدرته على صناعة نص متشبع ومتشعب الرؤى لذيذا المتن سحر القراءة هذا الانجذاب جعلنا نختار موضوع النص الصوفي وهو موضوع ليس بالتربة العذراء.لان الحركة الشعرية الجزائرية ظلت في اغلبها تربة عذراء لم تطالها يد النقد في سير اغوارها وتبيان قراءتها لغة وصورة وتركيبا فكان من الواجب طرق ما لم يتطرق له من خلال تقنية متداولة كشفا عن خصيصاتها

الابداعية .وكان الاختيار على الشاعر ياسين بن عبيد ممثلا لتجربة الشعرية الابداعية في الشعر الصوفي .

إذن فما هي الأبعاد الصوفية التي تجلت ياسين بن عبيد وفيما تتجلى ابداعية الشاعر في لذة التلقي.

ولقد تمحورت هذه الإشكالية في عدة تساؤلات أهمها:

- كيف تلقى ياسين بن عبيد النص الصوفي؟

- ما هي علاقة النص الصوفي بالتخييل الشعري في شعر ياسين بن عبيد؟

ويندرج كل ذلك تحت الموضوع الموسوم ب النص الصوفي بين فكر الإبداع ولذة التلقي في شعر ياسين بن عبيد.

وهذا ما جعلنا نوزع إمكانات بحثنا على مدخل أردناه أن يكون في مفهوم الشعر الصوفي والممارسة للوقوف على التصوف ونشأته وعلاقة الشعر بالتصوف.

وعليه الفصل الأول سعينا من خلاله إلى تحديد جماليات تشكيل النص الصوفي مقسم إلى أربع مباحث متمثلة في الرؤيا الشعرية كمبحث أول .اللغة الشعرية الصوفية كمبحث ثان.جماليات الايقاع الصوفي كمبحث ثالث وفي ختام تحدثنا على مقومات الشعر الصوفي بصفة عامة.

ثم الفصل الثاني حاولنا من خلاله رصد معرفة النص الصوفي وعلاقته بالتخييل الشعري في شعر ياسين بن عبيد مستعينين ببعض نماذج من دواوينه مما تتى من هذا الفصل المباحث تتمثل في كفاءة

المتلقي في شعر ياسين بن عبيد كمبحث أول الرمز الصوفي وتعدد المعنى في شعر ياسين بن عبيد كمبحث ثاني وفي الأخير كمبحث ثالث تحدثنا على المكون الاستعاري ولذة النص الصوفي .

ولأن كل دراسة وجب قيامها على منهج أو مناهج فان طبيعة الموضوع المتعلقة في أكثرها بعلاقة الكائن بكينونته فرضت علينا اعتماد بعض إجراءات بعد محاولة الإحاطة بالظاهرة المنشودة وصفا وتحليلا معتمدين على المنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي في تحليل النصوص وإبراز جماليتها ولم يكن إخراج هذا البحث في صورته النهائية باليسر فمعطيات الموضوع المربكة وامتداد أطرافه وتجاوزه معالجة التصوف كظاهرة دينية إلى أبعادها الشعرية والفكرية إضافة إلى قلة الدراسات السالكة هذا المسلك وضيق الوقت شكلت بعض الصعوبة في تحقيق ما رجونا من أهداف.

وأخيرا لا يفوتني في هذا الموقف أن أجزي جزيل الإمتنان للأستاذ الفاضل ربيع موازبي الذي كان له الفضل في اختيار موضوع هذا البحث وكذا إثرائه لما تفضلت به من جهد رغم انشغالاته وعميق الشكر وخالصة له يد في إخراجه.

والحمد لله أولا وآخرا .

مدخل:

الشعر الصوفي بين المفهوم والممارسة

1. تعريف التصوف

2. تعريف الشعر الصوفي

3. التجربة الشعرية الصوفية وبواعثها

1. تعريف التصوف:

أ. لغة: ورد في لسان العرب لإبن المنظور (ص.و.ف)

- صوف "الصوف للحنأن وما أشبهه".[1]

* "وهو صفاء المعاملة مع الله تعالى وأصله التفرغ عن الدنيا"[2]

* أي هو دخول في مرحلة التعبد والتزهد والإبتعاد عن مخالطة الناس.

* وهو مشتق من كلمة الصفة" مقام أهل الصفة" وهو لقب أطلقه النبي صلى الله عليه وسلم على بعض أصحابه، فقراء المهاجرين الذين جاءوا للمدينة ولا مأوى لهم لعدما اغتصبهم المشركون على ترك أموالهم وثروتهم في مكة، ومن ثم القطع أهل الصفة للعلم والعبادة والاستكشاف.

ب. اصطلاحا:

العلم التصوف شأنه شأن بقية العلوم والمباحث الإسلامية وهذا ما أشار إليه ابن خلدون في تعبيره: "إن علم التصوف علم شرعي حادث في ...".[3]

- وهو امتثال أمر الله وهو حاصل التقوى في الظاهر والباطن وفي السر والعلن، بعد علم التصوف علم اهتم بالتحقيق مقام الإحسان الذي هو إحدى مراتب الدين: الإسلام فالإيمان فالإحسان.

---

[1] ابن المنظور –لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط1، 1997م، م3، ص 307.

[2] علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، دار الفضيلة، القاهرة، تحقيق محمد ضديق المنشاوي، د.ط، 2004م، ص 54.

[3] عبد الرحم بن مهد بن خلدون، مقدمة، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، سنة 1958م، م2، ص 584.

"التصوف علم قصد لإصلاح القلوب وإفرادها لله تعالى عما سواه والفقه لإصلاح العمل وحفظ النظام وظهور الحكمة بالأحكام والأصول علم التوحيد لتحقيق المقدمات بالبراهين وتحليه الإيمان بالإيقان كطب لحفظ الأبدان وكالنحو لإصلاح اللسان إلى غير ذلك".[1]

ج. نشأة التصوف:

يرى بعض العلماء أن المصطلح التصوف لم يكن معروفا في عهد رسول الله صلى الله عليه وسمل والصحابة.

"كان النسبة في عهد الرسول الله صلى الله عليه وسلم إلى الإيمان والإسلام فيقال مسلم ومؤمن، ثم حدث اسم زاهد وعابد ثم نشأة أقوام تعلقوا بالزهد والتعبد فتخلوا عن الدنيا وانقطعوا إلى العبادة واتخذوا في ذلك طريقة تقر دوابها وأخلاقا تخلقوا بها، وهذا الإسم ظهر للقوم قبل سنة مائتين ولما أظهر أوائلهم تكلموا فيه وعبروا عنه صفته بعبارات كثيرة".[2]

-"وكان أول ظهور للتصوف في البصرة وهذا ما أقره ابن تيمية فإنه أول ما ظهرت الصوفية في البصرة".[3]

إذا كان التصوف مرتبط بالزهد والتحلي بالأخلاق الكريمة والإيقاع للعبادة، وتذكر الموت ولقاء الله ولهذا إذا صح لتعبير تقول بأنه نشأ نشأة إسلامية محمدية حيث قضى الإسلام كل امتيازات عرفية أو طبقية لمسلم على أخر وجعل التقوى رأس الأفضلية بين المسلمين عند ربهم.

[1] أحمد زروق الفاسي، قواعد التصوف، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط2، 2005، ص6.

[2] ابن الجوزي، تلبيس إبليس، العلم بيروت، 1403، ص ص 156-157.

[3] ابن تيمية، الصوفية والفقراء، تقديم محمد جميل غازي، دار المدني، القاهرة 1407، د.ت، ص 15.

قال تعالى: "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم".[1]

ولقد وضح الإسلام السجايا والطبائع التي ينبغي أن يتحلى بها المسلم وتتمثل في محورين أساسين: القرآن والسنة.

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم هو النموذج الإنسان الكامل للمسلم المتواضع الزاهد الذي يؤثر غيره على نفسه.

"وبعد الفتوحات الإسلامية اختلط المسلمون بشعوب وحضارات وثقافات مختلفة وانغمس المسلمون في الحياة الترف والملذات كرد فعل على هذه الحياة، إتجه المسلمون المتشددون وخاصة عند أهل البصرة والكوفة إلى المقالات في سلوكهم التعبدي، الإنعزال عن الدنيا والإبتعاد عن النهج الإسلامي الصحيح وأيضا ما يحصل في المجتمع الإسلامي من الفتوحات والحروب وإراقة الدماء أسهم في ظهور المتصوفة الذين فضلوا العزلة على إراقة الدماء المسلمين".[2]

د. أعلامه:

1. محي الدين ابن عربي الملقب بالشيخ الأكبر (صاحب كتاب الفتوحات المكية)
2. أبي الحسن الشاذلي (شيخ الطريقة الشاذلية)

[1] القرآن الكريم، سورة الحجرات، الآية 49.

[2] عفاف مصباح بلق، التصوف الإسلامكي، مجلة كليات التربية، كلية الشريعة والقانون العجلات، جامعة الزاوية المغرب، 14، سنة يونيو 2019م، ص 3.

3. جلال الدين الرومي (شيخ الطريقة المولودة في تركيا)

4. عبد القادر الجيلاني (الكيلاني) بغداد.

5. أحمد التيجاني المغربي.

6. الأمير عبد القادر الجزائري (مؤسس الدولة الجزائرية)

7. أبي يزيد البسطامي.

8. الإمام أبي القاسم الجنيد.

2- تعريف الشعر الصوفي:

أ. الشعر الصوفي:

ما الذي تقصده بالشعر الصوفي ؟

يعد الشعر الصوفي أهم فروع الأدب وقد بدأت تباشيره من القرن الثالث الهجري.

إذا أخذ الشعراء ينظرون إلى الخالق جل جلاله بعين الحب والعشق فكان استمرار الأشعار الفقهاء، والوعاظ والنساك أمثال:

-الإمام الشافعي رابعة العدولية.....

إذن فالتصوف والشعر كليهما لا ينتميان لنسقين مختلفين بل هما من نسق واحد مثلا: التجربة الصوفية والتجربة الشعرية على حد سواء، هما في حقيقتها تجربة حياتية ونفسية وشعورية تكشف عن واقع الحياة اليومية وما تبلور عنها من مشاعر في الوجدان الشاعر.

"وهو التعبير عن معانيهم والكثير من جوانب تجربتهم الصوفية، فهي لغة الخصوص لالغة العموم، لغة المجاز والرمز لالغة التصريح والوضوح، فما يعانيه الشاعر خلال عملية تجسيدها ما اختصر في ذهنه من تساؤلات وأفكار يشبه ما يقوم الصوفي في مقامته وأحواله".[1]

– غير أن الشعار قد لا يكون متصوفا أولا يلزمه أن متصوفا ولكن الصوفي لا يبعد أن يكون شاعرا.

–"فالشعر الصوفي هو تطور للشعر الديني الإسلامي، وتطور للغزل العذري المتصوف الهائم في مسارح الجمال الروحي، وكان قسم منه تطورا لشعر الخمريات في الأدب العربي وقسم آخر وهو الخاص بوصف الذات الإلهية وآخر كان تطور للفن الوصف في الشعر العربي".[2]

ب. موضوعات الشعر الصوفية:

تتمثل في عنصرين أساسيين هما:

"الحب والعشق الإلهي" و"السكر الإلهي (الخمرة الإليهة)"

1/ إن الحب الإلهي هو الموضوع الأبرز في الشعر الصوفي فهو عندهم ليس مجرد موضوع شعري بل هو منهج حياة والدين يعتنقونه ويعيشون له.

والمقصود به هو محبة العبد لخالقه محبة منزهة عن الأغراض لا طمع في جثته ولا خوف من غاره وهذه المحبة تدفع الصوفي يعيش حالة من الشوق والغياب عن الموجودات آملا في كشف الحجب

[1] سعيد بوسقطة: الرمزالصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط23، 1425، 2008م، ص 138.

[2] خفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب القاهرة، مصر، ط1، 1980م، ص 167.

والوصول إلى حضرة الأنوار الإلهية، وتحقيق لهذا الغرض استعار الشاعر الصوفي بلغة الحب العذري لعكس هذه المشاعر.

مثالا على ذلك:

تقول رابعة العدوية:

أحِبُكَ حُبَيْنِ حُبَ الهَوىٰ وحُبْاً لأنَكَ أهْل لِذَاك

فأما الذى هُوَ حُبُ الهَوىٰ فَشُغْلِى بذِكْرِكَ عَمَنْ سِواكْ

وامّا الذى أنْتَ أهلٌ لَهُ فَلَسْتُ أرىٰ الكَوْنِ حَتىٰ أراكْ

فلا الحَمْدُ فى ذا ولا ذاكَ لِي ولكنْ لكَ الحَمْدُ فِى ذا وذاك[1]

ثانيا: السكر الإلهي: (الخمرة الإلهية)

– يتحدث المتصوفة عن نمط من أنماط الخمرة في أشعارهم مستعيرين لذلك لعنة الشعراء الخمريين نعوتهم، صورهم معانيهم لكنهم يقصدون نمطا مخصوصا من الخمرة.

هي خمرة معنوية روحية لا تمنح صاحبها نشوة السكر المعروفة إنما تمنحه صفاء الروح واليقظة.

يقول ابن الفارحن:

شَرِبْنَا على ذكْرِ الحبيبِ مُدامَةً سكِرْنَا بها من قبل أن يُخلق الكَرْمُ

لها البدرُ كأسٌ وهيَ شمسٌ يُدِيرُهَا هلالٌ وكم يبدو إذا مُزِجَتْ نَجم

[1] رابعة العدوية ديوان، حققه ومنبطه وعلق عليه موقف فوزي الجبره، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999م، ص 1

ولولا شذَاها ما اهتدَيتُ لِحانِها ولولا سناها ما تصزرها الوهم.[1]

د- خصائص الشعر الصوفي:

1. يتصف الشعر الصوفي بصدق العاطفة والوجداند، فهو يتحدث عن قضية معينة باطنية ايحائية.
2. علو لغتهم الشعرية الجمالية الصور البلاغية.
3. يتميز الشعر الصوفي بالغموض لأذلغة الصوفية لغة إشارة لا عبارة تقوم على توظيف الرمز، صعبة القراءة ولذلك شاعت المقولة "لا يفك المغاليق النص الصوفي إلا الصوفي"
4. اتصف الشعر الصوفي بتكرار الألفاظ والعبارت كتكرار الأبيات والأشعار.
5. رصد الدارسون في الشعر الصوفي ظواهر لغوية معينة كاستخدام صيغ متداولة فضلا عن رصدهم أخطاء نحوية وعروضية.
6. ويتميز الشعر الصوفي بقسمين كبيرين لا ثالث لهما.

هما قسم الغياب وقسم الحضور على التداخل أحيانا والتقابل أحيانا أخرى قسم الغياب، مثل: الطلل والحنين والرحلة.... قسم الحضور مثل: المقام والحال".[2]

[1] ابن الفارض، ديوان، بيروت، دار الكتب العلمية، 1990م، ص 10.

[2] مختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، دار العلم، بيروت لبنان، 2006م، ص 7.

التجربة الشعرية الصوفية :

إن التجربة الصوفية تقف عند الكشف والذوق والوجد وتكون أداة إدراكها الروح والقلب والتخيل القوي، فلا تدرك بالعقل والحس لذا لا مفر من استعمال الألفاظ المتشابهة والرمزية، إن التصوف حالات وجدانية خاصة يصعب التعبير عنها بألفاظ اللغة، فترى أن الصوفي يظهر المحبة الإلهية والأحوال التي قد حصل له في العالم الكشف باللغات والمصطلحات التي تستعمل لأحوال المادة والعالم المحسوس لأن كلامهم لا يرضى العامة فلهذا استعملوا كلمات وتعبيرات الغزل المادي من سكر وضمر ووصال وهجران إلى غير ذلك.

توجد بعض التجارب الصوفية التي لا يمكن تصويفها إلا باللسان الرمز فمثلا القول بأن الإنسان الكامل يفني في الحق ويهلك في وجود المطلق ويصل إلى الإتصال والإتحاد، يمكن أن يؤدي إلى تأله الإنسان والحلول فترى بأن الصوفية يخفون هذه الأسرار وفي صورة الإجبار، لإظهار هذه الأسرار لابد أن يتمسك بالرمز.

*" إذا تعتبر التجربة الشعرية رحلة لها كل ما يميزها بحيث إذا انتهى منها شعر أنه نهض لعمل جديد كامل، لم تتنازعه فيه أعمال أخرى ولا عاقته دون تمامه عقبات أو عثرات".[1]

وتتميز التجربة الشعرية بالنظام البديع حيث تقوم بتنظيم الذهني بهذا يستذيع الشعر خاصة بالنسبة لأولئك الذين يتميزون إزاء الألفاظ والأوزان والإيقاع أن يساعدهم على إدراك ما هو عميق وهام في الحياة" [1] والتجربة الشعرية هي كل وجداني متماسك وليس مجموعة من المعنى المتناثرة.

[1] ضيف شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م، ص 141.

4- بواعث التجربة الشعرية:

وفي الحديث عن التجربة الشعرية وبواعتها التي تؤثر في بعثها وتعميقها، أن التجربة هي باعث الخلق الشعري فهي نتيجة لبواعث نفسية كثيرة، لكن الدراسة الأكاديمية تقتضي ضرورة ذكر بعض هذه العناصر أهمها:

- السيرة الذاتية :

إن الإلهام بالسيرة ضروري بقدر ما تجلو التجربة وتمظهرها، فالنقد الشوق يتوسل بالسيرة بالقدر الضروري لفهم البواعث الداخلية الوجدانية التي أدت إلى إضافة التجربة الشعرية"[2]

- المحيط:

إن معظم المواضع التي يتناولها الشعراء مستقاة من المحيط الذي يعيش وفي بيئته، " فالشعر بذلك ليس سوى وجه من وجوه التغيير من تصارع الإنسان لما يحيط به، وبما يفرض عليه من مؤثرات في سعيه لتحقيق ذات ود أبه وراء السعادة"[3] فمن خلال ذلك يتضح لنا أن البيئة تلعب دورا هاما في مساعدة الشاعر لاختيار موضوعه.

يقول سعد الله والواقع أن البيئة تلعب دورا رئيسيا في اتخاذ المرء نمطا أدبيا معينا".[4]

---

[1] سعيد الورقي، السعي لغة الشعر العربي الحديث وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط3، 1981م، ص 61.

[2] الحاوي إيليا، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1989م، ص 53.

[3] المرجع نفسه، ص 83.

[4] سعد الله أبو القاسم، أفكار جامعة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط2، 1977م، ص 148.

3- المجتمع:

يجب على الشاعر أن المخرج تجربة إلى المجتمع الذي يعيش فيه فهي انعكاس لذات في المجتمع، من أهم ما يجب على الشاعر القيام به في كل عصر: "أن ينفذ بحدس وتجربته إلى أعماق قضايا العصر ..... للتعبير عن واقع الحياة اليومية وما فوق الواقع وما دونه".[1]

إن هناك تصادم بين الواقع الإجتماعي والشاعر الذي يبحث بدوره في نفس شاعر سورا عظيما مع سور الإنفصام والشقاق، وتمزقا بين التقليد والتجديد لذلك.

4- الطبع والأخلاق:

لقد صدق الدارسون والباحثون في تحديد مفهوم التجربة عدة صعوبات "ذلك لأن هؤلاء الشعراء يختلفون فيما خبينهم اختلافا غير قليل في هذا المجال حسب البيئة النشأة والثقافة والمزاج"[2] لذلك اتحاد وكطشف حقيقة العوامل تتوالد من معان واضحة في القصيدة يجب عليه معرفة طباع وأخلاق الشاعر، فهذه الطباع والأخلاق يلعبان دورا جد هام في البواعث الخارجي.

[1] صبحي محي الدين، مطارحات في فن القول، محاورات م أدباء العصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979م، ص 73.

[2] القط عبد القادر، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1961م، ص 271.

الفصل الأول : جماليات التشكيل النص الصوفي

1. المبحث الأول: الرؤيا الشعرية الصوفية

2. المبحث الثاني: اللغة الشعرية الصوفية

3. المبحث الثالث: جمالية الإيقاع في الشعر الصوفي

4. المبحث الرابع: مقومات الشعر الصوفي

1- الرؤيا الشعرية الصوفية:

أ- تعريف الرؤيا:

لغة:

إذا بحثنا عن الرؤيا في المعاجم العربية، فإننا نجدها تتفق غالبا على دلالتها اللغوية مع تبيان الفرق بينهما أي بين الرؤية والرؤيا.

* فإبن منظور في لسان العرب "يعرف الرؤية على أنها ما يراه الإنسان في منامه وهي تعني الحلم، وهي مميزة بالألف في آخرها عن الرؤية التاي تعمي الإبصار في حالة اليقضة يقال رأيته بعين رؤيتي، ورأيته رأي العين أي حيث يقع البصر علي".[1]

جاء في المعجم أساس البلاغة للزمخشري: "رأيته بعين رؤيتا ورأيته في المنام رؤيا".[2]

وجاء في المعجم الفلسفي لإبراهيم مذكور عرفت الرؤية على أنها: "فعل الحس البصري وتطلق الرؤيا على إدراك ما هو روحاني ومنه الوحي والإلهام، وتلتفي بهذا المعنى الحلم".[3]

أي إن الرؤيا غير الرؤية، إذ تقع الأولى في المنام وهي رديفة الحلم فتقع الثانية في اليقضة وهي رديفة الإبصار.

لقد شاع التمييز بين الرؤيا والرؤية في الفكر العربي المعاصر حيث يقول أدونيس: "والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر بيروت، ط1، 1997، م3، ص 10.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص 326.

[3]- إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، القاهرة، 1913م، ص 90.

ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتا"[1]، فالفرق عند أدونيس أن الأولى حسية أما الثانية فهي قلبية متغيرة غير مستقرة.

اصطلاحا:

أما صلاح فضل فيرى بأن التمييز يتم لغويا بين الرؤية والرؤيا: "على اعتبار أن الأولى من الفعل الإبصار في اليقضة، والثانية من فعل التخيل في الحلم".[2]

ولهذا عدهما "جابر عصفور ثنائية ضدية فدلالة الأولى بصرية أو عقلانية حيث يتشكل الرأي أو الرئية التي هي وجهة نظر على أساس من إدراك العقل وفطنته، أما الثانية فحدسية لا تعتمد العقل المنطقي بل على الحدس الذي يجعلها تجلى للكشف في كامل معانيه وأحواله".[3]

فالمتفق عليه إذا هو أن الرؤيا والرؤية لا تتفقان في مدلول واحد، فالأولى من فعل الخيال وهي مرتبطة بالمنام والكشف، أما الثانية من فعل الباصرة أو العقل وهي مرتبطة بالأشياء المادية المرتبطة بالعين أو المنطق.

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ج3، ط1، 1978، ص 168.

[2]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 159.

[3]- جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية للشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 06.

2- تعريف الشعرية:

لغة:

يعود هذا المصطلح إلى جذر الثلاثي: "شعر".

ورد في مقاييس اللغة أن: "الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على العلم وعلم ... شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له...".[1]

ولم يبتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ نجد فيه الشعر بمعنى العلم ... وليت الشعر أي ليت علمي والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية.

وقال الأزهري: "الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائلة الشعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم ... ويسمى شاعرا لفطنته".[2]

من خلال هذه المعاني التي وردت في المعاجم العربية نستنتج أن الأصل اللغوي للشعرية "يدل على معنيين أحدهما مادي وهذا المعنى لا نقصده بالدراسة أما المعنى الآخر فهو معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة، أما دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب على العلم والفطنة محدود بالعلامات لا يجاوزها وهذا ما كان يتطبق على الشعر في ما مضى فقائله يلتزم بالقواعد والمعايير المعينة لا يمكنه تخطيها وسميت أعمال الحج بالشعائر كونها ثابتة ومحددة وعلى الحاج الإلتزام بها وعدم الخروج إليها وهذا هو الرابط بين الحاج والشعر".

[1]- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة إتحاد العرب، دمشق، 2000، مج3، ص 209.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ج26، ص 2273.

"إذا أمعنا النظر أكثر وحاولنا الربط تبين المفهوم الحديث للمصطلح الشعرية وجذرها اللغوي الثلاثي وجدنا أن هناك خيطا رقيقا يصل ما بين المعنيين يتمثل في وجود معالم وقوانين تضبط الشعر وتقومه".[1]

المفهوم كما يقول "وارن Warren": "عملية ذهنية تشير إلى مجموعة من الموضوعات أو الخبرات، أو إلى موضوع واحد في علاقته بغيره من الموضوعات"[2]، وبما أن المصطلح هو اللفظ الدال على المفهوم، والمفهوم هو المحولات المعرفية للمصطلح، فالعلاقة بينهما علاقة الدال بالمدلول، ومنه فمصطلح الشعرية يحمل من الدلالات ما يمنحه الغنى والتنوع.

يذهب "كريس بلديك Chris Baldick" في "القاموس الموجز للمصطلحات الأدبية" إلى أن الشعرية هي المبادئ العامة للشعر أو الأدب بشكل عام، أو الدراسة النظرية لهذه المبادئ، كجسد من الناحية النظرية، والشعرية تهتم بالسمات المميزة لـ الشعر (أبو الأدب ككل)، ولغاته وأشكاله، وأنواعه، وطرق تكوينه.[3]

انطلاقا مما سبق نستخلص أن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي بالمعاني التالية:

- الدلالة على العلم والفطنة والدراية.
- أن لكل شعرية معالم وضوابط محددة تستند عليها.

---

[1]- صلاح فضل، أساليب شعرية، ص 178

[2]- محمد بن يحي زكرياء، وحناش فضيلة، بناء المفاهيم (المقاربة المفاهمية)، وزارة التربية الوطنية، الجزائر، 2008، ص 17.

[3]- Bladick, Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University, New York press, 1986, PP 198-199.

- يحمل مصطلح الشعرية نوعا من الثبات المؤقت.

لكن إذا أردنا الإنتقال إلى الدلالة الإصطلاحية لمصطلح العشرية واجهتنا العديد من المطبات في تحديد المصطلح وكذلك في مفهومه نظرا للخلاف الحاد بين النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح وتحديد موضوعه.

اصطلاحا: "فالشعرية هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة وحايثة للأدب بوصفه فنا لفضيا، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن إختلافات لغوية".[1]

فالهدف الشعرية هو تزوين النقد بالمعايير وقوانين تضبط الخطاب الأدبي وتجعله متميزا عن بقية أنواع الخطاب كما أنها تستخدم اللغة لتفسير ما هو لغوي (المحاينة كمبدأ لساني).

وهناك من النقاد من يذهب إلى استخدام صيغة الجمع للدلالة على مصطلح الشعرية "فمن خلال توصيات ندوة اللسانيات التي عقدت بتونس عام 1978م، والقاضية بطريقة عبد الرحمان الحاج صالح بتقسيم المصطلح إلى جزئيتين الأولى "poetic" وتعني (شعري) والثانية (s)وهي علامة الجمع في اللغة الإنجليزية على وجه القياسي فيصير المصطلح الشعري في صيغة جمع الإناث "الشعريات" على صيغة "سيميائيات، لسانيات ...".[2]

فالشعرية تتعلق بدراسة الخصائص الأدبية ولم تقتصر الإهتمام على الشعر وحده وإنما تعدى هذا الإهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى ومن أبرز لدراسات الأدبية التي عنيت بها الأدب الروائي.

[1]- حسن الناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 09.

[2]- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 53.

والشعرية من حيث اهتمامها بالعناصر الجمالية يمكن أن تطلق أيضا على كافة فروع الفن الأخرى كالرسم ولموسيقى والسنما وقد نطلقها في بعض الأحيان حتى في وصف منظر طبيعي فنقول منظر شاعري.

وهناك من النقاد من استبدل مصطلح الشعرية بشاعرية ومنهم عبد الله الغذامي حيث يقول:"بدل من أن نقول الشعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافذة نحو الشعر ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مشارب الذهن فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة (الشاعرية) في الشعر وبالنثر ويشمل المصطلحين الأدبية والأسلوبية".[1]

فقد اتخذ الغذامي هذا المصطلح الشاعري كبديل من الشعرية حتى يوسع من دائرة المصطلح وينفي تضييقه في جانب الشعر أما من حيث المفهوم فهو واحد لاشك أننا إذا تتبعنا ترجمة المصطلح الشعرية عند النقاد العرب لخرجنا بكم هائل من مترادفات من أمثال (نظرية الشعر، فن الشعر، علم الأدب).[2]

3- الرؤيا الشعرية :

إن التباين في ضبط المفهوم لمصطلح الرؤيا ومصطلح الشعرية ينعكس بشكل مباشر على مفهوم المركب" الرؤيا الشعرية" خاصة مع إعتبار الشعرية صفة ، تتجلى صعوبة حصر المفهوم لها من خلال تجاوز إلى تطرق لما يحيط به من خصائص وتجليات وماله من إنعكاسات أو الإكتفاء في الكثير من الاحيان بالإقتصار على اللفظ الرؤيا من منطلق التلازم المضمر بينه وبين الشعرية على إعتبار أنهما يمثلان مظهر تجديد للشعر العربي الحديث.

[1] عبد الله محمد لغذامي ، الخطيئة التكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1992،04، ص 21.

[2] المرجع نفسه،ص22.

«يشار إلى أنه يطلق على الرؤية الشعرية أسماء مختلفة التصور ،التمثل الإدراك، الوعي، المعرفة»[1]

وهي بذلك يستهدف الشاعر لا القصديدة أنها تعنى بتجديد الشاعر أولا : وعيا وثقافة وذائقة ونظرة إلى الحياة والعالم قبل أن تعنى بتجديد النص.[2]

وبناءا على ذلك عرفها خليل حاوي بقوله:" هي نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود الظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء نتاجه شبحا من أشباح أسلافه ومعاصريه سواءا كانوا عربا أم غربيين وبكلمة هي قدرة هائلة التي يجب أن يتصف بها الشاعر على صهر شرط مايستمده من نتاج الآخرين وطبعه بنظرته الخاصة إلى الوجود، وطريقته في التعبير أضف إلى ذلك أن الصهر بشرط ضمني بتحقيق الوحدة العضوية وتطور العضوي في كل قصيدة من قصائد الشاعر وفي نتاجه بأكمله"[3]

ذلك ان الشاعر يرى ما لا يراه الآخرون، من علاقات تبدو للعقل متناقضة فحين يقيم الشاعر علاقة بين الليل والبياض فالرؤيا الشعرية تمنحهدلالة أخرى ولاترى فيها اي تناقض . فالشاعر رأى الليل كذلك فوصفه . فالرؤيا الشعرية هنا كشف كونها نظرة تزيح القاقع إلى ماوراءه جاعلة من الشعر مجللا بالغموض.

---

[1] عبد الله العشي الأسئلة الشعرية : بحث في أليات الإبداع الشعري، منشورات الإختلاف، الجزائر،ط1430،01هـ-2009م،ص116.

[2] علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري: دراسة نقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط01، 1990،ص11.

[3] جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ، بيروت ،ط01، 1404هـ-1984م،ص277.

والشاعر ينبغي أن يمتلك هذه المقدرة على كشف بفتح العيون على ما في الأشياء والاماكن والأشخاص من أبعاد لم تكن معروفة ولا مألوفة [1].

نظرا لأن الرؤيا الشعرية لا تدرك العالم كما هو بل تصهر الواقع وتحوله إلى إيقاع وتحول الحدث إلى رمز كما تحول أشياء العالم العادية مثلا إلى أشياء سحرية أسطورية [2].

وقد أشار صلاح فضل ، على إنعكاسها على التجربة الشعرية وعلى البنية النصية الجمالية إذا تصب في بنية النص الشعري وأسلوبه حيث قال:" ... وتشير إلى مايمكن تعريفه بصفة عملية على انه تضاف مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية وطرق التميز الشعر المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها .تضاف كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص بما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجرائتها التعبيرية والموجهة لإستراتيجياتها الدلالية.[3]

وبذلك تمثل القصيدة الكيان المادي للرؤيا الشعرية ضمن ثلاثية تؤسس لرؤيا الشعرية تشمل فاعليتها الشاعر والنص والعالم.[4]

غير أنها تحمل جزءا من رؤيا الشاعر وتبقي الأجزاء الاخرى راسبة في المستويات غير الإدراكية من العقل بحيث يمكن الكشف عنها في البنية والأسلوي والصور وفي اللغة المجازية .لذلك ترتكز وظيفة النقد

[1] عبد الله العشي ، اشئلة شعرية : بحث في الإبداع الشعري ، ص116-118.
[2] المرجع نفسه ،ص122-123.
[3] صلاح فضل ، الاساليب الشعرية المعاصرة ،ص111.
[4] على جعفر علاق، في حداثة النص الشعري ،ص13.

في إعادة تركيب رؤيا الشاعر من خلال تكون الرؤى الجزئية المؤلفة للرؤى الكلية للشاعر فهي إذا تمتد عبر اعمال الشاعر المبدعة كلها.[1]

فالرؤيا الشعرية هي العنصر الذي يصنع الشعر والذي يتحكم في الأفكار وفي اللغة ذلك ان الشعر لاتصنعه الأفكار وحدها ولا كلمات وحدها بل نمط الإدارك الذي يدرك به الشاعر الواقع أو الموضوعات أو الأفكار او اللغة والقدرة على إكتشاف البعد المجازي في امادة المصمتة.والنظر الثاقب الذي يرى الوجه القابع في الظل او في العتمة.فترى الأبعاد كلها مملوءة بالمعنى.[2]

-والرؤيا الشعرية لاينفصل مبناها عن مضمونها ولا يمكن فصل فائدتها عن متعتها ولا يمكن إختصارها أو تجزئتها فهي النص الشعري ذاته ولهذا النص وقع على النفوس وسلطان على القلوب من حيث هو الطريقة الخاصة من التعبير عن رؤيا خاصة.[3]

[1] محي الدين صبحي رؤيا في شعر البياتي ص30-31.

[2] عبد الله العشي أسئلة الشعرية : بحث في آليات الإبداع الشعري ،ص94.

[3] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ،ص311.

4- الرؤيا الشعرية الصوفية:

لقد دخلت الرؤيا في الأدب اثناء تأثره بالحركة الصوفية وبالعودة إلى التراث الأدبي العربي نستشف من خلاله أن مصطلح الرؤيا لم يستخدم في لفظه كثيرا يراد بمدلوله .وقد جاء في تعليق أبن قتيبة على بيت لبيد بن ربيعة:

ماعاتب أمرء الكريم كنفسه ***والمرء يصلح الجليس الصالح.[1]

إذا أثنى على المعنى وعظم حسن النظم والصياغة ولكنه تدارك ذلك بأنه قليل الماء.[2]

"كما ان الجاحظ وضف كلمة الماء التي أشار إليها ابن قتيبة بمدلول الرؤيا بأن المعاني مطروحة في الطريق ... وصحة الطبع وكثرة الماء" [3]

على إعتبار ان الماء هو الرؤيا فالماء هو مصدر الحياة وسرها والغبدا كذلك يحتاج إلى مصدره يمده بالحياة والإستمرارية وهو الرؤية وقد احسن القدماء في التخيير العلاقة بين الماء والرؤيا إذ لا حياة بلا ماء والإبداع بلا رؤيا كما لا إنجاب بلا رحم عند ابن عربي الذي يشبه الرؤيا بالرحم الذي يتكون فيه الجنين.[4]

ولهذا أن الرؤيا كما عرفها احد النقاد:" الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة هي إذن تغيير في نظام الاشياء في النظر إليها."[5]هي فهم مغاير وسؤال حائر هي بحث في اعماق كل شيء والتفتيش عن

---

[1] لبيد بن ربيعة العامري، ديوان دار الصادر،بيروت ،1999ص169.

[2] بشير تاوريت، الحقيقة الشعريةعلى ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، دار الصادر،بيروت،1999،ص486.

[3] الجاحظ، الحيوان ، تح عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،ج03، ط03،ص139.

[4] أدونيس، الثابت والمتحول، ج03،ص166.

[5] خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات إتحاد العربي ،د.ط،1996،ص50.

أي شيء هي تأويل مستمر وتحقيق غير مستمر هي بإختصار رحلة بحث الصوفي عن الحقيقة تتموضع بين الصحو والسكر . بين الغيبة والحضور هذا الصوفي الذي نشد الحقيقة في غير ما يرى للناس ظاهرا غير متوسل العقل التي حصلت به جل المعارف البشرية والذي يغدو وجوبه مطلبا رئيسيا لبلوغ الحقيقة الصوفية والإحلال دونها فالصوفية لم تعتمد في الوصول الى الحقيقة والمنطق او العقل ولم تعتمد الشريعة إنما إعتمدت مااصطلحت على تسميته بالذوق وهو الكشف المباشر الذي يتكم عبر حالة تتلبس الصوفي فتتبدل صفاته وتقوده في حرية تجاوز الشريعة إلى الحقيقة متجهة نحو الكشف عن الله جوهر العالم والفناء فيه." [1]

*فالفرق بين الرؤية والرؤيا فـ " الرؤية بمعنى الرؤية الفكرية والسياسية والإيديولوجية للواقع ، لا الرؤيا بلمعنى الميتافيزيقي الحدسي لهذا ينقل المعرفة داخلية مباشرة.[2]

فالأولى تقرير لحقائق الصوفية الثانية للكشف والتجلي الذاتي لها وعلى هذا النحو تبدو المفارقة الجلية بين إثنين في عالم الفكر والمعرفة الصورية اما في عالم اللغة الصوفي الإبداعي فإن «حدوث الرؤية يتم داخل الشروط الموضوعية لإبداع والتي يمكن إدراكها من طرف متلقي الخطاب بالعقلانية بإعتبارها سمة مشتركة بين الخطابات كلها، بينما تحدث الرؤيا المكتنزة لغة الصوفية الشعرية والنثرية خارج هذه الشروط الموضوعية.[3]وهي بصمة تميزه والعلامة الفارقة التي حادت به عن ضروب القول الإبداعي الأخر بهذا من

[1] أدونيس ، الثابت والمتحول، ج02،ص99.

[2] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص50.

[3] عيسى لحيلح، حار خاص جلسة علمية بمكتبه حاوره طالبه.

وجه أما الوجه الآخر للمفارقة فيتمثل في تجاوز الرؤيا لحدود الرؤية إذ نجد ان "تحقق الرؤيا بعدم الرؤية يغيب الوعي الموضوعيي لكي يتحقق الوعي الرؤيوي".[1]

-فلحدوث الرؤيا الصوفية إذ بمقتضى هذا الوجه منوط بتجاوز الرؤية بالمفهوم الحسي والإيديولوجي والواقعي وإختراق حجاب الحس فلا وجود للرؤيا إلا في حالة إنفصال عن عالم المحسوسات.[2]

بهذه الرؤيا تمايزت التجربة الصوفية نظريا وعمليا ما يوجب الإقرار بأنه :" ليست التجربة الصوفية في إطار اللغة العربية مجرد تجربة في النظر و إنما هي أيضا تجربة أفصح عنها بالشعر والغة الإبداعية الشعرية غضافة غلى لغة البحث النظري الشرح.[3]"

فلاعجب بل وعلى الرحب القول يقول قائل بهذا الشعر وتكلمة هذه الفكرة إن اكبار إنعطاف حداثي شهدته العربية بعد القرآن الكريم كان ميلاد اللغة الصوفية هي لغة خلاقة وبذا فيه خليقة بأن يقال عنها الذي قيل ويعضد هذا الرأي الموقف النقدي الأدونيسي منها حيثجعلها أرقى اشكلال الكتابة بعد القرآن الكريم إبداع العالم بالوحي من حيث أنه تصور جديد للعالم وتأسيس له بالكتابة ...يتجاوز الانواع الادبية ويخلف نوعا جديدا ...هو وليد رؤيا جديدة للعالم".[4]

[1] خيرة حمر العين، المرجع السابق،ص50.

[2] أدونيس ، الصوفية والسريالية ، دار الساقي، بيروت ،لبنان ، ط01، 1996ص22.

[3] أدونيس ، الثابت والمتحول، ج04،ص 19.

[4] المرجع نفسه، ص20.

يقول أدونيس مبينا رموقفه من الكتابة الصوفية :" .. والكتابة بالمعنى الإبداعي الحديث لم تنشأإلا في القرن الثامن وقد وصلت إلى درجة علية من النضوغج والتنوع مع المتصوفة من امثال النفري و التوحيدي".[1] إذن اللغة الصوفية حسب الناقد هي صورة حداثية للكتابة الإبداعية .

يتجلي مع هكذا موقف كيف أن اللغة الصوفية صنعت لنفسها تميزا وتفردا من منطلق رؤيوي بإعتباره جزء أهم في التجربة الصوفية كونه معين الذي تصدر عنه هذه اللغة من أجل ذلك" يشبه إبن عربي الرؤيا بالروحي فكما أن الجنين يتكون في الرحم كذلك يتكون المعنى في الرؤيا فالرؤيا إذا نوع من الإتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد كما يتجدد العالم بالولادة.[2]

[1] أدونيس، الثابت والمتحول ،ص 149.

[2] المرجع نفسه،ص150.

المبحث الثاني: اللغة الشعرية الصوفية

1- اللغة الشعرية الصوفية

أ- اللغة الشعرية:

بين الشعر علاقة وطيدة تتجلى قيمتها في مدى إسهام الشعر في تطوير اللغة من خلال إخضاعها لحركته متنامية إلى جانب قدرته الخارقة.

وذلك لأن اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري وهي العلامة الدالة على إنتمائه إلى دائرة الشعر، ولذا نقاء القدامى شروطا محددة للكلام الشعر. بحيث ليس الكلام كله يكون صالحا لينتمي إلى هذا الفن. بل لابد أن يتحرى الشاعر كثيرا في تعامله مع اللغة حتى لا ينجرف مع لغات أخرى تبعده عن صفة الشعر.

-"اللغة الشعرية بمعناها العام. ليست تلك اللغة القديمة ل.... بالجناس والطباق.... إذ أنها عامل مساعد على الإغتراب، لأنها تحمل لالات .... على الشاعر أن يشحن الكلمة المنتقاة بأبعاد ذاتية تظهر في شفافية، وحسن اختيار الكلمات من اللغة"[1]

* للشعراء ألفاظ وقواميس معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا يستعمل غيرها.

- فالشعر الحق هو ذو القدرة على التأثير العلمي في توجيه الناس أخلاقسا. وكل شعر لا ترجى منه فائدة لا يعتد به، فالشعرية الشعر يؤكدها حجم حضوره الأخلاقي والتعليمي والتوجيهي، والذي يجعل

[1] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004م، ص ص 218-219.

لغة الشعر تتميز عن غيرها، أنها أكثر من وعاء لحمل المعاني وأكثر وسيلة للتعبير عن الأفكار فهو معنى لنفه بحيث تتحول إلى مقصد أساسي في الخطاب الشعري وإلى هذف مركزي في العملية الإبداعية.

* فالشاعر يبحث عن معنى "الأصل" وحين يعثر عليه يبنيه بناء شعريا من خلال اللغة.

– واللغة الشعرية في أبسط تعريف لها: هي: "كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري، بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى"[1]

* تبتعد اللغة الشعرية عن الإستخدام المفرط والمكرر الذي يؤدي بالمبدع إلى إختفاء ضيغ مبتذلة على الأسلوب فيفقد جدته حتى يبدو مجرد لمحسنات البديعية ولفظية، الأمر الذي بدوره يؤدي إلى البحث عن كل ما هو غريب من المشاعر والمشاهد.

ب– التجربة الشعرية:

التجربة الشعرية مركب بيان وصفي تركب من مصدر الفعل الرباعي (جرب) موصوفا بنسيته إلى الشعر. أي:"جرب الرجل تجربة اختبره"[2]

* "بذلك تكون التجربة مجمل التحولات المفيدة التي تحملها الخبرة إلى ملكاتنا، المكاسب التي يحققها الفكر من وراء هذه الخبرة وبوجه عامر مجمل أشكال التقدم الاعقلي الناجمة عن الحياة"[3]

[1] سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1974من ص 38.

[2] إبن المنظور، لسان العرب، ص 583.

[3] لالاند أندري، موسوعة لالاند الفلسفسية، تعريب خليل أحمد خليل، المجلد1، ط1، 2001م، ص 390.

– ويقصد بالتجربة الشعرية:"الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حيف يفكر في أمر من الأمور تفكير ... عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني لا إلى مجرد في صياغة القول ليعبث لاحقائق أو يجاري شعور الأخرين لينال رضاهم"[1]

*ويقول الأستاذ شوقي ضيف وهو يحاول أن يضبط المفهوم: "وتلك التجارب الكاملة في حياتنا هي التي تلقتقي مع التجربة الشعرية فهي ليست عملا شعريا فحسب ولا قصيدة منظومة فحسب بل هي حدث نفسي عقلي مارسه شاعر ولم يسقط من ذاكرته ولا بد من ذاكرة الناس من حوله ومن بعده لأنه حدث تام حدث يشبه بناء ضخما إلا أنه بناء فكري عاطفي بناء له أجزاؤه التي تكونه وتقيمه سامعا بحيث يظل باروا بروزا واضحا ... عن تجري في كل جوانبه خصائص تؤلف وحدة عامة فيه".[2]

ج– عناصر التجربة الشعرية:

يقول الأستاذ توفيق حنيف: "وبذلك لا تكون القصيدة جمع الكلام في أوزان وقواف يسترسل فيه الشاعر ويكدسه تكديسا وإنما ةتكون حدثا أحسه خلال نفسه، حدثا يعصر في قلبه وعواطفه فألفاظه وأبياته لا تهيم في فراغ أو في طنين خداع وإنما تتضمن لتعبر عن حالة وجدانية استنقصاها فيه أو التغيير إلا أن ينقض كيانها نقضا"[3]

[1] ضيف شوقي في النقد الأدبي –دار المعارف، القاهرة، ط9، 1975م، ص 140.

[2] المرجع نفسه، ص 140.

[3] حنيف شوقي في النقد الأدبي، ص 145.

-الوجدان:

هو مصطلح يشمل الحالات النفسية من حيث تأثيرها باللذة أو الألم غير المؤدبين إلى المعرفة في مقابل عمليات التصور والتفكر"[1] "فهو كل ما نشعر به على أي نحو كان على أحد تعبير سوزان لانجز"[2] وهو كمصدر من التجربة الشعرية يقصد به الإنفعال الذي يقدح في النفس معلنا عن ولادة تجربة شعورية تكون سببا في إعمال الفكر من أجل التعبير غنها وتصويرها بالكلمات مهمة التصوير هذه وعرة شاقة.

- الفكر:

إن الإنفعال الذي يغشى النفس استجابة لمثير من المثيرات يستدعي الفكر ليتأمل فيه، ويمعن النظر من أجل الفحص والترتيب وتجميع الأجزاء ثم الإتحاد والتماهي وصولا إلى ما يدعى بالتجربة الشعرية. "والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجحزائها بفكره ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر في الكتابة"[3]

- الصياغة الفنية:

بعد أن يحيط الفكر بالشعور إحاطة هي أشبه بالإتحاد تكون حينئذ أمام تجربة شعورية يخوضها الإنسان الشاعر وغير الشاعر، وتصبح هذه التجربة شعرية إذا وجدت في النفس قدرة على التعبير

[1] مراء يوسف، دراسات في التكافل النفسي، مؤسسة هنداوي، ط20، 2002م، المملكة المتحدة، ص 195.

[2] خلاف (السيدة جابر) الوجدان في فلسفة سوزان لانجز، الهيئة العامة لقصور الثقفاغة، مصر، ط، يوليو 200م، ص 66.

[3] هلال (محمد عثيمي) النقد الأدبي، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 363.

والبوح، وهذا هو المقصود بالصياغة الفنية، صياغة وعاؤها اللغة ومحتواها الوجدان والفكر ممتزج "ولذلك كانت التجربة الشعرية تجربة لغوية بامتياز فما الشعر إلا كلمات ألفت بطرق خاصة تحرف المألوف وهذه ميزة التي يختص بها الكلام الشعري تدع إلى طبيعة العلاقات الجديدة التي يبدعها الشاعر بين الكلمات داخل القالب التركيب اللغوي عن طريق المغايرة وتجاوز المألوف فتخرج عن دلالتها المحدودة إلى أفق واسع وجديد من الدلالات والصور الأخيلة فتكتسب بذلك صفة الفتية وتسمى لغة شعرية"[1]

2- علاقة الشاعر باللغة:

وفي هذا تتجلى اللغة الشعرية في انسجامها مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع، وتأتي أيضا منسجمة مع السياق الثقافات العامة فللشاعر وسيلة أساسية هي اللغة: "فهذه اللغة هي عدو الشاعر الأول ولكنها في الوقت نفسه هي وسيلته وأ عمل شعري يتحقق في صورة حسية وملموسة إنما هو نتيجة صراع عنيف بين اللغة والشاعر."[2]

وهذه الوسيلة ألا وهي اللغة يعود توظيفها المتنوع للغة الشعرية إلى ثقافته وإلى مدى إطلاعه وإدراكه بما يحيط به من قضايا ومعارف واختيارات ويعود أيضا إلى مدى قدرته على تكييف اللفظة الشعرية مع ما يتطلبه السياق التخاطبي، لنقل الأفكار والعواطف والمعارف والتجارب في العمل الإبداعي كما هي في العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى.

[1] عبد الخالق بوراس، سياقات اللغة والدراسات البينية، مجلد 4، ط3، ديسمبر 2016م، طبعة العربي التبسي، تبسة، البريد الإلكتروني Islam2016az@gmail.com

[2] عز الدين اسماعيل، دراسات النقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، 1978م، ص 35.

"فالألفاظ والعبارات هي من عناصر الأساسية في التجربة الشعرية، حيث أن الكلمة هي مادة التعبير عن التجربة الشعرية فهي يد الشاعر كاللون المصور والنغمة الموسيقية والكلمة في ذاتها قد تكون في متناول لكل إنسان ولكن الصياغة الفنية هي التي تغطيها قيمتها وحياتها في المعجم عن دلالتها في التجربة الشعرية، فهي تجربة الشعرية قطعة من نفس الشاعر فيها الكثير من فكره وروحه وفي المعجم لها مغنى كل عام.

* لقد جسد لنا عبد الوهاب البياتي هذه العلاقة أحسن تجسيد حين قال "إن بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحيانا صفات الكائن الحي فلا تكون مجرد كلمات مفردة إذ لتضغط وتثري فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذي حبس فيه العفريت أو الجن الذي هو الحياة تظل مثل هذه الكلمات تطاردني وتفرض علي رموز ومفاتيح الأشياء نسيت وماتت وترسبت في أعماق الروح وفي أحيان أخرى تصبح دلالات لأشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق أو ... أن تكسب هذا الوجود."[1]

[1] عبد الوهاب البياتي، تجربتي، منشورات نزار القباني، بروت، ط1، 1998م، ص 35.

3- خصائص اللغة الشعرية:

تتمثل خصائص اللغة الشعرية في مجموعة من المميزات تميزها عن لغة النشر وتنحصر هذه الخصائص في ما يلي:

أ. الإختلاف والمفارقة:

يتجلى الإختلاف في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب، بحيث يتضمن هذه الإختلاف البعد عن التقليد والرغابة، فيقوم الشعر بتنظيم الألفاظ وتنسيقها مع الإفتنان لما تحدثه من مفارقة وانزياح، وبما تضمنت من انفعالات ومشاعر تدفع بالقارئ إلى الإحتماء بألفتها وجازيتها ذلك أن للغة الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تتوصل إليه: "فالأدب يوجد بقدر ا ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله ولو كان يعطي ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر أو وجوده".[1]

ويقدر مايتحقق هذا الإختلاف بقدر ما تكتسب اللغة الشعرية جوانب فنية ترقى بها إلى درجة الإبداع الحقيقي المتميز الذي يلقي القبول لدى الملتقى أما المفارقة فهي الخروج عن نمطية اللغة والتمرد على القيود والقواعد اللغوية والتراكيب الجاهزة واللجوء إلى أشكال الإنزياح، حيث تكتسب اللغة حلة جديدة بما تحققه من دلالات.

- الإيجابية: هده الوظيفة تعبر عن الوجدان وتسعى إلى الكشف عن معان جديدة، فاللغة الشعرية تتضمن معارف وجدانية. فالإيحاء ينقل النص من صيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية ولذا يحدث التواصل المباشر، بما أنه يعطى للنص أبعاد جمالية تتجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها.

[1] النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح الفضل، مكتبة الأنجلو، مصرية القاهرة 1978 ص 316.

ب. الإرتباط:

تكتسب اللغة طابعا إجتماعيا فهي آداة التواصل ونقلا الأفكار ولقود خصوصيتها في ارتباطها بالشعر فاللغة عند الشاعر تصبح لغة شعرية عندما تخضع للتجربة، ويحقق فيها الإيحاء والإختلاف والبعد التقريرية والتقليد.

ج. النسيج الإيقاعي:

يمثل هذا العنصر عنصرا رئيسيافي الشعر وهو نوعان: النسيج الإيقائي الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والنسيج الداخلي: المتمثل في تردد الأصوات والحروف، فيشكل الإيقاع صوت الشاعر ويعبر عن أفكاره ووجدانه ومواقفه، فيستدعي ذلك استخدام البحور الطريلة أو القصيرة حسب الحالة النفسية.

د. التصوير:

تتمثل في مجموعة من الكنايات والإستعارات والتشبيهات فيكون الشاعر بها أبعادا جمالية، تثير في نفسية القارئ، فالصور هي نوع من أنواع الإنزياح تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التأمل والإستقصاء فاللغة الشعرية غير اللغة العادية، إذ أنها تكشف بالإستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها منفردة عن سواها.

هـ. خصوصية التركيب:

لغة الشعرية لغة انزياحية تخرج الألفاظ من معانيها المعجمية وبربلا عدنان بن ذريل " أن اللغة العادية تتحول في الشعر إلى اللغة غريبة ويتضح ذلك من خلال الأدوات الشكلية كالقافية والإيقا والتراكيب"[1]

فهذه الظواهر الأسلوبية تحقق خصوصية في اللغة الشعرية فيشم التركيب في الشعر بالصياغة مخصوصة والإيقاع الموسيقي والإنتظام في الألفاظ والتآلف في الأصوات والدلالات.

وتساهم هذه الخصوصية في اختفاء جمالية الشعر مما تميزه عن لغة الخطاب العادي.

4- اللغة الصوفية:

اللغة الصوفية هي لغة تعتمد على الرمز والمجاز ذات دلالات كثيرة مفتوحة على أكثر من تأويل، تتميز بالتخيل والتمثيل والتشبيه لهذا فهي عينة بلاغية خصبة.

فاللغة الصوفية لغة منفردة لها مصطلحات وتراكيب مخصوصة هي لغة معتمدة كتومة عصبية على الفهم إلا لمن تمرس على ... العرفاني الروحاني رمزي لكنها عندها تكتشف تشبع خياء تمتزج فيه النفحات الصوفية مع فلسفة الجمال وضياء الحقيقة وأسرار الصدق.

*فالشاعر الصوفي يمزج بين العامين الواقعي والمتخيل، فيكشف عن روحية جديدة، تتجاوز رؤية الفقهاء والثقافات الدينية السائدة جاعلا من التجربة الصوفية قوة اجتماعية.

[1] عدنان بن ذريل: الأسلوبين بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 200م، ص 26

وقد أشار أدونيس في كتابه الصوفية والسريالية: "اللغة الصوفية هي تحديدا لغة شعرية وأن شعرية اللغة تتمثل في أن كل شيء يبدوا رمزا، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر الحبيبة مثلا هي نفسها وهي الوردة أو الخمرة أو الماء".[1]

5- نموذج للغة الشعرية الصوفية عند الأمير عبد القادر:

إن الملكة اللغوية عند الامير عبد القادر مستقاة بالدرجة الأولى من القرآن الكريم ، غذ نجد ان الشعرية عند الأمير هي بنية قرآنة أي انها مستمدة من اقرآن الكريم أنه صار منذ نعومة أظافره حين حفظه على يد والده ، وتتجلى مظاهر التأثر بكتاب الله العزيز في إقتباس لغة تارة والمعنى تارة ثانيا والاسولب تارة ثالثا هذا ماجعل بنية اللغة الشعرية في قصائده الصوفية ذات طابع قرآني وهذا مانلمسه في الابيات التالية:

وحينئذ يقلاه كل مصاحب *** ومن حسن هذا الضر هيهات أن يبرأ.[2]

لقد إستعمل الأمير لفظة يقلاه بمعنى يبغضه وهي مستوحاة من قوله تعالى :" ماودعك ربك وما قلى "[3].

-وفي قوله يتحدث عن الاوطان:

وماذا عن الأوطان والأهل جملة ***فلا قاصرات الطرف تثنى ولا القصر.[4]

[1] أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنانن ط1ن 1992م، ص 23.

[2] الأمير عبد القادر ، الديوان، تح زكرياء صيام ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،ص72

[3] سورة الضحى،الأية(03).

[4] الامير عبد القادر، الديوان، ص143.

مستوحاة من قوله تعالى:ط وعندهم قاصرات الطرف عين "[1]

وفي قوله مرة اخرى :

ياذا جلال والإكرام مالكنا *** ياحي يا مولانا فضلا وإحسانا.[2]

مستمدة من الآية الكريمة :" تبارك إسم ربك ذو الجلا والإكرام"[3].فلفظة الجلال تدل على نعت القهر من الحضرة الإلهية .

وفي قوله :

وجهت لكم وجهي بأكرم شافع ***محمد مبعوث بالعبد والحر.[4]

مستمدة من قوله تعالى :" وجهت وجهي للذي فطر السموات والارض".[5]

وعليه فإن بنية اللغة الشعرية للأمير عبد القادر متأثرة إلى حد بعيد بمضامين القرآن الكريم وحسبه ان يوظف العديد من المصطلحات القرآنية في شعره .

[1] الصافات، الآية (40).
[2] الامير عبد القادر ، الديوان ،ص143.
[3] سورة الرحمن، الأية (76) .
[4] الأمير عبد القادر، الديوان ،ص 198.
[5] سورة الانعام، الاية(172).

المبحث الثالث: جمالية الإيقاع في الشعر الصوفي

1-مفهوم الإيقاع:

أ- لغة: مأخوذ من الجذر الثلاثي (و.ت.ع) وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا، سقط: ووقع الشيء من يدي كذلك، وأقعه غيرك، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط هذا قول أمل اللغة: وأوقع به الدهر، والواقعة: اسم من أسماء يوم القيامة وقوله تعالى: "إذا وقعت الواقعة ليس لوقعتها كاذبة".[1]

- فالإيقاع هو تلك الموسيقى الناتجة عن إتحاد الأصوات وتناغمها الموجودة في الأبحاث والأغاني ولهذا فإن استيعاب مفهوم الإيقاع يجعلنا نتعرض إلى مفهومه الإصطلاحي بصفة مفصلة.

ب- إصطلاحا: هو إحدى الخصائص الخطابية للشعر، إذ لانخال ولا ينبغي لنا أن يكون أي كلام بارد فج شعرا .[2]

وفي تعريف آخر عند "ابن طباطبا" في كتابه "عياد الشعر" في قوله: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وايرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وغدوبة اللفظ، فصفا مسموعة، ومعقولة من ال...، ثم قبوله وإشتمالية عليه، وان نقص جزء من

[1] إبن المنظور، لسان العرب، مادة (و.ق.ع)، ص 260.

[2] جبران مسعود، معجم الرائد-بيروت- لبنان، ط8، 2001م، ص 253.

أجزائه التي يكتمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه [1]

فالإيقاع هو تلك الألحان والموسيقى المرتبطة بالشعر الموزون التي تزيد من جودة النص الشعري، كا أنه ليس مرادفا لمصطلح "الإيقاع" بتعدد وجهات نظر النقاد لكل ناقد مفهومه الخاص به الذي ينطلق به من منهج معين، وال يوجد له في الإصلاح الفني تعريف جامع بينهم.

2- الفرق بين الإيقاع والوزن:

يعد الإيقاع وحدة النغمة التي تكرر في الكلام، أو في البيت على شكل منتظم أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت باعتباره الوحدة الموسيقية للقصيدة وبالتالي فإن لها علاقة تربطهما.

وبما أن هناك علاقة بين الإيقاع والوزن وهذا ما جعل " ابن فراس" يقول أن النقاد مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقا إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالحروف المسموعة".[2]

إضافة إلى هذا هناك نظرة الشعر الفرنسي إلى الإيقاع على أنه الذي يتم الوزن فيه بواسطة المقاطع، وذلك بالإنتقال من نبر إلى آخر عبر مجموعات إيقاعية، فيكون الإيقاع قالبا متماسكا من التنظيم دون أن يخلط ذلك مع الدفق"[3] ومن هذا فإن الوزن يعد عنصرا من عناصر الإيقاع فهو موجود في مقاطعه

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2005م، ص 53.

[2] أبي منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1963م، ص 274.

[3] خالد سليمان، الإيقاع في الشعر خليل حاوي، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغات)، 1981م مجلد 7، العدد 2، ص7.

وهو يشكل توازنا بين مقاطعة، ومن جهةّ أخرى فق عبر العديد من النقاد على أن الإيقاع أعمر من الوزن والقافية فهو يشملها.

وكذلك فالإيقاع هو نوع من "الترجيع" فهو يقوم بمنح الكلمات صدى يجعل المستمع في خالة من التأثير والإستمتاع فهو مثل القافية على اللغة ولكن الرفق بين الإيقاع والقافية هو أن "الترجيع" عمله داخل البيت فهو يشابه بين كلمة وأخرى أما القافية فعملها يكون بين بيت وآخر.

ومن هذا فإن الإيقاع له علاقة بالوزن رغم أنه أشمل منه فالقصيدة تربطهما فإن: "الوزن" وهو مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية وكان الذي يراعى في القصدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن عامة، بحيث تساوي الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات في تواليها"[1] ولهذا فإن للإيقاع والوزن الأهمية ذاتها في القصيدة فهما يكملان لبضعهما البعض وكذلك يقوم ابن طباطبا بالجمع بين الوزن والإيقاع في قوله: "وللشعر الموزون إيقاع بطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[2]

3- مستويات الإيقاع:

إن التحليل الإيقاع للشعر العربي منطلقة الواقع الإستعمالي المسموع والمتوارث وهو واقع يعكس كثيرا من الخصوصيات الفتية خاصة في الجانب الإيقاع المنفرد، الذي يتبع من نفس شاعرة، تربى ذوقها في جو

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2001م، ص 435.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 24.

لغوي يوفر كل الوسائل اللغوية الصوتية والصرفية والتركيبية وحتى دلالية والنفسية لإنتاج شعر بثارث مستويات من الإيقاع.

– إيقاع خارجي:

من المعروف أن علم العروض هو ذلك العلم الذي يدرس أوزان الشعر العربي ويبين لنا أحوالها ويميز لنا صحيحها من فشدها وعلم القافية.

بواسطته نعرف أحوال الأبيات الشعرية وما يتصل بها من حروف وحركات وعيوب، لكن نجد أن الدراسات الحديثة تطلق علم العروض والقافية لتسمية الإيقاع الخارجي.

يقول عبد المالك مرتاض: "والحق أن الإيقاع الخارجي في النص الشعري وربما كان من أقدم ما لوحظ في الدراسات النقدية بأنواعها المختلفة على الرغم من ؟أن النقاء القدامى لم يتوقفوا لدى هذه القضية توقفا طويلا وإنما تناولوها ولوها هنا وهناك عرضا"[1]

– إيقاع داخلي:

الإيقاع الداخلي ينساب في اللفظ والتركيب فيعطي إشراقا يعر عن أدق خلجات النفس وأخفاها هو انتظام موسيقى جميل، عبارة عن مشاعر الشاعر التي ينقلها إلينا عن طريق ألفاظ وماني شعره، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، فيعرفه عبد الرحمن الوجب بقوله:"الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي

[1] عبد المالك مرتاض، تحجليل قصيدة أين ليلاي المحمد العيد، دار القر للنشر والتوزيع، وهران، 2004م، ص 147.

يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة، ودقة تأليف وانسجام حروف، وبعد التنافر وتقارب المخارج."[1]

– الإيقاع النفسي:

الناتج عن صدق التجربة الشعرية.

4- الجمالية:

ظهر هذا المصطلح للمرة الأولى على وجه التحديد في البحث الذي نشره (بومجارتن) حصوله على درجة الدكتورة سنة 1735م، وقد جعلها أنها لعلم خاص ثم تتابع ظهورها في كتاباته، ولم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي الحرفي، وهو دراسة المدركات الحسية [2]

فالجمالية تهتم بشكل العمل الأدبي الفني فتهمل كل الظروف المحيطة به فهي "تعطي الجانب الشكلي في الإبداع الفني كل اهتمامها ملغية كل ما ليس له علاقة مباشرة بالإبداع في التاريخ، والمجتمع والخلق والدين .

وغيرها من ذلك المؤثرات ... فهي لا تحكم مثلا على نص أدبي من خلال مضمونه بأنه ليس جمالي، بل تهتم بالنص نفسه على اعتبار أنه نشاط وإبداع ونزوع.."[3]

[1] الجي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاء، ط1، 1989م، ص74.

[2] عبد المنعم شلبي، تذوق الجمال في الأدب، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص 15.

[3] حمادة حمزة، جمالية الرمز الصوفي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2013م، ص 42.

5- جمالية الإيقاع في الشعر الصوفي:

يعد الّإيقاع وسيلة الإطراب وتلبية رغبات النفس، وشحن المشاعر وهو ذو قيمة متميزة من المعاني التي يوحي بها الشاعر من غير تلفظ مباشر، فهو وسيلة من وسائل التعبير عن الإنفعالات النفسية.

والشعر بصفة عامة يرتكز على هذه الدعامة الموسيقية، والشعر الصوفي يتدرج ضمن أنماط الشعر الذي يحتاج إلى سيمفونية الحروف والبحور من جوفت روحية تتألف فيها النغمة الوجدانية التي تصنع أفق الكلام الجاذب وتحقق اندماج الجرس الدلالي مع النغمة المفرداتية.

*فالإيقاع هو العلاقة بين الصوتية والموسيقية أي بنوع الأصوات والكلمات والعبارات والقصيدة الطويلة والمؤكدة وغير المؤكدة والمضغوط عليها والخالية من الضغط وبين تغيراتها وبين انسجامها مع التسلسل صورة الموسيقية المسموعة.

*إذن فالموسيقى عنصر أساسي من عنصر العمل الشعري، فبواسطتها يكتسي طابعا جماليا يساعد على التأثير في نفسية المتلقى إنها تنقل إليه التجربة الشعرية لما لها من خاص في النفس البشرية أشبه بما يكون سحرا.

وعليه فالشعر الخالي من الموسيقى أشبه ما يكون بالحسد الميت عديم الحرية ولهذا يرى بعض النقاد أن الحد الفاصل بين الشعر والنثر هو الموسيقى.

ولذلك يمكن اعتبار الإيقاع من أخص خصائص الخطاب الشعري وهو يشمل الوزن والقافية ويتعداهما، وما معرفة بحر القصيدة إلا هو قطرة في بحر الإيقاع إذ يمتد إلى المكان والوقفة والتحرير، وإن

كان الشاعر يعمله وله حرية تخييره فيسوق شعره في قالب صوتي معين، فإن الإيقاع مجهول من ذات الكاتب حيث نجدها مرتبطة بالوضع المنوي والحالة النفسية والتردد الذي يمتع الأذن.[1]

إن الشاعر الصوفي يعطي لنفسه الحق في الغموض لكي يكون موسيقيا أكثر ويوصل دلالة الكلمات إلى الفناء فيحاكي نبضات قلبه في وجده وعطشه للمكاشفة للتعبير عن أجواء نفسية وروحية متنوعة ومتعددة وممتدة بحسب الضرورية الإيقاعية اللسانية وكل ذلك للوصول إلى اللحن الداخلي لعلم الغيب الذي يمثل مفتاح الفن النقي المتجاوز للمحاكاة الموسيقية للأشياء الخارجية والعواطف المانعة والتصورات المبتسرة والمواقف العشوائية وسواء اتسمت بالشدة أم بالرقة.

فإن شعراء القصيدة الصوفية يعولون في تواصلهم الشعري على الموسيقى بالدرجة الأولى، ووصل بهم الأمر إلى تعطيل المعنى من أجل ما أسموه النغم الشعري الخالص، وهذا لن يكون شيئا آخر غير رمزية الصورية الموسيقية العامة الشفافة شفافية روح الصوفي.

6- جماليات الإيقاع في الشعر الصوفي:

يعد الإيقاع وسيلة الإطراب وتلبية رغبات النفس وشحن المشاعر وهو ذو قيمة متميزة من المعاني التي يوحي بها الشاعر من غير تلفظ مباشر فهو وسيلة من وسائل التعبير عن الانفعالات النفسية.

[1] أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج التحليل الخطاب الشعري، دار جدار، للكاتب العادي، عمان الأردن، ط1، 2007م، ص 200.

والشعر بصفة عامة يرتكز على هذه الدعامة الموسيقية والشعر الصوفي يندرج ضمن أنماط الشعر الذي يحتاج إلى سيمفونية الحروف والبحور من ******** روحية تتألف فيها النغمة الوجدانية التي تصنع أفق الكلام الجاذب وتحقق اندماج الجرس الدلالي مع النغمة المفرداتية.

فالإيقاع هو العلاقة بين الصوتية والموسيقية أي بين الأصوات والكلمات والعبارات والقصيدة الطويلة والمؤكدة والغير مؤكدة والمضغوط والخالية من الضغط وبين تغيراتها وبين انسجامها مع تسلسل الصورة الموسيقية المسموعة.

إذن فالموسيقى عنصر أساسي من عناصر العمل الشعري فبواسطتها يكتسي طابعا جماليا يساعد على التأثير في نفسية المتلقي، إنها تنعل إليه التجربة الشعرية لما لها من خاص في النفس البشرية أشبه ما يكون سحرا وعليه فالشعر الخالي من الموسيقى أشبه ما يكون بالجسد الميت عديم الحرية ولهذا يرى بعض النقاد الحد الفاصل بين الشعر والنثر هو الموسيقى.

ولذلك يمكن اعتبار الإيقاع من أدمن خصائص الخطاب الشعري وهو يشمل الوزن والقافية ويتعداهما وما معرفة بحر القصيدة إلا هو قطرة في بحر الإيقاع إذ يمتد إلى المكان والوقفة والتحرير وإذا كان الشاعر يعمله وله حرية تغيير فيسوق شعره في قالب صوتي معين فان الايقاع مجهول من ذات الكاتب حيث نجدها مرتبطة بالوضع المعنوي والحالة النفسية والتردد الذي يمتع الأذن[1].

إن الشاعر الصوفي يعطي لنفسه الغموض لكي يكون موسيقيا أكثر ويوصل دلالة الكلمات إلى الفناء فيحاكي نبضات قلبه في وجده وعطشه للمكاشفة للتعبير عن أجواء نفسية وروحية متنوعة

[1] أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، دار جدار الكاتب العامي، عمان، الأردن، ط01، 2007، ص200.

ومتعددة ومتنوعة وممتدة بحسب الضرورة الإيقاعية اللسانية وكل ذلك للوصول إلى اللحن الداخلي لعالم الغيب الذي يمثل مفتاح الفن النقي المتجاوز للمحاكاة الموسيقية للأشياء الخارجية والعواطف والتصورات المبتسرة والمواقف العشوائية وسواء اتسمت بشدة أم بالرقة.

فإن شعراء القصيدة الصوفية يعولون في تواصلهم الشعري على الموسيقى بالدرجة الأولى، و وصل بهم الأمر إلى تعطيل المعنى من أجل ما أسموه النغم الشعري الخالص وهذا لن يكون شيئا آخر عند رمزية صورية الموسيقية العامة الشفافة شفافية روح الصوفي.

7- نموذج لقصيدة ابن فارض (جماية الإيقاع):

قد تميز المستوى الإيقاعي لهذه القصيدة بالروحانية والوجدانية المؤثرة واستقرار وصعود النغم، وتميزت تشكيلاتها بالتحول الدائم والتفجر الدلالي المستمر، والتفاعل الموجب بين النشيد الشعري المتقد، وحالة الصراع الذي يلف شاعرنا **ابن** الفارض. وهذا الفصل محاولة لرصد هذه الظاهرة الإيقاعية وتحليل تشكيلاتها اللغوية وآثارها المعنوية.

للألفاظ في اللغة العربية قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية وقصيدتنا التائية هذه بنية شعرية متكاملة العناصر ذات دلالة متوحدة الغاية تنم عن قدرة الشاعر على استغلال طاقات اللغة وإيحاءاتها في خلق نص فني يمارس دوره الروحي الإيحائي. ولعل التعرّض لنقد التشكيل الموسيقى – بصفته أبرز عناصر التشكيل – يعد مغامرة غير مأمونة العواقب، لما في هذا الموضوع من جدة وغموض أحيانًا، كما أن الشحنات الانفعالية التي تصاحب الحالة النفسية للشاعر قد تكون تأثيراتها سببًا في تغيير البنية الإيقاعية للقصيدة، الأمر الذي يُلزمنا بضرورة الابتكار التحليلي .

تعدّ الصورة الموسيقية لبنية القصيدة من أهم جوانب التجربة الشعرية، " إذ تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانًا ذات دلالة، وتصقل موهبته النغمية وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار"[1]، وهي ضرورية لإحداث التجاوب بين المتلقي والأنغام التي تمثل جزءًا هامًا من التجربة الجمالية، وإطارًا انفعاليًا للغة الشعر، إذ إن الشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة، وقد استجاب الشاعر للإيقاع المنظم بوحي من فطرته، وطبيعته الحساسة حين جعل تطريب النفس بالموسيقى هدفًا لرسالة شعره".[2]

لا شك أن صور التجاوب بين المبدع والمتلقي تختلف باختلاف الظروف الموضوعية التي يحياها كلاهما، ففي الشعر الصوفي، نجد أن موقف المتلقي قد تغير من الطرب إلى التفاعل العرفاني المتحمس مع الإيقاعات الهائمة والامتزاج النفسي الكامل مع إيقاعات الحب والعروج نحو الكمال الإلهي.

لقد واكب الخطاب الشعري الصوفي تلك الحركة التي تسعى نحو الانقطاع عن الملذات والشهوات في هذه الدار الفانية، والاتصال بالحضرة الربانية الحقيقية الأبدية الخالدة التي لا تكل فيها النفس ولا تضل ولا تشقى، بل تظل تنعم بالسعادة السرمدية، ووافقت تنويعاته النغمية وتحولاته الإيقاعية التحولات العميقة في الفكر الإسلامي الصوفي الذي بلغ ذروته في العصر العباسي، بحسبانه أبرز علامات تاريخ الاتجاه الصوفي.

وهذا المستوى يهدف إلى تبيان معالم البنية الإيقاعية وتشكيلاتها وآثارها المعنوية والنفسية من خلال تفكيك بنيتها اللغوية وتمييز وحداتها الصغرى الفاعلة في تشكيل النغم والموسيقى الداخلية.

[1] عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في الشعر الأعشى، مصر، مؤسسة الشباب الجامعي، 1985، ص 64.

[2] علي إبراهيم أبي زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، مصر، دار المعارف، 1983، ص 373.

وقد حاولنا في هذا الفصل استقراء النصوص وتفكيكها وتأويلها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية عبر الحروف والألفاظ والعبارات، ضمن محورين إيقاعيين داخلي وخارجي.

– الإيقاع الداخلي.

إن تشكيل القصيدة الشعرية يقوم على اكتناه العلاقات بين عناصرها ودلالاتها المرتبطة بالسياق، والشاعر يقوم بعملية التشكيل مكانيًا عبر بناء الوحدات اللغوية وتركيباتها الدالة التي تشغل حيزا في المكان، كما يشكل النص زمانيًا عبر تعاقب المقاطع الصوتية التي تشغل حيزا زمانيا.

والتشكيل الزماني للقصيدة هو إطارها الموسيقي وزنًا وتقفية وإيقاعا، فالقصيدة بنية موسيقية تتآلف عناصرها الصوتية في إيقاعات منسجمة فيصبح الشعر: بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الذي تكفله التفعيلة العروضية مشتملا على خاصية موسيقية جوهرية ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع وهي الشعورية لدى الشاعر.[1]

الإيقاع هو تتابع الحركة والسكون بنسب محددة ووفق معايير ذوقية إبداعية ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن وأي إخلال به إخلال بموسيقى الشعر[2] يتضمن التشكيل الموسيقي للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغمًا خفيًا رائعًا وجرسًا موسيقيًا يحققه الانسجام بين الوحدات اللغوية وما دام للشعر كيفية خاصة في التعامل مع اللغة تقوم على خلق العلاقات بينها " فإن التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر، فهو

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ظاهرة، مكتبة غريب، ط4، 1984، ص62.

[2] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، القاهرة، دار الثقافة، 1982، ص 157.

عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها وهو الذي يتجاوز بها المقررات العروضية"[1]. إن الشاعر يتوسل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي وتوالي الحركات المتجانسة وغير ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية، وسوف نتعرض في دراستنا للبنية الإيقاعية للنص الشعري الصوفي إلى دراسة هذا الإيقاع الداخلي في ثلاثة مستويات هي: مستوى الحرف مستوى اللفظ – مستوى العبارة – مستوى الحرف، يرتبط تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقي بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للمبدع، إذ أن الحرف المجرد لا يعبر عن شيء وليس له قيمة موسيقية بمفرده، وإنما يكتسب الحرف خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية وقد تتغير قيمته الصوتية تبعًا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى. وهنا يجب التنويه إلى أنه عندما نتحدث عن الحرف أو الكلمة في الإطار الشعري لا نفصلها عن العملية الصوتية الحركية المتصلة بجهاز النطق والتي تصاحبها آثار سمعية معينة ونؤكد على وجود النبر

والتنغيم وهما من الظواهر الموقعية أو المعالم السياقية للنظام الصوتي وهذا هو أساس البحث في الإيقاعات الداخلية والتي نستمد معطياتها من محمد الخلاف بين مخارج الحروف وصفاتها، وما يتصل بذلك من قضايا التكرار الصوتي ومجانسة الحروف ومزاوجتها وغير من القضايا مرتبطة بالدلالات المعنوية لها. تعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت أو السطر، أو مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك في

[1] عبد المنعم التليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، القاهرة، دار الثقافة، 1978، ص 119.

مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى.

ونبدأ التمثيل لظاهرة التكرار الصوتي بالبيت الأول من القصيدة حيث يقول الشاعر:

سقتني حميًا الحبّ راحة مقلتـ *** وكأسي محيًا من عن الحسن جلت[1]

لقد نجح شاعرنا في استغلال الدلالة الموسيقية لتكرار حرفين مهموسين هما السين المرقق والحاء الحلقي[2] يستغل الشاعر القيمة الإيقاعية لصفات الحروف وارتباطها بالمعنى الشعري في قصيدته حيث يقول أيضا:

فأوهمت صحبي أن شُرْبَ شَرَابِهِم *** به سر سري في انتشائي بنظرة

وبالحدق استغنيتُ عن قدحي ومن *** شمائلها لا من شمولي نشوتي

ففي حان سكري، حان شكري لفتية، *** بهم تم لي كتم الهوى مع شهرتي.[3]

تأمل جمالية تجانس حرف الشين في لفظ السكر المهيمن "الشراب" مع الألفاظ المتوشحة بإيقاعية التقفية "نشوتي، شهرتي" أضف إلى ذلك الإيقاع المعانق لصوت الشين" انتشائي، شكري" وما يستدعيه هذا الصوت من دلالات الوشوشة الموحية بقرب المحبوب من حبيبه وهي صوت خفي لا يستطيع ثالث أن يدخل بينهما ويفهمه. وفي القصيدة نجد الشاعر يكرر حرف السين مع الحاء كثيرا، والكثير من الحروف المهموسة مثل الشين والثاء والصاد والتاء... وهي كلها حروف لها دلالات توحي بشيء لا يقتضي أن يبوح به الشاعر ألا . الحب الغالي الخاص بالمحبوب لا غير. مثل الأبيات التالية:

---

[1] إبن الفارض، الديوان، بيروت، دار الكتب العلمية، 1990، ص 10.

[2] ديفيد أبركرومبي، مبادئ علم الأصوات العام تح: محمد فتيح، ط1، 1988، ص 291.

[3] إبن الفارض، الديوان، المرجع نفسه، ص 25.

ولما انقضى صحوي تقاضيتُ وصلها *** ولم يغشني، في بسطها، قبضُ خَشيتي

وأبثتها مابي، ولم يك حاضري *** رقيب لها حاظ بخلوة جلوتي

وقُلْتُ، وحالي بالصبابَة شاهد، *** ووجدي بها ماحي والفقد مثبتي.

هبي،، قبل يُفني الحب مني بقيّة *** أراكِ بها، لي نظرة المتَلَفِّتِ

ومِنّي على سمعي بلَنْ إن منَعتِ أن *** أراكِ فمن قبلي لغيري لذّتِ

فعندي لسكري فاقة لإفاقة *** لها كبدي لولا الهوى لم تفتَتِ[1]

فحضور حرف الشين في "يغشني، خشيتي"، وحرف الثاء" أبثتها، مثبتي"، وحرف الصاد"صحوي، وصلها، الصبابة"، وحرف التاء"جلوتي، المتلفت، لذت، تفتت"، ولا يخفى ما تخفيه هذه الحروف من جماليات تحيل على القرب من المحبوب، ورقة قلب الحبيب شوقا إلى محبوبه، والتلذذ بمناجاته والخشية عليه ومن الابتعاد عنه، وما يصاحب ذلك من معانات وألم يجسدها الشاعر في الأبيات التالية:

ولو أنَّ ما بي بالجبال وكان طو *** رُسينا بها قبلَ التَّجلّي لدكَّتِ

هوى عبرة نمت به وجوى نمت *** به حرق أدواؤها بي أودت

فطوفان نوح عندَ نَوحي، كأدمعي *** وإيقاد نيران الخليل كلوعتي

ولولا زفيري أغرقتني أدمعي *** ولولا دموعي أحرقتني زفرتي

وحزني ما يعقوبُ بثَّ أقلّهُ *** وكُلُّ بِلى أيوبَ بعْضُ بَلِيَّتي

وآخر ما لاقى الألى عشقوا إلى الـ *** ـرّدى، بعْضُ ما لاقيت، أوّلَ محنتي.[1]

[1] إبن الفارض، الديوان، المرجع السابق، ص 26.

إن تكرار حرف الراء (طور، عبرة، نيران الردى)، وحرف القاف (حرق، إيقاد، يعقوب لاقى لاقيت أغرقتني أحرقتني) هنا يبعث الحركة التي تلائم حركة العذاب والصبر في سبيل الوصول إلى المحبوب، ويضفي على الإيقاع قوة وانسجامًا وحيوية، لأن الجرس الموسيقي الناشئ من تكرار حرف الراء الذي من صفاته أنه مكرر يعلو دون رتابة وبلا خفوت وحرف القاف الانفجاري يساهمان معا في توحد نغمي ينسجم مع المعنى. إن سعة الدلالة في النص السابق تتعدى مجرد رصد ظاهرة الترديد الصوتي إلى فضاء الإيحاءات الدلالية المتوهجة الكامنة في نداء المحسوسات والمعنويات الدالة على مفردات الجسد ومعطيات الجوى والصبابة (يا مهجتي، يا لوعتي يا نار أحشائي، يا حسن صبري، يا جلدي، يا جسدي، يا كبدي، يا سقمي، يا ،صحتي إنها ملحمة شعرية موقعة تفرض وجودها الدلالي والنغمي على المتلقي إن المستمع لهذه الأبيات يحس بالتعدد والتداخل والتنوع في الصراع القائم حيث ترتسم صورة هذا الصراع في شكل هجوم برّي وبحري وجوّي، هذا الصراع هو الذي يلفّ شاعرنا ويجعله يقذف من كل جانب ويحاول أن ينقل لنا هذا الصراع النفسي لديه في جو شاعري مؤثر وجمالية إيقاعية تكوّنت من خلال تكرار عبارات متوازية ملتحمة بالدلالات المعبّرة. ومع هذا التقسيم المتوازي المتجانس إيقاعا ومعنى نلاحظ أن تتابع المقاطع مع تساوي حركاتها الإعرابية يشعر المتلقي بلذة يبعثها النغم والرنين المنظم ويوحي بقدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي الجميل. ولعل انتظام الحركات الإعرابية – في الأمثلة السابقة – ظاهرة موسيقية تبرز في التقسيم الصوتي فتزيده جمالا وإيقاعا " فليس بأوفق للشعر الموزون من العبارات التي تنتظم فيها حركات الإعراب فإن هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات

[1] المرجع نفسه، ص 27.

الموسيقية، وتستقر في مواضعها المقدرة حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم"[1]

– **مستوى اللفظ**: اللغة أداة لنقل الشعور والتعبير عن التجربة وهي تتسم بالسعة والمرونة التي تمكّن الشاعر من استغلال كل طاقاتها الدلالية والنغمية، والألفاظ هي وسيلة التعبير اللغوي.

ومن دلائل مرونة ألفاظ اللغة الشعرية قابليتها للاشتقاق والتكرار والترادف وإجراء ألوان البديع اللفظي عليها، وهذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ، فهي ليس إلا تفننا في طرق ترديد الألفاظ في الكلام حتى يكون للأصوات موسيقى ونغم ويعد الجناس من أكثر الألوان البديعية موسيقية وهي تنبع من ترديد الأصوات المتماثلة مما يقوي رنين اللفظ ويوجد الجرس الموسيقي . لقد بلغ انفعالنا ذروته، ومتعتنا أوجها ونحن نستمع إلى الإيقاع المتيم لرسالة ابن الفارض إلى أتباعه ومريديه الذين لا يعشقون وهيامه الذي شاع في الأرجاء المتمثل في "الصبابة"، يقول:

وقُلْتُ، وحالي بالصبابَة شاهد، *** ووجدي بها ماحي والفقد مثبتي

فلو كشف العوّاد بي وتحققوا *** من اللوح ما مني الصبابة أبقت

نَعَمْ وتَباريخ الصبابة، إنْ عَدَتْ *** على منَ النعماء في الحبّ عدَّتِ

ونفش ترى في الحبَّ أنْ لا ترى عناً *** متى ما تصدّت للصبابة صُدَّت

أجَلْ أجلي أرضى انقضاه صبَابَة، *** ولا وضل، إن صحت، لحبّك، نسبتي

وكم في الورى مثلي أماتت صبابة *** ولوْ نَظَرَتْ عَظفاً إليهِ لأحْيَتِ

وصرتُ بها صَبَاً، فلما تركتُ ما *** أريدُ، أرادَتْني لها وأحبّتِ[1]

[1] عباس العقاد، اللغة الشاعرة، بيروت، مكتبة عصرية، 1980، ص 16.

إن دوران النص حول المرتكز الدلالي وبؤرة الانفعال "الصبابة" خلق توحدًا شعوريًا في نسيج النص، وتكثيفها شكل استرخاء وامتداداً في طريق نيل المحبة الإلهية وفتورا نغميا منبسطا يطفو على جسد النص الممتلئ دلالةً وإيحاءً، إضافة إلى الإشعاع اللحني المنبعث من الأفعال المتوالية المنصهرة (أبقتِ، عَدَت، عُدَّتِ، صُدَّتِ، صحت، أماتت، نظرت، أحيت، أرادتني، أحبت)، وتناثر استعدادات الشيخ الصوفي في أعجاز أبيات القصيدة تؤكد قبوله لهذه المقاسات والمعانات(ماحي، مثبتي، النعماء، وصل، نسبتي، عطفا) لأن المتبع لشيخه لا بد له من الصبر حتى يصل إلى هذه الدرجة العالية من المحبة الأزلية

– مستوى العبارة:

لا تقاس قدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي باختياره للحرف أو اللفظ الذي يحمل دلالات نغمية فحسب، بل إن القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من تألف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة متسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية وهو ما نسميه التراكيب، بموسيقى العبارة، حيث تنتظم العلاقات الصوتية في مجموعة ظواهر لغوية بلاغية سياقية تشع بالتنغيم والتطريب ونمضي في اختيار أبيات من قصيدتنا التائية الصوفية لنرى إلى أي مدى استطاع شاعرنا استغلال تلك الظواهر في خدمة البنية الإيقاعية، يقول الشاعر ابن الفارض:

مَغانٍ، بِها لم يَدخُلِ الدَّهرُ بيننا *** ولا كادَنا صرْفُ الزّمانِ بفرقة

ولا سَعتِ الأَيَّامُ في شَكِّ شملنا *** ولا حكمت فينا الليالي بجفوة

[1] إبن الفارض، الديوان، المرجع السابق، ص 30.

ولا صبحتنا النائباتُ بِنَبْوَة *** ولا حَدَّثَتنا الحادِثاتُ بنَكبَة[1]

ولا شنّع الواشي بصد وهجرة *** ولا أرجَفَ اللأحي ببين وسلوة

ولا استيقظت عين الرقيب ولم تزل *** عليَّ لها في الحبّ عيني

رقيبتي ولا اختص وقت دونَ وقت بطيبة، *** بها كلُّ أوقاتي مواسم لذّة[2]

ففي الأبيات جميعا يبرز جمال التقسيم الصوتي في الموازاة اللفظية بين لا النافية والفعل والفاعل بين الصدر والعجز، مع ملاحظة اندماج التقسيم الصوتي مع التقطيع الوزني الذي يحدث توازيًا لحنيًا بين الفقرات الموزعة على البيت. إضافة إلى إيقاع صورة صدّ العدوان والذي تشكل من المعنويات والمحسوسات (الأوقات ونوائب الدهر).[3]

– الإيقاع الخارجي:

البحر:

تنتمي التائية الكبرى لابن الفارض إلى البحر الطويل، وهو أشيع البحور عند العرب وأطولها واسمه يدل على معناه، وعدد حروفه ثمانية وأربعون 48 حرفا ، ويتكون من التفعيلات التالية:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وهو عند النويهي : يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة، ومن هنا كان في يتكون من مرتبة وسطى من حيث السرعة بعد اعتبار زحافاته وعلله، وفي

[1] إبن فارض، الديوان، ص 42.

[2] المرجع السابق، ص 40.

[3] السيد بحراوي، العروض وغيقاع الشعر العربي، دار الصادر، بيروت، 1984، ص 55.

العمدة: أن الخليل سماه طويلا لأنه طال بتمام أجزاءه، أما المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وألطف نغما، فهو البحر المعتدل ،حقا، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به"[1]. ولعل اسم هذا البحر أراد أن يعبر به شاعرنا على طول طريق التصوف ومشقته، كما يظهر نتيجة وقوعه على الأذن وقعا بطيئا متأنيا – أن شاعرنا ربما حاول التخفيف من هول الصدمة علينا بمرافقتنا خطوة خطوة وشبرا وشبرا حتى نستأنس ولا نمل من طول السير. كما أن تمام أجزاءه دليل على أن الكمال والإتحاد الذات الإلهية مدرك لا محالة بمداومة السير وعدم ورحابته مؤشر على رحابة صدر الشيخ في احتضان كلّ مريديه، أما اعتداله ولطف نغمه فذلك إيحاء بضرورة التواضع وكسر الجانب مع الانقطاع، للوصول إلى المحبوب الأزلي والتمتع بالخلود الأبدي. فالنغمة الموسيقية تنعش الخاطر وتلغي الملل من النفوس في شكل تكاملي يُشعر بالأبهة والعظمة، وتطلق العديد من الإيماءات والإيحاءات الخفية التي تغذي تصور الدلالات الممكنة التي تنتشر في كل مكان، ولهذا "كان ملارميه أحد الأوائل في تلقينه الأساتذة والنقاد إن معنى قصيدة لا ينفصل عن الموسيقى والكلمات فيها، وإذا جردناها الكلمات والموسيقى جردناها من الشعر ولا فائدة بعدها من شرحها. [2]

القافية:

القافية كما يتبين من اسمها هي ما يقفو الشيء أي يليه ويتبعه فيكون نهاية له ودليلا عليه بحكم تأخره . عنه، كمن يمشي ويجر رداءه خلفه تاركا آثارا على الرمل أو التراب، ومن هذه الآثار نستدل على نوعية

[1] السيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 46.

[2] هنري بير، الادب الرمزي، دار الصادر، بيروت، لبنان، 1982، ص 40.

الرداء وأحيانا صاحبه أيضا، أما القافية من الشعر فهي ما تقفو البيت وتنهيه وهي آخر حرف فيه، شرط أن يكون هذا الحرف أصليا في الكلمة دون حرف العلة أو ياء النسبة، وذلك مثلما ورد في القصة التي حدثت للأصمعي مع الأعرابي، حيث أراد أن يختبره الأصمعي فقال له: "... أتعرف شيئا من الشعر أو ترويه؟ فقال: كيف لا أقول الشعر وأنا أمه وأبوه! فقلت له: إن عندي قافية تحتاج إلى غطاء، فقال هات ما عندك، فغطست في بحور الأشعار فما وجدت قافية أصعب من الواو المجزومة فقلت:

قوم بنجد قد عهدناهم * سقاهم الله من النو..."[1].

فقافيتنا في التائية الكبرى هي التاء المكسورة، وهي من الحروف النطعية كما رتبها الخليل بن أحمد ترتيبا تصاعديا من مؤخرة القناة النطقية إلى مقدمتها [2]، وهي مع حرف الدال من الصوامت: أسنانية لثوية مرققة [3]، وهي أيضا من الحروف المهموسة التي تجمع في العبارة التالية : " حثّه شخص فسكت". فطبيعة حرف التاء إذن هي الهمس وهو ضد الجهر، أي أن القافية في هذه القصيدة التائية تنتهي بصامت مهموس غير مجهور، وهو مناسب لمناجاة الحبيب والانكسار والذل والخضوع الكلّي له حتى تحصل النجاة من هذه الدار الفانية الموحشة والاتصال بالحضرة الربانية الأبدية وهو تجسيد للحديث القدسي الشهير عند أهل التصوف:"أنا عند المنكسرة قلوبهم لأجلي".

---

[1] الإتليدي محمد معروف بدياب، إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني عباس، تونس، دار التجاني محمد، مكتبة، 1981، ص ص 174- 175

[2] ديفيد ابركرومبي، مبادئ علم الأصوات، ص ص 277- 278.

[3] المرجع نفسه، ص 291.

المبحث الرابع: مقومات الشعر الصوفي:

1- توطئة:

يعتبر الشعر بصفة عامة أحداهم الفنون الأدبية التي تحاول التعبير عن واقع الفرد الذاتي والإجتماعي في حياته اليومية من خلال سعي الشاعر الدائم لخلق أدوات وآليات تعبيرية فنية يقوم بتجسيدها من خلال مكوناته ويخرج عن طريق رؤياه، ولعل الشعر الصوفي هو أهم فنون الأدب الصوفي الذي احتل موقعا هاما من خلال ظاهرة "الرمز" باعتباره طابع الأدب الصوفي شعرا كان أو نثرا وهو أيضا أحد أهم التقنيات الفنية والجمالية التي يوظفها الشاعر لكسر القيود اللغة المتداولة والمألوفة التي كانت تخضع لقوانين عمود الشعر، في حين صار الشعر المعاصر أكثر إيجائية وذلك بتوظيفه (الرمز) بطريقة مختلفة حيث لجأ المادة الصوفية إلى الرمز والغموض وعدم الوضوح في أدبهم وألفاظهم وتعبيراتهم.

2- تعريف الرمز:

أ- لغة:

جاء لفظ الرمز في القرآن الكريم بمعنى الصوت الخلفي في قوله تعالى: "ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا".[1]

أما "ابن منظور" فيعرف الرمز بأنه : تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة الصوت، إنما هو إشارة بالشفتين والقم.[2]

[1] سورة آل عمران، الآية: 41.

[2] لسان العرب، ابن المنظور، دار المصادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ج6، ص ص 221-222.

والرمز في اللغة :«كل ما أشرت اليه مما بيان تلفظ بأي شيء أشرت إليه أو بعين . فجاء في قاموس على أنه: "الإشارة أو الإيماء بالشفتين أو العينيين، أو الحاجبين، أو الفم أو اليد أو اللسان".[1]

فمن التعاريف السابقة تعني بالرمز هو الإشارة والإيماء بأحد أعضاء الجسم أو جميعها.

ب- اصطلاحا:

يبين لنا "**الطوسي**" معنى الرمز عند الصوفية: "الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله".[2]

وقال "ابن عربي": الرمز هو الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده قائلة".[3]

وقال الصوفي المعاصر "**ابراهيم المغازي**": الرمز الصوفي نشأ مع نشأة التصوف، ويعني: أن تقال العبارة لشيء، وتنسحب على شيء آخر".[4]

ويعرفه "أرسطو": إن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفاهيم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية".[5]

[1] قاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الجبل للطباة، ج2، ص 183.

[2] عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية، أحمد عبد العزيز القصير، ص 175.

[3] المرجع نفسه، ص 275.

[4] الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة والثقافة، بيروت، ط5، د.ت، ص 398.

[5] الأدب الجزائري الجرير، التجربة والمال، جعفر بابوش، طبع في مطبعة وهران، 2007م، ص 117.

فالرمز يحيل إلى معنى آخر إذ يعني: "الإيحاء أي التعبير غير مباشر عن النواحي النفسية المستترة التي تقوى على أداتها اللغة في دلالتها الوصفية".[1]

يمكن القول بأن الرمز لا يراد لا إفصاح عنه مباشرة إنما هو تلميح بواسطة الإشارة كما أنه: "صلة بين الذات والموضوع"[2]، فكل شاعر يعبر عن أحاسيسه باستعماله الرموز والإيحاءات.

وقد يطلق على الرمز عند الصوفية الإشارة، فالإشارة عندهم: "ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارات للطافته وهي كناية وتلويح وإيماء لا تصريح".[3]

3- الفرق بين الرمز والإشارة:

يعرف مصطلح الرمز بأنه: "أفضل طريقة للإقصاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء ومصدر خصب من مصادر التأويل"[4]، والإشارة: "تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة بوضوح، فالملابس الخاصة بوظفي القطارات إشارة وليست رمزا".[5]

[1] الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ص 398.

[2] المرجع نفسه، ص 398.

[3] مدخل إلى التصوف الإسلامي، أبو الوفا الغنيمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د.ت، ص 137.

[4] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدى وهبة، كامل المهندس، ص 261.

[5] المرجع نفسه، ص 261.

ولقد نظر النقد العربي لهذين المصطلحين اما تسايرا في الإبانة كما هو عند "الجاحظ" (150-255هـ) فهما لديه "طريقان من طرق الدلالة لأنهما إن صحيا الكلام فإنهما يفصحان ويبينان المتكلم، لأن حسن الإشارة باليد وبالرأس من تمام حسن البيان".[1]

4-أشكال الرمز الصوفي:

للرمز الصوفي عدة أشكال يظهر فيها بتعدد مصادره ومواضيعه فراح الشعراء الصوفيون يتفننون في توظيف تلك الرموز حتى انه في بعض أحيان يصعب على صوفي آخر الوصول إلى مغزى ذلك الرمز ومن أشهر تلك الرموز نجد رمز المرأة، ورمز الخمرة، ورمز الطبيعة.

أ. رمز المرأة

كانت المرأة على مر العصور مصدر الهام للأدب عامة والشعر خاصة حيث أن الشعراء قد تفننوا في وصف ملامحها وإظهار مفاتنها، فشعراء الجاهلية ذكروا المرأة كثيرا في قصائدهم وتغزلوا بها في أشعارهم فاتخذ الصوفيون هذا القالب أسلوبا للتعبير عن حبهم الإلهي كما اتخذوا من أشهر شعراء الغزل العذري كمجنون بني عامر (قيس بن الملوح) رموزا لمعاناتهم في حبهم الإلهي ولعل قصة قيس مع ليلى اخذ نصيب كبير من الغزل الصول فهم قد اتخذوا من رمز المرأة معراجا لوصف شوقهم ووحدهم وهيامهم وحبهم الله عز وجل.[2]

[1] البيان والتبين للجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، ج1، 1948م، ص 70.

[2] حمزة حمادة، جمالية الرمز الصوفي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1988، ص 75.

وتحد أن أشهر من عرف بتوظيف رمز المرأة "ابن الفارض" الذي عرف بشاعر الحب الإلهي، يقول:

وصرح بإطلاق الجمال ولا تقل بتقييده ميلا لزخرف زينة

فـكل ملـيح حسه من جمـالها معار له بل حسن كل جميلة

بها قيس لبني هام بل كل عاشق كمحنون ليلى أو كثير عزة

فكل صبا منهم إلى وصف لبسها فظنوا سواها وهي فيهم تحلت.[1]

فنرى في هذه القصيدة أن ابن الفرض قد اتخذ من قصص الحب والغزل العذري رمزا لتعبيره عن حبه الله عز وجل فكل جميل يستعير من جمال محبوبه، كقيس ولبنى، ومجنون ليلى وكثير عزة الذين هاموا بمحبوباتهم وبجمالهن وحسنهن وضحوا بحياتهم من أجل حبهم.

فالمرأة هي أبهى وأجمل تحل للكمال الإلهي في الكون وكان بهم إنصاف المرأة والشاعر الصوفي قد تعدد في ذكر أسماء محبوبات الشاعر في قصيدة واحدة مثلما نجد في قول ابن العربي:

واذكر لي هذا ولبقي وسليمي وزينب وعنان

واند باني بشعر قيس وليلى وبمي والمبتلى غيلان

فهذه الأسماء (هند ولبنى وسليمى وعنان وليلى ..) هي إشارة إلى محبوبة واحدة لأن الصوفي لا يشرك في الحب أبدا محبوبه واحد لا شريك له، ومعشوقه ثابت لا يتغير ولا يتبدل ولكنه يعبر عنه بتعابير مختلفة الإظهار الهيام والوله والصبابة قد يكون سببه إظهار الخيرة.[2]

[1] ابن الفارض، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 70.

[2] عبد الحميد هيمه، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، دار صادر، بيروت، 1975، ص 77.

وظل رمز المرأة في الأدب الصوفي رمزا لطبيعة إلهية حالقة فهي مصدر خصوبة وعطاء وصورة المرأة في الصوفية من ابرز صور التجلي وقد كان لذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصوفي بالله فهي علاقة غنية بزخم عاطفي انتقلت من عاطفة الرجل اتجاه المرأة إلى عاطفته اتجاه الله ، وأصبح رمز المرأة مدخلا لمعرفة الله والكون.[1]

ب. رمز الخمرة:

كما كان للمرأة حظ في الشعر الصوفي فللخمرة حظ أيضا في مدونة الصوفية، فالخمرة عند العربي تعد من أنفس ما يتحصل عليه المرء في الجاهلية إلا أن مع مجيء الإسلام حرم الخمر لما يفعل بالإنسان من تغيب العقل وأضرار صحية إلا أن شعراء قد تغنوا بها في قصائدهم كثيرا .

أما الخمر في العرفانية الصوفية فهي طبعا ليست الخمر الحسية لان الصوفي كما اشرنا يستعين في تعبيره عن عالمه الروحي بألفاظ من عالم المادة الحسي حيث اتخذوا الخمر بديلا ارضيا لموضوع السكر الصوفي الذي قد تعددت أسبابه بحسب أنواع الواردات ولقد بدت الخمرة رمزا مناسبا بسبب تشابه كل من أثارها واثأر السكر الصوفي التي يمكن أن نتبينها في غياب التوازن وخسارة رقابة العقل وحضور الرعونة والتهتك والشطح[2] فتلك الحالة من غياب العقل والشعور باللذة التي يشير بها السكران من الخمر الحسية هي الحالة نفسها التي يعيشها الصوفي لكنها لذة وفتاء في الله والخمرة لم تذكر بلفظها الصريح في

[1] وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، حتى القرن السابع هجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، (د.ت)، ص 112 .

[2] أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال و المقامات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، القاهرة، 2001، ص 337

الشعر الصوفي بل تجلت في ذكر الشراب مفردا أو مضافا إلى مفردة الحب وذكر الصبوح وعقارا للحظ أو ماله علاقة بالخمر كالكأس والساقي.[1]

ومن الصوفية التي اشتهروا بالسكر الصوفي أبو يزيد البسطامي وأبو بكر الشلبي وأبو الحسن الحصري حيث الهمك انو يعيبون عن النفس ويفنون في الله وهذه الحالة من الفناء لا تكون إلا لأصحاب المواجيد الذين قطعوا أشواطا في الرياضة والمجاهدة النفسية.

وهذه الحمر في طابعها الحسي المباشر تتجاوز المعطيات المادية إلى معطيات روحية فالتمعن في الشعر الصوفي يجده يعج بمصطلحات السكر والصحو ، والندم والشراب والساقي وما إلى غير ذلك من أحوال الشرب والخمر، فمعظم هذه الألفاظ هو وصف للخمرة العرفانية التي يتجاوز وصفها الحسي إلى صفات تميزها عن الخمرة العادية فهي صافية لطيفة نورانية بما قامت الأشياء واليها اشتاقت الأرواح أصلها من الطيبات تصل بالعرف الى حالات الغيبوبة والفناء يصفها أبو الحسن الششتري:

خمرة تركها علينا حرام ليس فيها ألم ولا شبهات

عتقت في الدنان من قبل ادم أصلها طيب من الطيبات

وفي قصيدة التلمساني نجد انه يرسم لنا صورة حية ناطقة عن الخمرة الصوفية فتجده يقول:

إنما يشرب التي تسلب العقل ندامى هم لها أكفاء

اسكروها بهم كما اسكرهم في ابتدأها فتم الوفاء

قد تسمت بهم وليسوا سواها فالمسمى أولئك الأسماء

[1] أمين يوسف عودة، المرجع السابق ، ص 338 .

السكر الوارد هنا هو سكر الأرواح بخمرة الوفاء وهو وفاء بالعهد والميثاق التوحيدي الذي شهدت به الأرواح.[1]

ج. رمز الطبيعة :

لطالما كانت الطبيعة تثير فضول في نفس الإنسان فهو على احتكاك مباشر معها فظل يسعى لمعرفتها واكتشاف خباياها .

وتعتبر الطبيعة جزء مهم في العرفانية الصوفية، فالصوفي في سفره يبحث عن سر هذا الكون وكيف خلق ومعرفة عظمة الخالق وهذا الذي جعل الصوفي يرى كل شيء في الطبيعة رمزا للذات الإلهية كما أحب الصوفي الطبيعة لأنه كان يرى من خلالها التحلي الإلهي فكثير منهم كان يصل به الوجد أقصاه عندما عندما يسمع خرير الماء أو صوت الرعد أو عصف الرياح يروي الطوسي عن أبي حمزة الصوفي انه كان إذا سمع مثل هبوب الرياح وخرير الماء وصياح الطيور فكان يصيح ويقول "لبيك" فرموه بالحلول لبعد فهمهم في معنى إشارته وذلك أن أرباب القلوب ومن كان قلبه حاضرا بين يدي الله ويكون دائم الذكر الله فيرى الأشياء كلها بالله والله والى الله فإذا سمع كلامه فكان ذلك سمعه من الله.[2]

قال ابن عربي:

لنا روضة الوادي اجب رية الحمى وذات الثنايا الغر يا روضة الوادي

[1] عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1978 ص 289

[2] حمزة حمادة، جمالية الرمز الصوفي، ص 83.

فمصطلح الصوفي هو شفرة أو شفرات يقرا الصوفي فيها بضرب من الكشف عن لغة ذات حدين أحدهما الحسي فيزيائي والآخر روحي الإلهي فالأول تمثله تلك التحليات في الذات الإلهية المتنوعة في مظاهر الطبيعة من جمادات وأحياء والثاني تمثله تلك الترجمة الدقيقة لهذه المظاهر والتي تجعل منها روحا علوية أو حكمة الإلهية مشرق.

5- جماليات الرمز الصوفي

لعب الرمز في القصيدة الصوفية دورا متميزا فتعددت أشكاله وتنوعت من صوفي إلى أخر وبحسب الحال الذي يمر به فالرمز يحمل العديد من المعاني فهو مكون أساسي من مكونات الأسطورة لذا يستحيل غياب الرمز عن أي وضعية وجودية للإنسان في الكون والرمز هو تلك اللغة التي تجعل المؤمن ينتمي إلى المجموعة المتكلمة باللسان ذاته ومشتركة في ألفاظها حيث وظف الشعراء الصوفية الرمز توظيفا جماليا بأشكال متعددة مثل : رمز المرأة ، رمز الخمرة، رمز الطبيعة ، والرحلة ... وغيرها من الرموز .

يتمثل عشقه وحبه لله عز وجل بألفاظ متداولة يستطيع القارئ لقصائده فهم مغزى أسعارهم وللرمز الصوفي تأثير على العقل والعاطفة ومحاولة جذب إنتباه الناس إلى عظمة الخالق وذلك من خلال توظيف بعض مظاهر الطبيعة وتتمثل هذه المظاهر في رسالة من رسائل آتية من الخالق عز وجل للإنسان.

الفصل الثاني:

النص الصوفي وعلاقته بالتخييل الشعري في شعر ياسين ين عبيد

1- المبحث الأول: كفاءة المتلقي في شعر ياسين بن عبيد

2- المبحث الثاني: الرمز الصوفي وتعدد المعنى في شعر ياسين بن عبيد

3- المبحث الثالث: المكون الاستعاري (الخمرة، المرأة، الطبيعة، الذات الإلهية)

المبحث الأول: كفاءة المتلقي في شعر ياسيــن بن عبيد

1- التناص:

يعرف التناص بأنه تقاطع النصوص، أوحوار النصوص فيما بينها، وكثير من النصوص "المقروءة، لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقتها وأسهمت في خلقها وتكوينها"[1]، وعرفته جوليا كريستيفا بقولها:" كل نص هوامتصاص وتحويل لكثير من النصوص أخرى"[2]، ومعنى هذا أن لكل نص جديد تشكيل من النصوص السابقة.

لقد وظف ياسين بن عبيد التناص في نصوصه معتمدا على مصدران رئيسان هما: القرآن الكريم والشعر والأدب، فلقد أخذ من القرآن الكريم الكثير من تراكيبه لما له من مكانة في نفسية الشاعر، ففي ثاني إصداراته تأسره "سورة مريم" بروعة تراكيبها وإنسجام عباراتها فقد هز هذا التصوير الرباني لمشهدها العذراء كما أمرت عليها السلام أن تهز الجذع لقوله تعالى: "وهُزِّي إِلَيكِ بِجِذعِ ٱلنَّخلَةِ تُسُقِط عَلَيكِ رُطَبا جَنِيا"[3].

فلقد استحضر هذا الفعل ولكنه سيكون هزا لجذع العمر وستكون المأمورة بهذا الفعل المرأة فيقول:

هزي إليك بجذع العمر حانيةً ضمي إليك بقايا الروح والرمق4

ومن سورة الإسراء في قوله تعالى:

1 فاضل تامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48.49، 1988، ص92.

2 خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص51.

3 سورة مريم، الآية 25.

4 ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص32.

"سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى"[1]

فهو يستوحي في ذلك نصه من تركيب من هذه الآية ومن الآية السابقة لسورة مريم عليها السلام فيقول:

أغادر الجسد المضنى لغربته يبقى وأعبر أحلامي وقافيتي

ليلا إليك أهز الجذع مخترقا كآبتي في يدي خيلي وذاكرتي[2]

لقد كان لسورة يوسف تأثير بليغ على العديد من الشعراء العرب من جمال في تشكيلها القصصي وبيانها الساحر وأوجعهم مشهد سيدنا يوسف عليه السلام وظلمه مرتان عندما رمي في جب البئر من قبل إخوته من شدة الغيرة ودخل السجن بسبب زوجة عزيز مصر لقوله تعالى:

"وراودته التي هوفي بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك"[3]

وكان هنا المعنى مماثلا حين كتب إبن عبيد:

أجرحان: أنت وما صوبنا/ خلفنا

من ضباب الحياة

ومن نرجس ضفرته الغيوم

وعن نفسه راودته النجوم

وحاط به شبقا نورسان[4]

[1] سورة الإسراء، الآية 01.

[2] ياسين بن عبيد، على أستار الروح، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003، ص37.

[3] سورة يوسف، الآية 23.

[4] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص39.

وفي قوله تعالى:

" إقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا"[1]

وهذا الذي يكون أول ما يستقبل المتلقي حين يقرأ قصيدة "تراتيل المشكاة الخضراء" حين يقول الشاعر:

إقرأ كتابك في شعاع مواعدي أن شاعر نسج الضياء قصائدي[2]

والإستهلال بهذا التركيب أكسب القصيدة قوة وهيأ المتلقي لاستقبال ما هوآت وهكذا يشارك الشاعر رحلة بحثه عن مكان آخر أكثر أمنا وم يتحقق له إلا إذا أعرج به كقوله:

أنا ذاهب.. والراح في جنباتها عذري.. وذعري.. وإنتشاء عوائدي

للممكنات إذا استحال نوالها للمستحيل.. إذا تأبط ساعدي[3]

ولكي يبلغ الشاعر غايته لا بد أن يهب الموضع حقه من الإجلال والتقديس، مثل ما فعل موسى عليه السلام حين أبصر نارً ونودي في قوله تعالى:

"يا موسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى"[4]

وكما استفتحت القصيدة بتناص قرآني أكسبها قوة وكذلك إختتمت بما يحيل على الآية السابقة فقال بن عبيد:

[1] سورة الإسراء، الآية 14.
[2] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص16.
[3] المصدر نفسه، ص16.
[4] سورة طه، الآية 11-12.

وسأخلع النعل المسافر في دمي وأحل في وصلي جميع معاقدي[1]

فإذا أكمل المتلقي من قراءتها شرع يسترجع رحلة المعراج في مخيلته، وهكذا يكون ابن عبيد قد استمد من الفرآن الكريم قوة ألفاظه وحسن تراكيبه.

وظل ياسين بن عبيد متأثرا بالأساليب القرآنية حين أعاد أذهان المتلقي إلى الحادثة التاريخية التي حدثت في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم وصورها القرأن الكريم بدنوالساعة لقوله تعالى:

"اقتربت الساعة وانشق القمر"[2]

فيقول بن عبيد:

وانشق له قمر فبحت بوشمه وغرست في فمه الهوى شلالا[3]

أما في التناص الأدبي فقد استدعى الشاعر ياسين بن عبيد في قصيدته " من مغربك الشروق" شخصية عنترة بن شداد وحالته الناضجة بالاعتداء والقوة حتى في أشد مواقفه الصعبة وتأزم وضعه، ولكن ذلك لم يشغل عنترة عن ذكر اسم حبيبته فيقول مصورا مشهده:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي[4]

وكانت هذه النقطة منطلق لولادة الكثير من النصوص لقول ياسين بن عبيد:

---

[1] ياسين بن عبيد، الوقح العذري، ص17.

[2] سورة القمر، الآية 01.

[3] ياسين بن عبيد، هناك إلتقينا ضبابا و شمسا، ص44.

[4] عنترة بن شداد، الديوان: دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص140.

ولقد ذكرتك إذ ذكرتك (عاشقا وعلى جبيني وردة وكتاب)[1]

وفي قصيدة "لا تكتئب"[2] لياسين بن عبيد تناص حواري مع قصيدة "ابتسم" لإيليا أبوماضي، فقد استحضر فيها جميع معانيه وكان الفرق بأن إيليا أبوماضي كان يخاطب ذات منفصلة عنه يائسة لقوله:

قال: السماء كئيبة ! وتجهما قلت ابتسم يكفي التجهم في السما !

قال الصبا ولي ! فقلت له ابتسم لن يرجع الأسف الصبا المتصرما[3]

أما ياسين بن عبيد كان يخاطب ذاته ويسألها عن الكآبة وما حل بها من أوجاع من الناس فيقول:

ما للكآبة ألبستك دواهيا أرأيت فيها من سقامك شافيا

ما للكآبة في ضلوعك تنثني فانزل بحزنك غير أرضك ساريا[4]

استخدم الشاعر ياسين بن عبيد رمز المرأة في قصيدته "توقيع على وثيقة جرح" بطريقة بعيدة عن الحسية، فهويشير إليها غالبا بضمير الغائب أوالمخاطب فيقول:

لي رجع هذا الصدى إني أردده تنهدي غيمتي في قحط أخيلتي

نامت على الجرح أجفاني وفي كبدي منه بقايا ارتوت من ضونها شفتي

[1] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص73.

[2] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص28.

[3] إيليا أبو ماضي، الخمائل، هيئة تصور الثقافة، القاهرة، 2004، ص29.

[4] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص28.

بعد السنين التي أطفأت ها أنذا أجثوعلى ركبتي الدنيا فأسئلتي

كل النزيف الذي عيناك تحمله إلي من عمقك الشفاف أجوبتي[1]

فالصورة المحبوبة في هذه القصيدة هي صورة رمزية سامية ويمكن أن يسميها الشاعر لكنه لا يخرج عن سنة أسلافه من العشاق، من ناحية المعاني والسياقات فهي في بعدها الرمزي الصوفي الغارق في الأجواء الروحية العلوية وهذا الرمز شكل غرابة عند المتلقي ويقول في قصيدة "شعار آخر هارب إلى الأندلس":

يا أيها الجسد الممحوصورته إذا تراءت فمن رعشاته السحب[2]

ونجد في هذه الأبيات رغبة كبيرة للفناء في الذات الإلهية والخوف الناتج من النظر إليها وحالة السكر الإلهي التي تعتريه من الدهشة.

وإن مما يشد القارئ لشعر ياسين بن عبيد خاصية التكرار لحروف معينة أولألفاظ أولعبارات فالشاعر يقوم على تشكيل بنية إيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء نغمة مأثرة كالتكرار وذلك لأن تكرارها يكون ألفت للمتلقي وأشد وقعا على السمع ولقد شكل التكرار عند ياسين بن عبيد ضمن محاور متنوعة وظهر بشكل واضح في شعره وشكل منه إيقاعات موسيقية متنوعة جعلت المتلقي يعيش الحدث الشعري المكرر والإنتقال إلى أجواء الشاعر النفسية كقول ياسين:

[1] ياسين بن عبيد، معلقات أستار الروح، ص35-36-37.

[2] ياسين بن عبيد، معلقات على أستار الروح، ص26-27.

فهل نجمت مني إذا انهمرت صدى ولي جسد/ جرح عليها تقاطعا

ولي جسد/ غيم توضأ عاشقا وعانقها.. رغم المسرة.. موجعا

ولي جسد/ تغريبة.. وتمرد عليها.. وأسر في يديها ترعرعا[1]

إن تكرار لفظ الجسد هنا أكسب الأبيات دلالة توحي إلى الحزن وحالة الشاعر النفسية اليائسة من هذا العالم، والتي تؤثر في نفسية المتلقي مبرزا فيها ألفاظ تدعوإلى أن تتخلص الروح فيها من ألم الجراح وأن تتحد بالمحبوب حيث لا فراق ولا إغتراب ويقول أيضا:

فتشت عنها غصون الروح فإن عتقت غصنا فعصنا.. ولم يظهر بها فنن[2]

وهذا النوع من التكرار يأكد فيه الشاعر على المعنى الذي زاده ترسيخا عند المتلقي ويقول أيضا:

سلّمي

فحدائق عينيك سيدتي

غربة أغلقت بابها الأزمنه

وتوالت هواجسها

قطعة قطعةً

والهديل القديم يراودها من وراي[1]

[1] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص42.

[2] ياسين بن عبيد، غنائيات آخر التيه، ص18.

المبحث الثاني: الرمز الصوفي وتعدد المعنى.

1- الرمز الصوفي:

أ. لغة:

لقد ورد مفهوم الرمز في كثير من المعاجم وبمعاني ودلالات متنوعة، فقد ورد في لسان العرب في مادة الرمز، الرمز معناه تصويت خفي باللسان، كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ بغير إبانة الصوت إنما هوإشارة بالشفتين وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم[2].

ب. اصطلاحا:

الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوصفية، والرمز هوالصلة بين الذات والأشياء،بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح[3].

الرمز هو"المعنى الباطن المخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله"[4]. وأقرب التعاريف للرمز أنه الإغراق في أوجه البلاغة وخصوصا الإستعارة[5]. ولا يخفى عن علماء البلاغة أن التشبيه يستطيع أن يكون بعيدا أما الإستعارة فيجب أن تكون قريبة، وذلك أن " الإستعارة تقوم على حذف المشبه أوالمشبه

---

[1] ياسين بن عبيد، هناك إلتقينا ضبابا و شمسا، ص33.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، 1997، ج3، ص119.

[3] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987، ص398.

[4] رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999، ص411.

[5] أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة و الإغراب قصدا، ص18.

به، وهذا ما يجعل فيها بعض الغموض"[1]. فالرمز إذن في معناه البياني نوع من الكناية أوالإستعارة أوالتشبيه غير المباشر ويقابله من الصور التي يكثر فيها المجاز عن الحقيقة والتلويح عن التصريح.

و"أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة"[2].

يعد الرمز من أحد جماليات الشعر الحديث والمعاصر التي كثيرا من استعملها الشاعر في نقل تجربته الشعرية ووصف معاناته وأوجاعه المختلفة، وكان الشاعر الصوفي يستدعي كثيرا الرمز في شعره ليصبح النص أكثر اِنفتاحا في الدلالة وتعدد المعنى.

"لقد شاع في الكتابات الصوفية الرمز في نثرها وشعرها أسلوب ألجأتهم إليه الحاجة، الذي يعينهم بعض الشيء على نقل أفكارهم وتصوير اِحساساتهم"[3]. وهو"ما اِستوجب قراء ذوي مواصفات معينة"[4].

وقد اِرتبط الرمز أيضا عند الشعراء الصوفية بالتجربة التي عاشوها وورثوا فكرها من السابقين عليهم وعبرت عن أسرارها التي لا يمكن لأحد أن يطلع عليها سوى أهلها.

فالصوفية اِتخذوا لغة خاصة تقوم على إستخدام الرمز في كلامهم وأدبهم لأن الرموز أبلغ على التعبير عن عمق التجربة الوجودية.

---

[1] عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1981، ص99.

[2] الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ع1 ، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجبل، بيروت، 1981، ص306.

[3] حسان عبد الكريم، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1954، ص318.

[4] أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص23.

– رمز الطير:

يعد رمز الطير من الرموز الشعرية التي يوليها الشاعر الصوفي اِهتماما بالغا، وقد وردت في التراث الصوفي مؤلفات تناولت رمز الطير، حيث بُنيت عدة قصص ورسائل كاملة في التراث الصوفي الإسلامي على رمز الطير وكان أشهرها منظومة منطق الطير لفريد الدين العطار.

ولا زال الشاعر الصوفي ينهل من معين التراب ويستمد منه طاقته اللغوية والتعبيرية، فرمز الطير كثيرا ما يستدعيه الشاعر في التعبير عن المعاناة والأوجاع التي تضرب الأمة، كما هوالحال مع الشاعر ياسين بن عبيد، حينما يجعل رمز الطير دلالة على آلامه وأوجاعه، فيقول في قصيدة " عزف على شاطئ الليل".

لبنان.. يا مهجر الأسراب أتعبها درب الجنوب بثوب الجرح ملتحف

تمتد فيك مسافاتي مضيعة يدوسا بخيول الموت محترف

ويستبيح اشتهائي في توهجه القاتلون وما باؤوا بما اقترفوا

والصامتون خصوم باركوا بيد مشلولة عضها التهويد وانصرفوا

جاءتك من تعب الأوطان مترعة نواريسي حداياها الغيم والأسف[1]

يستدعي الشاعر في هذه الأبيات رمز الطير "أسرب" و"نواريسي" للتعبير عن المعاناة التي شهدتها لبنان في القرن الماضي (حرب لبنان)* [1].

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص108،109.

* حرب لبنان 1982 وتسمى أيضا بغزو لبنان، أو ما أطلقت عليه إسرائيل اِسم "عملية السلام وعملية الصنوبر" وهي حرب عصفت لبنان فتحولت أراضيه إلى ساحة قتال بين منظمة التحرير الفلسطينية وسوريا وإسرائيل.

غير أن دلالة الأسراب تختلف عن الدلالة التي يمنحها النواريسي فالأسراب دلالة على السالكين والعارفين بالله من أصحاب الطريقة الذين كانوا يجدون ملاذا في توسيع معارفهم، بما تزخر به لبنان من تراث علمي ومعرفي، فتحسره على لبنان إنتفاضة على الصامتين من قضيتها (العرب) الذين شبههم بمن يبارك المصائب، وهي مفارقة تمنح النص أبعاد جمالية مختلفة.

والشاعر يجعل جراحه تمتد وتشتد إلى حد يشبهها بطائر النورس، الذي يمثل الضحية البريئة للظلم الذي تعانيه لبنان وموقف التخاذل العربي، فهوالرمز الذي يجعل موقف الشاعر رافضا وفي الوقت نفسه عاجزا أوواقعا بين الرفض والإستسلام، فالشاعر هنا يرى نفسه بين غريبا عن الأرض ويخالجه شعور بالوحدة، فطائر النورس ضحية بين طرفين والشاعر كذلك.

ونجده يكرر إستدعاء هذا الرمز الشعري، إلا أنه لا يقف به على حد لفظ واحد، فمرة يستخدمه بلفظ الأسراب للدلالة على الجموع من أهل الطريقة والسالكين (المتصوفة) كما في قوله من قصيدة "ضجيج الصمت":

واحتمى عاشق بالسطوح يلاحق سربا إلى المدن النائمة[2]

فهنا يستدعي الشاعر رمز السرب لدلالة على الخصوصية التي تتميز بها طائفة من العباد الذي يميزهم عن سائر الناس، وهم السالكين إلى حضرة ملك الملوك، لأنهم سرب لا أسراب، وهوالعاشق للذات العليا، الذي يحتمي بالسطوح ليرتفع في المقام فيدرك طريقهم وسلوكهم.

[1] بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، ص75.

[2] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص86.

ويستخدم الشاعر رمز الطير أحيانا بلفظه العام "الطير"، كما يقول في قصيدة أخرى:

يا روضة تعبى المعطاء يعزفهـا يا قصيدة بطيور القلب تنتشر

في نبضها ليلتي حلم وأجنحتي فاضت تلوح من بعد وتستتر[1]

يوظف الشاعر هنا رمز الطير للتعبير عن حلمه في بلوغ حضرة الذات العليا، فطيور القلب حالة من الإرتقاء بالنفس إلى الخالق، الذي يتراءى له ثم يحتجب وهي بداية دخول الصوفي إلى مرحلة "الإرتقاء والتجلي".

رغم أن هذا الرمز غالبا ما يرتبط بخصوصيات المتصوفة في رحلتهم إلى الذات العليا، فالطير يمثل الإرتقاء والعلوفي المنزلة، إلى أن هذا لم يمنع الشاعر من جعله يتجاوز به هذه الدلالات إلى دلالات أخرى، كالتعبير عن قضايا الأمة العربية وموقفه منها، فمن خلال ركز الطير عبر الشاعر عن معاناته الروحية من جهة، وموقفه تجاه قضايا أمته العربية من جهة أخرى.

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 47،48.

– رمز الخمرة:

عرف العرب في جاهليتهم الخمر المعتصرة من العنب والتمر والشعير، وفي القرآن الكريم ذكر لشيء من ذلك في قوله تعالى: " ومن ثمرات النخيل والأعناب تتخذون منه سكرا ورزقا حسنا إن في ذلك لآية لقوم يعقلون" النحل – 67.

و"لا نزعم أن تحريم الخمر في الإسلام قد قضى عليها وأوهن من الفن الشعري الذي تناولها، إذ أننا نلاحظ أن شعر الخمر قد إزداد ثراء، واتسع معجمه الفني وتنوعت صوره، وأخيلته تنوعا دل على ما ألم بالبيئات الإسلامية في عصر الأمويين وعصر العباسيين من بذخ وترف وإغراق في اللهووالمجون"[1].

ولقد ظهر في البيئات المسلمة قصص وخبايا من اشتهروا بحياة المجون والإباحية، ولم تكن تلك الحياة الماجنة الرخيصة إلا " أثرا من آثار الفتوح وما حملت من أموال وحضارات وصور من الترف إلى العرب، فتحضرت مكة والمدينة، وتحضر العرب الذين استقروا في البيئات الجديدة، وأقبل أهل العراق على الخمر، وكأنما كانت الفتن هناك وما حملتهم من الخطوب باعثا لهم على المجون"[2].

ولقد أفاد الصوفية من الشعر الخمري وألموا منه بمصطلحات سيطر عليها طابع التقابل الوجداني من مثل السكر والصحووالبسط والقبض.

تعد الخمرة من الرموز الشائعة في الشعر الصوف، والخمرة تجمع بين المقدس والمدنس، فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل الله منه كل شيء حي، وحمرتها حمرة الدم الذي له ارتباط وثيق بالحياة، ثم هي تفعل بشاربها ما لا يفعله سواها من الأشربة، فيبلغ النشوة حين يسكر، ويحس أنه متفرد عن الأحياء

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، بيروت، دط، 1978، ص330.

[2] شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط3، ص370،377.

جميعا، وأنه ملك لا يقوض ملكه. لأن الخمرة قد حررت نفسه من عقال الجسد وأسره، وحلقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالإتحاد المطلق، الأمر الذي جعل الصوفية يشغفون بها، فأشربوها في قلوبهم، وتغزلوا بها في أشعارهم[1].

إن للخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي، إذ كانت لديهم رمزا من رموز الصوفي، وفي تحليل الصوفية لهذا الأخير الذي رمزوا إليه بالسكر نتبين شعورا بغيظة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين تنشط فيه النفس وتهتز وتجيش حركة وتوترا[2]، ضكما أن السكر عند الصوفية يتجلى في مظهرين "سكر بخمر المودة، وسكر بكأس المحبة"[3].

ولقد تحولت الخمر في الشعر الصوفي كما تحول الغزل العذري إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن ويظهرنا تتبع الطبقات الصوفية على أن هذا التحول بدأت بواكيره منذ القرن الثاني هجري الثامن ميلادي[4].

ويمثل السكر عند الصوفية حالة من الأزمة والاضطراب الروحي، حيث يصل المتصوف إلى الشعور بأنه على قيد الحياة مع إدراك تصاعدي وإنفجار معرفي أي النشوة الروحية التي يتخطى فيها قيود العقل إلى الاعتناء بروح نفخت في العبد من روح الله ليكون عبدا روحانيا راقيا ينشغل بمعالي الأمور عن صغائرها وفضول البشر التي تربك وتزعج وتقلق هدوء النفس وسكينة الروح.

---

[1] بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة ماجستير، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و اللغة العربية، جامعة لحاج لخضر، باتنة، 2009/2008، ص48.

[2] أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة و الإغراب قصدا، ص61.

[3] عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مديولي، القاهرة، ط1، 2003، ص795.

[4] عاطف جودة النصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، بيروت، ط، 1978، ص340.

من أن تكون ويكون لها حضوارا صداقا مميز، والملاحظ أن الشاعر قد لا يذكر الخمر بلفظه وإنما يسرد حالة السكر عنده.

ويطالهنا الخطاب الصوفي موشحا بالرمز الخمري في نماذج عدة منها قول الشاعر في قصيدة "مرثية الجمر والياسمين".

يا رائع البـوح للأخرى لـــه قدم قد أينع البرق في ممشاك والسحب

اسكب جراحك كأسا فوق ذاكرة تروى بها شفتي الظمــأى .. تلتهب[1]

وقوله في قصيدة "غنائية آخر التيه":

تيهي لك الشمس خجلان على مهل تنساب نشوى فيغفوالنجم والشجر

كيف اهتديت إلى نجم سكرت به أم كـان بينكمـا عهـد ومنتظـر[2]

يستدعي الشاعر في هذه الأبيات رمز الخمرة ليجسد من خلالها معاناته الروحية، وتذكر الشاعر "نزار" الذي تحمل معاناة الأمة العربية في زمنه، فشاعرنا يخاطب نزار بتحسر، فيجعل السكر مخبأ آمن للهروب من الواقع المرير، وسبيلا للخلاص كما يجعل في التأمل إلى الوجود والطبيعة من شمس ونور وزهر وشجر، حالة من النشوة التي يتأثر إصرها الشاعر، فيتجاوز السكر بالخمر إلى السكر بالتأمل في الوجود الذي نخفي وراءه أسرار وغيبيات يتفوق الشاعرالصوفي إلى بلوغ حقيقتها، فهويجعل التأمل حالة من السكر للوصول إلى الحقيقة.

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص49.

"الخمرة إذن هي المحبة والله هوالمنادم الذي ينادم إحبابهم بإطلاعهم على جماله ونور معرفته فيصيرون أولياء يغيضون على مريدهم من علمهم اللدني"[1].

ولقد استعمل الصوفية لفظ الخمر وما في معناه، بمفهومات متعددة كان من بينها الإشارة إلى الذات الإلهية، والإشارة إلى الأسرار والتجليات الإلهية، والإشارة إلى الحب الإلهي، والإشارة إلى حقائق الغيب، والإشارة إلى التصوف أوعلم الحقيقة وغيرها الكثير من المعاني،[2] "وهذه هي الخمرة الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت وأخذها السكر واستخفها الطرب قبل أن يخلق العالم"[3].

[1] أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص65.

[2] حسن الفاتح قريب الله، المفهوم الرمزي للخمر عند الصوفية، ط1، مكتبة دار العربية للكتاب، القاهرة، 1999، ص78.

[3] المصدر نفسه، ص78.

– رمز المرأة:

إن صورة الأنثى المعشوقة في النص الصوفي تكون مربكة وفاقدة القيمة إذا تدبرناها بأفق غزلي فحسب، وذلك لأن السياق الرمزي للأنثى الصوفية منزاح كلية عما رسخته القصائد الغزلية عذرية كانت أم إباحية، إنها رمز الحكمة والحب، وإن جمالها ما هوإلا أمارة على الجمال الكلي الدائم[1].

إن بواكير زمر المرأة في شعر الحب الصوفي، إنما يكمن في طائفة من الأشعار والروايات، التي تناقلها الرواة عن شخصية قيس بن الملوح بمجنون ليلى...، باعتبار أن شعره بمثل تيار الغزل العذري العنيف وتعد شخصيته إرهاصا مبكرا لما شاع عند الصوفية من أحوال الوجد والفناء والذهول والإستغراب الجنون[2].

يعد رمز المرأة علامة واضحة في الشعر العربي وخصوصا الصوفي، فهورمز ضارب في أعماق التاريخ ونابغ من التراث العربي القديم، وقد اِستخدم شاعرنا رمز المرأة في مواضيع كثيرة نمثل لها بقوله في قصيدة "كاريح هي":

لهذا اعتقادي بأن العمر مندثر لكن سيبقى لها من حزنه سكن

نعم... هي امرأة حلت ظفائرها فوق الرياح.. ومنها امتدت المدن

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

[2] عاطف جودة النصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، بيروت، دط، 1978، ص132.

مثل النساء جميعـــا غير أن لها عينين من شجر مجناهما فتن

كانت ستبقى هي المسؤول عن أسفي لوما اشتغلت بها ما لمني وطن[1]

استدعى الشاعر في الأبيات الواردة رمز المرأة للتعبير عن وجده الروحي، وإحساسه الراقي إلى درجة الاعتقاد المؤكد بوجود نهاية لهذه الحياة هي الموت ،فالشاعر لا يجعلها امرأة كذات ثابتة، بل هي موجودة في كل مكان، كما دل العنوان على ذلك "كالريح هي.."، مما يجعلنا ندرك أنه يجعل من الحب بينه وبين المرأة، وما يبذله كل منهما في سبيل الوصل تمثلا لتلك المحبة بينه وبين خالقه، فهوحب مطلق يرقى إلى حب الذات الإلهية والتعلق، وارتباطها بكل ما هوموجود من حولنا.

ويتكرر استدعاء رمز المرأة عند الشاعر في النص الشعري، كقوله في قصيدة "وجع ساحلي":

لهذا اعتقادي بأن

ارحلي ألف عام

فأنت هنا وجع منتظر

ارحلي امرأة

في القناديل نامت

على زندها الأرض حلت ضفائرها

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص18/17.

واستقلت

على عرشها في الشجر

خولت لي السموات

أن تهبطي في يدي[1]

يعمق الشاعر في هذه الأسطر البعد الرمزي للمرأة، فيجعلها تحتل مكانة عالية في كل الموجودات "في القناديل نامت"، و"على عرشها في الشجر"، فهي كائن ذاتي وقناعة روحية تتخطى الثبات، وهذا الوصف للعاطفة المتنامية التي تأثر في نفس الشاعر، هوإحساس بالصلة الدائمة بينه وبين الخالق، "خولت لي السموات"، "أن تهبطي في يدي"، فهي ذات عليا تفرض وجودها عليه لأن المرأة ما هي إلا صورة راقية للحب وتجربة نعايشها.

فلقد مثلت المرأة رمزا مهما في الشعر الصوفي، ذلك أن المرأة في الغزل الصوفي والحب الإلاهي هي رمز للذات الإلاهية، وقضية الحب الإلهي هي محور الشعر الصوفي، "فالفلسفة الصوفية تقوم على مبدأ أساسي مفاده أن أهم صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كل شيء، بل إن الجمال والحب المطلقين المنبثين في سائر أنحاء الوجود، والعالم في نظرهم مظهر من مظاهر الإرادة الإلهية من غير شك، ولكنه فوق ذلك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال الإلهي"[2].

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص18/17.

[2] أبو العلاء عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، لبنان، دت، ص191.

وعلى التوجه الفلسفي عند الصوفية يرتكز الشاعر في توظيف رمز المرأة كصورة للمعاناة الروحية من وجد وشوق للذات العليا.

وهكذا عالج الصوفية رمز المرأة في أشكال فنية من بينها القصائد المطولة والقصيدة وكذلك الموشحات، وقد تناولوا هذا الرمز بأشكال أخرى كالدوبيت والمواليا والمواويل المنظومة بلهجة عامية ملحونة، هذا من حيث الصياغة أما من حيث المضمون فقد وجدنا من حيث النماذج الشعرية إلى عدة خصائص تميز رمز المرأة في الشعر الصوفي، "منها التعبير عن الحب في جانبه الإلهي بلغة العواطف الإنسانية والإهابة بأساليب مأخوذة من شعر الغزل العفيف منه في رومانسيته المفرطة والصريح في حسيته وشهوانيته المباشرة"[1].

[1] عاطف جودة النصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الندي، بيروت، دط، 1978، ص255.

المبحث الثالث: المكون الإستعاري ولذة النص الصوفي (الخمرة، المرأة، الطبيعة، الذات الإلهية).

1- الرمز الصوفي:

كان إتجاه ياسين بن عبيد إلى التصوف ضرورة فكرية نابعة من تتلمذه على يد قطب من أقطابه في الجزائر وإعجابه الشديد به، وإدراكه ما في التصوف من تنوع وتعددية يسمحان بسعة الرؤيا وإختراق الآفاق[1].

"ولم يكتف بالجانب اللغوي والفكري بل تجاوزهما إلى الرموز الصوفية على اختلاف دلالاتها"[2].

ومن الرموز التي تكررت وكان حضورها لافتا في شعره حال شعراء الصوفية على اختلاف العصور نجد:

أ. رمز الخمرة:

لقد كان للخمرة حضور قوي في الشعر العربي القديم، أخذت عقول الشعراء، فاستهلوا بها معلقاتهم ومنحوها منزلة مقربة فيقول عمروبن كلثوم:

أَلا هبي بصحنك فَاصبحينا ولا تُبقي خمور الأَندَرينـــا

مُشعشعةً كأَن الحص فيها إِذا ما الماء خالطها سخينا

تجورُ بذي اللبانة عن هَواهُ إِذا ما ذاقَهـــا حَتى يَلينـــا[1]

[1] ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري (المفاهيم و الإنجازات)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007، ص11.

[2] دليلة مكسح، المرجعيات الفكرية والفنية في شعر بن عبيد، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة بسكرة 07/06، ص188.

إن الخمرة تجمع بين المقدس والمدنس فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل الله منه كل شيئ حي، وحمرتها حمرة الدم الذي له علاقة قوية بالحياة ثم هي تفعل بشاربها ما لا يفعله سواها من الأشربة، فيبلغ النشوة حين يسكر ويحس أنه متفرد عن الجميع، وأنه ملك لا يعوض ملكه، لأن الخمرة قد حررت نفسه من عقال الجسد وأسره، وحلقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالإتحاد المطلق[2]، الأمر الذي دفع الصوفية إلى ذلك الشغف في قلوبهم، وتغزلوا بها في أشعارهم.

ونجد أثر الخمرة في أهل التصوف يمر بثلاث مراحل: مرحلة التذوق، ثم الشرب ثم يليها الري بعد الظمأ الشديد، كما يجري في كلامهم الذوق والشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري، فصاحب الشوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح ومن قوى حبه تسرمد شربه[3].

لقد حازت الخمرة عند الصوفية على دلالات جديدة بسبب قدرتها على تعطيل الإدراك الذي يمثل تعطيل الواقع، مما يؤدي إلى فقدان الوعي، وتنشيط اللاوعي، فتعلوالذات عن الحقائق المادية الثابتة.

فهم يحللون السكر تحليلا نفسيا عميقا ودقيقا باعتباره من الأحوال الوجودية الذاتية التي تنتاب الإنسان، "فالسكر... دهش يلحق سر المحب عند مشاهدة جمال المحبوب فجأة، فيذهل الحس، ويلم بالباطن فرح وهزة وانبساط، ولتباعده عن عالم التفرقة..."[4]

---

[1] الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1970، ص118.

[2] حسين واد، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص83.

[3] القشيري، الرسالة القشيرية في عالم التصوف، تحقيق أحمد عناية – محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 2004، ص39.

[4] عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مديولي، القاهرة، ط1، 2003، ص795.

ولقد تعددت دلالات الخمرة عند الصوفية فهي الدهشة والانبهار، وهي الحيرة والقلق، ثم هي أخيرا وفي أقصى مراحلها الولهُ والهيام[1]. والسكر سكران: "سكر بخمر المودة، وسكر بكأس المحبة، والأول منشؤه النظر إلى النعمة، والثاني لا علة له سوى النظر إلى المنعم."[2].

والخمرة عند ياسين بن عبيد كما هي عند المتصوفة، ملاذ يطلبه حثيثا، فيقول في قصيدة أهداها إلى ندماء الوجد الصوفي:

سقتنا.. من هواجرها.. العذابا وهل تخشى.. معذبة.. عتابا؟!

تراءت.. في نوادينا.. شهابا يقل الروعة الكبرى.. التهابا

تهادت.. في يديها الكأس نشوى أدارتها.. حنينا.. واجتذابا[3]

إنه هروب من العذاب إلى العذاب كالمستجير من الرمضاء بالنار، حتى إذا فعلت فعلتها في عقل الشاعر وعقول ما حوله صارت رقيقة لطيفة قد تماهى ما بينها وبين القينة التي تسقيهم إياها، فلا تكاد تدرك أيهما الموصوف، الخمرة أم الساقية، فيقول ابن عبيد:

ولفت.. من حوالينا.. عراها ونحَّت.. دون مقتلنا.. النقابا

وجاست.. من مشارفها.. حمانا ووالت.. في مسامعنا.. الخطابا

[1] السعدي مسايل، المرجع نفسه، ص55.

[2] عبد المنعم الحنفي، المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص22.

ورقَّت.. في لطائفها.. المعاني ومـد القلـب مسمعـه.. فـذابـا![1]

هي مُتَمَنِعةٌ لا تنساف إلا لمن أوتى صبرا وقدرة على قهر نفسه، وعدم الإكتراث لما يمكن أن يلحقه من مخاطر، وما يعترض طريقه من أهوال، كما قال:

فلسنـا فـي محبتهـا نبـالي ولا نخشى المثالـب.. والمعـابـا[2]

لأنها شمسه التي تسعد الكون بإشراقها، وكم سيكون موحشا لواحتجبت ذات نهار، فيقول:

أيا شمسـا.. نعانقهـا سكـارى أعنّـت.. في مشارقهـا.. الرقابا

وفي ألوانها.. الخضراء غارت وعزَّت.. دون شانئهـا.. جنـابـا

فمهما غصـة البعدين طـالـت وغاصـت.. في مناحرنا.. حرابا

ومهمـا زُلـتِ.. والدنيـا زوال تَظَلّين.. الأماني.. والطلابـا!!![3]

ولقد كانت الخمر عند أحد أعلام الصوفية طرفة بن العبد وسيلة من وسائل اللذة التي تزين له الحياة لقوله:

وما زال تشرابي الخمور ولدتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومثلدي

إلى أن تحـامثني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعيـــر المعبـد[1]

[1] المصدر نفسه، ص22.

[2] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص22.

[3] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص23.

فخمرة الشاعر إذا هي شراب يجعل النفوس حية دون أن يذهب العقول، وقد جحد فضلها الجاحدون "فعزت دون شانئها جنابا".

ولقد كان منذ البداية الشاعر يميز بين سكرين:

- سكر عشاق الحقيقة الأزلية كحاله وحال ندمائه.
- سكر البغاة نخب الغواني، وعلى أشلاء المستضعفين من الشعوب:

والغادرون بلا خلْقٍ ولا شيم ساقوك للوهم في هوس وفي رعن

هاموا سكارى بذات الساق والتهبوا حبا... يغازلها كلّ على فنن

ويدعي الكل ذات الساق عاشقة أحرى به الوصل في عز وفي أمن!![2]

فالشاعر أشار من خمرته للشوق إلى الذات العلوية، وبها فقط لا يغيرها يعي المنزلة، فهي كالشمس للكون تضيئ دروبه، تشتت ظلمه فلا غرابة أن يجهر بهذا الشوق بقوله:

إليك كروم الله تحبوهويتي وتفتن أوتاري وتهتز مهجتي

صحا بي عذري يا هواك وراعني فضاءٌ..فضاءٌ..رهن نار مضيئة

أضاءت سبيلي والدروب مظنة لريب ظنون وارتباك محجة[3]

1 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، النيل، القاهرة، دط، 1998، ص328.

[2] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص30.

[3] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1998، ص103.

وهي كالغيث الذي يطهر الأرض، وأما الشاعر فيريد بها الهروب من قيود الجسد، وإذا كان غيره تطفأ نار الشوق في فؤاده يوصل الحبيب وضمه، فإن ناره لا سبيل لإخمادها إلا الموت:

وعودي كروم الله فيضـــا يعبني وذكرى اشتعالي في حماك بصرختي

إليك انتهائي يحمل الروح وارد لي الموت يحلودون وصل وضمة

نجاة إلى نشوى اليدين.. بربوة تخضبني طهرا.. وترشف غربت[1]

هناك يجتمع الحبيب بحبيبه؛ فيتحد به، ويشكوإليه معاناته في دنيا الناس، وغربته بينهم، ثمّ يشكر للخمرة صنيعها فلولاها ما كان هذ التلاقي:

أنا هو.. يا هو.. الّذي كله أنـا مطـاف يـراد الله فيـه بحجـة

غريب.. وأوطان الجراح مسارحي تطهـر شطـآن الضبـاب بنظرتي

أنيس.. وفي كفّي منابع كرمها وفي نبرتي أصداء حان ..وصبوة[2]

والآن وقد التقى بمن يحب، هل سيروى ظمأه؟ وسيشفى غليله؟ أم أنّ شوقه أبدي وظمأه دائم؟ كأمثاله، كما قال أحد أعلام الصوفية وقد سئل: متى الراحة؟- فأجاب: عند أول قدم تطأ الجنة !!

ويحدد الشاعر رحلة البحث عما يطفئ الظمأ بقوله:

إني هنـا.. أرقب الأوطـار معتليا مرقاتك.. الأرض.. والتاريخ.. والشهبا

[1] المصدر نفسه، ص104.

[2] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1998، ص106.

ظمآن.. في دمي الوردي.. معتقدي قلب تكسر.. في حجريك.. والتهبا[1]!

إن ظمأ الشاعر إحساس مستمر قد لزمه طول نهاره، وسواد ليله:

جاث على شفة المدينة مطرقًا واللّيل يرقد في نداه ملولا

رشح التذكّر من عصارة حزنه والْتاح يذكر عمره المبذولا

ظمآن.. يرجمه الصدى بصبابة ذهبت وشيعها الغروب قتيلا[2]!

هوظمأ أحدثه " رشح التذكّر" و" العمر المبذول"، ومن ذا بمقدوره أن يرجع أحبة راحلين! أويعيد لحظة من عمر مضى! فلوشرب البحر بأكمله ما ارتوى؛ ولكن لورمقه الأحبة بعيونهم لسقي بعد ظمأ، ولشفي كما قال:

الماء عيناك لولا الماء ما نضجت يدي الخضيبة أوما شقّني الحجر[3]

يزداد ظمأ الشاعر، فيضغط على معظم قصائده؛ وتكون ضرورته إلى الماء ضرورة للحياة وذلك لأنه سرها؛ فمنه كلّ شيء حي. وهذا الظّمأ الّذي إجتاح القصائد "جاء لأنّ الشاعر يقف بمفرده أمام دواعي الحياة؛ ولذلك حينما يتنبه إلى حالته تحت لهيب الظّمأ، يتدارك الحال بأن يتوجه..."[4] نحوالذّات؛ سالكا بذلك مسلكا صوفيا.[5]

---

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص37.

[2] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص21.

[3] المصدر السابق، ص47.

[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص43.

[5] المصدر السابق، ص240.

لم يجد ياسين بن عبيد سقيا لظمأه الشديد، فحتى الخمرة التي كان يناشدها في بداية تجربته، لم تعد ضمن رغباته، إذ ارتبط لونها الأحمر بالدم، والقبح فعافها:

قالت نوارسه الجريحةُ

إننا أكل التواطؤ لحمنا

واسترف التهويد ما كان ادعاءُ

عروبة أبقاه!!

كم نبضة شقت صفائح

كبرنا... لكنهم لم يأبهوا لشظية

حمراء

تأكل أخضر الأنفاس

تبتلع الصدى ضاقت به الجدران

واحتبست خطاه[1]!!

فقد ارتبطت الحُمرة بأحقاد الشاعر كشرارات جمر متطايرة.

[1] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص95.

أم دولة الجمر.. في أفرانها انطفأت سكرى.. تجذّر في أعراقها الصخبا؟

أم شيعة.. خرق البارود شملتها يخاصر الوهم منها.. الرأس.. والذّنبا؟[1]

كما كان للحمرة سبب في ترمل النساء وتيتم الأطفال، كما حل في مدينة **سراييفو**، فأريقت الدماء وسالت الدموع، وهنا تداخلت عواطف الشاعر بعواطف أبناء سراييفووكانت مأساتهم هي مأساته وهنا الشاعر هوالمتلقي لخطاب الأم الثكلى في "رسالة أمي من سراييفو":

ولدي تعجل فالرحاب مضيمة والساهرون على الربى غرباء!!

والراقدون على جراح مواسمي أكبادنا.. أرحامنا.. القرباء !!

وعلى الرفات تراقصت محمومة دول المكائد همّها الإقصاء[2]!!

ودول المكائد هي التي رفعت راياتها الحمراء إعلانا لحرب صليبية حاقدة:

وهنا النواجم من سلالة حاقد تعلوالربى راياتها الحمراء

عمران يا ولدي يجوبهما دمي وعلى ضفافهما تلوت الحرباء

عجل خطاك إلى الحمى لا تتئد فحياة أمك دمعة ودماء[3]!!

فيستمر الشعور بالظمأ، ويقر الشاعر أن اِختياره لهذه الطريق (التصوف) سيمنع عنه الري:

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص37.

[2] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص39.

[3] المصدر نفسه، ص40.

ممشاي في نار الرموز بداية والرائحون تلحفوا بسوادي[1]

وسيستمر هذا الشعور ليل ونهار لأنه لا خلاص سوى لقاء المحبوب، وهل من الممكن الاقتراب ومسح الخريطة، وتثبيت التاريخ:

أغفووأصحومرتين على ظمأ وأعود مجلوا من الأبعاد

كأسي.. وفي شفتي الحكاية كلّها ويدي كصهوة للصدى منقاد

قل لي أتغترب الجراح قتيلة تتوغّل المعنى بغير معاد

أم تمّحي فيك الخرائط.. بعضها نار.. وبعض نشوة الميعاد[2]

ولأن ذلك لم يحقق أي غاية، شرع في ال رحلة للعثور على مشروب آخر يمكن أن يحل محل الخمرة والحُمرة، وإختار الضوء، وهوفي هذا الانتقال " يعمد إلى تشغيل الخيال التأملي، بعد إخفاق الخيال البصري، والخيال السمعي في إفراغ حمولة الرمز، واكتشاف قوانينه"3، فطالما كانت الكتابة بالضوء "كتابة لونية تحيل العالم كلّه على عتمة ليستقبل كلمات هذه الكتابة وسطورها..."[4]

[1] ياسين بن عبيد، هناك التقينا ضبابا و شمسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007، ص13.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 2005، ص44.

[4] المصدر نفسه، ص13.

والضوء والضياء عند الصوفية "رؤية الأغيار بعين الحق،فإنّ الحقبذاته نور لا يدرك ولا يدرك به، ومن حيث أسماؤه نوريدرك ويدرك به، فإذا تجلّى للقلب... شاهدت البصيرة المنورة الأغيار بنوره..."[1]، لذلك يطلب الشاعر من محبوبه أن يسقيه الضوء فتطوى به المسافات وتتكشف الحجب:

اطوما بيننا اطوه وتقرب واسقني الضوء من يديك سأشرب

في ضفاف الوجود يرقد حلمي ساهرا.. لا يرى لغيرك مذهب[2]

وهذا الضوء لا تحتويه آنية، ولاتسقيه قينة؛ وإنما هويتلقّاه من مصدره الأزليّ (الشمس)؛ فتتطهر به اليد، وينطلق اللّسان؛ لأنه أصيل طيب المنبت كالنخلة *:

يا رضيع السحاب دونك شمسا استحمت يدي بها ولساني

أشرب الضوء من يديها نخيلا وقوافي تنهدت ببناني[3]

ويحاول البحث عن الضوء في غير مصدره، فيضل الطريق، وتتحطم أحلامه، يترك أمانيه وراءه ويعمه الظلام، فيحس بالوحشة والوحدة:

إني أهاجر من ضوئي إلى شهب حيرى وأحمل دربي في يدي شرر

[1] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص850.

[2] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص81.

* إشارة إلى قوله سبحانه: "ألم ترى كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت و فرعها في السماء" سورة إبراهيم – الآية 24.

[3] المصدر نفسه، ص90.

معي صباي أجوب اللّيل مبتئسا خلف الأماني صباي الغض ينهمر[1]

وهنا يعود منكسرا راجيا من الله أن يتقبل توبته، وتصفح عن عزلته وتسقيه الضوء عذبا زلالا كدأبها مع الفجر:

طفلا تجددت محزون الرؤى أبدا واستهلكتني مسافات ومنحدر

إذ أنتفي واحة الأحلام غارسة وجها ظليلا.. ونخلا.. هابه النظر

يعانق الفجر في عينيك قامته ويشرب الضوء لم يعلق به كدرُ[2]

كما أنه يعود للاقتراب من الشمس بحثا عن ضوءها للإهتداء به، وليأخذ منها الدفء الذي يذيب الجليد، فتعود المياه إلى مجاريه، وتعود العواطف النبيلة إلى سالف عهدها، وما أحوج الإنسانية جمعاء إلى أن تجتمع به شتات:

من شهوة الروح.. آه.. أنت مشرقة ليلاً.. وأينعتفي شعري ومعتقدي

فأخصب الشعر والممشى يفرقنا كل إلى جهة.. والعمر للنكد

يا طلعة من صباباتي ومن ألمي غنيتها ذاهبا للدفء من صردي[3]

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص48.

[2] المصدر نفسه، ص49.

[3] ياسين بن عبيد، هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص60.

لعلنا نلخص هذه الجملة، وقد حاولنا إستنتاج رمزية الخمر في شعر ياسين بن عبيد، وهوما يجلب حركة جديدة لتجربة الشاعر، تتشكل من الإلهام والإبداع والشعر الملون، لذا فإن شعره يصبغها، يضيء من نوره، قد يلبس ثوبين لباس أصلي في الصوفية، وثياب في إطار التجربة الشعرية، مما يمنحه نفسا جديدا من خلال الجمع بين الحسي واللاحسي من خلال جلب السكر، الرصين، الرضا، عدم الرضا، الحميمية، والخوف يتحدان في جمعيات تشمل الحسي لترقيته إلى اللاحي، فعندما يتناول الشاعر لذة الخمرة "فإنه يقدم لنا جانبا حسيا، ثمّ يتراح به بمجموعة قرائن ليطعمه بجوانب لا حسية تمنحه دلالات جديدة تمكّنه من ارتياد آفاق أوسع"[1].

ج. رمز المرأة:

حظي موضوع الحب بمكانة هامة في الشعر العربي قديما وحديثا، كونه من أكثر المواضيع ارتباطا بالوجدان وذلك لتعبيره عن حاجة فطرية غرسها الله عز وجل في وجدان البشر عامة.

وقد أخذ هذا الموضوع في الأدب العربي شكلين غزليين اِثنين:

ماديا حسيا يصف مفاتن المرأة، ومحاسنها ولا يعير الجوهر اِهتماما، وعفيفا عذريا همه من المرأة عفتها وطهارتها، وذا هوالشكل الذي اِستقى من روافده الصوفية وطوره ليرقى إلى الذات العلوية، فيصير غزلا صوفيا[2]. مفتخرين في ذلك بالمرأة إلى جوهرها الأصلي، فهي مصدر الوجود وهي تجلي الذات الإلهية.

ولقد كان للمرأة حضور قوي وبشكل مثير في الكتابة الصوفية كتجلٍ للجمال المقدس، ولذلك فإن "الشوق، الحنين، والتعلق، والإفتتان هي الروابط الرئيسة التي شدت الصوفي إلى المرأة التي ترك غيابها عن

[1] دليلة مكسح، هناك إلتقينا ضبابا و شمسا، ص60.

[2] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي و آلية التأويل، ص62.

ناظره مجالا للحلم والخيال الخلاق، وهوالخيال الذي شكل المرأة من الحجارة المكومة في تجارب الغزل، خاصة منه العذري"[1].

وهذا يوضح العلاقة القوية بين الغزل العذري والحب الصوفي، "ففي هذا الحب يتعلق المحب بمحبوبه تعلقا مثاليا، بعيدا عن إغراءات الجسد، وهذا يتشاكل مع طبيعة التجربة الصوفية"[2]

وقد نظر للمرأة على أنها جوهر مقدس، وأنها في نظر الصوفية تجلٍ للجمال الإلهي، وهذا يفسر شغف الصوفية القدامى بالحب العذري "وذلك لما بين العفة في الحب، وبين الزهد من سمات مشتركة، وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتسامي، وشعور حاد بالتحريم الجنسي، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتوافق بين ما يرغب فيه وما يخشى منه"[3].

ويتحقق هذا الإنسجام في ترابط وإقتران القدسي بالإنساني، فتصبح المعشوقات بمثابة مرآة تعكس جوهرا واحدا هوالجمال المطلق، "مما يتمم التناظر بين شعر الغزل العذري وشعر الحب الصوفي، أنهما بمعزل عن المآرب العاجلة الموقوتة، أوقل إنهما يحققان مقولة: الحب للحب"[4]، وهوتجربة عرفان نعرف بها أسرار الوجود، فيصبح " القلب العين التي بفضلهما يتأمل الواحد ذاته، وبفضلها... يصبح الفكر نورًا يضيئ مجال الرؤية الداخلية، فالحب... كالمعرفة، نقطة اِنطلاق للتجربة، ووسيلتها، وغايتها"[5].

[1] سليمان القرشي، الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمال و المقدس، مجلة فكر و نقد، الرباط، ع40، يونيو 2001.

[2] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي و آلية التأويل، ص64.

[3] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص131.

[4] المصدر نفسه، ص132.

[5] أدونيس، الصوفية و السوريالية، ص165.

ولقد عاش ياسين بن عبيد هذه التجربة بدءًا من أول إصدار له "الوهج العذري"، وذلك أن الوهج يوحي إلى الحب وإنفجاره عند بلوغه أقصى درجاته وذلك لأنه حب خفي متراكم أدى إلى بلوغ الذروة فانفجر مشتعلا متوهجا، وهذا الأخير هوحب طاهر عفيف خالٍ من الماديات والأغراض الحسية.

يقول الشاعر في قصيدة "عروس الكآبة":

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيدي بـقايـاه سأقـرأها وردا

أعيدي ولا تأني .. حديثـك بلسـم من المعضل المزري بـروعتنا أودى

على صدرك الأحنى زرعت توجعـي وفي سره كأسـي.. ودفئي.. فلا بردا[1]

في هذه القصيدة يستلهم بن عبيد لغة الغزل العذري، وأجواءه الخاصة ذاكرا في ذلك صفات المحبوب من الحسية إلى التجريد، فقد بدأت القصيدة بذكر الصفات الحسية لتنتهي إلى الحب الروحي وقد كان أغلب شعراء الصوفية مثال زكي مبارك (1891-1952) فيما نقله صاحب الموسوعة الصوفية قد "اِبتدأوا حياتهم بالحب الحسي، ثم ترقوا إلى الحب الروحي"2.

وإن ياسين بن عبيد قد مازج بين لغة الحب الحسي والحب العذري في خطابه الشعري متخذا من محبوبه مسلكا ليرقى به إلى الذات العلوية، كما اِنتبذت مريم – عليها السلام – من أهلها مكانا شرقيا*، فيقول:

---

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص12.

[2] عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، ص507.

* إشارة إلى قوله عز و جل: " وَٱذۡكُر فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَت مِن أَهۡلِهَا مَكَانا شَرۡقِيّا " سورة مريم – الآية 16.

أنخت بقلبي والمواجـد جثّـم على الرحم الخضراء أستنطق العهدا

وهيمـان في أسفار بوحي أنتحي مكانـــا سويا علّنـي أُطفـئُ الوقـدا[1]

وإذا كانت العذراء – عليها السلام – قد تكشفت لهذا الحجب و" أرسلنا إليها روحا فتمثل لها بشرا سويا"[2]، فإن سبيل الشاعر محبوبه أومحبوبته أصعب ذوأهوال ومخاطر كقوله:

إليك سبيلي.. والمسالك وعرةٌ ودولتي الآهات..تفدي.. ولا تفدى[3]!

تبتدئ قصائد الوهج بالرقة واصفة أشواق العاشق واصفا بذلك شعوره على وقع عيون إمرأة لا يعرف إسمها ولا موطنها، فيقول:

يا جارة الوادي سرحـــت كئيبة سبحات عينك في الفؤاد بواقي

كم سرت في ليلي المسهد طفلة عـذرية الأغصـــان والأوراق[4]

وإذا كان هذا السهر والشوق والسهد مرض العشاق فإنه لياسين بن عبيد بلسم وشفاء، فما كان لوجوده معنى دون نظرة العينين كقوله:

ونثرت صمتك في جميع مساربي كاللّيـل يحضن في المدى آفاقي

فجعلت من عدمي وجـودك رؤيـة قدسيـــة الأعـــراف والأعـراق[1]

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص13.
[2] سورة مريم – الآية 17.
[3] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص14.
[4] المصدر نفسه، ص35.

بل ما كان ليكون أصلا، فهذه المعشوقة أثرت في قلبه، ولبه معا لتجري في عروقه مجرى الدم كقوله:

برتابة العمر الوئيد تعطّفي أنفاس قلبك في دمي الرقراق[2]

لقد كانت لغة القصيدة راقية لبلوغها حدًا تدمى له العين، وتنفطر لشدة معاناة العاشق بقلبه، ولا نملك ونحن نقرأها ومثلها من المجموعة، إلى أن نذكر غزليات **ابن زيدون** (394هـ-463هـ) وبالأخص قافيته التي مطلعها:

إني ذكرتك بالزهراء مشتاقا والأفق طلقووجه الأرض قد راقا

وللنسيم اعتلال في أصائله كأنّه رق لي فاعتلّ إشفـــاقا[3]

فيقول ابن عبيد:

قلنـا وقلتومـــا تلفّظ صمتنا بسـوى الجـراح نزيلة الأحداقِ

وسوى السكوت عن المسابر لعنةً وسـوى الخصام بنظرة المشتاقِ

قلب أنا حصد الظّنون جريحة عضت رؤاه نديـة الأطـواقِ[4]

وإن كان ابن زيدون يتعاطف مع الطبيعة ويشكي لها أحزانه، ويجعلها تشاركه في ما يحس به، فيكون لها فيها تخفيف عما به وتعبيرا عن شوقه إلى ماضي وذكرياته ويتخذها "جسرًا ينقل أفكاره إلى محبوبته، وكأنه

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص35.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ديوان ابن زيدون، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص142/141.

[4] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص35.

يقول: إن الدنيا قد تجاوبت معي فيما أنا فيه، فيدعوولادة إلى العودة إلى الماضي، أوعلى الأقل إلى مشاكلة الطبيعة فيما حنت به عليه"[1]. فإن ياسين بن عبيد يقلب الأدوار ويشارك الطبيعة حزنها وشوقها إلى مصدر الدفء فيقول:

ومسافر سفر الخريف لشمسه تلقاك في كبد السما أوراقي[2]

وفجأة ودون سابق إنذار تتحول تلك الرقة إلى غضب، ويتبدل حال العاشق وتتغير أحاسيسه، ويصرخ صرخة تصم الآذان فيقول:

طفل أنا افترع الكبار موائـدي وغزى الصغار مجرتي بنزاق

وتوسدوا صدري المعلب ويلهم بالغصة الحمراء.. بالإخفـاق[3]

فيلعن من ظلموه لأنهم أشعلوا نار الفتنة بينه وبين من يحب، فقد كانت الإشارة إلى أن هذا المحبوب ليس إمرأة عادية بل ظن منها توجها فكريا أوحرية التعبير، أووطن مسلوب أوغير ذلك من الظنون.

ونرى أن في قصائده لم يصرح الشاعر بأسماء أنثوية بل إستعاض عنها بصفات مؤنثة منها **الملهمة**:

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيدي بقايا.. سـأقـرأها وردا[4]

إضافة إلى **جارة الوادي**:

[1] محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، 2000، ص318/317.

[2] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص35.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، صفحة 12.

يا جارة الوادي سرحت كئيبة سبحات عينيك في الفؤاد بواقي[1]

كما وصفها **بربوة الفجر** حين يقول:

قرأت حلمك والأجفان صاحية يا ربوة الفجر كم أرقت أجفاني

وكم مددت رقاب القلب مكتئبا أعنوكطفل وشيك الدمع حيران[2]

ثم يجعل منها **عصفورة** تأخر عليها الليل فلا سبيل إلى أن تغرد، ولا خلاص لها من يدي من أراق دمها غدرًا:

عصفورة الفجر طال اللّيل فاحتبسي ألحانك الغضر للأوطـان والحقـب!

عصفورة الفجر ما أدهى على وجعي من صمتك المنتهى للقبر والحجب !

يبني على دمـك السفّـاح دولتـه خفّاقة الضلع والجنبين والذّنـب[3]

أما في المجموعة الثانية لياسين بن عبيد الموسومة بـ " أهديك أحزاني " لا يحضر رمز المرأة بصيغته الأساسية المعروفة (إمرأة) بل يأتي بصيغ أخرى، يشير فيها إلى جملة من الصفات والسمات الأنثوية الخاصة متخذا بها رمزا دالا على محبوبته ومن بين هذه السمات الحاضرة واللافتة للانتباه نجد **العيون**:

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

[3] المصدر نفسه، ص56.

- العين بالمفهوم الصوفي إشارة إلى ذات الشيء التي تبدومنه الأشياء، وعين الله هوالإنسان الكامل، لأنه سبحانه ينظر بنظرة إلى العالم، والإنسان هوعين العالم، وعين الحياة، مظهر الحقيقة الذاتية من هذا الوجود[1].

ففي أولى قصائده نجد الحبيب يقدم لحبيبه أغلى ما يملك ليتخذهما مأوى ومهجر يلقى فيه نفسه أعباء التيه:

هاك عيني مهجرا ومتاها وتوحد بخضـرة البصمـات

وتلألأ طفولـة وحنينـا لا تقلْ لي: الزمان غير مؤات[2]

ولأن العرض كان مغريا فقد وافق عليه العاشق، وآوى إليهما منفيا لعله يجد الراحة، والطمأنينة، وعسى أن يكون ما تبقى من عمره معنى:

قلت للرمش والبقايا شهود " أنت منفاي أنت كلّ جهاتي"

وانسحبنا إلى ضفاف التلاشي ثمّ قلنا: هنا بقـايا الحياة[3]!!

ولقد رفع الشاعر المرأة إلى مقام عالي وجعل عبادتها من عبادة الله في نظر عثمان لوصيف لقوله: (لا تخافي ! إنني من جوهر حي...)[4]

1 عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مديولي، القاهرة، طبعة 01، 2003، ص887/886.

[2] ياسين بن عبيد، أهدي أحزاني، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص13.

4 عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص42،43.

ولقد كانت العيون للشاعر دار هجرة يأوي إليها كما أوى النبي ﷺ إلى يثرب / المدينة المنورة فيقول:

ولي العيون اليثربية شاطئ نامت به الأوجاع والأعصاب[1]

وبعد رحلة متعبة وطول عناء، وجد راحته عند أنثى لكنها لم تكن إمرأة بل مكان في وطن فيقول:

(سرتا) فرشت على رباك متاعبي وملابسي في رحلتي الأتعاب

صوفية العينين (سرتا) خانني فيك الحنين وما علي عتاب[2]

ولقد كان خطر البوح على المتصوفة شديدا وذلك لأنهم إن باحوا بالسر تباحُ دماؤهم، فقام ياسين بن عبيد بالتأمين على نفسه، واطمأن على سره، وآن أن يلقيه فهنا لا تذاع أسرار، وهنا كل صاحب سر آمن:

مددت لعينيك سري

به بحت والمشتهى الصعب آت

وقلت لأسرابك الخضر: هل تذكرين؟؟

لها شبقي مدن لك صلّت

وبعد الغروب تعرت

على وقعك الأحمدي

[1] المصدر نفسه، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص17/16.

فهاك الهواجس.. هاك الّذي من وراء الظّنون !

لها عبقي

ولها وجعي

قلْ لها قاسميه المدى

فأنا قمري متعب مرتين !! [1]

وقد يجد الشاعر جزاءه حين تلمحه العينان اللتان اعتقد –واهما– أنهما ملاذا بنظرة استغراب، متسائلين: ما لك وللحب؟! وقد تقدمت بك السن ! كم مضى لك من العمر؟! وهل فيك قدرة على السهر والتفكير شوقا لوصال الحبيب؟ وهذا الشيء قد علا هامتك ! فهذا ما أوحت به تلك النظرات للشاعر الجريح، فلم يتمالك نفسه والألم الشديد يقتله، فصاح صيحة كأنه يذبح ويقول:

ماذا دهاك فتحت ثغر جراحي بتساؤل.. وتنهدٍ وحواحِ!؟

عيناك..أخت الفجر..فجرتا دمي كالقائل المسعور: هاك رماحي !

تاه الفضول على شفاهك مربكا وسألتني سني سؤال مزاح [2]

وإن تقدمه في السن أعاد له شبابه، ونضارته وصار أبهى من البدر وأشد من المهر وأكثر حرارة من الجمر.. فهل مع كل هذا توصد قلبها دون هواه؟ فالسن ما كان يوما عائقا ما دامت الروح شابة.. فيقول بن عبيد:

[1] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص37/36.

[2] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص74/73.

كالشاطئ المهجور كنت فعادني منك الصبا بالورد والتفّاح

كالبدر.. بل كالمهر.. بل كالجمر في جسد.. تهادى.. ظامئ ملتاحِ[1]!!

وهكذا فإن الشاعر وظف لفظ العيون في مجموعته "أهديك أحزاني" ما يصل إلى أربع عشرة مرة وفي أغلب الحالات متصلا به ضمير المخاطبة (الكاف)، وفيما تبقى مضافا إلى اسم ظاهر مثل: صوفية العينين، جنوبية العينين، بحرية العينين، أومعرفا بـ ال التعريف، وفي هذه الحالة غالبا ما يكون منعوتا مثل: العيون اليثربية.

[1] المصدر نفسه، ص74.

وقد لا يصرح بهذا اللفظ وإنما بقراءته من مثل **الناظرين**:

ومن ناظريها انساب سحر مدجج وضدان من بردودفء تجمعا[1]

أو**الهدبين**، فيقول:

تصوفت في هدبيك.. ليلا.. توسدا لغاتي.. وما هدباك مخترقاني[2]

ولقد جعل الشاعر عثمان لوصيف من المرأة رمز لكل الخير والحب وإزالة الإغتراب لقوله: (ها ! زهرة ياسمين تترك غصنها...)[3]

وأما المجموعات التي جاءت بعد "أهديك أحزاني"، كان فيها للرمز حضور محتشم جدا، ففي "غنائية آخر التيه" لا نكاد نصادفه على مساحة تسعة عشر نصا إلا في أربعة مواضع منها:

أهفوإلى الشمس في عينيك أقرأها كالعهد تملأُ أعراسي وتنفتلُ[4]

وفي قوله :

تلألأت في دمي الأزمان مشرقة من ضوء عينيك لاحت.. من حكاياك[5]

وفي موضع آخر وظف هذا الرمز (العيون)، ولكن مضافا إلى كاف المخاطب المذكر في قصيدة مرفوعة إلى مصطفى بلقاسمي لتقاطع أوجاعه مع تلك التي تضمها جنابات ياسين بن عبيد في قوله:

---

[1] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص53.

3 عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت المء، ص112-113.

[4] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص71.

[5] المصدر نفسه، ص96.

إني المسافر في عينيك بحت هنا بالجرح جرحي لم تضمد له شعب

يا أيها المغتدي والريح موكبه للمستحيل وراك الجمر والتعب[1]

أما في آخر إصدار للشاعر ياسين "هناك إلتقينا ضبابا وشمسا" كان لرمز العيون حضور ضئيل حتى تلاشى نهائيا فاسحا بذلك المجال لرموز أخرى أقرب إلى لغة الحب الحسي والمعنوي، كالقد والنهد، الثغر، الشفاء... وغيرها، ومن المواضع القليلة التي كان يحضر فيها رمز العيون قوله:

صحوبعينيك أم غيم يعود به تحنان أزمنة كنا نغنيها[2]

كما يقول في موضع آخر وفي توظيف جمالي أكثر بجعله من العينين حدائق غناء فيها ما تشتهيه كل نفس وما حدث بها فيقول:

سلّمي

فحدائق عينيك سيدتي

غربة أغلقت بابها الأزمنه

وتوالت هواجسها

قطعة قطعةً

والهديل القديم يراودها من وراي[3]

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص101.

[2] ياسين بن عبيد، هناك التقينا ضبابا و شمسا، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص33.

وبهذا نأتي إلى نهاية مقولات بن عبيد عن العيون والرموش، والناظرين... وغيرها ما يتعلق بهذا العضومن الجسد الذي كان عبر مراحل مختلفة من مسار الشعر العربي الذي أثار اهتمام الشعراء والفنانين عامة، لأن العينين هما أول ما يلفت نظرة العاشق أوالمحبوب فيقع في أسرهما كما وقع القائل:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[1]

وفي التصوير الأقرب عند العرب يكون وقع السهام، فلا يرى المرشوق إلا صريعا، والمأسف له ألا دية على القاتل، لأن "قتيل الهوى لا يودى"2، فيقول أحدهم:

إنّ العيون الّتي في طرفها حور قتلننا ثمّ لم يحيين قتلانا

يصرعن ذا اللّب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق االله إنسانا[3]

[1] علي بن الجهم، الديوان، تحقيق: خليل مردم، دار صادر، بيروت، ط3، 1996.

[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1967، ص460.

[3] جرير بن عطية، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص492.

د. رمز الطبيعة:

اللوز:

وهورمز آخر من الرموز الصوفية التي تجلى توظيفها بكثرة في شعر ياسين بن عبيد، وذكر في قصيدة واحدة "رباعية اللوز والمرمر"[1] خمس عشرة مرة، ويعرف اللوز من الثمار التي تغلفها قشرة صلبة وبذلك تكون صورتها تشبه صورة الإنسان المكون من جسد وروح، فالجسد بمثابة الغلاف والروح بمثابة القشرة، فإذا كسرنا القشرة وصلنا إلى لب الثمرة الذي يماثل الروح عند المرأة.

ورموز الطبيعة، كاللوز منها لم تذكر في الشعر الصوفي لوحدها بل مع الجوهر الأنثوي أوالمرأة، "فقد بسط الصوفية القول في المرأة وتفننوا في وصفها باعتبارها رمز للفعل والانفعال وتلويحا إلى قيمة جمالية عالية"[2]. وقد نوعوا في ذكر الطبيعة ، "... حيث الأغصان المائسة، والجداول الرقراقة، والسحب المتراكمة، والظلال الممتدة، وحيث النوار، والجلنار (نوار اللوز)، والزهر على اختلاف ألوانه، وطيب شذاه"[3]، وغير ذلك من الصور التي تتزين بها الطبيعة خاصة في فصل الربيع.

وهنا يذكر بن عبيد اللوز عندما يمد كفه لقارىء ليرشده إلى بعض مما يتعبه فيقول:

يا قارئ اللّوز في كفّي أ تقرأه حرفا له موجعات الصدر عنوانُ!؟

غضا تبرج واحتدت مواسمه وأطيـب اللّوز ما عراه ريعـانُ

فذبت هجرني عينان.. بحرهما شعر.. قواربه بـوح وكتمـانُ[1]

[1] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص56.

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص306.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فهويعاني الألم فقد أرهقته الجراح لكنه يستلذ ذلك ويضل يفتح جرحه حتى يدمى ويقول:

لا تسأل الناس عن معناي يحمله مسافر في ضباب اللّوز ممشاه

إني ألوح على بعد فيجرحني عمر التراب وبعض الجرح أهواه

وأنثني في قفار الوهم أعبرها دربا إلى النار..أنسى العمر..أنساه[2]

وإن هذا الرمز (اللوز) قليل الذكر عند الشعراء، لكن ياسين بن عبيد إرتقى بها حاملا بها دلالات صوفية شأنه شأن الرموز المعتادة، وقد أبدع في إستخدامه وذكره، كهذا البيت الذي يتكرر فيه لفظ اللوز مرتين أوأكثر دون أن يخل أويمل فيقول:

أغرى بي اللوز أعطافا مدججة يا حبذا اللوز يغريني وأغريه[3]

ومن القصيدة نفسها يقول:

ما كنت أروى بدون اللوز.. هل شربت يمناي ضوءا.. وضوء اللوز معتقدي[4]

[1] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص56.

[2] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص58

[4] المصدر نفسه، ص59.

الطير:

بنيت قصص ورسائل كثيرة في التراث الصوفي الإسلامي على رمز الطير ولعل أشهرها على الإطلاق منظومة "منطق الطير لفريد الدين العطار"، فهومنظومة شعرية صوفية رمزية فاق عدد أبياتها الأربعة آلاف وستمائة بيت.[1]

ومن أجمل الطيور الهدهد وهوالقائد الروحي لها ورسول الغيب وحامل الأسرار الإلهية، ورمز الهدهد مستمد من القرآن الكريم فهوالطائر الذي ينبئ نوحا بظهور اليابسة.[2]

والطيور التي كثر الحديث عنها عند الصوفية أربعة وهي:

الورقاء:

وهي الحمامة التي يضرب لونها إلى الخضر، وتشبه بها النفس الكلية وسميت ورقاء للطف تترلها من الحق إلى الأشباح المسواة.[3]

العنقاء:

وهوالطائر الخرافي الذي حيكت حوله الأساطير والقصص، وسمع عنه دون أن يرى، ولعل هذه نقطة التلاقي بينه وبين الهيولى إذ جعل رمزا لها، وهي مادة إفتراضية قيل هي الأصل الأول للأشياء.[4]

---

[1] فريد الدين العطار، منطق الطير، ترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984.

[2] وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي (حتى القرن السابع هجري)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص115/114.

[3] عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مديولي، القاهرة، طبعة 01، 2003، ص851.

[4] المصدر نفسه، ص886.

العقاب:

هوطير شديد يرمز لمرتبة العقل الأول الذي يختطف الورقاء من عالمها السفلي وقيل لما كان العقاب أرفع صعودا في طيارنه نحوالجومن الطيور شابه القلم لأنه أعلى وأرفع ما وجد في العالم المقدس.[1]

الغراب:

هوطير يرمز لكل الشؤم عند الشعراء القدامى وكان نعيقه أمارة للموت والفناء، وكان أسوأ حظا لدى الصوفية فهوعند رمز للجسم الكلي، "ولما كان هذا الجسم هوأصل الصور الجسمية الغالب عليها غسق الإمكان وسواده، فكان في غاية البعد عن عالم القدس.. يمس بالغراب الذي هومثله في البعد والسواد.[2] ولقد كان رمز الطير عند الصوفية رمز للبحث عن المعرفة فهورمز متكرر في نتاجه، معبر عن رغبة دائمة عارمة في التحليق بحرية غير محدودة في سماوات لا نهاية لها.[3]

ولقدكان لياسين بن عبيد نفس الرغبة، إذ أنه يريد الذهاب بعيدا عن عالم فرقته الأهواء فيقول:

طير تشحط فوق السحب.. محترقا وجدا عليك.مدى الأحقاب.. ينتجع

بنى هنالك.. في أطباقها.. فننا تنساه في خطبه..الأحلاف والشيع[4]

[1] عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مديولي، القاهرة، طبعة 01، 2003، ص875.

[2] المرجع نقسه، ص890.

[3] وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي (حتى القرن السابع هجري)، منشورات اتحادكتاب العرب، دمشق، 2006، ص115.

[4] ياسين بن عبيد، النهج العذري، ص46.

ولقد كان للعنقاء حضور في مجموعته الأولى فقط، إذ أنه لم يدهشه اِنبعاث هذا الطائر من الرماد إنما يوظفه دالا على البطش والقوة وذلك لقدرته على التخفي ولا يستطيع الإمساك به أوإعتراضه أحد وهوخرافي من ناحية أخرى ثم إنه يتصيد فريسته حين يحل الظلام كقوله:

(سراييف) يا ولدي جنازة محتدن طارت به في ليلها العنقاء[1]

وإننا نرى عنقاء بصورة غامضة عكس الصورة التي رسمت في مخيلة الشعراء، فهي صورة بشعة لطائر يخطف الجنائز ليأكلها دون أن تلمحه الأبصاؤ، وهوطائر غربي ذوأحقاد صليبية، وهوطائر ظالم قد آلم العذراء ظلمه فتبرأت منه، ومن تصرفاته فيقول:

وحـدي على شفـة الظلام غريبة أردي الصليـب تعنـه الخصمـاءُ

عـاف الوجـود شعـاره ودثاره وتبرأت مـن ضيمـه (العـذراءُ)

ويحي على الزمن المعفّر في الردى ركـب السيـول هشـاشـةٌ وإباء[2]

وقد توالى توظيف رمز الطير في شعر ياسين بن عبيد بشكل كثيف وأعمق ليكون محورا رئيسا في الكثير من قصائده ورمز فعال ومؤثر في بنية القصيدة بدءًا من العنوان "على شفتي طائر من حنين"، و"في منطق الطير"، كما تحضر طيور أخرى عرفت في شعر الصوفية مثل الحمامة (الورقاء، والخطاف، والنورس)، وهذا الأخير قد ذكره ياسين بن عبيد وأنطقه بلسان الشعب العربي المضطهد الذي سحق وسلب أرضه فيقول:

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص39.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قالت نوارسه الجريحةُ

إننا أكل التواطؤ لحمنا

واسترف التهويد ما كان ادعاءُ

عروبة أبقاه!! [1]

ولأنه كان من أفراد هذا الشعب، فهويشاركه مأساته ويقاسمه همومه ويأبى أن يكون تغريده بعيدا عن سربه، فتلك الطيور/ الشعوب تبحث عن وطن يؤويها ويد تمتد لتساعدها كقوله:

على كبدي بلدي

والطّيور الّتي حومت فوقه ظمأ

لثمت في يدي

أثر العابرين! [2]

وقد اِتحد الطائر بالشاعر فصارا واحدا فيقول:

أنا أنت يا طائري المتوحد بالضوء

يا بوحها المتجلّي على قمم المتعبين

تطول بنا الغربة اليثربية

ينفضني عاتقاي

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص39.

[2] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص35.

وتمضي الخيول أمامي جيلا فجيلا

أقول: بمن يا خيول غدي تحتمين؟ [1]

ويصادفنا كثيرا هذا الاتحاد لدرجة أن الشاعر يصير طائر له جناحين فيقول:

لوكان يمنحك السحاب لجئته تطوي السحاب مواجدي وجناحي[2]

وقد يراه الآخرون على هاته الصفة كطائر يطير ويحط، فتكون له صورة الطفل الطائر له البراءة وخفة الروح وجمال الهيئة كما يقول:

قالت عشقتك طفلا حط فوق يدي في موعد أموي والهوى سرب[3]

ومن هذا الاتحاد إلى هيئة طائر كقوله:

هما جناحان ما انضما على جسدي حتى طوتنا المرايا السمر والعصر[4]

وكما رأته الحبيبة طفلا طائرا كذلك رآها هوكالحمامة ولا يغيب لها مقام إلا على يديه كقوله:

ارحلي امرأةً

في القناديل نامت

على زندها الأرض حلّن ضفائرها

واستقلّت

[1] المصدر نفسه، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص83.

[3] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص42.

[4] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص51.

على عرشها في الشجر

خولت لي السماوات أن تهبطي في يدي[1]

ولقد كان أيضا للحمامة نصيب من اهتمام الشاعر بصورتها في قوله:

ريشة ورطتني

ولي في جناح الحمامة

سنبلتان وناي! [2]

أوبهديلها فيقول:

سلّمي

فحدائق عينيك سيدتي

غربة أغلقت بابها الأزمنه

وتوالت هواجسها

قطعة قطعةً

والهديل القديم يراودها من وراي[3]

[1] المصدر نفسه، ص65.

[2] ياسين بن عبيد، هناك إلتقينا ضبابا و شمسا، ص32.

[3] ياسين بن عبيد، هناك إلتقينا ضبابا و شمسا، ص33.

هـ. رمز الذات الإلهية:

الشخصيات الدينية:

لقد استخدم ياسين بن عبيد عدة شخصيات دينية مكتسبا بذلك جملة من الدلالات المتنوعة ومن بين هذه الشخصيات نجده يوظف شخصية مريم العذراء فيقول:

وحدي على شفة الظلام غريبة أردي الصليب تعنه الخصماءُ

عاف الوجود شعاره ودثاره وتبرأت من ضيمه (العذراءُ)[1]

إن العذراء تحضر هنا كرمز للعفة والطهارة وتتبرأ من كل ما يسيئ بالإنسانية كما حال في مأساة سراييفووما فعله الصليب.

وإلى جانب العذراء نجد بلقيس التي لا يستحضرها الشاعر بذلك الثقل الديني، وما ورد في القرآن الكريم من قصتها مع النبي سليمان -عليه السلام-*، بل إستحضرها اِسما لامرأة ماتت من أجل قضية، وخلدها الشاعر نزار القباني برائعته "بلقيس"[2] الذي زادها رفعة وسموا فيقول بن عبيد:

يا شاعر الورد لم تحرج مصادحه إلاّ خزايا من الأقمار ما شربوا

بلقيس نامت على أجفانها مدن فجرية واستوت في الشهب ترتقب[3]

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص39.

* إشارة إلى سورة النمل، الآيات من 23 إلى 44.

[2] نزار القباني، الأعمال الشعرية الكاملة، م4، ص56.

[3] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص43.

ولقد آلم الشاعر ما آلت إليه الأوضاع من تغير في المفاهيم وتبدل القيم الأخلاقية وكثرة الفساد فاستدعى من تاريخنا الديني شخصيتين:

- شخصية حسان بن ثابت شاعر الرسول ﷺ وما في شعره من قيم الحق وما يحتويه من جمال فني ولكنه دنس بيد أدعياء التفتح فما كان من بن عبيد إلا أن يستميح حسان عذرا ويستغفر شعره فيقول:

ولوثوا الشعر من حسان منحدرًا عذرًا ومغفرة يا شعر حسان[1] !

- وشخصية سجاح التي إدعت النبوة رفقة الأسود العنسي، ومسيلمة الكذاب، معلنة عليهم الحرب حتى قضوا، لكن سجاح تبعث من جديد مقتنعة بذلك طورا باسم الثقافة وآخر باسم العصرنة فأهلكت القوم، فيقول:

أمت سجاح صفوف القوم وا عجبي واستقبلوهـا.. هنـا شعـار أديان

رادت بهم شاطئ النكران عابثـة خـالـوا نوافثهـا شـراع ربـان[2]

كما يستحضر الشاعر أيضا شخصية كسرى الفرس وقيصر الروم الذين حتى وإن فرقهما المعتقد وإختلاف الألسن فقد جمعتهما الضغائن التي يكنونها للمسلمين فيقول:

فلول كسرى من التاريخ راكضة لتغصب الحب حرف االله في بدني

[1] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص50.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يا نار كسرى إلى الأوطان زاحفة يرعاك قيصر لا قومي ولا وطني[1]

وهذه الوقفة على بعض الرموز الصوفية التي تجلت في شعر ياسين بن عبيد بشكل لافت للانتباه وجدير بالوقوف عندها مليا، وفي تظافرها مع غيرها كان ثراء قصائده، وأسهم الشاعر بدوره في إشباعها بمعان عميقة وكان توظيفه مبدعا أضفى على هذه الرموز إحاءات خاصة وشخصية مبرزا جماليات هذه الرموز.

[1] المصدر نفسه، ص30.

خاتمة

خاتمة:

في نهاية هذه الدراسة لشعر ياسين بن عبيد كان من واجبي تسجيل أهم النتائج التي توصلنا إليها وهي كالتالي:

- الرؤية الشعرية الصوفية هي جنس أونوع من أنواع المعرفة تتجاوز نطاق العالم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة بل هي طريقة للكشف والخلق والبناء ومعرفة ما وراء الظاهر.
- اللغة الشعرية الصوفية هي لغة رمزية لهذا التعبير باعتباره أكثر تجريدا وأدبية من اللغة الاعتيادية لأنها أكثر موافقة لاتجاههم التعبيري القائم على رمز والكناية.
- جمالية الإيقاع الصوفي تتمثل في الموسيقى الشعرية التي كانت وسيلة شعرية للتعبير عن مكنوناته فكان الإيقاع أحد الميزات الصوتية إذ تتميز بنبرتها المفعمة بالعشق الإلهي ومشبعة بنغمات الحب المتدفق والمترنمة بألحان الوجود الروحاني الإنفعالي.
- اكتسب النص الشعري الصوفي من خلال الرموز الصوفية معمقة موحية تدرس القدرة في توظيف الرمز وقدرة القارئ في تلقيه.
- اعتمد الشاعر ياسين بن عبيد كغيره من الشعراء المتصوفة المعاصرين الرموز وأعاد رؤيتها وفق نظراته الذاتية واتخذ من الرموز (المرأة – الخمرة – الطبيعة – الذات الإلهية) سبيلا دالا على البوح عما يختلج في ذاته وطريقة لإخماد نار غربته وشوقه.
- تجلى الخطاب الأنثوي في عدة دواوين شعرية وهي عادة معظم شعراء التصوف الذي يعتقدون الجمال الإلهي متمظهرا في الأنثى على حد تفكير الصوفية.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

سورة الأنعام

سورة مريم

سورة الحجرات

سورة الرحمان

سورة الضحى

المصادر

1. إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1913.

2. ابن الجوزي، تلبيس إبليس، دار العلم، بيروت، لبنان، 1403.

3. ابن تيمية، الصوفية والفقراء، تقديم محمد جميل الغازي، دار مدني، القاهرة، 1407.

4. ابن زيدون، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

5. ابن طبطبة، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة 02، 2005.

6. ابن عبيد ياسين: الشعر الصوفي الجزائري (المفاهيم والإنجازات)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007

7. ابن عبيد ياسين: الوهج العذري ،المطبوعات الجميلة، الجزائر،1995.

8. ابن عبيد ياسين: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1 ،1998.

9. ابن عبيد ياسين: غنائية آخر التيه، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1 ،2007

10. ابن عبيد ياسين: معلّقات على أستار الروح، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003

11. ابن عبيد ياسين: هناك التقينا ضبابا وشمسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر،2007

12. ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، المجلد 03.

13. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، الطبعة 01، 1997، المجلد 03.

14. أبوالعلاء العفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، لبنان.

15. أبوالوفاء الغنيمي، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة 03، 1999.

16. أبي منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة 01، 1963.

17. الإتليدي، محمد معروف بدياب، إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني عباس، تونس، دار التجاني المحمدي، م، 1981.

18. أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة 04، 1967.

19. أحمد زروق الفاسي، قواعد التوصف، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، الطبعة 02، 2005.

20. أحمد عبد العزيز القصير، عقيدة الصوفية، وحدة وجود الخفية.

21. أحمد مداس، لسانيات النص نحومنهج التحليل، الخطاب الشعري، دار جدار للكتاب العامي، عمان، أردن، طبعة 01، 2007.

22. أدوميس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ج03، ط01، 1978.

23. أدوميس، الصوفية والسيريالية العامية، دار الساقي، بيروت، لبنان، طبعة 01، 1992.

24. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة 01، 2014.

25. الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق زكرياء سيام، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، الجزائر.

26. الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، طبعة02، 1964.

27. أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، ط01، 2008.

28. إيليا أبوماضي، الخمائل، هيئة التصور الثقافة، القاهرة، 2004.

29. بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم.

30. بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد.

31. تارة نبيهة مدخل إلى فلسفة اللغة الوسيطي للشرتنوس، دط، 2006.

32. جابر عصفور، رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط01، 2008.

33. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، ج01، 1948.

34. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج03، ط03.

35. جبران سعود، معجم الرائد، بيروت، لبنان، طبعة 08، 2001.

36. جرير بن عطية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

37. جعفر بابوش، الأدب الجزائري، تجربة وآمال، طبع وهران، 2007.

38. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، طبعة 01، 1984.

39. حسان عبد الكريم، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث هجري، القاهرة مكتبة الأنجلوالمصرية، 1954.

40. الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، طبعة 05، دار الجبل، بيروت، 1981.

41. حسن الفاتح قريب الله، مفهوم الرمزي للخمر عند الصوفية، طبعة 01، مكتبة دار العربية للكتاب، القاهرة، 1999.

42. حسن الناضل، المفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط01، 2007.

43. حسين واد، جماليات الأنا في شعر الأعشى الكبير، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة 01، 2001.

44. الحلوي إيليا، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب، لبنان، بيروت، طبعة 02، 1989.

45. حمادة حمزة، جماليات الرمز الصوفي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2013.

46. خالد سليمان، الإيقاع في الشعر، خليل حاوي، مجلة أبحاث اليارموك، (سلسلة الآداب واللغات)، المجلد 07، العدد09، 1981.

47. خفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، الطبعة 01، 1980.

48. خلاف (السيدة جابر) الوجدان في فلسفة سوزان، الهيئة العامة للثقافة، مصر، 2000.

49. خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

50. خيرة حمر العين، جدل الحداثة في النقد الشعري العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، طبعة 01، 1996.

51. دليلة مكسح، المرجعيات الفكرية والفنية في شعر بن عبيد.

52. ديفيد ابر كروميّ، مبادئ علم الأصوات العام، تح: محمد فتيح، ط1، 1988.

53. ديوان ابن فارض، بيروت، دار الكتب العلمية، 1990.

54. ديوان رابعة العدوية، حققه وضبطه وعلق عليه فوزي الجير، دار التميز للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، 1999.

55. رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999.

56. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد ياسل، عيون السوء، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة 01، 1998.

57. الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار بيروت، للطباعة والنشر، بيروت، 1970.

58. سعد الله، أبوقاسم، أفكار جامعة دار الغرب الإسلامي،، بيروت، طبعة 02، 1977.

59. سعيد الورقي، السعي لغة الشعر العربي الحديث والطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، طبعة 03، 1981.

60. سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، طبعة 02، 1425هـ / 2008م.

61. سليمان القرشي، الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمال والمقدس، مجلة فكر ونقد، الرباط، 2001.

62. السيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الصادر، بيروتّ، لبنان.

63. شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، الطبعة 03.

64. صبحي محي الدين، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، دار العودة، بيروت، لبنان، طيعة 03، 1997.

65. صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

66. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة أنجلوالمصرية، القاهرة، 1978.

67. الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة 01، 2007.

68. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، بيروت، 1978.

69. عباس العقاد، اللغة الشاعرة، بيروت، المكتبة العصرية، 1980.

70. عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مصر، مؤسسة الشباب الجامعة، 1985.

71. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل.

72. عبد الخالق بوراس، سياقات اللغة والدراسات البيئية، المجلد 04، الطبعة 03، 2019.

73. عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، مقدمة، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة 02، المجلد 02، 1958.

74. عبد العزيز محمد حسن، علم اللغة الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة 01، 2011.

75. عبد الله العثي، الأسئلة الشعرية، البحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة 01، 2009.

76. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافة العربي، الدار البيضاء، المغرب، طبعة 06، 2006.

77. عبد الله محمد غداوي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 04، 1998.

78. عبد المالك مرتاض، تحليل قصيدة أين ليالي لمحمد العبد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

79. عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مديولي، القاهرة، طبعة 01، 2003.

80. عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، القاهرة، دار الثقافة، 1978.

81. عبد المنعم شلبي، تذوق الجمال في الأدب، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

82. عبد الوهاب البياتي، تجربتي، منشوارت نزار القباني، بيروت، طبعة 01، 1998.

83. عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء.

84. عدنان بن ذريل، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

85. عز الدين إسماعيل، الدراسات النقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، 1978.

86. عفاف مصباح بلق، التصوف الإسلامي، مجلة كليات التربية، كلية الشريعة والقانون، العاجيلات، جامعة الزاوية، المغرب، يونيو2019.

87. علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، مصر، دار المعارف، 1983.

88. علي بن جهم، الديوان، تحقيق خليل مردم، دار صادر، بيروت، الطبعة 03، 1996.

89. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، دار الفضيلة، القاهرة، تحقيق محمد صديق المنشاوي، الطبعة 01، 2004.

90. علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة 01، 1990.

91. علي محمد يونس، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد، المتحدة، الطبعة 01، 2004.

92. عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1981.

93. عنترة بن شداد،

94. عيسى لحيلح، حوار خاص، جلسة علمية بمكتبة حاوره طالبه.

95. فاضل تامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1988.

96. فريد الدين العطار، منطق الطير، الترجمة، بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، الطبعة 03، 1984.

97. الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الجبل للطباعة، ج02.

98. قشيري، الرسالة القشيرية في عالم التصوف، تحقيق أحمد عناية، محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، طبعة01، 2004.

99. القط عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، طبعة 02، 1961.

100. لالاند أندري، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، مجلد 01، طبعة 01، 2001.

101. محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشف، 2000.

102. محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، الطبعة 01، 2005.

103. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987.

104. محمد يحي زكرياء، وحناش فضيلة، بناء المفاهيم، (المقاربة المفاهيمية)، وزارة التربية الوطنية، الجزائر، 2008.

105. مخطار حبار، شعر أبي، مدين تلماسني، (الرؤيا والتشكيل)، دار العلم، بيروت، لبنان، 2006.

106. مراد يوسف، دراسات في التكافل النفسي، مؤسسة هنداوي، الطبعة 01، المملكة المتحدة، 2020.

107. نزار قباني، الأعمال الشعرية كاملة، م04.

108. هلال محمد غانمي، النقد الأدبي، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، سنة 1999.

109. هنري بير، الأدب الرمزي.

110. الوحي عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، طبعة 01، 1989.

111. وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي (حتى القرن السابع هجري)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

112. Baldick Chris : Concise Dictionary of literary terms, oxford university, Newyork press, 1986, p198.199.

الملاحق

الملحق

ابن عبيد ياسين :

من مواليد 07 جويلية1958م بماوكلان- بوقاعة-(إحدى دوائر مدينة سطيف) . تلقّى تعليمه الابتدائي بزمورة (إحدى دوائر مدينة برج بوعريريج) ، واصل تعليمه الإكمالي والثانوي بمدينة البرج، ثمّ انقطع إلى الأخذ عن الصوفيّ الجليل عمر أبي حفص الزموري -رحمة االله عليه-.امتهن التدريس مدة ، ثمّ التحق بجامعة سطيف ليتخرج فيها بشهادة اللّيسانس في الأدب العربي. وانتقل إلى جامعة السربون(باريس) ليعود منها بشهادة الدراسات المعمقة A.E.D سنة 2003م. عاد إلى جامعة سطيف فنال شهادة الماجستير، ووظّف بالجامعة نفسها. وهومسجل للدكتوراه في النقد المعاصر بمعهد اللّغات والحضارات الشرقية بباريس. صدر له: - الوهج العذري1995 -أهديك أحزاني2000 – معلّقات على أستار الروح2003 – غنائية آخر التيه2007 -.وهناك التقينا ضبابا وشمسا2007.

الملخص:

يعد موضوع التصوف في الشعر الجزائري المعاصر من أحد المواضيع التي أخذت اهتمام كبير من النقاد والدارسين لانفتاحه على سمات الحداثة والعصرنة.

ولقد شكلت دواوين الشاعر ياسين بن عبيد توجها من توجهات الحداثة الشعرية وملمحا من ملامح الخطاب الصوفي في العصر الحديث وذلك في تجليه في جماليات تشكيل النص الصوفي بلغة إيحائية وتوظيفات ترميزية.

Summary:

The subject of Sufism in contemporary Algerian poetry is one of the topics that has attracted great attention from critics and scholars due to its openness to the features of modernity and modernity.

The collections of the poet Yassin Ibn Abid constituted one of the trends of poetic modernity and a hint of the features of the Sufi discourse in the modern era, in its manifestation in the aesthetics of shaping the Sufi text in suggestive language and symbolic utilities.

الفهرس

إهداء 4

شكر وعرفان 5

مقدمة 6

مقدمة ..... أ

الفصل الأول : جماليات التشكيل النص الصوفي الرابع: مقومات الشعر الصوفي

1- الرؤيا الشعرية الصوفية: 5

أ- تعريف الرؤيا: 5

لغة: 5

2- تعريف الشعرية: 7

لغة: 7

اصطلاحا: 9

3- الرؤيا الشعرية : 10

4- الرؤيا الشعرية الصوفية: 14

1- اللغة الشعرية الصوفية 18

أ- اللغة الشعرية: 18

ب- التجربة الشعرية: 19

ج- عناصر التجربة الشعرية: 20

-الوجدان: 21

- الفكر:.....21
- الصياغة الفنية:.....21
2- علاقة الشاعر باللغة:.....22
3- خصائص اللغة الشعرية:.....24
أ. الإختلاف والمفارقة:.....24
- الإيجابية.....24
ب. الإرتباط:.....25
ج. النسيج الإيقاعي:.....25
4- اللغة الصوفية:.....26
5- نموذج للغة الشعرية الصوفية عند الأمير عبد القادر:.....27
المبحث الثالث: جمالية الإيقاع في الشعر الصوفي.....29
1-مفهوم الإيقاع:.....29
أ- لغة:.....29
ب- إصطلاحا:.....29
3- مستويات الإيقاع:.....31
- إيقاع خارجي:.....32
- إيقاع داخلي:.....32
- الإيقاع النفسي:.....33
6- جماليات الإيقاع في الشعر الصوفي:.....35
7- نموذج لقصيدة ابن فارض (جماية الإيقاع):.....37
- الإيقاع الداخلي.....39

- مستوى اللفظ 44
- مستوى العبارة: 45
- الإيقاع الخارجي: 46
البحر: 46
القافية: 47
المبحث الرابع: مقومات الشعر الصوفي: 49
2- تعريف الرمز: 49
أ- لغة: 49
ب- اصطلاحا 50
3- الفرق بين الرمز والإشارة: 51
4-أشكال الرمز الصوفي: 52
أ. رمز المرأة 52
ب. رمز الخمرة: 54
ج. رمز الطبيعة : 56
5- جماليات الرمز الصوفي 57

الفصل الثاني: النص الصوفي وعلاقته بالتخييل الشعري في شعر ياسين ين عبيد

المبحث الأول: كفاءة المتلقي في شعر ياسين بن عبيد 59
1- التناص 59
المبحث الثاني: الرمز الصوفي وتعدد المعنى. 66
1- الرمز الصوفي: 66
أ. لغة 66

ب. اصطلاحا..... 66

- رمز الطير: 68

- رمز الخمرة: 71

- رمز المرأة: 75

المبحث الثالث: المكون الإستعاري ولذة النص الصوفي (الخمرة، المرأة، الطبيعة، الذات الإلهية). 79

1- الرمز الصوفي: 79

أ. رمز الخمرة: 79

ج. رمز المرأة: 91

د. رمز الطبيعة: 105

اللوز: 105

الطير: 107

هـ. رمز الذات الإلهية: 113

الشخصيات الدينية: 113

خاتمة: 117

قائمة المصادر والمراجع: 119

الملاحق 129

الملخص: ..... **Erreur ! Signet non défini.**