الجمهوريـة الجزائرية الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليم العـالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون –تيارت-
كليـة الآداب واللغـات
قسم اللغة العربية وآدابها

دلالة الشعر الشعبي في ضوء المعتقدات الشعبية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص: أدب شعبي

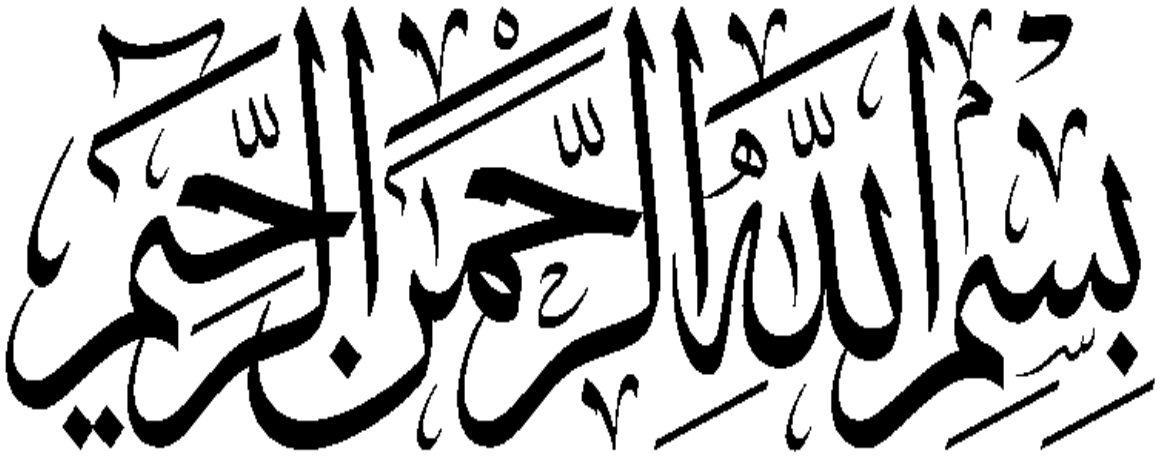
إعداد الطالبة:
*سمية بن خليفة

إشراف:
* الأستاذ الدكتور: معازيز بوبكر
* الأستاذ الدكتور: أحمـد زغب

أعضاء لجنــة المناقشــة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصّفــة
نهاري شريف	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون - تيارت	رئيسـا
معازيز بوبكر	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون – تيارت	مقـررا
أحمد زغب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي	مساعد المقرر
كبريت علي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون - تيارت	ممتحنـا
شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون - تيارت	ممتحنـا
بن عمر سهيلة	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي	ممتحنـا

الموسـم الجامعـي :1444/1443هـ * 2023/2022 م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إليهما.....

أمي وأبي.

أهدي هذا العمل اعترافا بفضلهما.

شكر وعرفــان

أرفع يديّ إلى الله عزّ شأنه شكرا واعترافا بفضله.

ثم أنسج خالص شكري وثنائي لأستاذيّ الكريمين/

الدكتور معازيز بوبكر والدكتور أحمد زغب اللّذان تفضّلا عليّ بإشرافهما لإنجاز هذا العمل.

كما أتوجّه بعظيم الشكر والامتنان إلى صاحب العطاء الذي لا ينفد "والدي الكريم" الذي تحمّل معي عناء السّفر في سبيل إتمام دراستي.

وأسدي جميل الامتنان لكل أفراد عائلتي عمّا أمدّوه لي من دعم مادي ومعنوي.

كما أتوجه بوافر الشكر لكل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بن خلدون، وإلى كل الأصدقاء.

سمية بن خليفة

مقدمـــة

للثقافة الشعبية دور بارز في تشكيل وتعزيز ثقافات الشعوب عاكسة تطلّعات وأفكار حامليها، إلا أن المجتمعات في الأعوام الأخيرة أصابتها تغيّرات عديدة طالت الصعيد الثقافي، وأدت إلى تراجع الاهتمام بالثقافة الشعبية بصفة عامة، والأدب الشعبي بصفة أخص، فآلت بالعديد من أشكال الثقافة الشعبية إلى الزوال والاندثار أمام تراجع الأجيال الأخيرة عن جمعها وتدوينها أمام ظهور وسائل تكنولوجية حديثة حلّت محل ما اختزنته الذاكرة الشعبية لعقود مديدة، من حكايات وألغاز وأغاني وأشعار...

ورغم ما أصاب أشكال التعبير الأدبي الشعبي من تقلّص وفتور، إلا أن الشعر الشعبي عموما خاصة الصوفي منه لا زال يتداول بين أفراد الجماعة الصوفية إن لم نقل بين أفراد المجتمع عامة، خاصة تلك القصائد التي تلقى في الحضرات والحفلات الدينية، لما له من دور في نشر تعاليم الطرق الصوفية وتعميق أفكارها وممارساتها الطقوسية، وباعتبار هذه الأخيرة –المعتقدات والممارسات الطقوسية– أحد أشكال التعبير الشعبي التي تفصح عن أفكار وهوية الجماعة الصوفية الشعبية وتصوّراتها للعالم المقدّس الشعبي، من هذا المنطلق خضنا غمار دراسة الشعر الشعبي الصوفي بتناوله في ضوء المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية، محاولة منا لسدّ بعض الثّغرات الملموسة على مستوى المكتبة الأكاديمية الجزائرية بتجاوز فكرة الجمع الميداني للشعر الشعبي ومساءلة النص الشعري الشعبي الصوفي ودراسته من منظور منهجي حديث معاصر، دحضا للآراء التي حاولت التقليل من مخيلة الشاعر الشعبي ووسمها بالسطحية والبساطة والابتعاد عن الابداع؛ من هذا المنطلق توطّدت الأسباب التي دفعت بنا للبحث في نصوص شعرية صوفية شعبية عبّر من خلالها الشاعر عن الحياة الروحية للصوفي الشعبي ورؤيته للحياة من خلال إيمانه بكرامات الولي وتمسكه بمعتقدات الطريقة وما تمليه من طقوس. كما أن افتقار الشعر الشعبي الصوفي للبحث الأكاديمي المعمّق مقارنة بنظيره الفصيح دافع آخر من دوافع البحث في هذا الميدان إدراكا منا بأهمية هذا الشعر.

ولدراسة هذا النوع من الشعر وقع اختيارنا على مدونة شعرية تنسب قصائدها لشعراء ينحدرون من نفس المنطقة "وادي سوف" ويختلفون من حيث الانتماء الطرقي الصوفي، فاشتملت

المدونة على قصائد شعراء ينتسبون للطريقة القادرية، وقصائد ينتسب قائلوها للطريقة التيجانية، وأخرى تعود لشاعر شعبي ينتسب للطريقة الرحمانية، ومن هنا جاء موضوع الدّراسة موسوما بـ :

"دلالة الشعر الشعبي في ضوء المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية" –دراسة سيميائية–

ومن خلال هذه الدراسة عالجنا إشكالية تختلف نسبيا –في حدود اطلاعي– عن الدراسات التي عثرنا عليها في تناول الشعر الشعبي الصوفي الجزائري:

ما مدى حضور المعتقدات الشعبية والطقوسية في قصائد الشاعر الصوفي الشعبي، وما مدى انعكاسها على دلالات النص الشعري الشعبي الصوفي شكلا ومضمونا؟

وما مدى فاعلية المقاربة السيميائية للنص الشعري الشعبي الصوفي؟ فهل بإمكانها الكشف عمّا هو مضمر في عمق النص؟ أم أنها قد تعجز عن ذلك باعتباره شعرا نابعا عن مخيلة شعبية تعتمد البساطة في الأسلوب؟

ومن خلال هذين الإشكالين تفرّعت تساؤلات أخرى تحاول إزاحة الغموض الذي يكتنف مصطلح المعتقدات والطقوس وعلاقتهما بالدين، ورصد أهم المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية المتجلّية ضمن قصائد المبدع الشعبي الصوفي.

ولمعالجة الإشكالات التي تحيط بالموضوع، انطلقنا **بمقدمة**، فيما قسّمنا متن الدراسة إلى مدخل نظري وثلاثة فصول:

فمن خلال **التمهيد النظري** حاولنا تفكيك عنوان الدراسة وتحديد مفاهيم أهم مصطلحاته قصد بلورة فكرة عامة عن الموضوع، فعرّفنا الدين من وجهات نظر تختلف باختلاف ميدان وثقافة

الدارس، وكذا مفهوم التصوّف مع الإشارة إلى مقومات كل منهما "الدين والتصوف" بتحديد مفهوم كل عنصر على حدة، بتناول مفهوم المعتقد والطقس و الأسطورة، والمعتقدات الشعبية.

وبعد الإحاطة بالمفاهيم العامة للدراسة كان **الفصل الأول** المعنون بـ "تجلي المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية على مستوى المضمون"، وقد ركّزنا على رصد واستجلاء مقوّمات المؤسسة الصوفية الواردة على مستوى مضمون القصائد، فعلى مستوى المبحث الأول وقفنا عند أهم المعتقدات الشعبية الواردة في نصوص المدونة، وخصّصنا المبحث الثاني من الفصل لرصد أهم الممارسات الطقوسية الصوفية، بينما تطرقنا في المبحث الثالث منه لعنصر الكرامة ضمن النصوص الشعرية.

وانطلقنا **في الفصل الثاني** بدراسة "المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية على مستوى الشكل" ووفق مستويات ثلاثة، فعلى المستوى الصوتي تناولنا الإيقاع والوزن وأهم المظاهر الصوتية ودورها في إنتاج الدلالة وتعزيزها، أما على المستوى التركيبي فقد حاولنا الوقوف عند أهم التراكيب اللغوية التي وظفها الشاعر الشعبي الصوفي للتعبير عن منطلقاته وأفكاره الصوفية، أما على المستوى الدلالي فتناولنا المعجم الشعري ودلالات الألفاظ، والحقول الدلالية والصورة الشعرية.

وعند آخر فصل وهو **الفصل الثالث**، حاولنا الكشف عن الدلالات المضمرة في باطن النصوص الشعرية بتناولها وفق آليات المنهج السيميائي" سيميائية المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية في النص الشعري، فورد هذا الجزء بتحليل النص الشعري وفق منظور سيميائي بشقيه السردي والاستهوائي، فتناولنا في المبحث الأول من الفصل سيمياء السرد بتتبع أهم البرامج السردية والبنى المضمرة في النص، ولجأنا في المبحث الثاني إلى رصد أهم الأهواء المضمرة في النص الشعري الشعبي ودراستها من منظور سيمياء الأهواء.

وأنهينا هذه الدراسة **بخاتمة** لخصنا من خلالها أهم النتائج المتوصّل إليها.

ولمعالجة إشكالية الدراسة ارتأينا الاستعانة بالمناهج النسقية من بنية وأسلوب غير مهملين بعض العناصر السياقية التي تساعد على استكناه النصوص وتحليلها، فاتبعنا المنهج الأسلوبي للوصول إلى بنى النصوص ودورها في إنتاج الدلالة، فيما كانت أفكار غريماس الممثلة في المنهج السيميائي معينا لنا في ملامسة بنية وأفكار الجماعة الصوفية الشعبية التي أنتجت النص بمختلف أبعاده، والكشف عن رؤى وأهواء الجماعة الصوفية المضمرة في النصوص الشعرية الشعبية.

وما يمكن الإشارة إليه، أن اهتمامنا بالشعر الشعبي الصوفي كان بالتركيز على جانبين لم تتناوله الدّراسات السّابقة التي تناولت الشعر الشعبي الصوفي الجزائري، الجانب الأول هو أننا تناولنا المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية وتأثيرها في مضمون وشكل ودلالة النص الشعري الشعبي، وهو جانب لم تتناوله الدّراسات السّابقة –بحسب اطلاعي–، أما الجانب الثاني هو تعاملنا مع النصوص الشعرية الشعبية الصوفية وفق المنهج السيميائي السردي والاستهوائي للكشف عن البنى والأهواء المضمرة في النص، هذا وقد كانت هناك بعض الدّراسات التي تناولت النص الشعر الشعبي الصوفي إلا أن أغلبها كانت تتمحور حول الشكل والمضمون، من غير رصد للمعتقدات والطقوس الشعبية الصوفية ودون التعامل معها سيميائيا، فتناول عبد الحق زريوح "الخصائص الشكلية للشعر الملحون الصوفي في شمال الغرب الجزائري -1871-1954"، وتناول عبد الله الركيبي في دراسته "الشعر الملحون الديني" مسألة المصطلح مع دراسة مضامين النصوص، وتناول عبد القادر فيطس قضاياه الموضوعية وظواهره الفنية في دراسة معنونة بـ "الشّعر الملحون الديني الجزائري –قضاياه الموضوعية وظواهره الفنية"، أما الدراسات العامّة للشعر الشعبي بشكل عام فقد تناول الباحث "أحمد زغب" الشعر الشفاهي من منظور أسلوبي سيميائي "جمالية الشعر الشفاهي نحو مقاربة أسلوبية سيميائية"، أمّا على مستوى الدراسات العربية –المطّلع عليها– فقد كانت دراسة إبراهيم عبد الحافظ "الشعر الصوفي الشعبي" أبرزها، إذ تناول أثر قيم ومعتقدات الجماعة الشعبية الصوفية في الشعر الشعبي الصوفي ، متناولا الخصائص الفنية واللغوية لهذا الشعر.

هذا ولا نغفل استفادتنا من بعض المراجع التي تدور في فلك الدراسة، من ذلك كتاب "الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي" مصطفى حركات، "الأعمال الكاملة" لمحمد المرزوقي، " الأدب الشعبي في ليبيا" لمحمد سعيد القشّاط ، هذا وقد اعتمدنا على مراجع عديدة في دراسة الموضوع نذكر منها :

- عبد الله شلبي: التدين الشعبي لفقراء الحضر.
- منال جاد الله: التصوف في مصر والمغرب.
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية.
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري.
- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية.
- السعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.
- جمال حضري: سيميائية النصوص.
- ألجيرداس غريماس و جاك فونتنيي: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس.

وبعيدا عن الصعوبات الذاتية فقد واجهتنا صعوبات موضوعية عديدة، أهمها ندرة الدراسات في ميدان الشعر الشعبي الصوفي والتي لم نعثر إلى على القليل منها، كما لم نعثر –في حدود بحثنا– على دراسة تناولت الشعر الشعبي الصوفي وفق آليات المنهج السيميائي، في حين تناول الدارسون نظيره الفصيح وفق آليات هذا المنهج.

ومن بين الصعوبات الموضوعية التي واجهتنا، تعدد مصطلحات المنهج السيميائي وتشعّب آلياته، وعدم اتفاق الدّارسين على آلية موحّدة في تناول النصوص. مع عدم عثورنا على دراسات تناولت الشعر الشعبي الصوفي الجزائري من منظور سيمياء السرد والأهواء.

وفي الأخير أتوجّه بجميل شكري و خالص امتناني لأستاذيّ الكريمين: الدكتور "معازيز بوبكر" و الدكتور "أحمد زغب" اللذين تفضلاّ عليّ بالإشراف على هذه الأطروحة ولم يبخلا بتوجيهاتهما الدّقيقة والبناءة.

الطالبة / بن خليفة سمية

2023-05-20

جامعة ابن خلدون –تيارت–

تمهيد نظري

أولا – مؤسسة الدين وفرع مؤسسة التصوف:

I. مؤسسة الدين:

قبل الولوج في دراسة أي ظاهرة، يتطلب منا الأمر تحديد إطارها المفاهيمي، وما تؤسّس عليه من مقوّمات:

1. الدين في الثقافات الإنسانية:

يعد الدين ضرورة انماز بها الإنسان وانفرد بها لتقتصر عليه دون سائر الكائنات الحية، فمنذ وجوده على وجه المعمورة تشبث بالدين وعكف يفسّر ويزيل كل ما يحيط به من غموض "فما هو غير مفهوم يجعله الدين مفهوما، وما لا معنى له يجترح الدين له معنى، ليس بوسع الإنسان أن يعيش في عالم كله ألغاز ومجاهيل (....)، ذلك سيقوده إلى الخوف والرعب وربما إلى الجنون(....)، الدين يمتلك جهاز تفسير يسمح بعدد التأويلات وتوالدها"[1]، فهو ضرورة حياتية لا يمكن للفرد الاستغناء عنها فقد "وجدت وتوجد جماعات إنسانية من غير علوم وفنون وفلسفات، ولكنه لم توجد قط جماعة بلا ديانة"[2].

وأمام عدم إمكانية عزل الدين عن حياة الأفراد، باعتباره الجانب القدسي في حياة الفرد، وأمام تنوع الديانات، سماوية ووضعية، من إسلام ومسيحية، ويهودية، وبوذية، اختلفت وجهات نظر العلماء حول فكرة الدين، سنحاول الإحاطة بأبرزها بعد الاستئناس ببعض الاشتقاقات والمعاني اللغوية لمعنى الدين.

أ- الدين لغة:

قبل تتبع معاني كلمة الدين في المعاجم اللغوية العربية، نقف قليلا عند مزاعم بعض المستشرقين بأن لفظة (الدين) من أصل أعجمي، وأنها من الألفاظ المعرّبة، أصلها فارسي هو (دَيْنا)، وقد دخلت في العربية قبل الإسلام بمدة طويلة. وترد لفظة (دين) بمعنى الحشر في الإرمية والعبرانية

[1] عبد الجبار الرفاعي: الدين والظمأ الأنطولوجي، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2016، ص 5-6.

[2] Henry Bergson, les Deux sources de la morale et de la-Religion(1932),p62

كذلك. وهي (دينو) في الإرمية. وتقابل لفظة Daino الإرمية لفظة الديان في العربية . وهي بمعنى القاضي في هذه اللغة. وتعني لفظة (دين) القضاء في اللغة البابلية . و(ديان) (ديونو) Dayono، الحاكم والمجازي والقاضي في لغة بني إرم. وهي بهذا المعنى في العربية أيضا.[1]

أما عند علماء اللغة، وبعد تتبعنا لمعاني كلمة الدين في لسان العرب، ومقاييس اللغة والقاموس المحيط، ثبت أن الكلمة تنحدر من الجذر اللغوي "د ي ن"، وتفيد معنى الجزاء والحساب كما ورد في لسان العرب "والدِّين الجزاء والمكافأة. ودِنته بفعله دَينا: جزيته ..ويوم الدِّين يوم الجزاء. وفي المثل كما تدين تدان أي تجازى بفعلك...ويقول "الدِّين: الحساب، ومنه قوله تعالى « مالك يوم الدين » وقيل معناه مالك يوم الجزاء، وقوله تعالى« ذلك الدّين القيّم » أي ذلك الحساب الصحيح والعدد المستوي... [2]

ووردت بمعنى الطّاعة والانصياع والذلّ، يقول ابن منظور: "والجمع الأديان. يقال دان بكذا ديانة، وتديّن به فهو متديّن ، وديّنت الرجل تديينا إذا وكلته إلى دينه. والدّين: الإسلام، وقد دنت به...ويقال: دان نفسه أي أذلها واستعبدها...والدّين لله ... إنّما هو طاعته والتعبد له. ودانه دينا أي أذلّه واستعبده."[3]

وجاء في مقاييس اللغة : "دين، الدال والياء والنون أصل واحد إليه يرجع فروعه كلّها. وهو جنس من الانقياد والذلّ. فالدِّين : الطّاعة، يقال دان له يدين دينا، إذا أصحب وانقاد وطاع. وقوم دينٌ، أي مطيعون منقادون...والمدينة كأنّها مفعلة، سمّيت بذلك لأنها تقام فيها طاعة ذوي الأمر.

والمِدينةُ : الأَمَةُ . والمدينُ : العبدُ، كأنهما أذلهما العمل." [4]

[1] ينظر: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،ج6، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1970، ص6،7.

[2] ابن منظور: لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص169.

[3] المرجع نفسه، ص169، 170

[4] ابن فارس: مقاييس اللغة، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1979م، ص319.

وأوردها صاحب اللّسان بمعنى العادة والشأن: "والدّين العادة والشأن ، تقول العرب مازال ذلك ديني وديدني أي عادتي".[1] ويقول ابن فارس:"... فأمّا قولهم إنّ العادة يقال لها دين، فإن كان صحيحا لأن النفس إذا اعتادت شيئا مرّت معه وانقادت له"[2]

ب- الدين اصطلاحا:

كلّما تعلّق الأمر بدراسة ظاهرة من ظواهر الحياة الإنسانية كالدين، حتما سنشهد تباين الدّارسين في تحديد وضبط مفهومها، فهو في نظر الفيلسوف يختلف عن نظرة عالم النفس، وعالم الأديان، عالم الاجتماع، ودارس الأنثروبولوجيا، والمفكرين الإسلاميين، كل هذا وقد كان لتعدد الأديان واختلافها سبب في تعزيز مشكل تحديد معنى الدين، وهو ما أدى ببعض الاتجاهات الغربية بوضع نظريات متباينة تفسّر نشوء الظاهرة الدينية وأسباب تمسّك الفرد بالدين، فلماذا ظهر الدين؟ وكيف ظهر؟ فأنصار المذهب الطبيعي ومن بينهم "ماكس مولر" فسّروا باعث الفرد للتدين تعظيمه للطبيعة بسبب التأمل فيها، والخوف منها، أما أنصار المذهب الحيوي وعلى رأسهم "تايلور" و"سبنسر" زعموا أن باعث الفرد إلى التدين هو تبجيله لأرواح الموتى واعتقاده في قدرتهم على تحقيق النفع ودرء المضار عنه من جهة و إلحاق الأذى به من جهة أخرى، بينما يقر "تايلور" بأن سبب تدين الفرد يعود للتفكير الطفولي للإنسان البدائي الذي اعتقد بأن لكلّ مظاهر وعناصر الطبيعة أرواح تتحكم في مصيره دون تمييز بين الجماد والحيوان فعكف على تقديسها والتقرّب منها، وظنّ أن للكواكب وعناصر الطبيعة أرواح فانقاد لها وراح يبجّلها ويتقرب منها. فيما ذهب عالم الاجتماع الفرنسي "إميل دوركايم" صاحب المذهب الطوطمي إلى اعتبار أنّ الطوطمية هي أصل الدّين.[3]

وأمام صعوبة إعطاء تعريف جامع مانع للدين سنقف عند أبرز الآراء المتداولة في تحديد المفهوم، فهناك من حصر معنى الدين في زاوية فردية محدودة دون أن تتضح عمومية الظاهرة الدينية،

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد 13، ص169.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، ج2، ص319.

[3] ينظر: علي سامي النشّار: نشأة الدين-النظريات التطورية والمؤهلة، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 20 وما بعدها.

فهو في نظر "سبنسر" "الإحساس الذي نشعر به حينما نغوص في بحر من الأسرار"، ويحدّده "ماكس مولر" بأنه "احساسنا باللامتناهي"[1]، وقدّم "هيجل" تعريفا للدين بناءً على الجانب العقلي والمعرفي مستبعدا جانب العبادة والسلوك "المعرفة التي تكتسبها النفس أو الروح المحدودة لجوهرها كروح مطلقة"[2]، أما جون ستيوارت ميل يقول "إن جوهر الدين هو الاتجاه القوي المتحمس للعواطف والرغبات نحو هدف مثالي يعتبر أسمى وأشرف من كل غرض أناني أو رغبة ذاتية"[3]، كلها مفاهيم لا تولي اهتماما بوجود الذات الإلهية، فالدين في نظر هؤلاء لا يستدعي وجود ذات إلهية ينقاد الأفراد لمنهجها وتتحكم في مصيرهم.

وعلى نقيض الآراء السابقة، برزت آراء ناقشت "فكرة الدين" من خلال تسليط الضوء على فكرة الألوهة والمعتقدات، كالتعريف الذي صاغه "جيمس فريزر" محددا قوامه في الاعتقاد في وجود قوى خفية وطقوس تمارس للدنو منها فهو –الدين – "عملية استرضاء وطلب عون قوى أعلى من الإنسان، يعتقد أنها تتحكم بالطبيعة والحياة الإنسانية، وهذه العملية تنضوي على عنصرين: الأول نظري والثاني تطبيقي، فهناك أولا الاعتقاد في وجود قوى عليا تتحكم في مصير الفرد، تتلوها محاولات عملية لاسترضاء هذه القوى ولا يصح الدين بغير توفر هذين العنصرين"[4] وتبنى "Réville" الفكرة ذاتها ليقول بأن الدين هو "تحقيق الحياة الإنسانية بواسطة الإحساس بأن رباطا يصل الروح الإنسانية بالنفس الخفيّة التي تعترف الأولى بما لها من سلطان على العالم وعليها–والتي يجب أن تكون شاعرة بالاتصال بها دائما"[5]، ويقول "شلاير ماخر" قوام حقيقة الدين "شعورنا بالحاجة والتبعية المطلقة لقوّة ماهرة، فلا ريب أن هذا الشعور ركن أصيل لا بد منه في تحقيق ماهية الدين من حيث هو."[6] فهو "الشعور باللانهائي واختبار له، وما نعنيه باللانهائي هنا هو وحدة وتكامل العالم المدرك.

[1] علي سامي النشّار: المرجع السابق، ص23

[2] فرج الله أبو عطا الله: نشأة الدين والتدين بين التوحيد والتطور، مكتبة الأزهر الحديثة، طنطا، ط2، 2002، ص79.

[3] محمد كمال جعفر: الإنسان والأديان، دار الثقافة، قطر، ط1، 1985، ص16، 17.

[4] ينظر: جيمس فريزر : الغصن الذهبي،ج1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، الإسكندرية، 1971، ص 218.

[5] علي سامي النشار: المرجع السابق، ص26

[6] محمد عبد الله دراز: الدين، مطبعة الحرية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 40

وهذه الوحدة لا تواجه الحواس كموضوع وإنما تنبني عن نفسها للمشاعر الداخلية، وعندما تنتقل هذه المشاعر إلى حيّز التأملات، فإنها تخلف في الذهن في فكرة الله. وإن الخيال الفردي هو الذي يسير بفكرة الله إما نحو المفارقة والتوحيد، أو نحو نوع غير مشخص للألوهة يتسم بوحدة الوجود"[1].

كلها آراء ومفاهيم تتفق على حصر مفهوم الدين بالتركيز على ركن أساسي ألا وهو الاعتقاد في وجود قوى عليا تتحكم في مصير الفرد ويشعر بالانقياد والخضوع المطلق لها في تسيير شؤونه الحياتية وتنظيمها.

ويذهب "تايلور" إلى تقديم تعريف للدين يشمل الأديان التي تؤمن بالموتى والأرواح والشياطين...عندما أخرج معنى الآلهة إلى معنى أوسع وأشمل، واستبدله بالكائنات الروحية، فالدين هو "الاعتقاد في موجودات روحانية"[2].

يأتي "إميل دوركايم" ليدحض الآراء والتصورات السابقة وعلى رأسها تعريف "جيمس فريزر" للدين، لينادي بفكرة استبعاد الألوهة في تحديد معنى الدين، وكانت حجته في ذلك أن هذا التعريف لا ينطبق على الديانات التي لا آلهة لها، فهو "مجموعة متماسكة من العقائد والعبادات المتصلة بالعالم المقدس، أي المنفصلة والمحاطة بالتحريم، والتي تنظم سلوك الإنسان حيال هذا العالم، حيث تؤلف هذه المجموعة وحدة دينية تنظم حياة كل من يؤمنون بها"[3]، هذا وقد قدّم "إميل دوركايم" تصوّرا جديدا للدين يقوم على أساس شطر الوجود إلى عالمين مختلفين أحدهما مقدّس والآخر دنيوي، فالدين في نظره هو" نظام متّسق من المعتقدات، التي تدور حول موضوعات مقدّسة يجري عزلها عن الوسط الدنيوي، وتحاط بشتى أنواع التحريم، وهذه المعتقدات والممارسات تجمع كلّ المؤمنين والعاملين بها في جماعة معنوية واحدة تدعى الكنيسة؛ أي الملّة"[4]، وذات الفكرة تبناها مؤرخ الأديان "ميرسيا إلياد" واستند عليها في تحديده لمعنى الدين "يتجلى القدسي، دائما كحقيقة من صعيد آخر غير

[1] فراس السواح: دين الإنسان، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط 4، 2002م، ص 24.

[2] علي سامي النشار: المرجع السابق، ص26

[3] Emile Durkhiem : Les formes élémentaires de la vie Religieuse, L1, p45.

[4] خزعل الماجدي: علم الأديان، مؤسسة بلا حدود، المملكة المغربية، ط1، 2016، ص29، 30.

صعيد الحقائق الطبيعية ... ويعلم الإنسان بالقدسي لأنه يتجلّى، يظهر نفسه شيئا مختلفا كل الاختلاف عن الدنيوي. ويمكننا القول: إنّ تاريخ الأديان، من أكثرها بدائية إلى أكثرها ارتقاء عبارة عن تراكم من تجليات الحقائق القدسية، ليس ثمّة انقطاع لاستمرار الظهورات الإلهية، بدءًا من تجلّي القدسي في شيء ما، كحجر، أو شجر، وانتهاءً بالتجلي الإلهي الذي يمثّل لدى المسيحي في يسوع المسيح. إنه الفعل الخفي نفسه: تجلّى شيء مختلف تمامًا، أي: حقيقة لا تنتسب إلى عالمنا في أشياء تشكّل جزءًا لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي الدنيوي".[1]

استنادا إلى جملة التعاريف التي مثلت آراء الفكر الغربي في ضبط معنى الدين، تبيّن لنا أنهم انقسموا إلى فريقين أحدهم يأخذ بفكرة الألوهة، والفريق الثاني يرفضها، إلا أنها تشترك في أن هناك باعث يدفع بالإنسان نحو الإيمان بقوى عليا تعنى بتدبير شؤونه وتحقيق غاياته بضبط سلوكه وتصرفاته، فالدين حلقة تصل الفرد بالمقدس.

وفي تحديد معنى الدين كان لعلماء الإسلام آراء تختلف في جوهرها اختلافا جذريا عن آراء مفكري الحضارة الغربية، فعرّفه "عبد الله درّاز" بناء على مصدره فهو "وضع إلهي يرشد إلى الحق في الاعتقادات وإلى الخير في السلوك والمعاملات"[2]، وجاء في تعريف "التهانوي" للدين بأنه "من وضع إلهي سائق لذوي العقول باختيارهم إيّاه إلى الصلاح في الحال والفلاح والمآل. وهذا يشتمل العقائد والأعمال، ويطلق على كلّ ملّة كل نبي، وقد يخص بالإسلام كما قال الله تعالى «إن الدين عند الله الإسلام»[3]، ويضاف إلى الله تعالى لصدوره عنه وإلى النبي (ص) لظهوره منه، وإلى الأمة لتدينهم وانقيادهم"[4]، وعرّف صاحب التعريفات الدين بأنه "وضع إلهي يدعو أصحاب العقول إلى قبول ما هو عند الرسول صلى الله عليه وسلم"[5]، فالدين في نظر علماء الإسلام مصدره إلهي يرسم المنهج الحياتي للفرد ويحدد ضوابطه، بضبط سلوكه ومعاملاته وتصرّفاته وفق قواعد ملزمة تسطّرها الشريعة

[1] ميرسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص18.

[2] عبد الله درّاز: المرجع السابق، ص69 .

[3] آل عمران، الآية 19.

[4] محمد علي التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996، ص814.

[5] الشريف الجرجاني: التعريفات، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (د. ط)، (د.ت)، ص92.

الإسلامية، فهي تعاريف لم تناقش فكرة الألوهة في تحديد الدين، من حيث وجودها من عدمه، فالذات الإلهية موجودة لا شكّ في ذلك والدين سماوي منبثق من الوحي الإلهي، إلا أن هناك تعاريف اقتصرت على الدين الإسلامي مستبعدة الأديان الأخرى من حيّز الدين، مصداقا لقوله عزّ وجل: « **إنّ الدّين عند الله الإسلام** »، وبالعودة إلى قوله تعالى «**لكم دينكم ولي دين**» نجد أنّ النص القرآني يشير إلى تعدد الأديان مع التبرؤ منها —ماعدا الإسلام– باستبعادها وتجنب الاقتداء بها لبطلانها.

وخلاصة ما سبق يمكننا القول، أنّ الدّارسين لم يتوصّلوا إلى ضبط معنى الدين، في تعريف جامع مانع يشمل كل الأديان، إلا أنهم قد أجمعوا على أهمية الدين ووظيفته في حياة الفرد والجماعة في جميع الثقافات، فهو ظاهرة مشتركة ونزعة خالدة في المجتمعات الإنسانية الغابرة والحاضرة، تبعث بالفرد والجماعة للاعتقاد بوجود ذات عليا مقدسة، تتحكم في سلوكه وتنظم منهج حياته من خلال شعائر وممارسات طقوسية، فالدّين علاقة تحكم العابد بالمعبود، وسلوك تعبّدي يحتذيه الفرد العابد وينتهجه للتقرب من المعبود

2. مكونات الظاهرة الدينية:

يقوم الدين كظاهرة ثقافية جمعية على مكوّنات أساسية، وأخرى ثانوية اختلف الدارسون في تحديدها، فبالعودة إلى تحديد فريزر للدين نجده قد حصر الدين في جانبين أحدهما نظري(المعتقد)، وآخر عملي (الطقوس)، فيما يشير خزعل الماجدي إلى اعتبار الدين في كلّ مكان وزمان يتكون من مكوّنات أساسية أربعة (المعتقدات، الأساطير، الطقوس والأخرويات) وأخرى ثانوية (الأخلاق والشرائع، السير المقدّسة، الجماعة الباطنية) وهي تقابل وتناظر المكونات الأساسية وتوازيها اجتماعيا وثقافيا، ويشير الماجدي إلى أنّ المكونات الثانوية هي حقيقة الدين داخل المجتمع وشكله الشعبي.

وفي نظر فراس السوّاح يتأسّس الدين على عدد من المكونات، بعضها أساسي إذ لا يمكن تحديد الظاهرة الدينية بدونها (المعتقد، الطقس، الأسطورة) ، وآخر ثانوي لا يمثل مكوّنا أساس في

تكوين الدين. وقبل الوقوف عند الدور الهام الذي تلعبه المكونات الأساسية للدين، سوف نتوقف عند مفهوم كل مكوّن من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية.

أ. المعتقد :

- **المعتقد لغة:**

تتفق المعاجم اللغوية على اشتراك لفظة "المعتقد" في الجذر اللغوي، فهي من الفعل الثلاثي "عقد":

فورد في لسان العرب "عَقَدَ: العَقْدُ: نقيض الحل، عَقَدَهُ تَعْقِدُه، عَقْدًا، وتِعْقَاد وعَقَّدَهُ .

وقد انعَقَدَ وتَعَقَّدَ. والمِعَاقد: مواضع العَقْدُ والعَقِيد: المُعَاقِد .

والعُقْدةُ: حجم العَقْد، والجَمع عُقَد .

ويقال جَبَرَ عظمه على عُقْدةٍ إذا لم يستو .

والعِقْدُ: الخيط ينظم فيه الخرز .

وعَقَد التاج فوق رأسه، واعتَقَدَه: عصّبه به .

وعقَّدَ كلامه: أعوصه وعمّاه وكلام مُعَقَّد أي مُغَمَّضْ

وعَقَدَ قلبه على الشيء: لزمه .

وتعقَّدَ الإخاء: استحكم .

والعَقِدُ: المتراكم من الرمل، وجمل عَقِدٌ: قويّ" .[1]

وجاء في تهذيب اللغة "العُقود العهود، وقيل الفرائض التي أُلزموها، قال الزجّاج خاطب الله عزّ وجل المؤمنين بالعقود التي عقدها عليهم، قال تعالى:﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَوْفُوا بِالْعُقُودِ** ﴾[2]، والعقود التي يعقدها بعضهم على بعض على وجه ما يوجبه الدين ...يقال عهدت إلى فلان في كذا وكذا فتأويله ألزمته ذلك ...[3]

[1] بن منظور: لسان العرب ، المجلد 3، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 296.

[2] سورة المائدة: الآية 1 .

[3] الأزهري: تهذيب اللغة، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004 م، ص189،190 .

و"عَقَدَ الحَبْلَ شدّه، والعَقدُ: الضمان والعهد ... وعَقَّدْتَه تَعقِيدا: أغليته حتى غلظ ... والمعقِّدُ –كمحدِثٍ – السَّاحِر، وكمعظَّم :الغامض من الكلام. وتعقّد الدبس: غلظ [1].

اعْتَقَد النوى: بمعنى صلب، ومنه اعتقد بينهما الإخاء إذا صدق وثبت. وناقة معقودة القرا: بمعنى وثيقة الظهر، ويقال: جاء فلان عاقدا عنقه إذا لواها متكبّرا، ويقال لمن تهيّأ للشر: عقد ناصيته، ولمن سكن غضبه: قد تحلّلت عقده.[2]

وعَقَد الحبل نقيض حله ...تَعَقَّد الأمر: تصعّب، وتَعَقَّد الإخاء: استحكم ...اعْتَقَد الأمر: صدّقه، عَقَدَ عليه قلبه وضميره، تديّن به .

والعَقِيدَة: ج عَقَائِد: ما عَقَدَ عليه القلب والضمير، ما تديّن به الإنسان واعتقدَه ...المعْتَقَد: الاعتقاد أي ما يعتقده الانسان. والعَقَدُ: ما تعقَّد وتراكم من الرمل... العَاقِدَات: الساحرات، المعقِّدُ: الساحر[3]

في ختام حديثنا عن المعاني اللغوية للفظة "عقد" نشير إلى اشتراكها في معنى الشّدة والإلزام، والغموض، كما أن معانيها ترتبط ارتباطا وثيقا بالدين والسحر، وهو ما يجعلها تقترب من المعاني الاصطلاحية، كما سنرى.

وورد تعريف المعتقد " Belief في المعاحم الإنجليزية بأنه "شكل من أشكال المعرفة التي قد تكون أو لا تكون قائمة على الحقائق في المعتقد الديني، وغالبا ما يكون شكلا من أشكال الالتزام بطريقة الحياة وينطوي على قبول عقيدة الجماعة الدينية"[4]

- **المعتقد اصطلاحا:**

تناول نفر من العلماء مفهوم "المعتقد" في ضوء حقول معرفية عديدة، فأكد كل من "إميل دوركايم" و"فيبرو بارتيو" على مكانة المعتقدات في حياة الفرد والجماعة فهي "تلعب دورا أساسيا في

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت ،(ط 8) ،2005 ، ص 300.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة،ج1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ص668.

[3] المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، بيروت، ط48، 2014، ص 518 ،519 .

[4] Irving Hecham : Concise Dictionary of Religion, Alpert, Canada, 1993, P32.

الحياة الاجتماعية، يمكنها أن تحدد الفعل الفردي والجماعي"[1]، وقدّم "غوستاف لوبون" في كتابه "الآراء والمعتقدات" تعريفا للمعتقد من زاوية مصدره، إذ لا دخل لإرادة وعقل الانسان في تكوينه على خلاف المعرفة، فيقول: «المعتقد هو إيمان ناشئ عن مصدر لاشعوري يكره الإنسان على تصديق فكر، أو رأي، أو تأويل، أو مذهب جزافا، فالعقل غريب عن تكوين المعتقد، ولا يأخذ العقل في تبرير المعتقد إلا بعد أن يتم تكوينه»[2] فالمعتقد ينشأ بصفة تلقائية دون تأمل وتفكير مسبق، ودون تدخل لإرادة الفرد في تكوينه، ولن يتدخل العقل إلا لتسويغه بعد أن يتكون فهو "من عمل الإيمان، ومتى استعان المرء في تحقيق صحة المعتقد بالتأمل والتجربة لا يظل المعتقد معتقدا بل يصبح معرفة، فالمعتقد والمعرفة أمران نفسيان يختلفان من حيث المصدر اختلافا تاما: إذ المعتقد كناية عن إلهام لا شعوري ناشئ عن علل بعيدة من إرادتنا ،والمعرفة عبارة عن اقتباس شعوري عقلي قائم على الاختبار والتأمل»[3]، أما "إدوارد سابير" فقد كانت رؤيته مختلفة في تحديد المعتقد فهو لا ينحصر في الجانب الديني القدسي وإنما يشمل الجانب العلمي، فالمعتقد الديني والمعتقد العلمي سواء، فكلاهما يصدر عن تأمّل الفرد وتصوّره " كالاعتقاد بوجود الله والاعتقاد بوجود الذرة لدى الفرد العادي، فيعودان إلى الأمر نفسه"[4] لكن الفرق بين ما هو تصوّر ديني وما هو تصوّر علمي يكمن في أن "المعتقد الديني لا يقبل الاختبار، أما المعتقد العلمي فهو قابل للاختبار والتثبت من صحته، أما فلسفة الدين فهي محاولة لعقلنة ما لا يمكن البرهان عليه ويبقى مجرد فلسفة معقولة لا تتحوّل دينا حقيقيا إلاّ إذا منحتها العاطفة الشخصية الحياة»[5]

وبالاطلاع على مقارنة "جورج صليبا" بين مصطلحي الاعتقاد والعقيدة، تبين لنا بأن المعتقد يرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الديني "الاعتقاد croyance هو الحكم الذهني الجازم القابل

[1] ريمون بودون و فرانسوا بوريلو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986، ص522.

[2] غوستاف لوبون: الآراء والمعتقدات، تر: عادل زعيتر، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 16 .

[3] المرجع نفسه، ص17 .

[4] Edward Sabir: Anthropologie, vu par jean Maie Tromblay Université de Québec,Tome1, p107.

[5] Ibid, p107.

للتشكيك بخلاف اليقين، أما العقيدة Dogme:هي الحكم الذهني الذي لا يقبل الشك لدى معتقده ....، وهو الرأي المعترف به بين أفراد مذهب واحد كالعقيدة الرواقية والعقيدة الماركسية، وتطلق في الدين على ما يؤمن به الإنسان ويعتقده كوجود الله وبعثه الرسل والعقاب والثواب وغيرها"[1]

وفي ذات السياق تشير "موسوعة الأديان السماوية والوضعية" للمعتقد بمقابلته مع الأديان السماوية، باعتباره من وضع الأفراد بناء على تصوّرات ذهنية بوجود قوى ميتافيزيقية تسموا عليهم وتتحكم في مصيرهم دون بلورتها في أفكار ومذاهب مدونة، وهذا ما جعله يختلف عن الدين الرسمي، فالمعتقدات «هي كل ما لا علاقة له بالأديان السماوية الكتابية ولكنها تشكل في ذهنية الناس تعلّقا بقوى معينة تعتبرها أقوى منها فتعتقد بها، أي تعبدها وتسلم مصيرها إليها، فهي تختلف عن الأديان الوضعية التي صيغت في مذاهب وأفكار معيّنة ودوّنت في كتب، دون أن تكون موحاة من السماء، بل هي من وضع البشر»[2]

وفي دراستهم للمعتقد قسّم الباحثون المعتقد إلى معتقد ديني كمكون أساس للدين، وآخر شعبي كراسب ثقافي لا يخلو هو الآخر من جذور دينية –ستكون لنا وقفة مع هذا الأخير في فصل لاحق–

أمّا عن المعتقد الديني فهو "مجموع التصوّرات التي يبلورها الأفراد أمام كائن أعلى أو قوة متعالية أو خارقة"[3] ويرى "جيمس فريزر" بأنه " الإيمان بوجود قوى أعلى وأسمى من الإنسان"[4].

وأدرج فراس السواح تعريفا للمعتقد في صورته الدينية بأنه هو « الذي يعطي الخبرة الدينية شكلها المعقول الذي يعمل على ضبط وتقنين أحوالها فبعد تلك المواجهة الانفعالية مع القدسي في أعماق النفس يتدخل عقل الإنسان من أجل صياغة مفاهيم من شأنها إسقاط التجربة الداخلية في العالم الخارجي، وموضعه القدسي هناك، وهنا يتم فرز موضوعات معينة أو خلق شخصيات وقوى معنوية، تستقطب الإحساس بالمقدس وتجتذب إلى خارج النفس، وبذلك تتكون الصيغ الأولية

[1] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب العالمي، بيروت، (د.ط)، 1994، ص104.

[2] سميح دغيم: موسوعة الأديان السماوية والوضعية – أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام ، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995، ص81 .

[3] ساينو أكوافينا و إنزو باتشي: علم الاجتماع الديني، ترجمة : عز الدين عناية، هيئة أبو ضبي للثقافة، الإمارات، ط1، 2011، ص 78.

[4] جيمس فريزر: المرجع السابق، ص 218.

للمعتقدات »[1]، ويؤكد السوّاح على جماعية المعتقد، التي تضمن فعاليته بدوامه واستمراره عبر الأجيال فهو –المعتقد– « شأن جمعي بالضرورة، لأن دوامه واستمراره يتطلب إيمان عدد كبير من الأفراد وإلا اندثر، وهو يوضح العلاقة والصلة بين عالم المقدسات وعالم الانسان الدنيوي المادي، ويرسم صورا ذهنية لعالم المقدّسات والذهنيات والأفكار التي غالبا ما تصاغ في شكل صلوات وتراتيل »[2]

وأمام تباين المفاهيم وتعدّدها، يمكننا القول بأن المعتقد يلعب دورا مهما في تأسيس الظاهرة الدينية، فما من دين دون اعتقاد، فهو تصوّرات ذهنية لا دخل للشعور في تكوينها، ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الديني المقدس، تؤثر في حياة الأفراد وسلوكاتهم، بعد أن تتشكل جملة من الأفكار حول العالم القدسي انطلاقا من الوجدان، ثم تشكل صورة ذهنية على مستوى الفكر توضح علاقة الإنسان بالمقدس على أن يتجسّد في صورة جماعية تضمن قبوله واستمراريته لدى الجماعة.

ب. الطقس :

- **الطقس لغة :**

سنقتصر في هذا الموضع على التحديد الاصطلاحي للطقس دون التحديد اللغوي لعدم عثورنا في المعاجم العربية القديمة على جذور لغوية تحدد أصل ومعنى كلمة "طقس"، فلم يعرفها صاحب اللّسان، ولم يتناولها ابن فارس في مقاييسه، بينما وردت كلمات تقترب في معانيها من مصطلح الطقس منها "المناسك والشعائر"، في حين أشارت بعض المعاجم العربية الحديثة لمصطلح الطقس كالقطر المحيط على أنها تدل على "حالة الهواء، والشعائر الدينية واحتفالاتها عند النصارى، و(ج) طقوس".[3]

[1] فراس السواح: دين الإنسان، ص47 .

[2] المرجع نفسه، ص49 .

[3] بطرس البستاني: قطر المحيط، ج2، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 1645 .

ومن حيث الأصل اللغوي في اللاتينية تأتي لفظة Rite من "Ritus" وتعني "العبادات والاحتفالات الدينية، أو العادات والتقاليد والأعراف، وهذه المعاني المختلفة تتواجد داخل اللهجات المتداولة المألوفة"[1]

- **الطقس اصطلاحا :**

اهتم دارسو علم الاجتماع والأنثروبولوجيا بتناول المصطلح واختلفت نظرتهم في تحديد معناه، فالأنثروبولوجي يعقد صلة بين الطقس والدين، بينما ينأى دارس الاجتماع عن ذلك فلا صلة للطقس بالدين والمقدس، فهو يعبر عن قيم اجتماعية لا علاقة لها بالدين، فالطقوس عند "رادكليف براون" عبارة عن «حدث رمزي يعبر عن قيم اجتماعية مهمة»[2]، ومنح "جلوكمان" الطقس تعريفا من خلال تمييزه عن الشعيرة، فهو في نظره عادات وقيم اجتماعية سائدة في المجتمع فهو «تنظيم مركب للنشاط الإنساني ليست له طبيعة فنية أو ترويحية بارزة، ويتضمن استخدام أساليب السلوك التي تتسم بقدرتها على التعبير عن العلاقات الاجتماعية»، أمّا الشعيرة فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الدينية باعتمادها "على بعض الغايات والوسائل الروحية والدينية"[3].

رغم محاولة عدد من الباحثين فصل الطقوس عن الدين، يرى غيرهم –كما سبق وأن ذكرنا – بأنه مكون أساسي من مكونات الدين " فعادة ما تندرج فعالية الطقس في سياق يكون خارج الإطار التجريبي" وقد أشار "غازنوزف" إلى ذلك وعرّفه بأنه "سلوك يتكرّر تبعا لقواعد ثابتة بحيث لا نرى أنّ إنجازها يؤدي إلى آثار ذات فائدة...إذ أن فعاليتها هي، من نسق خارج الإطار التجريبي، على الأقل"، ويقول "فان درلو" بصدد الطقوس أنها أولا إحياء وتحيين لتجربة مقدّسة فهي" ...أساطير تتحرك لأن الأسطورة هي مؤسسة الفعل المقدس. فهي تسبقه وتضمن بقاءه، والقيام بأي عمل هو تجديد لتجربته الأولى"[4]

---

[1] شهيرة بوخنوف: أساطير وطقوس الاستسقاء واستقبال الربيع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، نقلا عن Jean Maisonneuve : les rituels,1er edition, universitaires de France,paris, France,1999,p03

[2] ميتشل دينكل: معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986، ص 176 .

[3] شميث شارلوت سيمور: موسوعة علم الانسان، تر: مجموعة من المترجمين، (د.ط)، (د.ت)، ص331 .

[4] نور الدين طوالبي: الدين والطقوس والتغيّرات، تر: الوجيه البعيني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1988، ص 9-11

وورد في "قاموس الأنثروبولوجيا" بأن الطقوس هي عبارة عن «فعاليات وأعمال تقليدية لها في الأغلب علاقة بالدين والسحر، يحدد العرف أسبابها، وأغراضها والطقوس دائما مشتقة من حياة الشعب الذي يمارسها، ويعتقد البدائيون أن أداءها يرضي الآلهة والقوى فوق الطبيعية ،والمعبودات وعدمه يسبب غضبهم ويجلب نقمتهم، وتجرى في الطقوس فعاليات مختلفة كالرقص، وتقريب القرابين ونحر الأضاحي وأداء الصلوات، وترديد التراتيل»[1]، فالطقوس إذًا هي ممارسات قد ترتبط بما هو ديني وقد ترتبط بالسحر، وتتجلّى في أشكال عديدة كالرقص ونحر الأضاحي وأداء الصلوات والتراتيل...يلجأ إليها الأفراد استرضاء للقوى العليا وتجنبا للعناتها، وفي قاموس الإثنولوجيا والفولكلور تعبّر الطقوس عن « مضمون اعتقادي حتى وإن كانت تبدو لا علاقة لها بالدين»[2]، وبحسب "إم .دوكلاس" فإن الطقوس ترتبط ارتباطا وثيقا بالدين فهي «تحل محل الدين في معظم النظريات والكتابات الأنثروبولوجية طالما أن المقصود بها هو التصرفات الرمزية المتعلقة بالأشياء والكائنات المقدسة للشعوب البدائية»[3]

وأشار "صاموئيل هنري هوك" إلى تحديد الطقس انطلاقا من كونه يتجلّى في شكل كلمات محكية وتعاويذ سحرية إلى جانب الحركة، فالطقس « لم يكن يتألف من الأفعال وحدها، لقد كانت الأفعال تترافق مع الكلمات المحكية، مع التراتيل، ومع التعاويذ التي كانت فعاليتها السحرية جزءا جوهريا في الطقس»[4]، فالطقس يتضمن الفعل والحركة، وينجز في الآن نفسه مشاعر الناس ورغباتهم في التواصل مع عوالم من درجات مختلفة، فالإنجاز الطقوسي يتوزع إلى ثلاثة أصناف: إنجاز حركي مثل الرقص والجذب، وقولي مثل الصلاة والتعزيم، وآخر بصري مثل الوشم والطلسمان.[5]

[1] سليم شاكر مصطفى: قاموس الأنثروبولوجيا، جامعة الكويت، الكويت، ط1، 1981، ص824 .

[2] إيكه هولكترانس: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، 1999، ص263.

[3] ميتشل دينكل: المرجع السابق، ص 176 .

[4] هنري صاموئيل هوك: منعطف المخيلة البشرية، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983، ص10 .

[5] نور الدين الزاهي: المقدس والمجتمع، إفريقيا الشرق، المغرب، 2011، ص81 .

ويؤكد السواح على ارتباط الطقس بالمعتقد، فالمعتقدات لوحدها لا تكفي لتأسيس الدين، إلا إذا دفعت بالفرد والجماعة إلى الفعل والحركة "فإذا كان المعتقد مجموعة من الأفكار المتعلقة بعالم المقدسات، فإن الطقس مجموعة من الأفعال المتعلقة بأسلوب التعامل مع ذلك العالم" فالطقوس إذا هي «مجموعة الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية».[1] والطقس لا يقتصر على مجموعة الأفعال والحركات التي تنقل المعتقد إلى الخارج بل هو أيضا "مجموعة الأسباب والوسائل التي تعيد خلق الإيمان بشكل دوري. ذلك أن الطقس والمعتقد يتبادلان الاعتماد على بعضهما بعضا. فرغم أن الطقس يأتي كناتج لمعتقد معين فيعمل على خدمته، إلا أن الطقس نفسه ما يلبث حتى يعود إلى التأثير على المعتقد فيزيد من قوته وتماسكه"[2]

فالطقس إذا مقوّم أساسي للدين، فكل ظاهرة دينية تولّد طقوسا خاصة بها، تمكن الفرد من التقرب من عالم المقدس الذي يحدث اضطرابا لدى الأفراد وسيطرة على النفوس، كلّ ذلك من أجل تحقيق التوازن الداخلي للفرد.

ج. الأسطـورة:

- **الأسطورة لغـة:**

الأسطورة في الاشتقاق اللغوي من الجذر اللغوي "سطر":

السَّطَرُ: الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها ... والجمع من كل ذلك أسْطُرٌ وأَسْطَار وأَسَاطِير وسُطُور والسَّطْر: الخط والكتابة .

وفي التنزيل جاءت الكلمة بعدة معاني، فهي بمعنى أحدوثة وأحاديث في قوله تعالى ﴿**وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ**﴾[3]، وحملته معنى ما تكتبه الملائكة ﴿**نٓ وَالقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونِ**﴾[4] ...وأَسْطَرَ فلان

[1] فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001، ص129.
[2] فراس السواح: دين الإنسان، ص55.
[3] سورة الفرقان: الآية 5 .
[4] سورة القلم: الآية 1 .

اليوم إذا أخطأ ... والأُسْطِير أحاديث لا نظام لها، وسَطَّرَها: ألّفها ويقال سَطَّرَ فلان علينا يُسَيْطِر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، ويقال سَطَّرَ فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمّقها ومنها المُسَيْطِر: المسلّط على الشيء...

وواحد الأسَاطير أسطورة كما قالوا أحدوثة وأحاديث ....والمُسَيطر المُسَلَّط على الشيء ...وقيل المسيطر: الرقيب الحافظ المتعهد للشيء.[1]

واحد الأساطير أُسْطور، وأُسْطُورة، وأُسْطير ...ويقال سَطَّر فلان علينا تسْطِيراً، إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال: هو يسطِر ما لا أصل له: أي يؤلف ...ويقال سَطَرَ يَسْطُر إذا كتب ... ويقال أسْطَرَ فلان اسمي أي تجاوز السَّطْر الذي فيه إسمي[2]، انطلاقا من التحديدات اللغوية يمكننا القول بأن الأسطورة في اللغة تعني كلّ ما ينمق من عجائب وأحاديث باطلة خارقة.

والأسطورة في اليونانية "MYTHOS" (ميثوس) .... وهي في الإنجليزية MYHT (ميث) ... وعلى ذلك فإن المعنى في اللغتين هو "الشيء المنطوق"... وتقتربان من كلمة "MOUTH" (ماوث) الإنجليزية التي تعني "فم" ... فمعنى الأسطورة إذن الكلام المنطوق أو القول.[3] وكان أفلاطون أول من استعمل تعبير Muthologia للدلالة على فن رواية القصص، وبشكل خاص ذلك النوع الذي ندعوه اليوم بالأساطير.[4]

- **الأسطورة اصطلاحا :**

سنحاول في هذا الموضع عرض آراء الدارسين في ضبط وتحديد معنى الأسطورة كمحاولة منا للإجابة عن السؤال الذي أكّد العديد من الدّارسين عن صعوبة الإجابة عنه: ما هي الأسطورة؟

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد 2، دار لسان العرب، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 143.

[2] الأزهري: تهذيب اللغة، المجلد 9، ص450.

[3] فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، مطابع السياسة، الكويت، (د.ط)، 2002، ص22.

[4] فراس السوّاح: دين الإنسان، ص 56.

فدارس الميثولوجيا "ميرسيا إلياد" اعترف بصعوبة إمكانية ضبط مدلول الأسطورة في تعريف واحد «هل يمكن إيجاد تعريف واحد شامل لجميع نماذج الأساطير وجميع وظائفها في جميع المجتمعات القديمة والتقليدية؟»[1] ليجيب قائلا: «الأسطورة واقعة ثقافية بالغة التعقيد يمكننا أن نباشرها ونفسرها في منظورات متعددة يكمّل بعضها بعضا»[2]، سنسعى إلى التماس بعض التعاريف من زوايا مختلفة لعلّها تزيح غموض المصطلح:

يرى "مالينو فسكي" أن غاية الأسطورة وظيفية فهي "تروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو تدعيم سيطرة عشيرة ما، أو أسرة أو نظام اجتماعي قائم"[3]، فالأساطير غاياتها وظيفية اجتماعية تعنى بتفسير العادات وترسيخها فهي تعبّر عن حاجات اجتماعية تعزّز التماسك الاجتماعي ولا علاقة لها بالبواعث النفسية التي نادت بها النظرية الفرويدية التي تعتبر «الأسطورة انعكاس لرغبات وأمان مكبوتة تنطلق من عقالها بعيدا عن رقابة العقل الواعي»[4] فالأسطورة وفقا لـ "فرويد" يمكن أن تفسر «باعتبارها حلم شعب، وتعبّر عن تحوّلات الغرائز الجنسية الجماعية من خلال المحرّمات الإلهية...».[5]

وبعيدا عن الغاية الوظيفية والنفسية في تفسير الأسطورة، ركّز دارسو الميثولوجيا على الجانب القدسي والديني في تفسيرها، فـ "ميرسيا إلياد" يرى أن «الأسطورة تروي تاريخا مقدّسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي هو زمن البدايات»[6]، فهو يركز عن الجانب الحكائي الديني المقدّس، فهي حكايات مقدّسة وقعت في أزمنة بعيدة تعنى بأحداث وقعت "قبل خلق العالم وإبّان العصور الأولى وفي كل حال، منذ زمن طويل".[7]، فالأسطورة ليست كباقي الأنماط القصصية فلغتها

[1] ميرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياط، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص9.
[2] المرجع نفسه، ص 9 .
[3] طلال حرب: أولية النص، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 95 .
[4] ينظر: فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1996، ص 16 .
[5] كلود ريفير: الأنثروبولوجيا الاجتماعية للأديان، تر: أسامة نبيل ،المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 104 .
[6] ميرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، ص 10 .
[7] كلود ليفي ستروس: الإناسة البنيانية، تر: حسن قبيسي ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص 229 .

الرّمز وترتبط ارتباطا وثيقا بالقدسي، فهي تمثل «مجالا رمزيا لتجلي المقدّس»[1]، فالمقدس يتشكل بدءا بفضل عمليات التخيّل الرمزي، تلك العمليات التي تمثل "مقدرة الكائن الإنساني على التفكير وتمثل الأشياء المحيطة به ليس فقط عبر اللغة الطبيعية المهتمة بالأشياء كما هي، بل أيضا عبر تحويل الواقع المادي إلى رمز... الرمز لغة المقدّس المفضلة بامتياز"[2]، بمعنى أن الأسطورة هي نتاج التفكير الإنساني عندما سعى إلى تفسير كل ما يحيط به من ظواهر من خلال رموز أضفت عليها الطابع القدسي.

وتشير "موسوعة علم الإنسان" إلى الأسطورة بأنها «حكايات ذات طابع مقدّس أوديني واجتماعي أكثر من كونها ذات طابع فردي أو ذات طابع سردي في موضوع معين، أو تهتم بنشأة بعض الظواهر الطبيعية أو فوق الطبيعية أو الثقافية الاجتماعية»[3]، ولم يذهب "زيفينوس" بعيدا في تفسيره للأسطورة عندما قال أنها «حكايات القدماء في الدين».[4]

وبعد عقد مقارنة بين الأسطورة والخرافة، منحت الباحثة "نبيلة إبراهيم" تعريفا للأسطورة يشير إلى نسج الأساطير لتحقيق غايات وظيفية دينية، باعتبارها تنتمي إلى سلوك روحي غير الذي تنتمي إليه الحكاية الخرافية فهي «محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطوّر عنها العلم والفلسفة فيما بعد»[5]، فالأسطورة إذا هي تعليل الفرد لمختلف ما يحيط به من ظواهر كونية عاكسة نظاما دينيا مقدسا، فهي نتاج فلسفة إنسانية اهتمت بتفسير قضايا أصل الكون والأشياء، بينما تعنى الخرافة بظاهرة واحدة بعيدة عن الواقع ولا علاقة لها بالدين.

---

[1] نور الدين الزاهي: المرجع السابق، ص77 .

[2] المرجع نفسه، ص 76 .

[3] شميث شارلوت سيمور: المرجع السابق، ص 70 .

[4] د.إدزارد: قاموس الآلهة والأساطير، ج1، تر: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي ،سورية،(د.ط)، (د.ت)، ص 12 .

[5] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص9 .

وبعد ضبط أسس ومعايير النص الأسطوري التي تميزه عن النص القصصي العادي تمكّن "فراس السّواح من استخلاص تعريف أولي للأسطورة فهي "حكاية مقدسة مؤيدة بسلطان ذاتي"[1] فللأسطورة سطوتها وسلطتها على قلوب وعقول الأفراد، وفي تعريف أكثر دقة وتحديدا لمعنى الأسطورة يقول «الأسطورة حكاية مقدّسة ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان»[2]

وأخيرا يمكننا القول بأن تباين الدارسين في تحديد معنى الأسطورة لم يمنعهم من الاتفاق حول أمرين في شأن المصطلح، الأمر الأول: الجانب الاعتقادي والقدسي الديني لها فمعيار القداسة والارتباط بالمعتقدات الدينية والروحية، يميزها عن سائر أنماط القصص الشعبي، الخرافة والحكاية العجيبة ...والأمر الثاني وقوعها في الزمن الماضي السحيق.

وبناء على ما تقدم نرى أن دارسي الأنثروبولوجيا حصروا مقومات الدين في: المعتقد، الطقس والأسطورة، «فالإحساس الديني هو الذي ينتج المعتقد، وإن الطقوس الدينية تقوم على المعتقد الذي يعطيها المعنى والدلالة، والأساطير تنسج من أجل توضيح المعتقد وترسيخه»[3]، فلا يمكن تحقق الظاهرة الدينية إلا بتآلف مقوّمات الدين الأساسية، فلا يمكن فصل أحدها عن الآخر، كما لا يمكن أن يطغى عنصر على آخر، فالمعتقد تصوّر ذهني يرتبط بالعالم المقدس، وهذه الأفكار لا تخرج إلى العلن، ولا يمكنها الاستمرار بين الأفراد إلا من خلال ممارسات وحركات طقوسية تجسّد تلك الأفكار، فالطقس والمعتقد يعتمدان على بعضهما البعض، فرغم أن الطقس يأتي "كناتج لمعتقد معين فيعمل على خدمته، إلا أن الطقس نفسه ما يلبث حتى يعود إلى التأثير على المعتقد فيزيد من قوته وتماسكه بما له من طابع جمعي يعمل على تغيير الحالة الذهنية والنفسية للأفراد[4]، وإذا كانت الأسطورة تنشأ عن المعتقد الديني وتكون امتدادا طبيعيا له تعمل على توضيحه وإغنائه،

[1] فراس السواح: دين الإنسان، ص 58.
[2] فراس السواح :الأسطورة والمعنى، ص 14.
[3] المرجع نفسه، ص 111 .
[4] فراس السواح :الأسطورة والمعنى ، ص 55 .

وتثبيته في صيغة تساعد على حفظه وتداوله بين الأجيال[1]، فهي ترتبط بشكل وثيق بالطقس الذي يعتبر "جسرًا بين المتعبد وقوى قدسية معيّنة وكلما كانت هذه القوى ذات شخصيات محددة وخصائص وسيرة حياة ترسمها الأساطير كلّما زاد الطقس غنى وتعقيدا".[2]

3.الدين الرسمي والدين الشعبي:

اقتضت دراسة الأديان في كل المجتمعات والثقافات التمييز بين دينين أحدهما رسمي والآخر شعبي؛ فالدين الرسمي هو الذي يخضع فيه الأفراد إلى أحكام وضوابط ونصوص الشريعة التي تسطّرها المؤسسة الدينية ورجال الدين بوضوح أمام النظام الرسمي، وقد عرّفه خزعل الماجدي بأنه "المعتقدات والممارسات الدينية التي تحددها المؤسسة الدينية التاريخية، وعلماء الدين، الذين يرعونها وتتكون من النص والشريعة، والتوحيد، والشروح الأصولية، وأماكن العبادة، والعلماء والوحي"[3]، فالدين الرسمي في المجتمعات الإسلامية هو الذي يرجع فيه الأفراد إلى المعاهد الدينية والمساجد والفقهاء، هو الدين الذي يحال فيه ضبط المعتقدات والممارسات الدينية وتفسيرها إلى علماء الدين انطلاقا من النصوص القرآنية والقواعد المشرّعة من الوحي الإلهي، بينما يتمثل الدين الرسمي عند المسيحيين في الكنائس المختلفة، أما الدّين الشعبي فهو الذي تتبناه وتمارسه الجماعات الشعبية خارج إطار الدين الرسمي وفق "البيئات الثقافية والاقتصادية وأنماط العيش، ويتمركز هذا الدين في المزارات وأضرحة الأولياء، ويميل إلى تدرجات القداسة، والابتعاد عن مركزية رجال الدين والميل إلى شخصية القوى المقدسة وظهور الوسطاء بين الناس والله، وانجرار الناس وراء الإيمان بالخوارق، والتبريك والتأويل، وتتحول شخصية الولي، أو القديس إلى مركز مهم للدين الشعبي أكثر من النصوص الرسمية والتعاليم العامة للدين(...) وأفضل مثال على ذلك التصوف والسحر والزار والعين والنذور وغيرها[4]، وهو ما ذهب إليه "إدوارد وستر مارك" في دراسته للطقوس والمعتقدات في المنطقة المغاربية عندما اعتبر أن الدين الشعبي يختلف

[1] فراس السواح: دين الإنسان، ص 59 .
[2] المرجع نفسه، ص 60 .
[3] خزعل الماجدي: عالم الأديان، ص544 .
[4] خزعل الماجدي: عالم الأديان ، ص544 .

عن الدين الرسمي الفقهي "فالدين الشعبي يمزج بين ما هو سحري وديني"[1]. والدين الشعبي تؤسسه المعتقدات والممارسات الشعبية التي تتشكّل في جوار الدين الرسمي باعتباره "محصّلة لتكيّف تاريخي بنائي متبادل، بين الرسالة الدينية بما تحويه من عقائد وعبادات ومعاملات وطقوس من جهة، والهياكل والأبنية الاقتصادية الاجتماعية والثقافية للمجتمع من جهة ثانية. وكانت محصّلة هذا التكيف جملة من الظواهر الاجتماعية البشرية المتغيرة من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر، وهي في مجموعها ليست من الدين الإلهي بشيء سواء، كانت موافقة لثوابت الدين الإلهي أم مخالفة له"[2]، وعرّفه "يودر" بأنه "مجموعة الآراء والممارسات الدينية المنتشرة بين الناس، بعيدا عن اللاهوتية المتشددة، وأشكال الطقوس للدين الرسمي أو بجانبها"[3]، وفي رأي "ديفيد هوم" يظهر الدين الشعبي في المجتمعات التي تؤمن بالديانة التوحيدية حيث" تنتابها نزعات تعددية عندما تشعر بطول عذابها وتلجأ إلى الوسطاء من الشفعاء والأولياء وتضفي عليهم قداسة ما"[4]، واعتبر "ادموند دوتي" في كتابه "السحر والدين في شمال إفريقيا" أن سكان شمال إفريقيا اتّجهوا إلى التدين (الشعبي) "للتحايل مع مجيء الإسلام للمحافظة على معتقداتهم الوثنية الأصلية وذلك بمزجها بطقوس وممارسات تبتعد عن الدين الإسلامي"[5]، فالدين الشعبي تعتقد به العامة من الناس وتتمسّك به لدرء كلّ ما يحيط بها من مشاكل اجتماعية، فهو "يهدف إلى تسجيل الهروب من مواجهة واقع اجتماعي شديد القسوة والعداء لهم، واقع يحفل بكل أنواع الحرمان والتفاوت والظلم الاجتماعي والاستبداد والقهر السياسي"[6].

II. مؤسسة التصوف:

[1] Edward Wester Marck: Ritual and Belief in Moroko, v1, taylor francis group,1926,p8.

[2] ينظر: عبد الله شلبي : التدين الشعبي لفقراء الحضر، مركز المحروسة للنشر،ط1، القاهرة، ص36.

[3] خزعل الماجدي: عالم الأديان، ص 544.

[4] المرجع نفسه، ص 545.

[5] Edmond Doutté: Magie et Religion en Afrique du Nord, S.A, Paris, 1984, P15.

[6] عبد الله شلبي: المرجع السابق، ص 136.

باعتبار التصوف ظاهرة اجتماعية وثقافية دينية لا يمكن إدراك مغزاها ومفاهيمها إلاّ بالولوج فيها، فالمهتمون به من عرب ومستشرقين تباينوا في تحديد تسميته وبدايات ظهوره، فتضاربت الآراء حول دواعي تسميته و ظروف نشأته، من هنا سندرج أهم الآراء التي اجتهدت في تحديد أصله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي:

1. مفهوم التصوف:

أ. التصوف لغة : أحدث تحديد الأصل اللغوي للفظة "الصوفي" و "التصوف" خلافا وجدالا بين العلماء، وفي ذلك يقول القشيري "هذه التسمية غلبت على هذه الطائفة، فيقال رجل صوفيّ وللجماعة صوفية، ومن يتوصل إلى ذلك يقال له متصوف، وللجماعة المتصوفة، وليس يشهد لهذا الاسم —من حيث العربية– قياس ولا اشتقاق، والأظهر أنه كاللقب"[1]، و يقول أحمد رزوق الفاسي": "قيل من الصوفة لأنه مع الله كالصوفة المطروحة لا تدبير له، وقيل أنه من "صوفة القفا" للينها، فالصوفي هيّن ليّن كهي. وقيل أنه من الصِّفة إذ جملته اتّصاف بالمحامد وترك للأوصاف المذمومة، وقيل من الصّفاء، وقيل من الصّفة لأن صاحبه تابع لأهلها فيما أثبت الله لهم من الوصف.[2]

فاشتقاق لفظ "الصوفي" حمل العلماء على تقديم العديد من الآراء والأقوال، فمنهم من ردّ أصل اللفظ إلى "صوفة" وهو اسم لأول رجل انفرد لخدمة الله سبحانه وتعالى عند بيته الحرام، واسمه "الغوث ابن مر"، فانتسبوا إليه لمشابهتهم إياه في الانقطاع إلى الله، فسمّوا بالصوفية. وسئل وليد بن القاسم إلى أي شيء ينسب الصوفي؟ فقال: كان قوم في الجاهلية يقال لهم صوفة انقطعوا إلى الله عز وجلّ وقطنوا الكعبة فمن تشبّه بهم فهم صوفية...فهؤلاء المعروفون بصوفة ولد الغوث، وعن سبب تسمية هذا الأخير بـ "صوفة" فيقول جاءت "صوفة" من "الصوف" الذي علّق برأس الغوث بوصفه ضحية، لآنه ما كان يعيش لأمه ولد فنذرت: لئن عاش لتعلقن برأسه صوفة، ولتجعلنه ربيط الكعبة

[1] عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف، ج2، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)،(د.ت)، ص440.
[2] أحمد رزوق الفاسي: قواعد التصوف وشواهد التعرّف، المركز العربي للكتاب، الشارقة، (د.ط)، (د.ت)، ص28، 29.

ففعلت، فقيل له "صوفة" ولولده من بعده"[1]، هذا الرأي يشير إلى أن التصوف عرفه العرب في جاهليتهم، إلا أنه هناك من استبعد هذا الرأي باعتبار أن العرب في جاهليتهم لم يكونوا على اهتمام كبير بالدين والحياة الروحية فكان "عرب الجاهلية على حظ قليل من التفكير الديني، وكان تفكيرهم في هذه الناحية مضطربا غامضا. وقد شغلهم انهماكهم في متع الحياة ومتاعها عن التفكير في حياة أخروية، ولم يخطر ببالهم أن يعدّوا أنفسهم لحياة روحية وراء حدود القبر"[2].

أما الرأي الثاني يعزو لفظة "الصوفي" إلى لبس الصوف وهو رأي ذهب إليه العديد من المهتمين بالتصوف، يقول السراج الطوسي بأن الصوفية قد كانت "نسبتهم إلى ظاهر اللبسة، لأن لبس الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام وشعار الأولياء والأصفياء"[3]، ويرى الكلاباذي "أن من جعل مأخذه من الصوف، استقام اللفظ وصحّت العبارة من حيث اللغة." [4]، وقيل أن "الصوفية" أخذوا هذه التسمية لأن "الصوف لباس أهل الصفة....ولباس الأنبياء وزي الأولياء، وقال أبو موسى الأشعري عن النبي (ص) "إنه مرّ بالصخرة من الروحاء سبعون نبيا حفاة عليهم العباءة يؤمّون البيت العتيق" وكان عيسى عليه السلام يلبس الشعر ويأكل من الشجر ويبيت حيث أمسى، وقال أبو موسى: كان النبي (ص) يلبس الصوف ويركب الحمار ويأتي مدعاة الضعيف. وقال الحسن البصري: لقد أدركت سبعين بدريا ما كان لباسهم إلاّ الصوف"[5]

وجاء في مقدمة ابن خلدون "الأظهر أن قيل بالاشتقاق أنه من الصوف، وهم في الغالب مختصون بلبسه؛ لما كانوا عليه من لبس فاخر الثياب إلى لبس الصوف"[6]

[1] ابن الجوزي: تلبيس إبليس، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص156.

[2] نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة: أبو العلاء عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947، ص42.

[3] أبو نصر السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960، ص40.

[4] الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص9.

[5] المرجع نفسه، ص5،6،7.

[6] نقلا عن: علي بن السيد الوصيفي: موازين الصوفية، دار الإيمان، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص36.

وهناك من المستشرقين الذين نسبوا المصطلح إلى لبس الصوف، يقول "ماسينيون" في أصل الكلمة : "التصوف مصدر الفعل الخماسي المصوغ من "صوف" للدلالة على لبس الصوف، ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا[1]

ويقول "سبنسر ترمنجهام" بأن مصطلح صوفي أطلق "أولا على الزهاد من المسلمين الذين ارتدوا الملابس الصوفية الخشنة ومنها جاءت كلمة تصوف"[2]

وإلى جانب هذه الآراء، أحصى العلماء العديد من الاشتقاقات للفظ "التصوف"، فهناك من ذهب إلى أن التصوف مأخوذ من "الصّفاء" إنما سميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها ونقاء آثارها ، قال بشر بن الحارث : الصوفي من صفا قلبه لله. وقال بعضهم الصوفي من صفّت لله معاملته[3]، بينما استبعد القشيري هذا الاشتقاق باعتباره بعيدًا في مقتضى اللغة[4]. وقيل سمّوا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفّة الذين كانوا على عهد رسول الله(ص) [5]، وقد أنكر القشيري هذا الاشتقاق أيضا لأن الصفّة لا تجيء على نحو صوفي[6]

وقال قوم إنّما سمّوا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عزّ وجل، بارتفاع هممهم إليه، وإقبالهم بقلوبهم عليه ووقوفهم بسرائرهم بين يديه[7]، ويأخذ القشيري بهذا الاشتقاق من حيث المعنى، ويستبعده من حيث القياس اللغوي "...فالمعنى صحيح، ولكن اللغة لا تقتضي هذه النسبة إلى الصف"[8]

[1] ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف ، ترجمة: إبراهيم خورشيد وآخرون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984، ص25.
[2] سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الإسلام، تر: عبد القادر البحراوي، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 1994، ص10.
[3] الكلاباذي: المرجع السابق، 1994، ص5.
[4] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص440.
[5] الكلاباذي: المرجع السابق، ص5.
[6] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص440.
[7] الكلاباذي: المرجع السابق، ص5.
[8] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص440.

هذا وقد أرجع الكثير من المستشرقين كلمة صوفي إلى كلمة "سوفيا" اليونانية بمعنى الحكمة، وأربابها الحكماء، وحجتهم في ذلك أن الكلمة حرّفت بعد ما فلسفت العرب عبادتهم، فيما يرى بعضهم –المستشرقين– أنها مأخوذة من كلمة "ثيو صوفي" بمعنى الإشراق أو محب الحكمة الإلهية"[1]

رغم تضارب وتباين العلماء والدارسين في تحديد الأصل والاشتقاق اللغوي للفظة التصوف، إلّا أن الغاية من اللفظ تنحصر في دلالة واحدة وهي النأي عن ملذات الحياة الدنيا والإعراض عن زخرفها بالاكتفاء بضروراتها والتفرغّ للعبادة بسريرة نقية للظفر بنعيم الآخرة.

1.التصوف اصطلاحا:

لم تقف الاختلافات في حدود الأصل والاشتقاق اللغوي للفظة التصوف، وإنما طال اختلاف العلماء تحديد المعنى الاصطلاحي، كما قال أحمد رزوق الفاسي "حدّ التصوف ورسم، وفسّر بوجوه تبلغ نحو الألفين، ترجع كلها لصدق التوجّه إلى الله تعالى"[2]، والسبب في ذلك هو استحالة إدراك جوانب التصوف إدراكا يمكن له جمعها في لفظ قليل[3].

ويعد مفهوم التصوف من بين المفاهيم التي طرأت عليها تغيرات وتطورات عديدة اختلفت باختلاف العصر الواردة فيها، حيث لعبت المؤثرات التاريخية والحضارية دورا في تغيير مفهومه وتطويره، فوقف الزهد والتقشف والرغبة في التطهير والنسك في طليعة سمات التصوف في أدواره الأولى حيث تمثّل الزهد عند أتباعه في المبالغة في أداء الفرائض والاجتهاد في العبادة، ثم أصبح سلوكا دينيا، أخلاقيا في مواجيده وصورته المغايرة للمألوف عند الناس من العابدين، ثم تطوّر التصوف مفهوما ودلالة وفكرا إلى معان فلسفية، وعدّ التصوف فلسفة الإسلام العملية في الأخلاق، لتحوله العامة من المسلمين إلى مجرد مشيخة طرق صوفية تحكمها الضلالات والبدع[4]

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص23، 24.

[2] أحمد رزوق الفاسي: المرجع السابق، ص24.

[3] مازن الشريف: التصوف في المغرب العربي وإفريقيا، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2017، ص31.

[4] ينظر: ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص 32-38

ومع هذه الصعوبات والتغيرات التي أصابت المصطلح، حاولنا رصد عدد من التعريفات الواردة في شأن التصوف، فمنها ما يوحي بالاستسلام المطلق لله عزّ وجلّ والإذعان له، يعرّفه – التصوف– الجنيد: " بأن يميتك الحق عنك. ويحييك به"، وقال أيضا هو "أن تكون مع الله بلا علاقة"[1].، وسئل رُويم عن التصوف فقال "استرسال النفس مع الله تعالى على ما يريده"[2].، وقال الشبلي: "التصوّف الجلوس مع الله بلا هم"، وقال أيضا: "الصوفي منقطع عن الخلق متصل بالحق"[3]. وقال أبو عثمان المغربي:" التصوف قطع العلائق ورفض الخلائق واتصال الحقائق".[4]

كلّ هذه التّعاريف تركّز على صلة الصوفي بالله، والتي يتأسس مبدؤها على الإذعان والخنوع المطلق للمولى عزّ وجل، والاستسلام لإرادته، مع ترك كلّ ما يحيط به من علاقات.

وهناك تعاريف جعلت من التصوّف والزهد يلتقيان في نفس المعنى، فمنها ما قيل : " التصوّف كفّ فارغ، وقلب طيّب"[5]. وقال سمنون: "التصوف أن لا تملك شيئا ولا يملكك شيء"[6]، وقال أحمد البغدادي: "التصوّف مبني على ثلاث خصال: التمسك بالفقر والافتقار إلى الله والتحقق بالبذل والإيثار، وترك التعرض والاختيار"، كذلك ابن خلدون أضفى على التصوف تعريفا يقترب في معناه من الزهد، فهو "العكوف على العبادة والانقطاع لله والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف"[7] ، وقيل "إذا رأيت الصوفي يعنى بظاهره، فاعلم أن باطنه خراب"[8] .وقال عبد الله الله التستري "الصوفي من صفا من الكدر وامتلأ من الفكر، وانقطع إلى الله من البشر، واستوى عنده

[1] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص 441.
[2] المرجع نفسه: ص 441.
[3] المرجع نفسه: ص 442.
[4] نيكلسون: المرجع السابق ص40
[5] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص 442.
[6] المرجع نفسه، ص 441.
[7] ابن خلدون: المقدمة، ج3، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، مصر، ط7، 2014، ص989.
[8] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص 442.

الذهب والمدر"[1]. وقال النوري: "نعت الصوفي السكون عند العدم، والإيثار عند الوجود"[2]، هذه التعاريف اتفقت على جعل الزهد والتصوف ينضويان تحت معنى واحد وغاية واحدة، وهي الاحجام عن مباهج الحياة الدنيا والتفرغ للعبادة.

ونجد من العلماء من ضبط التصوف وحدّد معناه بالاستناد على الأسس والمعايير الأخلاقية، يقول ابن القيم "اجتمعت كلمة الناطقين بهذا العلم على أن التصوف هو ا لخلق"[3]. ويقول أبو حفص الحداد "التصوف تمام الأدب"[4]

وسئل محمد الجريري عن التصوف فقال " الدخول في كل خلق سني، والخروج من خلق دنيء"[5]، وقال أيضا " التصوّف مراقبة الأحوال ولزوم الأدب"[6]

ويقول أبو بكر الكتاني "التصوف خلق، فمن زاد عليك في الخلق فقد زاد عليك في الصّفاء"[7]

وقال محمد بن علي القصّاب "التصوف أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم من رجل كريم مع قوم كرام"[8]، وعن التصوف قالوا: "الصوفي كالأرض، يطرح عليها كل قبيح، ولا يخرج منها إلّا كل كل مليح"[9]

وعرّف الجنيد التصوف بضرورة الالتزام بقواعد وأحكام الشريعة الإسلامية المستمدة من القرآن والسنة، فهو–التصوف– "تصفية القلب عن مواقفه البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعي النفسانية ومنازلة الصفات الروحية والتعلّق بالعلوم الحقيقية

[1] الكلاباذي:المرجع السابق، ص9.
[2] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص 442.
[3] ينظر: عرفان عبد الحميد فتاح: نشأة الفلسفة الصوفية وتطوّرها، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993، ص136.
[4] المرجع نفسه، ص136.
[5] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص 441.
[6] المرجع نفسه، ص 443.
[7] المرجع نفسه، ص 442.
[8] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص 441.
[9] المرجع نفسه، ص 442.

واستعمال ما هو أولى على الأبدية، والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله على الحقيقة واتباع الرسول صلى الله عليه وسلم في الشريعة"[1].

كذلك الشيخ رزوق سعى إلى ضبط التصوف انطلاقا من جعل نظم الشريعة الإسلامية المنطلق الأول له بعيدا عن التصوّف الذي تفشّت فيه الكرامات و اختلط بالخوارق والأباطيل "فلا تصوف إلّا بفقه، إذ لا تعرف أحكام الله تعالى الظاهرة إلّا منه، ولا فقه إلّا بتصوف، إذ لا عمل إلّا بصدق توجّه، ولا هما إلّا بإيمان، إذ لا يصح واحد منهما بدونه"[2]

كثرت الآراء، وتعددت الاتجاهات في تحديد معنى التصوف، فمن التعاريف ما هو قائم على مراعاة الخلق الكريم ظاهرا وباطنا، واتجه آخرون في تعريف التصوف بالتأكيد على الجانب التعبدي فيه فسووه بالزهد، وسعى غيرهم إلى تحديد معنى التصوف بالتأكيد على التزامه بأحكام الشريعة الإسلامية خوفا من تدليس مراميه وأهدافه بالخوارق والانحرافات.

2.نشأة التصوف وتطوّره:

تضاربت آراء الدارسين في قضية تحديد الجذور الأصلية للتصوف ومصادره التي استمد منها منهجه ومصطلحاته، فربط كبار المستشرقين نشأة التصوف الإسلامي بدوافع ومؤثرات أجنبية، واعتبروا التصوّف لا يمت للإسلام بأي صلة، فحركة الزهد الممهدة لنشأة التصوف الإسلامي–بحسب رأيهم– ماهي إلا محاكاة لرهبنة المسيح على اعتبار أن القرآن الكريم يعنى بالظواهر الخارجية، دون الظواهر الباطنية الروحية "فالقرآن لا يصلح أن يتخذ أساسا لأي مذهب صوفي"[3]

وفي رأي قريب من ذلك يقول كرادي فو "إن القرآن لم يكن مطلقا الكتاب الذي استطاع مبدئيا أن يجتذب الصوفية نحوه كثيرا لأنه متعلق بالظواهر الخارجية وليس فيه الحنو الداخلي والروحي

[1] الكلاباذي: المرجع السابق ، ص 9.
[2] أحمد رزوق الفاسي: المرجع السابق، ص 25.
[3] نيكلسون: المرجع السابق، ص 76.

حقيقة"[1]، ويقول كولد تسيهر "إن الزهد المسيحي كان في بداية انتشار الإسلام أوفى نماذج الزهد للمسلمين وأقربها إلى حسّهم بما كان فيه من تطبيق لفكرة الزهد تطبيقا عمليا في الحياة"[2]

هذا وقد عقد كبار المستشرقين موازنة بين كلّ سمة من سمات الحياة الصوفية بما يقابلها في نظام الرهبنة المسيحية أو المجوسية من مظاهر سلوكية وشكلية، وتباينوا في تحديد الديانة التي ينحدر منها التصوف الإسلامي ويذهب نيكولسون في هذا الشأن بالقول "من الجلي أن ميول الزهد والتأمل، التي أشرت إليها كانت على وفاق مع الفكرة المسيحية ومنها استمدت أسباب قوتها فكثير من نصوص الإنجيل ومن الأقوال المنسوبة إلى المسبح مقتبس في أقدم تراجم الصوفية"[3] وفي موضع آخر يؤكد على أثر المسيحية في التصوف الإسلامي مستبعدا أثر العقائد الهندية والفارسية " ولكنني على يقين من أننا إذا نظرنا إلى الظروف التاريخية التي أحاطت بنشأة التصوف بمعناه الدقيق، استحال علينا أن نردّ أصله إلى عامل هندي أو فارسي ولزم أن نعتبره وليدا لاتحاد الفكر اليوناني والديانات الشرقية أو بعبارة أدق: وليدا لاتحاد الفلسفة الأفلاطونية الحديثة والدّيانة المسيحية والمذهب الغنوصي"[4]

وهناك من الدارسين من جاؤوا بأقوال مخالفة للآراء السّابقة، وأخذوا بأثر العقائد الهندية والمجوسية وادعوا بأن الأفكار الهندية التي تتجلى في أقوال وأفعال بعض متصوفة المسلمين، قد نفذت إليهم من المجوس إذ يقول ثولوك بأن التصوف منبثق عن أصل مجوسي " محتجا بأن عددا كبيرا من المجوس ظلوا على مجوسيتهم في شمال إيران بعد الفتح الإسلامي، وإن كثيرين من كبار مشايخ الصوفية ظهروا في الشمال من إقليم خراسان، وأن الأفكار الهندية التي نسمع صداها في أقوال بعض متصوفة

[1] عرفان عبد الحميد فتاح: المرجع السابق، ص 41،
نقلا عن : كرادي فو: مفكرو الإسلام، ج2، ص219.
[2] المرجع نفسه، ص 131.
[3] نيكلسون: المرجع السابق، ص 2.
[4] المرجع نفسه، ص 18.

المسلمين قد تسرّبت إليهم عن طريق هذا الجزء من إيران، وعزّز هذه الفكرة في نظره أيضا أنّ مؤسسي فرق الصوفية الأوائل كانوا من أصل مجوسي أو على الأقل على علم بالمجوسية"[1]

هذا وقد ناقش كولد تسيهر الشواهد الدّالة على أثر العقائد الهندية في التصوف الإسلامي وخلص إلى أنه رغم أثر الأفلاطونية الحديثة في حركة التصوف، إلا أنه لا يمكن إغفال الأثر الهندي الذي ساهم في بناء هذا النظام الديني.[2]

أمّا الرأي الثاني تبنّاه ثلّة من الدّارسين مستبعدين المؤثرات الأجنبية للتصوف، والقول بأنه حركة تمثل جوهر الدين الإسلامي، فالمستشرق "نيكلسون" يرى بأن التصوف قد نشأ التصوف عن "نزعة الزهد التي سادت في القرن الأول الهجري في المجتمع الإسلامي نتيجة عامل الخوف، الخوف من الله ، والخوف من جهنم، والخوف من الموت، والخوف من الخطيئة "[3]

وعزّز "مرغليوث" هذا الرأي بالقول "من المحتمل أن تكون هذه الفكرة (أي وحدة الوجود) قد وصلت إلى الإسلام من مصدر خارجي ولكن يظهر من ناحية أخرى أن البحث النظري في عقيدة التوحيد كاف في تفسير نشأتها وتطورها"[4]

وعن العوامل والأسباب الجوهرية التي أدت إلى ظهور التصوف وتكوّنه، طالها هي الأخرى تباين الدارسين:

فهناك من قال بأنه – التصوف – يولد مع الإنسان وينمو معه بوصفه حاجة إنسانية ونفسية للخلاص والسمو والصفاء الروحي الذي لا بد وأن تسعى له النفس البشرية (...) فـ "جورج لونتينو" يرى أن "بدايات التصوف شهدت بوادر ظهورها في الأدب الرافيديني القديم فلقد كان على المؤمن في الماضي أن يخشى الإله وهذا جزء من واجبه لكن معنى هذه العبارة قد اتسع حتى صار

[1] عرفان عبد الحميد فتاح: المرجع السابق، ص 43.

[2] ينظر: كولد تسيهر: المرجع السابق، ص 161 وما بعدها.

[3] ينظر: نيكلسون: الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 2002، ص13.

[4] عرفان عبد الحميد فتاح: المرجع السابق، ص 46.

تمجيدا ساميا لا يدرك، وعندما قورنت العبادة بالخوف من الإله صار من الممكن تحويل هذا الخوف إلى غاية للحب[1]

أما "**نيكلسون**" يرى بأن نشوء التصوف كان لدواعي روحية دينية إذ يقول " فإدراكهم المستولى عليهم للخطيئة، تصحبه الرّهبة من يوم القيامة وعذاب النار؛ تلك الرهبة التي في طوقنا أن نتحققها والتي صوّرت في القرآن تصويرا حيّا، دفعتهم إلى أن يجدوا في الهرب من الدنيا مخلصا لهم"[2]، فالدين الإسلامي مبني على مبدأ الترغيب والترهيب، فجزاء الفرد الصالح الجنة ومصير الفرد الطالح عذاب جهنم، لهذا كان الخوف من الحساب و الرهبة من العذاب دافعا إلى ترك ملذات الدنيا والنأي عن شهوات النفس وهذه من أبرز صور الزهد الصوفي.

ويرى ابن خلدون أن التصوف نشأ بصورة جليّة في أواخر القرن الثاني هجري "فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة"[3]، فالتصوّف ظهر كرد فعل عن انتشار المجون والإقبال على الملذات والترف والنعيم، التي أدت إلى التفاوت الاجتماعي بين الحكام والرعية مع التخلي عن كثير من أمور الدين، والتكاسل عن أداء العبادات والفرائض وذلك بسبب اتساع رقعة الدولة الإسلامية ودخول كثير من العادات والتقاليد الغريبة عن الإسلام[4]، لذلك لجأ كثير من المسلمين احتجاجا على ما ينكرون من حكومة ونظام إلى حياة الاعتكاف والزهد.[5]

كما ساهمت الفتنة الداخلية التي بدأت بمقتل الخليفة عثمان بن عفان، وقيام الحروب الأهلية بين أنصار علي وأنصار معاوية في ظهور التصوف وتطوره، حيث استشعر بعض الصحابة

[1] ينظر: ناهضة ستار: المرجع السابق، ص19-25.

[2] ينظر: نيكلسون: الصوفية في الإسلام، ص12.

[3] ابن خلدون: المرجع السابق، ص 989.

[4] منال جاد الله:المرجع السابق، ص 121.

[5] ينظر: إيجناس جولد تسيهر: العقيدة والشريعة في الإسلام، تر: محمد يوسف موسى وآخرون، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، (د.ط)، 2013، ص146،147

خطورة هذا الجو المشحون بالخلافات والاضطرابات السياسية (...) فآثروا أن يقفوا موقف الحياد، إيثارا للسلامة وابتعادا عن الفتنة وحبا في حياة العزلة.[1]

وعن بدايات ظهوره، تشير العديد من الآراء إلى أن التصوف كظاهرة عامة قد ظهر بصورة ملموسة في أواخر القرن الثاني للهجرة واستمر في النمو والانتشار خلال القرن الثالث الهجري[2]، وعندما أشرف العام الثاني على نهايته تطوّر زهد الزهاد كالحسن البصري ورابعة العدوية، وأخذ صورة العلم المنظم تنظيما ساذجا بسيطا في أول الأمر، ثم دقيقا مضبوطا بعد ذلك، فأصبح لهم نظام عام يجمعهم، وطريقة مشتركة تؤلف بينهم[3]

وهناك من قال بأن التصوف لم يظهر مذهبا ومشربا، ولم يدرج مصطلحاته الخاصة به ومواجيده وأناشيده، تعاليمه وضوابطه، أصوله وقواعده وفلسفته ورجاله وأصحابه إلا في القرن الثالث من الهجرة وبعده[4]، وبعضهم يرى أن نشأة التصوف تعود إلى ما بين القرن الثالث والقرن السابع الهجري[5]، وهناك من قال بأن التصوف تطوّر إلى علم ونظام شديد في العبادة، وصار اتجاها نفسيا وعقليا وسلوكيا وعملا وعبادة، ويعد بوجه عام فلسفة حياة، وطريقة معينة في السلوكات يتخذها المتصوف لتحقيق كماله الأخلاقي وعرفانه بالحقيقة وسعادته الروحية، انطلاقا من السنة الثانية للهجرة إلى السنة السابعة للهجرة.[6]

3.التصوف والطرق الصوفية في الجزائر:

ظلّ المجتمع المغاربي بعيدا عن التصوّف ولم يعرفه إلا في بدايات "القرن الخامس الهجري أو قبله بقليل، رغم ظهوره وانتشاره في الشرق العربي منذ القرن الثاني للهجرة"[7]، فعندما تحدّدت معالم

[1] منال جاد الله: التصوف في مصر والمغرب، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت)،ص 122.

[2] المرجع نفسه ص121.

[3] ينظر محمد مصطفى حلمي: الحياة الروحية في الإسلام، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، مصر، بيروت، (د.ط)، 2011، ص95.

[4] ينظر: حسن إلهي ظهير: التصوف –المنشأ والمصدر–، إدارة ترجمان السنة، ط1،1986 ، ص45.

[5] عبد القادر فيطس :الشعر الملحون الديني الجزائري –قضاياه وموضوعاته وظواهره–، ج1، دار سحنون للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص291.

[6] ينظر: الطاهر بونابي: التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 هـ ، 12 و13م، دار الهدى للطباعة، عين مليلة، (د، ط)، (د، ت). ص 38.

[7] منال جاد الله:المرجع السابق، ص 125.

الظروف السياسية والاجتماعية المناسبة لانتشار الأفكار الصوفية في البلاد المغاربية "اتسعت رقعة التصوف في المغرب في القرنين السادس والسابع الهجريين في مختلف الأوساط، وأدى هذا إلى الاهتمام بالجانب الروحي والاعتماد على الله وتوثيق الصلة به، وهذا التأثير أدى إلى ظهور عدد من الأولياء كانوا شيوخا في عالم التصوف ونشروه في المدن، ونقله تلامذتهم إلى الأرياف، وأنشأوا زوايا للتعاليم الصوفية (داخل إطار الشريعة دائما)، وبهذا مهدوا الطريق للحركة الصوفية الشعبية التي انتشرت بعد ذلك في الشمال الإفريقي.[1]

وفي القرن الثامن الهجري تجسّد التصوف في شكل طرق وتنظيمات واتخذ "شكلا تنظيميا تمثل في طرق أو طوائف كما يطلق عليها، ولم يقتصر هدف المتصوفة على العبادة وإرشاد الأعضاء على الممارسة الروحية، وإنما حرصوا على توفير حياة متكاملة بالولاء والإخلاص لمرشد الطريقة"[2]

وخلال القرن الثاني عشر والثالث عشر الهجري انبثقت العديد من الطرق الصوفية كالقادرية والشاذلية والجازولية والرحمانية والتيجانية والدرقاوية والسنوسية[3]

وكسائر الدول المغاربية شهدت الجزائر ظاهرة التصوف، وشكّل في القرن التّاسع الهجري محطّة بارزة في تاريخها حيث "ظهور عقيدة المرابط وانتشار الزوايا وافتتاح عهد التصوف العملي – خصوصا– وهذه الظاهرة ازدادت انتشارا وإغراقا في القرون اللاحقة للعهد العثماني"[4]، فبعد قدوم العثمانيين إلى الجزائر انتشرت الطرق الصوفية بأنظمتها وطقوسها وتفرعت حتى بلغ عددها ثلاث وعشرون طريقة، الرحمانية وهي أكثرها انتشارا، والسنوسية والقادرية والتيجانية والطيبية والشاذلية والعلاوية والدرقاوية والعيساوية والعمارية والحنصالية والزيانية والموساوية، إلا أن الطريقتين القادرية والشاذلية كانتا موجودتين قبل قدوم العثمانيين إلى الجزائر.[5]

[1] ينظر: ألفرد بل: الفرق الإسلامية في الشمال الإفريقي، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1987م، ص394.

[2] منال جاد الله:المرجع السابق، ص 126.

[3] المرجع نفسه، ص 126.

[4] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص48.

[5] ينظر: صلاح مؤيد العقبي: الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشأتها، ج1،دار البراق، بيروت، لبنان (د.ط)، 2002، ص132.

وقد شكّل انتشار الطرق الصوفية في الجزائر خطرا على المستعمر الفرنسي، عندما واجهت هذا الأخير بدعوة الناس إلى الجهاد والمقاومة، إلا أن تواطؤ ضعاف النفوس من بعض الطرق مع المستعمر الذي رأى في تماسكها ما يشكل خطرا على تواجده في الجزائر ساهم في تشتيت صفوفها وتمزيق وحدتها (داخل الطريقة الصوفية الواحدة) من خلال الكشف عن أسرارها ، وبهذه الاجراءات تفرعت الطرق وزال خطرها، فكل طريقة تفرعت إلى فروع، مع انتماء الفروع إلى شيخ واحد، فتفرعت الرحمانية إلى خمس وعشرين فرعا، وتفرعت الدرقاوية والقادرية والتيجانية والشاذلية وغيرها إلى فروع ضعيفة لا تعترف ببعضها[1]

وبسبب انتشار الجهل والأمية في أوساط الأهالي بالجزائر جراء الاحتلال الفرنسي، تغلغلت الخرافات الأسطورية بكل سهولة إلى أذهان الناس، واعتقد جلهم بخوارق وكرامات أولياء الصالحين، وأمام تدني الأوضاع الاجتماعية وعجز الناس من تحقيق ظروف معيشية جيدة لم يجد الناس الحل أمامهم إلا في الأولياء والصالحين وما خصّتهم به العناية الإلهية من قدرات سحرية عجيبة، وهذا ما تشترك فيه جميع الطرق الصوفية[2]، من هنا أصبح التصوف سلوكا يميل إلى الخرافة باستغلال سذاجة الناس، وتشعبت الطرق الصوفية وأخذت منعرجا يميل إلى الدروشة.[3]

وبتحوّل التصوّف والطرق الصوفية إلى حركة صوفية شعبية تؤسّسها المعتقدات والممارسات الطقوسية الشعبية، أصبح الاعتقاد في الولي يشكل مقوّما أساس في التصوف، وشكّل الإيمان بقدراته الخارقة، والممارسات الطقوسية دلالاته الدينية، ومقوّماته الأساسية التي يبنى عليها. هذا وقد أثّر تفرّع الطرق الصوفية وتحوّل غاياته الدينية لدى الجماعات الشعبية في المجتمعات العربية والمغاربية عموما والجزائر على وجه أخص "فدأب الشعراء الشعبيون على مدح شيوخ الطرق الصوفية والأولياء الصالحين فقيلت قصائد لا حصر لها في قضايا التصوف وموضوعاته وأفكاره، وأوراده إلى درجة أنها جمعت دواوين في مدح الشيوخ والطرق الصوفية وكراماتهم، والعشق الإلهي والخمرة الإلهية وغيرها،

[1] ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج4، ص28 وما بعدها.

[2] ينظر: أحمد زغب: الحركة التيجانية بالمغرب (مقال)، التحولات الفكرية في العالم الإسلامي، أعلام، وكتب، وحركات، وأفكار، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الأردن، (د.ط)، 2014، ص434.

[3] عبد القادر فيطس: المرجع السابق، ج1، ص 294.

وشحن أكثرها بالخرافات في تعظيم هؤلاء الشيوخ وتبجيلهم وتصوير أعمالهم في صور تسمو فوق الناس وخارجة عن العقل والمنطق[1]

خلاصة القول، يعد التصوف حركة دينية ظهرت في بادئ الأمر كاتجاهات فردية تدعو إلى عدم الخنوع إلى إملاءات النفس بالابتعاد عن الملذات وترك الشهوات، ثم تحددت معالم تلك الاتجاهات في شكل تنظيمات جماعية تجسّدت في شكل طرق صوفية شعبية، ينتسب فيها مريدو الطرق لشيخ أو وليّ صالح يبجلّونه، ويعتقدون بكراماته، ويؤمنون بقدراته التي تفوق قدرات البشر العاديين، كل هذا سنسعى إلى استجلائه من المدونة الشعرية التي نحن بصدد دراستها، حيث تتخلل المعتقدات والطقوس والكرامات العديد من النصوص الشعرية.

- **نماذج من الطرق الصوفية في الجزائر:**

سبق وأن ذكرنا بأن الجزائر لم تكن بمنأى عن ظاهرة التصوف، فخلال الفترة الاستعمارية، شهدت الجزائر تطوّرات وصراعات سياسية مسّت كلّ مناحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فشاع فيها الفساد وطغى فيها الاضطراب وتدهور الوضع الاجتماعي المعيشي، مما أدى إلى هجرة العلماء وتدهور الفكر بسبب تدني الروح الدينية لديهم و"ساد التصوف العملي بما فيه من حضرة وأذكار وأوراد واعتقاد في المرابط"[2]، وأخذ التصوف هيئة تنظيمية تجسّدت في الطرق الصوفية. ومن أبرز الطرق الصوفية انتشارا وأشدها سطوة وفعالية في أنحاء القطر الجزائري، والتي سنحاول الوقوف عند أهمها، الطريقة القادرية، التيجانية، والطريقة الرحمانية والتي اخترنا في ضوئها قصائد لشعراء شعبيين اعتقدوا في ولاية شيوخها وكراماتهم سنسعى من خلالها إلى رصد أبرز المعتقدات والممارسات الطقوسية الشعبية الصوفية، مع استجلاء خوارق وكرامات الأولياء التي أشاد بها الشاعر الشعبي الصوفي.

– الطريقة القادرية:

[1] ينظر: عبد القادر فيطس: المرجع السابق، ج1، ص 301-302.

[2] ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ، ص52

وهي من أقدم الطرق الصوفية التي تأسست بالمشرق ببغداد على يد مؤسسها "عبد القادر الجيلاني بن موسى الجيلاني أو الكيلاني" ، نسبة إلى بلدة جيلان في بلاد فارس (470هـ – 561هـ)[1]، وهو من كبار الزهاد والمتصوفين، وينتسب إلى عائلة صوفية عرفت بالصلاح والتقوى واجتمعت في الجد صفات الزاهد الصوفي.[2]

وأول من أدخل هذه الطريقة إلى الجزائر الشيخ "أبي مدين شعيب"[3]، ليكون الشيخ "مصطفى بن مختار الغريسي" أول من أسّس فرعا للزاوية القادرية بالجزائر سنة 1200[4]، ثم انتشرت الزوايا والأضرحة والقباب في غرب البلاد وشرقها، ووصل تأثيرها إلى الجنوب الغربي في كل من عين صالح وتوات، وانتشرت في الجنوب الشرقي من الجزائر حتى أسّس الشيخ الهاشمي "زاوية عميش" بوادي سوف[5]، وتفرّع عن الزاوية الهاشمية الأم عدّة فروع في جهات مختلفة من الوطن: سكيكدة ومدينة الأغواط وتقرت.[6]

وقد حدث للطريقة القادرية ما حدث لغيرها من الطرق، فبعد أن كانت مؤسسة دينية ذات أهداف تربوية روحية تسعى إلى تربية المريدين وتقويم سلوكهم الروحي بالمواظبة على الأذكار والأدعية، تحوّلت بفعل التدني الفكري وانحطاط الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة آنذاك إلى طرق صوفية طغى عليها الاعتقاد في كرامات الأولياء والشيوخ، والسعي لنيل بركاتهم لاعتبارهم واسطة بينهم وبين الله، وقد نسبت لشيخ الطريقة القادرية عدّة كرامات حدثت للشيخ في شبابه وطفولته، فكان لا يلقم ثدي أمه نهارا في شهر رمضان، وينهل منه إذا حلّ الغروب، وكان يكلمه الثور في الحقل ليقول له: أنت لم تخلق لتكون فلاحا.[7]

---

[1] ينظر: عبد الباقي مفتاح: أضواء على الطريقة القادرية، دار الهدى، عين مليلة، (د.ط)، 2008، ص6، وما بعدها. وينظر: أبو القاسم سعد الله: : أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ص52

[2] ينظر: عبد الباقي مفتاح: المرجع السابق، ص20.

[3] مؤيد العقبي: المرجع السابق، ص145.

[4] ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج4، ص43

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 47

[6] صلاح مؤيد العقبي: المرجع السابق، ص 560

[7] ينظر: عبد الباقي مفتاح: المرجع السابق، ص22، ص23.

وللقادرية ممارسات طقوسية تنفرد بها عن باقي الطرق، فلها أذكار وأوراد خاصة، وحفلات سنوية للمديح تسمى "الحضرة" وفيها تنشد المدائح عن الطريقة وشيخها مع الضرب على البنادير، وفيها تذبح الذبائح، ويقدم الطعام للحضور، ويحرق البخور، ليدخل البعض من الحاضرين في حالة من الهياج الشديد تصل إلى غاية الصرع.

- **الطريقة التجانية:**

تعود الطريقة التجانية إلى الشيخ أبو العباس أحمد بن المختار التجاني، الذي وضع أسسها بعد أن استقر به المقام، بعد تنقلاته واتصاله بالعلماء، في بوسمغول جنوب البيض[1] ، فبعد أن ظهر له الفتح الكبير برؤية الرسول (ص) والذي أمره–كما يقولون– بترك الطرق التي دخل فيها من قبل[2]، ومن يومها ألزم أتباعها باتباع قواعد الطريقة من أدعية وأذكار ، مع فرضه شرطا لم تعهده الطرق الأخرى من قبل، وهو عدم الانضمام لأية طريقة أخرى[3].

وقد اشتهر التجاني بفاس والمغرب بعد أن هاجر إليها من جور الترك وظلمهم، وعاش هناك وأنشأ زاويته حتى وافته المنية سنة 1230هـ[4]، ليصبح ضريحه مزارا لمريدي الطريقة، بعد أن كانوا يشدون الرحال لزيارة شيخهم قبل وفاته.

وبعد وفاة الشيخ التجاني، انتقل أبناؤه إلى عين ماضي بجهة الأغواط، وانتقلت المشيخة التيجانية إلى صاحبه الشيخ الحاج "علي التماسيني"، فترأس الطريقة وأسس زاويته بتماسين[5]، كما تسلّم مفاتيح زاوية قمار التي أسّسها محمد الساسي القماري.[6]

وللطريقة جملة من الطقوس يلزم المريد القيام بها قصد العبور والانتماء للطريقة وبلوغ مرحلة المريد السالك، كما يمارس أتباعها أذكارا وطقوسا يومية وأخرى أسبوعية بشكل فردي وجماعي، مع

[1] صلاح مؤيد العقبي: المرجع السابق، ص 176، 177 .

[2] سعد الله: المرجع السابق، ج4، ص193.

[3] المرجع نفسه، ص193.

[4] المرجع نفسه، ج4، ص 191

[5] ينظر: سميح عاطف الزين: الصوفية في نظر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط3، 1985م، ص555.

[6] أحمد بن الطاهر المنصوري، الدر الموصوف في تاريخ وادي سوف، ج1، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص41.

تنظيم حفلات للمديح في المناسبات الاجتماعية والأعياد الدينية هذا إلى جانب زيارات سنوية إلى تماسين، أما عن الحضرة لدى التجانيين فهي بحسب ما حدثنا أحد أتباعها، أنها تخلو من الممارسات والطقوس السحرية، وهي بذلك –بحسب قوله – تختلف عن الحضرة لدى القادرية التي تميزها الطقوس والممارسات السحرية، والتعامل مع الجان، وإحراق البخور، والتهام الجمر من أحد الحضور حتى تنتابه نوبة من الصرع، إلا أن الباحث "أحمد زغب" يقول بأنه كان شاهدا على الحضرة التجانية في إحدى بوادي سوف وكانت شبيهة بما لدى القادريين، أما في القرى "فتنشد اللازمة مجموعة من الحاضرين وينشد المداح أبيات المديح، وهو ينقر نقرا خفيفا على الطبلة الصغيرة، ويستمع الناس في هدوء متفاعلين مع معاني الأبيات"[1]

وللطريقة التيجانية أورادا يلزم أتباعها على المواظبة عليها وعدم تركها، فمن لزمها حلّت به البركات وتيسرت مطالبه وبلغ مآربه وكانت له زادا في الآخرة، ومن تخلّى عنها حلّ به الخسران والهلاك في الدنيا الآخرة، وتتنوع أذكار الطريقة التجانية بين أذكار لازمة وأذكار اختيارية[2]، وهي "الاستغفار بأي صيغة مائة مرة، وصلاة الفاتح مائة مرة أو خمسين مرة، والهيللة مائتا مرة أو مائة وجوهرة الكمال إحدى عشرة مرة (...)، وهذه الوظيفة غير لازمة للطريقة، فمن أراد ذكرها فليذكرها، ومن لا فلا، وتكون في وقت واحد إما في الصباح أو المساء وإن تيسر في الوقت فحسن، بخلاف الورد المعلوم فهو لازم أخذه في الصباح وفي المساء."[3] ومن الأوراد اللازمة للطريقة ذكر الهيللة بعد صلاة عصر يوم الجمعة، ومن أورادها أيضا ياقوتة الحقائق والحرز اليماني...[4]

– الطريقة الرحمانية:

[1] ينظر: أحمد زغب: جمالية الشعر الشفاهي، أطروحة دكتوراه، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006، 2007، ص 102

[2] ينظر: علي حرازم: جواهر المعاني وبلوغ الأماني، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص90.

[3] المرجع نفسه ، ص92

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص92 وما بعدها.

أما الطريقة الرحمانية، فقد ظهرت في النصف الثاني عشر الهجري على يد مؤسسها "محمد بن عبد الرحمان القشوطي الإدريسي الحسن الأزهري"[1]، وانتشرت انتشارا واسعا وسط وشرق وجنوب الجزائر، وفي منطقة الجريد بالجنوب التونسي، ويعود الفضل في ذلك إلى زاوية الشيخ مصطفى بن عزوز البرجي[2]، وعرفت الطريقة الرحمانية في وادي سوف بالطريقة العزوزية نسبة إلى مؤسسها "عزوز البرجي" في برج بن عزوز قرب طولقة إلى الشمال من بسكرة ووفد إلى سوف سنة 1816م[3]، وكان للشيخ مصطفى عدد من المريدين المقربين، منهم الشيخ سالم العايب مؤسس الزاوية العزوزية في الوادي، والذي توفي سنة 1860م[4]

وللزاوية الرحمانية بفروعها جملة من الأذكار والممارسات، الحضرة وإعطاء العهود، برفع الصوت وإغلاق العينين، مع وضع الشيخ كف اليد اليمنى وترديد الذكر، على كف اليد اليمنى للمريد وترديد الذكر، أما المرأة فيعطى لها العهد بوضع يدها في الماء أو بإحاطة خرقة على اليد، ويقوم الشيخ بنفس الشيء معها أيضا.[5]

وللطريقة الرحمانية، ورد في كل وقت لا سيما من عصر يوم الجمعة إلى عصر يوم الخميس، مع ذكر صلاة الشاذلية (اللهم صلّ.....وصحبه وسلم) من عصر الخميس إلى عصر يوم الجمعة طاهرا أو غير طاهر، ثم يذكر....[6]، والذكر والممارسات مشتركة بين الرحمانيين[7]

وكسائر الطرق، كانت المقاصد الأصلية للطريقة الرحمانية (العزوزية) تؤكد على نشر التعاليم التربوية والدينية إلا أن تداولها في أوساط العامة والأميين، أخذوا ينسبون الكرامات وخوارق العادات لشيوخها، وهو ما أدى بتحويل "رجالها وشيوخها من أصحاب علم إلى أصحاب دروشة وخرافة"[8]،

[1] مؤيد العقبي: المرجع السابق، ص155.
[2] المرجع نفسه، ص157.
[3] ينظر: أحمد زغب: جمالية الشعر الشفاهي، نقلا عن: عبد الباقي مفتاح: أضواء على الطريقة الرحمانية، ص90.
[4] ينظر: أحمد زغب: جمالية الشعر الشفاهي، ص 103.
[5] أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ج 4، ص169، 170.
[6] المرجع نفسه، ص 174، 175.
[7] أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ج 4، ص180.
[8] أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ج 4، ص 158.

ونسبت لهم خوارق وكرامات تؤكد قداستهم، ومن الكرامات التي نسبت للشيخ مصطفى والشيخ علي بن عمر ما ورد في كتاب "الدر المكنوز"، "فزيارة قبره ترياق من السموم ولا دواء مثله (...) وزيارة قبره تعادل عبادة سبعين عاما"[1]

هذا ويجدر بنا الإشارة إلى أن تشعّب الطرق الصوفية وتعدّدها لا يمنع من اشتراكها في العديد من النقاط، من أهمّها:

- الاحتفال بدخول المريد في الطريق بطقوس دقيقة مرسومة.

- التزيي بزي خاص .

- اجتياز المريد مرحلة شاقة من الرياضات الروحية كالخلوة والصلاة والصوم وغيرها.

- الإكثار من الذكر مع الاستعانة بالموسيقى والحركات البدنية المختلفة التي تساعد على الوجد والجذب.

- الاعتقاد في القوى الروحية الخارقة للعادة التي يمنحها الله للمريدين، وهي القوى التي تمكنهم من أكل جمرات النار، والتأثير على الثعابين، والإخبار بالمغيبات...

- احترام المرشد أو شيخ الطريقة إلى درجة التقديس.[2]

وقبل أن نطوي صفحة الحديث عن الطرق الصوفية، نذكّر بأن جل الطرق الصوفية أسست في بداية ظهورها لأغراض تربوية تعليمية ودينية إلا أنها تحولت بفعل الخوارق والدروشة إلى ممارسات وطقوس شعبية، أساسها الاعتقاد في قدرات الأولياء وقداستهم، لما لهم من كرامات وخوارق تؤسس المعتقد الشعبي، فالطرق الصوفية كمؤسسة دينية شعبية تستند إلى أركان ثلاثة: المعتقد الشعبي، والطقوس الصوفية، والإيمان بالكرامات.

ثانيا – المعتقدات الشعبية والطقوس (المفهوم والأنواع)

I. المعتقدات الشعبية:

[1] عبد الرحمان بن سيدي علي بن عثمان: الدر المكنوز في حياة سيدي علي بن عمر وسيدي بن عزوز، مطبعة النجاح، قسنطينة، ص12.

[2] ينظر: نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، ص 65.

بعد تناول مفهوم المعتقد باعتباره تصورات ذهنية بوجود قوى غيبية تعلو الأفراد وتتحكم في مصيرهم، لزم علينا ضبط معنى الشعبية من خلال التعريفات التي تناولته حتى نتمكن من بلورة مفهوم جامع لمصطلح "المعتقدات الشعبية":

1 . مفهوم المعتقدات الشعبية:

ورد في المعاجم اللغوية بأن كلمة "الشعبية" مشتقة من كلمة شعب "فشعب الرأس هو شأنه الذي يضم قبائله، وفي الرأس أربع قبائل، وهو القبيلة العظيمة، الحي العظيم يتشعب من القبيلة وقيل هو القبيلة نفسها، والشعب أبو القبائل الذي ينتسبون إليه أي يجمعهم[1]، وهذا ما يؤيده النص القرآني فورد في التنزيل ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ** ﴾[2]

والشعب ما تشعب من قبائل العرب والعجم، وكل جيل شعب، والشعب أكبر من القبيلة ثم الفصيلة، ثم العمارة، ثم البطن، ثم الفخذ، قال الشيخ بن بري: الصحيح في هذا ما رتبه الزبير بن بكار وهو الشعب، ثم القبيلة ثم العمارة ثم البطن ثم الفخذ ثم الفصيلة، قال أبو أسامة: هذه الطبقات على ترتيب خلق الإنسان، فالشعب أعظمها، مشتق من شعب الرأس، ثم القبيلة من قبيلة الرأس لاجتماعها، ثم العمارة وهي الصدر، ثم البطن، ثم الفخذ، ثم الفصيلة وهي الساق[3]

فالشعب وبحسب الترتيب الذي أورده ابن منظور يمثل أصل طبقات المجتمع فله تنسب كل القبائل، فهو الأساس الذي تنتمي إليه القبائل المختلفة، وتنبثق منه، وانطلاقا من التحديد اللّغوي لكلمة شعب، استخلص "مرسي الصّباغ" معنى الشّعبية "فالشّعب هو مجموعة من الناس تختلف طوائفهم وطبقاتهم مجتمعين أو مفترقين ..وبما أن الشعب هو القبيلة العظيمة أو مجموعة من القبائل وبما أنه أكبر هذه الأقسام السّابقة إذا فهو كما في مدلول كلمة " تشعّب" أي تفرّق وتباعد وانتشر وتوزّع نجد أنّ أوّل معاني الشّعبية هو الانتشار ...وبما أن الشّعوب تمتد في تاريخها إلى جذور عميقة

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد 3، ص 319 .

[2] سورة الحجرات، الآية 13 .

[3] ابن منظور: لسان العرب، المجلد 3، ص 320 .

متناهية في القدم لذا فالمعنى الثاني للشعبية هو الخلود، ومن ثمّ فإن كلمة شعبي عندما نطلقها على أي شيء لا بدّ وأن يتسم هذا الشيء بالانتشار أوّلا ثم الخلود ثانيا..."[1]، ومن هنا يمكن القول بأن ارتباط الأشكال الأدبية ومختلف الأفكار والممارسات الشائعة في المجتمع، بمصطلح الشعبية يجعلها تتسم بالانتشار والاستمرار على نطاق أزمنة وأمكنة متباعدة، وهو ما أكّدته التعاريف الاصطلاحية فيعنى بالشعب « جماعة اجتماعية يرتبط أفرادها بتراث مشترك وشعور خاص بالتعاطف قائم على خلفية تاريخية مشتركة»[2]، وقد يفهم من كلمة الشعبية كصفة ألحقت بالثقافة عند المفكر "فايس" «كل ما تقبّله الشعب وتبنّاه وتحمّله»[3]، فما كان من إنتاج الشعب واتسم بصفتي الخلود والانتشار، حيث يتوارث على نطاق واسع من الزمان والمكان شاملا غالبية أفراد المجتمع، يعد شعبيا.

هذا وقد اقتصرت العديد من المفاهيم الاصطلاحية لكلمة "الشّعبية" على الطبقة الكادحة من المجتمع مستبعدة الطبقة العليا المثقفة والنّبيلة، فورد في "قاموس المصطلحات" الشعب «عامة الناس الذين يشتركون في رصيد أساسي من التراث القديم»، وقد ظهرت كلمة "شعب" في علم الإثنولوجيا لأول مرة كمصدر لبعض الكلمات المركبة مثل الأغنية الشعبية، والمعتقد الشعبي في أواخر القرن 18م، ثم ظهرت في أربعينيات القرن الماضي مع كلمة فولكلور، وحينما استعملت كلمة "شعب" ككلمة مستقلة في المناقشات الإثنولوجية الفولكلورية كانت تعني بصفة عامة الجماعة الصغيرة أو الشعب المتخلف أو الجماعة التي يرتبط أفرادها بمصالح مشتركة أو عامة الشعب المتخلف أو الفلاحين ،وعندما صك "توماس" مصطلح الفولكلور كان يقصد بكلمة الشعب ذلك الجزء من السكان الذي احتفظ بالعادات وآداب اللياقة القديمة أي الفلاحين وأهل الريف[4].

والتصوّر السائد حول مصطلح "الشعبية" بدلالته على الطبقات الدنيا في المجتمع والمقابلة لطبقة النخبة من مثقفين وبرجوازيين، أدى بالكثير من الدّارسين إلى التقليل من أهمية الأدب الشعبي، وعدّوه أدبا غير جدير بالدّراسة ولا يمكن الاحتفاء به باعتباره من نتاج جماعة شعبية بسيطة.

[1] مرسي الصّباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطّباعة، الاسكندرية، (د، ط)، (د، ت)، ص8.
[2] إيكه هولتكرانس: المرجع السابق، ص 235 .
[3] المرجع نفسه، ص 159 .
[4] إيكه هولتكرانس: المرجع السابق، ص 231 ، 232 .

أما **المعتقدات الشعبية**، فقد حرص العديد من باحثي الفولكلور على دراستها بتحديد مفهومها وتصنيفها، فعرّفها الباحث محمد الجوهري بأنها كل "ما يؤمن به المجتمع أو الفرد فيما يتعلق بالعالم الخارجي والفوق طبيعي كما يعود إلى تصوّرات عن أسرار بعض الظواهر الطبيعية كتصوّرات الناس عن البرق والمطر والرعد والزلازل...أو النفسية كالأحلام والموت والنوم والميلاد ورؤية المستقبل"[1]، وتتميز المعتقدات الشعبية عن سائر عناصر التراث الشعبي بصعوبة تناولها حيث يصعب فحصها والكشف عنها، باعتبارها تصوّرات ذهنية تشكلت في نفوس حامليها وظلت "خبيئة في صدور الناس وهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر وتتشكل بصعوبة يلعب فيها الخيال دورا ليعطيها طابعا خاصا، لأنه من الصعب الكشف عما يؤمن به الآخرون وما يحملونه من تصوّرات[2]

وكثيرا ما تعود المعتقدات الشعبية إلى جذور دينية سواء أكان الدين الرسمي المعترف به اجتماعيا أم إلى ديانات قديمة انهارت وبقيت المعتقدات تمثل رواسب ثقافية[3]، رغم رفض رجال الدين لها ونعتها "بالخرافات أو الخزعبلات"[4]، باعتبارها مجرد مفاهيم وأفكار لا تمت للدين بصلة.

وتلعب المعتقدات الشعبية دورا كبيرا في توجيه سلوك أفراد المجتمع، حتى شكلت جانبا معينا من ثقافته يلجأ إليها الفرد لتفسير كل غموض يحيط به بغض النظر عن صحته أو خطئه "فمنذ وجد الإنسان على الأرض بدأ يكيّف حياته على المعتقدات يراقب ويلاحظ الظواهر الطبيعية ويحاول إيجاد تفسير لها، ومع مرور مئات آلاف السنين استطاع الإنسان العاقل أن يرسم رؤيته لهذه الحياة"[5]، فهي ظاهرة اجتماعية تنتج من تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية وتصوّراتهم حول الحياة والوجود، وقوى الطبيعة المخيفة المسيطرة أو المتحكمة في تسيير الحياة الكونية لأسباب عديدة أهمها التراكم

[1] ينظر: محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ج1، دار الكتاب للتوزيع ، القاهرة، ط1، 1978، ص42، 43 .

[2] المرجع نفسه، ص42، 43 .

[3] أحمد زغب: الفولكلور –النظرية – المنهج – التطبيق ، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2015، ص 33 .

[4] محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ج1، ص42، 43 .

[5] خالد عوّاد الأحمد: عادات ومعتقدات في محافظة حمص، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011، ص5.

الاجتماعي للعادات والتقاليد والأفكار فيصبح المعتقد ذا قوة آمرة قاهرة، فهو يأمر في حالة الإيجاب، ويقهر في حالة السلب.[1]

المفاهيم المختلفة التي تناولت المعتقد سواء ربطته بالدين أو غيره، تتفق على بلوغ هذا المعتقد إلى درجة القدسية بما يستلزمه من خضوع وتسليم لمفرداته، مما يعمق رسوخه عند الأجيال المختلفة، ويؤكد أن "المعتقدات الشعبية عبارة عن مجموعة من التصورات والأفكار الذهنية التي يؤمن أصحابها بصحتها، والتي لا تقبل الشك فيها لدى المعتقدين باعتبارها إرثا يتناقله الأبناء عن الآباء والأجداد فلازمهم مسيرة حياتهم"[2]

ولم تأت المعتقدات الشعبية إلى هذا الوجود صدفة أو في مرحلة تاريخية معينة بل هي مزيج من الحضارات الغابرة كالحضارة الفرعونية والحضارة القبطية أو الحضارة الإسلامية وحضارات الشعوب الأخرى[3]، فهي ظاهرة اجتماعية تنتج من تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية وتصوّراتهم حول الحياة والوجود، وقوى الطبيعة المخيفة والمسيطرة أو المتحكمة في تسيير الحياة الكونية لأسباب عديدة أهمها التراكم الاجتماعي للعادات والتقاليد والأفكار فيصبح المعتقد ذا قوة آمرة قاهرة، فهو يأمر في حالة الإيجاب، ويقهر في حالة السلب.[4]

ولم تكن المعتقدات الشعبية نتاج مجتمع معيّن، أو مرحلة زمنية بعينها فهي إرث إنساني مشترك فالمجتمعات" قد عاشت وواصلت استمرارها ونموها في ظل مختلف البيئات التاريخية، ومرت بمختلف التحولات، إلا أنها لم تتخل كلية عن خصائصها الأولى ولنقل طواطمها وتابواتها...فهي ما تزال تحيا وترتع كرموز ذهنية بدائية تحت مختلف الأشكال المتكاثرة لحياتنا الحديثة"[5]

---

[1] نضال فخري طه: الطقوس والمعتقدات الشعبية والاجتماعية في الأدب الشعبي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، كلية الدراسات العليا، 2009، ص15.

[2] أسامة عزت أبو سلطان ومحمد مصطفى كلاب: استدعاء الفولكلور في الشعر الفلسطيني المعاصر –المعتقدات الشعبية أنموذجا–مجلة الأقصى، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، يناير 2017، ص48.

[3] محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ج 1، ص 47 .

[4] ينظر: نضال فخري طه: المرجع السابق، ص 15 .

[5] شوقي عبد الحكيم: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص10.

ومن الخصائص الأساسية المميزة للمعتقدات الشعبية أنها تحوي ما يسمى بالأفكار أو المواقف الإنسانية العامة أو ما يعرف بالأفكار الأساسية[1]، وارتباطها بموضوع الأفكار يضفي عليها صفة العمومية والانتشار، ويجعل مفهومها متماثلا لدى العديد من فئات المجتمع المختلفة، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود اختلاف بسيط «إن المعتقدات الشعبية موجودة ولكن بدرجات متفاوتة بالطبع في كافة الطبقات وعلى كافة المستويات»[2]، من هنا يمكننا القول بأن صعوبة تفسير المعتقدات الشعبية لم يمنع الأفراد من التمسك بها، آمنوا بها ولجأوا إليها في كلّ مناسباتهم، وعند الحاجة لإيمانهم بصحتها وفاعليتها، بغض النظر عن المستوى التعليمي والثقافي والاجتماعي للفرد، فتمسّك بها المتعلّم والأمي، الرجل والمرأة، الصغير والكبير، فلم يتمكنوا من التخلّص من سطوتها وتأثيرها فرواسبها لا زالت مترسخة في الأذهان عرفها الفرد منذ سنين خلت، فهي "موجودة في كل مكان سواء عند الريفيين والحضر وعند الجهال كما عند الّذين بلغوا مرتبة عالية من العلم والثقافة"[3] ، فالمعتقدات لا تقتصر على البدو، والأميين كما هو سائد في تصوّر الغالبية من الأفراد، فالدراسات الاجتماعية عالجت الظاهرة وأثبتت تمسّك الأفراد بالمعتقد الشعبي بمختلف انتماءاتهم الاجتماعية في حلّ مشاكلهم الحياتية "المرض، عدم الزواج، العقم، البطالة ..."، إذ توصّلت إلى أن الإيمان بالمعتقدات الشعبية متفش لدى كافة أوساط المجتمع، فتستعين به الفئة الدنيا والعليا من المجتمع، كما تؤمن بها الفئات المثقفة من دكاترة، أساتذة جامعيون، مهندسون، طلبة جامعيون، ويلجؤون إليها كلّما ضاقت بهم السبل.

4.أنواع المعتقدات الشعبية :

رغم صعوبة حصرها، سنحاول الوقوف عند أبرز أصناف المعتقدات الشعبية التي توصّل إليها الدّارسون:

[1] ينظر: محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ،ج1 ،ص 44 .

[2] الجوهري المرجع نفسه، ص 44 .

[3] المرجع نفسه، ص 41 .

أ. المعتقدات الوضعية:

ويقصد بها تلك المعتقدات التي تتولد" نتيجة الخبرة التي يمكن مراقبة تحققها بمواجهتها مع الواقع"[1] فيعتقد الأفراد بربط علاقة بين أمرين، فحدوث أمر ما سيؤدي حتما إلى حدوث أمر غيره، وبتكرار الحدث يمتلك الأفراد الخبرة وتصبح المعتقدات مصاغة في مقولات تقديرية "تتعلق بمستقبل بعيد أو قريب مثل المقولة الشعبية "كانه السّحاب مشرق واش عندك درق"[2]، فبالخبرة وربط العلاقة بين الأحداث بلور الانسان الشعبي تصورا بقرب نزول المطر عند تراكم الغيوم من جهة الشرق.

ب. المعتقدات المعيارية:

ويقصد بها المعتقدات التي "تشكل التصورات العامة التي تنبثق منها أحكام القيمة الأخلاقية حول ما هو خير وما هو شر كنبذ الظلم وحب العدل وهي قيم إنسانية عالمية، بينما نجد قيما شعبية تتعلق بالثقافة الشعبية كحب الأولياء الصالحين والاعتراف لهم بالكرامات"[3]، فهي تتعلق بإصدار أحكام أملاها الواقع الاجتماعي، أو التنشئة الاجتماعية[4]، وقد أثّرت الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في الفرد، فاكتسب العديد من القيم والأفكار، كاحترام الأولياء الصالحين وتبجيلهم لنيل بركاتهم، بغض النظر عن انتماءاتهم الفكرية الاجتماعية.

ج. المعتقدات الخرافية:

وهي المعتقدات التي "تفسر كيف يؤدي حدث ما إلى حدوث حدث آخر مع عدم وجود علاقة فيزيائية؛ أي دون وجود سبب منطقي مبني على العلم والمعرفة، لتحديد سبب حدوث الحدث الثاني كنتيجة للحدث الأول"[5] وهذا ما يجعلها تفتقد للمعيارية، فهي تفسّر النتيجة من غير وجود سبب علمي بين الحدثين، ويشهد هذا النوع من المعتقدات انتشارا وتداولا بين الأفراد بصورة لا يمكن حصرها، فرفرفة العين دلالة على رؤية شخص عزيز أو قدوم مسافر، وفتح المقص في فضاء البيت

[1] أحمد زغب: الفولكلور، ص34
[2] المرجع نفسه، ص 34
[3] المرجع نفسه، ص 35
[4] المرجع نفسه، ص 35
[5] أحمد زغب: الفولكلور، ص 35

إيذانا بقدوم المشاكل، وتخطي الشخص النائم سيؤدي إلى وفاته، ومن يمشي تحت سدى المنسج سيصبح عقيما، وولادة الأنثى يوم الجمعة والمسجد خالٍ من المصلين نذير شؤم، لأنها ستكون فتاة غير عذراء، وسكب الماء على الأرض علامة على قدوم الخير، ولازالت هذه المعتقدات متداولة وعلى نطاق واسع لدى كثير من أفراد المجتمع، فيتداولها الأشخاص مع الجزم بصحتها والإيمان بها رغم غياب العلاقة المنطقية بين الأحداث.

وعالم المعتقدات شاسعا لا تحدده حدود الفكر الانساني ولا تقيده الممارسات اليومية، كما لا تجعل منه الطقوس والاحتفالات التي تخصص له فضاء ضيقا.[1]، وهي كثيرة ومتنوعة منها:

- الاعتقاد بالكائنات العلوية والسفلية، كالجن والعفاريت والهواتف.
- طقوس الدخول والخروج الواجب اتباعها عند دخول مكان أو الانتقال لطور جديد من أطوار الحياة.
- الاعتقادات الخاصة بالتشاؤم أو بالتفاؤل من أشياء أو أفعال ،الأحجبة ...
- ومنها ماله علاقة باستقراء الغيب والكشف عن المستقبل.
- ومنها ما يتضمن الاعتقاد بالطب الشعبي (الكي، الرقية، الزار ...)
- ومنها ما يرتبط بعادات دورة الحياة والمواسم الزراعية والأعياد والموالد.

من هنا يمكننا القول أنه بالوقوف عند مفهوم المعتقدات الشعبية وأنماطها، وبالإبانة عن بعض معتقدات مجتمعنا، تبيّن لنا أنّ تمسك أفراد المجتمع بالدين الإسلامي، وإيمانهم بالله ورسوله وملائكته، لم يمنعهم من الاحتفاظ ببعض المعتقدات التي ورثوا بعضها عن الأجداد، وبعضها الآخر ظلّ مترسبا من الديانات القديمة.

II. الطقوس:

أثناء محاولتنا ضبط مفهوم الطقس، علمنا أن الطقس تناولته دراسات عدّة لا حصر لها "باعتباره يمثل نموذجا للحركة بالذات ويجهل حدود زمن الحضارات ومكانها، كان الطقس ولا يزال

[1] ينظر: عماد عبد الغني: سوسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والاشكاليات ... من الحداثة إلى العولمة ،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص160،161 .

دائما موضوع أبحاث عديدة في مادة العلوم الاجتماعية"[1]، هذه الدراسات لم تقتصر على ضبط المفهوم فحسب وإنما نجدها قد تناولت خصائص الطقس وتقسيماته:

فالطقس يقوم على سمتين هما المرجعية الدينية الماورائية، والسمة الثانية هي التكرار والثبات "فالتكرار أساس السلوك الطقسي... فمن خلال التكرار وعبر كل زمن وجيل يضمن استمرارية ماضٍ مهما تكن طبيعته"[2]، وقد أوجز غازنوف مظاهر الطقس حين عرّفه "سلوك يتكرر تبعا لقواعد ثابتة بحيث لا نرى أن إنجازها يؤدي إلى أثار ذات فائدة...(إذ) أن فعاليتها هي من نسق خارج الإطار التجريبي"[3]، فحتى لا يفقد الطقس سمته لا بد أن يكون هدفه دينيا، مع ضمان استمراره وثباته عبر الأزمنة.

هذا وقد قسّم الدارسون الطقوس إلى عدة أصناف، فهناك من قسّمها بناء على تقويم نجمي أو حسب معيار بيولوجي مرتبط بمصير الفرد، في الحالة الأولى يمكن أن يعتمد مثلا نظام دورة طقوس موسمية تتوزع على مختلف فترات السنة وتهم مجمل أفراد الجماعة، وفي الثانية توجد ما يسمى طقوس "دورة الحياة" (ولادة، زواج، موت ..)، في كل من الحالتين يتحدد نظام توالي مختلف الطقوس إذن بالتقويم الذي ينتمي إليه ومقابل هذه الطقوس الدورية هناك طقوس مناسبات تظهر بصورة غير متوقعة تحت ضغط الأحداث، وهذا النوع الأخير لا يجري حسب تعريفه بناء لنظام محدد مسبقا، أما الظروف القادرة على التسبب باعتماد طقوس مناسبات فيمكن أن تكون مرتبطة بالحياة الجماعية (جفاف، وباء، حرب ...) أو الحياة الفردية (عقم، مرض، ولادة توأمين، مصيبة، خلاف...)[4]، هذا التصنيف يضعنا أمام ثلاثة أنواع من الطقوس، طقوس موسمية (تتوزع على مختلف فترات السنة)، وطقوس دورة الحياة .وأخرى طارئة وغير متوقعة قد تكون فردية أو جماعية.

---

[1] نور الدين طوالبي، المرجع السابق، ص9

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص35.

[4] بونت بيار وميشال إيزار وآخرون: معجم الاثنولوجيا والأنثروبولوجيا، تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2011، ص 633 .

أمّا "السوّاح" قسم الطقوس إلى طقوس سحرية، طقوس دينية روتينية، وطقوس دورية، وفيما يلي سنقف عند أبرز التصنيفات:

1. الطقوس الدينية:

يشكل الطقس أهمية بارزة في تشكيل الظاهرة الدينية، ويعد أهم عناصرها التي تميزها عن باقي الظواهر والسلوكيات "لا أرى دينا إلا عندما أرى طقوسا"[1]، هذا ما ذهب إليه فريزر والعديد من الدارسين، فاستمرار الدين وثباته متوقف على طقوس تعيد خلق الإيمان بشكل دوري، وإحساس الإنسان بوجود قوى ما فوق طبيعية تسيطر على مظاهر الكون وتتحكم في مصيره خلق لديه ما يسمى بالخبرة الدينية، وهذه الخبرة "ترسخ في النفس وتولد لديه حالة انفعالية مباشرة قد تصل في شدّتها حدا يستدعي القيام بسلوك ما، من أجل إعادة التوازن إلى النفس والجسد اللذين غيرت التجربة من حالتهما الاعتيادية، ولعلّ الرقص الحر كان أوّل أشكال هذا السلوك الاندفاعي الذي تحوّل تدريجيا إلى طقس مقنن"[2]

وبعد تجلي التجربة الدينية في معتقدات يؤمن بها الجميع يتحول الطقس من "أداء فردي حر إلى أداء جمعي ذي قواعد وأصول مرسومة بدقة يتفق عليها الجميع ثم يتم ربط الطقس بالمعتقد بدل ارتباطه بالخبرة وحالة الانفعال التي ولّدته"[3]، "وتأتي الصلاة الجماعية والتراتيل والقرابين في المعابد في مقدمة الطقوس الدينية المنظمة، إلا أنها لا تفي بحاجة بعض الأفراد ذوي الحساسية الشديدة للتجربة الفردية لتظهر الطقوس الحرة جنبا إلى جنب مع الطقوس المنظمة في الثقافة الواحدة، وتعد حلقات الصوفية وما يؤدى فيها من موسيقى إيقاعية، ورقص وتواجد، خير مثال على الطقس الحر"[4]، وقد أدرج الدّارسون الصلاة في المساجد وشعائر الحج من بين الطقوس المنظمة مقابل ما نجده من الزيارات السنوية لأضرحة الأولياء الصوفية والاحتفال بموالدهم وما يرافقها من ممارسات كنحر الأضاحي وتقديم النذور وإقامة الولائم كنماذج للطقس الحر، أمّا عن أهم الطقوس الدينية التي تحتفل بها

[1] فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ص134.
[2] المرجع نفسه، ص52، 53.
[3] فراس السواح: الأسطورة والمعنى ، ص53.
[4] فراس السواح: الأسطورة والمعنى ، ص53.

الشعوب الإسلامية نجد الطقوس التي تخص المناسبات العامة كالأعياد والمولد النبوي الشريف، ورأس السنة الهجرية، وليلة الإسراء والمعراج، وليلة القدر.

2. الطقوس السحرية:

بادئ ذي بدء نقف عند موضوع علاقة السحر بالدين الذي شكّل حضورا لافتا للنظر في الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية، وأحدث تباينا بين الباحثين أدى بهم إلى عقد مقارنات بين الظاهرتين، فإذا كان الدين يستند أساسا على الطقس والأسطورة والمعتقد في شكل متوازن فإن "السحر يستند أساسا على الطقس ويضمر المعتقد فيه وتتلاشى الأسطورة، ويكون بديلها التعويذة أو الكلمة السحرية"[1]، أما عن أسبقية ظهور السحر عن الدين فهناك من قال بتواجد السحر والدين في آن واحد "فهما متعاصران....فكلا منهما يعاود الآخر فترى في الدين بقية من السحر، وترى في السحر خاصة شيئا من الدين"[2]، أما "جيمس فريزر" فقد ناقش القضية واعتبر السحر أسبق من الدين وأقرب إلى العلم" ....وفي بعض الحالات لاحظنا وجود الأرواح التي حاولت كسب رضاها بالصلوات والأضاحي لكن هذه الحالات كانت استثنائية بشكل عام وظهر فيها السحر مختلطا مشوبا بالدين. وعندما يمارس السحر التعاطفي الصّرف غير المطوّر كان يعتمد على الفرضية القائلة بأن هناك أحداثا في الطبيعة تستلزم حصول أحداث أخرى دون تعديل ودون تدخّل القوّة الشّخصيّة أو الروحية، إذن يتطابق مفهوم ذلك السّحر مع مفهوم العلم الحديث الذي يؤمن ضمنا بنظام الطبيعة ووحدتها.....فالسّاحر لا يتزلف إلى قوّة عليا ولا يلتمس رحمة كائن....ويمكن أن نلاحظ هذا التشابه الكبير بين المفاهيم السحرية والمفاهيم العلمية عن هذا العالم ففي كليهما نرى نظام تتابع الأحداث كونها محكومة بقوانين ثابتة يمكن حسابها والتنبؤ بها بكل دقة..."[3]، فالإنسان البدائي كان يعتقد في إمكانية تأثير الأشياء في بعضها بعض وقدرته على التحكم في ظواهر الطبيعة بالسحر، فالتفكير السحري يعد تفكيرا رمزيا في جوهره، ينحصر في مبدأين أساسيين هما "الشبه ينتج الشبيه"

[1] خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998، ص37.

[2] هنري برجسون: منبعا الأخلاق والدين، تر: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د.ط)، 1971، ص188.

[3] جيمس فريزر: الغصن الذهبي، تر: نايف الخوص، دار الفرقد، دمشق، (د،ط)، 2014، ص77-78.

والمبدأ الثاني "الجزء يقوم مقام الكل"[1]، ويرى السيد "واليس بدج" أن الإيمان بالسحر والقوى التي تجعل السحر ممكنا قد سبق الإيمان بوجود الآلهة المشخصة في الديانة المصرية، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيرجع الطقوس الدينية إلى أصلها السحري، وأضاف بأن الإيمان بالآلهة المشخصة سبق الإيمان بالقوة السحرية غير المشخصة"[2]، وأمام عدم رضوخ الطبيعة للطقوس السحرية، أيقن الإنسان البدائي أنه هناك قوة عليا ماورائية تتحكم في تسيير شؤونه وتسيطر على الكون، عليه اللجوء إلى استرضائها، فقدم لها الأضاحي والقرابين، ومع تقدم المعرفة "اقتنع كثيرا من البشر، على الأقل بعض من كانوا أميل إلى التفكير بأن تعاقب الفصول لم يكن نتيجة مراسيمهم السحرية بل إن سببا أعمق منها وقوّة أشد بطشا، كانت دائبة على العمل وراء مشاهدة الطبيعة المتغيرة، فأخذوا يتصورون أن نمو الزرع وموته وولادة المخلوقات الحية وموتها، إنما هي نتيجة لازدياد قوة كائنات إلهية أو نقصانها...وهكذا فإن النظرية السحرية القديمة احتلت مكانها أو أضيفت إليها نظرية دينية"[3]

ولم يقتنع السواح بما ذهب إليه فريزر، وقال بأن ما يعتبره فريزر سحرا ما هو إلا شكلا "تواصليا وأوليا من أشكال الدين سابقا على ظهور الشخصيات الإلهية في المعتقدات الدينية للإنسان، إن الساحر الذي يتوسط بين الأسباب ونتائجها من خلال طقوسه لا يعتمد مبدأ ميكانيكية الطبيعة(...) فالساحر في أدائه طقوسه إنما يعتمد على قوى منبثة في الطبيعة، وهذه القوى هي قوى دينية من نوع ما لأنها تشكل بعدا ما ورائيا لعالم المادة المرئي والمعاش، ونستطيع أن ندعوها بالقوى السحر–دينية تمييزا لها عن القوى الدينية التي تتمثل في الآلهة"[4]

فالطقوس السحرية إذن ترتكز "على الإيمان بوجود قوة سارية تتحكم في جميع مظاهر الكون، وهي قوة غفلة غير مشخصة بمعنى أنها لا تصدر عن إله ما، أو أي كائن روحاني ذي شخصية محددة وإرادة مستقلة فاعلة، كما أنها قوة حيادية بمعنى أنها فوق الخير والشر بالمفهوم الأخلاقي المعتاد. ويبدو أن الاعتقاد بوجود هذه القوة السحرية هو أول شكل من أشكال الاعتقاد

[1] ينظر: جيمس فريزر: الغصن الذهبي، ج1، ص87 وما بعدها.
[2] السواح فراس: الأسطورة والمعنى، ص 130 .
[3] أحمد زغب: الفولكلور، ص27 نقلا عن جيمس فريزر.
[4] فراس السواح ، الأسطورة والمعنى، ص135.

الديني. وأن الطقوس التي نشأت من أجل التعامل مع القوة السحرية هي أول أنواع الطقوس وتهدف إلى التأثير على القوة الحيادية وتوجيهها لتحقيق غايات معينة.[1]

وتجدر الإشارة إلى أن الطقوس السحرية تتخلّل مناسباتنا وحياتنا اليومية، يلجأ الأفراد لممارستها لتحقيق غاياتهم، كطقس حماية عذرية الفتاة والمعروف في دول المغرب بأسماء مختلفة "العقد" في المغرب، والتصفيح في تونس كما هو معروف في "وادي سوف"، ويسمى بالربط في مناطق أخرى من الجزائر، وهو "عمل سحري عادة ما تقوم به النساء للحفاظ على بكارة البنت إذا مارست الجنس مع أي كان فإنه يستحيل عليه فض بكارتها"، ومن الطقوس السحرية أيضا نجد طقوس التخلص من العنوسة، وطقس نثر القمح خلف العروس عند مغادرتها بيت والدها فذلك وبحسب اعتقادهم سيؤثر فيها-العروس- ومن ثمة تكون كثيرة الإنجاب "فالشبيه ينتج الشبيه".

3.الطقوس الدورية:

ويقصد بها تلك الطقوس التي تمارس بصفة دورية وتعود بممارسيها من الزمن الدنيوي إلى الزمن البدئي المقدس بتكرار الحدث الأول الذي جرى في الأزمنة الميثولوجية الأولى، ومن الأمثلة على هذا النوع أعياد السنة الميلادية، وأعياد الربيع ..."ففي أعياد رأس السنة يساهم المحتفلون جميعا من خلال مشاركتهم بالطقس بإعادة خلق العالم وتجديده، وفي أعياد الخصب الربيعية يساهم المحتفلون في العملية الإعجازية لانبعاث الطبيعة ودفع دورة الفصول، وهنا يتداخل السحر بالدين حيث تتحول الأسطورة إلى تعويذة ويتخذ تمثيلها دراميا طابع الطقس السحري ذلك أن ما يقوم به المحتفلون من إجراءات طقسية ورقصات وأداء درامي، لا يتخذ طابع العبادة بمعنى التوسل إلى قوى علوية، بل يتخذ طابع المشاركة مع هذه القوى بالرجوع طقسيا إلى زمانها أو باستحضار زمانها إلى الآن، من أجل حثها على تكرار عملياتها الخلاقة المبدعة"[2]، وتعرف مجتمعاتنا البدوية والحضرية منها مثل هذه الاحتفالات والمواسم والدورية، خاصة تلك الزيارات السنوية التي ترتبط بالأولياء الصالحين والتي ينظمها أفراد جماعة معينة في زيارات دورية إلى ضريح الولي، يجتمعون فيها لاعتقادهم في حضور بركة

[1] المرجع نفسه، ص 129، 130 .

[2] فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ص 135 .

الولي في ذلك المكان (الضريح)، من خلال أداء ممارسات طقوسية تعيد تحيين الأسطورة (الكرامة) الأولى، وتعزز الوجدان الجمعي.

4. طقوس العبور:

ويطلق عليها شعائر الانتقال، وهي من بين الطقوس الشائعة في كافة الثقافات والمجتمعات حيث الاحتفال بتغيير الوضعية الاجتماعية للفرد من حالة لأخرى، وهنا لا تقتصر الطقوس على الممارسات الغيبية والسحرية فحسب وإنما تؤدي وظيفة اجتماعية، وأول من صاغ مصطلح العبور وربط بينه وبين الوضعية الاجتماعية للفرد "أرنولد فان جينيب"[1]، وتعني "الطقوس التي تقام عند مرور شخص بمرحلة هامة، تتغير فيها منزلته الاجتماعية كمرحلة بلوغه سن الحلم أو سن الزواج، ومثل انضمامه إلى شخص آخر أو جماعة أخرى وكمجيئه إلى الدنيا ورحيله"[2]، ويمر ممارس الطقس عند العبور بثلاث مراحل حددها "فان جينيب" في: طقوس الانفصال، وفيها ينفصل الفرد عن علاقة قديمة كان يتفاعل معها، ومثال ذلك انفصال الوليد عن الأم عند الولادة، وانفصال الفرد عن مرحلة العزوبية عند الزواج، وانفصاله عن الحياة عند الوفاة، وانفصال الفرد عن حياته الاعتيادية عند انتمائه لإحدى الطرق الصوفية، أما المرحلة الثانية وسمّاها بالعزل أو الهامش، وفيها يستعد الفرد للتفاعل مع المرحلة الجديدة والقيام بالواجبات المنوطة به، على ألّا يكون قد تخلّص نهائيا مع المرحلة القديمة "وتكون الطقوس أو الشعائر في هذه المرحلة ذات أثر وشكل تعليمي للعلاقات الجديدة التي سوف يستخدمها ويدور خلالها الفرد داخل نسقه الجديد، ثم تأتي مرحلة الانضواء أو الاندماج كمرحلة ثالثة، وفيها يندمج الفرد ويتفاعل بصورة نهائية مع الجماعة الجديدة، وهنا يبرز دوره ومكانه، فللانتماء في إحدى الطرق الصوفية يمر المريد بتغيرات بدنية كطهارة البدن والملابس، ثم يمر بحالة من العزل إذ

[1] Arnold Van GeneeP: Les Rites De Passage Etude Systèmatique des ritesréédition picard, paris, 1981, P11.

[2] ينظر: مصطفى سليم شاكر: المرجع السابق، ص 825.

يتعرض للمنع من بعض الأشياء كترك المعاصي وفعل الطاعات والالتزام بواجبات الطريقة ثم يلتحق بالطريقة ليصبح في وضع جديد، ويندمج في حياة الجماعة بعد شهادة الشيخ واعترافه له بذلك[1].

5.طقوس التقوية:

وتسمى شعائر التعضيد أو التشديد، والغاية من إقامة مثل هذه الطقوس لدى بعض الجماعات "إظهار وحدة الجماعة وتماسكها وبعث الحيوية في أفرادها وتنمية الشعور بروح الجماعة"[2]، ومن طقوس التقوية التي نعثر عليها في مجتمعنا، اجتماع القبائل والجماعات حول ضريح الولي باعتباره الجد المؤسس، وهنا يشعر المشاركون في الطقوس بقوة روح الجماعة وتماسكها، حيث يتماهى شعور الفرد في روح الجماعة، وهنا يشعر الفرد بطمأنينة وارتياح نفسي أمام شعوره بتعاون الجماعة ووحدتها.

6.طقوس الامتناع:

وهي الطقوس التي يمتنع فيها الأفراد عن القيام بسلوكات وأفعال لأسباب دينية أو سحرية[3]، كامتناع المرأة عن الصلاة والصيام في فترة الحيض، وامتناع الكبار من المسلمين عن الأكل والشرب والجماع في شهر رمضان، حتى يتحقق الغرض من الامتناع، وكذا امتناع الأفراد في بعض "القبائل عن الجنس في الأسبوع الأول من الزواج أو في فترة الحداد على الميت أو أثناء الشهور الأخيرة للحمل أو الشهور الأولى للرضاعة أو أثناء الدورة الشهرية".[4]

[1] ينظر: مصطفى سليم شاكر: المرجع السابق، ص 825. و أحمد زغب: الفولكلور، ص30.
[2] المرجع نفسه، ص826.
[3] المرجع نفسه، ص826.
[4] المرجع نفسه، ص826.

الفصل الأول

تجلي المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية على مستوى المضمون

تمهيد:

استعار الدّارسون للشعر الشعبي مصطلحات عديدة تباينوا في ضبطها وتوحيدها، وأحدثت نقاشا وجدلا فيما بينهم، فالمرزوقي أثار القضية في كتابه "الأعمال الكاملة" وآثر في النهاية مصطلح الشعر الملحون فهو "أعم من الشعر الشعبي إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء أكان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص. وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي"[1]، كذلك "عبد الله الركيبي" آثر مصطلح "الشعر الملحون" معلّلا شيوع المصطلح في بلدان المغرب العربي[2]، أمّا الباحث المغربي عباس الجراري رغم اعترافه بشيوع مصطلح الملحون إلا أنه اختار اطلاق مصطلح "الزجل"[3] على الشعر الشعبي المغربي، فيما فضّل التلّي بن الشيخ مصطلح "الشعر الشعبي"[4] وهو ما فضّلنا تبنيه في دراستنا لشيوع استعمال هذا المصطلح من قبل الدارسين والباحثين في دراساتهم البحثية.

وإلى جانب المثل والقصص الشعبي لعب الشعر الشعبي الجزائري كشكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دورا مهما في مختلف مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية و...، فحمل الشاعر الشعبي الجزائري مشاغل الشعب اليومية وعبّر عن قضاياه القومية والوطنية، فكانت له مواقف من القضايا الاستعمارية الفرنسية وكان مؤرّخا للكثير من الأحداث الثورية، كما كانت له رؤى ومواقف لكثير من الظواهر الاجتماعية، راصدا الواقع الاجتماعي للأفراد مرافقا لهم في مختلف مناسباتهم الاجتماعية والدينية، فالشعر الشعبي –كما يقول التلي بن الشيخ– هو "ظاهرة ثقافية واجتماعية فهو يتأثر بالأحداث الاجتماعية السياسية، ويتفاعل مع القضايا التي تعيشها الشعوب"[5] فهو "يعرف بين الناس وينتشر لتعبيره عن أحوالهم وهمومهم في مناسباتهم العامة والوطنية..."[6]، و هو

[1] محمد المرزوقي: الأعمال الكاملة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2016، ص74.

[2] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث،ج1، دار الكتاب العربي، (د، ط)، 2009، ص 361

[3] ينظر: التلّي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، (د.ت)، ص 374-375

[4] المرجع نفسه، ص372.

[5] التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د،ط)، 1990، ص55 .

[6] محمد العربي: القيم الأخلاقية والسياسية في الشعر الشعبي اللبناني، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي- من 24 إلى 26 فيفري، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، 2009، ص168.

كل كلام منظوم في بيئة شعبية بلهجة عامية، تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه، متوارث جيلا عن جيل عن طريق المشافهة"[1]، فهو إذن من الأشكال الأدبية الشعبية التي رصد من خلالها المبدع الشعبي كنه الحياة اليومية وتفاصيلها بكل أبعادها ومضامينها، مصوّرا حال المجتمع بآلامه وآماله، وراصدا لعاداته ومعتقداته الدينية والروحية بنفس صادقة وعاطفة جيّاشة، وبكلام عاميّ منظوم استمده من بيئته الشعبية.

وباعتبار التصوف ظاهرة فكرية دينية اجتماعية، كان له هو الآخر –خاصة التصوف الطرقي– تأثيرا على الشعر الشعبي الجزائري فوجد فيه شيوخ الطرق الصوفية وسيلة لبث تعاليمهم الصّوفية ونشر معتقداتهم وممارساتهم الطقوسية ودأب الشاعر الشعبي "يمتص جانبا من التصوف ثم يعيد نسجه وتنظيمه وفق ما تزوّد به من علوم ومعارف دينية"[2] لتتحوّل قصائده إلى مدائح تنشد في الحضرات الصوفية والاحتفالات الدينية بعد أن ارتبطت بالتصوّف كمذهب فكري ديني فردي تحوّل إلى طرق صوفية جماعية تعتقد بكرامات وقدرات الشيوخ الخارقة، وأصبح الشعر الصوفي الشعبي يتناول في بناه التعبيرية مواضيع عقدية عديدة أبرزها حب الذات الإلهية، الحقيقة المحمّدية، ومدح الأولياء والإشادة بكراماتهم وخوارقهم، بلغة عامية معبرا عن وجدان الجماعة الشعبية الصوفية ، وقد أشار أحمد رشدي صالح إلى هذا النوع من الأشعار بأنها "تميل إلى التجسيد وإلى تقبل الخوارق مما يستتبع كثرة التضمينات الأسطورية، والصورة البارعة في مأثوراتهم تظهرنا على اختمار تجاربهم الفنية ونضجها المشهود"[3]، وعرّفه إبراهيم عبد الحافظ بأنه "ذلك الشعر الذي ينتجه–تأليفا وأداء وتلقيا– جماعة دراويش الصوفية بوصفه نتاجا للمعتقدات الصوفية الخاصة بهم، وما نتج عنها من طقوس وشعائر"[4]

من هذا المنطلق ارتأينا استنطاق بعض النصوص الشعرية الشعبية الصوفية للكشف عن الواقع الديني المعتقدي للشاعر الشعبي والجماعة الشعبية الصوفية.

[1] عبد الكريم قذيفة: أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة، دار الأخبار، القبة، الجزائر، (ط، 2)، 2007، ص 13.

[2] سعيد جاب الخير: العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر، الملتقى الوطني الأول حول التصوف في الأدب الشعبي، دار أسامة للطباعة والنشر، 2007، ص40.

[3] أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، (د، ط)، 1971، ص 60.

[4] إبراهيم عبد الحافظ: الشعر الصوفي الشعبي، ستاربرس للطباعة والنشر، (د، ط)، (د، ت)، ص 10.

أولا – تجلي المعتقد الشعبي:

I. الاعتقاد في بركة الولي وقداسة الضريح:

1. الاعتقاد في بركة وقداسة الولي:

سنسعى في هذه الصفحة إلى تقصي معنى كلمة "الولي" من خلال معجم (مقاييس اللغة)، ثم نستجلي معانيها من خلال معجم (لسان العرب)، فمعجم (أساس البلاغة)، وأصلها من الجذر اللغوي "ولي":

ضبط ابن فارس معنى كلمة (ولي)، فقال: الواو والياء أصل صحيح يدلّ على قرب. من ذلك الوَلْيُ: القرْب. يقال تباعد بعد وَلْي، أي قُرْبٍ. ومن الباب المَوْلى : المعْتِقُ والمعْتَقُ، والصّاحب، والحليف وابن العم، والنّاصر، والجار، كلّ هؤلاء الوَلْي وهو القرب[1]، يتضح من خلال (المقاييس) أنّ معنى كلمة ولي تحمل في ثناياها دلالات القرابة والنصرة.

وورد في لسان العرب أن (الولي) اسم من أسماء الله الحسنى، وتحمل في ثناياها عدّة دلالات هي: النصرة والملك والقدرة على تدبير الشّؤون، فقال : في أسماء الله تعالى: الوَلِيُّ هو الناصر، وقيل المتولّي لأمور العالم والخلائق القائم بها، ومن أسمائه عز وجلّ: الوالي، وهو مالك الأشياء جميعها المتصرّف فيها ... وكأن الوِلاية تشعر بالتدبير والقدرة والفعل.

وميّز ابن منظور بين الولاية بالفتح والولاية بالكسر، فالأولى تشير إلى النصرة والنسب، والثانية تشير إلى الإمرة والسّلطان، فقال: (يقرأ ولايتهم وولايتهم، بفتح الواو وكسرها، فمن فتح جعلها من النصرة والنسب، والولاية التي بمنزلة الإمارة مكسورة ليفصل بين المعنيين)

هذا وقد حدّد ابن منظور معاني أخرى لمادة (ولي) تحيل إلى ثبوت معاني والقرب والنصرة والصّداقة فقال: والوليّ: الصّديق والنصير، التّابع المحب...والموالاة ضدّ المعاداة والوليّ ضد العدو...والوَلاء: المِلك...والمولى: المالك والصّاحب، والحليف، والقريب، والجار والحليف والشريك وابن الأخت. والولي: المولى. وتولّاه اتخذه وليّا.[2]

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، ج6، ص141.

[2] ابن منظور : لسان العرب، المجلد 15، ص407 وما بعدها.

ويقول: "والوليّ ولي اليتيم الذي يلي أمره ويقوم بكفايته. وولي المرأة الذي يلي عقد النكاح عليها ولا يدعها تستبد بعقد النكاح دونه."[1] فولي اليتيم يجب أن يتمتع بالقدرة على حفظ ماله وحمايته وتحقيق غاياته ومصالحه لقصره وعدم قدرته على إدارة شؤونه، وكذلك ولي المرأة عند الزواج فهو من يقف بجانبها لنصرتها، ويدبّر شؤونها، ويحفظ حياءها وكرامتها، فكلمة "الولي" جامعة لمعاني السّلطة والحفظ والحماية، والنصرة، والقدرة على قضاء الحوائج، وهي دلالات تقربها من معناها الاصطلاحي كما سنرى.

وحدّد الزّمخشري معاني مادة (ولي)، فأشار إلى أن كلمة الولي تحمل دلالات الدنو والقرب والنصرة والسلطان فقال "وليه وليا: دنا منه وأوليته إيّاه: أدنيته...وهو والي البلد وهم ولاته. ورحم الله ولاة العدل.[2]

وحصر أئمة المفسرين كالطبري والزمخشري والرازي لفظة "ولي" في معنى القرب، فولي كل شيء هو القريب منه في اللغة، والقرب من الله بالمكان والجهة محال، فولي الله من كان قريبا منه بالصفة التي وصفها الله أي الإيمان والتقوى... وإذا كان العبد قريبا من حضرة الله بسبب كثرة طاعاته وكثرة إخلاصه، وكان الرب قريبا منه برحمته وفضله وإحسانه فهناك حصلت الولاية.[3]

وكلمة والي في الاستخدام العام تعني الحامي والرفيق والصديق والمحسن والمبتدع (...) وفي المجال الديني تعني الشخص التقي أو الصالح[4]، وغالبا ما تترجم بكلمة Heiliger بمعنى قديس والتي تعني "شخص له حرمة"[5]، بعد تتبع كلمة "ولي" في المعاجم اللغوية يمكننا حصر أهم معاني الكلمة في القرب والحماية والنصرة والتبجيل والتقديس.

ودرس" كولد تزهير" مختلف معاني كلمة ولي عند المسلمين، ورأى بأنها في القرآن نفسه تأخذ دلالات مختلفة، فقد وردت بمعنى الولي الذي يطالب بالانتقام «**فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولَاهما بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَفْعُولًا**» – الإسراء، الآية 5–

[1] ابن منظور : لسان العرب، المجلد 15، ص406 .

[2] الزّمخشري: أساس البلاغة،ج2، ص355.

[3] نقلا عن: ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، ص84،83.

[4] فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم: صناعة الولي، كتب عربية، الكتاب16، (كتاب إلكتروني)

[5] آنا ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة: محمد اسماعيل السيد ورضا حامد قطب، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2006، ص229.

، أو بمعنى حليف بمعنى صديق الله «**ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون**» -يونس، الآية 62-[1]

هذا وقد عرف مصطلح "الولي" تعريفات عديدة، فصاحب الرسالة القشيرية يرى أن للولي معنيان:

الأول: فعيل بمعنى مفعول، وهو من يتولى الله سبحانه أمره، قال الله تعالى :« وهو يتولّى الصالحين»[2] فلا يكله إلى نفسه لحظة، بل يتولى الحق سبحانه رعايته.

الثاني: فعيل مبالغة من الفاعل، وهو الذي يتولى عبادة الله وطاعته، فعبادته تجري على التوالي من غير أن يتخللها عصيان، وكلا الوصفين واجب حتى يكون الولي وليّا[3]، وفي موضع آخر يقول القشيري عن الولي" هو الذي يتولى الحق سبحانه حفظه وحراسته على الإدامة والتوالي، فلا يخلق له.[4]

ويقول صاحب "التعريفات" عن الولي بأنه "العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن المواظب على الطاعات المجتنب المعاصي المعرض عن الانهماك في اللّذات والشهوات"[5]

وفي معجم المصطلحات الصوفية "الولي هو من تولى الله أمره بالخصوصية مع مشاهدة أفعال الحق سبحانه"[6]، والولي عند الصوفية من " توالت طاعته وتحقق قربه واتصل مدده"[7]

وللأولياء صفات يمتازون بها "لطافة اللسان، وحتى الأخلاق، وطراوة الوجه، وسخاء النفس، وقلة الاعتراض، وقبول العذر والشفقة على جميع الخلائق أخيارهم وأشرارهم"[8]، وهم أصحاب الحق العارفون بالله رجال الليل الصادقون، الساجدون بالعشي والأسحار الذين يتفكرون في الله قياما وقعودا في يقظتهم ومنامهم (...) وتدافعوا إلى الإيثار والإحسان مجلسهم مجالس أنس وبهجة وعلمهم

[1] ينظر: إدموند دوتي: الصلحاء، ترجمة: محمد ناجي بن عمر، إفريقيا الشرق، 2014، ص55.
[2] سورة الأعراف، الآية 196.
[3] عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ج2، ص416.
[4] المرجع نفسه، ص 420.
[5] الشريف الجرجاني: المرجع السابق، ص 213.
[6] أيمن حمدي: قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د، ط)،2002، ص 96.
[7] سميح عاطف الزين: المرجع السابق، ص169.
[8] آنا ماري شيمل: المرجع السابق، ص229.

من الله (...) لا يخافون غير الله فهم قدوة للعالمين وباب إنصاف للمظلومين والمحرومين"[1]، فالولي شخص يسمو عن سائر البشر ويختلف عنهم، فهو –الولي– يتصف بالورع والصلاح بالنأي عن الدنيا والإقبال على الآخرة بالعكوف على عمل الخير ونصرة المظلوم وحمايته.

ونشأ تصنيف طبقي للأولياء "لا تخلو الكرة الأرضية منهم وإن كانوا غير ظاهرين ولا بد أن يكون عددهم أربعة آلاف، مرتبون تصاعديا كالآتي: الأخيار وعددهم 300، والأبدال وعددهم 40 والأبرار وعددهم 7 والأوفياء وعددهم 4، والنقباء وعددهم 3 والقطب وهو واحد ولا ثاني له، ومع ذلك فهناك أكثر من واحد من المتصوفة يحمل لقب قطب[2]، وأعلى المراتب من الأولياء الغوث وهو "المتحكم في كل شيء في العالم والأقطاب"[3]

ولا يفوتنا أن نشير إلى وجود نوعين من الأولياء "النوع الأول هم الأولياء الموقرون الذين يحظون بقداسة على جميع المستويات، ونراهم داخل الأبنية في كل العالم الإسلامي(...) أما النوع الثاني فهم الأولياء الشعبيون، وهم أصحاب مظهر فلكلوري ومالكو قوة غامضة، وتجتمع لديهم البركة ويمنحون القوة لمريديهم، ويبعدون شر الأعداء عنهم ويمنعون إيذاءهم (...) وينظر إليهم بنوع من الارتياب (...) فإنهم قساة يغضبون بسرعة مفرطة ويصدون الإهانات ولا يتحملون المعارضة أو المفارقة، ويحدثون الكوارث"[4]

وعن الولي في المعتقد الشعبي، فقد جاء في قاموس الأنثروبولوجيا بأنه "مصطلح يستعمل بين مسلمي إفريقيا وصفا للرجل المقدس، الذي يعتقد أن له قوة خارقة يستطيع بها شفاء المريض وأنه يضفي البركة"[5]، فالولي إذًا هو شخص اعتقد فيه الأفراد القدرة على تحقيق ما لا يستطيعون القيام به، به، فوكلوه بأمورهم لما له من قدرات ومؤهلات خارقة تفوق قدرات البشر استنادا إلى كرامات تكرّم عليهم بها، فهم أشخاص تجتمع فيهم صفات البطولة، ويحظون بحب الأفراد وتبجيلهم له حتى أحيطوا بهالة من القداسة.

[1] فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم: المرجع السابق، ص36،37.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] عبد الرحمن عبد الخالق: الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة بن تيمية ، الكويت، ط2، ص38.

[4] شحاتة صيام: الطهر والكرامات –قداسة الأولياء، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص31.

[5] مصطفى سليم شاكر: قاموس الأنثروبولوجيا، ص23.

وقد نسج الشعراء الشعبيون قصائد لا حصر لها، تنبئ عن عمق الاعتقاد في بركة الأولياء الصالحين وقدراتهم، مدحا وتقديسا واستغاثة، ففي (النص 4) يعتقد الشّاعر أنّ روح شيخه عبد القادر الجيلاني تسمع أنّات كل موجوع من تابعيه:

يَـــا رَايَـــسْ الـصُّـــــلّاحْ	مَـــاكْ سِـيـدِي عَـبْـدْ الْـقَـــــادِرْ
تِـرْفِـدْ الـلّـــي طَـــــــــاحْ	يَـا الشَّـرْقِـــي دَوِّرْ لِـــــــيَّ[1]
شُـــوفْ يَـا مَـاذَا نْـرَاجِـــــــي	لِـــــيَّ خَـمْـــسْ سْـنِـيـــــنْ
بِـيَّ وَاجِـي فِـي الـجُـوَاجِـــــي	غِـيـــــرْ انْـلَاجِـــــــــي
غِـيـثْـنِـي بِـدْوَاكْ سَـاجِـــــي	تِـبْـرِي لِـــي لَـجْـــــرَاحْ

يتضح من خلال الأبيات أن الشاعر استنجد بروح وليّه وهو في حالة من اليأس ، ملتمسا حضوره، راجيا الشفاء، فهو مقيل العثرات وقاضي الحاجات، فلا يتأخر عن تلبية نداء كل من ترجاه، وحتى يستدرج وليه للالتفات إلى حاله عمد الشاعر إلى أسلوب الاستفهام (ماك –ألست–) لتأكيد تمسّكه وإخلاصه لطريقته من جهة، وحمله على الإقرار والاعتراف به من جهة ثانية.

وإلى جانب الاعتقاد في بركة الولي، يعتقد الشّاعر بأن لعنة الولي وغضبه تلحق الأذى بالأفراد، وكأن غضبه كان سببا في إلحاق المرض بجسده، لذلك اتّجه راجيا مستغيثا يعد شيخه بالعكوف على مدحه صباحا ومساء، سعيا لإرضائه ورغبة في التخلص مما أصاب جسده من داء:

نْـعُـــوذْ بِـيـكْ أَنَـا نْـحَـاجِـــــي	كُـلْ مْـسَـــا وصْـبَـــــاحْ[2]
شُـوفْ عْـيَـاطِـي بِـالّـحَـرِيـقَـــــة	غِـيـثْ مِـنْ عَـطْـشَـانْ رِيـقَـــهْ
فِـي طِـرِيـقَـــهْ مَـا يْـطِـيـقَـــهْ	الـسِّـيـدْ مَـا يَـنْـسَـــى وْلِـيـــدَهْ
جِـلْ مِـنْ صَـــدْرِي الضِّـيـقَـــة	رَاوْ صُـــوتِـــي بَـــــاحْ

وغير بعيد عن ذلك يؤكد الشاعر في (النص 9)، أن الشيخ يمنح أتباعهم البركة ويداويهم روحيا من أسراره وأنواره الروحانية التي خصته بها العناية الإلهية كرامة له دون غيره:

[1] رايس الصلاح .... زعيم الصالحين أولياء الله خاصة ماك : أليست؟ أسلوب استفهام تقرير والاصل أما انك ثم اختصرت في العامية بهذه الصورة .ترفد اللي طاح : تقيل عثرة من واقع ترفد تأخد بيد وطاح معناه سقط ، الشرقي: المقصود به شيخه عبد القادر الجيلاني لأنه في جهة الشرق دور لي: انتبه الى ، يستغيث الشاعر بشيخة بعد أن استبدت به العلة ويطلب أن ينتبه اليه ويقبل عثرته فهو في معتقدة مقيل العثرات

[2] شوف : انظر وهنا بمعنى انتبه يا للتنبيه. ماذا للتكثير مثل كم الخبرية. نراجي : انتظر ، اترجي : واجي: ا لم ، الجواجي : ج جؤجؤ : وهو الصدر . انلاجي : اضطرب ساجي : حاضر ، جاهز . نحاجي : أشيد امدح كأنما هو وعد للشيخ بأن يمدحه دائما كل صباح ومساء، بعد أن كان امتنع عن مديحه حسب الرواية الشعبية.

التِّجَّـــانِي طَبِيـــبْ لِينَـــا بْـــلاَ فَخْـــرَةْ مِـــنْ كِيسَـــانْ السِّـــرْ لَحْبِيبَـــهْ بِسْـــقِيهْ

وفي نفس النص يسترسل الشاعر مادحا شيخه، مؤكدا حضوره بمجرد استغاثة أتباعه، مشيدا بقدراته الخارقة لنواميس الطبيعة:

يَـــا طَبِيـــبْ المْلَهُـــوفْ جَبَّـــارْ الْكَسْـــرَةْ صَـــرْخَةْ لِلْمُوضَـــامْ وُاللِّـــي نَـــادَى بِيـــهْ
فـــي بَحْـــرِ الْمُوجَـــاتْ مْيَـــاهُو كَثْـــرَه يَسْـــمَعْ مِـــنْ نَـــادَاهْ مِ لَبْعَـــادْ يْجِيـــهْ

يؤكد سياق الأبيات، هيمنة الاعتقاد في حضور الولي لمعاضدة محبّيه ومنهم الذات الشاعرة، فيصفه بشمس المغرب وطبيب الملهوف، وجبار المكسور، يستغيث به كل من هو في حالة ضيم، ويلبي استغاثة كل من ناداه حتى وإن كان في بحر متلاطم الأمواج، فالشاعر يجعل من شيخه مثالا للنجدة والوفاء بالعهد والتضحية في سبيل إغاثة أتباعه ومريديه، وتكثيف الذات الشاعرة في عدّ مناقب وقدرات شيخها محاولة منها للتأثير في المريد الراغب في تحقيق مآربه الروحية وحاجاته الدنيوية وترسيخ الاعتقاد في ذهن المتلقي.

وفي سياق قريب يؤكد الشاعر (النص 12) على أن شيخه يهب لنجدة أتباعه أينما حلّوا، فمن المدينة ومن وحشة الصحراء يستغيث الشاعر بشيخه:

نَرْفَعْ صُوتِي مَرْفُوعْ فِي الْعَرَبْ وِالْمَدِينَة وِالنْجُـــــوعْ للتِّجَانِـــي مَطْبُـــوعْ كَـانْ غَـرَّبْ عَقْلِي مَقْوَانَـــا
يَا فَكَّـــاكْ الْمِيجُـــوعْ يَا التِجَانِـــي كُـــونْ مْعَانَـــا
يَنْدَهْ بِيكْ الْمَخْلُـوقْ يَا التِجَانِـي فِـي بَحْرْ الْغْـــرُوقْ يَا سَلاَّكْ الْمَشْنُـــوقْ بِالْعَلَابِـــلْ رَاقِدْ بِالْهَانَـــا
يَـا رَزَّاقْ الْمَـرْزُوقْ وَجْـهْ التِجَانِـي مَـزِنْ الْبْـــرُوقْ فَتْحْ الْبَـابْ الْمَغْلُـوقْ بِالنَّبِي وِالْعَاطِي مُولاَنَـــا

يستغيث الشاعر بوليه، فيحضر ببركته أينما حلّ، فهو يغيث المحتاج، ويرزق طالب الرزق، ويشفي العليل، وكثافة توظيف التوسل والاستغاثة في أبيات القصيدة دلالة على رغبة الفرد في تحقيق غايات دنيوية إلى جانب الحاجة الروحية، وحرص الذات الشاعرة على التأثير في المتلقي لترسيخ الاعتقاد في ولاية وليه.

ولتأصيل الاعتقاد في ذهن المتلقي، يعظّم الشاعر من مكانة وهيبة شيخه، فيصوّره في صورة وحش كاسر، يفترس كلّ من طعن في طريقته، ويلحق به اللّعنات (النص 9):

ابْـنِ الْعِلْمِـي طَرْشُـونْ بِيبَـانْ الصَّـحْرَا وِيـــحْ اللِّـــي عَـــادَاهْ بِالْمَخْلَـــبْ يِرْزِيـــهْ
سِـــي دَحَّـــهْ نَغَّـــارْ لَعْـــدَانَا قَهْـــرَا بِـــنْ عَبْـــدِ الصَّـــادَقْ جَارْنَـــا نَادِيـــتْ عْلِيـــهْ

ويفتتح الشاعر قصيدته (النص7) شاكيا جرحه لشيخه، مستغيثا راجيا تخفيف آلامه:

نِشْكِيلِكْ يَالشِيخْ بأَمْرِي دَاوِينِي يَا بُو بَشْرَا طَلَبْتِي فِي اللهْ وفِيكْ

يبرز سياق الأبيات، عمق اعتقاد الشاعر في شيخه، حيث بجعل اللجوء إليه مقرونا باللجوء إلى الله، فإلى جانب الإيمان بالمولى عزّ وجل والاستنجاد به، يرى الشاعر أن الاستغاثة بشيخه في حدّ ذاتها تعدّ عونا له وقت النوائب والشدائد والملمّات، وهو بمثابة واسطة بينه وبين الذات الإلهية.

ومن دلائل رسوخ الاعتقاد في بركة وقداسة الشيوخ في نفوس الأفراد، يقول الشاعر (النص7) :

عَنْ جَالِكْ خْيُوتِي ونَاسِي عَادُونِي وصَارُولِي عِدْيَانْ مِنْ تِقْرِيبِي لِيكْ
أَنَا حَاقِرْهُمْ عَنْهُمْ مِتْغَانِي طَولْ زْمَانِي فِي الْمِجَالِسْ نَمْدَحْ بِيكْ
جِلَبْنِي لِيكْ الْحُبْ يَاصَاحِبْ ضَنِّي وانْتَ سْلَاحِي لِلْمِكَارِهْ نِفْتِنْ بِيكْ

ويقول:

عَنْ جَالِكْ نَاسِي وخيُوتِي عَادُونِي وتَرَكْتْ الْعَرْشْ مَا بِينَا بَاقِي خِيرْ
لَا فَاعِلْ شَرْ ولَا مْعَايِبْ جِيرَانِي مِنْ غِيرْ عَلَى مْحَبْتِكْ وَلِيتْ نكِيرْ
ما طاقونيش وانا عنهم متغاني كل يوم أيزيدني حبك تذكير
نِحْتَاجْ إِلَّا رضَاكْ يَا سِيدِي الْبَشِيرْ

يتضح من سياق الأبيات الشعرية أن الشاعر قد سلك طريقا صوفيا جديدا يختلف عن الطريق الذي تنتهجه عشيرته فشيخه التيجاني ، بحسب ما يعتقد، هو من يبسط ظلال بركته عليه، ويجلي همومه عند حلول المصائب والشدائد، وتصوير الشاعر لموقف تخليه عن عشيرته، ما هو إلا تأكيد جازم وإلحاح على تعلّقه بشيخ الطريقة التيجانية، وتمسّكه باعتقاده، وهو ما يحيل إلى أن الشاعر يولي الاعتقاد الروحي أكثر أهمية عن رابط الدم والقرابة.

ويبدو تمسك الشاعر بمعتقد شيخه عميقا في نفسه، فهو كالأب مع ابنه (النص7):

أَنَا اِبْنِكْ وأَنْتَ أَبَيْ الْحَقَّانِي وعِنْدِي عَقْد صْحِيحْ دِرْتْ شْهُودْ علِيكْ
بِلْسَانِكْ جَاوَبْتْنِي يَا سُلْطَانِي وقَتْلِي أَنَا بَابَاكْ مَا تُطْلُبْ فَرْحِيكْ

ويعني الشاعر من كلمة (انت أبي) بأنه الأب الروحي له ولأتباعه، وهو ما ينبئ بحاجة الشاعر إلى العطف والاحتواء والاستقرار بسبب ما يعانيه من فقد، لأن لفظة "الأب" توحي بالاستقرار والطمأنينة والعطف والحب والحنان والاحتواء...الذي افتقده بسبب معاداة أهله ونكرانهم إيّاه لتخليه عن طريقتهم وتمسّكه بطريق صوفي غير طريقهم.

والاعتقاد في نجدة الأولياء لمريديهم اعتقادا راسخا في الذهنية الشعبية، يقول الشاعر مستغيثا بشيخ الطريقة (النص8):

سَلْتِكْ يَا خَالِقْ لَكْوَانْ عَالِمْ مَا كَانْ
نِي سَالْتِكْ بِالْعَدْنَانْ خَاتِمْ لَنْبِيَّا
وسِيدِي احْمِدْ غَالِي الشَّانْ رَايِسْ لِوْلِيَّا
وَصِّلْنِي فِي لَامَانْ لِمْنَازِلْ عَلْيَا
هِزْ اَثْقَالِي نِرْتَاحْ نَبْرَا مِ لَجْرَاحْ[1]
عَبْدِكْ مُومِنْ نَصَّاحْ يَا غَفَّارْ السَّيَّهْ
بِجَاهْ الْمُبَاحْ الْمِسَمِّي عْلَيَّهْ
مِسْكَهْ فِي الدِّنْيَا فَاحْ هِيبَةْ رَبَّانِيَّة[2]
طَالِبْ مِنِّكْ لَرْبَاحْ شَاهِيكْ تُنْظَرْ فِيَّ
وانْظَرْ فِي بِلْعْيَانْ عَنْ جَاهْ السِّبْحَانْ
بِيكْ مْرَيِّحْ مُطْمَانْ مَا عَنِّكْ سَيَّهْ

تبرز أبيات القصيدة مكانة الشيخ لدى الذات الشاعر، فهو يسمو به إلى مرتبة سامية، ويجعل منه شخصا مقدّسا، من خلال التوسّل به إلى جانب التوسّل بالرسول صلى الله عليه وسلم (ني سلتك بالعدنان وسيدي احمد غالي الشان)، وهو بهذه المكانة التي يمنحها له يحاول التأثير في المتلقين، ليجعل منه ملجأ لهم عند الحاجة لتحصيل الربح واستجلاب الراحة والطمأنينة.

[1]- عالم ماكان : عالم بكل ما حدث .سألتك بالعدنان: توسلت إليك بالعدناني أي الرسول(ص) لامان: الأمان . أثقالي: ثقل المرض.

[2]- مومن نصاح : ايمان خالص . الغوث المسمى عليه: يعني به الشيخ الحاج على التماسيني شيخ التجانية في الجنوب الشرقي مسكه : شهرته العطرة هيبة ربانيه: أي بسبب الهيبة التي وهبه الله إياها.

وبعيدا عن الاستنجاد والاستغاثة، يشكو الشاعر غياب شيخه(النص 1):

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَانَـــا نَـــادِي وِانْـــتَ مَـــا جَـــايِبْ خَبـــرْ
حَرَمْتْ النّـــــومْ مِنْ أَصْهَـــادِي نِبْكِـــي وِدْمُـــوعِـــي مِطَـــرْ
الّـــعَزُوزِي فِـــي الْقْلُـــوبْ بَـــادِي عَنّـــهْ لَا طَـــايِـــقْ صَبـــرْ
نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَانَـــا نَـــادِي
قَـلْبِـــــي مِتْعَلِـــــقْ بْحُبَّـــــكْ سَـاكِـــــنْ لِيـــــشْ يْفَـارْقَـــــهْ
نِـتْوَسَّـــلْ بِالْإِلَـــــــهْ رَبَّـــــكْ هَـــذَا الّـــقَنْـــــدُوزْ وَافْـقَـــــهْ
عَـجِّـــــلْ بِـــدْوَاهْ رَاهْ عِنْـــــدِكْ مِـــنْ قَـــرْبُـــكْ لَا يْفَـارْقِـــكْ
وِاحْسِنْلُـــو كِثِيـــرْ رَاهْ وِلّـــدِكْ وَاقّـرَالُـــو كِيـــفْ مِـــنْ حَضَـــرْ
نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَانَـــا نَـــادِي

حتى يؤثر في شيخه يلجأ الشاعر إلى تيمة اللوم والشكوى، معاتبا شيخه لأنه لم يتدخل لنجدته ونصرته، فيناجيه راجيا منه الحضور لبعث بركته التي تعد حصنا منيعا له وملاذا آمنا من كل المكاره، فهو ينتظر وصاله بشغف وحرقة، فحبه استوطن قلبه دون مفارقة (عنه لا طايق صبر، قلبي متعلق بحبك، ساكن ليس يفارقه) وحضوره دواء وشفاء له من الأسقام والأمراض (عجل بدواه راه عندك ، من قربك لا يفارقه).

ويعتقد الشاعر أن النّفس الأمّارة بالسّوء كانت سببا في عزوف شيخه عن الحضور وبسط بركته (النص1) :

يَـــــا نَفْسِـــــي الْمُـوتْ مِنْ وَرَاكْ وَاِنْـــتِ مَـــا جَـــايْبَـــة خَبَـــرْ
مِـــنْ صُغْـــرُكْ تَـــابْعَة هَـــوَاكْ حَـــتَّـــى دَرْبَـــاكْ لِلضَّـــــرَرْ
بَعْـــــــدْ السِّتِيـــــنْ وَاشْ رَاكْ إِيـــــنْ الرُّكْبِيـــــنْ وِالظّهَـــــــرْ
خَصُّـــوا الْعِينِيـــــنْ يَـــا دْرَاكْ نُقْصُـــوا مِـنْ شَبْـــحِ النَّظَـــــرْ
نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَانَـــا نَـــادِي
أَقْبْلِـــــي مِنِّـــــي النّصِيحَـــــة وِالّيَـــــا قْبِلْـــــتِ تَرَبْحِـــي
رُومِـــــي الاَعْمَـــالْ الصِّحِيحَـــــة بَـــالِـكْ لَا تْعُـــودِي تُصُـــرْخِـي
تْرُومِـــي الاَعْمَـــالْ الْفِضِيحَـــــة تْعُـــودِي فِـــي النّـــارْ تُصُرْخِـي
سَـاكِنْهَـــا مَـا يْشُـــوفْ رَاحَـــة دَايِـــمْ فِيهَـــا مُسْتَقَـــرْ

بعد العتاب والرجاء، والحيرة من إعراض شيخه وعدم الالتفات إلى حاله، أفاض الشاعر في الحديث عن النفس وأهوائها، فثار عليها واتجه لمعاتبتها، فهي التي تقوده للمهالك وتوقعه في ارتكاب المعاصي، فراح يسخط عليها ويحاول تقويمها بكسرها وحثّها على اتباع الأعمال الصالحة وعدم الانصياع لمظاهر الدنيا الخدّاعة من جهة وتخويفها بالعقاب الذي ينتظرها يوم البعث، فمن أجل نيل بركة الشيخ ورضاه، يدعو الشاعر الشعبي الصوفي إلى محاربة نوازع النفس الأمارة بالسوء، فالرذائل تقود إلى المهالك ومن ثمّ إعراض الشيخ وغضبه، أما التوبة فهي تقود صاحبها إلى النعيم في الدنيا والآخرة من خلال نيل بركة الشيخ.

وبعدما أفاض في محاورة نفسه ومعاتبتها، يذكرها بالموت الذي اختطف الشيوخ الصالحين والزاهدين الأتقياء:

حَـــالْ الـــدِّنْـــيَا يَـا اِخْـــوَانـــِي ظَـــاهِـــرْ لِأَهْـــلْ الْبَـصِـيـــرَةْ
بَـاعُـــوا مِـنّـهَـــا قِـلِـيـلْ فَانِـــي مِـــنْ لِهِـمْ لَا يَـبْـقَـى ذِخِـيـــرَةْ
خَـــاضُـــوا فِـي عُـلُـومْ الْمَـعَـانِـي طَـهْـرُوا الاَبْـدَانْ وِالْبَـصِـيـــرَةْ
مِـنْ دِنْيَـاهُـمْ رِحْـلُـــوا فَـــانِـــي حَـالِـــي مِـــنْ حَـــالْ الْبَـشَـــرْ

نـعَـيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـا نَـــادِي

رِحْـلُـوا بَـايَـاتْ الْكَـــرَاسِـــي رِحْـلُـــوا مِـنْـهَـــا لَا لِـفَـــوْا
رِحْـلُـوا سُـكّـَانْ الْمَـرَاسِـــي بِـمـــرْاَكِـبْـهـــمْ وسَـافَـــرُوا
رِحْـلُـوا عَـلّامَـة الـــدُّرُوسْ فِـــي دِيـــنْ اللهْ رِغْـبـــُوا
مُـــولَى الْـبُـرْدَة وِالْـعـرُوسِـــي مَـــدَّاحِـــةْ خِـيـــرْ الْـبَـشَـرْ

نْـعَـيِّـطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـا نَـــادِي

وفي (النص 5) يلحّ الشاعر الشعبي على أنّ محبته لشيخه والتشبث بمنهجه، سيبعث ببركته التي تقوده إلى الدرب الصحيح وينجيه ممّا يعيشه من تيه وضياع بين نوازع النفس و زخارف الدنيا ومتاعها:

رُوحِي غَدَتْ طَارَتْ فِي مِثْلْ سْفَايَـةْ كِمَا طَرَا عَلِيـهَا واشْتَدْ الْخُـــوفْ

مِنْهَا صَدَرْ مِنْ هَا الـنّـفْسْ الشَّـهَّـايَــةْ ... بِحْـرِزْ الـشّيخْ عِنْدُو دُوَاهَا مَـعْـرُوفْ
عَــاشِقْ كِثِيـرْ فِي شِـيـخِـي يَا سَـعْـفَـايْ ... حُبَّهْ سِكَنْ جَـا فِـي قَـلْـبِـي مَشْـغُـوفْ
نُـطَـلْــبْ الْإِلَـهْ يَـاتِــي لِـيـهِـمْ نَـــــايْ ... مِنْ سَعْدْ الْخَـلَايِـقْ تُـنْـظَـرْ وتْـشُـوفْ
واللهْ بِالـرَّحِـيــلْ نَاتِــي لِـيـهِـمْ نَـــــايْ ... نُـلّـفَظْ بْـلَادْنَـا مَـعْـرُوفَـةْ فِـي سُـوفْ
رَانِي فِـنِـيــتْ كِـمَـا نَـاتِــي الـعَـزَّايَــةْ ... وانْـتَ عَـلَى دُوَايْ حَـالِـكْ مَـرْخُـوفْ
عَجِّــلْ الـطَـبْ نَـبْـرَى مِـنْ جَـمْعْ الـدَّايَـا ... هِزْ الْـغَطَا عَلى عِينِـي نّعُودْ نّـشُـوفْ
تُصْدُرْ خَوَاطِـرِي مِنْ الـدِّنْـيَـا الـشّـقّـايَـةْ ... نْـطَـلّـقْـهَـا ثِـلَاثَـا والنّـاسْ وْقَـــــوفْ
تَخْلُصْ الرُّوحْ تُخْرُجْ مِـنْ كِيـدْ أَعْــــدَايْ ... الشّيطَانْ والنّفِسْ نَغْدَى عَـنْـهُـمْ شُـوفْ

وفي (النص9) يصرّ الشاعر على ترسيخ فكرة الاعتقاد في شيخ الطريقة، فروح الشيخ ترافق مريديه يوم المنية:

يَجْعَـلْ مَـدْحِي نْجَـاةْ فِـي يُـومْ الْقَسْـرَا ... وْفِيـــهْ يَقْضِـــي الإِلَـــهْ وَالْحُكْـــمُ إِلِيـــهْ

إنّ احتفاظ ذاكرة الوعي الجمعي بالدلالات السلبية حول الموت، وخوفها من يوم الرّحيل، دفع بالشاعر الشعبي إلى مناجاة شيخه، مبتهلا بالدعاء على أن يكون مدحه لشيخه سببا في نجاته يوم الضيق (يجعل مدحي نجاة يوم القسرا)، معتقدا أن روح شيخه وبركته ستكون حاضرة يوم وفاته مع وفد من شيوخ طريقته، فبركة الشيوخ لا تتوقف عند المرافقة الحياتية:

يَـاتُو لِـي وُفُـودْ فِـي وَقْـتِ السَّـفْرَهْ ... يِضْـوِي عَنَّـي الْمَكَـانْ نِلْـتْ الّلـي نِبْغِيـهْ
فِـيهُمْ لَمْجَـدْ نَـرَاهْ عَلَـى خْـدُودَهْ حَمْـرَا ... وَاصْـــحَابُو كَالبُـــدُورْ جِمْلَـــهْ لاَذْو بِيـــهْ
التّجَّـــانِي ظْهَـــرْ بَاسْـــرَارَهْ قَمْـــرَا ... الْحَـــاجْ اعْلَيَّـــهْ قَـــالْ حْبِيبِـــي نِحْمِيـــهْ

يتضح من سياق الأبيات أن الشاعر على قناعة بمصيره وما سيؤول إليه حين تحدّث عن رحيله إلى الحياة الدائمة بعد الموت، وعلى الرغم من إدراكه بحتمية ذلك إلا أنه يخشى ظلمات القبر، وهو ما دفع به إلى الاعتقاد بحضور وفد من المشايخ الذين أحبهم، وجعل حضورهم مؤيدا بحضور الرسول(ص) ووفد من الصحابة (الشيخ التجاني، الحاج علي ...) فيضيئون عليه وحشة القبر المظلم، وكأنه يحاول بعث الهدوء والراحة في نفسه ونفس المتلقي.

وعدم تمكن الشاعر من زيارة ضريح شيخه التجاني بفاس جعله يدخل في حالة من التشتت والضياع، وعدم الرضا، راغبا في الحصول على الخلود في الدار الآخرة، راجيا الحماية والستر من المولى عز وجل:

نَرْحَلْ عَصْرِ الْخَمِيسْ فِي اللَيلَة الْغَرَّا بْكُثْرِ صْلاَةْ الرَّسُولْ نِخْتِمْ نَظْمِي بِيهْ
احْمِينِي يَا كْرِيمْ مُقِيلْ الْعَثْرَهْ آ سَتّارْ الْعُيُوبْ أنَا عِيبِي غَطِيهْ

ويرسم الشاعر الشعبي مصيرا جميلا لكل من اعتقد في ولاية شيخه (النص7):

غَرَامِكْ جَلْوَجْ الْعَقَلْ وخَلّانِي اِنْتَ قَتْلِي حْبِيبْنَا يْبَشِّرْ بِالْخِيرْ
اِنْتَ قَلْتْ حْبِيبْنَا دَايِمْ هَانِي فِي الدِّنْيَا لَا يْشُوفْ شَرْ ولَا تَعْسِيرْ
فِي الدَّارْ الدَّايْمَة جوَارْ الْعَدْنَانِي يُسْكُنْ فِي عِلّيِينْ يَلْقَى سَهْمْ كبِيرْ

يتضح من سياق الأبيات أن الرّاحة والطمأنينة مصير أتباع شيخه، فبركته ترافقهم في الدنيا والآخرة، فلا ضرر يلحق بهم ولا عسر يكدر صفو حياتهم، ما دامت بركة الشيخ حاضرة، ومصير كل من امتثل لطريقته جنّة عليّين في الحياة الآخرة إلى جوار المصطفى (ص)، فلتقوية الاعتقاد في ولاية شيخه تسعى الذات الشاعرة لدفع المتلقي إلى الاعتقاد فيه فبركة وليه تمنحه الخيرات والنعم في الدنيا، فتتحقق له السعادة والرّاحة والسّرور، وسيكون حظه كبيرا حيث الخلود في جنّة عليين، كل هذا دلالة على رغبة الفرد في تحقيق أمانيه الدنيوية والآخروية.

ويتكرر الاعتقاد في حماية الولي لمريديه من حرّ نار جهنّم (النص 8):

بِيكْ مْرَيّحْ مُطْمَانْ مَا عَنَّكْ سَيَّةْ
يُومْ صْهِيدْ الْحُمَّانْ نْهِزّكْ فِي يَدَيَّ[1]

يتضح من سياق الأبيات أن الشاعر ينشد الطمأنينة، ويأسره قلق تجاه مصيره الأبدي المجهول، فهو يرغب في نيل الفوز في الدار الآخرة، ويخاف لهيب نار جهنّم، كلّ هذا دفع بالشّاعر إلى الاعتقاد في بركة شيخه، وراح يذكّره بما عاهده عليه بأن يكون مرتاحا مطمئنا بمرافقته له يوم الحساب (نهزّك في يدي).

[1]- شاهيك : أغرب أريد أن تنظر إلي مولى اللزمية : صاحب مقتضيات التبجيل السية : الخطيئة يوم صهيد الحمان:كناية عن يوم القيامة.

ويلح الشاعر في (النص 6)، على ترسيخ ذات الاعتقاد، مشيدا بقدرات شيخه، فمن وقف عند ضريحه والتزم مجالس الذكر، سيكون في شفاعة وحماية الرسول (ص)، ولا تلفح نار جهنم التي استعار لها اسم "الحطامة" الوارد في القرآن الكريم، كل من التزم طريقته:

نَـــــــارْ الْـحُـطَـامَـــــــــةْ ... لَا يَصْهَدْ مِنْ خَشْ مْقَامَـــهْ[1]
ودَخَـــــلْ فِـــي زْمَـــامَـــــــهْ ... ضمْنَهْ الطَّـاهِـرْ مُـحَـمّـدْ[2]
يُـــــــومْ الْـقِـيَـــــامَـــــــةْ ... لَا تْـلَـوطَـهْ نَـارْ الـتَـصْـهَـــــدْ[3]

وفي مقابل الإشادة بشيوخ وأولياء الطرق الصوفية، وحرصهم على الترغيب في التزام مناهجهم، يلجأ الشاعر الشعبي إلى الترهيب من معاداتهم، محذّرا من محاربة مناهجهم ، لما لهم من قدرة على إلحاق اللعنة والضرر بكل من عاداهم وتصدى لهم:

الْـــكُـــــورْ مْـعَـمِّـــــــرْ ... والـنّـمْـلِـي بَـــارُودْ مْكَـــــــرِّرْ[4]
الْـقَـنّـــــاصْ يْـقَـمِّـــــــرْ ... لَا يَـخْـطَـــى وِيـنْ يِـسْـنِـــــدْ[5]
يِـخْـــلِـــي ويـــدَمِّـــــــرْ ... مِـــنْ سَـبِّكْ سَـاسَـهْ يِـنْـهَـــــدْ[6]
فَـــرْقَـــــعْ سِـيـسَـانَـــــهْ ... مِـتْـحَـــوِّجْ دَهْـــرَهْ وزْمَـانَـــهْ[7]
حَـابِـــسْ فِـي مـكَـــانَـــــهْ ... مَـتْـبُـــوعْ ورَايَـــهْ فَـاسِـــــدْ[8]
واللّـي يَـنْـدَهْ سِـيـدِي عَـوَانَـــهْ ... وَاللهْ لَا يَـجْـــــدَى لّـحَـــــدْ[9]

من خلال تيمة الترهيب والتخويف تصور الذات الشاعرة مصير الفرد الذي يظهر العداء لوليه، فالويل لمن يؤذيه ويطعن في طريقته، لما له من قدرات إلحاق اللعنة بخصومه، فرصاصته لا تخطئ

[1]– الحطامة : وصف من أوصاف القرآن لنار جهنم ورد بصيغة الحطمة يصهد أي النار. لا تلفح من خش مقامه: من دخل مقامه أي ضريحه أو مجلس ذكره.

[2]–زمامه: عهدته والمقصود طريقته.

[3]–تلوطه: أي تمسه والمعنى مكرر في البيت السابق.

[4]– الكور: بيت النار للبندقية .النملي :خزان البارود. مكرر مسحوق بتكرار عدد مرات أي شديد النعومة.

[5]– يقمر يسدد. لا يخطى..: أي أن رصاصته لا تخطيء هدفها.

[6]– يخلي ويدمر: أدوات الحرب المذكورة في البيت السابق .ساسه أسسه قاعدته استعارة من البناء، وقوله من سبك: أي من أذاك بالكلام.

[7]–قرقع : حطم ، فجر سيسان: ج ساس أي أسس. متحوج: مفلس.

[8]–حابس: جامد.متوقف.

[9]–يندة:يستغيث.عوانه: معنيه. يجدى يستجدي أحدا.

الهدف، وسيمضي من اعتقد غير طريقة شيخه حياته مفلسا بلا هدف، وللتأثير في المتلقي وبعث الرهبة في النفوس، استخدم الشاعر ألفاظا موحية لها وقع في النفس "قنّاص"، "يخلي"، "يدمر".

وفي (النص 9) يحذّر الشاعر كل من سوّلت له نفسه إلى معاداة شيوخه، فكما يؤهلهم مقامهم لإغاثة مريديهم وتحقيق مآربهم، فإن مقامهم يؤهلهم كذلك إلى إلحاق الرّزايا والمصائب بمن يطعن في طريقتهم :

يَـا طَبِيـبْ المْلَهُـوفْ جَبَّـارْ الْكَسْـرَةْ صَـــرْخَةْ لِلْمُوضَـــامْ وُاللّـــي نَـــادَى بِيـــهْ
فـــي بَحْـــرِ الْمُوجَـــاتْ مْيَـــاهُو كَثْـــرَه يَسْـــمَعْ مِـــنْ نَـــادَاهْ مِ لَبْعَـــادْ يْجِيـــهْ
حَـــرَازِمْ بِالشِّـــيخْ تَمْنَحْنِـــي بْنَظْـــرَة ابْـــنِ الْمِشْـــرِي مَحْبُـــوبْ فِـــي قَلْبِـــي نِبْغِيـــهْ
الفُـــوتِي بُوسِـــيفْ مَـــاحِي لِلْكُفْـــرَهْ لاَ يَرْضَـــى بِالْعَـــارْ لِلّـــي هُـــوَ لِيـــهْ
ابْـنِ الْعِلْمِـي طَرْشُـونْ بِيبَـانْ الصَّـحْرَا وِيـــحْ اللّـــي عَـــادَاهْ بِالْمَخْلَـــبْ يِرْزِيـــهْ
سِـــي دَحَّـــهْ نَغّـــارْ لَعْـــدَانَا قَهْـــرَا بِـــنْ عَبْـــدِ الصَّـــادَقْ جَارْنَـــا نَادِيـــتْ عْلِيـــهْ

وباعتبار المقدس هو كل ما ناله الاحترام والتبجيل فيحرم انتهاكه والمساس به، حرص الشاعر الشعبي على إضفاء القداسة على ذوات أولياء وشيوخ الطرق الصوفية، ومن سبل ذلك جعل شيوخ الطرق الصوفية وأوليائها ينحدرون من سلالة الرسول (ص) وآل البيت (النص 8) :

شِـرِيـفْ مْـنَـسِّـبْ مِـنْ سَـاسْ قَـــارِي لَـــدْرَاسْ[1]
ورِيـــثْ لْـصَـافِـي لَـلْـبَـــاسْ الْـقَـايْـمَـــهْ الشَّـــرْعِـيَّـــة
ورِيـــثْ لْـبَـــابَـــا فَـطَـــومْ رَاعِـــي الْـــمَلْزُومْ[2]
لْـحَـبَّـــهْ الْـحَـــيّ الْـقَـــيُّـــومْ هِـــزَّهْ عَ لِوْلِيَّـــا

لإضفاء الشرعية على طريقة شيخه وتبجيلها، يجعل الشاعر الشعبي شيخه مؤيّدا بالرّسول (ص)، فهو ينحدر من سلالة الرّسول (ص)، لأن الشخصية المحمدية مقدّسة لا تضاهيها شخصية أخرى لما لها منزلة عظيمة في النفوس، وفي لقب الشريف دلالة على تقديس الولي وسمو منزلته، هذا

[1] شريف يعني شيخه يعود نسبه إلى أسس متينة تعود به إلى فاطمة الزهراء بنت الرسول (ص) لدراس: الدروس

[2] الملزوم: أوراد الذكر التي يلزم بها المريد نفسه.

ويعتقد الشاعر أن شيخه مميز بخصال وعلوم لا يضاهيه فيها أحد، ولهذه المكانة المميزة اعتقد الانسان الشعبي أن الولي ذات مقدّسة تمنحهم البركة ولا يمكن معاداتها وإيذاؤها.

ومن مظاهر تقديس الشيوخ المبثوثة في نصوص المدونة، خلع الشاعر الشعبي العديد من الصّفات والألقاب على الشيوخ والأولياء، ففي (النص8) يشيد الشاعر ببركة شيخه التي وهبه الله إياها، "فالبركة قوة خفية لا يملكها إلا أشخاص معينون هم أولياء الله، أو أشياء أو أماكن معينة قد مسّها القدسي"[1]، يقول الشاعر:

عَـبْـدِكْ مُـومِـــنْ نَـصَّـــاحْ ... يَـا غَـفّـــــارْ الـسَّـيَّـــهْ
بـجَـــاهْ الْـمُـــبَـــاحْ ... الْـمِـسَـمِّـي عْـلَـيَّـــــهْ
مِـسْـكَـهْ فِـي الـدِّنْـيَـــا فَـــاحْ ... هِـيـبَـــة رَبَّـانِـيَّـــــة[2]

ومن صور تقديس الشاعر لشيخه، أضفى الشاعر على شخصية شيخه طابعا قدسيا، فعظّم مكانته واستجمع في شخصيته ملامح القوة، بقدرته على التصرّف، فله القدرة على جلب الرزق وإغاثة المحتاج، وإنزال الغيث كما له القدرة على الشفاء من الأمراض، ويتحسّس آلام أتباعه، ويسعى إلى إنقاذهم مما يحيط بهم من نوائب (النص 12) :

يَنْدَهْ بِيكْ الْمَخْلُوقْ يَا التِجَانِي فِي بَحْرْ الْغْرُوقْ ... يَا سَلّاكْ الْمَشْنُوقْ بِالْعَلَابِلْ رَاقِدْ بِالْهَانَا
يَا رَزَّاقْ الْمَرْزُوقْ وَجْهْ التِجَانِي مَزِنْ الْبْرُوقْ ... فْتَّاحْ الْبَابْ الْمَغْلُوقْ بِالنَبِي والْعَاطِي مُولَانَا
تَنْدَهْ بِيكْ الْعِمْيَانْ لَا قِمَرْ لَا نَجْمَةْ لَا مَا يْبَانْ ... تِحْتْ غَرِيقْ الْحِسْيَانْ كِي اللّي رَاقِدْ فِي الْجَبَانَا
زَهْوْ الدِّنْيَا عِينِينْ والْحَوَائِجْ الأُخْرَى غِيرْ زَايْدِينْ ... اللّي مَا شَافُو غَالْطِينْ هَمْ الظّلْمَة بَكَّانَا
يَنْدَهْ بِيكْ اللّي زَادْ مَاتَتْ أمُو فِي نَهَارُو بالإِعْدَادْ ... بَيُّو فِي الْغَدَادْ مَا بَقَالُو فِي الْحَالْ زْيَانَا
يَنْدَهْ بِيكْ الْمَفْطُومْ مَاتْ سِيدُو وايْبَرَّحْ لِلنْجُومْ ... يِبْكِي مَا يَعْرَفْ نُومْ بِيهْ فَرْقَة الأُمْ الْحَنّانَا
يَنْدَهْ بِيكْ اللّي هُو مْرِيضْ طَولْ سَقْمُو ضَرُّو الْغِيضْ ... طَبُّكْ عِنْد الْحَفِيظْ رَبْنَا يِعْرِفْ ابَاشْ بْلَانَا
يَنْدَهْ بِيكْ الْمِحْتَاجْ طَارْ عَقْلُو مَا يَعْرَفْ وِينْ مَاجْ ... مِنْ قَوَةْ الاِحْتِيَاجْ طَولْ اللّيلْ وعِينُو سَهْرَانَا
يَنْدَهْ بِيكْ الْمَرْبُوطْ والْمْسَلْسِلْ والْمْكَتِّفْ بِالْخْيُوطْ ... بَاتْ ايْبَرَّحْ بِالصُّوتْ كِي اللّي دِفْنُوهْ الدَّفَانَا

[1] الميلود شغموم: المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، مطبعة فضالة، المغرب، ط1، 1991، ص 55.

[2]– مومن نصاح : ايمان خالص . الغوث المسمى عليه: يعني به الشيخ الحاج على التماسيني شيخ التجانية في الجنوب الشرقي مسكه : شهرته العطرة هيبة ربانيه: أي بسبب الهيبة التي وهبه الله إياها.

وفي (النص 9) أبان الشاعر عن شخصية وليه المقدسة، المبنية على التفاني في خدمة وإغاثة مريديه، فهو طبيب أتباعه يداويهم روحيا بما يسقيهم من الأسرار الروحانية التي خصته بها العناية الإلهية دون غيره، وامتلاكه طاقات هائلة للمنح والعطاء، يقول الشاعر:

غِيثُـــونِي للهْ يَـــا أهْـــلِ النّغْـــرَة شَـمْسِ الْمِغْـرِبْ سِـيْدْهَا مِـنْ قَـافْ لْهِيـهْ
التَّجَّـــانِي طَبِيـــبْ لِينَـــا بْـــلاَ فخْـــرَةْ مِـــنْ كِيسَـــانْ السِّـــرْ لَحْبِيبَـــهْ بِسْـــقِيهْ

يواصل الشاعر قصيدته، مبجّلا و معظما لمكانة شيوخه:

يَـا طَبِيـبْ الْمْلَهُـوفْ جَبَّـارْ الْكَسْـرَةْ صَـــرْخَةْ لِلْمُوضَـــامْ وُالَلـــي نَـــادَى بِيـــهْ
فـــي بَحْـــرِ الْمُوجَـــاتْ مْيَـــاهُو كَثْـــرَه يَسْـــمَعْ مِـــنْ نَـــادَاهْ مِ لَبْعَـــادْ يْجِيـــهْ
حَـــرَازِمْ بِالشِّـــيخْ تَمْنَحْنِـــي بْنَظْـــرَة ابْـــنِ الْمِشْـــرِي مَحْبُـــوبْ فِـــي قَلْبِـــي نِبْغِيـــهْ
الفَـــوتِي بُوسِـــيفْ مَـــاحِي لِلْكُفْـــرَهْ لاَ يَرْضَـــى بِالْعَـــارْ لِلَـــي هُـــوَ لِيـــهْ
ابْـنِ الْعِلْمِـي طَرْشُـونْ بِيبَـانْ الصَّـحْرَا وِيـــحْ اللَـــي عَـــادَاهْ بِالْمَخْلَـــبْ بِرْزِيـــهْ
سِـــي دَحَّـــهْ نَغَّـــارْ لَعْـــدَانَا قَهْـــرَا بِـــنْ عَبْـــدِ الصَّـــادَقْ جَارْنَـــا نَادِيـــتْ عْلِيـــهْ
نَادِيـــتْ الأَشْـــرَافْ وَاوْلاَدْ الزّهْـــرَةْ وُعْلَيَّـــهْ حَيْـــدَارْ سِـــيدْهُمْ نِحْتَـــاجُو لِيـــهْ
غِيثُـــونِي بِرْجَـــالْكُمْ لِينَـــا نْصْـــرَا مِـــنْ عَـــادَانِي لِيـــكْ فِـــي الْغَـــامَقْ تِرْمِيـــهْ

فبعد أن اتجه الشاعر في خطابه الشعري نحو شيوخه بالتضرع والمناجاة، نجده يطلب العون من أبناء (الزهرة) بنت الرسول ووالدهم علي كرّم الله وجهه، واستغاثة الشاعر بهؤلاء يهدف من خلاله إلى إضفاء المزيد من القداسة على شيوخ الطريقة، لأن فاطمة الزهراء محاطة بهالة من التبجيل والاحترام في المجتمعات الإسلامية وتحظى بمنزلة رفيعة في الأوساط الصوفية الشعبية، كما كان لها حضورا قويا في التراث الشعبي حيث نسجت المخيلة الشعبية ما عرف بيد فاطمة الزهراء، تعلق في مداخل البيوت لاعتقادهم بأنها تدرأ شر العين الحاسدة.

ويسمو الشاعر بشيخه في مكانة تجيز له أن يكون رمزا مقدّسا إلى جانب الرّسول وصحابته:

يَجْعَـلْ مَـدْحِي نْجَـاةْ فِـي يُـومْ الْقَسْـرَا وْفِيـــهْ يَقْضِـــي الإِلَـــهْ وَالْحُكْـــمُ إِلِيـــهْ
يَـاتُو لِـي وُفُـودْ فِـي وَقْـتِ السَّـفْرَهْ يِضْـوِي عَنِّـي الْمَكَـانْ نِلْـتْ اللَـي نِبْغِيـهْ
فِـيهُمْ لَمْجَـدْ نَـرَاهْ عَلَـى خْـدُودَهْ حَمْـرَا وَاصْـــحَابُو كَالبُـــدُورْ جِمْلَـــهْ لاَذْو بِيـــهْ
التِّجَّـــانِي ظَهَـــرْ بَاسْـــرَارَهْ قَمْـــرَا الْحَـــاجْ اعْلَيَّـــهْ قَـــالْ حْبِيبِـــي نِحْمِيـــهْ

2. الاعتقاد في قداسة الضريح:

كلمة ضريح مشتقة من الفعل "ضرح" وهو الشق في وسط القبر، واللحد في الجانب، والضريح والضريحة ما كان في وسطه، يعني القبر، وقيل الضريح القبر كله[1]، وجاء في مختار الصحاح "...وضرح التنحية والدفع وشيء مضطرح مرمي في ناحية، وقد ضرح القبر من باب قطع أيضا إذا حفره"[2]

ومن حيث الاصطلاح يعرّف الضريح بأنه ذلك "الفضاء الذي يضم بالأساس قبر الولي الدفين، ويتمتع هذا المكان عادة بالتقديس أكثر مما يناله الولي في حياته"[3]، فهو المكان الذي "يرقد فيه ولي صالح (المرابط)، أو مرّ به في حياته أو جلس فيه ولي أو جماعة من الأولياء الصالحين"[4]، ويفهم من التعاريف التي تحاول تحديد معنى الضريح أن هذا الأخير ليس كسائر القبور، كونه قبر يحوي رفات شخص تبوأ مكانة اجتماعية أو دينية مرموقة "فمن البديهي أن تؤثر المنزلة الاجتماعية والثروة في تشييد ضرائح أصحابها"[5] لتضفي عليه هالة من العظمة والقداسة، وتجعل منه مكانا طقوسيا مبجّلا "فالعديد من أضرحة الملوك والسلاطين امتازت بقدر كبير من العظمة والإجلال وأصبحت مزارا يغدو إليه رعاياه، ففرعون ملك مصر حيّا أو ميتا، هو الحاكم المطلق في أرواح رعاياه، وأموالهم طيلة حياته ويحتفظ بسلطانه عليهم بعد مماته، وهو ما جعله ينتقل إلى مصاف الآلهة"[6]، وكل ضريح يحوي جسد ولي أو قديس يعد "بؤرة روحية محمّلة بالقوة الما فوق طبيعية، لاعتبار المسجى فيه من المصطفين من الخلائق. بؤرة تنفصل من مكانها العادي المتجانس لأنها مملوءة بنفسها مشبعة بقداسة ما تضمه في جنباتها"[7]، فالقوة الخفية التي يتمتع بها صاحب الضريح أضفت على ضريحه

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد 2، ص526.

[2] أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ط)، 1986، ص85.

[3] مصطفى أوسرار: الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 33، البحرين، 2016، ص97.

[4] سراج جيلالي: زيارة الأضرحة وأثرها على المعتقدات الشعبية، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، كلية العوم الإنسانية والاجتماعية، 2014-2015، ص 58.

[5] يوسف شلحت: نحو نظرية جديدة في علم الاجتماع الديني، تحقيق: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003، ص60.

[6] المرجع نفسه، ص61.

[7] إبراهيم القادري: الإسلام السري في المغرب العربي، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص132.

البركة ومسّته القدسية، وأصبح ملاذا لالتماس البركة من جهة، وتقديس صاحب الضريح من جهة أخرى.

والاعتقاد في قداسة أضرحة الموتى وتبجيلها اعتقادا متوارثا منذ الأزل فعندما "اصطنع الإنسان البدائي لنفسه دينا يزيل عنه مخاوف الإحساس بالفناء وتحقق رغبته إلى الخلود، واعتقد أن روح الميت تحيا بعد خروجها من جسده في حياة متنقلة بين مأواها السماوي والعالم الأرضي، وأثرت فكرة أرواح الموتى في حياة الإنسان البدائي وتسلطت على تفكيره، وراح يطلب منها العون في حالات كثيرة"[1]، ومن هنا كان الشكل الأول من أشكال زيارة الأضرحة في المجتمعات الإنسانية.[2]

ولم تؤثر التحولات الثقافية والاجتماعية التي عرفتها المجتمعات الإنسانية على الاعتقاد في قداسة أضرحة الموتى، بل ضلّ مترسخا وبقوة في المخيال الشعبي، وشهد انتشارا واسعا في العالم الاسلامي. وعلى غرار العالم الإسلامي ومع ظهور الحركات الصوفية التي تستند عقيدتها على الاعتقاد في ولاية الأولياء وقداستهم، عرفت جل المناطق الجزائرية انتشارا مذهلا للأضرحة الشعبية التي تضم رفات "ولي من الأولياء الذي لا يعرف عنه شيء. فقط ما يحتفظ له مخزون الذاكرة الشعبية بحكايات وأساطير نسجها المخيال الشعبي وتستند له خوارق، ولا يعرفه إلا سكان المنطقة"[3]

ومن الأضرحة هناك ما يتصل بطريقة صوفية عريقة لها أصولها ونظامها الخاص وشيوخها وخلفاؤهم وخدمهم ومناسباتها الخاصة ومدائحها وأشعارها وأذكارها، ومنها ما لا يتصل بطريقة معينة، وإنما هي مقصد العامة من البدو لجلب البركة وإبعاد النحس"[4]، وعادة ما يحاط الضريح ببعض الأشياء الأشياء التي تطالها "بركة الولي ولذلك يحاول الزائر المريض أن يأخذ من هذه الأشياء معه إلى البيت للانتفاع بها في العلاج، فقد يصحب معه من ثمار الأشجار القائمة في الضريح أو الأحجار والمياه

[1] أحمد زين الدين: الحداثة ويقظة المقدس-أنماط وسلوكيات وأفكار، بيسان للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2015م، ص36.
[2] عبد الرزاق صالح محمود، زيارة الأضرحة والمراقد –دراسة اجتماعية طبية-، مجلة دراسات موصلية، العدد19، 2008، ص125 .
[3] سراج: جيلالي، المرجع السابق، ص 73.
[4] أحمد زغب: جمالية الشعر الشفاهي، ص97.

والتراب و...ومن الوسائل الفعالة للحصول على بركة الولي الطواف حول المقام، عددا وترا من الدورات سبعة أو ثلاثة على نحو ما هو شائع.[1]

وللأضرحة في نفوس أتباع الولي مكانة خاصة وتقديس لا تكاد تصله قداسة إلّا الكعبة المشرفة وقبر الرسول (ص)، لذلك يحضر تقديس الأضرحة في قصائد الشعراء الشعبيين، فتارة يتشوقون لزيارته ويعترفون بحرمته، ويطوفون به ويبتهلون للولي أن يحميهم، وتارة يبكون لبعده، ويتألمون لعدم زيارته.

وقد جادت قريحة الشاعر الشعبي بأقوال مشحونة بالقلق والتوتر، راجيا وصال الضريح الذي تحكمه به علاقة طغت عليها مشاعر الحب والألفة والحنين (النص 9) :

حَيَّـرْ نَـومِي بِالسَّـهَرْ لاَ لِـي فَتْـرَة ... شَـيَّنْ حَـالِي وُالْبَـدَنْ دَايِـمْ فَانِيـه
يُثْقَبْنِـي مِشْـعَالْ وُدْمُـوعِي مَطَـرَة ... وْيُعْـرُضْ نِـي حُمَّـانْ فِـي الْكَبْـدَة صَـالِيهْ
هَبَّلْنِـي تَفْكَـارْ عَـنْ قَلْبِـي يَطَـرَا ... بِالْمِحْنَـهْ مَحْـزُونْ حَتَّـانْ نْلاَقِيـه
وَطْنُـو جَـانِي بْعِيـدْ لاَ عِنْـدِي قَـدْرَةْ ... ظَهْـرَةْ تَـازَهْ شُـورْ نَـا سِـرِّي نَحْكِيـه
لِلْفَـاسْ الْمَعْلُـومْ سَـهَّلْ لِـي الْخَطْـرَةْ ... بِيهَـا يَفْـرَحْ خَـاطَرِي مَحْبُـوبِي فِيـهْ

وللوصول بضريح شيخه إلى مستوى التعظيم والتبجيل انتقى الشاعر الألفاظ والعبارات التي تترجم مكانته في نفسه، فهو مسكون بحبه وقداسته "حيّر نومي"، "يثقبني مشعال"، "دموعي مطرة"، هبّلني تفكار"، "حمّان في الكبدة صاليه"، ومما يدلل قداسة الضريح في نفس الشاعر، مجازفته بالرّحيل، بعد أن اختار حصانا ضاريا، ليتوجه صوب ضريح شيخه، متحديا مجابها مخاطر الطرق، عابرا المسافات البعيدة، والمضايق والمرتفعات من أجل الوصول إليه، وفي كلّ هذا دلالة على المكانة العظيمة التي تحظى بها أضرحة الشيوخ، والاعتقاد في بركتها:

دُونُـو حَـالْ سْـرَابْ وُحْمَايِـدْ قَفْـرَا ... وُقْنَـاطِرْ تِحْـرَاشْ لاَ حْ الْغِـيمْ عْلِيـهْ
تَرْضَـى لِـي صَـبَّارْ ضَـارِي بِـالْخَطْرَةْ ... أَزْرَقْ دَارْ بْـدَارْ مِـنْ صِـيلَهْ نِرْضِـيهْ
عَرْبِـي رَاهْ خْيَـارْ مِـنْ جِيهِـةْ مَصْـرَا ... عَنْكُـوشْ وْعَـرَّادْ مِـنْ هُقَّـارْ لْهِيـهْ
وَاحِـيْ مِ الصَّـيَّادْ لاَ يَقْبَـلْ نَظْـرَهْ ... يَصْـعَبْ عَ الْخَتَّـالْ فِـي الشُّـوفَهْ بِقْسِـيهْ

[1] ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د. ط)، 1990، ص89 .

بِالْعِـــدَّةْ مَتْمُـــومْ وُرْكَـــابُو قَمْـــرَه مْـــنِ عْيُـــونْ الْحسَّـــادْ مُولاَنَـــا حَامِيـــهْ
الْكُرْسِـــي تَحْصِـــينْ آيَـــاتْ الْبَقْـــرَهْ اسْـــمِ اللهْ مُحِـــيطْ دَايِـــرْ بامّالِيـــهْ
مكْحُلْتِـــي وُالسِّـــيفْ وُسْدَاسِـــي بَتْـــرَا وُالْقُرْطَـــاسْ يْـــزِينْ حْزَامِـــي مَالِيـــهْ
نْـــوَادَعْ لَحْبَـــابْ فِـــي ذِيـــكْ الْبُكْـــرَة وُنـــذْخرْ فِـــي الْمَلْجـــومْ نْصِـــيبُه تَنْزِيـــهْ
عَـنْ بَـاقُوزَة شُـورْ تُوسَـاعْ الصَّـحْرَا سْـيُوفْ الـرِّتْمِ تْبَـانْ مِـنْ وَرَّادْ الْهِيـهْ
عَـنْ سِـيفْ السُّـلْطَانْ وُامِّيـهْ الْحَجْـرَا وُالْفِرْجَـانِي قنَـاعْ لِلْعَطْشَـانْ يْجِيـهْ
الْبُـرْجِ الثَّالِـثْ وُالْمِقَاسِـمْ لِلظَّهْـرَةْ والْعَكْـرَشْ يُوسَـاعْ عَ لَـزْرَقْ نِطْوِيـهْ

ولإضفاء القداسة على ضريح شيخه، يجعل الشاعر من الضريح كائنا حيّا ماثلا أمامه، ويصوّره في صورة أسد يقذف الخوف في النفوس، ويصفه في مشهد يسوده الرعب والتبجيل، باعتباره مكان مقدّس يبعث الخوف في نفوس الأعداء بمجرد رؤيته:

تمْاَسِـينْ نْـزُوزْ عَـنْ وَسْـطِ الدَّشْـرَةْ الْحَـاجْ عْلِـى الْمُوهَـابْ وُالضُّـرّ يْدَاوِيـه
مْقَـامُو بِزْيَـانْ بِرْهِـبْ مِ النّظْـرَة وُمِـنْ شَـافْ الأَسَـدْ يَرْجَـعْ عَـنْ تَالِيـه

وتقديسا لضريح شيخه يسترسل الشاعر الشعبي في تعظيمه مستعينا بـ "ضمانة الرّسول" كواسطة لاستجابة الدعاء، فعند بابه يفتح باب الله وتبعث الراحة والطمأنينة في نفوس زائريه، ويستجاب الدعاء:

بَـابْ اللهْ مَفْتُـوحْ فِـي ذِيـكْ الْحَضْـرَة بِضْـمَانْةِ الرَّسُـولْ صَـلّى اللهْ عَلِيـهْ
عَـنْ بابـه نِرْتَـاحْ نْطْلَـبْ يَـا فْقّـرَا سَـعْدِ اللّـي أتَـاهْ بِـالْخَيْرِ يجَازِيـهْ
غِيثُـونِي للهْ يَـا أهْـلِ النّغْـرَة شَـمْسِ الْمِغْـرِبْ سِـيْدْهَا مِـنْ قَـافْ لْهِيـهْ

يخاطب الشاعر أتباع الطريقة بحثّهم على زيارة ضريح شيخه "بن عزوز" في (النص 2):

أيّـــاوْ يَـــا الإِخْـــوَانْ أيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــوَانْ
نْـزُورُ بِنْ عَـزَّوزْ الْبُـرْجِـي شِيخْنَـا السُّلْـطَـانْ
أيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــوَانْ
هَيَّـاوْ نْـزُورْ مِـنْ نْـحِـبْ نِمْشُـوا لِلصَّحْـرَاءْ ونْـدِبْ
الماشي في قبضة الرب لا يخاف من إنس وجان
وِاللّي جَايْبُو مَكْتُوبُـو مَا يَنْفَعُـو حَـذْرَانْ
أيَّـــاوْ يـــا الإِخْـــوَانْ

هَـيَّـاوْ نْـــزُورْ شُـــــورَهْ يِـبـرْي الْعَلِيـلْ مِـــنْ أَدْرَاهْ
يِرْتَـاحْ قَـلْـبَـهْ مِـــنْ دَاهْ وِيُصْـقُـلْ صَـقْـــلَانْ
تَـظْـهَـرْ عَـلِيـهْ أَنْـــوَارَهْ تَسْـطَـعْ عَـلَـى الْأَوْطَـــانْ
أَيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــــوَانْ

يشعرنا الشاعر من خلال تكرار عبارة "هياو نزورو"، أنه لن يهنأ له بال إلا بالوقوف عند الضريح، فالشاعر تجرفه رغبة جامحة في زيارة شيخه للتبرك بقداسته، فلجأ إلى مناداة أتباعه حيث التخلص من نوائب الدهر، فيشفي العليل، ويبعث الطمأنينة في نفس المهموم، ويتنعم الزائر بأنواره وأسراره، فاعتقاد الشاعر بوجود رفات شيخه كذات مقدّسة داخل الضريح، حوّلت الضّريح من قبر أو مكان عادي إلى مكان مقدّس يمنح البركة لكلّ من زاره.

ويسترسل الشاعر في دعوة المريدين لزيارة ضريح شيخه:

هَيَّـاوْ نْـزُورْ بـــن عـــــزوز اللَّـي زَارَهْ فِـي الدِّنْيَـا يْـفَـــوزْ
شِيخِي يَا ذَهَبْ الْمَكْـنُـــوزْ يِـنْـــدَسْ لِلْـحُـــوجَـــانْ
بِهْ عَلَـى الصِّـــرَاطْ نْـجُـــوزْ مِـــنْ صَهْـــدْ النِّـيـــرَانْ
أَيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــــوَانْ
هَـيَّـاوْ نْـزُورْ شِـيـخْ الـنّـــــورْ نِبْـرُوا مِـنْ غِـيـظْ الصْـــدُورْ
يْبَعِّدْ عَلِينَـا كُـلْ شْـــرُورْ الـنّـفِـــسْ والـشِّـيـطَـــانْ
يْبَعِّدْ عَلِينَـا خُـوفْ الـبْـــورْ وجْـــوَارْحُـــو تِـطْـمَـــانْ
أَيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــــوَانْ

يكشف لنا الشاعر من خلال هذه المقطوعة عن عمق الاعتقاد في تقديس ضريح شيخه من خلال الوظيفة التي يمنحها لزائريه، فهو يجلب المنافع ويدرأ المضار، كل ذلك دلالة على مواجهة عجزه وضعفه باللجوء إلى ضريح شيخه، معتقدا بأن روحه على صلة وثيقة بخالقها وبالتوسل إليه تحقق الرغبات.

هذا وقد اجتذبت القباب المشيّدة فوق الأضرحة قريحة الشاعر الشعبي، فانصرف إلى وصفها وأضفى عليها مظاهر التبجيل والوقار، يقول الشاعر في (النص 10) :

قُـبَّـــــةْ تْـعَـلِّـــــي مِـنْ كَـانْ وَاطِـي والرِّخِـيـصْ تِغْلِـــي

مُولَاهَا حَاكِمْ الْكُلْ يْوَلِّي ... ويُطْرُدْ الْحَايِدْ واللِّي يْحِيفْ عَلِيهَا
قُبَّةْ بَيَّةْ ... بِالْوَهِرْ تِقْدِي والسِّنَاجِقْ سَيَّةْ
مُولَاهَا مَا عَادْ يَاتِي زَيَّهْ ... يَا نَاسْ عُومُوا فِي بَحْرْ سَاقِيهَا
قُبَّةْ غَرّا ... تَزْهُو بْرَوْنَقْ كِمِثِيلْ الدُّرَّةْ
مِنْ شَافْهَا فِي الْعُمُرْ حَتَى مَرَّةْ ... مَا عَادْ يُصْبُرْ فِي لِقْعَادْ عَلِيهَا
قُبَّةْ تُشْرَقْ ... أَنْوَارْ تُبْهُرْ واللِّوَاعِجْ تُبْرُقْ

تبين الأبيات الشعرية حرص الشاعر على ترسيخ الاعتقاد في بركة الضريح، فرسم الشاعر صورة قبة ضريح شيخه بشكل يرمز إلى عظمة ومكانة شيخه، ودعا أتباعه لزيارتها والتمتع برؤيتها، فهي مؤثثة كالدرّة، فبلونها المشرق تحمل القبة معاني الإشراق والنور، وفي ارتفاعها تحمل دلالات الرفعة والعظمة فهي "تضمن التواصل مع العالم المقدس"[1].

وإلى جانب الاعتقاد في ولاية الولي الصالح في قداسة ضريحه والإشادة بقدراته كشفت قصائد الشعراء الشعبيين عن كم هائل من المعتقدات الشائعة في مجتمعاتهم، والتي أردنا أن تكون لنا وقفة على بعض ما تجلى منها في مدونتنا الشعرية:

● الاعتقاد في الجن:

عند اطلاعنا عن مادة "الجن في المعاجم العربية، توصّلنا إلى أن الدلالة اللغوية للفعل "جنّ" تتمحور حول معنى التستر والاختفاء، فيقال: جنّ الشيء يجنه جنّا: ستره وبه سمي الجنُّ، لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار، ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه واستجنَّ فلان إذا استتر بشيء، وجن الميت جنا وأجنّه: ستره.

والجنان هو القلب لاستتاره في الصدر، وربّما سمي الروح جنانا لأن الجسم يجنه، والجنة ما وراك من السلاح، واستترت فيه، والجِنّة: السترة والجُنَّة: الخرقة تلبسها المرأة فتغطي رأسها.

[1] ينظر: مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص 28.

ويحمل الفعل (جنَّ) معنى الجدّة والنشاط والالتفاف، وجنُّ الشباب حدّته ونشاطه، وجنّ أوّل شيء هو شدته، ، ويقال جنون النبت التفافه، وأرض مجنونة : معشبة لم يرعها أحد، والجنَّة: البستان، والعرب تسمي النخيل جنّة.

والجنّ ولد الجانّ، وهم نوع من العالم سموا بذلك لاجتنانهم عن الأبصار ولأنهم استجنوا من الناس فلا يرون، والجانّ: أبو الجن، خلق من نار، ثم خلق منه نسله، والجان ضرب من الحيّات، أكحل العينين يضرب إلى الصفرة، لا يؤذي وهو كثير في بيوت الناس[1]

وورد في تعريف الجن بأنها "عالم آخر غير عالم الإنسان وعالم الملائكة بينهم وبين الإنسان قدر مشترك من حيث الاتصاف بصفة العقل والإدراك، ومن حيث القدرة على اختيار طريق الخير والشر، ويخالفون الإنسان في أمور أهمها أن أصل الجان مخالف لأصل الإنسان[2]، فهي "مخلوقات من لهيب نار السموم"[3]

والاعتقاد في وجود عالم خفي يتحكم في الفضاء من حولنا قديم قدم الإنسانية، وتعتقد في وجوده جل المجتمعات والثقافات "فلا تخلو الميثولوجيا العالمية من الاعتقاد في وجود الجن والعفاريت الذين يعيشون في المقابر والصحاري والجبال، ولا يعرفون الرحمة والشفقة ولا يسمعون التماسا ولا دعاء، ويقتلون الأطفال حديثي الولادة.[4]

واحتلت المعتقدات الدائرة حول الجن مكانة بارزة في الاعتقاد العربي القديم، فاعتقدوا فيما تثيره من مخاوف فقدّسوها وحاولوا استرضاءها، وعبدوها وتسمّى بعضهم بأسمائها، مثل عمرو بن عبد الجن بن عائد، وعمرو بن عبد الجن بن عائد[5]، وأخرجوا الشاعر من عالم الإنس إلى عالم الجن فهم يزعمون "أن كلاب الجن هم الشعراء"[6]، لهذا نجد مؤلفات العرب القديمة حافلة بحكايات الجن والأرواح الخفية، كألف ليلة وليلة، وكتاب الحيوان للجاحظ .....إلخ.

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد 13، ص 94 وما بعدها

[2] عمر سليمان الأشقر: عالم الجن والشياطين، مكتبة الفلاح، ط4، 1984، ص11.

[3] السيد الجميلي: السحر وتحضير الأرواح، منشورات دار أسامة، (د.ط)، (د.ت)، ص103.

[4] خزعل الماجدي: بخور الآلهة، ص215.

[5] محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص12.

[6] الجاحظ: الحيوان، ج6، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1967، ط2، ص229.

وقد أثبت القرآن الكريم حقيقة هذه المخلوقات في قوله تعالى: «**قُلْ لَئِن اِجْتَمَعَتْ الإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنَ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرَا**»[1]

وباعتبار المعتقدات تتميز بالثّبات والاستمرار بالانتقال بين الأجيال، فتتوارثها الأمم اللاحقة عن سابقتها، ثبتت صورة الجن في الأذهان، ولم تفارق المخيلة الشعبية وهي في المعتقد الشعبي تشير إلى كل ما هو مخفي "وهي كائنات مجسدة، من بخار أو لهب، عاقلة لا تدركها الحواس أشكالها متعددة.....خليط من الآدميين والملائكة خلقت من طين وضوء"[2]، فهي إذا كائنات ميتافيزيقية لا تدركها العين المجردة، وإن رأتها تظهر لها في "صورة بشرية أو حيوانية تكوّن فيما بينها أسرا وعشائر مثلها مثل البشر تتزاوج فيما بينها وتتصاهر، وهي قادرة على القيام بأعمال لصالح الإنسان كما تستطيع تحطيمه إن شاءت"[3]، كالاعتقاد في القرينة "التابعة بحسب التداول الشعبي" التي تلحق الأذى بالأطفال الصغار، وهي من "أنواع الجن الشريرة التي تلاحق الأطفال الصغار حتى الموت"[4].

وتعددت معتقدات مجتمع الشاعر الشعبي حول الجن، فهم يحرّمون النطق باسمه علانية، فالجن اسم "تابو" فيطلقون عنهم أسماء تقيهم أذيتها فيقولون "أصحاب لرض أو أصحاب الْوِطَا"، كما يتحاشون سكب الماء الساخن خوفا من تأثر الجن وتأثيرها، كما يتجنبون ضرب القطط، والسير في القفار لاعتقادهم أن الجن تسكن الصحاري والأماكن الخالية والأماكن الخربة والقذرة. من خلال هذه الممارسات استبد الاعتقاد بوجود الجن بأذهان الأفراد، وزخرت أشكال التعبير الشعبي ومنها قصائد الشعراء الشعبيين بالحديث عنها.

ويكشف (النص 3) ما تبعثه الجن من هواجس الخوف والرهبة في نفوس الأفراد، فينسبون لها كلّ ما يلحق بأجسادهم من أمراض، اعتقادا منهم في حلول الجان لأجساد الأفراد، وقدرات الشيخ على التعامل معها والقضاء عليها من خلال طقوس سحرية عديدة لتخليص الجسد منها كالضرب على الطبول، وإطلاق البخور ، ونثر الكمون، يقول الشاعر:

تَـيَّـارْ ثْـنَـقّـزْ تِـثْـهَـادِرْ عَ الـجَّـيْـلَانِـي عَـبْـدْ الْـقَـادِرْ

[1] سورة الإسراء: الآية 88.

[2] طهراوي ميلود: المقدس الشعبي-تمثلات، مرجعيات، ممارسات-، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2016، ص115.

[3] ثريا التيجاني، دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 43.

[4] Dallet (J.M) : Dictionnaire Kabyle, Français, Société D'études Linguistiques et anthropologiques, de France, Paris, 1982, p821.

والْـخَـيْـرَاتْ تْـقُـــولْ تْـــــوَادِرْ وطْـلُـــوقْ الْـجَــاوِي سْـطَـاعِـــي
والـنّـاسْ الـلّاقِـــي و الـصَّـــــادِرْ والْـمَـجْـنُـــونْ يْـوَلّـــي وَاعِـــي
والْـمَـجْـنُـــونْ تْـغِـيـبْ جْـنُـونَـــهْ والْـفِـرْجَـانِـي يْـبُـخّـو بْـكَـمُّـونَـهْ

وفي (النص 2) كشف الشاعر الشعبي عن طبيعة العلاقة التي تحكم الإنسان الشعبي بالجن، التي يطغى عليها الخوف والرهبة، حاملة دلالات خوف الذات الشاعرة من المجهول، إلا أن العناية الإلهية ستكون برفقة من هو في طريقه إلى زيارة شيخه:

هَيَّـاوْ نْـزُورْ مِـنْ نْـحِـــبْ نِـمْشُـــوا لِلصَّـحْـــرَاءْ وِنْـــدِبْ
الـمـاشـي في قـبـضــة الـــــرب لا يـخـــاف مــن إنـس وجـــان

تبين الأبيات الشعرية اعتقاد الشاعر بأن الجن تسكن القفار والفيافي الموحشة كما هو مرسخ في الذهنية الشعبية، فهم يخشون قطع الصحاري والفيافي لاعتقادهم أن الجن تستقر في الأماكن الخالية وتعترض طريق المارّة (نمشو للصحراء وندب .. لا يخاف من إنس وجان)، إلا أن بركة وليه ستكون حاضرة مبعدة الخوف والرهبة من النفوس.

وفي (النص 8)، يشير الشاعر الشعبي إلى قدرات شيخه في التصرف مع الجان والتأثير فيها:

يِـتْـصَـــرَّفْ فِـــي لَـــبْـــــرَارْ جَـــــــانْ وإِنْـسِـــيَّـــــهْ
يِـتْـصَـــرَّفْ فِـــي لَـــجْـنَـــاسْ عَـرْبِـي وتُـرْكِـي نَـصْـنَـــاصْ[1]

- **الاعتقاد في العين الحاسدة:**

ظاهرة الاعتقاد في شر العين الحاسدة، من أكثر المعتقدات شيوعا واشتراكا في مختلف المجتمعات الإنسانية، فآمن بها الإنسان البدائي بشرورها، ولا زال الفرد في وقتنا الحالي يعتقد في ذلك، حيث لم يمنعه التقدم الحضاري من التخلص منها.

وقد تكرّر ذكر الحسد في القرآن الكريم كما أشارت له السنة النبوية فوردت العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، تشير وتؤكد شر العين الحاسدة.

[1]-نصناص :يعني أنه يرطن بكلام غير مفهوم.

وقد يتجلى الحسد، بأن يحسد شخص شخصا آخر على ما منحه الله من خيرات ونعم، "فيسعى إلى زوالها، أو يتمنى زوالها على أقل تقدير ... وقد يكون بسبب تأثير نظرة شخص ما إلى شيء، فتسبب الأذى لذلك الشيء. فهناك أعين تسبب الأذى لأي شيء بمجرد النظر إليه، سواء كان كائنا حيّا، أو حتى جمادا "[1]

فللعين الحاسدة مكانتها في المعتقد الشعبي، فيعتقد الأفراد في قدرتها على اختراق جسد الإنسان لتستقر به وتلحق به الأذى، والاعتقاد في العين الشريرة عموما يتأسس على فكرتين اثنتين الأولى تتجلى في طريقة النظر التي تدل على أن العين حاملة للمتمنيات العدائية، والثانية تكمن في تلك الطاقة المؤذية الفوق طبيعية التي تصدر عن العين دون إرادة صاحبها.[2]

وهاجس الخوف الذي تركته العين الحاسدة في النفوس دفع بالمخيّلة الشعبية إلى استحضار ممارسات وقائية وعلاجية من رقى، وتمائم، وطقوس وتعاويذ سحرية، فوجدوا في بسط راحة اليد أمام عين الحاسد، والرقم خمسة، وتعليق السمكة، وشكل العين سلاحا لدرئها والتصدي لأذاها.

وقد عرف أفراد مجتمع الشاعر الشعبي باعتقادهم الشديد في أذى العين الحاسدة لدرجة أنهم لجأوا إلى محاربتها بالرقى والأحجبة والتعاويذ ...، فكان للحسد وما يتصل به من معتقدات شعبية حضورا بارزا في الشعر الشعبي الصوفي (النص 9):

تَرْضَى لِي صَبَّارْ ضَارِي بِالْخَطْرَةْ ... أَزْرَقْ دَارْ بْدَارْ مِنْ صِيلَهْ نِرْضِيهْ
عَرْبِي رَاهْ خْيَارْ مِنْ جِيهِةَ مَصْرَا ... عَنْكُوشْ وْعَرَّادْ مِنْ هُقّارْ لْهِيهْ
وَاحِيْ مِ الصَّيَّادْ لاَ يَقْبَلْ نَظْرَهْ ... يَصْعَبْ عَ الْخَتَّالْ فِي الشَّوفَهْ بِقْسِيهْ
بِالْعِدَّةْ مَتْمُومْ وُرْكَابُو قَمْرَه ... مْنِ عْيُونْ الْحْسَّادْ مُولاَنَا حَامِيهْ
الْكُرْسِي تَحْصِينْ آيَاتْ الْبَقْرَهْ ... اسْمِ اللهْ مُحِيطْ دَايِرْ بامّالِيهْ

تؤكد الأبيات اعتقاد الشاعر في أذى العين الحاسدة، فيعزو كل ما يعيقه إلى قوى خفية تسببها عين الحاسد، لذلك حرص الشّاعر على أن يعوّذ نفسه ويحصّنها بآية الكرسي، لما لها من تأثير

[1] حامد هادي صالح ربيع: الأسطورة والخرافة في الأدب الشعبي لبلاد وادي الرافدين، دار الروافد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2017، ص79.
[2] عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، إفريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، 2006، ص 21.

بالغ في مقاومة أذى العين الحاسدة ودرئها، كل هذا يترجم إيمانه بالمعتقدات الشعبية، ويعكس الثقافة المعتقداتية والدينية السائدة في مجتمعه.

وفي (النص 5) يشير الشاعر إلى شيوع الاعتقاد في العين الحاسدة، وقدرات شيخه على درئها وإبعاد شرورها عن تابعيه، فهو لا يقدر على مجابهة شرها إلّا بالاحتماء بشيخه:

ولَا نْشُكْشْ فِي نَظْرِةْ شِيخِي هِي الدُّوَا تَـعْمَـى عَـلِـيـهْ عِـيـنْ الْـمِـحْـسِـدْ

كُلْ مِنْ نِظَرْ فِيهْ يَذْهَبْ عَنّهْ الْغَوَى والـلّـي بِـغِـي يْـجَـرِّبْ يْـوَرِّدْ

وفي سياق قريب من ذلك، أشار الشاعر إلى الاعتقاد في فاعلية التمائم التي يحصن بها الفرد نفسه من الحسد وأذى القوى الشريرة الخفية (النص6) :

الـتِّـجَـانِـي عِـزِّي مَـحْـبُـوبِـي و ذِخَـايِـرْ كِـنْـزِي [1]

خِـيـرَهْ مْـزَزِّي واللهْ مَـا نْـسَـالِـشْ عَـنْ حَـدْ[2]

عَـلّـقْ لِـي حِـرْزِي ورَكّـبْـنِـي عَـنْ ظَـهْـرَهْ وصَـدْ[3]

فالحرز أو التميمة من المعتقدات الشائعة في مجتمع الشاعر، يلجأ لها المرء لحماية نفسه ظنا منه أنها تدفع عنه أذى العين الحاسدة وغيرها من المعتقدات القائمة على الإيمان بوجود أرواح شريرة تلحق الأذى بالفرد، واستدعاء الشاعر للتميمة في بنية النص الشعري دلالة على إيمان الشاعر الشعبي بمدى فاعلية الممارسات والمعتقدات الشعبية في حل كلّ ما يحيط به من مشاكل ألقت به للدخول في "صراع مع جبروت الطبيعة".

ما يمكن قوله أن ما ورد من معتقدات شعبية في مدونتنا الشعرية، يكشف تمسّك مجتمع الشّاعر بالعديد من المعتقدات، وإيمانه بفعاليتها ونجاعتها في حل ما يطرأ عليه من مشاكل وصراعات، فهو لا يزال يتحاشى بعضها، وفي حاجة إلى البعض منها في مواجهة عظمة الطبيعة، فلم يمنعه التطوّر الحضاري من إيعاز أمراضه وفشله و... إلى قوى خفية شريرة.

[1]– عزي: سبب عزتي. ذخايري.....:ذخيرتي للزمان من الذهب وغيره.

[2]–مزي: أصلها مجزي بعد تغير صوتي: ومعناه مكتفي.

[3]–حرزي : التميمة . الحرز ما يحصن به المرء من النوائب.

ثانيا – تجلي الكرامة الصوفية:

I. مفهوم الكرامة:

1. الكرامة لغة:

بالعودة إلى المعاجم العربية القديمة سنكشف عن بعض الاشتقاقات والمعاني اللغوية التي تنحدر منها كلمة "الكرامة":

ورد في لسان العرب: الكريم من صفات الله وأسمائه، وهو كثير الخير الجواد المعطي الذي لا ينفذ عطاؤه...وهو الجامع لأنواع الخير والشرف والفضائل.

والكَرُمُ نقيض اللؤم يكون في الرجل بنفسه...و كرم الفرس أن يرق جلده ويلين شعره وتطيب رائحته.

وقد كرم الرجل وغيره، بالضم، كرما وكرامة وكرمة فهو كريم وكريمة ومكرم ومكرمة وكرام وكرّام وكرّامة، وجمع الكريم كرماء وكرام....

وأكرم الرجل وكرّمه أي عظّمه ونزهه، والكرم الصفح.

ويقال: وله عليّ كرامة أي عزازة...وتكرّم عن الشيء وتكارم: تنزّه.

والكريم الذي كرّم نفسه عن التّدنّس بشيء من مخالفة ربه. [1]

ومن معجم أساس البلاغة وقع اختيارنا على بعض المعاني، يقال كرم علينا فلان كرامة، وله علينا كرامة وأكرمه الله وكرّمه، وأكرم نفسه بالتقوى، وأكرمها عن المعاصي. وهو يتكرّم عن الشوائن... ويقال: كارمته فكرمته، وكارمت فلانا: أهديت إليه هدية ليكافئني .

ويقال: كرّم السّحاب تكريما: جاد بمطره. وأرض مكرمة للنبات إذا جاد نباتها، وكرمت الأرض: زكا نباتها.[2]

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 12، ص510 وما بعدها.

[2] ينظر: الزمخشري: أساس البلاغة، ص131 وما بعدها.

من خلال التحديدات اللغوية السابقة يمكننا القول بأن الجذر اللغوي "كرم" وما اشتق منه، يحمل في طيّاته دلالات الشرف والنزاهة والصّفح، والعطاء والمنح والهبة والهدية ....وهي معاني تلامس المفهوم الاصطلاحي وتلتقي به، كما سنرى، فالكرامة تقتصر على أشخاص عرفوا بالنزاهة والورع والصّلاح، فوهبتهم العناية الإلهية—بحسب الاعتقاد- بكرامات ومنح لم يحظ بها غيرهم من الأفراد، فهي هبة إلهية اختص به أفراد دون غيرهم.

2.الكرامة اصطلاحا:

تفشّت الكرامة في أوساط الفكر الصوفي واعتبرت ركنا من أركان التصوف" عندما يستغرق المتصوفة في المقامات والأحوال وينادون بحلول الإله في أبدانهم، أو يعلنون اتحادهم بالعوالم، وتأثيرهم في قوى الكون، وقدرتهم على تسخير جميع الكائنات العليا والدنيا لمشيئتهم"[1]

وقد عرّفها —الكرامة- صاحب معجم التعريفات انطلاقا من مقارنتها بالمعجزة "الكرامة أمر خارق للعادة من قبل شخص غير مقارن لدعوى النبوة، فما لا يكون مقرونا بالإيمان والعمل الصالح يكون استدراجا، وما يكون مقرونا بدعوى النبوة يكون معجزة"[2]، فالعامل المشترك بين المعجزة والكرامة هو الأمر الخارق للعادة، إلا أن المعجزة تقتصر على الأنبياء فتسمى بها خوارقهم، أما الكرامة تطلق على خوارق أولياء عرفوا بالصلاح والتقوى.

واهتم الصوفيون بالكرامة، فأدرج "السرّاج الطوسي" في كتاب "اللّمع" فصلا في الكرامات، وسرد فيه روايات تهدف إلى تقرير أن الخوارق والكرامات ملازمة للولاية[3]، وأفاض القشيري في رسالته في الحديث عن ارتباط الكرامة بصدق الولي مع وجوب نقضها للعادة، هذا وأورد روايات قدرات شيوخ الطرق الصوفية على التصرف وخوارقهم العجيبة التي تفوق قدرات البشر العاديين[4]، وعرّف

[1] سميح عاطف الزين: المرجع السابق، ص165.
[2] الشريف الجرجاني: المرجع السابق، ص154.
[3] أبو نصر السراج الطوسي: المرجع السابق، ص390.
[4] عبد الكريم القشيري: المرجع السابق، ص520.

شمس الدين الرّازي كرامات الأولياء "ما يكرمهم الله تعالى به من الأمور الخارقة للعادة (....) وفائدتها معرفة الولي الصادق من المدعي الكاذب، بتعريف الله تعالى".[1]

وقد ناقش كبار الصوفية مسألة اختلاف الكرامة عن المعجزة "المعجزات يختص بها الأنبياء والكرامات تكون للأولياء كما تكون للأنبياء، ولا يكون للولي معجزة لأن من شرط المعجزة اقتران دعوى النبوة به، ومن مظاهر الكرامات الكتمان والإخفاء، ومن مظاهر المعجزات الإظهار، وكرامة الولي إجابة دعوة، ومعجزات الأنبياء إخراج الشيء من العدم إلى الوجود[2].

ومن حيث مدلولها الفكري والمعنوي تعدّ الكرامة "بنية أساسية في الفكر البشري كالبنية العقلانية مرتبطة بنمط مجتمعي، وبأسلوب معيشي في الوجود، وهي ممارسة لمعتقد ديني، وتأكيد لهذا المعتقد"[3]

أما من الناحية الأدبية التعبيرية تعتبر الكرامة "تعبير أدبي من لون معين، غالبا ما يكون عبارة عن حكاية قصيرة تروي قصة بطل صوفي أو ولي صالح له من القدرات ما يمكنه من تحقيق ما هو خارق للعادة ومخالف لسنن الطبيعة كالحديث مع الموتى وتسخير الحيوان والجماد والمشي على الماء والطيران في الهواء"[4]

قصارى القول إن الكرامة في ميدان التصوف هي الفعل الخارق للعادة، والمخالف لما يألفه الناس في حياتهم اليومية، إذ تسهم في تعزيز وترسيخ الاعتقاد في ولاية وقداسة الولي الصالح في نفوس الأفراد، فطبيعة الكرامة تكاد تكون مطابقة لطبيعة الأسطورة، فإذا كانت الأسطورة –من المنظور الأنثروبولوجي– أحد العناصر المكونة للدين، حيث تعمل على ترسيخ المعتقد الديني، وتعتبر امتدادا طبيعيا له، فإن الكرامة تعد مكونا أساسيا من مكونات المؤسسة الصوفية، فهي "مرتبطة بالدين والظواهر الكونية ورجال الدين عبر التاريخ"[5]، ولكن سرعان ما تتأثر بالمعتقدات الشعبية بسبب تداولها وتناقلها في الأوساط الشعبية.

---

[1] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر شمس الدين الرازي: حدائق الحقائق، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002، ص255.

[2] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر شمس الدين الرازي: المرجع السابق: ص521.

[3] علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص83.

[4] إبراهيم القادري: الإسلام السري في المغرب العربي، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص132.

[5] علي زيعور: المرجع السابق، ص27.

وينتشر عبر بقاع المعمورة كرامات عديدة تختزنها الذاكرة الشعبية، فشاعت "في المقامات أقاصيص الشفاء ومخاريق الأولياء والأئمة وتتواتر الأحاديث عن قدرتهم ونجاعة وساطتهم وشفاعتهم، فيسترد المكفوف بصره وينهض المشلول، وتنجب العقيم، ويعثر على المفقود وتقضى حاجة المحتاج وسوى ذلك من كرامات وأعاجيب"[1]

ونجد من الكرامات ما حدث في حياة شيخ الطريقة أو وليها ومنها ما يحدث بعد وفاته فلهم القدرة على التصرف والإغاثة أحياء وأمواتا، فالكرامة "أفعال عجائبية تحدث للولي في أثناء حياته أو بعد وفاته بقرون"[2]، فما حدث من كرامات في حياة الولي يمكن أن نقول عنها بأنها "الأسطورة بامتياز"[3]. فيشيع اعتقاد الأفراد بأن الكرامة لا تتوقف بوفاة الولي، بل تبقى روحه مرافقة لمريديه فيكون مساندا حاضرا عند الحاجة، فيكون واسطة بينهم وبين الذات الإلهية، لهذا لا يتوقف الأفراد عن زيارة الأضرحة لطلب العون والتبرك به وبما يحيط به من تراب و خرق و.. لاعتقادهم أن روح الولي تحوم في ذلك المكان.

ويتداول في الأوساط الشعبية كرامات عديدة منسوبة لأولياء الطرق الصوفية وشيوخها، يدور أغلبها حول قدراتهم في الإغاثة وقضاء الحاجات، وتناول بعضها قدراتهم على إلحاق اللعنة بمن يطعن فيهم، فلكي يعلّل سبب اعتقاده يروي الأفراد كرامات شيوخهم التي دوّن أغلبها في الكتب، ورواها الرواة، وتغنى بها الشعراء في قصائدهم، فمن كرامات الشيخ عبد القادر الجيلاني أنه كان "لا يلقم ثدي أمه نهار رمضان، فإذا آن الغروب نهل الرضيع، حتى كان العام المقبل واغتم على الناس هلال رمضان وحاروا بين الصوم والإفطار. فقالت أمه أنه لم يرضع في نهاره وعرفوا بعدها أنه كان يوم صوم"[4]، ولم يغفل الشاعر الشعبي عن إدراج هذه الكرامة في قصائده الشعرية:

صَـــــــامْ صِغِيـــــــــــرْ عَلَى مَصْ رَضَعْ أمّـهْ تَرَكْ الْمُنْكَـرْ

مِنْ وَقِتْ نِطَقْ الشّيخْ نُورَهْ يُبْهِـــرْ صَادِقْ مَقَالَهْ فِي جَمِيعْ أَخْطَابَـــــهْ

[1] أحمد زين الدين: المرجع السابق، ص40

[2] المرجع نفسه، ص 40.

[3] أحمد زغب: الفولكلور، ص181

[4] عبد الجليل عبد السّلام: السفينة القادرية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002، ص20.

ومن كرامات شيخ الطريقة القادرية أيضا قدرته على إحياء الموتى، ومساعدة الغريق وردّه حيّا، وتخليصه الأرواح من قبضة ملك الموت...[1]

وفي الوقت الذي سعى فيه الرواة إلى سرد كرامات الأولياء، أورد الشاعر الشعبي خوارق الأولياء وكراماتهم في نصوص قصائده بصورة مختصرة بعيدة عن سرد التفاصيل، ومما أنشده الشعراء تغنيّا بكرامات شيوخهم، كرامة الشفاء الواردة في (النص 4) فالشاعر ألمّ به مرض في صدره، واستمر طويلا حتى دخل في حالة من اليأس، وتروي الحكايات المتداولة في الأوساط الشعبية أن "الشاعر تفرّغ للشعر الغنائي والتغزل بالنساء، وجاءه الشيخ الجيلاني في منامه، وطلب منه أن يقول شعرا في مديحه، وبرفض الشاعر بحجّة أنّه لا يحب الخلط بين شعر مدنس يشبب بالنساء، وشعر مقدس يمدح شيخه، وبسبب ذلك الرفض أصابه سقم في صدره استعصى عليه مداواته بالخبرات الطبية الشعبية، حتى نحل جسمه وصوته، واستمر به المرض لمدة خمس سنوات، ولما سئم أهله وطال انتظار موته رموه تحت نخلة في جهة بعيدة عن البيت وكانوا يزورونه بين الفينة والأخرى بشيء من الماء والطعام"[2]

وفي (النص 4) خلّد الشاعر كرامة تدخّل شيخه "الجيلاني" لشفائه (الشّاعر) من المرض، بصورة مختصرة:

يَـا رَايَـسْ الـصُّـــــــــــلّاحْ	**مَـــاكْ سِـيـدِي عَـبْـدْ الْـقَـــــادِرْ**
تِـرْفِـدْ الـلّـــي طَـــــــــــاحْ	**يَـا الشَّـرْقِـــي دَوِّرْ لِـــــــيَّ**
شُـــوفْ يَـا مَـاذَا نْـرَاجِـــــــي	**لِـــــيَّ خَـمْـــسْ سْـنِـيـــــنْ**
بِـيَّ وَاجِـي فِـي الـجُـوَاجِـــــي	**غِـيـــــرْ انْـلَاجِـــــــــي**
غِـيـثْـنِـي بِـدْوَاكْ سَـاجِـــــي	**تِـبْـرِي لِـــي لَـجْـــــرَاحْ**

يشير الشاعر في سياق الأبيات إلى المرض الذي ألمّ بصدره ولازمه لمدة خمس سنوات كما أوردته الروايات المتداولة، و هو في حالة من الضيم بعدما لازمه السّقم، وبمجرد الإحساس بالضعف لم يجد الشاعر سبيلا للتخلص ممّا أصابه إلا بالاستنجاد و الاستغاثة بشيخه فهو مثال للقوة الخارقة، مانح للشفاء، مؤكدا ولاءه وحبّه لشيخه من خلال أسلوب الاستفهام "ماك"، ليلتفت إلى حاله

[1] محمد صادق القادري الشهابي السعدي: تفريج الخاطر في مناقب الشيخ عبد القادر، تعريب: عبد القادر القادري، المكتبة الشاذلية، باكستان، (د.ط)، (د.ت)، ص20، 21.

[2] ينظر: أحمد زغب: الفولكلور، ص182

ويقيل عثرته، وكرامة الشفاء التي تغنت بها القصيدة ما هي إلا تعزيزا للمعتقد الشعبي في ولاية الشيخ وقدراته باعتباره "فكر مجرد في حاجة إلى كرامة تشخصه وتجعله قريب من أفهام العامة والخاصة".[1]

وإيمان الشاعر بقدرات شيخه في منحه الشّفاء بعد أن صفح عنه، دفع به إلى النذر على نفسه بأن يتفرّغ لمدحه والإشادة بكراماته، حتى أصبحت تنشد في شكل مدائح تؤدى في طقوس الحضرة:

نْعُـــوذْ بِـيـكْ أَنَـا نْـحَـاجِـــــي	كُـلْ مْـسَـــا وصْـبَـــــاحْ
شُـوفْ عْـيَـاطِـي بِـالْـحَـرِيـقَـــة	غِـيـثْ مِـنْ عَـطْـشَـانْ رِيـقَـــهْ
فِـي طِـرِيـقَـــهْ مَـــا يْـطِـيـقَـــهْ	الـسِّـيـدْ مَـا يَـنْـسَـــى وْلِـيـــدَهْ
جِـلْ مِـنْ صَـــدْرِي الضِّـيـقَـــة	رَاوْ صُـــوتِـــي بَـــــاحْ
مَـاكْ حَـــلّالْ الـمْـسَـكَّـــرْ	بِـالْـقُـفُـــلْ مِـفْـتَـــــاحْ
غِـيـثْـنَـــا بِـــدْوَاكْ بَـلّـحَـــــقْ	رَاكْـبِـيـنْ خْـيُـــولْ سِـبَـــــقْ

تؤكد الأبيات أن الشاعر قد أيقن بلزوم طاعة شيخه الذي يدين له بالولاء والامتثال لما يمليه عليه دون رفض أو اعتراض، فغضبه يلحق الأذى بمن يعصي أوامره، فاستسلم له بالكفّ عن التشبيب بالنساء، ووعده بأن يمدحه صباحا ومساء محاولا إرضاءه بعد أن كان قد تخلى عن ذلك.

واستجابة الشيخ "الجيلاني" وحضوره بمجرد أن استغاث به الشاعر ما هو إلا دلالة "على وفاء الشيخ بالعهد" الذي أقامه مع مريديه، فالشيخ كشخصية مقدسة لها مكانتها، يحاول الشاعر إبرازها كشخصية صادقة، وهو ما يساهم في توطيد العلاقة المتبادلة بين الشيخ ومريديه، وتعزيز المعتقد الشعبي.

ولم يفوت الشاعر فرصة للإشادة بكرامات شيخه، فيقول (النص 11):

وَاشْ بَطّا مُولَى بَغْدَادْ	سِيـــدْ الاَسْيَـــادْ	غِيثْنَـــا فِي الْحَـــزَّة	الاَبْصَـــارْ مَالْـــوا
يَـــا مْجَلّـــي عَلَـيَّ	التِّنْكَـــادْ هَا الصَّـدَّادْ	يَـــا اللّي مِـــنْ الصُّغْرْ	مْخَلّـــفْ جِمَايْلْـــو
يَنْدْهُـــوكْ فْرَاسِيـــنْ	الاَجْـــوَادْ يُومْ الاَعْقَادْ	وِالْبَعِيـــرْ مْحَـــرِّرْ	نَاقِـــلْ رَحَايْلْـــو
مِـــنْ رَاقْ لُوحِـــةْ	لَفْجَـــارْ سَـاقْهُمْ لِلدَّارْ	جَـــاتْ فَـــارِسْ الأُخْرَى	جَـــاتُو قْبَـــالْـــو

[1] ينظر: أحمد زغب: تحريك السواكن، دار المثقف للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص47.

ومِنِّيـنْ شَـوِّرْ جَاتُوا هَـــدَّاذْ نَـاسْ لِبْعَـاذْ جُـــوهْ صْيُـودْ الْحَزَّة فِـــي الشُّورْ عَالُوا
حُوجُوهْ يمِينْ ويسَارْ فـــي السمـــا طـــار نَـاقْلُـــو مْضَمِّـــنْ سَـــاقُو قْبَالُـــــو
الْغَنَـــمْ وكحِيلَـــة تفْنَـــانْ طَايْرَة عْيَـانْ فِـــي السِّمَـــا تِتْرَاغَى تَرْعَـــى جْمَالُـــو
الْعَطَنْ وِالْبَعَرْ الْقَطَّارْ كِيـــفْ الاَمْطَـــارْ والكْـــلَابْ يْـدُورُوا عَلَـى الْخِيـــلْ بَالُوا

حَدِيـدْ مْكَـــرِّرْ عَامِـــلْ دُخَّانْ كِيـــفْ لَفْـــرَانْ وَجْـــدُوهْ لِلْمِيـــمِرْ طَلْبُـــوا قْتَالُـــو

ومِنِّيـنْ ضَـــاقْ عَلِيهِمْ الْحَـــالْ كَـــانْ اللِّـي كَـــانْ كُـلْ وَاحِدْ مَا صَـــابِشْ يُوصِـــلْ عْيَالُـــو
ثَـمْ ثَارْ عَلِيهِـمْ غْبَّارْ نَـــــازِلْ بالِحْجَـــــارْ والعْيَـــاطْ بِالضَّرْبَـــةْ لَا صَـابِشْ مَالُـــو
الْقُومَـــانْ بَعْدْ الْكَانُوا مِيتِيـــنْ وَلّـــوا عِشْرِيـــنْ وَلّـــوا ذْهَـــابَـــةْ فِـي الشُّورْ عَالُوا
جَاهُـمْ عَبْدْ الْقَـــادِرْ عِينَـــانْ ذَاكْ الْقُومَـــــانْ قَـــالْ هَذَا نَجْـــعِي لَا مِـــنْ يْسَالُـــو
فِـــي حَرَمْنَـــا يَلْفَى مِطْمَـــــانْ عَنّهْ الاَمَـــانْ لَا قَـــــالْ لْنَجْعُـــو عِيسَـــاسْ كَانُوا

ينشد الشاعر في هذه المقطوعة مشيدا بكرامات شيخه وقدراته الباهرة بشيء من التفصيل، فهو يستغيث بشيخه، عندما كان متواجدا في نجع، وهجمت عليهم مجموعة من قطاع الطرق، بلغ عددهم مائتي فرد، ولم يتوان الشيخ الجيلاني في الحضور لمساندة أتباعه، فأصابهم غبار كثيف ووابل من الحجارة، ليهلك أغلب قطاع الطريق، ولم يبق منهم سوى عشرين فردا، فاستسلموا بالهروب ليتركوهم في حالهم، فسياق الأبيات يؤكّد أن الشاعر لم يجد سبيلا لمجابهة شدائد الدنيا وأهوالها، إلا بالاستغاثة بشيخه لاعتقاده في كراماته العجيبة، فالكرامة من منظور باحثي الأنثروبولوجيا تعبير "عن إحساس الإنسان بالعجز المطلق وضعفه الشديد أمام جبروت الطبيعة، الأمر الذي يجعله يتمسك بقوى ميتافيزقية، قادرة على صنع الخوارق وتحدّي الطبيعة"[1].

ولإضفاء الشرعية على كرامات شيخه، وتضخيم صورته وأسطرة ذاته، استنسخت الذات الشاعرة كرامة شيخها من قصة أهل الفيل، فشيخه أرسل وابلا من الحجارة ليهلك به من هجموا على نجع أتباعه، كل هذا يؤكد رغبة المتخيل الشعبي الصوفي في أن يمتص الولي "امتيازات النبوّة"[2].

[1] أحمد زغب: جمالية الشعر الشفاهي، ص106.

[2] نور الدين المكشر: الولاية في التراث الصوفي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، ط1، 2018، ص122.

وفي (النص 12) تناول الشاعر خوارق و كرامات شيخه:

قِصَّةْ وِلَدْ الصِّنْدِيدْ طَاحْ مَا بِينْ السِّكَّةْ والْحَدِيدْ كِي عَيَّطْ هَزِّيتُو بالِيدْ كِي الرَّاقِدْ عِينُو نَعْسَانَا

ويسترسل الشاعر للإشادة بكرامات شيخه في تهويل وتعظيم ، ليقول:

قِصَّةْ رَاجِلْ فِي الْبِيرْ كِي الْغَرِيقْ اللِّي طَاحْ عَنُّو الْبَعِيرْ اَسْمَعْ مَا صَارْ ومَا يْصِيرْ بِالتِّجَانِي نَجَّانَا
طَلَعْهُمْ قَاعْ بْخِيرْ لَاحْهُمْ فِي المْدَينَةْ كِي الطِّيرْ التِّجَانِي رَهْجْ النْكِيرْ قَلِلْهُمْ هَذَاكْ اِبَانَا

لتعزيز الاعتقاد في قدرات وليه، يدلل الشاعر على كثرة الخوارق التي قام بها، بذكر جملة من الكرامات، فيعتقد أن رجلا وجمله سقط في البئر، ليسد الجمل فوهة البئر ولم يتمكن من الخروج، ولم يجد سبيلا في ذلك غير الاستنجاد بشيخه، فإذا به يحضر وينقذه وبعيره، ومن كراماته الواردة في القصيدة أيضا أنه أنقذ رجلا وقع بين السكة الحديدية والقطار بمجرد أن استغاث به، كلّ هذا دون سرد للتفاصيل، فغرض الشاعر من ذلك "تأكيد عقيدة عبادة الولي والدعاية له من أجل كسب مريدين جدد"[1].

وتطول قصيدة الشاعر في الحديث عن القدرات الخارقة التي يمتلكها شيخه وقدرته على حلّ ما يلحق بالفرد من مشاكل مستعصية يعجز الأشخاص العاديون عن حلّها، فبإمكانه أن يحضر قنينة الماء لسقي للعطشان الموشك على الهلاك بمجرد الاستغاثة به:

يَنْدَهْ بِيكْ الْمَرْعُوشْ خَافْ وَحْدُو فِي الظَّلْمَة والجْيُوشْ يَا فَكَّاكْ المْعَطَوشْ جِبِتْلُو الاَوَانِي مَلْيَانَا

وله القدرة على إنزال الغيث وإنقاذ الفلاح من الجفاف فتروى أرضه بعد أن كان الزرع يابسا عطشا:

يَنْدَهْ بِيكْ الْفَلَّاحْ لَاحْ زَرْعُو وِتْشَلْتَتْ فِي السُّيَّاحْ هَبَّتْ عَنُّو الاَرْبَـــاحْ يَبْسَاتُو الاَرْضْ الْعَطْشَانَا
عَيَّطْ عَنْ بُولْرْبَـاحْ جَا مْدَفَقْ مِزْنُو قَبْلْ الصَّبَـاحْ فِيهْ البَرْقْ الشَّطَّاحْ فَاضْ بَحْرُو صُبْحِتْ رَوْيَانَا

يواصل الشاعر في استحضار كرامات شيخه، فيسمع من ناداه طلبا للشفاء:

يَنْدَهْ بِيكْ اللِّي هُو مْرِيضْ طُولْ سَقْمُو ضَرُّو الْغِيضْ طُبُّكْ عِنْدْ الْحَفِيظْ رَبْنَا يِعْرِفْ ابَاشْ بْلَانَا

ويستغيث به أتباعه من وسط البحر، فيحضر لإنقاذهم من الغرق:

تَنْدَهْ بِيكْ الحْجَّاجْ فِي الْبَحَرْ غَطَّاهُمْ زَفْ الْعَجَاجْ وِينْ تْلَاقَتْ الْأَمْوَاجْ عَيَّطو عَنْ اللِّي مَا يَخْفَانَا

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، 1986، ص 108.

جَاهُمْ سُلْطَانْ الصَّالِحِينْ حَيْدَا سَلَّاكْ الْغَارْقِيـــنْ طَلَّعْهُمْ رَاحُـــوا فَارْحِينْ قَالُـو رَبِّي رْضَانَـــا

وفي (النص 5) يتناول الشّاعر كرامات وخوارق شيخه، معتقدا في قدراته على تحقيق المآرب الروحية والدنيوية:

بِنْ عَزّوزْ عِنْـدَهْ طَـبْ الأبْـصَـــارْ والـلّـي عَمَـى بَصْـرَهْ يْـحِـلّـــــهْ
فَكَّاكْ الْـغَرِيقْ الـلّـي فِـي لَـبْـحَـــارْ يْـوصْـلَـــهْ لْـمَـكَـانَـــهْ وِيْـدِلّـــــهْ
يَا بَاغِي الدَّوَا عَلِيكْ بِالأَذْكَارْ وصَلَاةْ النَّبِي تْجَدِّدْ زِيدُوا الصَّلَاةْ عَلَى مُحَمَّدْ

ومما يتصل بكرامات الأولياء، قدرتهم على طرد الجان التي تسكن جسد المريض، يقول الشاعر في (النص 3) :

والـنّـاسْ الـلّاقِـــي و الـصَّـــــادِرْ والْـمَـجْـنُـــونْ يْـوَلّـــي وَاعِـــي
والْـمَـجْـنُـــونْ تْـغِـيـبْ جْـنُـونَـــهْ والْـفِـرْجَـانِـي يْـبُـخّـو بْـكَـمُّـونَـهْ

يستحضر الشاعر قدرات شيخه على طرد الجان في تخليص جسد المريض منها (والمجنون يولي واعي ... والمجنون تغيب جنونه) والجنوح به نحو الإدراك واليقظة، وهذا دلالة على قيمة الوعي في حياة مجتمع الشاعر، فبالوعي يلج الفرد في الواقع ويدرك ذاته وكل ما يحيط به من حقائق.

ومن كرامات شيخه يشيد الشاعر الشعبي بقدراته على التصرف في الإنس والجن، لما له من طاقات هائلة في مواجهة الأرواح الشريرة، دون خوف أو رهبة منها:

يِـثْـصَـــرَّفْ فِـــي لَـــبْـــــرَارْ جَـــــــانْ وإِنْـسِـــيَّـــــهْ

ثالثا – تجليات الطقوس الصوفية:

سبق أن رأينا أن كل تجربة دينية من خلال الشعور والإحساس الديني الداخلي تصل إلى مرحلة معينة من الشدة، تجعلها في حاجة إلى ممارسات طقسية تخفف من حدة التوتر، وتضمن تواجدها واستمراريتها، والطقوس التي نحن بصدد تناولها هي الطقوس التي تؤديها الجماعات الشعبية الصوفية، والممثلة في السلوكات والأقوال والحركات التي تمثلها الشاعر الشعبي وتغنى بها في نصوصه الشعرية.

I. الطقوس الاحتفالية –الدينية:

غالبا ما يمارس الأفراد في تجمعاتهم ومناسباتهم الاجتماعية "زواج، ختان..."، وكذا الأعياد الدينية العديد من الممارسات الشعائرية والطقوسية، باعتبارها مجموعة من الإيماءات والأقوال التي تترجم المعتقد وتخرجه إلى العلن فيصبح مرئيا، بغرض ربط العالم الدنيوي بالقدسي فهي "تؤمن وتنظم حركة الذهاب والإياب بين العالمين"[1]، ليصبح جوهر الطقوس الاحتفالية الدينية "الاحتفال وتقوية المعتقد"[2]، والاحتفال هو عبارة عن "تجمع عدد من أفراد المجتمع، بهدف التعبير عن وجهات نظر مشتركة، بفعاليات منظمة ذات طبيعة رمزية تؤدى في مناسبات معلومة ذات طابع ديني"[3]، غالبا ما تتخلله طقوس ترتبط معه في العديد من الظواهر. والاحتفالات التي يتواشج فيها الاحتفال بالطقس الديني كثيرة، فاحتفالات الزواج كاحتفال اجتماعي جماعي يستدعي العديد من الطقوس الدينية كعقد القران مثلا، كما اعتبر الدارسون شعائر الحج" من بين "الاحتفالات الدينية التي تجمع بين الاحتفال والطقس حيث يستشعر المؤمن بروح عميقة وروح معنوية عالية بعد أداء احتفال جماعي ديني"[4]، وفي ميدان التصوف الشعبي نجد **"طقوس الحضرة"** من بين الاحتفالات الطقوسية التي

[1] روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 41.
[2] أحمد زغب: الفولكلور، ص 39.
[3] ينظر: مصطفى شاكر سليم، المرجع السابق، ص161.
[4] أحمد زغب: الفولكلور، ص44.

يشتبك فيها الاحتفال بالطقس الديني، فهي تقام لهدف ديني، إلا أنها تتواشج بالدنيوي إذ تؤدى لتحقيق احتياجات دنيوية "الشفاء، الزواج، الإنجاب، الرزق....".

وتعتبر **طقوس الحضرة والزيارة** من بين الاحتفالات الطقوسية الدينية التي يحييها الأفراد الذين يجمعهم انتماء ديني عقائدي واحد، عرفتها المجتمعات المغاربية والجزائرية بمسميات عديدة "الوعدة"، "الموسم"، "النشرة"، "الزردة"، "الزيارة" إلا أن الهدف والغاية واحدة فهي "طقس يقام على شرف الولي الصالح، لأجل إبعاد الشر وتحقيق الأماني والشفاء"[1]، وهي "ظاهرة ترتبط بالمقدس من جهة وبالدنيوي الاستشفائي من جهة أخرى، كما تتشكل هذه الأخيرة من جمع غفير من الناس لا يأتون للفرجة فقط بل للتبرك وأداء الطقوس التعبدية ويعبرون فيها عن حبهم للولي الصالح وتعلقهم بالكرامة من حيث هي علامة عن الإلهي، ويعتقدون أن حضورهم يجلب لهم البركة وسعة الرزق، وينتظر الناس موعد الحضرة بشوق شديد والتي تقام مرة واحدة من كل سنة وذلك لأخذ مرضاهم إليه بغية الاستشفاء. فالحضرة في حقيقتها هي تجمعات دينية شائعة بين أعضاء يشتركون في انتمائهم إلى جد مشترك أو في الاعتقاد بولي صالح، وسواء كان هذا الانتماء عرقيا (جد القبيلة) أم عقائديا، أي الاعتقاد في ولي صالح واتباع طريقته ونهجه في العبادة، فإن أسطورة مؤسسة لهذا الحفل الطقوسي، لا بد أن تكون راسخة في الوعي الجمعي"[2]

وغالبا ما يجتمع أعضاء الطريقة أو القبيلة، بالقرب من ضريح الولي بصفة دورية لاعتقادهم أن روح الولي حاضرة وأن البركة تحل في هذا المكان "فروح الولي تظل تنتقل في كل مكان وأكثر ما تجول على محيط الضريح"[3].

وقد استدعى الشاعر الشعبي طقوس الحضرة في نصوصه الشعرية(النص 3):

يَـا فِـرْجَـانِـــي الْـعَنّـةَ الـدَّالَـــــة نْـطْـلَـبْ رَبِـي يِـبْـرِي أَسْـمَـــــاعِي
تْـجُـونِـــي نِـسْـــوَانْ ورَجَّـالَـــــة عَـوَّانَـــهْ بْـسِـبَـبْ اَنْـفَـــــاعِي

[1] بو وشمة الهادي: الوعدة التمثل والممارسة- دراسة أنثروبولوجية بمنطقة أولاد نهار، مجلة إنسانيات، 2008،

[2] ينظر: أحمد زغب: الفولكلور، ص، 177، 178، 205 .

[3] عبد القادر فيطس :الشعر الملحون الديني الجزائري، ج1، ص112 .

لّيَا جِيتُوا مَا أَحْسَنْ طَلَّتْكُمْ ورِزَقْنِي رَبِّي بْهَيِّتْكُمْ
نْزُورُوكُمْ ونْدِيرُو حَضْرَةْ بِذْبَايِحْ لَفْطَامْ ونَظْرَه

يتضح من سياق الأبيات السابقة المعنى الشامل لطقوس الحضرة، ففيها يجتمع أتباع الولي نساء ورجالا بالقرب من ضريحه طالبين العون "تجوني عوّانة بسبب أنفاعي"، مستنجدين به في حالات المرض والضيم والعسر، وتمارس حول الضريح طقوسا عديدة من ذبح الذبائح وإطعام الطعام كقربان يتقرب بها من الولي. وفي اجتماع أتباع الولي بصفة دورية دلالة على دعم تعاضد الجماعة الصوفية، وتقوية المعتقد والشعور الجمعي لديهم باستعادة الزمن الأصلي "ففي كل احتفال دوري نجد الزمن المقدس نفسه الذي تجلى في احتفال السنة الفارطة، أو الاحتفال الذي مرّ عليه قرن من الزمن"[1]

ومن خلال تفحص قصائد الشاعر (النص 2)، نجدها تعج بتعداد طقوس الحضرة والزيارة وما لها من فضائل للمريدين، مؤكدا على الفعل الطقوسي الجماعي (هياو نزور، الاخوان جملة متلمة ....)، لأن الممارسات الطقوسية الجماعية تجيّش الوجدان وتعمل على "إظهار وحدة الجماعة وتماسكها وبعث الحيوية في أفرادها وتنمية الشعور بروح الجماعة"[2]، وهذا الإحساس يدفع بالفرد ومنه الشاعر الشعبي إلى الطمأنينة والارتياح النفسي:

هَيَّاوْ نْزُورْ بِالتِّلْمِيذْ بِعْلَامَاتْ وذِكْرْ يْزِيدْ
نْقُولْ كَلْمَةْ التَّوْحِيدْ نِرْنُوا بِهَا رَنَّانْ
ونَلْبْسُوا مِنْ لَا يْبِيدْ عَلَى يَدْ السُّلْطَانْ
أَيَّاوْ يَا الإِخْوَانْ
هَيَّاوْ نِمْشُوا لَهْ ثَمَةْ الإِخْوَانْ جِمْلَةْ مِتْلَمَّةْ
وانِظْمُوا هَذِي الْكَلْمَةْ ونْقُولُوهَا لِلإِخْوَانْ

وفي موضع آخر، يشيد الشاعر بالتفافهم حول ضريح شيخهم والمبيت بجانبه، فيقول:

نَشَوْرُوا لْعَلَّةْ الأَمِرْ نِعْجْلُولُوا بِالْخِيرْ

[1] هدى بحروني: المؤسسة الدينية بين المقدس والدنيوي، الندوة العلمية الدولية "المؤسسة الدينية في الإسلام ...أي دور؟"، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، تونس، 29و30 نوفمبر 2014، ص12.

[2] أحمد زغب: الفولكلور، ص214.

أَحْـــوَالْـنَـــا بِـهَـــا بِـصِـيـــــرْ ويِـكْـبَـــــرْ الْـمِـيـــــدَانْ
نْبَـاتُـــوا عِـنْـدَهْ بْـذِكْـــرْ غْزِيـــرْ ونْـصَـابْـحُـــوا الـسُّـلْـطَـــانْ
أَيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــــــوَانْ
تُـعْـــرُضْ إِخْـــوَانَـهْ تِـتْـبَـــرَّكْ فِـي وَسِطْـهُـــمْ سِـيـدِي الْـمَـبْـرُوكْ
فِـي نَـظِـرْتَـهْ تِـنْـفِـي الـشْـكُـــوكْ عُـلْـــــومْ غِـيـــرْ تْـبَـــــانْ
ثـم نـروحـــــوا لـلـدكـــــدوك هـــو صـــول كـــل زمـــــان
أَيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــــــوَانْ
نِـتْـبَـرْكُـــوا بِـهْ فِـي سَـــــعْ الـشِّـيـخْ نُـورَهْ يَـسْـطَـــعْ
بَـايِـنْ مِـــنْ قَـلْـبَـــهْ يَـلْـمَـــــعْ خَـــارِجْ عَـلَـــى الأَسْـنَـــانْ
تـلـقـــاه دائـــم مـتـولـــــع بـالـعـلـــــم والـقـــــران
أَيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــــــوَانْ
نْـرُوحُـــوا لْـجَـامِـعْ الْـحَـضْـــرَةْ جَـامِـعْ الـشِّـيـخْ يَـظْـهَـرْ نُـورَهْ
فِـيـــهْ الْـغَـرَائِـبْ والـثَـمْـــرَةْ فِـي وَسْـــطْ الـتِّـرجْـمَـــانْ
وَاللهِ لَـوْ تِـعْـفِـسْ عَـنْ جَـمْـــرَةْ لَا تَـفْـطَـــنْ يَـا شُـــومَـــانْ
أَيَّـــاوْ يَـــا الإِخْـــــــوَانْ
يَـبْـدَا عَـلِـيـنَـــا بِـالـتَـوْعِـيـــظْ مِـذَاكْـــرُو تِـشْـفِـي الْـمَـرِيـــضْ
يـزيـد عـلـيـنـــا بـالـتـحـضـيـــن ويـــزول عـنـــا الـــــران
يِـنْـفِـــي عَـلِـيـنَـــا كُـــلْ غِـيـــظْ والـنَّـفِـــسْ والـشِّـيـطَـــانْ

يبدوا أن الشاعر تحرفه رغبة جامحة لممارسة طقوس الزيارة، لذا يدعو أتباع شيخه لزيارة ضريحه، والمبيت من حوله للتهليل وأداء أذكار الطريقة، حيث تشع أنوار مسجده، فبممارسة الأذكار تنجلي المصائب وتقضى الحوائج، ويحل الشفاء بالمريض، ويرتاح المهموم. فبممارسة الطقوس "يسترجع الفرد التوازن الذي كان يفتقده"[1]، وزيارة الذات الشاعرة لضريح شيخها حيث ممارسة الطقوس دلالة على رغبتها في التخلص من الهموم الدنيوية والعبور إلى القدسي لاتقاء الدنس والتخلص منه.

[1] ينظر: نور الدين طوالبي: المرجع السابق، ص38 وما بعدها.

وتعتبر مراحل الزيارة "بما تتضمنه من الاستعداد، والسّفر والانتقال .... والسّهر والمبيت...والمشاركة في فعالياته، هي بذاتها تعكس البعد الاحتفالي.."[1]، وقد صوّر الشّاعر الشعبي الصوفي في نصوص شعرية لم تكن من ضمن قصائد المدوّنة، طقس الزّيارة في جو احتفالي تتخلّله المتعة والتسلية[2]:

والعْبَـادْ التِصَنِتْ فِيـــــكْ	جَاعْلَة عَنِكْ قَـاعْ صْفُـــوفْ
فِـــي حَـــرَمْ سُلْطَانِـــــي	شِيخْ نَفّطَة بِنْ غَالِي الشَّـــانْ
نِبْغِيكْ تْـزُورْ مْكَانِـــــــي	بِالْعَجَلْ تَلْفَـــى فِي الدِيـــوَانْ
تفـــــــزع الجـــــرداني	بالعســـاكر تقدم قدمـــــــان
والطْبُـــــولْ وألّـــوَانِـــي	والغَوَايِـــطْ حِـسْ ورَنَـــانْ
طَـــــالْبَـــــةْ الأَفْتَـــــانْ	مْعَمْـــرَة بِالْكُـــورْ الْمَلّيَـــانْ
إِذَا تْكَلّـــــمْ صَـــــــادِي	تْقُولْ رَعِدْ الْجَا فِي الأَمْـــزَانْ
ونْقُـــــولْ سَعْدِي جَـــانِـي	بُـــوعْلِي عْمَارَةْ كُلْ أَوْطَـــانْ
مَرْحْبَـــــــا بِكُمْ يَا زِيَّـــارْ	وِيـــــنْ كُنْتُوا يَـــا تِلّمُـــودْ
قَالُوا كُنّا عِنْد الْقُحْطَـــــــارْ	بُوعْـــلِي سِيـــدْ بَحْرْ الْجُودْ
فِي مْقَامَهْ لَعَبْنَا مِشْـــــــوَارْ	ثَمْ شُفْنَـــا النّـــورْ الْمَوْقَـودْ
رِيحْتَـــــهْ مِنْ مِسْكْ الْعَطّـــارْ	جَاوِي وعُودْ قْمَارِي مَوْجُـودْ
والْبَخَايِرْ تَسْطَعْ فِي الـــــدَّارْ	مَاشِي سَاعَة تِبْرِي الْمَـــغْدُودْ

ويقول الشاعر الشعبي[3]:

نَبْدَا بِاسْـــمِ الإِلَـــهْ رَبِّ الْعَالَمِيـــنْ	اَفْتَحْ أَبْـــــــوَابَكْ عَـــــــلَيَّ
اَفْتَحْ أَبْوَابْ مِنْ أَبْـوَابَكْ لِيـــهْ نْـــدُورْ	سَقَّـــمْ لِي لِيـــــــهْ الثِنِيَـــــةْ
نْدْخُلْ أَبْوَابْ رَحِمْتِكْ جَنّةْ وقْصُـــورْ	أَنْـــتَ عَـــــــلَامْ الْخَفِيَـــــةْ
نَسَمْعُوا بِالشِيخْ وَسِطْكُمْ صِيدْ الْقَحْطَارْ	سِيـــــدْ الصُّـــلّاحْ والأَوْلِيَـــا
الأَزْهَـــارِي مِنْ بْجَايَـــةْ يَـاتِي جْهَـــارْ	عَبْـــد الرَحْمَـــــانْ التَارْزِيَـــا
أَهْلْ الطَرِيقَة يْلِفُوا ويْجُوا مِنْ كُلْ أَقْطَـارْ	مَصْـــــرْ الْعَتِيـــقْ لْلشَامِيَـــا
يَاتُـــوا قُومَـانْ بِغْوَايِـــطْ وطْبُولْ مِنْ كُلْ أَلْحَانْ	تِحْلِفْ عَنْهَا رْعُـــودْ

[1] داود مكرم: الموالد القبطية –دراسة ميدانية في المعتقدات الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د، ط)،2017، ص116.

[2] ديوان الشيخ العلامة إبراهيم بن عامر السوفي جمع وتقديم الأستاذ عاشوري قمعون، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2013.

[3]

ضَرْبُوا رَنَانِـي والْبَـالَاتْ لْتَقْـــدَحْ النِيـرَانْ رْصَـاصْ وبَـارُودْ
وحَرِيـرْ الْخَانِـي والْمِسَمِّـــى الذَّهَبْ الْـوَزَّانِـي مِشْرِي مِـنْ الهْنُـودْ
لْرَابِسْ الْقُومَانْ مُحَمَّـدْ الرَّسُـولْ الْمَدَانِـي الْمُصْطَفَى الْمَوْعُـودْ
وتْشُوفِـكْ عِيـــــنِي يَـا سِيدْ الأَسْيَـــــادْ

تكشف الأبيات الشعرية عن تشابه طقس الزيارة من حيث الممارسات الطقوسة المصاحبة له، ومن حيث مكانته في نفوس الجماعات الشعبية الصوفية، مؤكّدين على اجتماع أتباع الشيخ القادمين من كل بقاع المعمورة بجوار الضريح على صوت الدفوف الطبول المصحوبة بطلقات البارود المدوية، ورائحة البخور التي تشفي العليل.

ويتخلل طقس الزيارة طقسا دينيا آخرا لم يغفل الشاعر الشعبي عن إدراجه ضمن قصائده الشعرية، وهو "**طقس الذبائح**" والذي يقترب في غايته من "**طقس القربان والنذر و التضحية**" وتعتبر كلها شكلا من أشكال التقرب إلى قوة عليا، أو تقرب العابد من المعبود، يقول الشاعر (النص 3):

نْـزُورُوكُـمْ ونْـدِيـرُو حَـضْـــرَةْ بِـذْبَـايِـــحْ لَـفْـطَـامْ ونَـظْـــرَه

ومن الطقوس الدينية المصاحبة لطقس زيارة الضريح "**الدعاء**"، فتعظيما للضريح يوظفه الشاعر الشعبي كواسطة يتوسّط بها إلى الله عزّ وجل، فيقول أملا ويقينا في استجابة الدعاء عند الضّريح (النص 9) :

بَـابْ اللهْ مَفْتُـوحْ فِـي ذِيـكْ الْحَضْـرَة بِضْـــمَانَةِ الرَّسُـــولْ صَـــلّى اللهْ عَلِيـــهْ
عَـنْ بابــه نِرْتَـاحْ نُطْلُـبْ يَـا فَقْـرَا سَـــعْدِ اللّـــي أَتَـــاهْ بِـــالْخَيْرِ يجَازِيـــهْ

II. الطقوس السحرية:

غالبا ما تتخلل الطقوس الاحتفالية الدينية ممارسات طقوسية سحرية عديدة، ولعل هذا ما يؤكد علاقة السحر بالدين التي ناقشها العديد من الدارسين، و التي سبق أن وقفنا عندها وأشرنا إليها، ومن بين الطقوس السحرية التي تواشجت بالطقوس الاحتفالية الدينية، وحرص الشاعر الشعبي على إدراجها ضمن نصوصه الشعرية:

- **طقس طرد الأرواح الشريرة:**

يشيع لدى الجماعات الشعبية الصوفية قدرة شيوخهم وأوليائهم في القضاء على الأمراض المستعصية التي تحل بجسد المريض، كإبعاد أذى العين الحاسدة، وتخليص جسد المريض من الجان والأرواح الشريرة، من خلال ممارسات طقوسية سحرية، يقول الشاعر (النص 3):

ثِلْمُـــودْ لْـيِعْـجِـبْ فِـــي الـنّـظْـــرَة وحْـضَـــارِي مَـــدْحْ الْـفَـزَّاعِـــي
تَـيَّـــارْ ثْـنَـقّـــــزْ تِـثْـهَـــــادِرْ عَ الـجَّـيْـلَانِـــي عَـبْـدْ الْـقَـــــادِرْ
والْـخَـيْـرَاتْ ثْـقْـــــولْ ثْـــــوَادِرْ وطْـلْـــوقْ الْـجَـــاوِي سْـطَـاعِـــي

قدّم لنا الشّاعر صورة عن الطقوس السحرية المستعملة لإخراج الجن من جسد المريض، فتضرب الطبول ويوضع المريض في وسط الحلقة، ويتم إطلاق البخور(الجاوي)، وينفث الكمون، حتى يدخل المريض في حالة من التهوّل إلى غاية الإغماء والدخول في غيبوبة، وفي طقس إحراق البخور دلالات قدرة هذه المادة على محاصرة الأرواح وطردها من جسد المريض والمكان المتواجد فيه[1]، فهي "شكل تواصلي مع الكائنات القدسية"[2]. واستحضار الذات الشاعرة لطقوس طرد الجان دلالة على رغبته في "تطهير حياة الفرد من الأشباح والذنوب"[3].

ونجد لهذه الممارسات الطقوسية ظلالا في طقس الزار، وهو "نوع من الاحتفال الذي يستهدف طرد الأرواح واسترضائها عن طريق إجراءات طقوسية خاصة تشتمل على تقديم الأضاحي والقرابين وأداء بعض الرقصات سريعة الإيقاع"[4]

يمكننا القول أن سعي زائري الضريح لممارسة الطقوس السحرية دلالة على رغبتهم في تجديد حياتهم والنزوع بها إلى حياة مثالية تخلو من النوائب والمشاكل، بتطهير حياة الفرد من الأرواح الشريرة، "لمحو الزمن الحسي ليعيش في الزمن الأسطوري من خلال الاحتفالات"[1]

---

[1] طقس إطلاق البخور من الطقوس اليومية التي لازمت التعزيم في المعابد لاعتقادهم أن مادة البخور لها القدرة على طرد الأرواح الشريرة، لأن مادة البخور عندما تملأ المكان تحاصر الأرواح وتجعلها تخرج من الأبواب. ينظر: خزعل الماجدي: متون سومر، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص315.

[2] نور الدين الزاهي: المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، ط1، 2005، ص57-59.

[3] حسام محسب : الأداء الحركي في طقس الزار، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 13،2011، ص 168.

[4] المرجع نفسه، ص 166.

III. الطقوس الدينية:

قسّم الدّارسون الطقوس الدينية إلى طقوس جماعية منظمة كالحج، والصلاة في المساجد والمعابد، وأخرى حرة ذات نزعة فردية كالممارسات الطقوسية الصوفية التي يلجأ إليها الأفراد إلى جانب الطقوس الجماعية المنظمة بغرض قضاء الحوائج الدنيوية.

من هنا اهتم أتباع الطرق الصوفية بالنزوع إلى ممارسة العديد من الطقوس الدينية الحرة، ومن أهم الممارسات الطقوسية الدينية المرتبطة بالممارسات الصوفية، والتي تشترك فيها جل الطرق الصوفية:

1. العهد:

يعد العهد طقسا دينيا ملزما في جميع الطرق الصوفية في بداية الطريق، إذ يلزم طالب الانتماء للطريقة الصوفية المرور والتقيّد به باعتباره "التزام بين المريد وشيخه أو التزام بالقرابة الشعائرية. والعهد في الطرق الصوفية مأخوذ عن الالتزام الذي قطعه الأنصار على أنفسهم بحماية النبي (ص) من أعدائه"[2].

ويتمثّل العهد في جلوس المريد أمام شيخه وفي مواجهته حيث يضع المريد يده في يد الشيخ ثم يبدأ بترديد الفاتحة والأدعية خلف الشيخ...وعلى الرغم من اختلاف صيغة العهد من طريقة إلى أخرى، فإنها جميعا تحقق الهدف نفسه."[3]، فهو رمز لبيعة رسول الله (ص) لهذا لا يتسرع المشايخ في إعطاء العهود للمريدين حتى يتأكدوا من "صدقهم وإخلاصهم وقدرتهم على السير في الطريق بجدية، وطاعتهم للشيخ الذي يعتبر مرشدا لهم كممثل للطريقة المنتمي إليها. وفي العهد الصوفي يلتزم المريد بالمواظبة على العبادات، والابتعاد عن المعاصي، وطاعة الشيخ وأتباعه، والامتثال بقواعد وآداب

---

[1] حسام محسب: المرجع السابق، ص168 .

[2] فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم: المرجع السابق، ص93

[3] إبراهيم عبد الحافظ: المرجع السابق، ص268.

وينظر: كمال بوغديري ، الطرق الصوفية في الجزائر الطريقة التيجانية أنموذجا، أثبت الباحث من خلال دراسته الميدانية للطريقة التيجانية أن العهد يكون بطريقة المصافحة ليد الشيخ.

الطريق والمداومة على الورد المكلف به والمشاركة في شعائر وطقوس الطريقة. وفي العهد يمنح الشيخ طالب العهد الورد الأساسي للطريقة، وله أن يشارك في حضور حلقات الذكر"[1]

ولطقس العهد في نفوس أتباع الولي مكانة خاصة كشفت عنها قصائد الشعراء، دون سرد تفاصيل أخذه الذي يتطلب ممارسات عديدة كطهارة البدن والثوب، والصلاة بنية التوبة كلها ممارسات لم يفصّل فيها الشاعر الشعبي (النص7) :

نِـشْـكِـيـلِـكْ يَـالـشِـيـخْ بـأَمْـرِي دَاوِيـنِـي ... يَـا بُـو بَـشْـرَا طَـلْـبْـتِـي فِـي اللهْ وفِـيـكْ
أنـا ابـنـك وأنـت أبـي الـحـقـانـي ... وعندي عقد صحيح درت شهود عليك
بِـلْـسَـانِـكْ جَـاوَبـتْـنِـي يَا سُـلْـطَـانِـي ... وقَـتْـلِـي أَنَـا بَـابَـاكْ مَـا تُـطْـلُـبْ فَـرْحِـيكْ
وَاهْ الْـيُـومْ ضَـحِّـيتْ عَـنِّـي مِـتْـغَـانِـي ... وَإِذَا كَـانِـكْ جِـفِـيـتْـنِـي رَاهْ الـلّـومْ عَـلِـيـكْ
عَـنْ جَـالِـكْ خْـيُـوتِـي ونَـاسِـي عَـادُونِـي ... وصَـارُولِـي عِـدْيَـانْ مِـنْ تِـقْـرِيـبِـي لِـيكْ
أَنَـا حَـاقِـرْهُـمْ عَـنْـهُـمْ مِـتْـغَـانِـي ... طَـولْ زْمَـانِـي فِـي الْـمِـجَـالِـسْ نَـمْـدَحْ بِـيكْ
جِـلَـبْـنِـي لِـيكْ الْـحُـبْ يَـاصَـاحِـبْ ضَـنِّـي ... وانْـتَ سْـلَاحِـي لِـلْـمِـكَـارِهْ نِـفْـتِـنْ بِـيـكْ
أَجْـبُـرْ حَـالِـي يَـا طِـبِـيـبِـي وأَنْـغَـرْنِـي ... يَا سِـيـدِي الْـبَـشِـيـرْ وَدَّعِـتْ أَمْـرِي لِـيـكْ
رَانِـي مَـدْرُوكْ يَـاطِـبِـيـبِـي دَاوِيـنِـي ... نِـبْـكِـي فِـي كُـلْ يُـومْ حَـالِـي عَـادْ ضْـرِيـرْ
نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِـيـدِي الْـبَـشِـيـرْ
نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ وَحْـشِـكْ هَـبَّـلْـنِـي ... كِـيفَاهْ انْـتَ طـبِـيـبْ وَأَنَـا نِـحْـتَـاجْ الْـغِـيـرْ
مَـاذَا لِـيَّـا زْمَـانْ نَـا بِـيـكْ نْـغَـنِّـي ... سِـمْـعَـتْ بِـيَّـا الْـعَـامَّـةْ شَـابِـبْ وصغِـيـرْ
سَـنْـيِـيـتْ مْـعَـاكْ وانْـتَ قَـتْـلِـي مِـتْـهَـنِّـي ... أَنْـغَـرْ يَـا فَـارِسْ اللَّـزَمْ عِـيـبْ الـتِّـعْـزِيـرْ
نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِـيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

تشير الأبيات إلى أهمية هذا الطقس وضرورة الالتزام به من قبل الطرفين فهو التزام مقدس لا يمكن الإخلال به، فالشاعر (المريد) ملزم بأن يطيع شيخه بترك المعاصي وأداء ما يمليه عليه من قواعد وآداب، وذلك لعجزه عن قضاء حاجاته الروحية والدنيوية، كما أن الشيخ مسؤول عن أتباعه وملزم بحمايتهم، لذلك توجّه الشاعر إلى شيخه طالبا الإغاثة والنجدة مذكّرا إياه بالمحافظة على الميثاق الذي أبرم بينهما و" المكفول بشهود هم الله ونبيه صلى الله عليه وسلّم".[2]

[1] ينظر: منال جاد الله: المرجع السابق، ص206-207

[2] إبراهيم عبد الحافظ: المرجع السابق، ص266

والتزام المريد بطقس العهد أثناء انتقاله وانتمائه لطريقة ما، ينضوي ضمن طقوس العبور، انطلاقا من تغيير الوضعية الاجتماعية للمريد، فطالب الانتماء عليه أن يتخلّى عمّا تمليه عليه النفس الأمّارة بالسوء (اترك عليك شهوة نفسك) ويمرّ بحالة من العزل حيث يعتزل المعاصي ويبتعد عمّا نهاه عنه شيخه من أفعال (إذا نهاك اترك عملك)، مع الالتزام بطاعته (أوقف مع وصية شيخك) والمداومة على الورد (مع الفروض الزم وردك) والالتزام بآداب الطريقة ليندمج في حياة المريدين، يقول الشّاعر:

أُتْرُكْ عَلِيكْ شَهْوةْ نَفْسِكْ ... امْبَارِيكْ مِنْ شْكُوكْ الْعِجْلَةْ
أوقِفْ مْعَ وصِيِّةْ شِيخْكْ ... إذَا نِهَاكْ أُتْرُكْ عَمْلِكْ
وَإِذَا مَرُوكْ بَالِكْ تُتْرُكْ ... يِسْقِيكْ مِنْ شَرَابْ زْلَالَهْ
ويِشْفِيكْ مِنْ عَلَايِلْ دَرْكِكْ ... الاسْرَارْ كُلّهَا فِي أَقْوَالَهْ
ومْعَ الْفُرُوضْ والِزَمْ وِرْدِكْ ... بَالِكْ تْقُولْ لَا لَا
فِي ذَا الْكِلَامْ لَا تْشَكِّكْ ... أُتْرُكْ الْقِيلْ مَعَ الْقَالَةْ
هَذَا شِفَاكْ هُو طَبُّكْ اللّي رِضِى عَنّهْ يِسْعِدْ ... زِيدُوا الصَّلَاةْ عَلَى مُحَمَّدْ

2. طقوس الذكر:

يعتبر الذكر من أهم الطقوس التي يمارسها مريدو الطرق الصوفية، وتشترك فيها كل الطرق، ليبقى الاختلاف على مستوى صيغة الذكر –كما سبق وأن رأينا– ويطلق الذكر على جميع الممارسات القولية والفعلية التعبدية، فالذكر على وجه الخصوص هو القرآن الكريم «إنّا نحن نزّلنا الذكر وإنا له لحافظون»، فالصّلاة ذكر وتلاوة القرآن ذكر والحج ذكر، أما الذكر على وجه العموم هو ترديد اسم من أسماء الله ويعتبر من الشعائر التي تؤدى للأولياء[1]

والذكر من الممارسات الطقوسية التي حظيت باهتمام كبير من قبل أتباع الطرق الصوفية بعد أداء الفروض "فبالمداومة على طقس الذكر وتكراره يصل الذاكر إلى الله"[2]، كما حفلت به النصوص الشعرية بحرص الشاعر الشعبي الصوفي على استحضارها، ففي شدة الوجد يجد الشاعر الشعبي في

[1] فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم: المرجع السابق ، ص97

[2] ينظر: منال جاد الله: المرجع السابق، ص213.

أذكار الطريقة طعم العسل فهو غذاء الروح وبه يتحقق الشفاء، ويسعد من امتلأ به باطنه (النص 5):

ذِكْرِكْ عَسَلْ شَهْدْ مْصَفّى فَسْطْ الْجَوَى واللّي دَخَلْ فِي جُوفُو بِسْعِدْ
ولَا نْشُكْشْ فِي نَظْرِةْ شِيخِي هِي الدَّوَا تَعْمَى عَلِيهْ عِينْ الْمِحْسِدْ
كُلْ مِنْ نِظَرْ فِيهْ يَذْهَبْ عَنّهْ الْغَوَى واللّي بِغِي يْجَرِّبْ يْوَرِّدْ
الْبُرْجِي الْمْخَصِّلْ شِيخِي عِلّمَهْ قَوِى كُلْ فَقِيهْ قَلْ لُو يْجَدِّدْ

وفي موضع آخر، يؤكد الشاعر على ضرورة الالتزام بالذكر لنيل رضا شيخه، وبث السعادة والطمأنينة في النفس:

يَا بَاغِي الدُّوَا عَلِيكْ بِالأَذْكَارْ واللّي رِضِى عَنَّهْ يَسْعَدْ زِيدُوا الصَّلَاةْ عَلَى مُحَمَّدْ

للتأثير في المتلقي جنح الشاعر إلى استخدام أسلوب النداء متبوعا بأسلوب الأمر، فمن يريد التخلص من الأسقام، ويبحث عن السعادة عليه بالأذكار، فالذات الشاعرة تسعى من خلال تجربتها الشعرية إلى لفت نظر المتلقي صوب المكانة التي يكتسيها طقس الذكر في مجال مداواة المريدين، وإسعادهم بإعادة التوازن إلى النفس.

ومن أكثر التيمات بروزا في قصائد الشعراء تيمتا "الأمر" و"النداء" وغايتهم من تكثيفها داخل النصوص الشعرية، رغبة الذات الشاعرة في ترسيخ الاعتقاد في ولاية وليه بجذب الأفراد للالتزام بممارسة الطقوس وتكرارها لضمان استمراريتها.

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر (النص 2):

تُعْرُضْ اِخْوَانَهْ فِي الْحِينْ أَفْرَادْ و ثِلَاثَة وَاثْنِينْ
عُشَّاقْ دَائِمْ يَا مِسْكِينْ فِي حَالِةْ الْوِجْدَانْ
بْذِكِرْ رَبّ الْعَالَمِينْ بِالْقَلِبْ والْلّسَانْ

يتبين من الأبيات السابقة أن طقوس الذكر أثرت بقوة على إبداع الشاعر، واصفا كيفية ممارستها من قبل أتباع الطريقة، فهم يؤدنوها فرادى وجماعة، و تكون باللسان و بالقلب، مؤكدا على أن الأوراد وذكر المريد باسم الله شرط لحدوث الوجد ، فالذكر "عمدة الطريق"[1].

ويسترسل الشاعر ليقول :

نْرُوحُـوا لْـجَـامِـعْ الْـحَـضْـرَةْ جَـامِـعْ الـشّـيـخْ يَـظْـهَـرْ نُـورَهْ
فِـيـهْ الْـغَـرَائِـبْ والـثَّـمْـرَةْ فِـي وَسْـطْ الـتِّـرجْـمَـانْ
وَاللهِ لَـوْ تِـعْـفِـسْ عَـنْ جَـمْـرَةْ لَا تَـفْـطَـنْ يَـا شُـومَـانْ
أَيَّـاوْ يَـا الإِخْـوَانْ
يَبْدَا عَـلِـيـنَـا بِـالـتَـوْعِـيـظْ مِـذَاكْـرُو تِـشْـفِـي الْـمَـرِيـضْ
يـزيـد عـلـيـنـا بـالـتـحـضـيـن ويـزول عـنـا الـحـران
يِنْـفِـي عَلِينَـا كُـلْ غِـيـظْ والـنّـَفِـسْ والـشّـيـطَـانْ

تجرف الشاعر وأتباع وليه رغبة موحدة في أداء طقوس الذكر في مسجد شيخهم الذي تشع أنواره وتبهر مريديه حتى لا يكاد يشعر من دخله بحرارة الجمر لو كانت تحت أقدامه، فللذكر ثماره فهو يشفي العليل، ويبعد الهم عمّن اشتد حزنه وغضبه، ويجنب الوقوع في معاصي النفس وغواية الشيطان، فبالذكر تحصل "النشوة والشعور بالفرح والابتهاج نتيجة للتنفيس عن الضغوط والقلق ومحاولة تفريغ الشحنات النفسية التي تقابل المرء في حياته اليومية"[2]

وفي (النص 8) يشيد الشاعر مفتخرا بأذكار شيخه، ويجد فيها تميزا وانفرادا عن باقي أذكار الطرق الصوفية :

مِـنْ مَكّـَـة لِـلسُّـودَانْ لْـفَـاسْ الْـغَـرْبِـيَّـة
فَـايِـزْ عَـنْ كُـلْ أَذْكَـارْ بِـالْـفَـاتْـحِـيَّـة[3]
مُـوهِـبْ لَـهْ الْـقَـهَّـارْ كَـانْ الـتَّـحْـفِـيَّـة
الْـجُـوهْـرَةْ واِسْـتِـغْـفَـارْ لِـهْ الْـخَـلْـفِـيَـة[4]

[1] إبراهيم عبد الحافظ: المرجع السابق، ص263

[2] فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم: المرجع السابق ، ص99.

[3]– الفاتحية يعني بها أنه انفرد بصلاة الفاتحي لما أغلق وهوي صيغة من صيغ الصلاة على النبي (ص) والتي يعطيها التجانيون مكانة خاصة .

[4]– الجوهرة: يعني جوهرة الكمال وهي أيضا من أذكار التجانيين.

3. طقس الورد:

وعند منح العهد للمريد قصد الانتماء للطريقة الصوفية، يبين الشيخ للمريد أن للطريقة ورد خاص وعليه حضور حلقات الذكر و "لكل طريقة ورد أو حزب أنشأه شيخها، وحرص عليه أتباعه في حياته وبعد مماته يرددونه في الأوقات التي حدّدها لهم الشيخ ويتلونه جماعة"[1]، وقد تغنى الشاعر الشعبي الصوفي بأوراد الطريقة في (النص 8) :

فِـــــــي دَارُو نُـطّـــــــرُبْ زَاوْيِـــةْ عْـلَـيَّـــهْ الـسِّـيـــــدْ[2]
صَـــلّـَيـــــتْ الّـمِـغْـــــرِبْ نَـلّـقَـــى لَـحْـبَـــابْ تْـــوَرِّدْ[3]

يتضح من سياق المقطوعة الشعرية أن من "أوراد الطريقة التيجانية" ما يؤدى عقب صلاة المغرب كطقس يومي ملزم ومنظم يؤديه مريدو الطريقة بصورة جماعية، فالفرد الشعبي الصوفي ينزع إلى ممارسة طقس الذكر والورد كطقس حر لتطهير النفس والتقرب من الله بوساطة شيخه، بعد أداء شعائر طقوسية تقرب بين" الطبيعة الإنسانية (الإنسان) وبين الطبيعة القدسية (الله)"[4]

وتباهى الشاعر بأوراد طريقته ففضلها لا ينفد، وشيخه كقائد السفينة، فهو من يضمن مسار رحلة أتباعه ومريديه إلى بر الأمان، من خلال الالتزام بترديد أوراد الطريقة –الفاتحي والجوهرة– في الحضرة (النص6) :

الـتّـجَـــانِـــي عِـــــــزّي مَـحْـبُـوبِـي و ذِخَـايِـرْ كِـنّـــزِي
خِـيـــــــرَهْ مْـــــــزَزّي واللهْ مَـا نْـسَـــالِـشْ عَـنْ حَـــدْ
عَـلّـــــقْ لِـي حِـــــــرْزِي ورَكّـبْـنِـي عَـنْ ظَـهْـــرَهْ وصَـــدْ
الـتّـجَـــانِـــي رَايِـــــــسْ بَـحْـــرَهْ لَا غَـاسَـاشْ غَـايِـــسْ[5]
فِـــي كُـــلْ مْـجَـالِـــسْ فَـضْـلْ الّـفَـاتِـيـحِـي لَا حَـــدْ [6]

[1] إبراهيم عبد الحافظ: المرجع السابق، ص268.

[2]– علية : المعنى أسعد في بيته وهو زاوية الحاج علي.

[3]– لحباب : يعني أتباع ومريدي الطريقة الصوفية .تورد: تذكر الأوراد.

[4] فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم: المرجع السابق ، ص99.

[5]–رايس: هنا ربان البحر قائد السفينة ، غاساش غايس: غاصه غواص.

[6]– الفاتحي : صيغة للصلاة على النبي(ص) تسمى صلاة الفاتحي، لا حد: أي أن فضلها لا يحد لا ينفد.

وفي (النص 5) يشير الشاعر إلى الالتزام بأوراد الطريقة :

زِيـدُوا الصَّـــلَاةْ عَـلَـــى مُـحَـمَّـــــدْ ... يَـا بَـاغِـي الـــدَّوَا بِـالّـعِـجْـلَـــــةْ
أُتْـرُكْ عَـلِـيكْ شَـهْـــوةْ نَـفّـسِـــــكْ ... امْـبَـارِيـكْ مِـــنْ شْكُـوكْ الّـعِجْلَـةْ
أوقِـفْ مْـعَ وِصِيِّـةْ شِـيـخِـــــكْ ... إِذَا نِـهَـــاكْ أُتْـرُكْ عَـمْـلِـــــكْ
وَإِذَا مَـــرُوكْ بَـالِـكْ تُـتْـــــرُكْ ... يِـسْـقِـيـكْ مِـنْ شَـرَابْ زْلَالَـــــهْ
ويِـشْـفِـيـكْ مِنْ عَـلَايِـلْ دَرْكِـــــكْ ... الاسْـرَارْ كُـلّـهَـا فِـي أَقْـــــوَالَهْ
ومْـعَ الّـفَـــرُوضْ والِّـــزَمْ وِرْدِكْ ... بَـالِـــكْ تْـــقُـــــولْ لَا لَا

يتبين من سياق الأبيات أن الذات الشاعرة تحرص على ممارسة طقوس حرة فردية إلى جانب الشعائر الجماعية المفروضة، حتى تعيد التوازن لنفسها، فبأسلوب الأمر وبتوجيه مباشر متبوعا بالتنبيه والتحذير يلزم الشاعر الشعبي مريدي الطريقة أو من يريد سلوك نهجها، الالتزام بالأوراد والمحافظة عليها إلى جانب الفرائض، لما لها من فضائل الشفاء فالشيخ دائم الحضور أثناء أداء المريد لممارساته الطقوسية الصوفية.

ويدعو الشاعر من أراد أن يبتعد عن الضلال أن يقوم بترديد ورد الطريقة (**يجرب يورد**) و الاستمرار في المداومة عليه (**قل لو يجدد**):

كُلْ مِنْ نِظَرْ فِيهْ يَـذْهَبْ عَنّـهْ الّـغْوَى ... والـلّـي بِـغِـي يْـجَـرِّبْ يْـــــوَرِّدْ
الّبُرْجِي المْخَصِّلْ شِيـخِـي عِلّـمَـهْ قَوِى ... كُـــلْ فَـقِـيـــهْ قَـــلْ لَـــو يْـجَـــدِّدْ

بالرغم من كونه تجربة إبداعية منبثقة من وسط شعبي إلا أن الشاعر الشعبي الصوفي يسعى إلى التأثير في المتلقي، من خلال إعطاء صورة كاملة عن المؤسسة الصوفية الشعبية وما تأسّست عليه من مقوّمات، فتجلت القصيدة الشعبية الصوفية كأنها وثيقة دستورية ملمّة بأهم مبادئ ومرتكزات التصوف الشعبي التي يميّزها الإلزام والدوام والاستمرار لضمان استمرارية الاعتقاد في الأولياء، فهي تؤسس على وجوب الاعتقاد في بركة الأولياء وعدم التشكيك في قدراتهم والحرص على أداء الممارسات الطقوسية، فأشاد الشعراء ببركة شيوخهم، وحثّوا على نيل رضا الشيخ بطاعته والحرص على أداء الممارسات الطقوسية، فافتخروا بأذكار وأوراد الطريقة وتباهوا ببركاتها، وتغنوا بكرامات

الأولياء وقدراتهم الخارقة محاولين إضفاء طابع القداسة عليهم، فبجّلوا مزاراتهم واعتبروها رمزا مقدّسا فهي مأوى المحرومين وملجأ المحتاجين وملاذ العاجزين.

الفصل الثاني

تجلي المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية على مستوى الشكل

تمهيد:

تعد اللغة أحد أبرز الوسائل التي يتواصل بها الأفراد ولا يمكن تجاوز دورها في حياتهم ومعاملاتهم اليومية، فمن خلالها يحتك الفرد مع الجماعة لتأسيس مختلف علاقاته الاجتماعية، وبها يعبّر عن أفكاره ووجدانه ويبث معارفه ومعتقداته، وبها يؤدي شعائره ويمارس طقوسه، وبواسطتها ينتج الأديب والمبدع نصوصه الأدبية النثرية والشعرية مبرزا خصائصها الأدبية والفنية، فهي "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[1]

صحيح أن اللغة أداة تواصل بين عامة الأفراد إلا أن استخدامها يختلف من حيث توظيفها كأداة للتواصل بين العامة في معاملاتهم اليومية عن استخدام الشاعر لها، فلغة الشعر تختلف عن لغة التواصل اليومي، فهي "لغة داخل اللغة"[2]، فالشاعر يبدع وينتج نصا شعريا يترك أثرا جماليا ودلاليا في متلقي النص من خلال استدعاء أدوات لغوية تسهم في تعزيز الدّلالة العامة للنص، من هذا المنطلق استأثرت اللغة باهتمام النقاد قديما وحديثا، فعكفوا على دراستها وتحليلها وفق مناهج ومستويات متباينة تحقق لكل دارس أهدافه ومراميه المنشودة، إلى أن انتهوا إلى الاتفاق على تحليل الظاهرة اللغوية وكشف دلالاتها وفق مستويات متعددة ليتمتع " كل مستوى منها بخصائص عامة يمكن عن طريقها الوقوف على أسرار مضمون هذا المستوى في الدلالة"[3]، وعن ترتيب مستويات التحليل اللغوي اصطلح النقاد المستويات الآتية: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

يأتي المستوى الصوتي كبداية يستهل بها الدّارس اللغوي في تحليل الأصوات المشكلة لبنية اللفظ والجملة والنص، لما للصوت من قدرة وقيمة تعبيرية على مستوى بنية الكلمة والجملة التي تحويه، إذ يعنى بدراسة الأصوات "من ناحية طبيعتها الصوتية مادة خاما تدخل في تشكيل أبنية لفظية، ويدرس وظيفة بعض الأصوات في الأبنية والتراكيب (....) ويدخل هذا تحت ما يعرف بعلم وظائف

[1] بن جني: الخصائص، ج1، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت)،، ص 33.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص 6.

[3] محمد عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة –دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والتاريخية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 2011، ص12.

الأصوات Phonology، وهو دراسة وظيفة الصوت اللغوي في الكلام عن طريق زيادة في الكلمة مثل العناصر الصرفية، ومن ناحية تقسيم الكلمة إلى مقاطع صوتية، وصفات كل مقطع أو عن طريق أدائه صوتيا، وما ينتج عن ذلك من نبر وتنغيم ووقفات وطبقة الصوت، وكل العناصر الصوتية التي تشارك في الدلالة وتؤثر في المتلقي"[1]

وكمحطة ثانية يأتي المستوى التركيبي ليعنى بدراسة الجملة وبنائها باعتبارها الوحدة اللغوية الأساسية في عملية التواصل ونقل الرسائل بين المرسل والمتلقي، فمن خلاله يتم "رصد حجم الجملة طولا وقصرا وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض (...) ورصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء والنفي والاستفهام؛ ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يكوّن في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية، فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الإبداعي"[2]

ثم يأتي المستوى الدلالي كمحطة أخيرة يتجه فيها المحلّل اللغوي نحو دراسة "الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[3]

وإذا كانت اللغة التي يتعامل معها الشاعر الشعبي الصوفي في نقل أفكاره ومعتقداته، وإنتاج نصوصه الشعرية، لغة عامية بسيطة تفتقر إلى المعيارية، وتعتمد على الأداء والمشافهة كتلك التي يتواصل بها المتلقي في بناء علاقاته الاجتماعية وممارساته الحياتية اليومية، هل بإمكاننا تحليل لغة الشاعر الشعبي الصوفي وفق المستويات اللغوية السالفة الذكر؟

[1] محمود عكاشة: المرجع السابق، ص13.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان، مصر، ط1، 1994، ص207.

[3] المرجع نفسه، ص 207 .

أولا – المستوى الصوتي وأثره على دلالة الشعر الشعبي الصوفي:

يعد الصوت البنية الخام للغة بوجه عام فمن خلاله يتجلى الحرف، ومن انسجام الحروف وتآلفها تتكون الكلمة، ومن تراتب الكلمات تؤلف الجملة، ومن تتالي الجمل ينسج النص، فهو عند الجاحظ "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"[1]، فهو البنية الأساسية في اللغة الشعرية لما له من دور "فعّال في تحديد دلالات الكلمات"[2]، لهذا احتلت دراسة علاقته بالدلالة "مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء تلفظه، والنوعان معا من المواد الصوتية أو الكتابية، يستثمران في دراسة الخطاب الشعري، فإذا ما استغلت كيفية النطق بالأصوات، فذلك ما يدعى بالأسلوبية الصوتية"[3]

وقد ناقش الدارسون مسألة علاقة الصوت بالدلالة، وتناولوا علاقة الدال بالمدلول، فالصوت المكون للفظ دالا، والفكرة هي التي تحيل إلى المدلول، فاليونانيون ناقشوا المسألة ليظهر تياران أحدهما يقول باعتباطية اللغة، وتيار يأخذ بقصديتها، وكلها مناقشات تجلى صداها في الثقافة العربية القديمة[4]، التي انشطر علماؤها بدورهم إلى فريقين: فريق حاول كشف الصلة بين الألفاظ ودلالتها كما فعل بن جني وبن فارس، فيما خالف الفريق الثاني ما ذهب إليه بن جني وغيره.[5]

ولم يكن الدارسون المحدثون بمنأى عن تناول المسألة، فناقشوها وكانت لهم آراء ووجهات نظر عديدة، فالعالم اللغوي "همبلت" يأخذ بالقيمة الدلالية للصوت ويزعم بأن "اللغات بوجه عام تؤثر التعبير عن الأشياء بوساطة ألفاظ أثرها في الآذان يشبه أثر تلك الأشياء في الأذهان"، فيما يرفض

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، (د. ط)، (د.ت)، ص79.

[2] محمد بوعمامة: الصوت والدلالة، مجلة التراث العربي، العدد 1،85يناير2002. نقلا عن محمد أحمد أبو الفرج: مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1969، ص 132 وما بعدها.

[3] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص32.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 32 وما بعدها.

[5] إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط5، 1984، ص64 وما بعدها.

"مدفيج" هذا الرأي وساق له كثيرا من الكلمات التي لا تتضح فيها هذه الصلة[1]، أما "جسبرسن" ساند "همبلت" في وجهة نظره لكن في نطاق محدود ودون مبالغة في العمل برأيه، إذ يرى أن "الظاهرة لا تتحقق مع كل الكلمات"[2]، ويظهر "فرديناند دي سوسير" من أبرز المعارضين للفكرة المروّجة لوجود علاقة بين اللفظ والدلالة، ليأخذ باعتباطية اللغة، إذ يراها "اعتباطية ولا تخضع لمنطق أو نظام مطرد"[3]، فيما توصّل إبراهيم أنيس إلى وجود علاقة بين الصوت والمعنى، فقسم يناسب المعنى العنيف الضخم، فيما يناسب القسم الثاني معاني الرقة والضعف.[4]

مهما يكن من أمر لا يمكن نفي ارتباط الصوت بالدلالة أو استبعاده خاصة في لغة الشاعر، لأن الصوت منطلق أساس في دراسة اللغة الشعرية، ومرحلة أساسية لدى دارس اللغة "فعلم الأصوات فرع رئيسي لعلم اللسانيات، فلا النظرية اللغوية، ولا التطبيق اللغوي يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات"[5].

أخذا بوجهة النظر القائلة بوجود علاقة تأثير وتأثر بين الصوت والدلالة في اللغة الشعرية على وجه الخصوص، سنسعى إلى تقصي أهم الدلالات الصوتية وانعكاساتها على دلالات نصوص المدونة، متوقعين تمتع مدونتنا الشعرية بدلالات صوتية لها أثرها على المعنى العام لنصوص الشاعر الشعبي الصوفي من جهة، وانعكاسها على نفس المتلقي من جهة ثانية، باعتبار لغة الشاعر الشعبي لغة منطوقة "تستوعب كل مقتضيات الأبعاد الدلالية للنص الشعري الملحون وللمجتمع الذي أنتج هذا النوع من الشعر".[6]

[1] ينظر: إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط5، 1984.، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص68.

[3] المرجع نفسه، ص70.

[4] المرجع نفسه، ص 86-89.

[5] أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية –دراسة في شعر الحلاج- دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002، ص 34 نقلا عن فوزي الشايب: محاضرات محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999، ص48.

[6] عبد القادر فيطس: الشعر الملحون الديني الجزائري، ج2، ص37

I. دلالة الإيقاع في الشعر الشعبي الصوفي:

ما الإيقاع في الشعر؟ هكذا تساءل الدارسون لرصد العلاقة المحكمة التي تربط الشعر بالإيقاع، فهو ما يميّز الشعر عن أنماط النصوص الأخرى، وهو "الوسيلة التي تجعل اللغة شعرا"[1]، فهو عنصر أساس وخاصية جوهرية في النصوص الشعرية تعمل على تنظيم الأصوات في النص الشعري في فترات زمنية محددة ومتساوية، فهو يجعل من الشعر "كلام يستغرق به التلفظ مددا من الزمن متساوية الكمية"[2] وهو " مجموعة من أصوات متشابهة تنشأ، في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات، بما فيها من حروف متحركة وساكنة."[3]

والارتباط الوثيق الذي يحكم علاقة الشعر بالإيقاع لفت اهتمام الدارسين القدامى، فابن فارس في حديثه عن تنزيه الرسول (صلى الله عليه وسلم) عن قول الشعر، ربط بين الشعر والإيقاع " أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع. إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[4].

كذلك الدّارسون المحدثون، أخذوا بضرورة ارتباط الشعر بالإيقاع، فلازم "إدغار ألان بو" الشعر بالإيقاع قائلا بأن "الشعر هو الخلق الإيقاعي للجمال"[5]، فالإيقاع إذا خصيصة يستند عليها الشعر، فلا شعر دون إيقاع "فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها، خفّ تأثيره واقترب من مرتبة النثر"[6].

[1] جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، 2000، ص74.

[2] مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، 1970، ص10

[3] المرجع نفسه، ص3.

[4] ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، دار مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص266.

[5] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، 1984، ص465.

[6] عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص50.

وينضوي ضمن دراسة الإيقاع الشعري مستويان: مستوى خارجي يمكن دراسته عبر إيقاع الوزن، المقاطع الصوتية، القافية، ومستوى داخلي يمكن دراسته عبر مظاهر عديدة كالتكرار والتماثل الصوتي....إلخ.

1. دلالة الإيقاع الخارجي: (إيقاع الوزن والمقاطع الصوتية، إيقاع القوافي)

أ. دلالة الوزن والمقاطع الصوتية:

يعدّ الوزن أحد أهم مظاهر الإيقاع التي نالت اهتمامات النقاد وعلماء اللغة خاصة ما تعلّق بالعلاقة الرابطة بين الوزن والغرض الشعري، فقد يتناسب هذا الوزن مع هذا الغرض وقد لا يتوافق مع غيره، فنجد حازم القرطاجي وعلى خلاف "سائر النقاد العرب القدماء الذين لا تكاد تجد لهم كلاما عن العلاقة بين الأوزان والمعاني، على كثرة ما شغلتهم قضية اللفظ والمعنى"[1]، آمن بمناسبة الأوزان للأغراض الشعرية "ولما كانت أغراض شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصّغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليّا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء والعبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد..."[2]، وعزّز القرطاجني رأيه بما تبناه الشعراء اليونانيون الذين التزموا "لكلّ غرض وزنا يليق به، ولا يتعدّونه فيه إلى غيره ..." [3]، وسعى القرطاجني إلى تحديد الأغراض وما يقابلها من أوزان "فالعروض الطويل تجد فيه بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن إطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب سباطة وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[4]

---

[1] شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص151.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م، ص266.

[3] المرجع نفسه، ص 266.

[4] أبو الحسن حازم القرطاجني: المرجع السابق، ص 269.

وعن علاقة الوزن بالغرض الشعري انشطر النقاد المحدثون إلى تيارين، فريق يرى بأن لكل موضوع أو غرض وزنا خاصا أو بحرا خاصا[1]، وفريق تخلى عن فكرة مناسبة الوزن للغرض الشعري، ومنهم محمد صالح الضالع الذي توصّل من خلال دراسته البحثية الفيزيائية إلى عدم وجود تقابل ملحوظ بين الوزن العروضي والكلمة الشعرية والعناصر الأكستية، باعتبار الوزن العروضي وبحوره "أشياء مجرّدة موجودة في ذهن الشّاعر، أو في موهبة ابن اللغة المتذوّق، ويستطيع المتلقي أن يتعرف على البحر العروضي من خلال حدسه المعرفي بالعروض... "[2].

وإذا كان الفراهيدي قد حصر أوزان الشعر الفصيح وبحوره في ستة عشرة بحرا، فهل يمكن إخضاع الشعر الشعبي إلى هذه الأوزان ؟

يختلف الحديث عن الوزن في الشعر الشعبي عن الوزن في صنوه الفصيح ويختلف اختلافا جذريا عنه، ويضع الدارس أمام صعوبات جمّة لما له من أوزان خاصة فرضتها اللغة، حيث ينتشر بلهجات عديدة من جهة، والتداول الشفاهي للنصوص الشعرية وما يطرأ عليها من تغيّرات من جهة أخرى، فذهب المرزوقي إلى وجود صعوبة في تحديد بحور وأوزان الشعر الشعبي بسبب كثرته وتنوع قصائده وانتشاره بلهجات متباينة بحيث "لا يمكن أن نطبق عليه البحور القديمة، ولا أن نزنه بتفعيلاتها، وهذا راجع للهجته الخاصّة"[3]

رغم ذلك حاول بعض الباحثين تجاوز تلك الآراء بتطبيق البحور الخليلية على الشعر الشعبي، وجعل أوزان خاصة به كأوزان الخليل[4]، إلا أنها محاولات فاشلة، ولم تحظ بالقبول والاستحسان من قبل من المهتمين بدراسة الشعر الشعبي، فمهمة "إيجاد أوزان للشعر الملحون من التعقيد، بحيث يجد الباحث نفسه محصورا في حلقة مفرغة، فمن جهة يجب أن نعتمد على نصوص صحيحة، تضمن لنا تقعيد أوزان الشعر تقعيدا ينأى عن الوقوع في الخطأ، ومن جهة أخرى يجب أن نعتمد على الأوزان

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص 177..

[2] محمد الصالح الضّالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2002، ص 187.

[3] محمد المرزوقي: المرجع السابق، ص105.

[4] حاول الباحث مصطفى حركات وضع أوزان للملحون على طريقة الخليل الفراهيدي. ينظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، (د، ط)، (د، ت)، ص30 وما بعدها

الصحيحة حتى نميز بين الشعر الصحيح وغير الصحيح عروضيا، وعلى هذا فلم يعد مدهشا أن المحاولات في هذا الشأن منذ ما يزيد عن ثلاثة أرباع القرن باءت بالفشل "[1]، ويرجع الباحث "أحمد الطاهر" سبب هذا الفشل إلى الدّراسات والأبحاث التي "كانت تعتمد دائما على تصوّر مسبق يقوم على خلفية الدّارس الثقافية، فالدارسون العرب بحثوا عن وزن الشعر الشعبي في إطار مشابه للنظام الكمّي للعروض العربي، والباحثون الألمان بحثوا في إطار مشابه للنظام النبري للعروض الألماني، والباحثون الفرنسيون بحثوا عنها في إطار مشابه للنظام المقطعي العروضي الفرنسي"[2]

وأمام صعوبة ضبط موازين الشعر الشعبي وتوحيدها، ذهب بعض الباحثين في ميدان الشعر الشعبي إلى القول بأن موازين الشعر الشعبي تضبط "على الإيقاع الموسيقي (اللحن) الذي وحّدته النغمة، لا الإيقاع الشعري (الوزن) الذي وحدته التفعيلة"[3]

وعدم تمكّن الباحثين من توحيد أوزان القصيدة الشعبية ورصد بحورها، دفع بمن اهتموا بدراسة الشعر الشعبي الجزائري إلى العمل بنظام المقاطع الصوتية في تحديد أوزان الشعر الشعبي على اعتبار أن المقطع هو "إحدى اللبنات الأساسية التي تبنى عليها الكلمة، فهو بمثابة النواة التي تستقطب من حولها مختلف الأصوات حسبما تمليه القواعد الصوتية (...) فهو مصطلح ابتكره المحلّلون كغيره من المصطلحات لتعين الباحث على تحليل الكلمات"[4].

وباعتبار لغة مدونتنا الشعرية تتألف من جميع أصوات الفصحى، رغم خصوصية اللهجة التي تميّزها، سنتبنى نظام المقاطع الخمسة للغة الشعر الفصيح، للوصول إلى مدى ملاءمة المقاطع الصوتية من حيث عددها ونوعيتها مع دلالات النصوص و الحالة الشعورية للذات الشاعرة.

[1] A.Tahar: La Poésie Populaire Algerienne (Malhun) Rythme, metreset formes, SNED, Alger 1975.P66

[2] Pid: P66

[3] بركة بوشيبة: بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، دار القدس، وهران، (د.ط)، (د.ت)، ص15.

[4] عبد القادر فيطس: الشعر الملحون الديني الجزائري، ج2، ص266، نقلا عن محمد اسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص83.

وقسمت المقاطع في اللغة العربية انطلاقا من المتحركات والسواكن إلى خمسة أنماط[1]:

- القصير المفتوح: صوت صامت + حركة قصيرة (ص ح) مثل: **كَ** ورمزه: CV
- الطويل المفتوح: صوت صامت + حركة طويلة (ص ح ح) مثل: **فِي** ورمزه:CVV
- القصير المغلق: صامت + حركة قصيرة + صامت (ص ح ص) مثل **مِنْ** ورمزه: CVC
- الطويل المغلق: صامت + حركة طويلة + صامت (ص ح ح ص) مثل: **بَابْ** ورمزه:CVVC
- الطويل زائد في الطول (مزدوج الإغلاق): صامت + حركة قصيرة + صامتان (ص ح ص ص) مثل: بِنْتْ ورمزه:CVCC

ولرصد العلاقة القائمة بين عدد ونوع المقاطع والمعنى العام للنص الشعري الشعبي الصوفي، من خلال نصوص مدونتنا الشعرية، سنحاول الوقوف عند نماذج مختلفة بحسب مضمون النص أو المقطوعة الشعرية، إذ اخترنا نماذج تظهر تمسك الشاعر بمعتقد شيخه وإيمانه بشيوخه النصوص (9-7) ونماذج يسعى فيها جاهدا لأداء طقوسه وممارستها النصوص (2- 3-6)، وأخرى يعدّد فيها الشاعر كرامات شيخه (6- 11-12).

ننطلق أولا بقصائد عبّر فيها الشاعر عن مدى تمسكه اعتقاده في بركة شيوخه (**النص 9**):

حي/ ير/نو/مي / بس/ س/ هر/ لا/ لي/ فت/ره (11 مقطع)

Cvc/cvc/cvv/cvv/cvc/cv/cvc/cvv/cvv/cvc/cvc

شي/ين/حا/لي/ول/ب/دن/دا/يم/فا/نيه (11 مقطع)

Cvvc/cvv/cvc/cvv/cvc/cv/cvc/cvv/cvv/cvc/cvc

يث/قب/ني/مش/عال/ود/ مو/ عي/ مط/ره (10 مقاطع)

Cvc/cvc/cvv/cvv/cvc/cvvc/cvc/cvv/cvc/cvc

يع/رض/ني/حم/مان/فل/كب/ده/صا/ليه (10مقاطع)

[1] ينظر: رمضان عبد التواب: التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1990، ص 95.

Cvvc/cvv/cvc/cvc/cvc/cvvc/cvc/cvv/cvc/cvc

هب/بل/بي/تف/كار/عن/قل/بي/يط/را (10 مقاطع)

Cvv/cvc/cvv/cvc/cvc/cvvc/cvc/cvv/cvc/cvc

بل/مح/نه/مح/زون/حت/تا/نن/لا/قيه (10 مقاطع)

Cvvc/cvv/cvc/cvv/cvc/cvvc/cvc/cvc/cvc/cvc

بتأمل المقاطع الصوتية التي نسجت منها الأبيات الشعرية السابقة، يتجلّى لنا عددها ونوعيتها في الوزن عامة وفي كل غصن، فتراوح عدد المقاطع الصوتية في كل غصن بين عشرة مقاطع وأحد عشرة مقطعا، أي بين عشرين واثنين وعشرين مقطعا صوتيا لكل بيت ليصل عددها في الأبيات الثلاث اثنان وستون مقطعا، مع شيوع المقاطع القصير المغلق (cvc) في المقدمة (خمسة وثلاثون مقطعا صوتيا)، ويليه مباشرة المقطع الطويل المفتوح (cvv) ثم المقطع الطويل المغلق (Cvvc) وأخيرا المقطع القصير المفتوح (cv).

وبالعودة إلى موضوع القصيدة نجد الشّاعر انطلق واصفا مدى شوقه لزيارة ضريح شيخه وما تركه البعد في نفسه من آلام، كاشفا عن مدى تمسكه واعتقاده في بركة شيخه الذي منحه الراحة والطمأنينة، فرغم ما عاناه الشاعر من وجد وشوق من آلام البعد، إلا أنّه نظم قصيدته في هدوء واستقرار، فنتج عنها عدد كبير من المقاطع الصوتية. فللتأثير في المتلقي واقناعه للاعتقاد في بركة شيخ الطريقة اختار الشاعر أكبر عدد من المقاطع الصوتية حتى يستشعر المتلقي مكانة شيخ الطريقة لدى الذات الشاعرة .

وبالانتقال إلى تقطيع أبيات ثلاثة من (**النص 7**)، نحاول الوقوف عند دلالة المقاطع الصوتية التي اختارها الشاعر من حيث العدد والنوع:

نش/كي/لك/يا/شيخ/بم/ري/دا/وي/ني (10مقاطع)

Cvv/cvv/cvv/cvv/cvc/cvvc/cvv/cvc/cvv/cvc

يا/بو/بش/را/ط/لب/تي/فل/لا/هو/فيك (11مقاطع)

Cvvc/cvv/cvv/cvc/cvv/cvc/cv/cvv/cvc/cvv/cvv

ا/نب/نك/ون/تب/بي/يل/حق/قا/ني (10 مقاطع)

Cvv/cvv/cvc/cvc/cvv/cvc/cvc/cvc/cvc/cv

و/عن/دي/عق/دص/حيح/در/تش/هو/دع/ليك (11مقطع)

Cvvc/cvc/cvv/cvc/cvc/cvvc/cvc/cvc/cvv/cvc/cv

بل/سا/نك/جا/و/بت/ني/يا/سل/طا/ني (11 مقطع)

Cvv/cvv/cvc/cvv/cvv/cvc/cv/cvv/cvc/cvv/cvc

و/قت/لي/أ/نا/با/باك/ما/تط/لب/فر/حيك (12 مقطع)

Cvvc/cvc/cvc/cvc/cvv/cvvc/cvv/cvv/cv/cvv/cvc/cv

بلغ عدد المقاطع الصوتية في هذه الأبيات خمسة وستون مقطعا صوتيا، حيث تراوح عدد المقاطع بين عشرة واثني عشرة مقطعا صوتيا لكل غصن مع سيطرة المقاطع القصيرة المغلقة (CVC) والطويلة المفتوحة (CVV) بالتساوي، واختيار الشاعر الشعبي لعدد كبير من المقاطع الصوتية جعله ينظم قصيدته في جو بعيد عن التوتر والانفعال، فرغم معاناته وآلامه من نبذ الأهل ومعاداتهم، إلا أن اعتقاده وإيمانه ببركة شيخه ألقى في نفسه السكينة التي منحته الشعور بالهدوء والاستقرار.

وبالانتقال إلى القصائد التي تتجلى فيها الطقوس الصوفية، نرصد الدلالة التي تضفيها المقاطع الصوتية على الأبيات الشعرية المختارة والقصيدة ككل ومن ثم على نفسية الشاعر، وفيما يلي تقطيع أبيات الدور الأول من (**النص 2**):

هي/يا/ون/زو/رو/م/نن/حب (8 مقاطع)

Cvc/cvc/cv/cvv/cvv/cvc/cvv/cvc

نم/شو/لص/صح/را/ون/دب (7 مقاطع)

Cvc/cvc/cvv/cvc/cvc/cvv/cvc

ال/ما/شي/في/قب/ض/ةر/رب (8 مقاطع)

Cvc/cvc/cv/cvc/cvv/cvv/cvv/cvc

لاي/خاف/م/نن/سو/جان (6 مقاطع)

Cvvc/cvc/cvc/cv/cvvc/cvvc

ول/لي/ جاي/بو/مك/تو/بو (7 مقاطع)

Cvv/cvv/cvc/cvv/cvvc/cvv/cvc

ما/ي/نف/عو/حذ/ران (6 مقاطع)

Cvvc/cvc/cvv/cvc/cv/cvv

بالنظر إلى عدد المقاطع الصوتية التي ألف منها المقطع الشعري والتي بلغ عددها سبعة وأربعين مقطعا، وهو عدد قليل بالنسبة لعدد المقاطع التي تم رصدها في النماذج السابقة، مع اعتماد كبير على المقاطع القصيرة المغلقة (CVC)، لتليها المقاطع الطويلة المفتوحة (CVV) بأربعة عشرة مقطعا، والعدد القليل من المقاطع الصوتية يترجم الحالة الشعورية للذات الشاعرة، التي ميّزها حماس الزيارة ووصال الشيخ، حاملا دلالات القلق والاضطراب اللذين سيطرا على مشاعر الذات الشاعرة من خلال اللهفة الجامحة التي تجرفها لممارسة طقوس الزيارة المصحوبة بالرهبة والخوف من مخاطر الصحاري الموحشة، لهذا وظّف الشاعر الشعبي الصوفي عددا قليلا من المقاطع الصوتية بما يوحي بتوتره وانفعاله خلال رحلته الصوفية وأثناء ممارساته الطقوسية.

ولامسنا الملاحظات ذاتها من خلال تقطيع أبيات من (النص 6)، حيث بلغ عدد المقاطع الصوتية ستة وثلاثين مقطعا، وتراوح عدد المقاطع الصوتية في كل بيت بين إحدى عشرة وثلاثة عشرة مقطعا، واختيار الذات الشاعرة لعدد قليل من المقاطع، يكشف حالتها الشعورية التي يميزها الانفعال والتوتر عند نسج القصيدة، فالمغامرة بقطع المسافات الطويلة ومجابهة الأخطار وعبور الفيافي الموحشة في

سبيل زيارة ضريح شيخه وأداء طقوسه، يجعل مشاعر الشاعر طافحة بالتوتر والاضطراب، كل هذا تجلّى في عدد المقاطع الصوتية القليلة التي انسجمت مع حالة الشاعر المضطربة، وكان التقطيع على النحو التالي:

نر/كب/ون/غر/رب (5مقاطع)

Cvc/cvc/cvc/cvc/cvc

نق/طع/ود/يان/غي/مم/سر/رب (8مقاطع)

Cvc/cvc/cvc/cvv/cvvc/cvc/cvc/cvc

في/دا/رو/نط/رب (5مقاطع)

Cvc/cvc/cvv/cvv/cvv

زاو/ي/ة ع/لي/يس/سيد (6مقاطع)

Cvvc/cvc/cvv/cvc/cv/cvvc

صل/لي/تل/مغ/رب (5مقاطع)

Cvc/cvc/cvc/cvv/cvc

نل/قى/لح/با/بت/ور/رد (7مقاطع)

Cvc/cvc/cvc/cvv/cvc/cvc/cvc

بالنظر إلى النص الشعري، فإننا نلتمس معاني التضحية والمواجهة والمجابهة من خلال رغبة الذات الشاعرة في زيارة ضريح شيخه رغم بعد المسافة وما يعترضه من مخاطر السفر، وما يصحبه من شعور بالتوتر واضطراب ترجمته عدد المقاطع الصوتية التي اختارها الشاعر الشعبي بما يتماشى وحالته النفسية المتوترة.

وفيما يلي تقطيع أبيات ثلاثة من (**النص 3**):

ثل/مو/دل/يع/جب/فن/نظ/ره (8 مقاطع)

Cvc/cvc/cvc/cvc/cvc/cvc/cvc/cvv/cvc

وح/ضا/ري/مد/حل/فز/زا/عي (8 مقاطع)

Cvv/cvv/cvc/cvc/cvc/cvv/cvv/cvc

تي/يا/رت/نق/قز/تت/ها/در (8 مقاطع)

Cvc/cvv/cvc/cvc/cvc/cvc/cvv/cvv

عج/جي/لا/ني/عب/دل/قا/در (8مقاطع)

Cvc/cvv/cvc/cvc/cvv/cvv/cvv/cvc

ول/خي/را/تت/قو/لت/وا/در (8 مقاطع)

Cvc/cvv/cvc/cvv/cvc/cvc/cvc/cvc

وط/لو/قج/جا/وس/طا/عي (7 مقاطع)

Cvv/cvv/cvc/cvv/cvc/cvv/cvc

بالعودة إلى القصيدة ككل نستشعر فيها بوضوح معاني الخوف والهلع التي تعتري الذات الشاعرة بسبب رهبته من الأمراض التي قد تلحق به، والأرواح الشريرة التي قد تحلّ بجسده، وهذه الأفكار المعتقداتية ألقت شعورا بالارتباك والاضطراب في نفس الشاعر، فالرغبة في البقاء بعث في نفسه الانفعال متجها لأداء ممارساته الطقوسية التي تولّد في نفسه الشعور بالحماسة والغليان. كلّ هذا دفع بالذات الشاعرة إلى نسج أبيات القصيدة بعدد قليل من المقاطع الصوتية والتي بلغ عددها ثمانية وأربعين مقطعا صوتيا محمّلا بدلالات التوتر والاضطراب.

واختيار الشاعر لعدد قليل من المقاطع لا يتوقف عند انفعال الشاعر لممارسة طقوسه، وإنما يعود إلى رهبة الشاعر الشعبي من الأرواح الشريرة التي دفعت به إلى تأليف قصيدته ضمن مقاطع صوتية قليلة تتناسب وحالته النفسية التي حلّ بها الخوف من الجن، والتوتر أثناء ممارسة الطقوس.

وبالانتقال إلى النصوص الشعرية التي تتجلى فيها كرامات أولياء وشيوخ الطرق الصوفية، نقف عند الدلالة التي تضفيها المقاطع الصوتية على الأبيات الشعرية المختارة والقصيدة ككل، وفيما يلي تقطيع (النصوص 5، 11، 12):

- (**النص 5**):

جب/تل/ك/لام/عن/شي/خي/إ/ما/مل/واص/لين (12 مقطع)

Cvvc/cvvc/cvc/cvv/cv/cvv/cvv/cvc/cvvc/cv/cvc/cvc

سي/دل/ع/رب/ول/بل/دي/يه (8 مقاطع)

Cvc/cvv/cvc/cvc/cvc/cv/cvc/cvv

فك/كا/كل/م/را/كب/في/ب/حو/رز/زاخ/رين (12 مقطع)

Cvvc/cvvc/cvc/cvv/cv/cvv/cvc/cvv/cv/cvc/cvv/cvc

بع/دل/غ/ر/قت/جي/مس/وي/يه (9 مقاطع)

Cvc/cvv/cvc/cvv/cvc/cv/cv/cvc/cvc

فك/كا/كل/مي/سر/في/ب/لا/دل/كاف/رين (11مقطع)

Cvvc/cvvc/cvc/cvv/cv/cvv/cvc/cvv/cvc/cvv/cvc

لا/له/ز/مان/فر/رو/مي/يه (8 مقاطع)

Cvc/cvv/cvv/cvc/cvvc/cv/cvc/cvv

- (**النص 11**):

و/من/نين/ضا/قع/لي/ه/مل/حال/كا/نل/لي/كان (13 مقطع)

Cvvc/cvv/cvc/cvv/cvvc/cvc/cv/cvv/cvc/cvv/cvv/cvc/cv

كل/وا/حد/ما/صا/بش/يو/صل/لع/يا/لو (11 مقطع)

Cvv/cvv/cvc/cvc/cvv/cv/cvv/cvc/cvv/cvc

ثم/ثار/ع/لي/هم/غب/بار/نا/زل/بح/جار (11 مقطع)

Cvvc/cvc/cvc/cvv/cvvc/cvc/cvc/cvv/cv/cvvc/cvc

و/لع/يا/طب/ضر/به/لا/صا/بش/ما/لو (11 مقطع)

Cvv/cvv/cvc/cvv/cvv/cvc/cvc/cvc/cvv/cvc/cv

ال/قو/مان/بع/دل/لي/كا/نو/مي/تين/ول/لو/عش/رين (14 مقطع)

Cvvc/cvc/cvv/cvc/cvvc/cvv/cvv/cvv/cvv/cvc/cvc/cvvc/cvv/cvc

ول/لو/ذه/ها/به/فش/شور/عا/لو (9مقاطع)

Cvv/cvv/cvvc/cvc/cvc/cvv/cvc/cvv/cvc

- (**النص 12**):

ين/ده/بي/كل/مر/عوش/خاف/وح/دو/فظ/ظل/مه/وج/يوش (14 مقاطع)

Cvvc/cvc/cvc/cvc/cvc/cvv/cvc/cvvc/cvvc/cvc/cvc/cvv/cvc/cvc

يا/فك/كا/كل/مع/طوش/ج/بت/لو/ل/وا/ني/مل/يا/نا (15 مقطع)

Cvv/cvv/cvc/cvv/cvv/cv/cvv/cvc/cv/cvvc/cvc/cvc/cvv/cvc/cvv

را/كب/فو/قل/مط/فوش/راح/يج/ري/وي/بش/شر/في/لع/روش (15 مقطع)

Cvvc/cvc/cvv/cvc/cvc/cvv/cvv/cvc/cvvc/cvvc/cvc/cvc/cvv/cvc/cvv

وي/حل/لي/ما/عر/فوش/كي/يس/مع/لف/ظو/يت/غا/نا (14 مقطع)

Cvv/cvv/cvc/cvv/cvc/cvc/cvc/cvv/cvvc/cvc/cvv/cvv/cvc/cvv

ين/ده/بي/كل/لي/هو/ب/عيد/كت/ح/بت/هز/زوب/ليد (14 مقطع)

Cvvc/cvvc/cvc/cvc/cv/cvc/cvvc/cv/cvv/cvv/cvc/cvv/cvc/cvc

فو/قس/سك/كه/تح/تل/ح/ديد/ول/م/شي/نه/مل/يا/نا (15 مقطع)

Cvv/cvv/cvc/cvc/cvv/cv/cvc/cvvc/cv/cvc/cvc/cvc/cvc/cvc/cvv

من خلال تقطيع النصوص السابقة، يتبين لنا عدد المقاطع الصوتية ونوعيتها، فبلغ عددها في (النص 6) ستون مقطعا صوتيا بمقدار يتراوح ما بين عشرين وواحد وعشرين مقطعا لكل بيت، فيما بلغ عدد المقاطع الصوتية في (النص11) تسعة وستين مقطعا، وتراوح عددها في الأبيات بين اثنين وعشرين وأربعة وعشرين مقطعا لكل بيت، بينما بلغ عدد المقاطع الصوتية في (النص 12) ستة وثمانين مقطعا بمقدار تسعة وعشرين مقطعا لكل بيت.

ونرجع سبب ورود عدد كبير من المقاطع الصوتية في النصوص الشعرية السابقة إلى السكينة التي يتمتع بها الشاعر وهو يسرد كرامات شيخه ويعدّد مناقبه بعيدا عن التوتر والانفعال، كلّ ذلك حتى يمنح المتلقي فرصة تلقي الخطاب الشعري ومن ثمّ اقناعه والتأثير فيه. فسرد الشاعر لكرامات الأولياء الصالحين تطلّب نوعا من السّكينة الروحية دفع به إلى توظيف عدد كبير من المقاطع الصوتية يترجم الطمأنينة التي تطغى عليه.

خلاصة القول، يتبين من خلال النماذج الشعرية السابقة أن تجسيد الوزن في الشعر الشعبي ومنه الصوفي يخضع لنظام المقاطع الصوتية أكثر من تطبيق نظام التفعيلة الذي حاول بعض الدارسين تطبيقه، كما أن هناك ارتباط وثيق بين عدد المقاطع الصوتية وحالة الشاعر الشعورية والدلالة العامة للنص، فوظف عدد كبير من المقاطع الصوتية للتعبير عن اعتقاده في بركة وليه وسرد كراماته وعدّ مناقبه، كلّ هذا استلزم هدوء الشاعر فحينما عبّر عن اعتقاده، وسرد كرامات شيخه نظم نصوصه في مثل هذه المواضيع بعدد كبير من المقاطع الصوتية، بينما تجلّت قلّة المقاطع الصوتية في المواضيع التي تركت توترا وانفعالا في نفس الذات الشاعرة خاصة تلك التي كان موضوعها الطقوس.

ب. **القافيـــة:**

لم يعد يخفى على دارس النص الشعري أهمية القافية باعتبارها عنصرا أساسيا في بنيته فإذا "فقدها النص لا يسمى نصّا شعريا"[1]، فهي أساس الوزن حيث ترسم حدودا فاصلة بين لغة الشعر ولغة النثر فالشّعر هو "قول موزون مقفّى له معنى"[2]. ولقد أولى النقاد القدامى القافية اهتماما كبيرا فألفوا فيها مؤلفات عديدة وعكفوا في تحديد مفهومها حتى اختلفوا فيه، والمفهوم المتداول في الدراسات عن القافية أنها حرف الروي الذي يتكرر في نهاية كلّ بيت من أبيات القصيدة، بينما اعتاد الدّارسون تعريف الخليل لها بأنها من "آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرّك الذي قبل السّاكن"[3]، وتوصل الدارسون إلى أن مفهوم الخليل الفراهيدي للقافية يقترب من فكرة النظام المقطعي، وبالتالي يمكن تعريفها بأنّها " المقطع الشديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة"[4]، فهي تكرار لأصوات في أواخر أبيات القصيدة مخلّفة إيقاعا موسيقيا عبر فترات زمنية محدّدة تتلذّذ بها آذان المتلقي وتستسيغها نفسه، فالإمتاع "الموسيقي مرتبط أساسا بالإشباع النفسي والنصي للسامع، وما تأكيد القدامى على عنصر الوزن والقافية كشرطين أساسيين لبلوغ أقصى درجات المتعة والارتواء إلا دلالة على البعد الجمالي لهاجس القول الشعري"[5]

وإذا كان شاعر الفصيح يلتزم قافية واحدة من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة، فإن الشاعر الشعبي كصنوه الفصيح أدرك أهمية القافية في قصائده، إلا أن قوافيه ميّزها التنوع والتعدد، فكل "أشطر الملحون مقفّاة، والقافية ليست أحادية"[6] فالقوافي في القصيدة الشعبية تتعدّد من مقطوعة إلى أخرى، وحتى داخل المقطوعة الواحدة، قافية للطالع، وقافية للدور الأول وقافية للدور الثاني وهكذا

[1] ينظر: محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 207-2008، ص153.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العالمية، بيروت، (د. ط)، (د.ت)، ص53

[3] أبو الفتح عثمان ابن جني: مختصر القوافي، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط1، 1975، ص19.

[4] شكري عياد: المرجع السابق، ص 99.

[5] عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص54.

[6] مصطفى حركات: المرجع السابق، ص 110

حتى نهاية القصيدة، وهو ما يؤدي إلى كثرة عدد قوافي القصيدة الشعبية وتنوعها مقارنة بصنوتها الفصيحة.

وباطلاعنا على قصائد المدونة، وجدنا أن الشاعر الشعبي قد اختار قوافي منسجمة مع أفكاره المعتقداتية الصوفية الشعبية، مركزا على عدد معتبر من الأصوات كقوافي لها تأثير خاص يميزها عن باقي الأغراض الشعرية، وما سنسعى إلى رصده في حديثنا عن القافية في الشعر الشعبي الصوفي، استجلاء الدلالات الصوتية والإيقاعية التي تحددها القافية، فهي "ليست مجرد محسن صوتي يحافظ على التوازن العروضي للقصيدة يولد التطريب، ويحقق تجانسا وانسجاما آنيا مع العواطف، إنما تتعدى ذلك إلى تحقيق وظيفة دلالية"[1].

وما لفت انتباهنا في دراسة قوافي نصوص مدوّنة البحث، تعدّد القوافي وتنوعها في القصيدة الواحدة، فهناك نصوص اختار فيها الشاعر قافيتين، واحدة للصدر وأخرى للعجز من بداية القصيدة حتى نهايتها ويتجلى ذلك في النصوص ذات الغصون الطويلة (10- مقاطع).كما هو الحال في (النص9)

ونصوص التزم فيها الشاعر قافيتين داخل المقطوعة الواحدة في القصيدة الواحدة كما هو الحال في أدوار النصوص (5-7– 11)، إلا أن هذا الأخير التزم قافية واحدة للغصن الثاني من بداية القصيدة حتى نهايتها، ونوّع في قوافي الأغصان الأولى لكل مقطوعة.

وصنف ثالث نوّع الشّاعر في قوافيه على مستوى الجريدة إذ تبلغ ثلاث قوافي في الجريدة الواحدة، قافية الطالع موحدة، وقافية لأغصان الأدوار الداخلية مع اختلاف أحرفها من دور لآخر، وقافية للمكبين[2] تتحد مع قافية الطالع النصوص (2 – 6- 8)

[1] ينظر: محمد السيد أحمد الدسوقي: المرجع السابق، ص 190.

[2] المكب أو الرجوع: هو الغصن الأخير من الدور وتكون قافيته من نفس قافية الطالع، وقد يكون المكب من غصنين بحسب ما اختار الشاعر من وزن . ينظر: محمد محمد الصالح بن علي : من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة لولاية الوادي، الجزائر، ط1، 2008، ص42.

وفي نطاق تعدد القوافي نجد (النص 10) التزم الشاعر قافية للطالع، وقافية واحدة للأغصان الثلاثة الأولى وقافية للمكب تعود لقافية الطالع، وفي (النص 4) التزم الشاعر قافية واحدة للأغصان الثلاثة الأولى مع الغصن الخامس مع التنويع في أحرفها من دور لآخر وقافية موحّدة للمكبين، وفي (النص 8) التزم الشاعر قافيتين لكل مقطوعة قافية للأغصان الثلاثة الأولى مع الغصنين الرابع والخامس، وقافية للغصنين السادس والثامن.

ورغم عدم تمتع نصوص المدونة بمعيارية اللغة إلا أننا سنعمد إلى اخضاع قوافيها إلى مصطلحات القافية المتداولة في دراسة الشعر الفصيح:

- **الروي:** هو الحرف الذي تؤسس عليه القصيدة فصيحة كانت أم شعبية، وهو ما يتحقق في نهاية كل بيت من أبياتها. وباعتبار الشاعر الشعبي لا يتبنى نظام التقفية الذي يتبناه الشاعر الفصيح، فالرّوي في القصيدة الشعبية قد لا يلتزم به الشاعر من بداية القصيدة إلى آخرها، وقد يجعل الشاعر الشعبي رويّا لكلّ مقطع أو دور، كما قد لا "يكون الرويّ حرفا أصليا من الكلمة كالتي تعتمد على ضمير المتكلّمين (مشينا- زرنا) "[1].

وحتى يمنح قصيدته نبرة موسيقية خاصة، أدرك الشاعر الشعبي الصوفي أهمية الروي في بعض القصائد والتزم به من بداية القصيدة حتى نهايتها، ففي (النص11) اختار الشاعر صوت اللام (ل) رويّا لقصيدته، كما التزم للأغصان الأولى رويّا يختلف من مقطع لآخر، وفي (النص 12) اختار الشاعر النون المفتوحة المشبعة رويّا بنى عليه قصيدته، والنون الواردة رويّا وردت أصلية في بعض الأبيات، فيما اعتمدت على ضمير المتكلمين في أبيات أخرى.

وعلى الرغم من أنّ الشاعر الشعبي الصوفي لم يعن بتوحيد روي القافية كركن إيقاعي تبنى عليه القصيدة، إلا أنه لزمه في الأشطر الأولى من القصيدة، كما هو الحال في النص (9 و 7) فكان حرف الراء رويا للأغصان الأولى، والهاء رويا للأغصان الثانية في (النص 9) وكان حرف النون المشبع بالياء روي الأغصان الأولى في (النص 7) وسيطرت الراء على قافية أغصانه الثانية، هذا وقد نوّع

[1] ينظر: محمد الصالح بن علي : المرجع السابق، ص35.

الشاعر الشعبي الصوفي في روي القصيدة من دور لآخر مع اتفاق روي المكب مع روي الطالع في كل دور كما هو في النصوص (1، 2، 3، 6) مع سيطرة الحروف المجهورة (الراء، الدال، الباء، النون، اللام، الياء).

وإلى جانب وظيفته الإيقاعية يؤدي الروي وظيفة دلالية تناسب دلالة النص الشعري ليضفي على النص قيم دلالية وجمالية شعرية تؤثر في المتلقي، إذ نجد شعراء المدونة الشعرية قد اختاروا الحروف المجهورة رويّا أكثر من نظيرتها المهموسة، فوردت (الراء، الدال، الباء، النون، اللام، الياء) كحروف مجهورة بنسبة أكبر في النصوص (1،2، 6، 7)، تحمل ملامح الشّدة والقوة التي تتناسب مع دلالات النصوص التي تترجم قوة اعتقاد الشاعر ببركة شيخه وقدراته، أما عن الحروف المهموسة نجد "الكاف" أكثر شيوعا من باقي الحروف المهموسة النصوص (1، 7)، والكاف هو حرف شديد انفجاري يوحي بشدة مجاهدة النفس (النص 1)، وانسجم في (النص 7) مع شدة إلحاح الشاعر على التمسك بطريق صوفي غير طريق أهله.، وتكرر حرف الحاء في روي أغصان (النص 4)، وهو صوت حلقي مهموس ناسب حالة الحزن والأنين والألم الذي سيطر على نفس الشاعر. فيما ورد الهاء المهموس رويا للأغصان الثانية في (النص 9) مستغلا ضعفها ليعبر به عمّا آلت له نفسه من ضعف أنهك حاله وجسده بسبب اشتياقه لشيخه، وباعتبار الهاء صوت عميق المخرج يمتد من أقصى الحلق، كشف الشاعر عن عمق آلامه المستمدة من عمق اعتقاده بشيخه واشتياقه له.

- **الردف**: وهو الحركة الطويلة التي تسبق الروي مباشرة وعادة ما تكون "أحد حروف العلة يسبق الروي دون حاجز بينهما"[1]، وقد حقّق الشاعر الشعبي الصوفي الردف ضمن قصائده، تارة بالألف كما ورد في طالع (النص 2) ومكبات أدواره، وكذا (النص 12)، والأغصان الأولى من النصوص (7، 8)، وكذا (النص 11) وردت العديد من قوافيه مردوفة بالألف، كما أردف الشاعر الشعبي قافيته بالياء في (النص 9) والأغصان الثانية من (النص 7)، أما الردف بالواو لم يرد كثيرا في نصوص المدونة ماعدا بعض الأغصان من أدوار (النص 2)، و المقطع الأخير من (النص 5).

[1] حسين نصّار: القافية في العروض والأدب، منشورات المكتبة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص 66.

وعزّز اعتماد الشّاعر الشّعبي الصوفي القوافي المردوفة التي تتطلب زمنا طويلا عند النطق بها، استغاثة الشاعر واستنجاده بشيوخه لإغاثته ورغبته في وصالهم، كما أنها عزّزت دعوته وخطابه لمريدي الطريقة بالحرص على نيل رضا الشيخ بزيارة الضريح والتّمسّك به دون غيره، وفي النصوص (7 ،9) يوحي الردف بالياء الوضع الذي يعيشه الشاعر من انكسار وشوق لبعد شيخه في (النص 9)، وانكساره من عداوة الأهل والأقارب في (النص 7).

- **الوصل**: يتحقق الوصل بأربعة أحرف: حروف المد الثلاث، والهاء الساكنة أو المتحركة التي تلي حرف الروي، ووصلوا "بها لأن الصوت يجري بها أكثر مما يجري بغيرها ولأنها زوائد تتبع ما قبلها، فأتبعوا المضموم واوا لأن الضم والواو جنس واحد، والمكسور ياء لأن الكسر والياء جنس واحد، أما الألف فلا تسبقها إلا الفتحة دائما"[1]، ومن أمثلة الوصل بالألف ما ورد في (النص 12) فناسب اطمئنان نفس الشاعر وهو يعدد كرامات شيخه وقدراته الخارقة لإيصالها للمتلقي لأن الفتح "يسمع بوضوح من مسافة أبعد كثيرا مما يسمع غيرها من الأصوات"[2]، ومن أمثلة الوصل بالواو ما ورد في (النص 11).

- **الخروج**: وهو حرف المد الذي يلي هاء الوصل المتحركة نتيجة إشباع حركتها، ويكون بثلاثة أحرف وهي الألف والواو والياء[3]، كما هو وارد في (النص 10)، وحرف الهاء المشبع المهموس مخرجه من أقصى الحلق يكشف دلالات انبهار الشاعر ودهشته بجمال قبة ضريح شيخه، وبهمسه حمل دلالات الارتياح النفسي و الروحي الذي يشعر به الشاعر وهو قريب من قبة شيخه.

2. دلالة البينة الإيقاعية الداخلية:

يعتبر الإيقاع الداخلي عنصرا مهما ومدعّما لبنية الإيقاع الخارجي، فمن تآلفهما يطغى على النص موسيقى تستعذبها آذن المتلقي وتستسيغها الأنفس وتنجذب لها، وتتحقق الموسيقى الداخلية من

[1] حسين نصّار : المرجع السابق، ص62.

[2] أماني سليمان داود: المرجع السابق، ص72

[3] حسين نصّار : المرجع السابق ، ص65.

خلال عدة ظواهر تتجاوز الشكل إلى المضمون، فتمنح النّص نغما موسيقيّا يساهم في تكوين الإيقاع الداخلي من جهة وتشكيل دلالات النص وجماليته من جهة ثانية:

أ. التماثل الصوتي:

يعد التماثل الصوتي من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تتجلى بقوة في النصوص الشعرية، وغالبا ما يستدعيها الشاعر الشعبي الصوفي لما لها من دور هام في تعزيز الإيقاع الداخلي للقصيدة إلى جانب إبراز جماليات وأبعاد دلالية مختلفة، ومن أبرز صور التماثل الصوتي الترصيع والجناس أو التجنيس، والتكرار

- **الترصيع**: لإضفاء جرس موسيقي داخلي يطرب آذان متلقي القصيدة ويؤثر فيه، استعان الشاعر الشعبي الصوفي في أكثر من موضع بظاهرة الترصيع في بناء قصيدته، والترصيع بحسب ما ورد في الصناعتين هو "أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم: رصّعت العقد، إذا فصّلته"[1]، وجعله قدامة بن جعفر نعتا من نعوت الوزن التي تسهم في تعزيز الإيقاع فهو "الذي يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[2]. وصنّف البديعيون الترصيع ثلاثة أصناف: المتوازي والمتوازن والمتطرّف[3].

– **الترصيع المتوازي**: وهو ما اتفقت فيه الكلمات في الوزن والروي[4]، وهو كثير الشيوع في مدونتنا الشعرية، فورد في (النص 12) بشكل مستفيض وتتابع في العديد من الأبيات بين "مرفوع- مطبوع" وبين " المخلوق – المشنوق" وبين "المرزوق – المغلوق" وبين "العميان – الحسيان" وبين "المرعوش – المعطوش" وبين "الوجود – الجنود" وبين "الشجور-الطيور"...، ومن خلال تكثيف الترصيع المتوازي بهذه الصورة تمكّن الشاعر الشعبي الصوفي من إضفاء أعلى درجة من التماثل الصوتي في أبيات القصيدة وتحقيق جرس موسيقي تأنس به آذان المتلقي.

[1] أبي هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ، ط2، 1971، ص390.
[2] قدامة بن جعفر: المرجع السابق، ص80.
[3] الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: يوسف عبد الرحمن المرعشلي وآخرون، ج1، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1990، ص 167.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص167.

- كما ورد في (النص 7) بين "عقلي، قلبي"
- وفي (النص 11) بين "الأجواد، الأعقاد"

- نأتي إلى **الترصيع المتوازن:** وهو ما تتفق فيه الكلمات في الوزن دون الروي[1]، وهو ما ورد في قصائد المدونة بنسبة أقل من سابقه، فتحقّق تارة بين الألفاظ المتماثلة في المعنى وبين المتباينة في ذلك، ومن ذلك ما ورد في (النص 9) بين الصياد/الختال، حير نومي، شين حالي/ يرهب، يرجع ، وفي (النص 11) بين العطن، البعر.

النص 1: "الأوتاد، الأوطان/ فاني، حالي"

النص 2: "لا يكيف، لا يحكر"

النص5: "الدوا، البلا/ تخلص، تخرج"

النص7: "مجذوب/مفطوم، نطلب/ يجبر"

النص8: "خالق/عالم، نصّاح/غفّار"

النص 12: "طار، ماج"

أما **الترصيع المطرف** كنوع من أنواع الترصيع، وفيه تتفق الكلمتان في حروف الروي لا في الوزن[2]، وهو كثير الشيوع في مدونتنا الشعرية ومن ذلك ما ورد بين كلمتي "الستين-الركبين" في (النص1)، ومن (النص 4): "واجي، الجواجي".

- **النص7**: "متغاني، زماني"

- **النص 12**: "الاعداد، الغداد"، "المعلول، تلول"، "المعزول، الفحول"، "الصنديد، الحديد"، "القوّال، الجبال"...

[1] الزركشي: المرجع السابق، ص168.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص168.

تجلى الترصيع بشتى أنماطه في أغلب نصوص المدونة وبشكل متفاوت، وكانت غاية الشاعر الشعبي الصوفي من استعماله، إضفاء نوع من التماثل الصوتي على النصوص الشعرية وتعزيز إيقاعها الداخلي وتحقيق انسجامها، متجاوزا الوظيفة الإيقاعية إلى وظيفة دلالية تقرب المعنى من المتلقي، وجدير بنا أن نشير إلى أنه كان كثير الشيوع في النصوص ذات الأغصان الطويلة كما هو في (النص 12) حيث وردت خمس حالات من الترصيع المطرف، وعدد كبير من حالات الترصيع المتوازي، أما القصائد ذات الأغصان القصيرة تحقّق فيها الترصيع بعدد أقل كما هو في النصوص (1، 2).

ومن بين الظواهر الإيقاعية الصّوتية التي يحرص الشّعراء على توظيفها بغية تحقيق إيقاع داخلي، ظاهرة التصريع، وهي ميزة صوتية غالبا ما تتحقّق في أوّل بيت من القصيدة، إلّا أنّ الشّاعر الشعبي الصوفي ومن خلال نصوص المدونة لم يوظّف التصريع في أوّل بيت في أغلب قصائد المدوّنة، مع تحقيقه في أوّل بيت من الدّور، ومن ذلك ما ورد في (النص 10)، فكان البيت الأوّل منها مصرّعا بين "عليها، منشيها" ثمّ أتى بالتصريع في أثناء القصيدة بين "بيّة، سيّة"، وبين الكلمتين "تشرق، تبرق" فهما تتفقان في الوزن والقافية وتشتركان في حرف الروي مع اختلاف في أحد الأصوات، مع اقتراب المعنى والدلالة بين "تشرق، تبرق"، وهو ما أضفى تقاربا إيقاعا ونغما موسيقيا.

وفي (النص 2) لم يحقّق الشّاعر التصريع في بداية القصيدة بينما أتى به في بداية كلّ دور من أدوار القصيدة " نحب و ندب"، "عون وكون" وبين "الأمير و الخبير، وورد في (النص 3) بين "طلتكم و هيتكم" وبين "حضرة و نظره" .

وتجلى في (النص 6) في البيت الأوّل من الدور الرّابع "**رايس – غايس**"، و البيت الأوّل من الدّور السّادس "معمّر- مكرّر"، والكلمتان "**رايس – غايس**" تنضويان ضمن حقل معجمي واحد، **فالرّايس** هو ربان البحر وقائد السفينة الذي يعنى بأمن الرحلة وسلامتها، **والغايس** هو الغواص الذي يغوص البحر بحثا عن اللآلئ، هذا التقارب ساهم في تماسك البيت الشعري وانسجامه، كما أعطى البيت الشعري قيمة دلالية تمثّلت في تعظيم مكانة شيخه وتهويلها، هذا وقد ساهم الترصيع بين كلمتي "معمر، مكرر" في تماسك البيت الشعري ومنحه قيمة دلالية توحي بعظمة شيخه وقدراته الخارقة.

وفي (النص8) تحقّق التصريع في أوّل بيت من الدّور الخامس لجناس/نصناص.

ووردت الأبيات الأولى من بعض أدوار (النص 2) مرصّعة " عون، كون"، "النور، الصدور" ، "ثمة، متلمة"، "الحين، اثنين"...

- **النص 4**: (الحريقة، ريقه).
- **النص 6**: (مهموده، سوده)، (عزّي، كنزي)، (الحطامه، مقامه) (سيسانه، زمانه)،
- **النص8**: (بلعيان، السبحان)، (فوقاس، لحباس)، (فطّوم، الملزوم)

- **التجنيس:**

كمظهر من مظاهر التماثل الصوتي، يعد التجنيس من بين المحسنات البديعية اللفظية التي عنى البديعيون بدراستها، فألّفوا فيه كتبا شتى، وتباينوا في تسمياته فأطلقوا عليه الجناس، التجنيس، المجانسة والتجانس، وصنّفوه أصنافا عديدة وتعدّدوا في تقسيماته، وفي هذا يقول الموصلي: "اعلم أن التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام وقد تصرّف العلماء من أرباب هذه الصناعة فيه فغربوا وشرقوا...وصنف الناس فيه كتبا كثيرة وجعلوه أبوابا متعددة واختلفوا في ذلك وإنما سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقة أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا، وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء، إلا أنه قد خرج من ذلك ما يسمى تجنيسا وتلك تسمية بالمشابهة لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه"[1]، وعن أقسام التجنيس يقول الموصلي "ينقسم إلى سبعة أقسام؛ واحد منها يدل على حقيقة التجنيس لأن لفظه واحد لا يختلف، وستة أقسام مشبهة. فأما القسم الأول فهو أن تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها.."[2]، أما باقي الأنواع فقد اعتبرها مشبهة بالتجنيس وليست تجنيسا، دون أن يحدد تسمياتها، أمّا صاحب الخزانة فقد صنف التجنيس أصنافا عديدة مقارنا فيما بينها، وأدرج عدّة

[1] الموصلي: المثل السائر، ج1، تقديم أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت) ص262.
[2] المرجع نفسه، ص262، 263.

أمثلة لكل صنف "التام والمطرف والمحرف والمصحف والملفق...والمركب والمطلق والمشتق والمذيّل واللاحق والمضارع والمماثل والمستوفى..." [1] ، ومن صور التجنيس المتجلّية في مدونتنا الشعرية:

– **الجناس المستوفى** وهو ما كان "ركناه، أي لفظاه، من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلا، أو بأن يكون أحدهما حرفا والآخر اسما أو فعلا، وهو قليل الشيوع في قصائد المدونة " قدور ، يدور" ، "زرقا، ترقى" في (النص 10). أما **الجناس المضارع** وهو ألا يختلف اللفظان إلا في حرف متشابه في المخرج مثل "ينهون وينأون"[2]، ومن بين الأمثلة الواردة في المدونة، و "نراجي، نلاجي" (النص 4)، فالأولى تفيد الانتظار والثانية تعني الاضطراب، فالشاعر الشعبي من خلال هذا النوع من التجنيس تمكّن من وضع المتلقي أمام صورته وهو ينتظر حضور شيخه كي يقيل عثرته ويضمد آلامه. وكذا بين " الحجاج، العجاج" في (النص 12) والتماثل بين الكلمتين يتجلّى بين قوة الصوت الصادر عن الحجاج وهم يستغيثون بشيخهم وبين قوة الصوت الصادر عن الرياح الشديدة (العجاج).

أما **الجناس اللاحق** هو ما أبدل من أحد ركنيه حرف من غير مخرجه[3]، وهذا النمط كثير الشيوع في نصوص المدونة، مثاله: ما ورد في (النص 1) "هرج، درج، فرج" و "الكراسي، المراسي" و"الحراثة، الورّاثة"

– **النص 2**: "نحب، ندب" و "عون، كون" و "تتيّر، تشيّر".

– **النص 5**: "قوى، لوى"، "واصل، حاصل"، "الجوى ، الغوى، الدوا"

– **النص 6**: "يقمّر، يدمّر"، "رايس، غايس"

– **النص 7**: "الغير، الماير" ، "ليك، بيك"

– **النص10**: "تشرق، تبرق"، "همّة، غمّة"

– **النص 12**: و "الغيوب، الغروب"

[1] الحموي: خزانة الأدب وغاية الإرب، ج1، تحقيق كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط2، 2005، ص385.

[2] المرجع نفسه، ص 414.

[3] المرجع نفسه، ص414، 415.

– **الجناس المصحف:** وهو ما تماثل ركناه وضعا واختلفا نقطا كـ " يشقين، يشفين"[1]، ومثاله ما ورد في (النص 4) "المخير، المجير". **أما جناس الاشتقاق:** هو ما يرجع فيه اللفظين إلى أصل واحد[2]، وبالعودة إلى المدونة نجد أن هذا النوع كثير الورود في النصوص الشعرية ومن أمثلة ذلك:

النص 2: "نرنو، رنّان" و "يورد، موارد" و"يصقل، صقلان"

النص 3: "المجنون، جنونه"

النص 5: "الأبصار، بصرة"، "القيل، القالة"، "العليل، علّة"، "نشرب، شرابو"

النص 6: "غاساش، غايس"

النص 7: "حب، المحبوب" و "العروش، عرشي"

النص 10: "الولد– لوليدو" و "سيد – الاسياد"، "ندعي، دعوتي"

تكرار الألفاظ المتقاربة في المعنى واللفظ منح النصوص الشعرية جرسا موسيقيا متماثلا من جهة، وساهم في تعزيز المعنى وتأكيده لدى المتلقي، فمن خلال التجنيس الوارد بين" يصقل، صقلان" يسعى الشاعر إلى إقناع مريدي الطريقة ومتلقي الخطاب، عمّا سيجنيه من تنقية للقلب وتهذيب للنفس عند نيل رضا الشيخ وبركته بزيارة ضريحه، ومن خلال تماثل "العليل، علّة" أراد الشاعر بعث الخوف في نفس المتلقي عمّا يصيب أعداء الطريقة حيث تتضاعف عللهم بمعاداتهم لشيخهم وطريقته، ومن خلال "غاساش، غايس" سعى الشاعر الشعبي الصوفي بدفع المتلقي إلى الشعور بمكانة شيخه وما يتمتع به من قدرات خارقة.

– **الجناس المحرّف:** وهو ما اتفق ركناه في أعداد الحروف وترتيبها واختلفا في الحركات سواء كان من اسمين أو فعلين أو اسم وفعل أو من غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات[3]، وهو

[1] الحموي: المرجع السابق، ص441.

[2] المرجع نفسه، ص 397.

[3] المرجع نفسه، ص 444.

نادر الورود في قصائد المدونة ولم نعثر على هذا الصنف من التجنيس إلا في (النص 9) " الخطرة، الخاطر" فالأولى تفيد السفر وما فيه، وتفيد الثانية الأفكار التي تمر بالبال.

– **الجناس المقلوب:** وسمّاه "قوم جناس العكس، وهو الذي يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب، كقوله تعالى حكاية عن هارون: «**خَشِيتُ أَنْ تَقُولَ فَرَّقْتَ بَيْنَ بَنِي إِسْرَائِيل**»، ومنه قول النبي: «**يقال لصاحب القرآن يوم القيامة اقرأ وارقأ**»[1] ولم نعثر في نصوص مدونتنا إلا ما ورد في (النص 9) "لاح، حال" وفي (النص 7)"عرشي، عشير".

– **الجناس المجوف:** وهو ما زيد بحرف في وسط أحد ركنيه، ومثاله ما ورد في (النص 1) "سيدي، سنيدي" و "عروش، عرفوش".

– **الجناس المطرّف:** وهو ما زاد أحد ركنيه على الآخر حرفا في طرفه الأول[2]، ومثاله "واجي، الجواجي" و "الحريقة، ريقه" في (النص 4)، وحتى يستثير المتلقي حول قدرات شيخه استخدم الشاعر الشعبي الصوفي في (النص 8) أسماء مدن متجانسة تجانسا مطرفا "قاس، فوقاس"، وفي (النص 10): **بين** "جامع، مجامع".

- **التكرار:**

يعد التكرار من بين الظواهر الأسلوبية التي يحققها الشعراء بصورة مكثفة في خطاباتهم الشعرية، ويعرّف بأن "يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو لغرض من الأغراض"[3]، فهو ظاهرة تشيع في قصائد الشعراء للتعبير عمّا يجتاح دواخلهم وأفكارهم بتشكيل نغم موسيقي يمنح القصيدة كثافة إيقاعية وثراء فنيا ودلاليا.

[1] الحموي: المرجع السابق، ص456

[2] المرجع نفسه، ص437.

[3] المرجع نفسه، ص456.

ولم يغيب الشاعر الشعبي الصوفي التكرار عن قصائد المدونة، ليتجلّى كميزة صوتية أضفت على النصوص إيقاعا موسيقيا مفعما بقيم بلاغية وأغراض دلالية، تستسيغه آذن المتلقي وتؤثر فيه، فهو "يشدّ الانتباه إلى أهمية الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص، في نفس الشاعر"،[1] وقد استعان الشاعر الشعبي بأسلوب التكرار بمختلف أنماطه "تكرار الصوت، وتكرار الكلمة وتكرار الجملة ثم تكرار اللازمة".

– **تكرار الصوت**: لفحص الأصوات المتكررة ودلالاتها في نصوص المدونة وقع اختيارنا على المواضع والمقاطع الشعرية التي تجلت فيها المعتقدات والممارسات الطقوسية الصوفية:

– **تكرار الأصوات المجهورة**: الأصوات المجهورة هي "الباء والجيم والدال والذال والراء والزاي والضاد والظاء والعين والغين واللام والميم والنون" مع الواو والنون عند النطق.

صوت النون: صوت النون المجهور كثير الشيوع في النصوص أو المقاطع الشعرية التي يطغى عليها اللوم والعتاب والشكوى والألم والحرقة، ففي (النص 1) تكرر صوت النون 135 مرة وهو حرف يحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء، فالشاعر يئن متألما لصدود شيخه معاتبا نفسه، غارقا في الدموع ولا يعرف طعم النوم بسبب شوقه لشيخه وتعلّقه به، وفي (النص 7) تكرر حرف النون 165 مرة وهو ما انسجم مع دلالة النص فالشاعر يناجي شيخه شاكيا باكيا عداوة أهله وهجرانهم له بسبب تخليه عن طريقتهم وتمسكه بطريق صوفي آخر (التجانية)، وفي (النص 9) تكرّر صوت النون 122مرة ليبقى مرتبطا بالحزن والبكاء ليساعد الذات الشاعرة على التخلّص من آلامها وأحزانها الكامنة في عمقها، والتأثير في المتلقي حتى يشاركه وجدانيا باثا أشواقه لزيارة الضريح ووصال المحبوب، فصوت النون من الأصوات التي تعكس وجد الشاعر وحالته الشعورية فهو صوت أنفي مجهور يكشف دلالات البكاء والألم التي تنتاب الشاعر الصوفي، لهذا يكثر شيوعه في قصائد الحب الولوي والشوق لزيارتهم، هذا ونجد الشاعر الشعبي الصوفي قد استعان ببعض الألفاظ التي تتضمن دلالات الحرقة

[1] فيصل صالح القصيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 176 نقلا عن نازك الملائكة، ص275-276 (بتصرف)

والأسى (نعيّط، انادي، حرمت النوم، أصهادي، نبكي، دموعي، لا طايق صبر، نشكيلك، داويني، عادوني، حيّر نومي، شيّن، فانيه، يثقبني، مشعال، دموعي، حمّان، صاليه، هبّلني، المحنة، محزون).

صوت الدال: نلاحظ أنّ صوت الدال قد تكرر كثيرا في قصائد المدونة، وهو صوت شديد انفجاري يتسم بالقلقلة، تولدت عنه موسيقى قوية تنسجم مع الدلالة العامة للنص التي يعبّر عنها الشاعر الشعبي الصوفي في (النص 6)، فبقلقلته حقّق في النص نوعا من الحركة والاضطراب التي توحي بحركية الرحلة وتوتر الشاعر لوصال المحبوب وممارسة الطقوس، وتحاكي شدته –حرف الدال– شدة اعتقاد الشاعر وتمسّكه بشيخه التي دفعت به إلى مواجهة مخاطر الرحلة من عبور الفيافي والصحاري الموحشة.

صوت اللام: تكرر صوت اللام في (النص 7) حوالي 122 مرة، وبنطق صوت اللام ينحرف اللسان وهذا يتطابق تماماً مع انحراف الشاعر الشعبي عن طريقة عشيرته وأجداده، وتمسكه بطريق صوفي جديد، وجهر صوت اللام يحاكي جهر الشاعر وإعلانه بتخليه عن طريقة أهله وتحدّيه لهم من جهة، كما أنه يحاكى جهره بمعاناته وتألمه لمعاداتهم له وتخليهم عنه من جهة ثانية، و قد عبّر الشاعر عن موقفه من خلال بعض الكلمات (اللّوم، هبّلني، جلبني، سلاحي، أجبر حالي، جلوج العقل، خلّاني).

صوت الراء: تكرّر حرف الراء المجهور في أكثر من قصيدة (النص 2)، (النص 3)، ويتميّز صوت الراء بالتكرير أي تكرر ضربات اللسان حال النطق به يجعل المتلقي يشعر بتوتر الشاعر الشعبي الصوفي واستمراره في ممارسة طقوسه الصوفية من جهة، كما أضفى على القصيدة جوا مشحونا بالحركة والضجيج فهو يحاكي توتر وحركة الشاعر ومريدي الطريقة وهم يؤدون ممارسة طقوس الزيارة المفعمة بالحركة والضجيج.

– **تكرار الأصوات المهموسة** : استخدام شعراء المدونة للأصوات المجهورة، لم يغيب تكرار نظيرتها المهموسة في مدونتنا الشعرية، والحروف المهموسة هي " السين، الكاف، النون، الفاء، الحاء، الثاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، القاف، الهمزة، الطاء"

صوت الحاء : كرّر الشاعر صوت الحاء في (النص9) حوالي 55 مرّة فلا يكاد يخلو منه بيت من أبياته، فتكرار حرف الحاء الرخو المهموس ينسجم مع حالة الضعف التي تطغى على الذات الشاعرة وفتورها نفسيا وبدنيا، فالشاعر تمكّن منه الأرق والفتور بسبب السّهر الذي لازمه لفترة حتى كاد يفنى بدنه بسبب لواعج الشوق والأسى وعدم وصال المحبوب، وحمل تكرار صوت الحاء الدلالة نفسها في (النص 4) حوالي 33 مرة، فحرف الحاء بضيق مخرجه يناسب حالة الضيق والضعف التي يعانيه الشاعر بسبب المرض الذي أنهك جسمه.

صوت القاف: يتميز حرف القاف الوقفي المهموس بشيء من الشدة والصلابة كونه ينطق كافا مجهورة g فهو صوت مهموس شديد انفجاري لجأ الشاعر الشعبي الصوفي إلى تكراره في (النص 9) حوالي 84 مرة، حاملا دلالة الصراع المحتدم الذي يعيشه الشاعر في نفسه بين لواعج الشوق والرغبة في وصال المحبوب، وبين موقع ضريح شيخه الذي يحول دونه أراض بعيدة مقفرة ومضايق واوعار مغيمة بفعل السراب، كما يوحي صوت القاف بدلالات المواجهة بين الشاعر ومخاطر الطريق التي يسعى الشاعر لاجتيازها.

كما تكرر صوت الكاف 73 مرة في (النص 7) ممثلا بضمير المخاطب في أغلب مواطنه، وهو ما انسجم مع شدة ولائه لشيخه من جهة، وشدة تصديه لأهله ومواجهته لهم، فتكرار حرف الكاف الشّديد حاكى شدة الصراع المحتدم الذي يعيشه الشاعر بين نبذ الأهل والتمسك بمعتقد صوفي غير معتقدهم.

حرف الهاء:

تكرّر حرف الهاء في نهاية قافية الشطر الثاني من كل بيت من أبيات القصيدة (النص 9) بشكل يتماشى مع حالة الشاعر التي تحتاج إلى تخفيف حالة الشوق التي تهيمن عليه، فبحرف الهاء المهموس الرخو الذي لا يحتاج إلى شدّة عند نطقه، تمكن الشاعر من إفراغ آهاته ومآسيه خاصة وأنها قد وردت مردوفة بالياء التي عزّزت انكساره.

– تكرار الأصوات الصائتة:

تكرّرت حروف المد أو ما يعرف بالصوائت "الألف" و "الواو" و "الياء" في مقاطع وقصائد المدونة، وبخاصة الألف، فهي أكثر سماعا لدى المتلقي ، لهذا نجد الشاعر الصوفي كثّف من توظيف صائت الألف بشكل كبير لما له من قدرة على بث انفعالاته وكشف أفكاره الصوفية ومساعدته على إيصال استغاثته لشيخه، وإيصال صوته لمريدي الطريقة للالتزام بمبادئها والاقبال على ممارسة الطقوس، فصائت الألف يمكن الشاعر من إبلاغ صوته للمتلقي، أما صائت الياء فقد حاكى آلام الشاعر وانكساره لعدم وصال شيخه والوقوف عند ضريحه (النص9)، كما ناسب صائت الياء انكسارات الشاعر لمعاداة أهله وتخليهم عنه بسبب تمسكه بمنهج صوفي غير منهجهم (النص 7)، أما صائت الواو الطويل ورد بنسبة أقل معبّرا بها عما ينتابه من مواجيد صوفية "نومي، دموعي، غيثوني، مجذوب، نهوم، مفطوم...". توظيف الصوائت بهذا التباين يجعل المتلقي مندمجا في حالات الانفعال والهدوء التي تنتاب الشاعر الشعبي الصوفي.

- **تكرار الكلمة:**

هذا ونجد الشاعر الشعبي الصوفي قد لجأ إلى تكرار الكلمة من أسماء وأفعال، لما لها من فعالية في تعزيز الإيقاع وإثراء دلالة النص الشعري، ومما هو لافت للنظر أنه من بين الألفاظ التي تواترت أكثر من مرة في نصوص المدونة، الألقاب أو الأسماء التي اختارها الشاعر الشعبي لشيخه ومن ذلك كلمة "شيخ، الشيخ، شيخنا، شيخي"، فقد وردت حوالي خمس وعشرون 25 مرة في نصوص المدونة كاشفة مقام ومكانة شيخه في نفسه ونفوس تابعيه، وقد وردت الكلمة متبوعة بياء المتكلم تارة، بما يوحي بالانتماء والتمسّك بالمعتقد الصوفي، ونون المتكلمين تارة أخرى للدلالة على الانتماء والإحساس بروح الجماعة والرغبة في تقوية المعتقد من خلال تقوية الوعي الجمعي ومنحه قوة وثباتا بالالتفاف الجماعي حول الضريح، وبكاف المخاطب تارة أخرى للدلالة على حرص الذات الشاعرة على التأثير في مريدي الطريقة وحملهم على الاعتقاد بطريقة الشيخ بالابتعاد عن ملذات الدنيا والمواظبة على ممارسة الطقوس

(النصوص 1،2، 5، 9)، فيما انسجمت مع دلالات الإلحاح والحرص على اثبات الانتماء لطريقة الشيخ (النص 7).

هذا وقد كثّف الشاعر الشعبي الصوفي من تكرار الأسماء والألقاب التي اختارها لوليه "سيدي، سيدنا"، كلمة " شيخ، شيخنا"، "رايس" ، "سلطان، سلطاني"، " محبوب، محبوبي" 4 مرات، "قطب، أقطاب" حوالي خمس مرات، كلمة "غوث" حوالي 4 مرات، وغايته من هذا التكرار الإعلاء من شؤون شيوخهم وتعزيز مكانتهم من جهة، وإقناع المتلقي وبعثه على الاعتقاد والإيمان بهم.

ولجأ الشاعر الشعبي في نصوص المدونة إلى تكرار كلمتين متواترتين في أكثر من قصيدة "سيد الطلبة، سيد العرب، سيد الصوفية"، "قطب الأوتاد، قطب الزهاد، قطب الصالحين" حاملا في طياته –التكرار– دلالات إقناع المتلقي بانتسابه واعتقاده بشيخ يعتلي أسمى مراتب الصوفية ويمتلك كافة سمات الهداية والصفاء والسريرة النقية.

ومن أكثر الألفاظ التي لجأ الشاعر الشعبي الصوفي إلى تكرارها في نصوص المدونة الكلمات التي تندرج في سياق الاستغاثة والمناجاة "نعيط، عياطي"، "انادي، ناديت" ، "صرختك، صرخة"، " غيثني، غيثنا، غيثوني، غيث"، "نطلب، طلبتي"، "داويني، داوِ" ، "نتوسل، نتوسلك"، وهو تكرار مكنه من تعميق دلالة النص بالإفصاح عما يجول في مكنوناته الداخلية.

ولأهمية الممارسات الطقوسية في حياة الصوفي الشعبي نجد الشاعر قد كرّر ألفاظا عديدة توحي بأداء الطقوس والاستمرار فيها لما لها من فضائل في نيل البركة وصقل النفس وتهذيبها، فمن ذلك جاء تكرار كلمة "ذكر، مذاكروا" 7 مرات، وكلمة "حضرة" 4 مرات، "حضاري"، "نقصر، تقصير"، كما تكرّرت كلمة "نزوروا" في بداية كلّ دور في (النص1).

هذا ونجد الشاعر قد عمد إلى تكرار الضمائر، ففي (النص 7) كرّر الشاعر الضمير "أنت" المشخص لذات وليّه حوالي 7 مرات، وهو ما يوحي بحاجة الشاعر إلى سند يسانده لمجابهة الحياة بكل تقلّباتها بعد أن تخلّى عنه الأهل والأقارب، ونجد تكرار الضمير المتكلم "أنا" في أكثر من قصيدة للدلالة على التعلّق والانتماء.

- **تكرار الجملة:**

كرّر الشاعر الشعبي في (النص 5) عبارة "صلّوا على النبي"، و عبارة "زيدوا الصلاة على محمد"، وفي (النص 2) ورد تكرار "هياو نزورو يا الاخوان" تأكيدا على أهمية ممارسة الطقوس، ولعل تكرارها بصفة دورية " بين الدور والآخر" جاء بناء على دورية الطقوس التي تمارس بصفة دورية.

ثانيا: المستوى التركيبي وأثره على دلالة الشعر الشعبي الصوفي:

يعد المستوى التركيبي أحد أهم المستويات اللسانية التي اهتم بها اللغويون، حيث تعنى بدراسة بناء الجملة ووظائفها التركيبية، فدراسة "التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين"[1].

I. تراكيب الجمل :

من خلال تفحصنا لنصوص المدونة تبين لنا اعتماد الشاعر الشعبي الصوفي على العديد من التراكيب والجمل التي تقسّم في اللغة العربية إلى تراكيب خبرية اسمية وفعلية، وأخرى إنشائية من نداء وأمر ونفي واستفهام و...، ولدراسة تراكيب النصوص الشعرية يعتمد الدارس على "دراسة جزء من الجملة أو الجملة كاملة إلى دراسة الفقرة ومن ثمّ النص بأكمله فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الأدبي".[2]

ولملامسة الأبعاد الدلالية المبثوثة في قصائد المدونة موضوع الدراسة، سنقف عند دراسة أبنية الجمل وأنماطها داخل النصوص الشعرية، باستجلاء الجمل التي حرص الشاعر الشعبي الصوفي على توظيفها للتعبير عن تجربته الصوفية الشعبية، وسيكون تركيزنا على التراكيب الواردة في (النص 9)، مع الوقوف عند بعض الأمثلة الواردة في نصوص أخرى لتحديد أنماط الجمل التي يوظفها الشاعر الشعبي الصوفي للتعبير عن أفكاره ومعتقداته الصوفية الشعبية.

[1] أماني سليمان داود: المرجع السابق، ص 97.
[2] المرجع نفسه، ص 98

1.الجمل الفعلية:

للتعبير عن تجربته الصوفية لجأ الشاعر الشعبي الصوفي إلى توظيف الجمل الفعلية بما يعزز معتقداته وممارساته الصوفية الشعبية، فنجده ومن خلال نصوص المدونة الشعرية قد استعان بمختلف أنماط الجمل الفعلية، من جمل ماضية و أخرى مضارعة، وجمل أفعالها في الأمر.

ويتجلّى استعمال الشاعر الشعبي الصوفي للأفعال الماضية في (النص 9) بقول الشاعر:

حَيَّـرْ نُـومِي بِالسَّـهَرْ لاَ لِـي فَتْـرَة شَـيَّنْ حَـالِي وُالْبَـدَنْ دَابِـمْ فَانِيـه
يُثَقْبَنِـي مِشْـعَالْ وُدْمُـوعِي مَطَـرَة وْيُعْرُضْـنِي حُمَّـانْ فِـي الْكَبْـدَة صَـالِيهْ
هَبَّلْنِـي تَفْكَـارْ عَـنْ قَلْبِـي يَطَـرَا بِالْمِحْنَـهْ مَحْـزُونْ حَتَّـانْ نْلاَقِيـه

لجأ الشاعر الشعبي في مقطوعته الشعرية إلى توظيف خمس جمل فعلية مستهلا القصيدة بالأفعال الماضية الدالة على تحقّق الفعل وثبوته "حيّر، شيّن" ليختمها بالفعل "هبلني"، بشكل يوحي لمتلقي الخطاب بأن الشاعر قد قضى مدّة طويلة وهو يعانى ويكابد آلام الشوق لوصال المحبوب، من سهر الليالي إلى فناء البدن، إلى أن وصل به الأمر إلى فقد الإدراك، كل هذا يوحي بثبات الشاعر واستقراره على التمسّك بشيخه والتعلّق به.

وهو يكابد آلام البعد استعان الشاعر بالأفعال المضارعة "يثقبني، يعرضني" دلالة على استمرار معاناته ما لم يعانق ضريح شيخه، وهو ما يوحي باستمرار تشبثه بمعتقده الصوفي وإصراره على وصال المحبوب.

يعود الشاعر في آخر القصيدة لاستخدام الفعل الماضي "بليت" بما يوحي بثباته على حب شيخه، ليلحقها بالفعل المضارع "نتلذذ" بما يوحي على استمرار حبه له وتجدده :

بِالتَّجَـانِي بْلِيـتْ مَـا عُـدْتِشْ نَبْـرَا نِتْلَـذْذ بِـالْغَرَامْ لاَ تِبْـدِيلْ عْلِيـهْ

ويواصل الشاعر الشعبي في توظيف الأفعال المضارعة في باقي أبيات القصيدة:

نْـوَادَعْ لَحْبَـابْ فِـي ذِيـكْ الْبُكْـرَة وُنـذْخرْ فِـي الْمَلْجـومْ نْصِـيبُه تَنْزِيـهْ
عَـنْ بَـاقُوزَة شُـورْ تُوسَـاعْ الصَّـحْرَا سْـيُوفْ الـرِّتْمِ تْبَـانْ مِـنْ وَرَّادْ الْهِيـهْ
عَـنْ سِـيفْ السُّـلْطَانْ وُامِّيـهْ الْحَجْـرَا وُالْفِرْجَـانِي قنَـاعْ لِلْعَطْشَـانْ يْجِيـهْ
الْبُـرْجِ الثَّالِـثْ وُالْمِقَاسِـمْ لِلظْهْـرَة والْعَكْـرَشْ يُوسَـاعْ عَ لَـزْرَقْ نِطْوِيـهْ

في رحلته نحو الضّريح وظّف الشاعر أفعالا مضارعة "نوادع، نذخر، يجيه، نطويه.." بما يوحي بحركية الرحلة، فهو يمتطي الحصان ويودع الأهل ويتأهب حاملا عدّة سفره، ويعبر الأراضي الموحشة، فالأفعال المضارعة توحي بحركية الرحلة وامتدادها من جهة، وحيوية ونشاط الشاعر الشعبي كيف لا وهو يشدّ الرحال متشوقا شغوفا لمعانقة الضريح.

واستعانة الشاعر الشعبي بالأفعال المضارعة في حديثه عن رحلاته وممارساته الطقوسية بصورة توحي بالحركية والحيوية والامتداد، تجلى في العديد من قصائد المدونة، ففي (النص 2) يورد الشاعر الأفعال المضارعة "نزوروا، نمشوا، ندب، يبري، يرتاح، تسطع، يبعد، يذكر، يشرب نرنوا، نطووا، يورد، نملوا، تعرض، نتبركوا..."، وفي (النص 6) استعان الشاعر الشعبي بالأفعال المضارعة للتعبير عن رحلته نحو ضريح شيخه "نركب، نغرب، نقطع، نطرب، نلقى، تورد"، فورود الأفعال المضارعة في قصائده يعبّر عن استمرار الممارسات طقوسية وتجدّدها في جو مشحون بالحركة والنشاط والتجدد، فهو يقطع الصحاري، ويصل لينطلق في أداء طقوسه من أذكار وأوراد، فتوظيف الأفعال المضارعة "يظهر التجدد في الحدث الصوفي، مع الاشارة إلى استمرارية هذا الحدث، إذ أن الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد"[1]

ويتبدى استعمال الأفعال المضارعة في قول الشاعر:

تمْاَسِينْ نْـزُوزْ عَـنْ وَسْـطِ الدَّشْـرَةْ — الْحَـاجْ عْلِـى الْمُوهَـابْ وُالضُّـرّ يْدَاوِيـه
مْقَـامُو يِزْيَـانْ يِرْهِـبْ مِ النّظْـرَة — وُمِـنْ شَـافْ الأَسَـدْ يَرْجَـعْ عَـنْ تَالِيـه
بَـابْ اللهْ مَفْتُـوحْ فِـي ذِيـكْ الْحَضْـرَة — بِضْـمَانْةِ الرَّسُـولْ صَـلّى اللهْ عَلِيـهْ
عَـنْ بابـه نِرْتَـاحْ نْطْلُـبْ يَـا فْقَـرَا — سَـعْدِ الّلـي أتَـاهْ بِـالْخَيْرِ يجَازِيـهْ

يورد الشاعر الأفعال المضارعة "نزور، يداويه، يزيان، يرهب، يرجع، نرتاح، نطلب، يجازيه" بشكل مكثّف "نزور، نرتاح، نطلب، نرحل" يوحي باستمرار الشاعر في التعلق بمحبوبه وتجدّد طاقته الروحية واستمرارها ما دام ملازما له. بينما توحي الأفعال المضارعة الواردة في أبيات القصيدة "يداويه، يجازيه، يسقيه، يسمع، يجيه تمنحني، يرزيه، ترميه، تدركني، يضوي، يجعل، نحميه، " باستمرار إغاثة

[1] أماني سليمان داود: المرجع السابق، ص 104.

الشيخ لمريديه وامتداد نصرته لهم أينما كانوا، وهو ما يسهم في بعث الأمل والطمأنينة في نفس من يريد سلوك مسلك الطريقة، حيث ملازمة الشيخ لأتباعه لا تنقطع بل تبقى في تجدد واستمرار ما دام المريد متعلّقا بشيخه ومحافظا على عهده إلى غاية يوم المنية، أمّا الأفعال" يرزيه، ترميه، يرهب، يرجع" فقد وردت لتوحي بامتداد قدرات شيخه الخارقة لإلحاق الأذى بأعدائه.

وظّف الشاعر الشعبي الصوفي فعل الأمر في قصائده تارة راجيا، وتارة ناهيا آمرا:

غِيثُـــونِي بِرْجَـــالْكُمْ لِينَـــا نُصْـــرَا مِـــنْ عَـــادَانِي لِيـــكْ فِـــي الْغَـــامَقْ تِرْمِيـــهْ

جِيرُونِـــي بِـــالْعِزّ لاَ نَقْبَـــلْ حُقْـــرَهْ لاَ نَقْبَـــلْ بِالْعَـــارْ لاَ نَـــاشْ امَّالِيـــهْ

وفي نفس النص يقول الشاعر:

احْمِينِـــي يَـــا كْـــرِيمْ مُقِيـــلْ الْعَثْـــرَهْ آ سَـــتَّارْ الْعُيُـــوبْ أَنَـــا عِيبِـــي غَطِيـــهْ

تبرز أفعال الأمر "غيثوني، جيروني، احميني" الحالة الانفعالية للشاعر فهو يطلب الحماية والنصرة من الأعداء خوفا من الحاق العار به.

وتوظيف الشاعر الشعبي لأفعال الأمر بصورة تكاد تطغى عن قصائد الشاعر الشعبي الصوفي غالبا ما ترد مشحونة بدلالات الانفعال والقلق التي تعتري الشاعر من سوء المآل ورغبته في تحرير النفس البشرية من الشهوات والسمو بها عندما يتوجه بخطابه للنفس ومريدي الطريقة آمرا ناهيا بالابتعاد عن زخرف الدنيا ومعاصيها "**رومي** الأعمال الصحيحة" (النص 1)، "**اترك** عليك شهوة نفسك" (النص 5)، هذا وقد وظف الشاعر الشعبي الصوفي أفعال الأمر عندما توجّه بخطابه لأتباع الطريقة حاثا إيّاهم بالحرص على مداومة الذكر وممارسة طقوسهم الصوفية ومع الفروض **الـزم** وردك" (النص 5).

يمكننا القول بأنّ الشاعر الشعبي قد استعان بعدد من الجمل الفعلية للتعبير عن تجربته الصوفية الشعبية، معبرا عن تعلّقه بشيخه وتشبثه بمعتقده الصوفي، وممارساته الطقوسية، فوردت الأفعال الماضية بما ينسجم مع دلالات الثبوت والاستقرار على حب شيخه والتمسك بطريقته، بينما وردت الأفعال المضارعة بما يناسب دلالات الحركة والحيوية والتجدد والامتداد، فيما انسجمت أفعال الأمر بدلالات الانفعال، كل هذا جعل المتلقي يستشعر مواجيد الشاعر التي تباينت بين الثبوت والحركة والانفعال.

2. الجمل الاسمية:

تكشف نصوص المدونة عن استعانة الشاعر الشعبي بالجمل الاسمية، والتي تماثل نظيرتها الواردة في الشعر الفصيح إلا من حيث اختلاف الحركات الاعرابية حيث تطغى السواكن على أواخر الكلمات في لهجة الشاعر الشعبي الصوفي، وقد يوظف الشاعر جملا اسمية يرد فيها المبتدأ والخبر مفردين وقد يكونان شبه جملة، وقد يرد الخبر جملة فعلية، وقد يتعدد المبتدأ، كما قد يتعدد الخبر.

وباعتبار الجملة الاسمية تفيد ثبوت الوصف والاستقرار عليه دون النظر إلى حدوث أو استمرار، لأن الاسم "يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات"[1]، استغلّ الشاعر الشعبي توظيف الجمل الاسمية في مواضع الوصف، من ذلك قول الشاعر:

وَطْنُــو جَــانِي بْعِيــدْ لاَ عِنْــدِي قَــدْرَةْ ظَهْــرَةْ تَــازَهْ شُــورْ نَــا سِــرِّي نَحْكِيــه

استهل الشاعر البيت بمبتدأ تشكل في كلمة مضافة "وطنو" وتقديره (وطن الشيخ) ليأتي الخبر اسما مفردا "بعيد" دلالة على تأكيد بعد الضريح، ويتجلى هذا النمط في بيت آخر بما يفيد ثبوت وتأكيد العناية الإلهية واستجابة الدعاء في حضرة الشيخ وعند ضريحه:

بَــابْ اللهْ مَفْتُــوحْ فِــي ذِيــكْ الْحَضْــرَة بِضْــمَانْةِ الرَّسُــولْ صَــلّى اللهْ عَلِيــهْ

هذا ونجد الشاعر الشعبي يفتتح الأبيات الشعرية التي يعدد فيها مناقب شيوخه بالجمل الاسمية:

التَّجَّــانِي طَبِيــبْ لِينَــا بْــلاَ فْخْــرَةْ مِــنْ كِيسَــانْ السِّــرْ لَحْبِيبَــهْ بِسْــقِيهْ
الفَــوتِي بُوسِــيفْ مَــاحِي لِلْكُفْــرَهْ لاَ يَرْضَــى بِالْعَــارْ لِلَــي هُــوَ لِيــهْ
ابْــنِ الْعِلْمِــي طَرْشُــونْ بِيبَــانْ الصَّــحْرَا وِيــحْ اللَّــي عَــادَاهْ بِالْمَخْلَــبْ يِرْزِيــهْ
سِــي دَحَّــهْ نَغَّــارْ لَعْــدَانَا قَهْــرَا بِــنْ عَبْــدِ الصَّــادَقْ جَارْنَــا نَادِيــتْ عْلِيــهْ

لمدح شيوخه ووصف قدراتهم الخارقة افتتح الشاعر الشعبي أبياته الشعرية بجمل اسمية بسيطة ومتشابهة (مبتدأ مفرد مع خبر بأسماء معرّفة تلتها أسماء تفيد بالخبر واصفة قدرات الشيوخ " طبيب، ماحي للكفرة، طرشون، نغّار"، وأراد الشاعر الشعبي من اختيار هذا النمط من الجمل وفي هذا الموضع

[1] أماني سليمان داود: المرجع السابق، ص99.

بالتحديد ترسيخ فكرة الاعتقاد وتثبيتها لدى المتلقي، فشيوخه شجعان ويتمتعون بقدرات خارقة في إغاثة مريديهم وإلحاق الضرر بأعدائهم .

ووردت الجمل الاسمية في قصائد المدونة حاملة دلالة التثبيت والتوصيف في (النص 6) :

الـتِّـجَـــانِـــي رَايِـــــــــسْ بَـحْـــرَهْ لَا غَـاسَـاشْ غَـايِـــسْ

ويقول:

الـتِّـجَـانِـي فِـي فَـاسْ بَـعَّـــــدْ دُونُـو حَـالَـــهْ الّـغِـيـــمْ رِكَـــدْ

وقد تفنّن الشاعر الشعبي في توظيف الجمل الاسمية للتعبير عن أفكاره ومعتقداته الصوفية، بتوظيف الجمل الاسمية المركبة، إذ وردت في صورة مبتدأ وأسند له ثلاث أوصاف ليتعدد الخبر:

الـتِّـجَـــانِـــي عِـــــــزِّي مَـحْـبُـوبِـي و ذِخَـايِـرْ كِـنْـزِي

كما ورد المبتدأ ضميرا منفصلا والخبر مفردا مضافا في (النص 7)، إثباتا منه لقدرات شيخه الخارقة التي يتمتع بها من جهة، و تأكيد انتمائه له دون غيره من جهة ثانية:

جِلَبْنِي لِيكْ الّـحُبْ يَاصَاحِبْ ضَنِّي وانْتَ سْلَاحِي لِلّمِكَارِهْ نِفّتِنْ بِيكْ

ويتعدد المبتدأ في (النص 7)، بينما ورد الخبر جملة فعلية:

نَـفّسِي وابْلِيسْ والّهَوَى زَادُو عَنِّي اتَـفّقُو عِدْيَانْ بِينْهُمْ وَلّيتْ حْقِيرْ

وقد تأتي الجملة الاسمية مؤلفة من مبتدأ مفرد وخبر جملة فعلية:

حَـــرَازِمْ بِالشِّـــيخْ تَمْنَحْنِـــي بْنَظْـــرَة ابْـنِ الّمِشْـرِي مَحْبُـوبْ فِـي قَلّبِـي نِبْغِيـهْ

وفي نفس النص:

مْقَـــامُو بِزْيَـــانْ بِرْهِـــبْ مِ النّظْـــرَة وُمِـــنْ شَـــافْ الأَسَـــدْ يَرْجَـــعْ عَـــنْ تَالِيـــه

ويقـول:

التِّجَّـــانِي ظْهَـــرْ بَاسْـــرَارَهْ قْمْـــرَا الّحَـــاجْ اعْلَيَّـــهْ قَـــالْ حْبِيبِـــي نِحْمِيـــهْ

وفي **النص 6**، يقول الشاعر:

الّـقَـنّـــــاصْ يْـقَـــمِّـــــــرْ لَا يَـخْـطَـى وِيـنْ بِـسْـنِـــــــدْ

ويقول :

نْرُوحُـــوا لّـجَـامِـــعْ الّحَـضْـــــرَةْ جَـامِـــعْ الـشِّـيـــخْ يَـظْـهَـرْ نُـــورَهْ

ويقول:

يَبْـدَا عَـلِـيـنَـــا بِـالـتَـوْعِـيـــــظ مِـذَاكْـــرُو تِـشْـفِـي الْـمَـرِيـــضْ

من خلال الأبيات السابقة ننتهي إلى أن مقام وصف الشيوخ ومدحهم، وتعداد مناقبهم والإشادة بأورادهم وطقوسهم وما تمنحه من شفاء لمريدي الطريقة، اقتضى من الشاعر الشعبي الصوفي توظيف الجمل الاسمية في هذه المواضع.

3.التقديم والتأخير:

قد يلحق بناء الجملة تغييرات عديدة بتقديم ركن وتأخير آخر، وغالبا ما تعزّز هذه الظاهرة الأغراض الإيقاعية والجمالية والدّلالية للنصوص الشعرية لأن "الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوبا بالمعنى الأدبي وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة، كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام، وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة "[1]

وبتزاحم أفكار الشاعر الشعبي الصوفي المتولدة عن انتمائه الصوفي المعتقدي نجده قد وظّف تقنية التقديم والتأخير في صور عديدة انسجمت مع دلالة النصوص، فمن صور تقديم الجار والمجرور نجد:

فِـيهُمْ لَمْجَـدْ نَـرَاهْ عَلَـى خْـدُودَهْ حَمْـرَا وَاصْـــحَابُو كَالبُـــدُورْ جِمْلَـــهْ لاَذْو بِيـــهْ

تقدم الخبر الوارد جارا ومجرورا "فيهم" على المبتدأ "لمجد" وذلك للتأكيد على منزلة الوفد الذي سيرافقه لحظة الاحتضار.

ونجد أيضا:

فـــي بَحْـــرِ الْمُوجَـــاتْ مْيَـــاهُو كَثْـــرَه يَسْـــمَعْ مِـــنْ نَـــادَاهْ مِ لَبْعَـــادْ يْجِيـــهْ

وأيضا:

بِالتِّجَـــانِي بْلِيـــتْ مَـــا عُـــدْتِشْ نَبْـــرَا نِتْلَـــذْ بِـــالْغَرَامْ لاَ تِبْـــدِيلْ عْلِيـــهْ

[1] محمد عبد المطلب: المرجع السابق ، ص337.

وتقدير الكلام "ابليت بالتجاني" بتقديم الجار والمجرور "بالتجاني" عن الفعل + التاء الضمير في محل رفع فاعل "بليت"، وفي هذا التقديم يؤكد الشاعر تعلّقه الشديد بشيخه واكتفاءه بحبه حيث لا يرضى بديلا عنه.

ومن باب التقديم والتأخير نجد أيضا:

ابْـنِ الْعِلْمِـي طَرْشُـونْ بِيبـانْ الصَّـحْرَا وِيـــحْ اللَّـــي عَـــادَاهْ بِالْمَخْلَـــبْ بِرْزِيـــهْ

وقوله:

عَــنْ بابــه نِرْتَــاحْ نَطْلَــبْ يَــا فقّــرَا سَـــعْدِ اللَّـــي أتَـــاهْ بِـــالْخَيْرِ يجَازِيـــهْ

ونجد:

غِيثَـــونِي بِرْجَـــالْكُمْ لِينَـــا نَصْـــرَا مِـــنْ عَـــادَانِي لِيـــكْ فِـــي الْغَـــامَقْ تِرْمِيـــهْ

غالبا ما يحدث المصير والمآل حيرة وقلقا في نفوس الأفراد ومنهم الشاعر الشعبي الصوفي، لهذا نجده قد عمد إلى تقديم الجار والمجرور "بالمخلب، بالخير، في الغامق" عن الفعل والفاعل والمفعول به لغرض إيقاعي وآخر دلالي يؤثر في نفس المتلقي، فمصيره قد يفضي به إلى الهلاك إذا ما عادى شيخه وأنكر طريقته، ويكون مآله الخير إن سلك طريقته "بالخير يجازيه"، وكأنه من خلال هذا التقديم، شبه الجملة "بالمخلب ، في الغامق" أراد الشاعر أن يبعث الرعب في نفوس الأعداء، وبعث الطمأنينة في نفوس مريدي الطريقة بتقديم الجار والمجرور "بالخير" فأصل تركيب الجمل:

- بالمخلب يرزيه ---- يرزيه بالمخلب
- في الغامق ترميه ----- ترميه في الغامق
- بالخير يجازيه ------ يجازيه بالخير
- من كيسان السر لحبيبه يسقيه (تقديم الجار والمجرور مع المضاف (من كيسان السر) عن الفعل والفاعل والمفعول به .
- ونجد **تقديم المفعول فيه** (الظرف) مع المضاف إليه على الفعل والفاعل: عن بابه نرتاح

ومن صور التقديم والتأخير، نجد تقديم الفاعل على الفعل:

"التجاني ظهر" وأصل التركيب "ظهر التجاني"، يكشف هذا التقديم عن قلق الشاعر من عدم قدرته على زيارة شيخه فقدم الفاعل "التجاني" عن الفعل "ظهر" وكأنه يؤكد للمتلقي حضور شيخه ومرافقته له إلى غاية الاحتضار.

4.استخدام الضمائر:

بينت قراءتنا لقصائد المدونة استغلال الشاعر الشعبي الصوفي العديد من الضمائر البارزة منها والمستترة، للتعبير عن أفكاره وما ينتابه من مواجيد والكشف عن معتقداته وممارساته الصوفية، وبتتبع الضمائر الموظفة في نصوص المدونة اتضح لنا أن من الضمائر ما خصّ الذات الشاعرة ، ومنها ما خصّ بها الشيخ المحبوب، ومنها ما تعلق بمريدي وأتباع الطريقة وأخرى تعلقت بـ "النفس".

غالبا ما يعبّر الشاعر الشعبي الصوفي عن نفسه وأحواله بضمير المتكلم المنفصل "أنا، والضمير المتصل الياء:

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــــوتْ وَاَنَــا نَــادِي وِاِنْـــتَ مَــا جَـــابِبْ خَبـــــرْ

ولّد تكرار ضمير المتكلم المنفصل "أنا" دلالات النص كاشفا حالة الذات الشاعرة القلقة الحائرة من صدود شيخها، فضمير المتكلم كشف عن تجلي ذاتية الشاعر في النص واصفا مشاعره وأحواله وما يعانيه من آلام، فمن خلال استغلال الضمير "أنا" تمكّن الشاعر الشعبي من نقل أحاسيسه و كشف أفكاره وأحواله الصوفية إلى المتلقي وجعله يستشعر معاناته، ثم انتقل موظفا ضمير المخاطب المنفصل "أنت ما جايب خبر" مخاطبا شيخه في (النص 1) كاشفا معاناته التي تولّدت عن انفصال شيخه وصدوده.

وعندما اشتد قلق الذات الشاعرة من صدود شيخها اتجهت إلى مخاطبة النفس بضمير المخاطب المنفصل "أنت" "وانت ما جايبة خبر، وانت مغرورة تغبي.." رغبة في الانفلات من شهوات النفس وتحميلها مسؤولية الانسياق وراء ذلك.

ويلاحظ أن الشاعر وظّف ياء المتكلم مع ضمير الخطاب المتصل (النص 1) " قلبي متعلق بحبك، فرحني نعود صرختك"، كما وظّف ضمير المتكلم المنفصل "أنا" مع كاف الخطاب، ومع ضمير الخطاب المنفصل "أنت" في (النص 7) " أنا ابنك وانت ابي الحقاني"، و كذا (النص 4) "نعود بيك أنا نحاجي" دلالة على رغبة الذات الشاعرة في الاقتراب من شيخها واثبات انتمائها له بتقليص ما بينهما من مسافات، وفي (النص 5) توجّه الشاعر بضمير الخطاب المتصل ليدل به على من يريد أن يسلك مسلك الطريقة "اترك عليك شهوة نفسك"، كما توجّه الشاعر الشعبي بضمير المخاطب وهو يرشد مريدي الطريقة حاثّا إيّاهم على التزام تعاليم الطريقة مع الالتزام بالممارسات الطقوسية.

وتكرّر ضمير المتكلمين المتصل "نا" في (النص 2) دلالة على تعميم الأفكار الصوفية والممارسات الطقوسية، فهو يشارك أتباع الطريقة في زيارة ضريح شيخه" محاذينا، علينا، مانا، ركبنا ...." وبهذا التكرار نجد الشاعر قد أثار شعور المتلقي، أما توظيف الشاعر الشعبي الصوفي لضمير المتكلمين المستتر تقديره "نحن" يوحي بالانتماء والمصير المشترك لمريدي الطريقة من جهة وما يمنحه انتمائهم لشيخهم والاجتماع عند ضريحه من اتحاد وقوّة.

5. الأساليب الإنشائية:

أ. أسلوب الأمر: الأمر ضد النهي، وهو "طلب يقصد فيه صاحبه إلى تحقيق الفعل أو المعنى الذي يتضمنه كلامه وعادة ما يكون في مرتبة أعلى من المأمور"[1]

وقد يرد الأمر إما "بمعناه الأصلي، الذي يعني طلبا محددا يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بأمر ما، أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يتحوّل من أصل وظيفته هذه إلى معنى تعبيري بلاغي يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى، يمكن التماسها في السياق الذي يرد فيه"[2]

وقد استعان الشاعر الشعبي الصوفي بأسلوب الأمر ضمن تراكيبه وبصيغ مختلفة للتعبير عن تجربته وأفكاره الصوفية، فتارة يوجّه خطابا من الأسفل إلى الأعلى راجيا الحماية من الذات الإلهية،

[1] الأزهر الزناد : دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992، ص121.
[2] أماني سليمان داود: المرجع السابق، ص135.

طالبا الوصال والإغاثة من شيخه، ويتّجه في مواضع أخرى إلى من يوازيه في المنزلة ملتمسا وحاثّا ومرشدا مريدي الطريقة على اتباع نهج شيخه، فيما التمس من النفس التخلي عن شهوات الدنيا وترك ملذاتها.

وقد وظّف الشاعر صيغ أمر يبدو ظاهرها أمرا، إلا أنها حادت عن أصلها إلى دلالات أخرى، في قصائد المدونة، يقول الشاعر في (النص 1):

قَـلْبِـــــي مِتْعَلِـــــقْ بْحُبَّـــــكْ ... سَـاكِـــــنْ لِيـــــشْ يْفَـارْقَـــــهْ
نـتْوَسَّـــــلْ بِالْإِلَـــــهْ رَبَّـــــكْ ... هَـــذَا الْـــقَنْـــــدُوزْ وَافْـقَـــــهْ
عَـجِّـــــلْ بِـــدْوَاهْ رَاهْ عِنْـــــدِكْ ... مِـــنْ قَـــرْبُـــكْ لَا يْفَـارْقِـــكْ
وِاحْسِنْلَـــو كِثِيـــرْ رَاهْ وِلْـــدِكْ ... وَاقْـرَالَـــو كِيـــفْ مِـــنْ حَضَـــرْ
نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَانَـــا نَـــادِي
قَـطَـــبْ الأَوْتَـــاذْ مَـــاكْ سِيـدِي ... عَمَّـــتْ الأَوْطَـــانْ شِيـعْتِـــكْ
لَا لِـــــي مَلْجَـــا وَلَا سِنِيـــدِي ... فَرِّحْنِـــي نْعُـــودْ صَرِخْتِـــكْ
خَـــــرِّجْ مِـــنْ قَلْبِـــي الْحَسُـــودْ ... وَدَاوِ الاعْمَـــى بِـــالنَّظَـــرْ
نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَانَـــا نَـــادِي

ورد الأمر في هذه المقطوعة موجّها من ذات دنيا (الشاعر) إلى ذات أعلى منه (شيخ الطريقة) حاملا دلالات الرجاء والتذلّل والاستعطاف بعيدا عن الإلزام والإجبار، وهنا يكون الشاعر قد خرج بصيغ الأمر من معناها الحقيقي إلى معاني جديدة تكشف إيمانه ببركة شيخه وقدراته في تحقيق الأماني المرجوة، ويبرز أسلوب الأمر في (النص 4):

شُـــوفْ يَـا مَـاذَا نْـرَاجِـــــي ... لِـــيَّ خَـمْـــسْ سْـنِـيـــنْ
بِـيَّ وَاجِـي فِـي الـجُـوَاجِـــي ... غِـيـــرْ انْـلَاجِـــي
غِـيـثْـنِـي بِـدْوَاكْ سَـاجِـــي ... تِـبْـرِي لِـــي لَـجْـــرَاحْ
نْـعُـــودْ بِـيـكْ أَنَـا نْـحَـاجِـــي ... كُـلْ مْـسَـــا وصْـبَـــاحْ
شُـوفْ عْـيَـاطِـي بِالْـحَـرِيـقَـــة ... غِـيـثْ مِـنْ عَـطْـشَـانْ رِيـقَـــهْ
فِـي طِـرِيـقَـــهْ مَـا يْـطِـيـقَـــهْ ... الـسِّـيـدْ مَـا يَـنْـسَـــى وْلِـيـــدَهْ
جِـلْ مِـنْ صَـــدْرِي الضِّـيـقَـــة ... رَاوْ صُـــوتِـــي بَـــاحْ

مَـاكْ حَـــلّالْ الـمْـسَـكّـــــــرْ بِـالّـقُـفَـــــلْ مِـفّـتَـــــــــاحْ
غِـيـثْـنَـــا بِـــدْوَاكْ بَـلّـحَـــــــقْ رَاكْـبِـيـنْ خْـيُـــولْ سِـبَـــــــقْ
بِـالّـعْـيُـــونْ أَنَـا نَـلّـحَـــــقْ جَـــامْـلَـــــهْ صُـــــــلّاحْ
رَاكْـبِـيـــنْ خْـيُـــولْ بَـيَّـــــهْ مْـسَـقْـمَـــــةْ تِـسْـمَـــــاحْ
غِـيـثْـنَـــا بْـعَـقِـــدْ الـمْـخَـيِّـــرْ هِـــي بَـيْـضَـــا ثْـبَـــانْ تِـتَّـيِّـــــرْ

تكرّر أسلوب الأمر في هذا المقطع سبع مرات حاملا معنى الرجاء، ثلاث مرّات من الفعل (غاث) وهي "غيثني، غيث، غيثنا"، تكرار الصيغة نفسها يكشف ضعف الذات الشاعرة وحاجتها للإغاثة، فضعف الشّاعر ورجاؤه جعله يأتي بمعنى جديد مغاير للمعنى الأصلي للأمر كاشفا شدة احتياجه للمساعدة وما يعانيه من آلام، فهو بخطابه لمن أعلى منه مرتبة (الشيخ) لم يلجأ إلى توظيف الأمر على سبيل الإلزام، فمكانة شيخه وعلو شأنه جعله يخرج بأسلوب الأمر إلى معنى غير معناها الأصلي.

وقد نوّع الشاعر الشعبي الصوفي في استخدام أسلوب الأمر، فورد تارة بصيغة المتكلم المفرد "غيثني"، فيما ورد في موضع آخر بصيغة المتكلم الجمع "غيثنا"، وانتقال الشاعر الشعبي في الطلب من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع يكشف دلالات تأزم حالة الذات الشاعرة ودرجات انفعالها.

فيما كشف تكرار أسلوب الأمر (شوف) و (دوّر لي) عن معانى الرغبة في القرب من شيخه، فوردت الأولى "مرتين" فيما وردت الثانية "أربع مرات".

وفي (النص6) ينتقل الشاعر بأساليب الأمر إلى معان غير معناها الأصلي:

عَجِّلْ الـطَـبْ نَـبْـرَى مِـنْ جَـمْعْ الـدَّايَـا هِزْ الْـغَـطَا عَلى عِـيـنِـي نْـعُـودْ نْـشُـوفْ

وفي (النص 9)، أورد الشاعر صيغ أمر بخطاب الجمع:

غِيثَـــونِي للهْ يَـــا أَهْـــلِ النّغْـــرَة شَـمْسِ الْمِغْـرِبْ سِـيْدْهَا مِـنْ قَـافْ لْـهِيـهْ

وفي ذات النص:

غِيثَـــونِي بِرْجَـــالْكُمْ لِينَـــا نْصْـــرَا مِـــنْ عَـــادَانِي لِيـكْ فِـــي الْغَـــامَقْ تِرْمِيـهْ
جِيرُونِـــي بِـــالْعِزّ لاَ نَقّبَـــلْ بِالْعَـــارْ لاَ نَـــاشْ امَّالِيـــهْ

ورد خطاب الأمر في هذه الأبيات بصيغة الجمع "غيثوني، جيروني" موجّها من الذّات الشّاعرة إلى المخاطب "رجال وشيوخ الطريقة" على وجه الالتماس والرجاء، كاشفا انفعالاته ورغبته في النصرة من الأعداء والرغبة في التقرب من شيوخ طريقته عندما استنجد بهم طالبا الجوار.

وفي قصائد أخرى، يأتي الشاعر الشعبي بأسلوب الأمر عندما توجّه بخطابه للذات الإلهية، (النص 9):

احْمِينِـي يَـا كْـرِيمْ مُقِيـلْ الْعَثَـرَهْ آ سَـتَّارْ الْعُيُـوبْ أَنَـا عِيبِـي غَطَيـهْ

وفي (النص 8) يقول الشاعر :

وَصِّـلْـنِـي فِـي لَامَـانْ لِـمْـنَـازِلْ عَـلْـيَـا
هِـزْ اَثْـقَـالِـي نِـرْتَـاحْ نَـبْـرَا مِ لَـجْـرَاحْ
عَـبْـدِكْ مُـومِـنْ نَـصَّـاحْ يَـا غَـفَّـارْ الـسَّـيَّـهْ
بـجَـاهْ الْـمُـبَـاحْ الْـمِـسَـمِّـي عْـلَـيَّـهْ
مِـسْـكَـهْ فِـي الـدِّنْـيَـا فَـاحْ هِـيـبَـة رَبَّـانِـيَّـة
طَـالِـبْ مِـنَّـكْ لَـرْبَـاحْ شَـاهِـيـكْ تُـنْـظَـرْ فِـيَّ
وأَنْـظَـرْ فِـي بِـلْـعْـيَـانْ عَـنْ جَـاهْ الـسِّـبْـحَـانْ

في الأبيات السالفة تجلى أسلوب الأمر موجّها من الطرف الأدنى (الشاعر) إلى الذات الإلهية العليا في معنى الدعاء والالتماس، فالشاعر يطلب الحماية وستر العيوب "احميني، غطّيه" في (النص 9)، ويرجو التقرب لدفع المعاناة وثقل المرض "وصلني، هز أثقالي، انظر" في (النص 8)، وهنا يكون الشاعر الشعبي قد خرج بصيغ الأمر من معناها الحقيقي إلى معنى جديد يوحي بحاجة الشاعر الشعبي الصوفي إلى العناية الإلهية من ستر للعيوب وإقالة للعثرات.

ووردت في قصائد المدونة (النص 5) صيغ أمر توجّه فيها الشاعر الشعبي لمريدي الطريقة:

أُتْـرُكْ عَـلِـيكْ شَـهْـوةْ نَـفْـسِـكْ امْـبَـارِيـكْ مِـنْ شْـكُـوكْ الْـعِـجْـلَـةْ
أوقِـفْ مْـعَ وِصِـيِّـةْ شِـيـخِـكْ إِذَا نِـهَـاكْ أُتْـرُكْ عَـمْـلِـكْ
وَإِذَا مَـرُوكْ بَـالِـكْ تُـتْـرُكْ يِـسْـقِـيـكْ مِـنْ شَـرَابْ زْلَالَـهْ
ويِـشْـفِـيـكْ مِـنْ عَـلَايِـلْ دَرْكِـكْ الاسْـرَارْ كُـلْـهَـا فِـي أَقْـوَالَـهْ

ومْـعَ الّـفَـــرُوضْ واِلّـــزَمْ وِرْدِكْ بَـالِـــكْ تْـــقُـــــــولْ لَا لَا
فِـــي ذَا الْكِـــــلَامْ لَا تْـشَـكّـــــكْ أَتْـرُكْ الّـقِـيـلْ مَـعَ الّـقَـالَـــــةْ

طغت صيغ الأمر على هذه المقطوعة بصفة متتالية " اترك، أوقف، اترك، الزم، بالك، اترك"، فمن خلال تتالي صيغ الأمر رسم الشاعر مبادئ الطريقة، فهو يملي على من يريد سلوك نهج الطريقة جملة من الآداب والطقوس التي عليه الالتزام بها من ترك شهوات النفس والمواظبة على ممارسة طقوس الطريقة إلى جانب شعائره الدينية المفروضة، فغرض الشاعر من صيغ الأمر حمل دلالات الإرشاد والتوجيه لمريدي الطريقة أو من يريد أن يسك مسلكها.

وقد أدرج الشاعر صيغ الأمر مرتبة وفق المبادئ التي يلزم بها كل من يريد الانتماء والاندماج في الطريقة فبفعل الأمر "اترك" يلزم المريدين بالتخلي عن نزوات النفس وبالفعل "أوقف" يلزمهم على التزام العهد والمحافظة عليه، وبالفعل "الزم" يجبرهم على ممارسة طقوس الطريقة.

ومن صيغ الأمر نجد تلك التي تضمر معاني التحذير والتهديد عندما توجّه الشاعر الشعبي الصوفي في (النص 1) مخاطبا النفس:

أَقْبْلِـــــي مِنّـــــي النّصِيـحَـــــةْ واِلّيَـــــا قْبِلْـــــتِ تَرَبْحِـــــي
رُومِـــــي الاَعْمَـــالْ الصّحِيحَـــــةْ بَـــالِـكْ لَا تْعُـــودِي تُصُـــرْخِـــي
تْرُومِـــــي الاَعْمَـــالْ الّفِضِيحَـــــةْ تْعُـــودِي فِـــي النّـــارْ تُصُرْخِـــي
سَـاكِنْهَـــا مَـا يْشُـــوفْ رَاحَـــةْ دَايِـــمْ فِيهَـــا مُسْتَقَـــرْ

ويقول:

تُـــوبِي بِـــالّجِـــدْ وِالنّدَامَـــةْ جِـــدِّي الإِحْسَـــانْ فِـــي حَيَاتِـــكْ
تَبْقِـــي فِـــي الّـحِفِظْ والسّلَامَـةْ مِـــنْ خَلّـــقِ اللهْ غِيـــرْ بَالّكِـــي
لَا يَبْقَـــى عَنّـــكْ مِلَامَـــةْ يَجْعَـــلْ عْيُـــوبِـكْ قْبَـــالِـكْ
تْـنَجّـــي مِـــنْ هُـــولْ الْقِيَامَـــةْ حَـــرْ لَـظّـــى وسَقَـــرْ

تعددت صيغ الأمر في هذه المقطوعة حاملة دلالات الإلزام والإجبار بتوجيه النفس وتحذيرها وتهديدها، وهو ما يؤكد أهمية مجاهدة النفس عند الشاعر الشعبي الصوفي، لما لها من خطر على ذات

الصوفي فهي العدو الأول الذي يفضي به إلى الهلاك من خلال اتباع المعاصي والشهوات الذي يؤدي به إلى صدود شيخه وانفصاله عنه.

من هنا يمكننا القول بأن الشاعر الشعبي الصوفي قد استعان بأسلوب الأمر بما يخدم أفكاره وتجربته الصوفية، فغايته من المخاطب ليس إنجاز الفعل المطلوب على وجه الإجبار والإلزام، وإنما انحرف في كثير من المواضع بالمعنى الأصلي لأسلوب الأمر إلى مقاصد أخرى مشحونة بدلالات التذلل والتضرع والالتماس عند مخاطبته للذوات الأعلى منه درجة "الذات الإلهية، شيخ الطريقة"، وأخذت دلالات التوجيه والارشاد والتحذير عندما خاطب النفس ومريدي الطريقة، وبهذا يكون استخدام الشاعر الشعبي الصوفي لأسلوب الأمر قد عزّز غايات النص الجمالية والفنية والدلالية.

ب. أسلوب النداء:

النداء هو " طلب اقبال المدعو على الداعي بحرف مخصوص"[1]. وبسبب الخلجات الوجدانية المرتبطة بالعشق الولوي والتي تنتاب الشاعر الشعبي الصوفي، حضر أسلوب النداء بكثافة في قصائده موظفا أداة نداء البعيد "يا" في أغلب أساليبه، و كذا أداة نداء القريب "آ"، واستعان في مواضع أخرى بألفاظ دالة على النداء" "ناديت، انادي ..". وقد تجلت الذات الشاعرة كطرف منادى في جلّ قصائد المدونة بينما تعدّد الطّرف المنادى، فتارة نجدها تتجه بندائها لشيخ الطريقة والذات الإلهية، واتجهت تارات أخرى بندائها لمريدي الطريقة والنفس عند مجاهدتها، لهذا نجد النداء قد خرج عن معناه الأصلي عندما توجّه الشاعر بالخطاب إلى ذات عليا، بينما تجلت صيغته الأصلية في مواطن تساوت فيها أطراف النداء " الشاعر، النفس، المريدون".

[1] الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، دار المعرفة، بيروت، ط1، ص430.

ويمكن الوقوف عند أسلوب الشاعر الشعبي الصوفي في توظيف النداء من خلال نصوص المدونة:

النص 2:

شِيخِي يَا ذَهَبْ الْمَكْنُوزْ يِنْدَسْ لِلْحُوجَانْ
بِهْ عَلَى الصِّرَاطْ نْجُوزْ مِنْ صَهْدْ النِّيرَانْ

وفي النص 3:

يَا فِرْجَانِي الْعَنّةَ الدَّالَة نُطْلُبْ رَبِي يِبْرِي أَسْمَاعِي

وفي **النص 4**، يقول الشاعر:

يَا رَايَسْ الصُّلّاحْ مَاكْ سِيدِي عَبْدْ الْقَادِرْ
تِرْفِدْ الْأَي طَاحْ يَا الشَّرْقِي دَوِّرْ لِيَّ

وفي (**النص7**) تكررت صيغة النداء في أدوار القصيدة، كما تكررت بين الدور والآخر في عبارة "نحتاج إلا رضاك يا سيدي البشير"

نِشْكِيلِكْ يَالشِيخْ بأَمْرِي دَاوِينِي يَا بُو بَشْرَا طَلْبْتِي فِي اللهْ وفِيكْ
أنا ابنك وأنت أبي الحقاني وعندي عقد صحيح درت شهود عليك
بِلْسَانِكْ جَاوَبِتْنِي يَا سُلْطَانِي وقَتْلِي أَنَا بَابَاكْ مَا تُطْلُبْ فَرْحِيكْ
وَاهْ الْيُومْ ضَحِّيتْ عَنِّي مِتْغَانِي وَإِذَا كَانِكْ جِفِيتْنِي رَاهْ اللّومْ عَلِيكْ
عَنْ جَالِكْ خْيُوتِي ونَاسِي عَادُونِي وصَارُولِي عِدْيَانْ مِنْ تِقْرِيبِي لِيكْ
أَنَا حَاقِرْهُمْ عَنْهُمْ مِتْغَانِي طَولْ زْمَانِي فِي الْمِجَالِسْ نَمْدَحْ بِيكْ
جِلْبْنِي لِيكْ الْحُبْ يَاصَاحِبْ ضَنِّي وانْتَ سْلَاحِي لِلْمِكَارِهْ نِفْتِنْ بِيكْ
أَجْبُرْ حَالِي يَا طِبِيبِي وأَنْغَرْنِي يَا سِيدِي الْبَشِيرْ وَدَّعِتْ أَمْرِي لِيكْ
رَانِي مَدْرُوكْ يَاطِبِيبِي دَاوِينِي نِبْكِي فِي كُلْ يُومْ حَالِي عَادْ ضْرِيرْ

نِحْتَاجْ إِلّا رضَاكْ يَا سِيدِي الْبَشِيرْ

وفي **النص 9**:

غِيثُونِي للهْ يَا أَهْلِ النّغْرَة شَمْسِ الْمِغْرِبْ سِيدْهَا مِنْ قَافْ لْهِيهْ
التَّجَّانِي طَبِيبْ لِينَا بْلاَ فْخَرَةْ مِنْ كِيسَانْ السِّرْ لَحْبِيبَهْ بِسْقِيهْ

يَــا طْبِيــبْ المْلَهُــوفْ جَبَّــارْ الْكَسْــرَةْ صَــــرْخَةْ لِلْمُوضَــــامْ وُالَّلــــي نَــــادَى بِيــــهْ

توجّه الشاعر الشعبي الصوفي في مختلف المقاطع الشعرية السابقة إلى نداء ذات شيخه مستخدما أداة النداء "يا"، وهنا يكون الشاعر قد خرج بالنداء من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي، فالشيخ لن يستجيب لتلبية النداء بالإقبال والحضور وإنما المقصود هو حضور بركته ونيل رضاه من جهة، ومحاولة التقرب منه ووصاله من جهة أخرى، فالنداء هنا يوحي بحاجة الشاعر وضعفه من خلال استعطاف شيخه والتوسل إليه، فيناديه طالبا الإغاثة فهو من يقيه شرّ الأسقام و نوائب الدهر ومصائبه، وهو من يعوضه جفاء الأهل وهجرانهم.

واستخدام الشاعر الشعبي لمناداة شيخه بأداة النداء "يا" التي تفيد بنداء البعيد، أخذ معنى البعد الحقيقي لضريح شيخه "فاس، بغداد..." في النصوص (4، 9)، وأخذ معنى البعد المعنوي في (النص 4) "يا رايس الصلّاح".

لم يتوقف الشاعر الشعبي عند نداء شيوخه، وإنما نجده قد توجّه في العديد من المواضع إلى نداء الذات الإلهيه متضرعا:

رَبِّــي يَـجْـعَـلْـنَـا مْـعَــاهُــمْ تَـصْـفَــى الاَبْــدَانْ والْقْـلُــوبْ
رَبِّ ادَخَّــلْـنَــا حِـمَــاهُــــمْ تَـذْهَـبْ الاَحْـزَانْ وِالـشْـغُــوبْ
خَايِفْ نَبْـقَـى مِــنْ وَرَاهُــــمْ تَــرْجَـعْ الاَحْــزَانْ وِالْـكْــرُوبْ
يَــارَبِّ عَــــلِّ سِــنَــاهُــــــمْ عَــزُوزِي شِــيــخْ الْحَـضَــــرْ

استهل الشاعر المقطع الشعري بحذف أداة النداء وهو يخاطب الذات الإلهية محاولا تقريب ما يفصل بينه وبين ربه من مسافات، فحذف الشاعر لأداة النداء يحمل دلالات القرب المعنوي من الذات الإلهية، بمنح خالقه البعيد منزلة القريب وهو ما يوحي بحضور الذات الإلهية في كيان الشاعر الشعبي، ويعود الشاعر لنداء الذات الإلهية موظّفا أداة النداء "يا" في آخر المقطع محاولا إبراز دلالات علوّه وعظمته، فالنداء هنا خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى جديد يفيد الدعاء والالتماس من الذات الإلهية.

ومن صور نداء الذات الإلهية بغرض التضرّع والتوسل، قول الشاعر في **النص 8**:

سَـلْـتِـكْ يَـا خَـالِـقْ لَـكْـوَانْ عَـالِـمْ مَـا كَـانْ
نِـي سَـالْـتِـكْ بِـالْـعَـدْنَـانْ خَـاتِـمْ لَـنْـبِـيَّـا
وسِـيـدِي احْـمِـدْ غَـالِـي الـشَّـانْ رَابِـسْ لِـوْلِـيَّـا
وَصِّـلْـنِـي فِـي لَامَـانْ لِـمْـنَـازِلْ عَـلْـيَـا
هِـزْ اَثْـقَـالِـي نِـرْتَـاحْ نَـبْـرَا مِ لَـجْـرَاحْ
عَـبْـدِكْ مُـومِـنْ نَـصَّـاحْ يَـا غَـفَّـارْ الـسَّـيَّـهْ

يتجه الشاعر الشعبي الصوفي بندائه إلى الذات الإلهية حاملا معنى الرجاء والاستعطاف كاشفا عن ضعفه وحاجته لها، فيما يكشف استخدامه لأداة نداء البعيد "يا" عن علو مكانة الذات الإلهية وعظمة شأنها في نفس الذات الشاعرة.

وفي (النص 9) نوّع الشاعر في استخدام أدوات النداء لمناداة الذات الإلهية:

احْمِينِـي يَـا كْـرِيمْ مُقِيـلْ الْعَثَـرَهْ آ سَـتَّارْ الْعُيُـوبْ أنَـا عِيبِـي غْطَيـهْ

اتّجه الشاعر بأسلوب النداء في هذا الموضع معبّرا عن ضعفه بإبراز معاني الالتماس والرجاء من الذات الإلهية، فهو يطلب الحماية وستر العيوب من المولى عز وجل مستعينا بأداة نداء البعيد "يا" للدلالة عن تعظيم قدره وشأنه، واستعان في الشطر الثاني من البيت بأداة نداء القريب "آ"، وكأنه قريب من الذّات الإلهية وهو ما يوحي بقربه المعنوي.

وفي موضع آخر نجد نداء الشاعر الشعبي لمريدي الطريقة في النص 2:

أيّـاوْ يَـا الإِخْـوَانْ أيَّـاوْ يَـا الإِخْـوَانْ
نْـزُورُ بِـنْ عَـزَّوزْ الْـبُـرْجِـي شِـيـخْـنَـا الـسُّـلْـطَـانْ
أيَّـاوْ يَـا الإِخْـوَانْ
هَـيَّـاوْ نْـزُورْ مِـنْ نْـحِـبْ نِـمْـشُـوا لِـلـصَّـحْـرَاءْ وِنْـدِبْ
المـاشـي في قـبـضـة الـرب لا يـخـاف مـن إنـس وجـان
وِالـلِّـي جَـايْـبـو مَـكْـتُـوبُـو مَـا يـنـفْـعُـو حَـذْرَانْ

كرّر الشّاعر صيغ النداء في القصيدة بصورة مكثفة موظفا أدوات النداء "أيّا، يا ، هيا"، فورد تكرارها في طالع القصيدة، وعند بداية كل دور من أدوار القصيدة (من الدور1 إلى الدور 11)، كما كرّره كلازمة بين الدور والآخر، وكأن الشاعر يريد استجابة أكبر عدد ممكن من الزائرين وهو ما يوحي بالرغبة في التعاضد وتجييش الوعي الجمعي، ويوحي توظيف أدوات نداء البعيد بدلالات انتشار الطريقة وذيوع صيتها في جميع الأرجاء. وهنا يكون أسلوب النداء قد ورد في معناه الأصلي حيث يطلب الشاعر من مريدي الطريقة الإقبال والحضور لموسم الزيارة. وفي (النص 1) خرج الشاعر بأسلوب النداء عن غرضه الأصلي عند نداء الشاعر للنفس محذرا إياها :

يَـــــا نَفْسِـــــي الْمُـوتْ مِنْ وَرَاكْ وَاِنْـــــتِ مَـــا جَـــايْبَـــة خَبَـــرْ

ثالثا– المستوى الدلالي وأثره على دلالة الشعر الشعبي الصوفي:

نصل عند آخر محطة لدراسة اللغة "المستوى الدلالي" والذي يعد حصيلة تكامل المستويين السابقين، فإذا كانت الأصوات والتراكيب اللغوية التي تشكل بنية النص تسهم في تعزيز الدلالة العامة للخطاب الشعري، فإن الألفاظ والمفردات انطلاقا من السياق الشعري الواردة فيه تعزز هي الأخرى دلالات النص، والدلالة كما وردت في تعريفات الجرجاني هي" كون الشيء بحالة يلزم من العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول "[1]، فهي ترتكز على جانبين الدال والمدلول، وقد ناقش الباحثون الصّلة الوثقى التي تحكم الدال والمدلول باعتبارها أحد أهم مسائل علم الدلالة الذي "يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة، الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[2]، فالمستوى الدلالي يعنى بدراسة الأبعاد الدلالية التي تحملها ألفاظ وعبارات النص، كاشفا الدلالات الخفية والخصائص الأسلوبية التي انفرد بها صاحب النص.

والخطاب الشعري الشعبي الصوفي يعنى بغرض واحد يعبّر فيه الشاعر عن تجربته الصوفية الشعبية المتمثلة في التعلّق بحب أولياء وشيوخ الطرق الصوفية، والاعتقاد في كراماتهم، والتمسّك بممارساته الطقوسية الصوفية، إلا أنّه استقى من بيئته العديد من الألفاظ التي تحتاج إلى تتبع دلالاتها وفق السياق الواردة فيه.

وما يعنينا في هذا الموضع ملامسة الأبعاد الدلالية التي يحملها خطاب الشعر الشعبي الصوفي، من خلال تتبع دلالات الألفاظ التي وظفها الشاعر الشعبي للتعبير عن تجربته الصوفية من خلال دراسة المعجم الشعري والحقول الدلالية والعلاقات الدلالية، والصورة الشعرية.

[1]- الجرجاني: المرجع السابق، ص 91

[2]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص 11.

I. المعجم الشعري:

يعد الشعر بناء لغوي، تتآلف فيه الأصوات والكلمات والجمل و...، والكلمة أبرز هذه المكونات، فهي ليست مجرد أصوات وإنما للكلمة مبنى ومعنى يتحدد في نطاق السياق الواردة فيه، فللكلمة أهميتها في الخطاب الشعري حيث تمكن المتلقي من ملامسة وتصوّر بيئة الشاعر إذا تم تناولها وفقا للسياق الواردة فيه.

ويتمثل المعجم الشعري في "تلك المفردات التي يشكل منها الشاعر قصائده، والتي لا تفتأ تتكرّر بشكل ملحوظ في إبداعه"[1]، وهو ما نلمسه في قصائد الشاعر الشعبي الصوفي التي تتميز بكثافة الألفاظ التي تكررت في قصائد المدونة وكثر تداولها في مجتمع وبيئة الشاعر الصوفي، هذه الكثافة أضفت على قصائد الشاعر الشعبي الصوفي سمة أسلوبية ميزتها عن سائر قصائد الشعراء الشعبيين، دفعت بنا إلى تقفي دلالاتها، باعتبار الشاعر الشعبي الصوفي عبّر عن تجربته الصوفية باستعمال ألفاظ خاصة ببيئته وبالجماعة الصوفية الشعبية.

من هنا سنسعى إلى رصد المعجم الشعري انطلاقا من الوقوف عند دلالات أبرز الألفاظ التي تداولها الشاعر الشعبي الصوفي في نصوص المدونة أكثر من مرة حتى أصبحت تمثّل مكوّنا أساسا لسبر أغوار النص، وكذا من خلال تصنيف الحقول الدلالية الواردة في المدونة.

1.دلالات الألفاظ في الشعر الشعبي الصوفي:

يتواصل أفراد المجتمع الواحد في معاملاتهم اليومية بألفاظ مشتركة ومتداولة فيما بينهم، حاملة معاني ودلالات محددة تختلف باختلاف السياق الذي تتجلى فيه، لأن معنى الكلمة "يتعدد وفقا لتعدد السياقات التي تقع فيها"[2]

[1] إبراهيم جابر علي: المعجم الشعري – بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب الشعري الحديث، أمواج للنشر، الأردن، 2015، (د، ط)، ص9

[2] أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص69

والناظر في قصائد المدونة يجد أن الشاعر الشعبي الصوفي قد وقع اختياره على ألفاظ مستقاة من معجمه الصوفي وتخدم غرضه الشعري، وسنسعى في هذا الموضع إلى تناول دلالات الألفاظ التي استندت عليها قصائد المدونة باعتبارها ألفاظا تنتمي إلى وسط الجماعة الشعبية الصوفية.

- **ألفاظ الاستغاثة:**

تعد الاستغاثة أساس التجربة الصوفية الشعبية وتيمة بارزة في قصائد الشعراء الشعبيين الصوفيين، والاستغاثة من "غوث" يقال أغاثه الله واستغثت فلانا فما كان لي عنده مغوثة، وأغاث الله البلاد ويغيثها غيثا[1]، وقد لجأ الشاعر الشعبي الصوفي إلى توظيف ألفاظ الاستغاثة بشكل كبير "غيث، غيثنا، غيثوني.." وفي هذا دلالة واضحة على اعتقاد الشاعر في القدرات الخارقة التي يمتلكها شيخه في إغاثة مريديه، فحدث انزياح للفظ الاستغاثة في سياق قصائد المدونة عن دلالتها الأصلية التي تعني طلب العون من الله أو شخص حي يمتلك قدرات تقديم يد العون إلى دلالة طلب العون والاغاثة من شخص ماثل تحت التراب (الشيخ).

- **النظر، البصر:**

تحمل لفظة النظر دلالتين، الأولى "حسّ العين" وهي الشائعة والمتداولة بمعنى الرؤية بالعين إذا قرن النظر باستعمال العين كعضو في رؤية وتفحص الأشياء، والدلالة الثانية إذا قرن النظر بالقلب وهو التفكر و التدبّر والتأمل في أمر ما ينظر إليه[2]، وبالعودة إلى نصوص المدونة نجد الشاعر الشعبي الصوفي قد وظف كلا الدلالتين، إلا أن الدلالة الثانية للكلمة كان توظيفها أكثر من الدلالة الأولى، حيث بلغ ورودها في النصوص حوالي 10 مرات.

ففي (النص 2) قرن الشاعر الشعبي سعادة زائر الضريح وفوزه يوم الحساب بإقبال الشيخ نحوه بالتأمل في أحواله، فبنظرة من شيخه تتزن أعماله وترجح في الميزان يوم الحساب:

هَـيَّـاوْ نـــزُورْ يـــا الاسـيـــــــاد لْـشِـيـخْـنَـــا قَـطْـــبْ الـــزِّهَـــــــادْ

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد 2، ص174 وما بعدها.

[2] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد 5، ص215 وما بعدها.

اللّـي يُـنْـظَـرْ فِـيـهْ يَـسْـعـــــدْ يــرْجَــاحْ فِــي الّـمِـيـــــزَانْ
يـدْخّـلْ مْـعَ جِـمْـلِـةْ الاَسْـيَـــــاذْ ومْـسَــاكْـنُـــو تـزْيَـــــانْ

وفي نفس النص، **يقول**:

تُـعْـــرُضْ إِخّـــوَانَـهْ تِـتْـبَـــرَّكْ فِـي وَسِطْـهُـــمْ سِـيـدِي الّـمَـبْـرُوكْ
فِـي نَـظِـرْتَـهْ تِـنْـفِـي الـشْـكُـــوكْ عُـلَـــــومْ غِـيـــرْ تْـبَـــــانْ

وفي (النص 7) يطلب الشاعر الشعبي من شيخه التأمل في أحواله والاقبال عليه ليمنحة الراحة والطمأنينة والنجاة يوم الحساب، فيقول:

طَـالِـــبْ مِـنّـــكْ لَـرْبَـــــاحْ شَـــاهِـيـكْ تُـنْـظَـــرْ فِـــيَّ
وأُنْـظَـــــرْ فِـي بِـلّـعْـيَـــــانْ عَـــنْ جَـاهْ الـسِّـبْـحَـــــانْ
بِـيـــكْ مْـــرَيّـــحْ مُـطْـمَـــانْ مَـــا عَـنّـــكْ سَـيَّـــــةْ
يُـــومْ صْهِـيـــدْ الّـحُـمَّـــــانْ نْـهِـــزّكْ فِـــي يـــــــدَيَّ

وفي (النص5) يعتقد الشاعر اعتقادا جازما بأن نظرة شيخه بالتأمل في أحواله تمنحه الشفاء وتدفع عنه الضلالة ولن يحيد عن الحق فيقول:

ولَا نْشُكْشْ فِي نَظْرِةْ شِيخِي هِي الدَّوَا تَـعْمَـى عَلِيـهْ عِيـنْ الّـمِـحْسِـدْ
كُلْ مِنْ نِظَرْ فِيهْ يَـذْهَبْ عَنّـهْ الّـغْوَى واللّـي بِـغِـي يْـجَـرِّبْ يْـــوَرِّدْ

ونفس الدلالة نجدها في (النص 9):

حَـــرَازِمْ بِالشِّـــيخْ تَمْنَحْنِـــي بْنَظَـــرَة ابْـنِ الّمِشْـرِي مَحْبُـوبْ فِـي قَلّبِـي نِبْغِيـهْ
الفَـــوتِي بُوسِـــيفْ مَـــاحِي لِلْكُفْـــرَهْ لاَ يَرْضَـــى بِالّعَـــارْ لِلّـــي هُـــوَ لِيـــهْ

ووردت الكلمة في (النص4) حاملة دلالات التأمل بالقلب، فالشاعر يطلب من شيخه أن يمكنه من رؤية الحقائق بقلبه، فيقول:

قَـطَـــبْ الأَوْتَـــاذْ مَـــاكْ سِيـدِي عَمَّـــتْ الأَوْطَـــانْ شِيـعْتِـــكْ
لَا لِـــــي مَلّجَـــا وَلَا سِنِيـــدِي فَرِّحْنِـــي نْعُـــودْ صَرِخْتِـــكْ
خَـــــرِّجْ مِـــنْ قَلّبِـــي الّحَسُـــودْ وَدَاوِ الاعْمَـــى بِـــالنّظَـــرْ

وبنفس الدلالة وردت اللفظة في (النص 5):

يِحْكِى عَلِيـهْ دَايِـمْ يُـنـظـر الأَسْطَـارْ حَـــاوِي عَلَـى عُـلُـومْ الّـمِلّـــة

يُنْظَرْ فِي مَكَانَهْ الّبِيتْ بالاَبْصَارْ بَعْدُو لَا بَقَى لَا خَلَّى
بِنْ عَزّوزْ عِنْدَهْ طَبْ الأبْصَارْ واللّي عَمَى بَصْرَهْ يْحِلّهْ
فَكّاكْ الّغَرِيقْ اللّي فِي لَبْحَارْ يْوصْلَهْ لّمَكَانَهْ وِيْدِلّهْ

ويقول:

عَاشِقْ كِثِيرْ فِي شِيخِي يَا سَعْفَايْ حُبّهْ سِكَنْ جَا فِي قَلّبِي مَشْغُوفْ
نُطْلُبْ الْإِلَهْ يَاتِي لِيهِمْ نَايْ مِنْ سَعْدْ الّخَلَايِقْ تُنْظَرْ وتْشُوفْ
واللهْ بِالرَّحِيلْ نَاتِي لِيهِمْ نَايْ نْلّفَظْ بْلَادْنَا مَعْرُوفَةْ فِي سُوفْ
رَانِي فِنِيتْ كِمَا نَاتِي العَزّايَةْ واِنْتَ عَلَى دُوَايْ حَالِكْ مَرْخُوفْ
عَجِّلْ الطّبْ نَبْرَى مِنْ جَمْعْ الدّايَا هِزْ الْغَطَا عَلى عِينِي نْعُودْ نْشُوفْ

أما الدلالة الأولى لكلمة (النظر) والمراد بها حاسة الرؤية أو الرؤية بعضو العين وظفها الشاعر بصورة أقل في نصوص المدونة، ومن ذلك قوله في (النص 1) معاتبا نفسه مذكرا إياها بتقدم العمر وما ينجر عنه من ضعف البصر لمراجعة حساباتها قبل فوات الأوان:

يَا نَفْسِي الّمُوتْ مِنْ وَرَاكْ وَاِنْتِ مَا جَايْبَة خَبَرْ
مِنْ صُغْرُكْ تَابْعَة هَوَاكْ حَتَى دَرْبَاكْ لِلضّرَرْ
بَعْدْ السّتِينْ وَاشْ رَاكْ إِينْ الرُّكْبِينْ وِالظّهَرْ
خَصُّوا الّعِينِينْ يَا دْرَاكْ نُقْصُوا مِنْ شَبْحِ النّظَرْ

وأيضا في (النص 9)، وهو يصف سرعة حصانه الذي لا يستقر عليه النظر من شدة سرعته:

وَاحِيْ مِ الصّيَّادْ لاَ يَقْبَلْ نَظْرَهْ يَصْعَبْ عَ الّخَتّالْ فِي الشّوفَهْ بِقّسِيهْ
بِالّعِدّةْ مَتْمُومْ وُرْكَابُو قَمْرَه مْنِ عْيُونْ الحْسّادْ مُولاَنَا حَامِيهْ

وفي نفس النص وظّف الكلمة للدلالة على الرؤية بعضو العين، وهو يصف ضريح شيخه الذي يبعث الرعب في النفوس بمجرد رؤيته:

مْقَامُو بِزْيَانْ بِرْهِبْ مِ النّظْرَة وُمِنْ شَافْ الأَسَدْ يَرْجَعْ عَنْ تَالِيه
بَابْ اللهْ مَفْتُوحْ فِي ذِيكْ الّحَضْرَة بِضْمَانْةِ الرَّسُولْ صَلّى اللهْ عَلِيهْ

ونميز لكلمة "البصر، البصيرة ، الابصار" كذلك أكثر من معنى في المعاجم العربية، الدلالة الأولى هي المعنى الشائع للرؤية بالعين، فالبصر هو حاسة الرؤية وحسّ العين، أبصرت الشيء إذا رأيته، والأبصار إدراك الشيء والإحاطة به، والبصيرة عقيدة القلب وهي اسم لما اعتقد في القلب من الدين، والبصيرة هي العلم و الفطنة، والإدراك، ويقال بصير بالأشياء أي عالم بالأشياء[1].

ووردت لفظة "البصيرة" في (النص 1) بدلالة ما اعتقد في القلب من دين، فـ "أهل البصيرة" هم من خلت قلوبهم من الشوائب ورزقهم الله البصيرة والنور في قلوبهم لاستكناه حقائق الأمور والتمييز بين الحق والباطل:

حَـــالْ الـدِّنْـيـا يَـا اِخْـــوَانـــي ظَـــاهِـــرْ لِأَهْـــلْ الْبَـصِـيـرَةْ
بَـاعُـــوا مِـنْـهَـــا قِـلِـيـلْ فَانِـــي مِـــنْ لِهِـمْ لَا يَـبْـقَـى ذِخِـيـــرَةْ
خَـــاضُـــوا فِـي عُـلُـومْ الْمَـعَـانِـي طَـهْـرُوا الأَبْـدَانْ وِالْبَـصِـيـــرَةْ
مِـنْ دِنْيَـاهُـمْ رِحْـلُـوا فَـــانِـــي حَـالِـــي مِـــنْ حَـــالْ الْبَـشَـــرْ

ولم ترد الكلمات "الابصار، بصره" في (**النص5**) بالمعنى الشائع للرؤية والذي يؤدى بعضو العين، وإنما وردت للدلالة على القلب وما يحتاجه الصوفي وما يريد امتلاكه من خلال مجاهدة النفس، فيقول:

شِيخْنَـا وشِيخْكُمْ الإثْنِينِ يَـا الْحُضَّـارْ هُمَّـا أَقْطَـابْ هَـذِي الـدَّوْلَـــــةْ
وَاحِدْ فِي بْجَايَةْ ظَـاهِرْ صِيدْ الْأَقْحَارْ والـتَّـــارْزِي مُـولَـــى الْـقَـالَـــــةْ
يِحْكِى عَلِيهْ دَايِـمْ يُنظر الأسْطَـــارْ حَـــاوِي عَلَـى عُـلُـومْ الْـمِـلّـــــةْ
يُنْظَرْ فِي مَـكَـانَـهْ الْـبِـيتْ بـالأَبْـصَـارْ بَـعْـــدُو لَا بَـقَـــى لَا خَـلَّـــــى
بِنْ عَزَّوزْ عِنْـدَهْ طَـبْ الأبْـصَـــارْ واللَّـي عَمَـى بَصْـرَهْ يْـحِـلّـــــهْ
فَكّاكْ الْـغَرِيقْ اللَّـي فِـي لَـبْـحَـــارْ يْـوَصْـلَـــهْ لْـمَـكَـانَـــهْ وِيْـدِلّـــــهْ

- **الكنز:**

وهو يمدح محبوبه كرّر الشّاعر لفظ "الكنز" في (النص 2) "شيخي يا ذهب المكنوز يندس للحوجان"، وفي (النص 6) "التجاني عزي محبوبي وذخاير كنزي"، ويطلق لفظ الكنز في الأصل على

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد 4، ص64 وما بعدها.

المال وكل ما هو ثمين مدفون تحت الأرض[1]، والذي غالبا ما يلجأ إليه وقت الحاجة لتحقيق حياة أكثر رخاء، فالغاية هنا مادية معنوية، ووردت اللفظة في سياق الشعر الشعبي الصّوفي بدلالة تختلف عن دلالتها الأصلية لتطلق على جسد ماثل تحت التراب يعتقد الشاعر في بركته وقدراته المطلقة في تحقيق الغايات الدنيوية والآخروية، فغاياته كانت معنوية روحية، ففي (النص 1) وردت للدلالة على الكنز المعنوي فبركة وليه ورضاه سيمكنانه من اجتياز الصراط بكل يسر للنجاة من النار:

شِيخِي يَا ذَهَبْ الّمَكْنُوزْ ... بِنْدَسْ لِلّحُوجَانْ
بِهْ عَلَى الصِّرَاطْ نْجُوزْ ... مِنْ صَهْدْ النّيرَانْ

وفي (النص 6) عبّر الشاعر على أن بركة شيخه كنز يكفيه ذخيرة للزمان من دون الحاجة إلى غيره، ليحمل لفظ الكنز الدلالة المعنوية :

التّجَانِي عِزِّي ... مَحْبُوبِي و ذِخَايِرْ كِنْزِي
خِيرَهْ مْزَزِّي ... واللهْ مَا نّسَالِشْ عَنْ حَدْ

- **العطش، عطشان:** من عطش، والعطش ضد الرّي وهو الحاجة إلى الماء، ويقال عطش إلى لقائه بمعنى اشتاق إليه[2]، وهنا نميز دلالتين للفظة، الدلالة الأولى وهي الشائعة في التداول اليومي، فيما تتداول الدلالة الثانية للفظة لدى الجماعة الصوفية، وبالعودة إلى نصوص المدونة، نجدها توحي بالحاجة إلى الماء فقطع الفيافي والصحاري لزيارة الضريح يجعل الزائر في حاجة للارتواء بالماء وهو في طريق الرحلة، لهذا يورد الشاعر أسماء لآبار يجدها الزائر في طريق رحلته لبعث الطمأنينة في نفسه، يقول الشاعر في (النص 2):

صَحْرَا عَلِينَا تِتْوَسَّعْ ... نِطْوُوا مِهَامِدْهَا فِي سَعْ
وخَبِيرْهَا بِيهَا والِعْ ... لَا يْخَافْ مِنْ عِيلَانْ
يُورِدْ مِوَارِدْ فِي سَعْ ... بُوقَطْرَةْ يَا عَطْشَانْ
أيّاوْ يَا الإِخْوَانْ
نَمْلُوا مَانَا بِالزَائِدْ ... الجَرْدَانِيَة وَادْ يْكِيدْ
شُوفُوا النّوَازِي بَاشْ تْزِيدْ ... مَاهُمْ مَالِحْ يِشْيَانْ

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد 5، ص401 وما بعدها.

[2] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد 6، ص318 وما بعدها.

شُوشِـةْ بِـلْـقَـاسِـمْ مَــرْ شِـدِيـــــدْ تَـرْهَـــــبْ الْـعَـطْـشَـــــــــانْ

وفي طريق رحلته إلى ضريح شيخه يجد الشاعر بئرا يقنع العطشان، يقول الشاعر في (النص 9): .

عَـنْ سِـيفْ السَّـلْطَانْ وُامِّيـهْ الْحَجْـرَا وُالْفِرْجَـــانِي قنَـــاعْ لِلْعَطْشَـــانْ يْجِيـــهْ

وقد يأتي العطش من شدة الولوع والتعلق فيحمل دلالة الاشتياق، فحب الشاعر لشيخه ورغبته في الوصال يجعل مشاعر الشوق تطغى عليه ويجد نفسه في حاجة إلى وصال محبوبه، ففي (النص 4) صاغ الشاعر الشعبي الصوفي دلالة أخرى للعطش لتدل على الاشتياق الروحي الناجم عن ولوع الصوفي الشعبي وتعلقه بوليه آملا في وصاله، فالارتواء المنشود ارتواء معنوي روحي غير الارتواء المادي، يقول الشاعر:

شُـوفْ غْـيَـاطِـي بِـالْـحَـرِيـقَـــــة غِـيـثْ مِـنْ عَـطْـشَـانْ رِيـقَـــــهْ
فِـي طِـرِيـقَـــهْ مَـــا يْـطِـيـقَـــــهْ الـسِّـيـدْ مَـا يَـنْـسَـــى وْلِـيـــدَهْ

II. الحقل الدلالي:

1. الحقول الدلالية في الشعر الشعبي الصوفي:

سنسعى في هذا الموضع إلى دراسة الشعر الشعبي الصوفي بالاعتماد على نظرية الحقول الدلالية التي تستدعي إدراج مجموعة من الكلمات المشتركة من حيث المعنى ضمن حقل دلالي واحد ومحدد، فالحقل الدلالي هو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[1].

وباعتبار الكلمة وسيلة تواصل لها عدة معان تتحدد من خلال السياق الواردة فيه، ترى نظرية الحقول الدلالية ضرورة مراعاة السياق عند جمع الكلمات المشتركة دلاليا ضمن حقل دلالي واحد[2]، لأن تناول الألفاظ بعيدا عن السياق الواردة فيه يجعلها تتباين في معانيها، فالكلمة "نظر، وبصر" تعبران عن الرؤية وهي منفردة، فيما وردت بمعنى التأمل في الأحوال بالقلب في سياق نصوص المدوّنة.

[1] أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص79.
[2] المرجع نفسه، ص80.

وللشعر الشعبي الصوفي معجم خاص يتكون من مجموعة الألفاظ، وهذه الألفاظ تجعل من هذا المعجم يصنف إلى عدّة مستويات ليدرج في كل مستوى ألفاظا مشتركة من حيث الدلالة، فالشاعر الشعبي الصوفي ومن خلال نصوص المدونة عبر عن تجربته الصوفية من خلال حقول دلالية عديدة سنسعى إلى رصدها وتحديدها وفق المعاني المشتركة بين الألفاظ:

أ. حقل الحب والوجدان:

تجلّت الألفاظ المتعلقة بالحزن والوجدان بشكل متكرر في قصائد المدونة، إلا أن أغلبها يرتبط ارتباطا وثيقا بحب الأولياء والشيوخ الذي يشكل عنصرا مهما في التصوف الشعبي، ويحتل الصدارة في الشعر الشعبي الصوفي، فتفنن الشعراء في التعبير عما يختلج دواخلهم من مشاعر وأحاسيس، فعجت قصائدهم بألفاظ تتصل بحب الأولياء والشيوخ، كونه ركيزة أساسية في حياة الصوفي الشعبي، يلجأ فيه الشاعر الشعبي إلى مناجاة محبوبه، فيتغنى بحبه له، واصفا شوقه وشغفه للوصال.

وبالعودة إلى نصوص المدونة نجد أن حياة الشاعر الشعبي الصوفي تستند على التفكير المستمر في نيل بركة الأولياء والشيوخ ومحبتهم، فهي علاقة ليست كعلاقات الحب المألوفة التي غالبا ما يكون التغني بها ماديا وحسيا، وإنما هو حب روحي معتقدي ينشأ بين الفرد وبين ذات يعتقد في قداستها، فهو "حب مغاير للعشق الأرضي"[1]، وتعبيرا عن هذا الحب عكف الشاعر الشعبي يغترف من الألفاظ كلّ ما يتعلق بالوجدان والمشاعر والأحاسيس:

حقل الحب والوجدان
نعيط، حرمت، النوم، نبكي، القلوب، صبر، متعلق، قلبي، حبك، ساكن، يفارقه، الدواء، يسعد، واجي، الجواجي، انلاجي، نراجي، الجوى، نبرا، لجراح، عاشق، الوجدان، حبه، سكن، مشغوف، فنيت، جفيتني، الحب، وحشك، هبلني، غرامك، جلوج، نيراني، هواك، أصهادي، نبكي، دموعي، العليل، داه، لافيق، خواطري، محبوبي، نشكيلك، جفيتني، اللوم، مفتون، مجذوب، السهر، فانيه، مشعال، حمّان، ضاليه، محزون، نلاقيه، الملهوف، نبغيه، بليت، نتلذذ.

[1] أماني سليمان: المرجع السابق، ص155.

لا يخفى علينا أن الحب هو الميل إلى الشيء والرغبة فيه، فهو علاقة تقتضي وجود طرفين، و هو شعور يدفع بالمحب إلى التعلّق والتقرب من المحبوب حاملا دلالة الميل المادي والحسي، أما الحب الوارد في سياق نصوص المدونة غير ذلك فهو لا يحمل دلالات الميل والرغبة المادية الحسية، وإنما يحمل دلالات معنوية روحية تمثلت في نيل بركة ورضا المحبوب (الشيخ) من خلال تمسكه بمعتقد الطريقة وممارساتها الطقوسية الصوفية، فللحب في سياق نصوص المدونة دلالة ثانية صاغتها الجماعة الصوفية الشعبية وهو التقرب والرغبة في وصال شيخ الطريقة من أجل نيل بركته ورضاه.

وقد أبدع الشاعر الشعبي الصوفي في التعبير عن وجده الصوفي وعما يجتاحه من مشاعر وانفعالات خلخلت كيانه وأذهبت عقله فيمن يحب، فاستعار في تعابيره من معجم الحب والوجدان عددا من ألفاظه عكست حبه لشيخه ورغبته في وصاله، وبهذا يكون الشاعر قد نقل الألفاظ التي استخدمها الشعراء في سياق التغني بحب المرأة إلى التغني بالعشق الصوفي الولوي، وبهذا يكون الشاعر قد أضفى على دلالات ألفاظ معجم الحب والوجدان دلالات جديدة للتعبير عن تجربته الصوفية الشعبية، فالبنى المعجمية للألفاظ واحدة بينما نقلت دلالاتها في سياق نصوص المدونة إلى دلالات جديدة تتعلق بحب الولي والرغبة في وصال ذات ماثلة تحت الضريح.

ب. حقل الشراب والخمر:

السكر الصوفي هو "تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، وقد امتلأ بحب الله حتى غدت قريبة منه كل القرب ...وهو حال من الدهش الفجائي يعتري العبد فيذهله عن كل حس غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفّاق يوقد فيها الوله والهيمان".[1]

وظف الشاعر الشعبي الصوفي عددا من الألفاظ المتعلقة بالشراب والسقاية تعبيرا عن حبّه وأفكاره الصوفية، إلا أنها لم ترد بشكل واسع إذا ما قورنت بالألفاظ والحقول الأخرى، وتشمل ما يلي:

حقل الشراب والخمر

[1] أماني سليمان داود: المرجع السابق، ص172.

يسقيك، شراب، زلاله، شرابو، كيسان السر، بحر العذبة

تضمّن حقل الخمرة في نصوص المدونة ألفاظا تتعلق بالشراب والسقيا، دون استدعاء واضح لألفاظ السكر أو الخمرة، وإنما أورد ألفاظا توحي بها مؤدية غرضها الدلالي "شراب، يسقيك، كيسان، الزلال.."، فشراب الشاعر الصوفي هنا مصدره بحر شيخه العذب وكؤوس أسراره، وهو الذكر الذي تأنس به روح الصوفي، فهو شراب يختلف عن الخمرة المادية المألوفة والتي تذهب العقل وتغذي وتروي شهوات النفس، بل هي خمرة معنوية روحية يتلذذ بها الصوفي وينتشي بها في سبيل وصال محبوبه.

ج. الحقل الديني:

الحقل الديني
كريم، ستار، عليين، لظى، سقر، النار، الموت، هول، القيامة، قرر، صبر، دين الله، الصلاة، الصراط، محمد، الشيطان، النفس، باسم الله، الله حق، الله مجيد، ذكر، رب العالمين العلم، القرآن، إسلام، كفار، العياذ بالله، البخاري، الموطأ، الشفاء، المختصر، الكتاب، السنة، الميزان، صليت المغرب، الحطامة، إبليس، شر، خير العسر، اليسر، السبحان، الاستغفار، الحسّاد، الكرسي تحصين، آيات البقرة، اسم الله. يغفر، مستقر، توبي، النبي، الخليل، سيد الوجود، الأنبياء....

مصطلحات هذا الحقل مشحونة بدلالات دينية ورد أغلبها في الكتاب والسّنة، وهو ما أضفى على القصيدة دلالات دينية موحية تجعل المتلقي يدرك بأن الشاعر الشعبي الصوفي وسالكي الطريق الصوفي يحرصون على هجر الدنيا والالتزام بالمبادئ الدينية بترك المعاصي والالتزام بالأوامر للظفر بالجنة والنجاة من نار جهنم.

د. حقل المعتقدات الشعبية والطقوس:

يضم الحقلان كل الألفاظ الدالة على المعتقدات الشعبية والألفاظ الدالة على الشعائر الدينية والممارسات الطقوسية، وهما حقلان أساسيان في الخطاب الشعري الشعبي الصوفي:

حقل المعتقدات الشعبية	حقل الشعائر والطقوس
الجان، الغيلان، البركة، عيون الحساد،	الصلاة، الفروض، الزيارة، الحضرة، الذبايح،

حرزي، لعنة الولي (ويح اللي عاداه، متحوج دهره وزمانه..)، الإيمان بكرامات الولي.	يبخو بكمونه، طلوق الجاوي، يورد، وردك، مذاكرو، الأذكار، التقصير ، لبسني حلّة التجاني، طبولي تربي، الفاتحية، الجوهرة، الملزوم، الاستغفار، تحصين الكرسي.

إن ألفاظ "الجان، الغيلان، البركة، عيون الحساد، حرزي..." مستمدة من حقل المعتقدات كاشفة عن طبيعتين فطريتين في الإنسان وهي الخوف من عالم مستتر يتكون من كائنات ما ورائية تلحق الأذى بالأفراد حسب الاعتقاد السائد في مجتمع الشاعر، والطبيعة الفطرية الثانية هي التطلع إلى الراحة والسكينة، والطمأنينة المنشودة تتطلب ممارسات طقوسية لمواجهة هذا العالم المستتر، ويكشف حقل الطقوس والشعائر عن شعائر دينية "الصلاة، الفروض، الاستغفار" يمارسها الشاعر إلى جانب ممارساته الطقوسية الصوفية وهو ما يوحي للمتلقي حرص الشاعر الشعبي الصوفي على أداء الشعائر والعبادات، والممارسات الطقوسية الصوفية.

هـ. حقل الأمكنة:

حقل المكان أساسي في الشعر الشعبي الصوفي الذي يسرد من خلاله الشاعر رحلاته الصوفية وزياراته إلى أضرحة الشيوخ، ويتألف هذا الحقل من الألفاظ التي تندرج ضمن المعنى العام للمكان أي الأرض وما عليها من طبيعة جغرافية، ومواضع الإقامة والترحال والسفر، كما تندرج ضمنه البنى الدالة على الأماكن المقدسة منها ما هو أرضي مقدس ومنها ما هو مقدس دنيوي وآخروي، ونورد هذه الألفاظ في ما يلي:

حقل الأمكنة	
الأمكنة الدنيوية	**الأمكنة المقدسة**
منازل الغربي، الصحراء، سيدي عون، شقايق، اميه سي زيان، الجردانية، شوشة بلقاسم، اميه التاجر، واد المجابة، الواد، الفيض، دكدود، سيدي المبروك، عوينة الناقة، براز، دار الحسين،	النار، الحطامة، لظى، سقر،عليين ، الصراط، جامع الحضرة، مقام الشيخ، فاس، مكة، تماسين، سيدي صالح، سيدي عقبة، ، قاف.

بجاية، القالة، سوف ، الزاوية، فاس، فوقاس، مكناس، اسطنبول، جبال الشاوية، باقوزة، سيوف الرتم، ورّاد، سيف السلطان، أميه الحجرة، بئر الفرجاني، البرج الثالث، تغزوت. بحر، السراب، الغيم، مهامد، المجابة، الأودية، وديان، المقاسم، العكرش، سيوف.	

جاشت مشاعر الشاعر الشعبي الصوفي وسيطرت عليه مشاعر الشوق بسبب بعد المحبوب "الشيخ"، فعكف يصف رحلته الصوفية وما يواجهه من صعوبات تحول بينه وبين شيخه، وللتعبير عن كل ذلك استقى الشاعر أبرز ألفاظ الأمكنة المشحونة بدلالات البعد والوعورة.

سيطر حقل الأماكن في النصوص (2، 6، 9) وهو يصف مسار رحلته الصوفية، التي اتسمت بالامتداد والوعورة، حيث رسم الشاعر الشعبي مسار رحلته الشاقة نحو مقام شيخه بتعداد الأماكن التي يمرّ بها، فالطريق والمسار الذي تحدث عنه في سياق رحلته الصوفية الشاقة يوحي بمجاهدة السالك، ف(المجابة) بامتدادها وكثرتها (مجايب) دلالة على امتداد مجاهداته، ووعورة الأماكن وخطورتها (قناطر تحراش، ...)توحي بصعوبة مجاهدة شهوات النفس و آثامها التي يجابهها سالك الطريق في سبيل وصال محبوبه، أما الآبار التي أوردها الشاعر الشعبي(بئر الفرجاني، ....) تحمل دلالتين، الدلالة الأولى علاقة مجتمع الشاعر بالصحاري وحاجته للماء عند عبورها، والدلالة الثانية هي العطش الروحي الذي يشعر به مريدو الطريقة في سبيل وصال شيخه.

أما الأماكن المقدسة " مكة، الضريح " و" الصراط، الجنة، النار، " تكشف عن حاجة الإنسان لتطهير النفس، ورغبته في الخلود في الجنة.

و. حقل الأزمنة:

وفي هذا الحقل رصدنا الألفاظ الدالة على الزمن الذي انقسمت ألفاظه إلى أزمنة دنيوية وأخرى مقدسة في الجدول الآتي:

حقل الأزمنة	
الأزمنة الدنيوية	**الأزمنة المقدسة**
المساء، الصباح، الليل، الفجر، النهار، خمس سنين، البكرة، ساعة، دهره، زمانه، ثَلاَثَهْ وَالْفِ قُرُونْ تَارِيخْ الْهِجْرَهْ فِي التِّسْعَهْ وْخَمْسِينْ مِنْ جُمَادْ لَيْلِةْ أَبِيهْ	يوم القيامة، يوم صهيد الحمّان، يُومْ الْقَسْرَا، وقت السفرة، عصر الخميس.

توظيف الشاعر الشعبي لحقل الزمن دلالة على قيمة الوقت في حياة الصوفي الشعبي، فهو يستغل أوقاته الدنيوية "مساء وصباح" "الليل والنهار" "البكرة" استعدادا لأزمنة دنيوية وآخروية مقدسة، فهو يشيد بشيخه مساء وصباحا لنيل بركة الشفاء (النص4)، ويختم نظمه بكثرة الصلاة على الرسول سينال فضّل الموت ليلة الجمعة الغراء (النص 9)، وبالحرص على أداء الممارسات الطقوسية سينال البركة والوصال ومن ثمة الفوز بالراحة والطمأنينة في "وقت السفرة، يوم القسرا، يوم القيامة، يوم صهيد الحمان".

ز.حقل الكون والطبيعة:

حقل الكون والطبيعة	
حقل الظواهر الطبيعية والفلكية	**حقل الحيوان**
مطر، البرق، قمره، قمره، القمرا، الشمس، البدور، نجمة.	الخيول، ريم الغزال، البل، الغنم، غرد الحمام، الأسد

وظّف الشاعر الشعبي الصوفي ألفاظ الطبيعة توظيفا مجازيا، منها ما يوحي بصفاء أحوال الشاعر وإشراقها لمحبته لشيخه ونيل رضاه "نجمة سعدي، ضياه القمرا" وترمز "المطر" بغزارتها إلى شدّة

حزن الشاعر السالك في النصوص (1، 9)، ومنها ما يوحي بالنور بعد الظلام الحالك بإطلالة الرسول وصحابته بنقاء سريرتهم وعلو شأنهم وهو في سكرات الموت (النص9)، أما ألفاظ الحيوان منها ما رمز إلى حسن جمال المركوب وسرعته "ريم غزال" في النصوص (4، 9)، ومنها ما يرمز للهيبة "الأسد" (النص 9).

ح. حقل الشخصيات البشرية والذوات الماورائية:

وهو ذلك الحقل المتضمن للمفردات الدالة على الذوات الماورائية والشخصيات الدينية والصوفية المعروفة في مجتمع الشاعر:

حقل الشخصيات البشرية والذوات الماورائية	
حقل الشخصيات البشرية	**حقل الذوات الماورائية**
العزوزي، بايات الكراسي، سكان المراسي، علّامة الدروس، مولى البردة، العروسي، الأخوان، عزوز البرجي، علّة السيد، سيدي عبد القادر، العساكر، البرجي، التارزي، الفرجاني، الجيلاني عبد القادر، التجاني، الشيخ، قطب الأوتاد، الغوث، تلاميذ الشيخ، لحباب، الأهل، خيوتي، أولاد العم، جيراني، الصيّاد، الحسّاد، الحاج علي، أهل النغرة، علي حرازم، بن المشري، الفوتي، بن العلمي، سي دحّة، بن عبد الصّادق، معمّر. محمد، صاحب الغمامة، شفيع الخلايق، الفقهاء، العدناني، الرسول صلى الله عليه وسلم، سيد الأمة، خير البشر، بابا فطوم، صحابة الرسول، الأشراف، أولاد الزهرة (أبناء بنت الرسول صلى الله عليه وسلم)، علي بن أبي طالب.	الله، رب العالمين، الشيطان، إبليس، الجان.

استعار الشاعر الشعبي الصوفي الشخصيات بشكل ملفت للنظر، وجاء توظيفها لأغراض دلالية مختلفة، فتعداد شيوخ الطريقة يجعل القارئ يلتمس قوة ومتانة طريقة شيخه، أما توظيف

الشخصية المحمدية وصحابته يجعل المتلقي يشعر بالمآل الطيب الذي سيؤول إليه مريدو الطريقة مادامت مرجعية شيوخهم شريفة تعود لنسب آل البيت ومؤيدة من قبل شخصيات دينية مبجّلة ولها مكانة عظيمة في النفوس، أما عن دلالات إدراج الشاعر أسماء عديدة للذات الإلهية "رب العالمين، كريم، ستار، غفار ..." يحمل دلالات إيمان الشاعر بالقدرة المطلقة التي ينفرد بها ذاته تعالى وانفراده بها واختلافه عن باقي الذوات، أما عن توظيف ألفاظ الشّخصيات الاجتماعية المقرّبة "الأهل، الإخوة، أولاد العم، الجيران" دلالة على مكانة صلة الرحم في مجتمع الشاعر وما يترتب عن تآلف الأهل والأقارب من تماسك وقوة، وما يتركه فقدانهم وتخليهم من قطيعة وآلام.

ط. حقل أعضاء الجسم:

نرصد ضمن هذا الحقل كل الألفاظ التي تعبر عن أعضاء جسم الإنسان، وقد وظفها الشعراء لإبراز دلالات مختلفة:

حقل أعضاء جسم الإنسان
قلبي، الركبين، الظهر، العينين، اللسان، القلب، الأسنان، الجواجي، الصدر، جوفو، الكبدة، البدن، خدوده.

إن ورود الألفاظ الدالة على أعضاء الجسم " الركبين، الظهر، العينين" في(النص 1) توحي بقلق الشاعر من التقدم في العمر، أما القلب وهو الأكثر تكرارا فهو مرآة تعكس سلامة باطن الصوفي الشعبي وما يستبطنه من حب لوليه، وهذا الحب قد يلحق السقم بجسمه "البدن، الصدر، الكبدة" بسبب الشوق وعدم تحقق الوصال، وتتدخل الأعضاء لتطهير النفس "القلب، اللسان" بممارسة الطقوس الروحية الصوفية، خاصة الذكر بتكرار الأدعية وأسماء الله، والصلاة على النبي، فتوظيف الشاعر الشعبي الصوفي لأعضاء جسم الإنسان يوحي بحرص سالك الطريق على تسخير أعضاء جسمه واستغلالها في سبيل محبة ووصال وليه.

2. العلاقات داخل الحقل المعجمي:

يقتضي فهم معنى الكلمة دراسة علاقتها بباقي الكلمات "فالكلمة لا معنى لها بمفردها، ويصب تحديد معناها الدقيق إلا ببحثها مع أقرب الكلمات إليها"[1]، لهذا عنى أصحاب نظرية الحقول الدلالية بدراسة العلاقات الموجودة بين الألفاظ من حيث دلالتها داخل كل حقل معجمي حيث "لا تخرج هذه العلاقات في أي حقل معجمي عن: الترادف، الاشتمال أو التضمن، علاقة الجزء بالكل، التضاد، النافر"[2]، وقد لا نجد أيّ علاقة من العلاقات السّابقة داخل الحقل المعجمي، كما قد نجد أكثر من علاقة داخل الحقل الواحد "ومن المعروف أن بعض هذه الحقول الدلالية سوف تحوي كثيرا من هذه العلاقات، في حين أن حقولا أخرى لن تحويها، كما أن بعض العلاقات قد يكون ضروريا لتحليل بعض اللغات دون الأخرى، ولذا فإن على اللغوي أن يحدد أنواع العلاقات الضرورية لتحليل مفردات لغة معينة"[3]

وبالانتقال إلى نصوص المدونة سنسعى إلى رصد أبرز العلاقات الواردة في الحقول السابقة:

أ. علاقة الترادف:

الترادف بمعناه الشامل يعني الكلمات التي تختلف في ألفاظها وتتفق في معانيها[4] أما الترادف بمعناه الضيق –في علم الدلالة فهو " الكلمتان اللتان تقبلان التبادل فيما بينها وذلك في كل السياقات والاستعمالات، وليس في تعبير أو استعمال دون تعبير أو استعمال آخر"[5]، فالترادف يتحقق بين لفظين يختلفان في اللفظ ويتفقان في المعنى بحيث يمكن استبدال لفظ مكان آخر في نفس السياق.

---

[1] أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص79، 80.

[2] المرجع نفسه، ص98.

[3] المرجع نفسه، ص98.

[4] ينظر: كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة ، ترجمة: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1997 ص60.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص61.

وتحقّقت علاقة الترادف في حقل الأزمنة المقدسة بين الكلمات "يوم القيامة، يوم صهيد الحمان، يوم القسرا"، وكلها تندرج ضمن معنى واحد وهو اليوم الذي يحيي فيه الله الموتى لمحاسبتهم على أعمالهم خيرا كانت أم شرا، وفي نفس الحقل تدخل لفظة "دهره" في علاقة ترادف مع لفظة "زمانه"، هذا ونلمح الترادف في حقل الشخصيات بين "شفيع الخلايق، سيد الأمة، خير البشر، العدناني، بابا فطوم" وكلها ألفاظ تطلق على الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم، هذا ويحدث الترادف في حقل الشخصيات أيضا وعلى مستوى ألقاب الشيوخ" الشيخ، سيدي، الغوث، قطب الأوتاد، جدودي، رايس الصلاح ...." فالمتلقي سيدرك أن المقصود هو ولي أو شيخ الطريقة، وتتحقق علاقة الترادف على مستوى حقل الذوات بين "الشيطان، إبليس".

توظيف الشاعر الشعبي الصوفي لعلاقة الترادف كان أكثر تركيزا في حقلي الأزمنة المقدسة والشخصيات البشرية، وغايته في ذلك إثراء لغة النصوص الشعرية بتعزيز وتأكيد معناها العام، فبتوظيفه للألفاظ المترادفة التي اندرجت ضمن "يوم القيامة والحساب" أكّد على القيمة المعنوية لهذا اليوم في نفس الصوفي الشعبي مذكرا الناس من أتباع ومريدي الطريقة بهول موعد الحساب وحتمية الموت، فلا داعي للاكتراث بمباهج الدنيا وملذاتها وما عليهم إلا التمسك بشيوخهم المؤيدين بالرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، والذي حرص على تكرار أسمائهم – الشيوخ والرسول صلى الله عليه وسلم –بألفاظ مترادفة ترسّخ مكانتهم في ذهن المتلقي.

ب. علاقة الاشتمال والتضمن:

وهي علاقة تختلف عن سابقتها فهي تعني "أن تكون اللفظة متضمنة أو مشتملة على عدة ألفاظ أخرى، وتسمى باللفظة العليا، والأخرى تسمى باللفظة السفلى المتضمنة"[1]، وندرك هذه العلاقة في حقل الأمكنة المقدسة "لظى، سقر، الحطامة" وهي ألفاظ دنيا منضوية تحت لفظة عليا هي "النار"، وعلى مستوى حقل الطقوس تتحقق العلاقة بين " الجوهرة، الفاتحية، الاستغفار" والتي تندرج ضمن لفظة "الأذكار أو الأوراد"، ونرصد علاقة التضمن أيضا على مستوى حقل الأمكنة الدنيوية "مهمودة،

[1] عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص49

المجابة، قناطر تحراش، سيوف" وكلها مسميات متضمنه تحت كلمة "الأرض"، ونفس الشيء بالنسبة لأسماء الله الحسنى "ستار، كريم، رب العالمين، خالقي" كلها تندرج تحت "أسماء الله".

ج.علاقة الجزء بالكل:

وهي تختلف عن علاقة التضمين، فهي علاقة تحكم بين طرفين (أ) و (ب) حيث يكون أحدهما جزءا من الآخر (الكل) وليس نوعا منه أو متضمنا له كعلاقة اليد بالجسم[1]

تندرج هذه العلاقة في حقل الأزمنة "فالفجر" جزء من "النهارّ وكذلك "الصباح والمساء" كل واحدة منها تمثل جزءا من "النهار"، وكذلك "القلب، العينين، الركبين، الظهر، الخدود" كل واحدة منها هي جزء من أجزاء البدن أو الجسم.

د. علاقة التضاد: يندرج ضمن هذه العلاقة علاقات تضاد ثانوية ، منها ما يسمى بـ:

- **التضاد الحاد:**

أو المتخالفات وهي العلاقة التي تربط بين "لفظين يختلفان نطقا ويتضادان في المعنى، وهو شبيه بالطباق الإيجابي عند البلاغيين فإذا كان شيء ما (أ) فإنه ليس (ب) كما أن (ب) ليست (أ)"[2]، ومن صور هذه العلاقة ما ورد على مستوى حقل الأزمنة الدنيوية "الصباح والمساء" ويدخل **النهار** ببهجته وحركته في علاقة ضدية مع **الليل** بسكينته وظلامه الدامس مؤكدا على تقلب أحوال الصوفي الشعبي انطلاقا من بعد شيخه أوقربه، وعلى مستوى الأمكنة المقدسة تدخل لفظة "عليين" في علاقة تضاد حاد مع "لظى، سقر، الحطامة"، وعلى مستوى حقل الكون والطبيعة تجلت "الشمس" في علاقة تضاد حاد مع "القمر"، ونرصد علاقة التضاد الحاد على مستوى الحقل الديني بين "شر، خير" وبين "العسر، اليسر".

[1] أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص101.

[2] عبد الواحد حسن الشيخ: المرجع السابق، ص 79.

III. الصورة الشعرية:

التفت النقاد في تراثنا النقدي القديم إلى موضوع الصورة في الشعر رغم عنايتهم بالشكل وتركيزهم عليه، فأشار الجاحظ إلى علاقة الشعر بالتصوير عندما حدد مقومات الشعر وخصائصه "وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]، فرغم عنايته بشكل القصيدة يرى الجاحظ بأن التصوير من أبرز مقومات الشعر، فتحقق الميزان والقافية لا يكفيان لبناء الخطاب الشعري، فلا بد من تشكل الصورة من خلال التعبير المجازي، فلا يمكن اعتبار الخطاب الشعري شعرا إذا لم يتحقق التصوير، فالشعر لن يكون كذلك ما لم يكوّن الشّاعر صورة تجسد مشاعره وتقرب المعنى من ذهن المتلقي فالصورة الشعرية "أعلى ما يرشح الشّاعر للمجد، لأن الشعر إنما يكون بها، إلى جانب الإيقاع الموسيقي، إذ بها تتحقق خاصية الشعر"[2]، وفي نفس السياق يرى "سيسيل دي لويس" بأن الصورة الشعرية هي عماد الشعر فكل "قصيدة هي بحد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب تغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر"[3].

واهتمام الدراسات النقدية الحديثة بالخيال جعل النقاد والدّارسين يولون اهتمامهم بالصورة ومنحها مكانة ذات قدر من الأهمية في تشكّل الخطاب الشعري، فتعدّدت الآراء حول مفهومها الذي ظلّ "في تحرير وتبديل مستمرين حتى أن كل مدرسة فنية تعطيه المفهوم الذي يتفق وفلسفتها العامة"[4] إلا أنها تكاد تتفق –الدراسات النقدية الحديثة– على أن الصورة الشعرية هي تقديم الشاعر لمشاعره

[1] الجاحظ: الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965.

[2] عبد الرحمان بدوي: الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د، ط)، 1965، ص72

[3] سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الخياني وآخرون، مؤسسة الخليج للنشر، الكويت، (د.ط)، 1982، ص20.

[4] عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير، عمّان، ط1، 2009، ص82.

وأفكاره المجردة في صور حسية تدرك بالبصر واللمس والذوق والشم، فالصورة البارعة هي التي "تحيل المعاني المجردة إلى امتثالات عينية تنفعل لها الحواس انفعالا لذيذا"[1]، وهي وسيلة الشاعر في "محاولة إخراج ما بقلبه وعقله وإيصاله إلى غيره، ذلك لأن ما بداخله من مشاعر وأفكار يتحول بالصورة إلى أشكال وصفت بأنها أشكال روحية"[2].

وباعتبار الصورة ضرورة شعرية لا يمكن تجاوزها في أي عمل ابداعي بغض النظر عن لغته فصيحا كان أم عاميّ اللغة، لم تمنع لغة الشعر الشعبي الشاعر الصوفي من التعبير عن تجربته وأفكاره الصوفي بتشكيل صور شعرية تقرّب المعنى من ذهن المتلقي، من خلال تصوير أفكاره المعتقداتية وممارساته الطقوسية بأشكال وصور تدرك بالحس.

وبفحص الصور الشعرية المبثوثة في قصائد المدونة، كان تركيزنا على الصور الشعرية بأشكالها البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية باعتبارها أشكال اشتركت فيها البلاغة العربية القديمة والدراسات النقدية الحديثة من جهة، وتكررت في نصوص المدونة مانحة النصوص قيمة بلاغية ودلالية من جهة ثانية:

عند استعراض الصور الشعرية، لمسنا ظلال الصور التشبيهية التي تعتمد على الحس بكثرة، فالشاعر الشعبي الصوفي يعرض أفكاره ويصور مواجيده في صور تشبيهية حسية تدرك بالبصر:

نبكي ودموعي مطر: النص 1

دموعي مطره: النص 9

نضلي نهوم كاللي مفطوم صغير : النص 7

من خلال آلية التشبيه البليغ، شبّه الشاعر دموعه بدفقات المطر، فيما شبّه شوقه وحرمانه من وصال شيخه بحال الرّضيع المحروم من لهج ثدي أمه وما يتركه الفطام من حرمان مادي ومعنوي،

[1] عبد الرحمان بدوي: الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د، ط) 1965، ص72

[2] عبد القادر الرباعي: المرجع السابق، ص 82.

فتخلي شيخه عنه كتخلي الأم عن تغذيته ابنها، فالمماثلة تجلّت بين التغذية والحرمان الروحي من وصال المحبوب، وبين الحرمان المادي المعنوي (الفطام) من رضاع الأم.

وتواترت الصور الشعرية التي اعتمد فيها الشاعر الشعبي على التشبيه الحسي للتعبير عن مكانة الشيوخ وتصوير قدراتهم الخارقة:

"شيخي يا ذهب المكنوز"

"التجاني رايس"

"أنت سلاحي للمكاره"

"أصحابو كالبدور"

"التجاني طبيب"

"ابن العلمي طرشون"

من خلال هذه التشبيهات التي يطغى عليها البعد الحسي، يمنح الشاعر متلقي الخطاب صورة عن مكانة شيوخه وقدراتهم الخارقة، فهو كقائد السفينة في ضمان وأمن سلامة الرحلة، وكالسلاح في مواجهة الأعداء، وكالطبيب في عنايته بمداواة النفوس المريضة.

ويكرر الشاعر صور التشبيه ذات البعد الحسي عند وصفه للمركوب "تقول علجية تشير"، أسطارها كي مثيل القمرة" "تقول تعفس فوق جمرة" " تقول ريم غزال قفرا" تقول غرد حمام يغرد"، "ركابو قمرة"، فبالرجوع إلى أطراف التشبيه "المشبه" و "المشبه به" نجد أن الشاعر قد عمد إلى التقريب بين مركوبه ومظاهر الطبيعة.

ويوظف الشاعر الاستعارة التصريحية مستعيرا ألفاظ "النيران" من بيئته، ليعبر بها عن لهيب وآلام الحرقة التي سببها نبذ الأهل ومعاداتهم (النص 7):

كِتُخْرُجْ الْعْرُوشْ تُثْقُفْ نِيرَانِي أَوْلَادْ الْعَمْ يُخْرْجُو يُومْ التِشْهِيرْ

أَنَا فِي عَرْشِي ونَاسِي بَرَّانِي دَايِمْ وَحْدِي كِسُكَّانْ عشِيرْ

وفي (النص 9) استعار الشاعر الشعبي الصوفي ألفاظ النيران للتعبير عن آلام بعد المحبوب (الشيخ)، فبعد محبوبه وكأن عود جمر اخترق أحشاءه، وأحرقت النيران كبده:

حَيَّــرْ نْــومِي بِالسَّــهَرْ لاَ لِــي فْتْــرَة شَــيَّنْ حَــالِي وُالْبَــدَنْ دَايِــمْ فْانِيــه
يُثْقُبْنِــي مِشْــعَالْ وُدْمُــوعِي مَطْــرَة وْيُعْــرُضْ نِــي حُمَّــانْ فِــي الْكَبْــدَة صَــالِيهْ
هَبَّلْنِــي تَفْكَــارْ عَــنْ قَلْبِــي يَطْــرَا بِالْمِحْنَــهْ مَحْــزُونْ حَتَّــانْ نْلاَقِيــه

ويوظف الشاعر الشعبي الكناية التقليدية في متون المدونة لما لها من تأثير في المتلقي، كالكناية عن يوم القيامة بذكر مظهرا من مظاهر هولها "يوم صهيد الحمان"، والكناية عن شدة الشوق والحرمان "حرمت النوم من أصهادي" والكناية على الأعمال الدنيئة "في يدو حبايل تجلب للنار"، والكناية على امتداد علم شيخه "بحره لكوان امتد"، والكناية على قدرات الشيخ الخارقة التي تفوق قدرات البشر "شمس المغرب"، "القناص يقمّر" "اللي عمى بصره يحله"، "صاحب المدد مفتاح الخير".

ومن الكنايات الواردة في القصيدة "في بحر النوم راقدة" كناية عن غفلة النفس وانغماسها في الملذات، "مسكه في الدنيا فاح" كناية على شهرته العطرة، "تتبدل لفلاك عوارض قطرة، تسحى بعد الصب الميت تحييه" والمعنى المكنّى هو تحوّل حال الشاعر من اليأس إلى الأمل فشبّه حاله بتغير النوبة الجافة إلى نوبة ممطرة ، وكنّى بعبارة "قناطر تحراش لاح الغيم عليه" للدلالة عما يعترض رحلته نحو المقدس من صعوبات محسوسة وعورة الممرات والغيوم و السراب و .. من جهة، وللتكنية عن صعوبة المجاهدة في سبيل زيارة المحبوب ووصاله من جهة أخرى، و بهذه الصورة تمكّن الشاعر من تقريب المعنى من ذهن المتلقي.

وتعلّق مواضيع قصائد المدونة بمعتقد ديني شعبي وشحنها بالمعتقدات والطقوس الصوفية الشعبية، جعل الشاعر الشعبي يتجنب المباشرة في بعض المواضع، بإضفاء نوع من العمق والإيحائية بتصوير أفكاره وأحواله وممارساته الطقوسية المجردة البعيدة عن المادية بصور مادية محسوسة يمكن إدراكها بالبصر والشم والذوق و...، وبهذا يكون الشاعر الشعبي قد استعان بصور شعرية أحدثت انزياحا بتوظيف العناصر المادية المحسوسة للتعبير عن أفكار وممارسات مجردة وأحوال نفسية بعيدة عن المادية، وسنسعى إلى استجلاء بعض الصور التي خالفت البساطة المعهودة:

في (النص 5) يقول الشاعر:

نِجْلِسْ مْعَاهْ بَاشْ نْحَصِّلْ نْدْخُلْ فِي البْحُورْ الزِّينَةْ
بِنْ عَزَّوزْ شِيخِي وَاصِلْ نَشْرَبْ شَرَابُو نِتْهَنّى

وفي نفس النص، يقول:

أَوقِفْ مْعَ وِصِيِّةْ شِيخِكْ إِذَا نِهَاكْ أُتْرُكْ عَمْلِكْ
وَإِذَا مَرُوكْ بَالِكْ تُتْرُكْ يِسْقِيكْ مِنْ شَرَابْ زْلاَلَهْ
ويِشْفِيكْ مِنْ عَلَايِلْ دَرْكِكْ الاسْرَارْ كُلّهَا فِي أَقْوَالَهْ

وفي **النص 9**:

التِّجَّانِي طَبِيبْ لِينَا بْلاَ فَخْرَةْ مِنْ كِيسَانْ السِّرْ لَحْبِيبَهْ يِسْقِيهْ

وفي **النص 2**:

هَيّاوْ نْزُورْ بِالزّرْبَةْ للشّيخْ سِيدْ الطّلْبَةْ
مِنْ جَاهْ مَعْلُولْ يْطَبّهْ يِبْرِي مِنْ الأَحْزَانْ
يَشْرَبْ مِنْ بَحْرْ الّعَذْبَةْ لَا يْخَافْشِي مِطَمَانْ

غالبا ما يكون الشرب حسيّا ماديا يتذوقه الشارب بأي شراب بغض النظر عن نوعه ومذاقه، إلا أن الشاعر الشعبي الصوفي خالف المعهود من خلال الصّورة التشبيهية فجعل من أسرار شيخه الروحية شرابا ماديا محسوسا، فالشراب الذي يقصده الشاعر هو أسرار شيخه الروحية التي يصل بها محبوبه، فهي شراب روحي يتزود منه المريد للارتواء روحيا بأسرار شيخه وتنعّما بوصاله، فنشوة الوصال روحية تختلف عن الارتواء المادي، إلا أن الشاعر الشعبي الصوفي قلب الموازين وجعل من نشوة الوصال شرابا حسيا ماديا ذوقيا يتلذذ به.

فالعنصر الأول في هذه الصور هو الأسرار الروحية الممثلة في أذكار وتدبر المريد الذي يمكنه من وصال المحبوب، والعنصر الثاني هو "بحر العذبة، زلاله..."، وبتحليل الصورة نجد أن فعل الذكر والتدبر يمنح الذاكر ارتواء روحيا، فالمشبه هو "الارتواء الروحي" الذي يولد تنعّما روحيا أما المشبه به فهو الارتواء المادي الذي يتجسّد من خلال الشّراب المادي المحسوس "بحر العذبة، زلاله...".

وفي سياق تصوير المعنوي بالمادي المحسوس، يوظف الشاعر صورة استعارية مكنية في (النص 7):

بِحِزْبْ السُّلْطَانْ اِنْكَسِّرْ اللَّي نَاكِرْنِي بَعْدْ النّبِي حَصِينْ يِضْحَالُو هِنْشِيرْ

يصوّر الشّاعر شدة اعتقاده وقوته الذي يمثل فكرة مجردة، بمحسوس مادي مدرك تمثّل في "أدوات الهشم والتكسير"، فالعنصر الأول في هذه الصورة هو طريقة شيخه (حزب السلطان) وما تولّد عنها من أفكار ومعتقدات، أما المشبه به فهو الأداة التي تستخدم للهشم والتدمير، وهكذا نجد الشاعر الشعبي الصوفي قد استطاع تقريب المعنى من ذهن المتلقي عندما صوّر أفكارا مجردة (المعتقد) بمحسوس مادي يمكن للمتلقي أن يدرك من خلاله قوة ومتانة الطريقة التي انتسب إليها الشاعر .

ويواصل الشاعر في تمثيل الأفكار المجردة بالمادي المحسوس، بربط النشوة الروحية بالنشوة المادية الذوقية في وصفه للذكر:

ذِكْرِكْ عَسَلْ شَهْدْ مْصَفّى فَسْطْ الْجَوَى واللّي دَخَلْ فِي جُوفُو بِسْعِدْ

يأتي الشاعر في هذا الموضع بتشبيه بليغ تخلّى فيه عن أداة التشبيه، فنجده يشبه الذكر بالعسل، فهو قوام الممارسات الطقوسية التي يحرص المريد على ممارستها لتزكية النفس والبقاء على اتصال دائم بالمحبوب، فالذكر عنده عسل ينتشي الصوفي بحلاوته، وبتأمل الصورة نجد الشاعر قد جعل من النشوة الروحية محسوسا ماديا يستشعر بحاسة الذوق. ومن هنا يكون الشاعر قد وظّف صورة شعرية تقدم المعنوي المجرد في صورة حسية مادية تدرك بالذوق.

وفي **النص 5** يقول الشاعر:

هَيَّاوْ نْزُورُ عَلّة السِّيدْ كُلْ يُومْ عَلِيهْ أَنْوَارْ تْزِيدْ
وَاللهْ حَقْ اللهْ مَجِيدْ نُورُو بِعِيدْ يْبَانْ
اللّي مَا يَامْنَهْ جْحِدْ مِثِيلَهْ الشِّيطَانْ

هذه الصورة تنضوي ضمن الصور التقليدية، تجلّى فيها ركنا التشبيه وأداته "مثيله"، إلا أنها ليست صورة جاهزة تشبّه محسوسا بمحسوس، فالشيطان فكرة مجردة، وهو كائن خارق للعادة، فوضع الشاعر من لا يعترف بشيخه في علاقة تشابه مع هذا الكائن "الشيطان" في الشر وما ينضوي تحت

ردائه من أعمال دنيئة ورذيلة، وهو ما يخالف طبيعة الإنسان العادي السّوي، وبهذا التصوير جعل من الشيطان كائنا محسوسا يمكن للمتلقي إدراكه و إدراك أعماله الدنيئة.

وفي النص 6:

تُصْدُرْ خَوَاطْرِي مِنْ الدِّنْيَا الشّقَايَةْ نْطَلَّقْهَا ثِلَاثَا والنّاسْ وْقُـــوفْ

خوفا على نفسه من الإغراءات الدنيوية، يذم الشاعر الدنيا في موقف انفعالي خوفا من شرها الذي يحيل بينه وبين وصال شيخه، وفي صورة شعرية من قبيل الاستعارة المكنية شبّه فيها الشاعر (الدنيا) بالمشبه به المحذوف (المرأة) واستعار "الطلاق بالثلاث" معلنا رغبته في هجر الدنيا وتركها حتى ينال وصال المحبوب وبركته، فشخّص الدنيا وتمثلها امرأة يمكن هجرانها بالطلاق، وبهذه الصورة الشعرية التي جسدت المعنوي في شكل كائن محسوس تمكن الشاعر من الابتعاد عن الصور النمطية الجاهزة.

وفي صورة استعارية تمثل الشاعر الصوفي طريقة شيخه كفكرة مجردة بمحسوس مادي حيث شبه انتشار طريقة شيخه برائحة المسك، ليجعلها ذات رائحة تدرك بحاسة الشم (النص 8):

بـجَـــاهْ الّـمُـــبَـــاحْ الّـمِـسَـمِّـي عْـلَـيَّـــــهْ
مِـسْـكَـهْ فِـي الـدِّنْـيَـــا فَـــاحْ هِـيـبَـــة رَبَّـانِـيَّـــــة

ما يمكن قوله عن الصور الشعرية الواردة في قصائد المدونة، بأن الشاعر الشعبي الصوفي قد عبّر عن أفكاره ومعتقداته الصوفية باستعارة صور شعرية ميزتها البساطة والجاهزية المعهودة، إلا أن الإيقاع وما انتاب الشاعر من مشاعر ومواجيد عزّز الصور الشعرية ومنحها قوة التأثير في وجدان المتلقي، فيما تمكّن من استحضار مدركاته الحسيّة المادية البصرية منها والذوقية والشمية في العديد من المواضع لتشكيل صور شعرية نقلت دلالتها من المعنوي المجرد إلى المحسوس.

الفصل الثالث

سيميائية المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية في الخطاب الشعري

تمهيد:

قبل الانطلاق في معالجة نصوص المدونة الشعرية وفق آليات المنهج السيميائي، نقف قليلا عند أصول السيميائية التي تولّدت عن حقول معرفية عديدة أسهمت بشكل كبير في بلورتها نظريا وتطبيقيا، إذ شكلت دراسات اللساني السويسري "دي سوسير"، والأمريكي "تشارلز سندرس بورس" أصولها الأولى، فعالجها الأوّل من منظور لغوي فيما ربطها الثاني بالمنطق والرياضيات، ليجمع جل النقاد على أن "سوسير" أول من ساهم في ظهور علم أطلق عليه السيميولوجيا يعنى بدراسة "حياة الإشارات في المجتمع"[1] ستكون غايته دراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، يقول سوسير: "إن اللغة نسق من العلامات التي تعبّر عن الأفكار وإنها لتقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجدية الصم والبكم ومع الشعائر الرمزية ومع صيغ اللّباقة، ومع العلامات العسكرية (...) وإننا لنستطيع أن نتصوّر علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، وإنه العلاماتية (...) وإنه سيعلمنا مما تتكوّن العلامات وأيّ القوانين تحكمها"[2] فهي علم يعنى بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية وما تضمره من شفرات في كل المجالات والنشاطات الكونية ولذلك أطلق عليها العديد من الدارسين علم العلامات أو العلاماتية ، فالسيميائيات تهتم بكل "مجالات الفعل الإنساني: إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى"[3]

توغلت السيميائية في جميع المجالات واهتمت بدراسة أنظمة العلامات بما فيها النص الأدبي باعتباره علامة، فهو من "إبداع ذات تتميز بخصوصيات ثقافية واجتماعية واقتصادية وايديولوجية وهو ما يمكنه من إقامة علاقات جدلية مع الحقول الثقافية الأخرى"[4]، ورغم تآلف النص الأدبي من مجموعة من العناصر، إلا أن انطلاقة المحلل السيميائي تبدأ من اللغة لرصد الدلالات المضمرة

[1] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص52.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 16، 17.

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط3، 2012، ص25.

[4] فيصل الأحمر: المرجع السابق، ص59.

باعتبارها " أهم نظام من أنظمة العلامات"[1] وهي بما تتضمنه من ألفاظ ورموز وإشارات لا تتوقف عند المعاني الجلية المباشرة وإنما تحتوي معاني مستبطنة لا يمكن إدراكها من أوّل وهلة، فهي أشمل من الأنظمة الأخرى لما لها من "وظيفة المتالغة خلافا للأنظمة العلامية الأخرى التي لا شك تفتقر إلى اللغة"[2] ومن ثمة أضحت السيمياء من وجهة نظر "رولان بارت" جزءا من اللسانيات بعكس النظرة السوسيرية التي تقول بأن الألسنية "قسما من هذا العلم العام الذي ستغدو القوانين التي يكتشفها قابلة للتطبيق على الألسنية، وهكذا ستجد هذه الأخيرة نفسها مرتبطة بمجال دقيق التحديد ضمن مجموع الوقائع البشرية"[3]

وبعجز الدراسات اللسانية البنيوية عن دراسة النصوص الأدبية ومعالجتها في فضاءاتها الخارجية متوقفة عند المستوى الأفقي للجملة بالتركيز على "دراسة البنى اللغوية، وإبراز العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة، دون الاهتمام بالبعد الدلالي الناتج عن تغيير التراكيب"[4] معتبرة النص الإبداعي نظاما منغلقا على نفسه "يكتفى فيه بالبنية السطحية، التي تكون فيها الدوال على قدر المدلولات، حيث أنه يقف بالنص الأدبي عند عتبة البنية اللغوية الظاهرة، ممثلة في الصيغ والتراكيب الموظفة فيه دون تجاوزها إلى البنية العميقة، التي تعوّل على الأنظمة الخارجية الأخرى مثل المرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، التي ينتمي إليها النص وكذا الظروف والملابسات المحيطة به"[5] ذلك أن النص الأدبي "نتاجا لشخص أو أشخاص عند نقطة معينة من التاريخ الإنساني، وفي صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستمدون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم[6]، أخذت السيميائية طريقها كمنهج نقدي له مكانته

[1] Ferdenand de Saussure : cours de linguistique generale , publié prr Charles Bally et Albert Sechehay, payot, paris, 1971, p33.

[2] نقلا عن: أحمد زغب: جمالية الشعر الشفاهي، ص277.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 94.

[4] عبد القادر شرشار: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015، ص16.

[5] رابح بومعزة: كيفية تحليل البنية العميقة للنص الأدبي في ضوء المنهج السيميائي، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعيةوالإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004، ص382.

[6] روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 40، 41.

في تحليل النصوص، وانطلقت من المستوى الأفقي الذي توقف عنده الدارس اللساني البنيوي وعملت على تجاوز البنية اللغوية للوقوف "على كل الملابسات الخارجية لفضاء النص، وإدراك الظواهر الاجتماعية والنفسية الخفية في جوانبها التواصلية، اللغوية منها وغير اللغوية بما في ذلك طبيعة الإشارات وأنساقها وخواصها"[1] لينطلق في دراسة وتأويل العلاقات الترابطية بين العلامات وتفسير "معطيات البنية الرأسية واستثمار كل الأنظمة الدالة، فالتحليل السيميائي يسعى وفق هذا المنظور إلى تشتيت الرؤى وتفجير المرجعيات، محاولا استنطاق المعطيات من خلال قراءة أو عدد من القراءات تساعد على فك شفرات رموز النص واستكناه المعاني المسكوت عنها"[2]، وعلى العموم يمكننا حصر مفهوم السيميائية في "ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا، أو سننيا أو مؤشريا"[3]

فبعد أن ارتكزت دراستنا في الفصل السابق على البنى اللغوية لنصوص المدونة ودلالاتها على مستوى الشكل صوتيا وتركيبيا ودلاليا، عمدنا في هذا الفصل إلى ملامسة الدلالات المضمرة في عمق النصوص، وذلك من خلال تناول (النص 9) سيميائيا بتطبيق آليات التحليل السيميائي السردي من وجهة، ووفق السيمياء الهووية من وجهة ثانية، باعتبار الشعر ومنه (النص 9) موضوع الدراسة لا يخلو من عواطف وانفعالات انبثقت عمّا يجول في وجدان الشاعر من أحاسيس، إلا أن تناول النص الشعري الشعبي وفق آليات التحليل السيميائي يجعلنا نقف عند قضية صلاحية تناول النص الشعري وفق آليات التحليل السيميائي لخلو الخطاب الشعري من آليات السرد من جهة، وإمكانية إخضاعه النص الشعري الشعبي للمنهج السيميائي الذي يبحث عمّا في عمق النص من جهة ثانية بينما يقول العديد من الدارسين بسطحيته وابتعاده عن العمق، ولإثبات ذلك سنسلّط الضوء على دراسة (النص 9) وفق سيمياء السرد، والسيمياء الهووية.

[1] الجيلاني حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد 365، أيلول 2101، ص38.
[2] المرجع نفسه، ص35، 36.
3 محمد فليح الجبوري: المرجع السابق، ص71 .

الإجراء التطبيقي:

أولا – سيميائية السرد في الشعر الشعبي الصوفي:

بعد أن صارت السيميائية علما ومنهجا نقديا في النصف الثاني من القرن العشرين تعدّدت اتجاهاتها وتشعّبت بتشعّب التوجّهات الفكرية، فظهر فرع "السيميائية السردية" التي تعنى بدراسة فعل الذات، فإلى جانب أفكار سوسير وسندرس بورس، ساهمت أفكار "كلود ليفي ستراوش" ووظائف "بروب" في صياغة اتجاه سيميائي يعنى بالسرد عندما تأثر غريماس بأفكار بروب وقام بتعديل وتطوير المشروع الوظائفي البروبي ليتوصل إلى بلورة النموذج العاملي بعد اختصار الوظائف من واحد وثلاثين وظيفة إلى ست عوامل ليخرج "بخطاطة أكثر دقة وأبعد في الاختزال والتجريد..."[1].

وعلى الرغم من انطلاقها –السيميائية السردية– من ميدان السرد وعنايتها بمعالجة نصوص ذات نمط سردي "الأسطورة والحكاية الشعبية" وظلّت متمحورة حولها نظريا وتطبيقيا، إلا أنها استغلت في تحليل ودراسة نصوص متنوعة لا يمكن احصاؤها "نصوص قانونية، ظواهر اجتماعية، إشهارات، خطابات سياسية ..." [2]، كما لم تكن النصوص الشعرية بمنأى عن التحليل السيميائي السردي، وعدّها الدارسون من بين الخطابات التي يمكن تناولها في إطار السيمياء السردية، رغم ظهور العديد من الآراء والاتجاهات التي ناقشت إمكانية تناول النصوص الشعرية سيميائيا، بمناقشة حدود العلاقة بين الشعرية والتحليل السيميائي، فمنهم من أجاز ذلك، واعتبره آخرون نوعا من التجاوز والتعدّي، ولخصها محمد مفتاح في اتجاهين:

[1] محمد فليح الجبوري: المرجع السابق، ص71 .

[2] عبد القادر شرشار، المرجع السابق، ص28.

- اتجاه يرى أن الشعر الملحمي ذو ثغرات وأن أجزاء كثيرة منه لا تبرز فيها الوظيفة الشعرية وفي هذه الأجزاء يترجح التحليل السيميائي ومعنى هذا أن ما توافرت فيه الشعرية لا يمكن أن نطبق عليه التناول السيميائي.
- فيما يدمج الاتجاه الثاني الشعرية في التحليل السيميائي، ليتبنى "مفتاح" الاتجاه الأول في دراسته، متبنيا منهاج العوامل في تحليله لالتماسه ملامح السرد في نص القصيدة.[1]

هذا وقد أشار الدارس "جابر عصفور إلى "مسألة تناول البنى العميقة للشعر الشفاهي ومنه الشعبي، وعدّها نوعا من التجاوز لاعتماده على "قرينة الوعي بجمعية التلقي التي تنعكس على كيفية الأداء والإبداع. معانيها في ظاهر ألفاظها، غنية عن التأويل، بعيدة عن الإيماء المشكل، وتعتمد التكرار الذي يعين الذاكرة على الحفظ"[2]، فالشعر الشعبي الذي يميّزه التداول الشفاهي بعيد عن التأويل بزعم –جابر عصفور– فمعانيه تطفو إلى السطح لبساطة ألفاظه وسطحية معانيه، ولغته لا تتجاوز لغة الاستعمال اليومي بين الجماعة الشعبية التي تتلقاها بفهم يقترب من فهم صاحب القصيدة، كل هذا أدّى بالعديد من الدّارسين بالتوقف عند البنية السطحية في تحليله دون تجاوزها إلى المعاني الخفية.

وإدراكا منا بوجود دلالات مستبطنة في نصوص المدونة لا تتجلى في السطح، سنتعامل مع النص الشعري الشعبي الصوفي كغيره من النصوص الشعرية الفصيحه، باعتباره نص جدير" بالقيمة الجمالية والثقافية التي يمنحها إياه المجتمع"[3] فهو ثري الدلالة و ويحدث أثرا جماليا في نفس المتلقي ويشد انتباهه ويدفعه إلى الانتقال من سطح النص إلى باطنه بحثا عما يستبطن في عمقه من دلالات.

قبل الغوص في عمق النص لرصد أشكال المعنى والكشف عن بنيته السردية، سنحاول الوقوف عند أبرز العناصر السردية التي استخدمها الشاعر في بناء نص القصيدة، فالشاعر انطلق في سرد الأحداث بدءا من الليالي التي قضاها الشاعر مسافرا في مخيّلته، متشوقا متألما لبعد الضريح، مرورا

[1] ينظر: محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، د.ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص108.
[2] جابر عصفور: غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2011، ص171.
[3] أحمد زغب: جمالية الشعر الشفاهي، ص276.

بسرد رحلته إلى ضريح شيخه بفاس، في مشهد وصفي طافح بالشوق والحزن واصفا فيه حرارة مشاعره التي يكنها لشيخه، وما أصابه من وجد كاد يفقده عقله، وهنا انتقل الشاعر إلى سرد مجريات رحلته في عالم المتخيّل، في بيئة جغرافية طبيعية تطغى عليها المرتفعات والمضايق والأوعار المغيمة بفعل السراب، حالت به دون إنجاز الرحلة على أرض الواقع، لينتقل إلى مشهد آخر حركي مليء بالخوف والحذر يتخلّله الوصف، فهو يتضرّع بالدعاء لبلوغ زيارة ضريح شيخه بفاس، ولتحقيق ذلك اختار حصانا ضاريا وانطلق به بعد أن حصّن نفسه ومطيته من عيون الحسّاد ليستقر به المقام بـ "تماسين" حيث ضريح "الحاج علي بن عيسى التماسيني" أحد كبار شيوخ الطريقة التيجانية، وهنا تماهى في الحديث عن شيخه التماسيني وهيبة ضريحه، ووصف محبوبه الشيخ التجاني فهو الطبيب، وجبّار المكسور، وشمس المغرب و....، كما أنّه أفاض في وصف حاله عند باب الضريح، وما حقّقه من ارتياح نفسي خفّف من حدّة شوقه إلى زيارة شيخه "بفاس"، ثم انتقل ساردا رحلته إلى الحياة الأبدية، مصوّرا لقاءه بـ "الرسول وصحابته، وشيوخه".

من هنا يمكننا القول بأن قصيدة الشاعر قد استوفت أبرز عناصر البناء السردي، حيث اعتمد الشاعر أسلوب السرد الذاتي في تصوير الأحداث التي وردت متوالية ترتبط فيها مقدمة القصة بخاتمتها ترابطا فنيا محكما برابط السببية[1]، فافتتح القصيدة بتصوير الليالي التي قضاها مسافرا في عالم المتخيّل إلى فاس حيث ضريح شيخه، وما كان عليه حاله وهو يحن لزيارته يكابد آلام الشوق، ولفرط شوقه ومعاناته يأتي الحدث الثاني، حيث اختار الشاعر حصانا عربيا ضاريا ليتوجه به صوب مدينة فاس المغربية، ليستقر به المقام في قرية "تماسين" حيث ضريح "الحاج علي"، ثم يأتي الحدث الثالث والأخير وهو رحيل الشاعر إلى الله حيث الحياة الأبدية، وبتتابع الأحداث تشكلت العقدة التي انتهت بحل، فبعد تشابك الأحداث وتظافرها بدخول الشاعر في صراع نفسي (حير نومي، يثقبني، ...) وصل به مرحلة التأزّم (هبلني، وطنو جاني بعيد...) تولّد الحل عندما اختار الشاعر حصانا ضاريا كالغزال في سرعته. تتعاقب الأحداث مرة أخرى وتتداخل، فبعد وداعه لأهله وتحصين نفسه

[1] أي أن الحادثة الثانية كانت نتيجة للحادثة الأولى، وسببا للحادثة الثالثة، ينظر: محمد يوسف نجم: المرجع السابق، ص30.

ينطلق الشاعر مصحوبا بفرسه ليصل ذروة التأزم (عن باقوزة شور توساع الصحرا،...) لتنتهي بحل تمثّل بوصوله إلى ضريح شيخه "الحاج علي"، وهنا يتماهى في وصف طريقة شيخه مستغيثا به وبغيره من الشيوخ، ثم تتجلى ذروة التأزم مرة ثالثة بعد أن أدرك أنّه لن يبرأ من حب شيخه وشوقه له (بالتجاني بليت ما عدتش نبرا) لتنتهي ذروة التأزم بحل عندما أدرك أن الرحيل إلى الله هو الرحلة الكبرى و التي لا مفر منها.

أما الشخصيات فقد شكّلت دورا بارزا في متن القصيدة، فشيوع السرد بضمير المتكلم جعل من الشاعر يتجلّى كشخصية رئيسية ينهض عليها بناء القصة حيث برع في تحديد أبعادها الفكرية والنفسية والاجتماعية، إذ نلامس البعد الفكري من خلال نزعته الصّوفية وانتمائه إلى الطريقة التيجانية، هذا إلى جانب بروز نزعة التديّن بجلاء من خلال "الكرسي تحصين آيات البقرة"، مع تمسّكه ببعض المعتقدات الشعبية "من عيون الحسّاد مولانا حاميه"، ويبرز البعد الداخلي النفسي من خلال إفصاحه عن أحاسيسه الداخلية، فهو يحن لزيارة شيخه إلى أن دخل في حالة من الكآبة والحزن، ومن الشخصيات الرئيسية التي دارت حولها كل أحداث القص شخصية الشيخ "التجاني"، كما تجلّت شخصيته في بعدها الاجتماعي، فهو يحظى بمكانة اجتماعية مرموقة لدى أتباعه، فالكل يستغيثون به عند الحاجة، ومن الشخصيات الرئيسية أيضا نجد شخصية "الحاج علي" كشخصية بارزة في المشهدين الثاني والثالث، وقد صوّر الشاعر هذه الشخصية من خلال بعدها النفسي، فتبدو شخصيته قويّة من خلال الهيبة التي يتمتع بها ضريحه، أمّا "حصان الشاعر" فقد ظهر كشخصية مساعدة غير مؤنسنة، انتقاها الشاعر لتساعده وتشاركه أحداث القصة في المشهد الثاني، وقد أبدع الشاعر الشعبي في تحديد بعدها الخارجي "فهو مرتفع الرقبة وحسن الصورة كالغزال "عنكوش عرّاد"، سرجه مزيّن بالنجوم، كما وصفه وصفا يوحي بقوته، فله القدرة على تحمل الصّعاب، ومن الشخصيات الثانوية التي ساهمت في أحداث القص "الأحباب، أهل النغرة، حرازم بالشيخ، ابن المشري، الفوتي، بن العلمي، سي دحّة، بن عبد الصّادق، الأشراف واولاد الزهرة، علي بن أبي طالب، الرسول وصحابته"

وقد جعلت طبيعة النص (الرّحلي) من المكان يحتل حيّزا كبيرا في القصيدة، فهو يمكّن المتلقي من تخيّل الرّحلة، حتى وإن كانت أماكن الأحداث لا دراية له بها، كما أنه يسمح للشخصيات من التحرّك للقيام بأدوارها، فدارت أحداث القصّة ككل حول "فاس" حيث مقام شيخه "التجاني" ثمّ تتابعت أحداث الرحلة (التي تمنى الشاعر إنجازها) في أمكنة متعدّدة (ظهرة تازة، حمايد قفرا، قناطر...) فصّل الشاعر في وصفها ، فهي أماكن وعرة وخالية، وأخرى مرتفعة ذات مضايق وأوعار مغيّمة بفعل السراب، وهي أماكن حالت به دون الوصول إلى المكان المقصود "فاس".

ثم جرت الأحداث في مكان آخر "تماسين"، وسردها في أماكن متعددة (باقوزة، سيوف الرتم، سيف السلطان، أميه الحجرة، البرج الثالث) لم يفصّل في الحديث عنها، وتماهى في وصف هيبة ضريح شيخه وما يتركه في النفوس من رهبة، ثم دارت الأحداث حول مكان جديد "القبر" يختلف في طبيعته عن سابقيه فما من طبيعة جغرافية يصفها الشاعر.

أما عن الزمن، نجد الشاعر قد سرد أحداث الرّحلة خلال أزمنة متفرقة "اللّيل" من خلال قوله "حيّر نومي بالسّهر" والتي تفيد بهجران النوم لكثرة التفكير، والسّفر في عالم المتخيّل، أمّا اللفظة الزمنية "لالي فترة" فهي تدل على المدة الزمنية التي استغرقها الشاعر في هذه الرحلة المتخيّلة إلى "فاس" والتي استمرت عدّة ليال، أمّا زمن الحدث الثاني حدده بالانطلاق مبكرا من خلال اللفظة "نوادع لحباب في ذيك البكرة"، ثمّ توقّف الزمن منطلقا في ذكر الأماكن وسرد الأحداث، ثم يعود إلى الزمن باختيار زمن انتقاله إلى الحياة الأبدية بعصر الخميس أي ليلة الجمعة "الليلة الغراء الشريفة".

بعد تمحّص (النص 9) ورصد المكون السردي سنسعى إلى تناول النص وفق معطيات التحليل السيميائي السردي بتناول البنيتين، السطحية والعميقة :

I. البنية السطحية: وتنقسم إلى مكونين:

يمكنّنا تناول المستوى السطحي من خلال تحديد الشكل السيميائي للمحتوى في الخطاب السردي، وهو مستوى يمكن للدارس ملاحظته من خلال مكونين اثنين: مكون سردي تضبط على

مستواه الحالات والتحولات في العديد من البرامج السردية المشكلة للنص، ومكوّن خطابي ينظّم "الصور وآثار المعنى"[1] الناتج عن الحالات والتحوّلات:

1.المكوّن السردي:

يقوم المكون السردي على تتابع "سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل، أي ينظم تتابع وتسلسل الحالات والتحويلات القائمة بين الذات والموضوع"[2]، وتتجسد هذه الحالات والتحوّلات في برامج سردية ضمن مسار أو عدّة مسارات، وتنشطر الحالات إلى نوعين من الملفوظات "إما أن تكون ملفوظات حالة، أو ملفوظات فعل، فملفوظات الحالة تتحدّد بعلاقة الذات بالموضوع، بينما تتحدد ملفوظات الفعل بناء على الفعل التحويلي الذي يؤديه فاعل الفعل /المعارض"[3]، فالذات الفاعلة إذا إما أن تكون منفصلة عن الموضوع، ويكون التحويل فصليا، ويكون وصليا في حال اتصالها–الذات الفاعلة– بموضوعها وامتلاكه.

ولرصد سلسلة الحالات والتحوّلات القائمة في (النص 9)، لزاما علينا أن نحدد البنى العاملية (العوامل)، وتحديد مساراتها وغايتها وترجمتها في عدد من البرامج السردية:

أ. البنى العاملية للقصيدة الشعبية الصوفية:

حتى نتمكن من تحديد الشخصيات والعوامل المساهمة في بناء (النص 9)، يمكننا تحليل القصيدة وتفكيك وحداتها، بالاستعانة بالبنى العاملية التي حدّدها غريماس، وتسليط الضوء على آليات المكوّن السردي لتجلي ملامح السرد بصورة جلية وواضحة في النص.

لإبراز البنى العاملية الواردة في القصيدة موضوع الدراسة سنسعى إلى تحليل البنية العاملية لكل وحدة على حدة وصولا إلى البنية العاملية لوحدة القصيدة، بتحديد الذات والموضوع، وكذا

[1] جمال حضري: سيميائية النصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2015، ص13.

[2] عبد القادر شرشار: المرجع السابق، ص 87

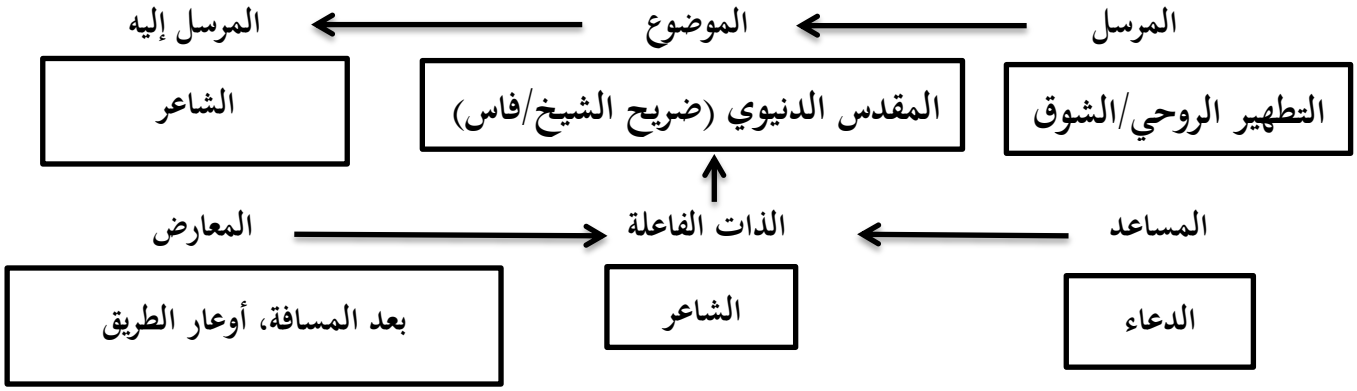
[3] عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري –دراسة سيميائية–، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص26، 27.

العوامل المساعدة والمعارضة المساهمة في تشكيل المعنى، ومن ثمة تحديد أهم العلاقات التي تنتظم بين هذه العوامل وإبرازها:

- **البنية العاملية للوحدة السردية الأولى:**

حَيَّــرْ نَــومِي بِالسَّــهَرْ لاَ لِــي فتْــرَة	**شَــيَّنْ حَــالِي وُالْبَــدَنْ دَايِــمْ فانِيــه**
يُثقَبْنِــي مِشْــعَالْ وُدْمُــوعِي مَطَــرَة	**وْيُعْــرُضْ نِــي حُمَّــانْ فِــي الْكَبْــدَة صَــالِيهْ**
هَبَّلْنِــي تَفْكَــارْ عَــنْ قَلْبِــي يَطَــرَا	**بِالْمِحْنَــــهْ مَحْــــزُونْ حَتّــــانْ نْلاَقِيــــه**
وَطْنَــو جَــانِي بْعِيــدْ لاَ عِنْــدِي قَــدْرَةْ	**ظَهْــرَةْ تَــازَهْ شُــورْ نَــا سِــرِّي نَحْكِيــه**
لِلْفَــاسْ الْمَعْلُــومْ سَــهَّلْ لِــي الْخَطْــرَةْ	**بِيهَــا يَفْــرَحْ خَــاطْرِي مَحْبُــوبِي فِيــهْ**
دُونُــو حَــالْ سْــرَابْ وُحْمَايِــدْ قَفْــرَا	**وُقْنَــاطِرْ تِحْــرَاشْ لاَ حْ الْغِــيمْ عْلِيــهْ**

يتضح من خلال المقطع أن "الشاعر" برز تارة كذات ترغب في الاتصال بموضوع القيمة "فاس" دفعها لذلك المرسل الممثل في "الشوق للوصال والتطهير الروحي"، وبرز تارة أخرى كمرسل إليه ، ليتجلى "بعد الطريق وأوعاره" في هذا المقطع كعامل معارض يعيق الذات "الشاعر" في تحقيق مقصدها رغم لجوئها إلى الدعاء كعامل مساعد. والمخطط الموضح أدناه يحدد عوامل المقطع الأول من القصيدة:



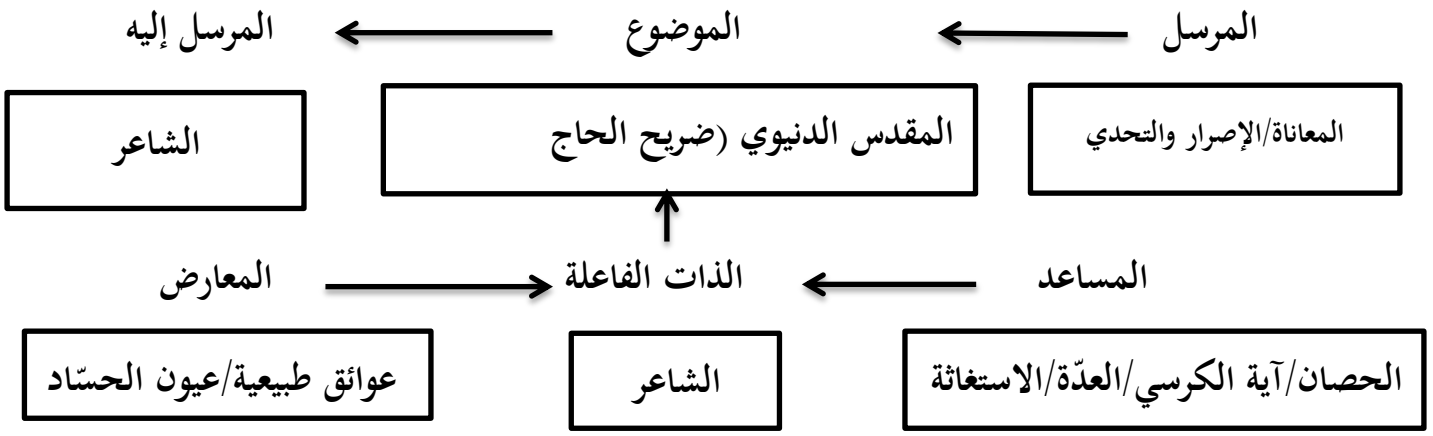
- **البنية العاملية للوحدة السردية الثانية:**

تَرْضَــى لِــي صَــبَّارْ ضَــارِي بِــالْخَطْرَةْ	**أَزْرَقْ دَارْ بْــدَارْ مِــنْ صِــيلَهْ نِرْضِــيهْ**
عَرْبِــي رَاهْ خْيَــارْ مِــنْ جِيهِــةْ مَصْــرَا	**عَنْكُــوشْ وْعَــرَّادْ مِــنْ هُقَّــارْ لْهِيــهْ**
وَاحِــيْ مِ الصَّــيَّادْ لاَ يَقْبَــلْ نَظْــرَهْ	**يَصْــعَبْ عَ الْخَتَّــالْ فِــي الشَّــوفَهْ بِقْسِــيهْ**
بِالْعِــدَّةْ مَتْمُــومْ وُرْكَــابُو قَمْــرَه	**مْــنِ عْيُــونْ الحْسَّــادْ مُولاَنَــا حَامِيــهْ**

الْكُرْسِـــي تَحْصِـــينْ آيَـــاتْ الْبَقْـــرَهْ ... اسْـــمِ اللهْ مُحِـــيطْ دَايِـــرْ بامّالِيـــهْ
مكْحُلْتِـــي وُالسِّـــيفْ وُسْدَاسِـــي بَتْـــرَا ... وُالْقَرْطَـــاسْ يْـــزِينْ حْزَامِـــي مَالِيـــهْ
نْـــوَادَغْ لَحْبَـــابْ فِـــي ذِيـــكْ الْبُكْـــرَة ... وُنـــذْخرْ فِـــي الْمَلْجـــومْ نْصِـــيبُه تَنْزِيـــهْ
عَـــنْ بَـــاقَوزَة شُـــورْ تُوسَـــاعْ الصَّـــحْرَا ... سْـــيُوفْ الـــرِّتْمِ تْبَـــانْ مِـــنْ وَرَّادْ الْهِيـــهْ
عَـــنْ سِـــيفْ السُّـــلْطَانْ وُامِّيـــهْ الْحَجْـــرَا ... وُالْفِرْجَـــانِي قنَـــاعْ لِلْعَطْشَـــانْ يْجِيـــهْ
الْبُـــرْجِ الثَّالِـــثْ وُالْمِقَاسِـــمْ لِلظَّهْـــرَةْ ... والْعَكْـــرَشْ يُوسَـــاعْ عَ لْـــزْرَقْ نِطْوِيـــهْ
تمْاَسِـــينْ نْـــزُوزْ عَـــنْ وَسْـــطِ الدَّشْـــرَةْ ... الْحَـــاجْ عْلِـــى الْمُوهَـــابْ وُالضُّـــرّْ يْدَاوِيـــه
مْقَـــامُو بِزْيَـــانْ بِرْهِـــبْ مِ النّظْـــرَة ... وُمِـــنْ شَـــافْ الأَسَـــدْ يَرْجَـــعْ عَـــنْ تَالِيـــه
بَـــابْ اللهْ مَفْتُـــوحْ فِـــي ذِيـــكْ الْحَضْـــرَة ... بِضْـــمَانْةِ الرَّسُـــولْ صَـــلّى اللهْ عَلِيـــهْ
عَـــنْ بابـــه نِرْتَـــاحْ نُطْلُـــبْ يَـــا فَقْـــرَا ... سَـــعْدِ الّلِـــي أَتَـــاهْ بِـــالْخَيْرِ يجَازِيـــهْ
غِيثُـــونِي للهْ يَـــا أَهْـــلِ النّغْـــرَة ... شَـــمْسِ الْمِغْـــرِبْ سِـــيْدْهَا مِـــنْ قَـــافْ لْهِيـــهْ
التِّجَّـــانِي طْبِيـــبْ لِينَـــا بْـــلاَ فَخْـــرَةْ ... مِـــنْ كِيسَـــانْ السِّـــرْ لَحْبِيبَـــهْ بِسْـــقِيهْ
يَـــا طْبِيـــبْ الْمْلَهُـــوفْ جَبَّـــارْ الْكَسْـــرَةْ ... صَـــرْخَةْ لِلْمُوضَـــامْ وُالّلِـــي نَـــادَى بِيـــهْ
فِـــي بَحْـــرِ الْمُوجَـــاتْ مْيَـــاهُو كَثْـــرَه ... يَسْـــمَعْ مِـــنْ نَـــادَاهْ مِ لْبْعَـــادْ يْجِيـــهْ
حَـــرَازِمْ بِالشِّـــيخْ تَمْنَحْنِـــي بْنَظْـــرَة ... ابْـــنِ الْمِشْـــرِي مَحْبُـــوبْ فِـــي قَلْبِـــي نِبْغِيـــهْ
الفُـــوتِي بُوسِـــيفْ مَـــاحِي لِلْكُفْـــرَهْ ... لاَ يَرْضَـــى بِالْعَـــارْ لِلّـــي هُـــوَ لِيـــهْ
ابْـــنِ الْعِلْمِـــي طَرْشُـــونْ بِيبَـــانْ الصَّـــحْرَا ... وِيـــحْ الّلِـــي عَـــادَاهْ بِالْمَخْلَـــبْ يِرْزِيـــهْ
سِـــي دَحَّـــهْ نَغّـــارْ لَعْـــدَانَا قَهْـــرَا ... بِـــنْ عَبْـــدِ الصَّـــادَقْ جَارْنَـــا نَادِيـــتْ عْلِيـــهْ
نَادِيـــتْ الأَشْـــرَافْ وَاوْلاَدْ الزَّهْـــرَةْ ... وُعْلَيَّـــهْ حَيْـــدَارْ سِـــيدْهُمْ نِحْتَـــاجُو لِيـــهْ
غِيثُـــونِي بِرْجَـــالْكُمْ لِينَـــا نُصْـــرَا ... مِـــنْ عَـــادَانِي لِيـــكْ فِـــي الْغَـــامَقْ تِرْمِيـــهْ
جِيرُونِـــي بِـــالْعِزّ لاَ نَقْبَـــلْ حُقْـــرَهْ ... لاَ نَقْبَـــلْ بِالْعَـــارْ لاَ نَـــاشْ امَّالِيـــهْ
تُـــدْرُكْنِي لَلْطَـــافْ تَحْمِينِـــي الْقُـــدْرَة ... وُمِـــنْ يَصْـــحَبْ سُـــلْطَانْ كِيفَـــاشْ يْخَلِّيـــهْ

بالانتقال إلى المقطع الثاني تبقى الذات الفاعلة مجسّدة في الشاعر، إلا أن عدم قدرتها على الاتصال بموضوع القيمة الرئيس "فاس" إلى جانب الإصرار والتحدّي، دفع بها إلى إيجاد موضوع قيمي ثان "ضريح شيخه بتماسين" حققت الاتصال به كبديل للموضوع القيمي الأول "فاس"، وفي سبيل تحقيق اتصالها بالموضوع البديل "تماسين"، يؤدي وظيفة الموضوع القيمي الأول، تحدّت الذات الفاعلة العوائق الطبيعية والمعنوية (البعد، عيون الحسّاد..) التي تظهر كمعارض لها بإيجاد عوامل مساعدة

تمكنها من تحقيق مراميها(الحصان/آية الكرسي، العدّة ، الاستغاثة)، ونمثل الترسيمة العاملية الخاصة بهذا المقطع كما يلي:

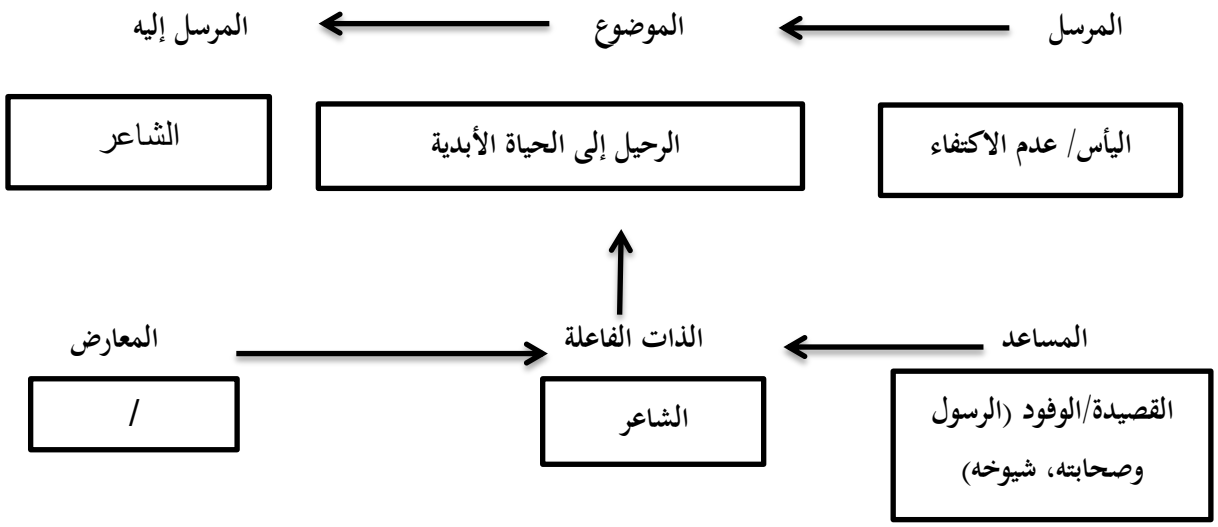


- **البنية العاملية للوحدة السردية الثالثة:**

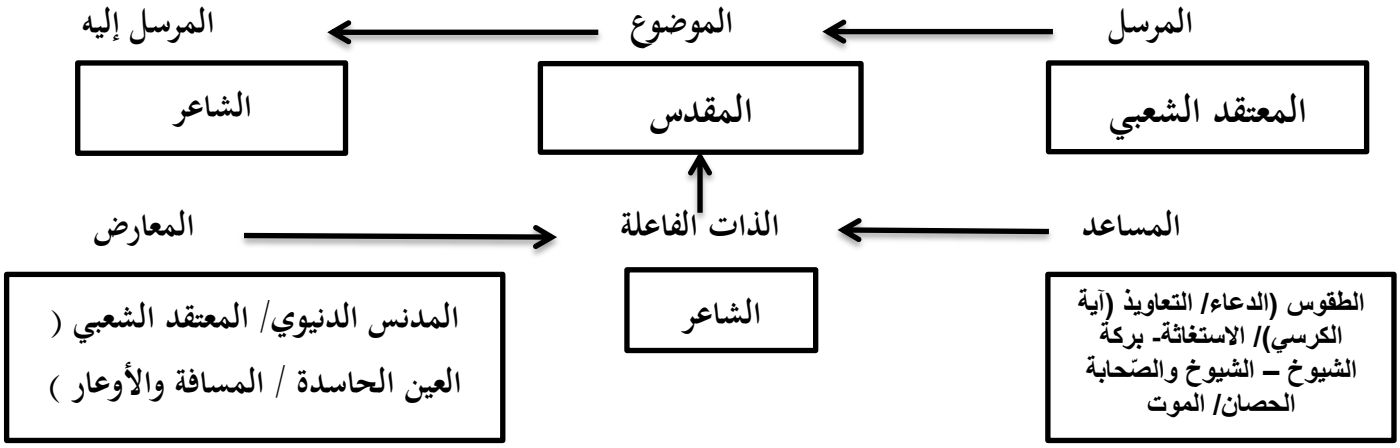
نَجْمِـــةْ سَـــعْدِي لاَحْ وُضْـــيَاهْ الْقَمْـــرَا وُالْعُسْـــرِي يُسْـــرِينْ مَقْـــرُونِينْ عْلِيـــهْ
تِتْبَـــدَّلْ لِفْـــلاَكْ عْـــوَارِضْ قَطْـــرَهْ تَسْـــحَى بَعْـــدِ الصَّـــبْ وِالْمَيِّـــتْ تِحْيِيـــهْ
إِذَا آتَـــى الْلَيْـــل لاَزِمْ مِـــنْ فَجْـــرَةْ بَعْـــدِ الشِّـــدَّةْ فَـــرَاحْ وُالنّصْـــرُ بِوَالِيـــهْ
لاَ تِـــيِّسْ يَـــا خَـــاطَرِي أَمْـــرِ الْقُـــدْرَهْ رِيـــتْ الصَّـــبْرِ دْوَا لِلَّـــي ضَـــاقَتْ بِيـــهْ
يَجْعَـــلْ مَـــدْحِي نْجَـــاةْ فِـــي يُـــومْ الْقَسْـــرَا وْفِيـــهْ يَقْضِـــي الإِلَـــهْ وَالْحُكْـــمُ إِلِيـــهْ
يَـــاتُو لِـــي وُفُـــودْ فِـــي وَقْـــتِ السَّـــفْرَهْ بِضْـــوِي عَنِّـــي الْمَكَـــانْ نِلْـــتْ الْلَـــي نِبْغِيـــهْ
فِـــيهُمْ لَمْجَـــدْ نَـــرَاهْ عَلَـــى خْـــدُودَهْ حَمْـــرَا وَاصْـــحَابُو كَالبُـــدُورْ جِمْلَـــهْ لاَذُو بِيـــهْ
التِّجَّـــانِي ظَهَـــرْ بَاسْـــرَارَهْ قَمْـــرَا الْحَـــاجْ اعْلَيَّـــهْ قَـــالْ حْبِيبِـــي نِحْمِيـــهْ
صَـــاحِبْ وَقْـــتِ احْمِـــدْ خْلِيفَـــةْ عَصْـــرَهْ وَارِثْ جَمْـــعِ الطَّـــرُقْ كَـــبّْ الْمَصْـــرَفْ فِيـــهْ
نِخْـــتِمْ نَظْمِـــي نَصِـــيبْ يَـــا نَـــاسْ الْفُقْـــرَا بَـــابْ اللهْ مُقِـــيمْ مُولاَنَـــا رَاجِيـــهْ
نَرْحَـــلْ عَصْـــرِ الْخَمِـــيسْ فِـــي الْلَيلَـــةْ الْغَـــرَّا بْكُثْـــرِ صْـــلاَةْ الرَّسُـــولْ نِخْـــتِمْ نَظْمِـــي بِيـــه
احْمِينِـــي يَـــا كْـــرِيمْ مُقِيـــلْ الْعَثْـــرَهْ آ سَـــتَّارْ الْعُيُـــوبْ أَنَـــا عِيبِـــي غَطِيـــهْ
مْعَمَّـــرْ مِـــنْ تَغْـــزُوتْ رْجَـــالْ الْفَخْـــرَهْ جْفُـــونِي بِـــالْفَرَاقْ وَالصَّـــدّْ مْسَـــامِيهْ
بِالتِّجَـــانِي بْلِيـــتْ مَـــا عُـــدْتِشْ نَبْـــرَا نِتْلَـــذْذْ بِـــالْغَرَامْ لاَ تِبْـــدِيلْ عْلِيـــهْ
ثَلاَثَـــهْ وَالْـــفِ قَـــرُونْ تَـــارِيخْ الْهِجْـــرَهْ فِـــي التِّسْـــعَهْ وْخَمْسِـــينْ مِـــنْ جُمَـــادْ لَيْلَـــةْ أَبِيـــهْ

في هذا المقطع تتجلى بنى عاملية مغايرة، فيظهر يأس الذات، وعدم اكتفائها من وصال الموضوع القيمي البديل "تماسين" كمرسل يحفّز الذات للاتصال بموضوع قيمي جديد تمثّل في "الرحيل

إلى الله والحياة الأبدية" في ظل غياب عوامل معارضة، فهي رحلة لا بدّمنها، لتتجلّى "القصيدة" يجعل مدحي نجاة" إلى جانب الوفود " الصحابة والشيوخ" كعوامل مساندة لإنجاز هذه الرّحلة وتحقيق الاتصال، بينما تبقى الذات والمرسل إليه مجسّدة في الشاعر، وتصبح الترسيمة العاملية كما يلي:



أما النموذج العاملي العام المشكل للقصيدة ككل نوضحه في المخطط الآتي:



من خلال الخطاطة يمكننا ضبط البنى العاملية لوحدة القصيدة المكونة من ستة عوامل، ترتبط فيما بينها من خلال :

– **علاقة الرغبة:** وهي علاقة تنتظم بين من يرغب في إنجاز الفعل (الذات) وبين المرغوب فيه (الموضوع) فالذات إما تسعى إلى تحقيق الاتصال بالموضوع أو الانفصال عنه، والذات الفاعلة

كما تتجلّى في البرامج السردية ممثلة في الشّاعر الذي يرغب في الرّحيل إلى فاس لوصال المقدس (الموضوع)، فالاعتقاد ببركة شيخه وكراماته والرغبة في التطهير الروحي بأداء الممارسات الطقوسية بالقرب من الضريح بعث في نفسه رغبة الرّحيل إلى فاس، الذات (الشاعر) كانت منفصلة عن الموضوع (المقدس) وترغب في الاتصال به وهذا ما تطلب منها مجابهة العوامل المعارضة، كما كانت له على محور الصراع عوامل مساندة مكنته في كل مرّة من تحقيق الوصال بالمقدّس.

– **علاقة التواصل**: تتأسس هذه العلاقة بين عاملي (المرسل والمرسل إليه) فتمسّك الشاعر بمعتقده الشعبي الصوفي، وإيمانه بقدرات وكرامات شيخه كان بمثابة دافع، حرّك في الذات الفاعلة رغبة الوصول إلى الموضوع "المقدس" لتكون رغبة التحقيق موجّهة إلى (الشاعر) كمرسل إليه يعترف للذات (الشاعر نفسه) بأنه أدّى مهمّته على أكمل وجه أو خلاف ذلك فالمرسل إليه (الشاعر) الذي يعترف لذات الإنجاز (الشاعر) بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام[1]، إلا أن العوامل المعارضة (البعد، عيون الحسّاد، ...) كانت في كل مرّة تحول به دون تحقيق رغبته إلى أن اختار الرحيل إلى الحياة الأبدية.

– **علاقة الصراع**: على محور الصراع يتحرّك عاملان متعارضان أحدهما يساند الذات ويسمى المساعد، والآخر يعرقل جهودها أثناء سعيها للاتصال بالموضوع، وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقهما[2]، ففي سبيل اتصالها بموضوع القيمة تجد الذات عوامل مساندة لها وأخرى كابحة لرغبتها، فالعامل المعارض يدخل في علاقة صراع مع العامل المساعد، فالشاعر أثناء عزمه على الرّحيل وجد نفسه أمام علاقة صراع بين عاملين، أحدهما (العامل الأول) ساند الذات الفاعلة وحفّزها للوصول إلى المقدّس كموضوع تسعى الذات إلى تحقيقه، وتنوّعت العوامل المساعدة للشاعر بين عوامل مادية (السّلاح، العدّة..) ومعنوية (الاستغاثة) وعوامل مشخّصة مؤنسنة (الشيوخ، الصّحابة ...)، وغير مؤنسنة

[1] ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 36.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

(الحصان)، فيما اعترضت الذات عدّة معيقات يمثّلها العامل الثاني على محور الصّراع وهم المعارضون (البعد، الأراضي الوعرة، عيون الحسّاد ..).

ب. البرامج السردية:

البرنامج السردي هو "تتابع الحالات، وتحوّلاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، إنه التحقيق الخصوصي للمقطوعة السّردية في حكاية معطاة. ويحدّد البرنامج السّردي دائما بالحالة في علاقتها بموضوع القيمة التي ينتهي إليها[1]، وأثناء تنفيذ البرنامج السردي بامتلاك موضوع القيمة أو فقدانه، تبني الذات الفاعلة برنامجها وفق حالتين متباينتين من التحويلات وصلية أم فصلية:

- تحويل وصلي (الامتلاك) ذ ∪ م ⟵ ذ ∩ م
- وتحويل فصلي (الفقدان)، وهو خلاف الأول بتحوّل الحالة ذ ∩ م ⟵ ذ ∪ م[2]

بالعودة إلى (النص **9**) نرصد حالات اتصال وانفصال متباينة عاشتها الذات الفاعلة، سنحددها من خلال البرامج السردية:

- **البرنامج السردي الأول:**

انطلق النص بملفوظ حالة فصلي [ذ ∪ م1] للذات الفاعلة بموضوع عبّر من خلاله الشاعر عن معاناته بسبب البعد السّحيق لضريح شيخه بفاس، في مسارات صورية تعبّر عن حالة الذات (حرارة الشوق، سهر الليالي، بعد الضريح ...إلخ)، ورغم وجود عامل الدعاء كعامل مساعد "يا رب سهلي الخطرة" إلا أن هذا البرنامج السردي لم يتوّج بالنجاح بإنجاز فعل تحويلي يحوّل ملفوظ الحالة من حالة انفصال إلى حالة اتصال، ولم تتمكن الذات الفاعلة من سد حالة الافتقار.

[1] عبد القادر شرشار: المرجع السابق، ص 152، 153.

[2] جمال حضري: المرجع السابق، ص15.

- **البرنامج السردي الثاني:**

بقاء الذّات في حالة انفصال مع موضوع القيمة (فاس) وعدم تمكنها من سد الافتقار، حرّك الذات الفاعلة (الشاعر) لإنجاز برنامج سردي ينفذ عبر حالات وتحولات عديدة تمثلها العلاقة التي تحكم الذات الفاعلة بموضوع القيمة، فمعاناة الشاعر وإسهابه في ذكر آلامه في مسار صوري يصف حرقة الشوق للضريح كان حافزا قويا للذات الفاعلة من أجل تنفيذ برنامج سردي، سعى فيه لامتلاك الكفاءة اللازمة (الإصرار، التحدي..)، مع العوامل المساعدة المادية (الحصان، عدّة السفر..) والمعنوية (الدّعاء، آية الكرسي)، رغم ما اعترضته من عوائق الطبيعية وأخرى ميتافيزيقية (عيون الحسّاد)، وهنا تحوّل البرنامج السردي من ملفوظ الحالة الفصلي إلى ملفوظ وصلي لموضوع قيمي بديل:

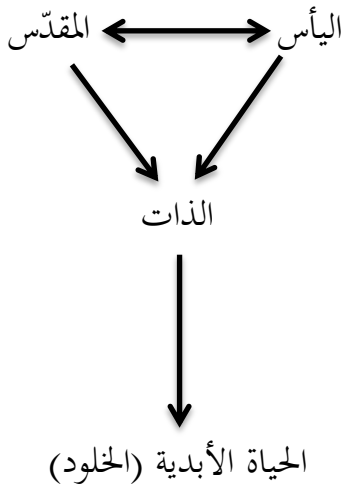
$$[\text{ذ} \cup \text{م}1] \longleftarrow [\text{ذ} \cap \text{م}2]$$

عجز الشاعر عن وصل موضوع القيمة الأول (فاس) في الواقع، دفع به إلى تحدي البعد والأوعار من فيافي وصحاري موحشة، بركوب المطية ليحقق اتصالا بموضوع القيمة البديل (تماسين) يمنحه نفس الوظيفة التي يحققها الموضوع الرئيس، فيما يبقى مفتقرا للاتصال بالموضوع الرئيس.

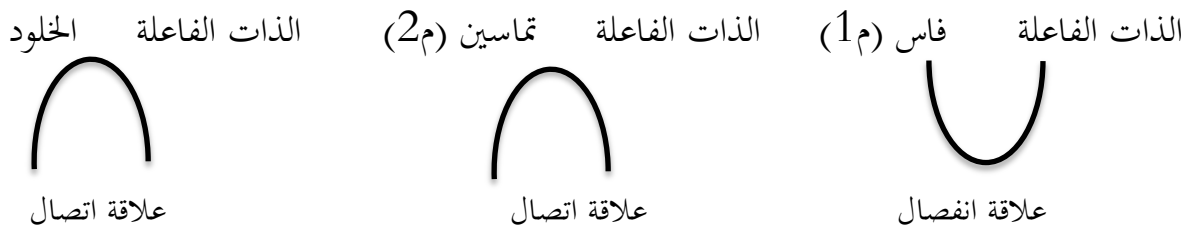
- **البرنامج السردي الثالث:**

عدم قدرة الذات الفاعلة (الشاعر) عن تحقيق وصلة مع موضوع القيمة الأول (فاس) بسبب عامل البعد، وبقائها في صراع واضطراب بين العامل المعيق (البعد)، وبين موضوع القيمة الأول (فاس) أدى بها إلى اختيار الرحيل إلى الحياة الأبدية، والمخطط الآتي يوضّح توتر الذات الفاعلة واضطرابها بين طرفي الصراع " العامل المعارض والموضوع"، فيأس الذات الفاعلة وعدم اكتفائها حفّزها لتنطلق في

تنفيذ برنامج سردي أدى إلى جملة من الحالات والتحوّلات سدت الافتقار وحقّقت رغبتها بوصال المقدّس وتحقيق السعادة المنشودة في ظل غياب عوامل معارضة:



ويمكننا تمثيل حالات الانفصال والاتصال بين الذات الفاعلة والموضوع عبر القصيدة كما هو آت:



سيطرت علاقة الانفصال على الذات في المقطع الأول، حيث صوّر الشاعر آلام البعد وما يعانيه من حرقة ولهيب شوق اخترق أحشاءه، فهو مشتاق لمعانقة ضريح شيخه بفاس، لكنه لا يملك القدرة لتحقيق أمانيه (وطنو جاني بعيد لالي قدرة)، إلّا أنّ تمسّك الذات بمعتقدها الشعبي بحرصها على ممارسة الطقوس بوصال الموضوع (م1) بعث في نفسها الإصرار والتحدّي لتحقيق رغبتها المنشودة، فاختارت الذات الفاعلة حصانا يمكّنها من تحقيق مرادها بامتلاك موضوع قيمي بديل (م2)، لتجد في رحلة الموت ما يمكنها من امتلاك موضوع القيمة بوصال المقدس.

ومما تجدر الإشارة إليه أن البرنامج السردي قد يكلّل بالنجاح وينتهي بإنجاز الفعل و سد حالة الافتقار بتحقيق وصلة بموضوع القيمة، وقد يكون مآله الفشل دون أن يتحقّق الإنجاز، وبالعودة إلى نماذج من نصوص المدونة نجد برامج سردية استهلها الشاعر بحالة افتقار إلى موضوع قيمي، لتتبعها العديد من الحالات والتحوّلات تهدف أغلبها إلى وصال المقدس "حضور بركة الشيخ، زيارة الضريح ..."، هذا الافتقار يحفّز الذات الفاعلة لتنطلق في تنفيذ برنامج سردي يؤدى بجملة من الحالات والتحوّلات تهدف إلى سد حالة الافتقار، إلا أن هذا البرنامج قد ينتهي بتنفيذ فعل تحويلي يمكّن من سدّ حالة الافتقار وتحقيق رغبة الذات وهنا يكون البرنامج السردي للنص منجز، وقد يكون البرنامج غير منجز في حالة عدم تحقيق وصلة بموضوع القيمة.

ففي النص (4) استفتح الشاعر قصيدته بملفوظ حالة فصلي عبّر من خلاله عن المعاناة التي لحقت به بسبب المرض في شكل مسار صوريّ يصوّر آلامه:

يَـا رَايَـسْ الـصُّـــــــــلّاحْ ... مَـاكْ سِـيـدِي عَـبْـدْ الْـقَـــــادِرْ
تِـرْفِـدْ الـلّـــي طَـــــــــاحْ ... يَـا الشَّـرْقِـــي دَوِّرْ لِـــــــيَّ
شُـــوفْ يَـا مَـاذَا نّـرَاجِـــــــي ... لِـــــيَّ خَـمْـــسْ سْـنِـيـــــنْ
بِـيَّ وَاجِـي فِـي الـجُـوَاجِـــــي ... غِـيـــــرْ انْـلَاجِـــــــي
غِـيـثْـنِـي بِـدْوَاكْ سَـاجِـــــي ... تِـبْـرِي لِـــي لَـجْـــــرَاحْ
نْـعُـــودْ بِـيـكْ أَنَـا نْـحَـاجِـــي ... كُـلْ مْـسَـــا وصْـبَـــــاحْ
شُـوفْ عْـيَـاطِـي بِـالْـحَـرِيـقَـــة ... غِـيـثْ مِـنْ عَـطْـشَـانْ رِيـقَـــهْ
فِـي طِـرِيـقَـــهْ مَـا يْـطِـيـقَـــهْ ... الـسِّـيـدْ مَـا يَـنْـسَـــى وْلِـيـــدَهْ

من خلال الصور التالية "واجي، انلاجي، دواك، لجراح، عياطي، الحريقة ..." نسجّل مسارا صوريا ينبئ عن حال الشاعر وهو منفصل عن موضوع القيمة (بركة الشيخ)، فالعلة استبدّت بصدره، يتألم قلقا مضطربا وهو ما حفّز الذات الفاعلة للانطلاق في تنفيذ برنامج سردي تكون له كفاءة لإنجازه (الاستغاثة) ووسيلة مساعدة (المدح) "نعود بيك أنا نحاجي" ، فغاية الذات الفاعلة الاتصال بموضوع القيمة (بركة الشفاء)، وقد تحققت رغبته بحضور أوليائه ببركاتهم :

غِـيـثْـنَـــا بِـــدْوَاكْ بَـلّـحَـــــــقْ ... رَاكْـبِـيـنْ خْـيُـــولْ سِـبَـــــقْ
بِـالّـغْـيُـــونْ أَنَـا نَـلّـحَـــــقْ ... جَـــامْـلَـــــهْ صُـــــــلّاحْ

رَاكْبِيـــنْ خْيُـــولْ بَيَّـــهْ مْسَـقْمَـــةْ تِـسْمَـــاحْ
غِـيـثْـنَـا بْـعَـقِـدْ الـمْـخَـيِّـــرْ هِـــي بَـيْـضَـا تْـبَـانْ تِـتَّـيِّـــرْ
بِدَنْـهَـــا كَـتِّـــانْ الـمْـجَـيِّـــرْ ثْـقُـــولْ عِـلْـجِـيَّـة ثْـشَـيِّـــرْ
لَابْسَـــهْ قْـمَـــاشْ لِـمْـخَـيِّـــرْ بِـتْ نَـــاسْ لِـمْـــلَاحْ
حَـافْـلَـــة و مِـتْـبَـنْـــدْرَهْ عَـلَـى سِـرِيـــرْ أَلْـــوَاحْ
فِـيـــهْ مِ لِـلْـــوَانْ حَـمْـــرَا اَسْـطَـارْهَـا كِـي مِـثْـلْ الْـقَـمْـــرَهْ
تْـقُـولْ تِـغْـمِـسْ فَـوقْ جَـمْـــرَة حُـطْـهَـا عَ الْـجَـــرَحْ يَـبْـــرَى
تْـقُـــولْ رِيـــمْ غَـــزَالْ قَـفْـــرَا فِـي الْـمِـجَـابَـــةْ سَـــــاحْ
مْـصَـيِّـفْ عَـلِـى بْـلَادْ خَـضْـــرَا خَـيْـــرُوهَـــا اِنْـــزَاحْ

كذلك (النص 7) ، يستهل الشاعر القصيدة بملفوظ حالة فصلي، عبّر فيه الشاعر عن غايته في تحقيق الاتصال بموضوع القيمة (زيارة الضريح):

التِّـجَـانِـي فِـي فَـاسْ بَـعَّـــدْ دُونُـو حَـالَـهْ الْـغِـيـــمْ رِكَـــدْ
دُونُـــــو مَـهْـمُـــــودَهْ وَاوْدْيَـــةْ ومِـجَـابِـبْ سُـــودَهْ
يْـقُـــلَّـكْ مَـسْـــدُودَة غِـيـمُـــو عَـلَ لَعْـلَاوْ رِكَـــدْ

نسجّل في هذا المقطع مسارا صوريا يصوّر قلق الذات الفاعلة (الشاعر) من بعد الضريح من خلال الصور التالية " في فاس بعّد، الغيم ركد، دونو مهمودة، مجايب سودة، مسدودة، ركد..." وهذه الصور تنبئ عن حالة الانفصال التي يعانيها الشاعر وهو ما حفّز الفاعل على إنجاز الرحلة على مستوى الخيال بتنفيذ برنامج سردي بمنحه الكفاءة لتنفيذه بالاستعانة بعامل مساعد وهو الحصان (بن عودة) مكنه من تحقيق اتصال بموضوع القيمة (ضريح شيخه بفاس) رغم ما يعترضه من معيقات:

بَـاغِـــي بِـنْ عُـــودَةْ مْـصَـفَـحْ وعْـذَارَاتَـــهْ جْـــدِدْ
نَـرْكَـــبْ ونْـغَـــرِّبْ نَـقْـطَـعْ وِدْيَـانْ غِـيـمْ مْـسَـــرِّبْ
فِـــي دَارُو نْـطَـــرُبْ زَاوْيِـــةْ عْـلَـيَّـــهْ الـسِّـيـــدْ
صَـــلَّـيـــتْ الْـمِـغْـــرِبْ نَـلْـقَـــى لَـحْـبَـــابْ ثْـــوَرِّدْ
الـتِّـجَـــانِـــي عِـــزِّي مَـحْـبُـوبِـي و ذِخَـايِـرْ كِـنْـــزِي
خِـيـــرَهْ مْـــزَرِّي واللهْ مَـا نْـسَـــالِـشْ عَـنْ حَـــدْ
عَـلَّـــقْ لِـي حِـــرْزِي ورَكَّـبْـنِـي عَـنْ ظَـهْـــرَهْ وصَـــدْ

ويفتتح (النص 8) بملفوظ حالة فصلي يعبّر من خلاله عن معاناته من معاداة الأهل وهجرانهم وتخليهم عنه، بسبب انتمائه لطريقة صوفية غير طريقتهم، فما من سبيل يخفف آلامه غير الالتجاء لشيخه:

نِشْكِيلِكْ يَالشِيخْ بأَمْرِي دَاوِينِي ... يَا بُو بَشْرَا طَلْبْتِي فِي اللهْ وفِيكْ
أنا ابنك وأنت أبي الحقاني ... وعندي عقد صحيح درت شهود عليك
بِلْسَانِكْ جَاوَبْتْنِي يَا سُلْطَانِي ... وقَتْلِي أَنَا بَابَاكْ مَا تُطْلَبْ فَرْحِيكْ
وَاهْ الْيُومْ ضَحِّيتْ عَنِّي مِتْغَانِي ... وَإِذَا كَانِكْ جِفِيتْنِي رَاهْ اللّومْ عَلِيكْ
عَنْ جَالِكْ خْيُوتِي ونَاسِي عَادُونِي ... وصَارُولِي عِدْيَانْ مِنْ تِقْرِيبِي لِيكْ
أَنَا حَاقِرْهُمْ عَنْهُمْ مِتْغَانِي ... طَولْ زْمَانِي فِي الْمِجَالِسْ نَمْدَحْ بِيكْ
جِلْبْنِي لِيكْ الْحُبْ يَاصَاحِبْ ضَنِّي ... وانْتَ سْلَاحِي لِلْمِكَارِهْ نِفْتِنْ بِيكْ
أَجْبُرْ حَالِي يَا طِبِيبِي وأَنْغَرْنِي ... يَا سِيدِي الْبَشِيرْ وَدَّعِتْ أَمْرِي لِيكْ
رَانِي مَدْرُوكْ يَاطِبِيبِي دَاوِينِي ... نِبْكِي فِي كُلْ يُومْ حَالِي عَادْ ضْرِيرْ

تتزاحم أحزان الذات الفاعلة (الشاعر) ومواجعها في باقي مقاطع القصيدة في مسار صوري يعبّر فيه عن معاداة الأهل ونبذهم له، فأصبح غريبا بينهم، ورغم وجود العوامل التي تمكن من فتح برنامج سردي (**الذات الفاعلة** :الشاعر، **المساعد:** الشكوى والاستغاثة بالشيخ، **المعارض:** الإصرار على حب الشيخ) وعلى الرغم من تحقق المعاناة **كحافز** تمكن الفاعل المنجز من امتلاك كفاءة تمكنه من تحقيق وصلة بموضوع القيمة، إلا أن الذات الفاعلة ظلت عاجزة عن وصل موضوع القيمة (الأهل) وسد الافتقار، لأن تحقيق حالة الاتصال بموضوع القيمة (الأهل) يقتضي منه تحويل حالة الاتصال بالشيخ إلى حالة انفصال، إلا أنه لم يستطع المغامرة بنقض العهد والتخلّي عن شيخه.

2.المكون الخطابي:

بعد تحليلنا لنص القصيدة باعتبارها سلسلة من الحالات والتحوّلات كعناصر "ضابطة لمجموعة من الأدوار العاملية"[1]، ننتقل إلى المكوّن الخطابي الذي يعنى "باستخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته، كما أنه يتتبع آثار المعنى"[2]، فهو "استثمار دلالي للبنية

[1] عبد القادر شرشار: المرجع السابق، ص 152، 153.
[2] المرجع نفسه، ص 87

السردية"[1] ويمثل حلقة وصل بين البنيتين السطحية والعميقة[2] يحدد من خلالها الدلالة الأولية للنص، ويعمل على دراسة الصور المحورية في المتن الشعري، ويضبط مساراتها[3]، فالنص من وجهة نظر غريماس هو عبارة عن نسيج متماسك من الصور، ينبغي على الناقد أن يختار أكثرها "تميّزا ويعمل على تجميعها من أجل منحها صياغة سيميائية تجعلها أكثر مطابقة لمتطلبات الشكل السردي"[4]، فالمكون الخطابي أو التصويري غايته تحديد المسارات الصورية التي يمكن رصدها في النص.

وللإحاطة بمعنى (النص 9) سنسعى إلى ضبط الوحدات والمسارات الصورية التي تنبني عليها القصيدة، والتي تمّ حصرها في ثلاث مسارات صورية أساسية[5]:

- **المسار التصوّري الأول: " الشوق إلى الضريح، عجز ومعاناة وألم"**

يطغى على الذات الشاعرة في هذا المسار التصوّري مشاعر الحب والشوق الممزوجة بالألم والأرق والتوجع، ذلك لأن رحلته المقدسة إلى فاس لم تحقق بسبب البعد:

حَيَّــرْ نُــومِي بِالسَّــهَرْ لاَ لِــي فْتْــرَة ... شَــيَّنْ حَــالِي وُالْبَــدَنْ دَابِــمْ فَانِيــه
يُثْقُبْنِــي مِشْــعَالْ وُدْمُــوعِي مَطْــرَة ... وْيُعْــرُضْ نِــي حُمَّــانْ فِــي الْكَبْــدَة صَــالِيهْ
هَبَّلْنِــي تَفْكَــارْ عَــنْ قَلْبِــي يَطْــرَا ... بِالْمِحْنَــهْ مَحْــزُونْ حَتَّــانْ نْلاَقِيــه
وَطْنُــو جَــانِي بْعِيــدْ لاَ عِنْــدِي قَــدْرَةْ ... ظَهْــرَةْ تَــازَهْ شُــورْ نَــا سِــرِّي نَحْكِيــه
لِلْفَــاسْ الْمَعْلُــومْ سَــهَّلْ لِــي الْخَطْــرَةْ ... بِيهَــا يَفْــرَحْ خَــاطْرِي مَحْبُــوبِي فِيــهْ
دُونُــو حَــالْ سْــرَابْ وُحْمَايِــدْ قَفْــرَا ... وُقْنَــاطِرْ تِحْــرَاشْ لاَ حْ الْغِــيمْ عْلِيــهْ

يشير محتوى المقطع الشعري إلى مسار رئيسي تمثّل في شوق الشاعر لزيارة ضريح شيخه ومعاناته من عدم تحقيق ذلك، فائتلاف الصور "حيّر، السّهر، شيّن حالي، دموعي، يثقبني، مشعال، حمّان، صاليه، هبلني تفكار، محزون..." يرسم ملامح الشوق إلى الضريح والمعاناة المتولّدة في نفس الشاعر، فالشوق لوصال المقدس الضرائحي شعور يطغى على وجدان كل مريد صوفي يرغب في

[1] ينظر: سعيد بنكراد: السيميائيات السردية ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص124

[2] عصام واصل: المرجع السابق، ص37.

[3] ينظر: عصام واصل: المرجع السابق، ص37

[4] ينظر :عصام واصل: المرجع السابق ، ص39

[5] إستعنت في هذا الجزء من التحليل السيميائي بدراسة: جمال حضري: سيميائية النصوص.

التطهير الروحي والتخلص من المدنّسات الدنيوية، فالأفكار الوجدانية التي تجتاح وجدان الشاعر الشعبي الصوفي بعثت في نفسه آلام الشوق وخلقت في كيانه القلق والاضطراب، وذلك لافتقاره لموضوع القيمة المتمثل في زيارة "الضريح" ليتولّد عن شوق الشاعر لوصال المقدس كصورة أساسية، جملة من الصور الفرعية التي تعبّر عن ألم وحرقة الذات الفاعلة (الشاعر)، وأخرى تعبّر عن بعد الضريح وعجز الذات الفاعلة " جاني بعيد، لا عندي قدرة، سراب، حمايد قفرا، قناطر تحراش ..."

- **المسار التصوّري الثاني: زيارة فاس، إصرار وتحدي**

تحدّي الشّاعر لكل العوائق من بعد ومخاطر وعيون الحسّاد، متجاوزا كل المعيقات لمعانقة الضريح ووصال المحبوب، واصفا لحظة وقوفه عند ضريح شيخه واصفا هيبته وقداسته وما تركه في نفسه من راحة وطمأنينة عندما أطفأ لواعج الشوق، جعل من الصور في هذا المسار تتجلى في شكل إيجابي:

تَرْضَـــى لِـــي صَـــبَّارْ ضَـــارِي بِـــالْخَطْرَةْ ... أَزْرَقْ دَارْ بْـــدَارْ مِـــنْ صِـــيلَهْ نِرْضِـــيهْ
عَرْبِـــي رَاهْ خْيَـــارْ مِـــنْ جِيهِـــةْ مَصْـــرَا ... عَنْكُـــوشْ وْعَـــرَّادْ مِـــنْ هُقَّـــارْ لْهِيـــهْ
وَاحِـــيْ مِ الصَّـــيَّادْ لاَ يَقْبَـــلْ نَظْـــرَهْ ... يَصْـــعَبْ عَ الْخَتَّـــالْ فِـــي الشُّـــوفَهْ بِقْسِـــيه
بِالْعِـــدَّةْ مَثْمُـــومْ وُرْكَـــابُو قَمْـــرَه ... مْـــنِ عْيُـــونْ الْحْسَّـــادْ مُولاَنَـــا حَامِيـــهْ
الْكُرْسِـــي تَحْصِـــينْ آيَـــاتْ الْبَقْـــرَهْ ... اسْـــمِ اللهْ مُحِـــيطْ دَايِـــرْ بامّالِيـــهْ
مكْحُلْتِـــي وُالسِّـــيفْ وُسْدَاسِـــي بَتْـــرَا ... وُالْقُرْطَـــاسْ يْـــزِينْ حْزَامِـــي مَالِيـــهْ
نْـــوَادَعْ لَحْبَـــابْ فِـــي ذِيـــكْ الْبُكْـــرَة ... وُنْـــذْخرْ فِـــي الْمَلْجـــومْ نْصِـــيبُه تَنْزِيـــهْ
عَـــنْ بَـــاقُوزَة شُـــورْ تُوسَـــاعْ الصَّـــحْرَا ... سْـــيُوفْ الـــرِّتْمِ تْبَـــانْ مِـــنْ وَرَّادْ الْهِيـــهْ
عَـــنْ سِـــيفْ السُّـــلْطَانْ وُامِّيـــهْ الْحَجْـــرَا ... وُالْفِرْجَـــانِي قنَـــاعْ لِلْعَطْشَـــانْ يْجِيـــهْ
الْبُـــرْجِ الثَّالِـــثْ وُالْمِقَاسِـــمْ لِلظَّهْـــرَهْ ... والْعَكْـــرَشْ يُوسَـــاعْ عَ لْـــزْرَقْ نِطْوِيـــهْ
تمْاَسِـــينْ نْـــزُوزْ عَـــنْ وَسْـــطِ الدَّشْـــرَهْ ... الْحَـــاجْ عْلِـــى الْمُوهَـــابْ وُالضُّـــرّ يْدَاوِيـــه
مْقَـــامُو بِزْيَـــانْ بِرْهِـــبْ مِ النَّظْـــرَة ... وُمِـــنْ شَـــافْ الأَسَـــدْ يَرْجَـــعْ عَـــنْ تَالِيـــه
بَـــابْ اللهْ مَفْتُـــوحْ فِـــي ذِيـــكْ الْحَضْـــرَة ... بِضْـــمَانْةِ الرَّسُـــولْ صَـــلّى اللهْ عَلِيـــهْ
عَـــنْ بابـــه نِرْتَـــاحْ نْطْلَـــبْ يَـــا فْقْـــرَا ... سَـــعْدِ اللِّـــي أَتَـــاهْ بِـــالْخَيْرِ يجَازِيـــهْ
غِيثَـــونِي للهْ يَـــا أَهْـــلِ النَّعْـــرَة ... شَـمْسِ الْمغْـرِبْ سِـيْدْهَا مِـنْ قَـافْ لْهِيـهْ
التِّجَّـــانِي طْبِيـــبْ لِينَـــا بْـــلاَ فَخْـــرَهْ ... مِـــنْ كِيسَـــانْ السِّـــرْ لَحْبِيبَـــهْ بِسْـــقِيهْ

يَـــا طَبِيـــبْ المْلَهُـــوفْ جَبَّـــارْ الْكَسْـــرَةْ صَـــرْخَةْ لِلْمُوضَـــامْ وُالَّلـــي نَـــادَى بِيـــهْ
فـــي بَحْـــرِ الْمُوجَـــاتْ مْيَـــاهُو كَثْـــرَه يَسْـــمَعْ مِـــنْ نَـــادَاهْ مِ لَبْعَـــادْ يْجِيـــهْ
حَـــرَازِمْ بِالشِّـــيخْ تَمْنَحْنِـــي بْنَظْـــرَة ابْـــنِ الْمِشْـــرِي مَحْبُـــوبْ فِـــي قَلْبِـــي نِبْغِيـــهْ
الفَـــوتِي بُوسِـــيفْ مَـــاحِي لِلْكُفْـــرَهْ لاَ يَرْضَـــى بِالْعَـــارْ لِلَّـــي هُـــوَ لِيـــهْ
ابْـــنِ الْعِلْمِـــي طَرْشُـــونْ بِيبَـــانْ الصَّـــحْرَا وِيـــحْ الَّلـــي عَـــادَاهْ بِالْمَخْلَـــبْ يِرْزِيـــهْ
سِـــي دَحَّـــهْ نَغَّـــارْ لَعْـــدَانَا قَهْـــرَا بِـــنْ عَبْـــدِ الصَّـــادَقْ جَارْنَـــا نَادِيـــتْ عْلِيـــهْ
نَادِيـــتْ الأَشْـــرَافْ وَاوْلاَدْ الزَّهْـــرَةْ وُعْلَيَّـــهْ حَيْـــدَارْ سِـــيدْهُمْ نِحْتَـــاجُو لِيـــهْ
غِيثَـــونِي بِرْجَـــالْكُمْ لِينَـــا نُصْـــرَا مِـــنْ عَـــادَانِي لِيـــكْ فِـــي الْغَـــامَقْ تِرْمِيـــهْ
جِيرُونِـــي بِـــالْعِزّ لاَ نَقْبَـــلْ بِالْعَـــارْ لاَ نَـــاشْ امَّالِيـــهْ لاَ نَقْبَـــلْ بِالْعَـــارْ لاَ نَـــاشْ امَّالِيـــهْ

ينتظم في هذا المقطع مسار صوريّ ثان، يجسّد من خلاله الشاعر تحدّيه وإصراره على زيارة "فاس"، والذي انتهى بزيارة "ضريح شيخه بتماسين"، فالمقطع يشمل العديد من الصور التي تظافرت حول هذا المسار لتدل على تحدي الشاعر وإرادته الصلبة في سبيل وصال المقدس "ترضى لي صبّار، نطويه، مكحلتي والسيف، نوادع، نذخر، تماسين نزور، ناديت، غيثوني ..."، كلها صور تجسّد تحدّي الشاعر وإصراره على وصال المقدس متجاوزا كل المعيقات، وإن كان الوصال قد حقّق بالاتصال بموضوع قيمي بديل "تماسين" يحقق أهدافه المنشودة التي يحققها الموضوع القيمي الرئيسي الأول (فاس)، وانبثقت عن هذه الصور صورا ثانوية منها ما تعلّقت بالموضوع "يزيان، يرهب، الأسد، يرجع عن تاليه، باب الله مفتوح، نرتاح، بالخير يجازيه، ..."، ومنها ما تعلقت بالعامل المساعد (الحصان) " ضاري، أزرق، عربي، عنكوش، عرّاد، يصعب ع الختال..." ، هذا وقد تولّدت صور جانبية ترسم القوى الخارقة التي يحظى بها المقدس الولوي "طبيب، جبّار، صرخة للموضام، يسمع من ناداه، طرشون، نغّار، لعدانا قهرا، يرميه..."

- **المسار الصوري الثالث: الرحيل إلى الحياة الأبدية وأمل الخلود**

تُـــذْرُكْنِي لَلْطَـــافْ تَحْمِينِـــي الْقُـــدْرَة وُمِـــنْ يَصْـــحَبْ سُـــلْطَانْ كِيفَـــاشْ يْخَلِيـــهْ
نَجْمِـــةْ سَـــعْدِي لاَحْ وُضْـــيَاهْ الْقَمْـــرَا وُالْعُسْـــرِي يُسْـــرِينْ مَقْـــرُونِينْ عْلِيـــهْ
تِتْبَـــدَّلْ لِفْـــلاَكْ عْـــوَارِضْ قَطْـــرَهْ تَسْـــحَى بَعْـــدِ الصَّـــبْ وِالْمَيِّـــتْ تِحْيِيـــهْ
إِذَا آتَـــى الَلَيْـــل لاَزِمْ مِـــنْ فَجْـــرَةْ بَعْـــدِ الشِّـــدَّةْ فَـــرَاحْ وُالنَّصْـــرُ يِوَالِيـــهْ

لاَ تِـيِّسْ يَـا خَـاطْرِي أَمْـرِ الْقُـدْرَهْ رِيـتْ الصَّـبْرِ دْوَا لِلِّـي ضَـاقَتْ بِيـه
يَجْعَـلْ مَـدْحِي نْجَـاةْ فِـي يُـومْ الْقَسْـرَا وْفِيـهْ يَقْضِـي الإِلَـهْ وَالْحُكْـمُ إِلِيـهْ
يَـاتُو لِـي وُفُـودْ فِـي وَقْـتِ السَّـفْرَهْ يِضْـوِي عَنِّـي الْمَكَـانْ نِلْـتْ اللِّـي نِبْغِيـهْ
فِـيهُمْ لَمْجَـدْ نَـرَاهْ عَلَـى خْـدُودَهْ حَمْـرَا وَاصْـحَابُو كَالبُـدُورْ جِمْلَـهْ لاَذُو بِيـهْ
التِّجَّـانِي ظَهَـرْ بَاسْـرَارَهْ قَمْـرَا الْحَـاجْ اعْلَيَّـهْ قَـالْ حْبِيبِـي نِحْمِيـهْ
صَـاحِبْ وَقْـتِ احْمِـدْ خْلِيفِـةْ عَصْـرَهْ وَارِثْ جَمْـعِ الطَّـرُقْ كَـبِّ الْمَصْـرَفْ فِيـهْ
نِخْـتِمْ نَظْمِـي نَصِـيبْ يَـا نَـاسْ الْفَقْـرَا بَـابْ اللهْ مُقِـيمْ مُولاَنَـا رَاجِيـهْ
نَرْحَلْ عَصْرِ الْخَمِيسْ فِي اللَيلَةْ الْغَرَّا بْكُثْـرِ صْـلاَةْ الرَّسُـولْ نِخْـتِمْ نَظْمِـي بِيـهْ
احْمِينِـي يَـا كْـرِيمْ مُقِيـلْ الْعَثْـرَهْ آ سَـتَّارْ الْعُيُـوبْ أَنَـا عِيبِـي غَطِيـهْ
مْعَمَّـرْ مِـنْ تَغْـزُوتْ رْجَـالْ الْفَخْـرَهْ جْفُـونِي بِـالْفَرَاقْ وَالصَّـدّ مْسَـامِيهْ
بِالتِّجَـانِي بْلِيـتْ مَـا عُـدْتِشْ نَبْـرَا نِثْلَـذْ بِـالْغَرَامْ لاَ تِبْـدِيلْ عْلِيـهْ
ثْلاَثَـهْ وَالْـفِ قَـرُونْ تَـارِيخْ الْهِجْـرَهْ فِـي التِّسْـعَهْ وْخَمْسِـينْ مِـنْ جُمَـادْ لَيْلِـةْ أَبِيـهْ

يتضمن هذا المقطع صورا عديدة تجسّد ملامح استعداد الشاعر واستسلامه للرحيل إلى الحياة الأبدية حيث التخلص من المدنسات الدنيوية "يوم القسرا، وقت السفرة، يضوي عني المكان، نرحل،..." وهي صور تشكل مسارا صوريا أدرك فيه الشاعر حتمية الخلود والرحيل إلى الحياة الأبدية، في زمن مقدّس "ليلة الجمعة الغرّاء"، وتفرّعت عن هذه الصورة صور جانبية إيجابية تحمل معاني الأمل التي سيطرت على الذات الفاعلة، فبفضل محبته لشيخه ستدركه العناية الإلهية لتتحول أحواله من العسر إلى اليسر ومن الحزن إلى الفرح " تحميني، نجمة سعدي، ضياه القمرا، تتبدل لفلاك، تسحى، فجرة، أفراح، النصر، نجاة يوم القسرا، بعد الشدة فراح، لا تيس يا خاطري، الصّبر ...."

II. البنية العميقة:

نصل عند المستوى العميق كآخر مستوى من مستويات التحليل الغريماسي وهو المقابل للمستوى السطحي الذي "يعتمد على الملاحظة، فيما يعتمد الأول –المستوى العميق– على مقدرة في الملفوظ[1] ويهدف إلى " تمثيل منظم ومنطقي على شكل المضمون"[2] لأن الدراسة المنطقية تلامس

[1] ينظر : أ .ج غريماص و كورتيس و د. باط : الكشف عن المعنى في النص السردي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د . ت)، ص 7 .

[2] ينظر: عصام واصل: المرجع السابق، ص49.

عمق النص بحثا عن الدّلالات العميقة، دون توقفها عند الألفاظ والمعاني البسيطة التي يعثر عليها في سطح النص. فالقراءة السيميائية تتطلب منا الاهتمام بالعلامات اللغوية الموجودة داخل النص للوصول إلى العلاقات المرتبطة بين الدال والمدلول ومن ثمة الوصول إلى باطن النص، فهي تؤكد لنا أن "البنية السّطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية ليست كافية لوحدها لاستكناه مقصدية النص، وإنما هناك بنية عميقة ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية" لا يمكن إدراكها إلا من خلال التحليل السيميائي.[1]

ويعد غريماص من الذين أولوا اهتمامهم بدراسة البنية العميقة للنص فبلور أفكاره من خلال وسيلة إجرائية تحليلية، تعتمد على إبراز التقابلات ونقاط التقاطع بينها في النصوص، أطلق عليها ما يعرف بالمربع السيميائي كوسيلة " لتحليل المفاهيم السيميائية المزدوجة بعمق أكبر، فيضع خارطة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص"[2]، فغايته من صياغة هذه الآلية إحداث جسر يربط بين ما يطفو في سطح النص بما هو مضمر في البنية التحتية بمقابلة المعنى بضده.

وحتى نتمكن من ضبط الدلالات المضمرة في عمق النص الشعري الشعبي الصوفي سنتناول (النص9) ضمن المستوى العميق وفق آليتين: "المربع السيميائي"، و"الثنائيات الضدية أو ما يسمى بالوحدات الدلالية الصغرى"، برصد التقابلات وإظهار نقاط التقاطع في النص.

1.المربع السيميائي:

المربع السيميائي "صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات، التناقض والتقابل، والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة، ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى، فهو أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية، أو شبه الخام وحتى حالاته التركيبية المختلفة أو في الدلالة التأسيسية في مختلف التجليات: الصيغية والفاعلية والوظائفية والخلافية والفضائية"[3].

[1] عامر شارف: دراسة بنيوية سيميائية أسلوبية في شعر عمر البرناوي، ص 40، نقلا عن: محمد ناصف: اللغة والتفكير والتواصل، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1995، ص 77.

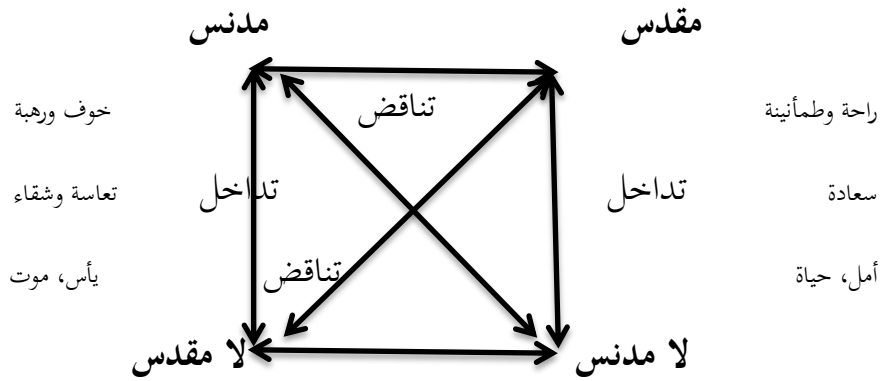
[2] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهيبة، المنظمة الوطنية للترجمة، بيروت، ط1، 2008 م، ص186.

[3] فيصل الأحمر: المرجع السابق، ص230 .

واعتمادا على المربع السيميائي، الذي يمكننا من ملامسة العلاقات القائمة بين العناصر اللغوية المستبطنة في عمق النص بإخضاعها لنظام منطقي يقوم على "التناقض والتضاد والدخول تحت التضاد والتداخل"[1]، سنكشف عن مضمون نصوص المدونة، من خلال تناول (النص 9)، والتي تدور حول موضوع قيمي واحد يمثل قيمة إنسانية ضرورية في حياة الفرد "المقدس"، هذه القيمة يتنازعها صراع بين الذات الفاعلة والمعارضين، وفق مسارات صورية تحفز الفاعل الرئيس من أجل تحقيق الاتصال المنشود بموضوع القيمة لامتلاكه وعدم فقدانه، لأن ذلك يخلّصه من المدنسات الدنيوية، ويحقق له حياة روحية بعيدة عن كل ما يكدّر صفو حياته.

فعلى غرار بقية نصوص المدونة يتأسس (النص 9) على وحدتين دلاليتين أساسيتين متضادتين " المقدس و المدنس" يمكن تمثيلها بالمربّع السيميائي:

تضاد



ما تحت التضاد

من خلال الوحدات الدلالية الأربعة المشكلة للمربع السيميائي نقف عند العلاقات المتولدة عنها فيما يأتي:

- **التضاد** القائم بين المقدس والمدنس، فكلّ منهما ضد الآخر، فوجود المدنس يستدعي غياب المقدس، وحضور المقدس يستدعي غياب المدنس.

[1] محمد عزيز نظمي: المنطق الصوري والرياضي، المكتب العربي الحديث الإسكندرية، (د.ط)، 2003م، ص88.

- **ما تحت التضاد** القائم بين اللامقدس واللامدنس، فالشاعر يرغب في الاتصال بالمقدس ولم يتمكن من ذلك ، فقرر الرحيل إلى الحياة الأبدية حيث وصال المقدس والتخلص من المدنسات الدنيوية.

- **التناقض** بين المقدس واللامقدس فوجود أحدهما يستبعد وجود الآخر، فوجود المقدس يلغي المدنس، ووجود المدنس يعني غياب المقدس. .
- **التداخل:** أي أن وجود أحدهما يترتب عنه وجود الآخر، فاتصال الشاعر بالمقدس يقتضي القضاء على المدنس أي وجود (اللامدنس)، ووجود المدنس يعني وجود (اللاّمقدس)، حيث غياب المقدّس وعدم تمكنه من الاتصال به.

2. الثنائيات الضدية:

سنحاول من خلال هذه الآلية الغوص في تحديد وفهم المعاني التي يبدو ظاهرها سطحيا، والولوج إلى البنية العميقة للنص، فالألفاظ لا تتجلّى معانيها ودلالاتها المقصودة وهي معزولة منفردة، ولا "تشتغل الألفاظ وحيدة بمعزل عن بقية الألفاظ، إذ لا بد من علاقة رابطة بين لفظ وآخر، وهذا يعني أن ثمة لفظين متزامنين، وأن ثمة علاقة بين هذين اللفظين"[1]

وبالعودة إلى نصوص المدونة نلمح انخراطها ضمن غرض وموضوع واحد حيث الإشادة بالأولياء والرغبة في نيل بركاتهم، فوصال المقدس الولوي والضرائحي شكّل موضوعا رئيسا في جل النصوص، إلا أن الشاعر يسعى إلى تحقيق قيم أخرى خفية كتطهير النفس، ونيل السكينة، و... وهي قيم دالّة لا يمكن ضبط معانيها إلا من خلال ما يقابلها في شكل ثنائيات ضدية، فمن خلال الثنائية الضدية الأساسية "مقدس، مدنس" كبنية أساسية (للنص 9) نرصد دلالات ومعاني خفية لا يمكن "إدراك بعضها إلا من خلال هذه العلاقات التي تكون إما علاقات تقابل أو اختلاف"[2]

[1] عصام واصل: المرجع السابق، ص49. نقلا عن : فريق انتروفون: التحليل السيميائي للنصوص، ص155

[2] عصام واصل: المرجع السابق، ص 50.

- **المقدس/ المدنس:**

المقدس في مفهوم جماعة الشاعر الشعبي الصوفي هو كل ما له علاقة بالقوى الماورائية التي تتمتع بقدرات مطلقة مغايرة لقدرات الفرد العادي، والتي يسعى الأفراد إلى نيل رضاها وتجنب لعناتها بالتقرب منها والخنوع لها بطاعتها، لتطهير النفس بترك كل ما يدنسها من معاصي وذنوب.

ويعد المقدس الولوي والضرائحي من أبرز الموضوعات التي شكلت غاية يسعى الشاعر المريد لامتلاكها، فعندما يسعى إلى التّطهير الروحي فلا ملجأ له غير وصال المقدس "زيارة الضريح، ممارسة الطقوس.."، الاستغاثة "غيثوني لله يا أهل النغرة، ياطبيب الملهوف ...":

لِلْفَــاسْ الْمَعْلُــومْ سَــهَّلْ لِــي الْخَطْــرَةْ بِيهَــا يَفْــرَحْ خَــاطْرِي مَحْبُــوبِي فِيــهْ

وتحقيق الوصال بالموضوع القيمي الثاني (تماسين)، وإن حقق ارتياحا نفسيا للشاعر، إلا أنه لم يخفف لهيب الوصال بالموضوع القيمي الأول (فاس) لدى الشاعر "ريت الصّبر دوا للي ضاقت بيه"، فالمدنس "البعد، عيون الحسّاد" يمنع الشاعر المريد المحب من الاتصال بموضوعه القيمي وامتلاكه "المقدس".

وتنوّع المقدس في نصوص المدونة، ففي النص المختار للدراسة السيميائية (النص 9) بين شخصيات "شيوخ الطريقة، الرسول وصحابته، الأشراف، الذات" وأمكنة "فاس، تماسين" وأزمنة "ليلة الخميس" وألفاظ تعبر عنه " آية الكرسي، أسماء الله الحسنى،...)، فالشاعر الشعبي الصوفي يحرص على التقرب من المقدس لنيل البركة، بمدح شيوخهم والإشادة بقدراتهم الفائقة لنيل رضاهم وبركاتهم التي تمنحه السعادة الروحية الحقيقية، كما تسعى الذات الفاعلة إلى التقرب من المقدس بتحقيق عمل "الزيارة " الذي يمكنها من الوقوف أمامه كمكان مقدس تلتمس بركته مبتهلة مستغيثة بألفاظ وتعويذات تحيل إلى المقدس " ياكريم، آستار،..." للتخلص مما يحيط بها من مدنسات دنيوية، والقدرة على وصال المقدّس (يجعل مدحي نجاة).

أما المدنس فهو نقيض المقدس، وغالبا ما يتمثل في الآثام والمنكرات التي يرتكبها الفرد انصياعا وراء مباهج الحياة وملذاتها، واقتراب المدنس من المقدس يعد طمسا له، بسعي الفرد إلى

التطهير الروحي بالتقرب من المقدس والاحتماء به للتخلص من المعاصي والآثام التي تمخضت عن الانصياع وراء إملاءات النفس الأمارة بالسوء "سي دحّة نغّار لعدانا قهرا، احميني ياكريم مقيل العثرة، آستار العيوب أنا عيبي غطّيه".

وقد يجد الفرد نفسه ضعيفا أمام مباهج الدنيا وملذّاتها، متماطلا في أداء ممارساته الطقوسية منشغلا عن وصال المقدس، ففي(النص 4) انشغل الشاعر بالغناء والتشبب بالنساء وأعرض عن مدح شيخه لتلحق به لعنة المرض فيلجأ متقرّبا من المقدس الولوي مادحا مشيدا بقدراته:

يَـا رَايَـسْ الـصُّـــــــــلّاحْ	**مَـاكْ سِـيـدِي عَـبْـدْ الْـقَـــــادِرْ**
تِـرْفِـدْ الـلّـــي طَـــــــــاحْ	**يَـا الشَّـرْقِـــي دَوِّرْ لِـــــــيَّ**
شُـــوفْ يَـا مَـاذَا نّـرَاجِـــــــي	**لِـــــيَّ خَـمْـــسْ سْـنِـيـــــنْ**
بِـيَّ وَاجِـي فِـي الـجُـوَاجِـــــي	**غِـيـــــرْ انْـلَاجِـــــــــي**
غِـيـثْـنِـي بِـدْوَاكْ سَـاجِـــــي	**تِـبْـرِي لِـــي لَـجْـــــرَاحْ**
نْـعُـــودْ بِـيـكْ أنَـا نْـحَـاجِـــي	**كُـلْ مْـسَـــا وصْـبَـــــاحْ**

وإلى جانب المدنسات الشريرة التي تلحق الأذى بالفرد وتجره إلى المهالك، نلمح مدنّسات دنيوية " الحصان، مكحلتي والسيف وسداسي بترا" إلا أنها كانت عوامل مساندة للذات الفاعلة في تحقيق مراميها بوصال المقدس و نيل بركته (النص 9).

- **الرغبة /الرهبة** شعوران متجذّران في الفرد، فرغبة الفرد في الشيء هي شعوره بالميل إليه، والحرص على تحصيله بالوصول إليه، والإنسان بطبعه يرغب في تحقيق السّعادة والطمأنينة باعتبارهما ضرورة حياتية ينشدها الفرد ليعيش في كنف حياة سعيدة يشعر فيها بالطمأنينة بعيدا عن هاجس الخوف من التّعاسة والشّقاء.

وبالعودة إلى (النص 9) تتجلّى رغبة الشاعر الشعبي الصوفي في وصال المقدّس من خلال الاستغاثة والتضرّع والابتهال لتحصيل الطهر الروحي الذي يمنحه السعادة الحقيقية بعيدا عن مباهج الدنيا وزخارفها، فرغبته مغايرة لما هو مألوف بتحقيق الأموال والأولاد وتحصيل القوة والشأن، وإنما جعلها مقرونة بالمقدس من خلال الحرص على نيل رضا شيخه لتحقيق السعادة الروحية والحياتية.

أما الرّهبة فهي بمعنى الخوف من الشيء والابتعاد عما يحدث الرهبة، فقد برزت هي الأخرى كقيمة إنسانية مغايرة لما هو متداول بين الأفراد، فغالبا ما ينتاب الفرد الخوف من الشقاء والحرمان من ملذات الدنيا من مال وصحة وأبناء وسلطة و... ، كما يخشى المرض والموت، أمّا الشاعر الشعبي الصوفي فلا يأبه لكلّ هذا، فخوفه اقترن بالمقدّس، فهو يخاف الحرمان من وصاله، ويخاف عداوته ولعنته، وتجلّى الموت عنده كقيمة إنسانية منشودة بتفضيل الانتقال إلى حياة العالم المقدس وفي يوم مقدس آملا في الخلود والوصال.

ومن أكثر ما يقذف الرّهبة في نفوس الأفراد شدّ الرّحال بقطع المسافات الشاسعة والفيافي الموحشة، وهو ما أظهره الشاعر عندما همّ بالرّحيل نحو المقدس الضرائحي:

تَرْضَى لِي صَبَّارْ ضَارِي بِالْخَطْرَةْ ... أَزْرَقْ دَارْ بْدَارْ مِنْ صِيلَهْ نِرْضِيهْ
عَرْبِي رَاهْ خْيَارْ مِنْ جِيهِةْ مَصْرَا ... عَنْكُوشْ وْعَرَّادْ مِنْ هُقَّارْ لَهِيهْ
وَاحِيْ مِ الصَّيَّادْ لاَ يَقْبَلْ نَظْرَهْ ... يَصْعَبْ عَ الْخَتَّالْ فِي الشَّوفَهْ بِقْسِيهْ
بِالْعِدَّةْ مَتْمُومْ وُرْكَابُو قَمْرَه ... مْنِ عْيُونْ الْحْسَّادْ مُولاَنَا حَامِيهْ
الْكُرْسِي تَحْصِينْ آيَاتْ الْبَقْرَهْ ... اسْمِ اللهْ مُحِيطْ دَايِرْ بامّالِيهْ
مْكْحُلْتِي وُالسِّيفْ وُسْدَاسِي بَتْرَا ... وُالْقُرْطَاسْ يْزِينْ حْزَامِي مَالِيهْ
نْوَادَعْ لَحْبَابْ فِي ذِيكْ الْبُكْرَة ... وُنْذَخرْ فِي الْمَلْجُومْ نْصِيبُه تَنْزِيهْ
عَنْ بَاقُوزَة شُورْ تُوسَاعْ الصَّحْرَا ... سْيُوفْ الرِّتْمِ تْبَانْ مِنْ وَرَّادْ الْهِيهْ
عَنْ سِيفْ السُّلْطَانْ وُامِّيهْ الْحَجْرَا ... وُالْفِرْجَانِي قْنَاعْ لِلْعَطْشَانْ يْجِيه
الْبُرْجِ الثَّالِثْ وُالْمِقَاسِمْ لِلظَّهْرَةْ ... والْعَكْرَشْ يُوسَاعْ عَ لَزْرَقْ نِطْوِيهْ

يشعر شاعرنا بالقلق والرهبة من السير في الصحاري الموحشة وعبور الفيافي المقفرة التي تثير الرعب في نفسه وهو ما دفعه للحرص على تحقيق الأمان لنفسه مزوّدا عدّته بسداسي وسيف و..، ومحصنا نفسه بآيات قرآنية (الكرسي)، فالشّوق لزيارة المقدس احتماء به، دفع به لخوض مغامرة مصحوبة بالإصرار والتحدّي.

- **الموت/الحياة:** الموت والحياة من القضايا الوجودية والقيم الإنسانية التي شغلت بال الشعراء وتجلّت في قصائدهم، ففي (النص 9) موضوع الدراسة يظهر مفهوم الحياة والموت بمعنى مغاير

لما هو مألوف، فالحياة في غياب المقدس موت بالنسبة للشاعر الشعبي الصوفي، وهي ضيق وحزن وحرمان ويأس، وحياة بلا أمل :

نَجْمِـــةْ سَـــعْدِي لاَحْ وُضْـــيَاهْ الْقَمْـــرَا وُالْعُسْـــرِي يُسْـــرِينْ مَقْـــرُونِينْ عْلِيـــهْ
تِتْبَـــدَّلْ لِفْـــلاَكْ عْـــوَارِضْ قَطْـــرَهْ تَسْـــحَى بَعْـــدِ الصَّـــبْ وِالْمَيِّـــتْ تِحْيِيـــهْ
إِذَا آتَـــى اللَيْـــل لاَزِمْ مِـــنْ فَجْـــرَةْ بَعْـــدِ الشِّـــدَّةْ فْـــرَاحْ وُالنّصْـــرُ بِوَالِيـــهْ
لاَ تِـــيِّسْ يَـــا خَـــاطِرِي أَمْـــرِ الْقَـــدْرَهْ رِيـــتْ الصَّـــبْرِ دْوَا لِلَـــي ضَـــاقَتْ بِيـــهْ

فحقيقة الحياة/الموت تأتي "في مقدمة الحقائق التي تواجه الإنسان وتشغله، فإن حقيقة أحدهما أو كليهما شكلها ما يراه الإنسان ويدركه من تعرّض أو تضاد أو مفارقة"[1]، فالموت في (النص 9) بداية حياة خالدة وطريق لوصال المقدس والاحتماء به "يا تولي وفود في وقت السفرة"، فهو جسر عبور من الحياة الفانية إلى الحياة اللافانية "فالصوفي ينظر إلى الموت على اعتبار أنه طريق إلى الحياة الأبدية"[2]، فدلالته عند الشاعر هي وصال المقدس الضرائحي وتحقيق الغاية المنشودة، فالشاعر الشعبي منح الحياة معنى الموت، وأضفى على الموت معنى الحياة:

يَجْعَـــلْ مَـــدْحِي نْجَـــاةْ فِـــي يُـــومْ الْقَسْـــرَا وْفِيـــهْ يَقْضِـــي الإِلَـــهْ وَالْحُكْـــمُ إِلِيـــهْ
يَـــاتُو لِـــي وُفُـــودْ فِـــي وَقْـــتِ السَّـــفْرَهْ يِضْـــوِي عَنِّـــي الْمَكَـــانْ نِلْـــتْ الَّلـــي نِبْغِيـــهْ
فِـــيهُمْ لَمْجَـــدْ نَـــرَاهْ عَلَـــى خْـــدُودَهْ حَمْـــرَا وَاصْـــحَابُو كَالبُـــدُورْ جِمْلَـــهْ لاَذُو بِيـــهْ
التِّجَّـــانِي ظَهَـــرْ بَاسْـــرَارَهْ قَمْـــرَا الْحَـــاجْ اعْلَيَّـــهْ قَـــالْ حْبِيبِـــي نِحْمِيـــهْ
صَـــاحِبْ وَقْـــتِ احْمِـــدْ خْلِيفِـــةْ عَصْـــرَهْ وَارِثْ جَمْـــعِ الطَـــرُقْ كَـــبّ الْمَصْـــرَفْ فِيـــهْ
نِخْـــتِمْ نَظْمِـــي نَصِـــيبْ يَـــا نَـــاسْ الْفَقْـــرَا بَـــابْ اللهْ مُقِـــيمْ مُولاَنَـــا رَاجِيـــهْ
نَرْحَـــلْ عَصْـــرِ الْخَمِـــيسْ فِـــي اللَيلَـــةْ الْغَـــرَّا بْكُثْـــرِ صْـــلاَةْ الرَّسُـــولْ نِخْـــتِمْ نَظْمِـــي بِيـــهْ

رغم استعداده للموت في سبيل وصال المقدس، إلا أنه أشار له بمسميات وألفاظ تنبئ بخوف الفرد من حقيقة الموت وهولها "يوم القسرا، يوم السّفره، يضوي عني المكان...".

[1] إيمان عبد الحسن علي: الثنائيات في النقد البنيوي –دراسة تطبيقية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع23، تشرين أول 2015، ص 374، نقلا عن: قاسم المومني: في قراءة النص ص200.

[2] عصام واصل: المرجع السابق، ص 77

ثانيا – سيميائية الأهواء في الشعر الشعبي الصوفي:

بعد انشغالهم بمعنى العمل لفترة طويلة، أولى الدارسون السيميائيون اهتمامهم بمعنى الهوى، فخصص غريماس دراسة لهوى الغضب دون أن يضبط له قواعد وعالجه بطريقة "مركبية بعيدا عن التحليل الصنافي الذي يضطلع به الفلاسفة"[1] إلى أن ظهرت دراسات عديدة حدّدت ضوابط وآليات إجرائية لتحليل الأهواء الكامنة في الخطاب وكانت أبرزها دراسة "غريماس" و "جاك فونتانيي" الموسومة بسيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس" والتي عمل من خلالها الباحثان على تحديد قواعد ووسائل إجرائية تفضي إلى دراسة الهوى الكامن في الخطاب وفق إجراءات التحليل السيميائي الهووي الذي يعنى "بآثارها المعنوية كما تتحقق في الخطاب"[2] بما يتيح تمظهر"أدوار باتيمية*، هي الوجه الآخر، داخل الخطاب، للأدوار الثيمية (صيّاد، فلّاح، أستاذ، هي أدوار ثيمة تحيل على أدوار اجتماعية، في حين يحيل الغضوب والبخيل والعنيد على حالات غير طبيعية..." [3]، فغاية المحلل السيميائي الهووي من تحليل النص ليس رصد العلامات الدّالة على الأهواء وتصنيفها أو الحكم عليها كما هو معمول به علم النفس وغيره، وإنما انصب اهتمامه على مراعاة الجانب الشعوري للذات في المسار العاملي وما ينتابها من أحاسيس تجسّدها ردود جسدية يمكن ملاحظتها وتقويمها من منظور فردي أو من وجهة نظر الجماعة التي تنتمي إليها الذات لتحديد موقعها ضمن الإطار الاجتماعي الثقافي، وهو ما أدى بالسيميائين إلى شرح مسار الذات العاطفة وتمثيلها من خلال تحليل الأهواء والعواطف الكامنة في الخطاب وفق خطاطة استهوائية مقننة تتكون من مراحل تبين تدرّج الهوى من المستوى العميق إلى المستوى السطحي[4]:

الانكشاف الشعوري ← الاستعداد ← المحور الاستهوائي ← العاطفة ← التقويم الأخلاقي

---

[1] محمد الداهي: سيميائية الأهواء، مجلة السيميائيات، عالم الفكر، العدد 3، المجلد33، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس2007، ص 221.

[2] ألجيرداس غريماس و جاك فونتنيي: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1،2010م، ص 10، 11.

* أدوار باتيمية: بمعنى أدوار تحدد انطلاقا من شعور الذّات كأن نقول " خائف، مشتاق، ..."

[3] المرجع نفسه، ص 12

[4] محمد الداهي: المرجع السابق، ص 237.

وبعد تناولنا لنص (القصيدة 9) وفق إجراءات التحليل السيميائي السردي الذي يعنى بفعل الذات انطلاقا من هدفها التحويلي دون أن يأخذ الحالة الانفعالية للذات بعين الاعتبار، إذ لا يعير اهتماما لعواطف الذات وانفعالاتها عند إنجاز الفعل إن كانت هادئة أو منفعلة، من هنا سنحاول في هذا الجزء تناول الأهواء الكامنة في نص القصيدة التي لا تخلو من عواطف وأهواء عبّر من خلالها الشاعر عما يجتاحه من أفكار وما ينتابه من أحاسيس وتوترات خاصة وأن الشعراء " أول من يقدم على مجال سيميائية الأهواء، لأنهم يصيخون إلى تقلبات واضطرابات المعيش قبل أن يؤطر في الخطاب"[1]، من هنا سنحاول تحديد الأهواء المتوزعة في النص وتتبع المسار العاطفي لذات الشاعر[2]:

I. المخطط العاطفي لهوى الشّوق:

وهو أحد أهم العواطف وأكثرها تأثيرا في حياة المحب الذي يعاني آلام بعد المحبوب وغيابه، وهو من بين الأهواء الحاضرة في (النص 9) منضويا ضمن الشّوق لوصال المقدّس الذي أفرزه الحب الصوفي الولوي من خلال حب الشاعر المريد لمحبوبه (الشيخ أو الولي)، متمثلا في توقان الشاعر المريد ونزوعه نحو شيخه لتحقيق السعادة الروحية والحياتية، ليتجلّى الشوق كبعد استهوائي ومحرك قوي للذات حفّزتها لإنجاز الفعل في النص.

1.مرحلة الانكشاف الشعوري (اليقظة العاطفية):

وهي مرحلة أساسية في المخطط الاستهوائي، تتجلى من خلالها العاطفة المبثوثة في الخطاب، حيث تظهر الذات العاطفية في هذه المرحلة كحاملة لعاطفة معينة، ويكون فيها مهيأ لتلقي تأثير الحضور، كما تكون حساسيته في حالة يقظة[3]، حيث ينكشف شعور الذات لما تعبّر عما ينتابها داخليا من أهواء. أي أن الذات الاستهوائية تظهر في الخطاب بشعورها بهوى معيّن[4]، ويتجلّى شعور

---

[1] محمد الداهي، سيميائية الأهواء، ص 213 نقلا عن:Hénault(Anne),pouvoire comme passion, PUF,1994,p6

[2] عند إخضاع النص الشعري الشعبي لآليات السيمياء الاستهوائية استفدنا من العديد من المذكرات والمقالات نذكر بعضها:
- سيمياء الحزن في ديوان "مبتدأ لبكاء آخر " لأحمد صالح الملجمي ، مجلة الأثر العدد24.
-سيميائية القهر في شعر الصّعاليك لكنزة أوبلعيد ، مجلة المدونة العدد02.
-سيمياء العواطف: قراءة في قصيدة (نام الخلي) ، مجلة دار المنظومة، العدد 1. وغيرها.

[3] بن أحمد تسعديت:المخطط النظامي العاطفي في ديوان مقام البوح، مجلة الخطاب، المجلد 5، العدد 6، ص 269 نقلا عن: Jaques Fantanille,Sémiotique du discours, press universitaire de limoge, paris, 1998,p122-124.

[4] محمد الداهي: المرجع السابق، ص 236.

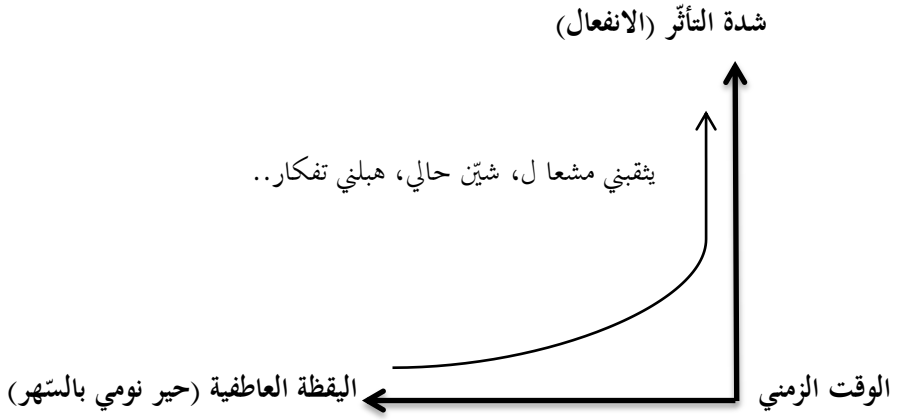
الشاعر في النص من خلال إحساسه بالحزن الذي ترتب عن حرمان تجلّى في مقاطع القصيدة "حير نومي بالسهر لا لي فترة ، حتّان نلاقيه" فالحزن يخيّم على الذات وأثر فيها، محدثا تغييرا في حالة الشاعر التأثّرية، فهناك وعي عاطفي قبلي وإحساس أيقظ في روحه مشاعر كثيره بدت من خلال صيغ تجلّت فيها يقظة عاطفة الشاعر، وشعور تواشجت فيه أحاسيس وعواطف متباينة حفّزت شعور الذات وأثارتها "الأرق، الحزن، الألم .."، إلا أن الشّاعر يتجاذبه الشعور بالحب "بيها يفرح خاطري محبوبي فيه" ترجمه في الشوق ولهفة الوصال (بالمحنة محزون حتان نلاقيه، يثقبني مشعال، هبلني تفكار، في الكبده صاليه) كلّها ألفاظ تترجم انفعالات وأحاسيس تنتاب المشتاق، فحالة الشاعر الانفعالية في توتر مستمر، فحب الشيخ أو الولي ضرورة روحية في حياة الشاعر المريد يتجلى من خلال وفائه وحرصه على تمسّكه بمعتقده الشعبي، فاستبدّ به التوتر منذ البداية واشتدت عاطفته وتجلّت في تعابيره، فكلما امتد الزمن تصاعد انفعال (الشاعر) باثا آلامه فالنوم ذهب من جفونه، واللهيب أجج أحشاءه، واحترق لوعة من شدة الاشتياق:

حَيَّـرْ نَـومِي بِالسَّـهَرْ لاَ لِـي فتْـرَة شَـيَّنْ حَـالِي وُالْبَـدَنْ دَابِـمْ فانِيـه
يُثْقَبْنِـي مِشْـعَالْ وُدْمُـوعِي مَطَـرَة وْيُعْـرُضْ نِـي حُمَّـانْ فِـي الْكَبْـدَة صَـالِيهْ
هَبَّلْنِـي تَفْكَـارْ عَـنْ قَلْبِـي يَطَـرَا بِالْمِحْنَـهْ مَحْـزُونْ حَتَّـانْ نْلاَقِيـه

ورغم توتر الذات الاستهوائية وانفعالها من خلال إحساسها بشعور قبلي أثّر فيها، إلا أنها لم تتمكن من تحقيق الوصال بمن أثار عواطفها وحفّز شعورها "وطنو جاني بعيد"، وهو ما جعلها تسعى إلى تجاوز انفعالاتها من خلال إقرارها ببعد المحبوب وتسليم أمرها لله بالتضرّع والابتهال لوصال المحبوب:

وَطْنُـو جَـانِي بْعِيـدْ لاَ عِنْـدِي قَـدْرَةْ ظَهْـرَةْ تَـازَهْ شُـورْ نَـا سِـرِّي نَحْكِيـه
لِلْفَـاسْ الْمَعْلُـومْ سَـهَّلْ لِـي الْخَطْـرَةْ بِيهَـا يَفْـرَحْ خَـاطْرِي مَحْبُـوبِي فِيـهْ
دُونُـو حَـالْ سْـرَابْ وُحْمَايِـدْ قَفْـرَا وُقْنَـاطِرْ تِحْـرَاشْ لاَ حْ الْغِـيمْ عْلِيـهْ

وبإمكاننا رصد شدّة التوتر الذي تسببه عاطفة الشوق من خلال المخطط الآتي:



مخطط تنامي العاطفة

يظهر من خلال المخطط تضاعف شدة توتر وانفعال الذات الاستهوائية الذي جسّدته من خلال بث أشواقها ولهفتها إلى زيارة فاس بدت من خلال استعارة صيغ وألفاظ عاطفية توترية ساهمت في تأجيج العاطفة وتعزيز انفعالها الذي زوّدها بكفاءة أثارت شعورها الداخلي وأحيت في نفسها رغبة الاتصال بالموضوع (المقدس).

2.الاستعداد:

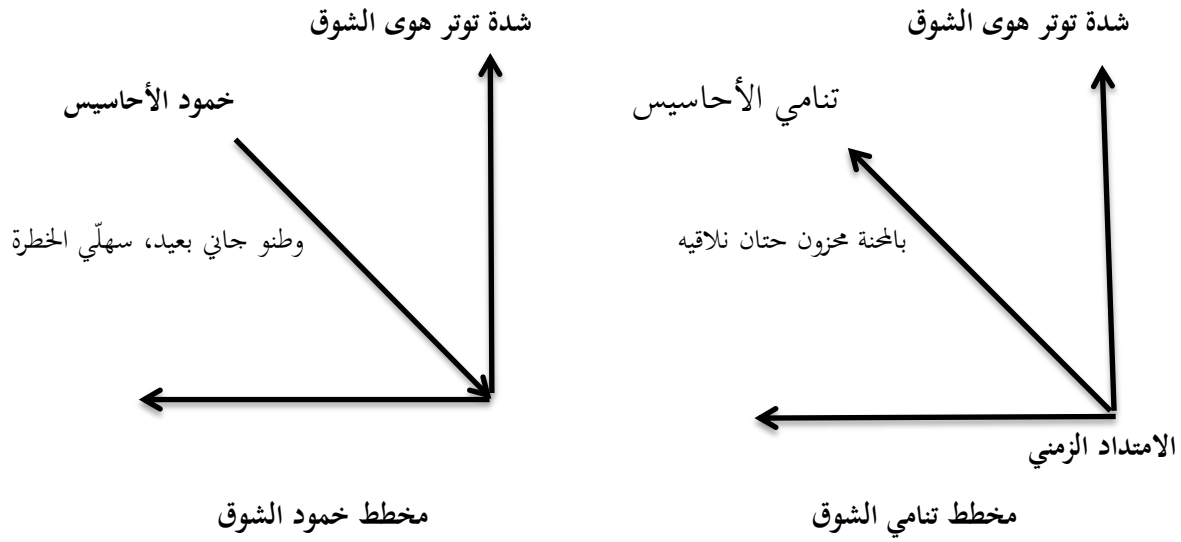
الاستعداد هو "لحظة تتشكّل فيها الصورة العاطفية فتنبّه النشوة أو الألم"[1]، فهي مرحلة يتجلّى فيها نوع العاطفة التي أيقظت شعور الذات بعد تأثرها وتغير حالتها الانفعالية بتوافرها على "المؤهلات الضرورية للتعبير عن هوى معيّن"[2]، فالإحساس بالمعاناة والحزن أثر في الشاعر وأحدث تحوّلا في حالته الانفعالية إلى أن أدرك استحالة الوصال واستسلامه للقدر "وطنو جاني بعيد لالي قدرة، للفاس المعلوم سهلّي الخطرة"، وهو ما أدى إلى تلاشي مستوى التوترات العاطفية وتراجعه بانتقال العاطفة من الشّدة إلى الرّكود بتخفيف آلام الشوق.

ويمكننا تجسيد خطاطة هوى الشوق وتتبع تحوّلات شدة التوتر الذي يسببه من خلال علاقة الذات بالموضوع:

---

[1] بن أحمد تسعديت:المرجع السابق، ص 272 نقلا عن: Jaques Fantanille,Sémiotique du discours, press universitaire de limoge, paris, 1998,p122-124

[2] محمد الداهي: المرجع السابق: ص237



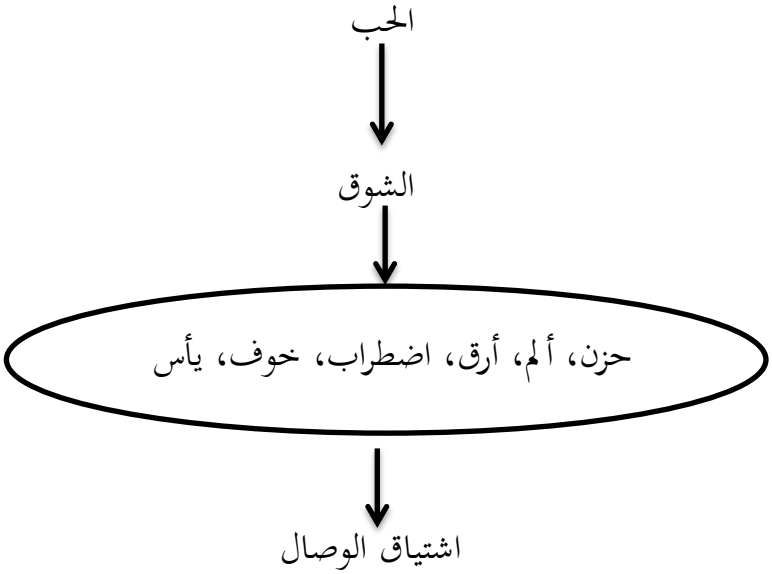
مخطط تنامي الشوق مخطط خمود الشوق

3.المحور العاطفي: وهي مرحلة أساسية يتم فيها التحوّل العاطفي "فنحس أننا أمام تحوّل للحضور وليس أمام تحوّل سردي فقط، ففي هذه المرحلة يعرف العامل معنى اليقظة وصورة الاستعداد السابقة الذكر، إذ يمنح له دورا عاطفيا قابلا للتعرّف"[1]، بالعودة إلى (النص 9) يتبين لنا أن الشوق أثار أحاسيس الذات وحفّزها، وجعلها تتخذ دورا عاطفيا تجسّد في دور المشتاق المعذّب الولهان الذي ابتلي بحب محبوبه، فآلمه البعد والحرمان من الوصال:

بِالتَّجَــانِي بْلِيــتْ مَــا عُــدْتِشْ نَبْــرَا نِتْلَـــــذْ بِـــــالْغَرَامْ لاَ تِبْـــــدِيلْ عْلِيـــــهْ

ومن خلال هوى الشوق وما ترتب عليه من أحزان وآلام، وانطلاقا من الدور الذي جسّدته الذات الاستهوائية للوصول إلى الفعل الهووي، نلخص تحوّلات عاطفة الذات في المخطط الآتي:

[1] بن أحمد تسعديت: المرجع السابق، ص 274 نقلا عن: Jaques Fantanille,Sémiotique du discours, press universitaire de limoge, paris, 1998,p122-124



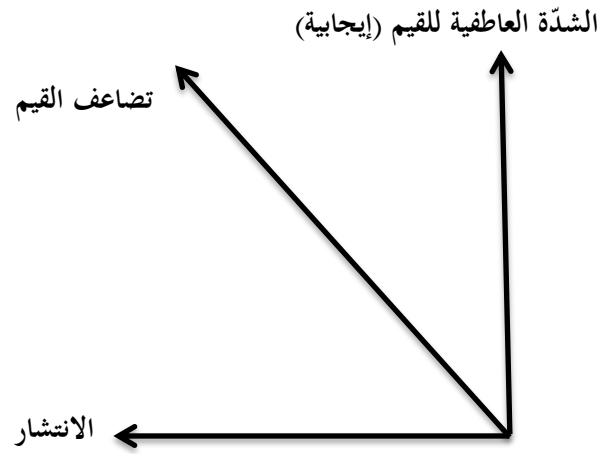
4. التحسيس والانفعال:

وهي المرحلة التي تمكننا من معرفة الحالة الداخلية للذات الواقعة تحت العاطفة. لتبين "ردود فعل الجسد إزاء الاحساسات المحزنة أو المبهجة"[1]، فهي الحدث الاستهوائي أو الانفعال الذي يمكن ملاحظته من المحور العاطفي من خلال ما يطرأ على جسد الذات من ردود فعل وتفاعلها مع التوترات والتحوّلات العاطفية التي يسببها الهوى، وقد ورد في المقطع عبارات وألفاظ دالّة تمكننا من ملامسة حالة الشاعر الداخلية وما أصابها من تغيّرات جسديّة متباينة انطلاقا من تباين التحولات والتوترات العاطفية التي مرّ بها، فالشاعر تحدّث عن الألم و الأرق والحزن والشوق والبعد واللهفة إلى وصال المحبوب، وترجم حالته العاطفية من خلال تغيرات طرأت على جسده فالشوق حرم النوم عن جفونه، والبدن أنهكه السهر والأرق، وعيناه ذرفت دموعا كالمطر، والأحشاء تمزقت والكبد احترقت، وأفقده التفكير عقله، والقلب في محن الحزن يتخبط إلى أن يلقى ذاك الذي بسبب الشوق إليه يعاني، وبهذا تكون الذات قد تمكنت من تعزيز معاناتها من خلال عبارات جسدية تعكس شدة توتراتها الانفعالية.

[1] محمد الداهي: المرجع السابق، ص238.

5.التهذيب أو التقويم الأخلاقي: بعد تجلي الهوى في الخطاب، يمكن في هذه المرحلة ملاحظة العاطفة وتقييمها من "منظور جماعي لبيان موقعها داخل إطار سوسيو-ثقافي أو من منظور فردي"[1]، وبالعودة إلى النص يمكننا تقييم عاطفة الشاعر انطلاقا من القيم والمبادئ التي تفرضها مرجعيته الصوفية، فحبه لشيخه وتمسّكه به، دفع به إلى الإقرار بضعفه في ظل بعده عن شيخه، فبفضل القدرات الخارقة التي وهبه إياها الخالق (الذات الإلهية) فهو المغيث الذي يخلّصه من المدنّسات الدنيوية، وليس بغريب أن يعتقد الشّاعر بهذا الاعتقاد بما أنه ينتمي إلى طريق صوفي شعبي تؤسس مبادؤه على أن المريد شخص عاجز في حاجة إلى ولي أو شيخ يمتلك قدرات خارقة تمكنه من التصرف في أحواله.

فالشاعر يدرك ما تمليه عليه مبادئ الطريقة وما عليه من التزامات من ممارسات طقوسية يحرص على أدائها للمحافظة على الرباط الروحي بينه وبين شيخه، فهو يقيّم تقييما إيجابيا من خلال تمسّكه بمعتقده الصوفي والتزامة بالممارسات الطقوسية، كما أنه يلتزم بعدم كتمان أسراره عن شيخه "ظهرة تازة شور نا سرّي نحكيه"، فالقصيدة إذا تعكس تقييما إيجابيا يتجلّى من خلال القيم والمبادئ التي ينتهجها الشاعر بصورة مطابقة لقيم ومبادئ جماعته الصوفية الشعبية، والمخطط الآتي يترجم هذه المرحلة:



– مخطط انتشار القيم –

[1] المرجع نفسه، ص237

II. هوى الخوف:

1. مرحلة اليقظة:

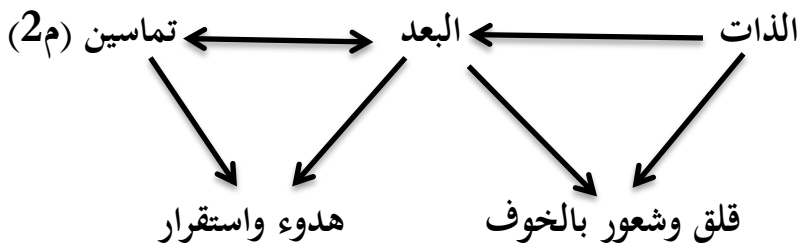
الخوف هو توتر يحيط بالفرد عند شعوره بوجود ضرر محدق يهدد طمأنينته، وبالعودة إلى (النص 9) نجد أن هوى الخوف قد تشكّل وبرز لدى الذات الاستهوائية من خلال قلقها واضطرابها من حرمان الوصال، فالشّاعر استبد به الشوق، راغبا في وصال المحبوب، خائفا من عدم تحقق ذلك فحتما سيكون قلقا مضطربا، ليتجلّى الإحساس بالقلق كوعي عاطفي أيقظ شعور الذات الاستهوائية (الشاعر) وحفّزها، بعد أن تجلّى الشاعر في هذا المقطع كذات استهوائية شجاعة مجازفة في سبيل الوصال باتخاذ قرار الرّحيل نحو فاس، ممتطيا حصانا يمكّنه من إنجاز الرّحلة، كل هذا أدى إلى تجاوب الذات مع ما يتركه الرّحيل من توتر ورهبة وهو ما جعلها تتراءى كذات قلقة مضطربة.

وقد تتجلى اليقظة العاطفية من خلال استعانة الشاعر بسلاحين الأول مقدّس (الكرسي تحصين آيات البقرة) والآخر مدنّس (مكحلتي والسّيف وسداسي بترا)، إذ يحيل هذا الاستئناس إلى حالة عاطفية قبلية تبرز اضطراب الشاعر وشعوره بالقلق الذي كوّن هوى الخوف من حرمان الوصال:

بِالْعِـــدَّةْ مَتْمُـــومْ وُرْكَـــابُو قَمْـــرَه ... مْـــنِ عْيُـــونْ الْحْسَّـــادْ مُولاَنَـــا حَامِيـــهْ
الْكُرْسِـــي تَحْصِـــينْ آيَـــاتْ الْبَقْـــرَهْ ... اسْـــمِ اللهْ مُحِـــيطْ دَايِـــرْ بامّالِيـــهْ
مكْحُلْتِـــي وُالسِّـــيفْ وُسْدَاسِـــي بَتْـــرَا ... وُالْقُرْطَـــاسْ يْـــزِينْ حْزَامِـــي مَالِيـــهْ

وبوصال الموضوع القيمي البديل "تماسين"، يتلاشى قلق الشاعر وانفعاله :

بَـابْ اللهْ مَفْتُـوحْ فِـي ذِيـكْ الْحَضْـرَة ... بِضْـــمَانْةِ الرَّسُـــولْ صَـــلّى اللهْ عَلِيـــهْ
عَـنْ بابـه نِرْتَـاحْ نُطْلُـبْ يَـا فُقّـرَا ... سَـــعْدِ اللّـــي أَتَـــاهْ بِـــالْخَيْرِ يجَازِيـــهْ



فيما ينبئ استنجاده بالشيوخ، عن وعي عاطفي وإحساس قبلي يتجلى من خلاله هوى الخوف:

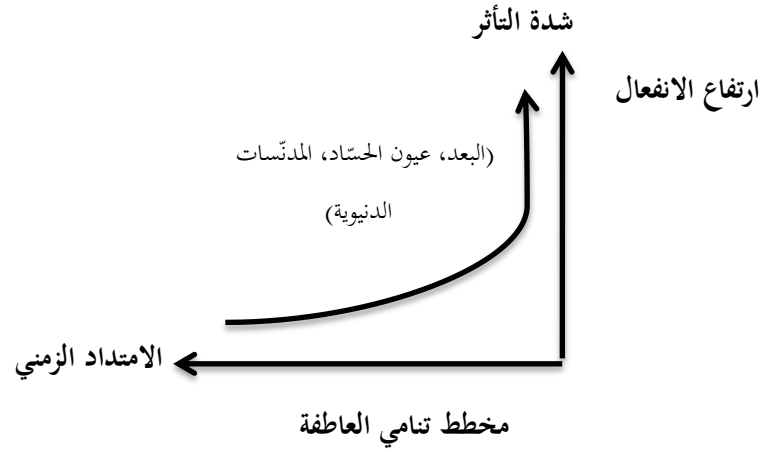
سِـــي دَحَّـــهْ نَغَّـــارْ لَعْـــدَانَا قَهْـــرَا بِـــنْ عَبْـــدِ الصَّـــادَقْ جَارْنَـــا نَادِيـــتْ عْلِيـــهْ
نَادِيـــتْ الأَشْـــرَافْ وَاوْلاَدْ الزّهْـــرَةْ وُعْلَيَّـــهْ حَيْـــدَارْ سِـــيدْهُمْ نِحْتَـــاجُو لِيـــهْ
غِيثَـــونِي بِرْجَـــالْكُمْ لِينَـــا نُصْـــرَا مِـــنْ عَـــادَانِي لِيـــكْ فِـــي الْغَـــامَقْ تِرْمِيـــهْ
جِيرُونِـــي بِـــالْعِزّ لاَ نَقْبَـــلْ حُقْـــرَهْ لاَ نَقْبَـــلْ بِالْعَـــارْ لاَ نَـــاشْ امَّالِيـــهْ
تُـــذْرُكْنِي لَلْطَـــافْ تَحْمِينِـــي الْقُـــذْرَة وُمِـــنْ يَصْـــحَبْ سُـــلْطَانْ كِيفَـــاشْ يْخَلِّيـــهْ

الشاعر يستنجد طالبا الإغاثة والنصرة على أعدائه من المدنّسات الدنيوية الممثلة في غواية النفس ووساوس الشيطان خوفا من التقصير في طاعة شيخه وولائه، إلا أن لطف العناية الإلهية يدركه لمحبته لشيخه، لتتحوّل حالته الانفعالية من متوترة خائفة إلى هادئة مستقرة.

هذا وتتجلّى اليقظة العاطفية من خلال ابتهالات الذات الاستهوائية، إذ ينبئ هذا الابتهال عن وعي عاطفي وإحساس قبلي يكشف شعور الخوف من الرّكون إلى الدنيا:

احْمِينِـــي يَـــا كْـــرِيمْ مُقِيـــلْ الْعَثْـــرَهْ آ سَـــتّارْ الْعُيُـــوبْ أَنَـــا عِيبِـــي غَطِيـــهْ

ومن خلال المخطط التوتري بإمكاننا تتبع شدّة التأثر الذي تسببه عاطفة الخوف:



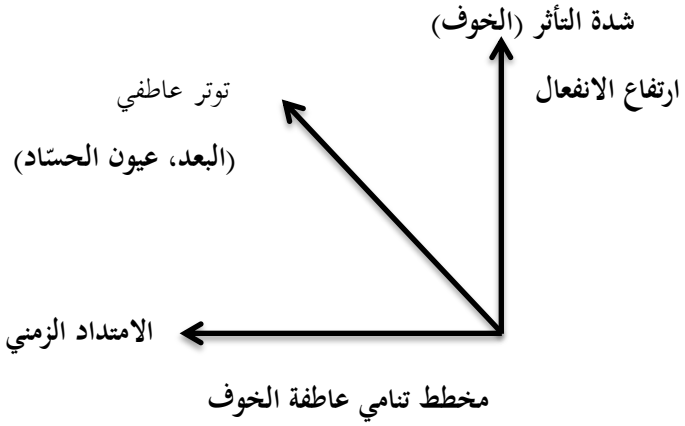
مخطط تنامي العاطفة

2. مرحلة الاستعداد:

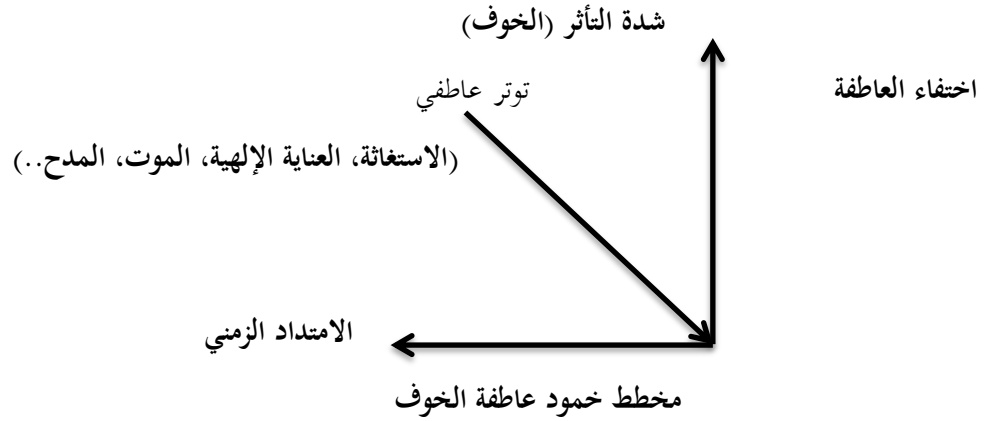
بعد إقرارها ببعد الضريح واستسلامها للقدر "وطنو جاني بعيد لالي قدرة"، اتخذت الذات قرار الرّحيل باستعدادها للمجازفة بتحمل مشاق السّفر ومجابهة مخاطره، فامتلكت الذات مؤهلات ضرورية مكنتها من التعبير عن إحساسها بالخوف، بتخيّل مشهد الرحيل إلى فاس الذي انتهى بها إلى

تماسين ومن ثمة الرّحيل إلى الحياة الأبدية بتصوّر مشهد الموت، فإحساس الذات بالقلق يعكس صورة إنسان خائف من عدم تحقق الوصال، ويأسره الشوق لشيخ بعيد المقام، وتجسّد استعداد الذات من خلال تخلّصها من القلق والخوف الذي ينتابها، فتصوّر الرحلة باختيار حصان وتحصين نفسها بآيات البقرة (آية الكرسي) يمكّنها من تجاوز الرّحلة، وفي أثناء استعداده تجلّت أحاسيس كثيرة انتقلت بعاطفة الشاعر من الشدة إلى الخمود، وهو ما يجعل المتلقي يشعر بالانفعالات التي عاشتها الذات فمن الاضطراب والخوف انتقل إلى الإحساس بالطمأنينة (عند بابه قلبي يرتاح) لتسيطر عليه عاطفة القلق من جديد (يجعل مدحي نجاة يوم القسرا) ثم تعود للخمود (يضوي عني المكان) لتتحوّل الذات من ذات مشتاقة للوصال إلى ذات خائفة مضطربة قلقة من حرمان الوصال الذي تحقق أخيرا(نلت اللي نبغيه) عند استعدادها للرحيل والانتقال إلى الحياة الأبدية.

والمخطط التوتري الآتي يوضح العلاقة التي آل إليها هوى الخوف من خلال العديد من المؤثرات (البعد، الاستغاثة، الموت....):



مخطط تنامي عاطفة الخوف



مخطط خمود عاطفة الخوف

3.المحور العاطفي:

تعتمد هذه المرحلة على المرحلتين السابقتين، وفيها تقمّص الشاعر دورا عاطفيا تمثّل في دور "المريد المخلص الخائف" من حرمان الوصال، فيغامر بالسّفر والرّحيل، ويزوده إحساسه بالقدرة على وصال المحبوب بالانفعالات والأحاسيس إلى أن يعلن انتقاله إلى الحياة الأبدية متجاوزا مخاوفها مادام سينال بركة شيخه ووصاله.

4.التحسيس أو الانفعال:

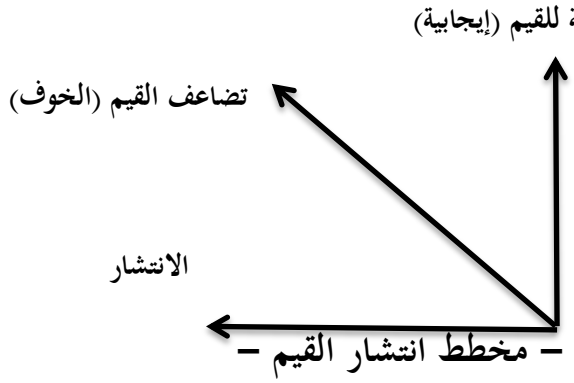
سبق وأن أشرنا إلى أن الذات لا يمكنها أن تعبر عن عواطفها الداخلية دون انفعال جسدي، فبعد التحوّلات التوترية التي مرّت بها في المراحل السّابقة يمكننا رصد مظاهر التجاوب والتفاعل الجسدي الذي يطرأ على الذّات عند شعورها بالخوف، وإن كان الشاعر لم يعبّر عن انفعالاته الجسدية بصورة جليّة، إلا أن هناك تيمات تمكن المتلقي من ملامسة ردود فعل الخوف التي انعكست على جسد الذات من خلال تعبيره عن نشوته الشعورية بالاتصال "عن بابه نرتاح" ،"يضوي عني المكان نلت اللي نبغيه"، وهو ما يوحي بانتقال الحالة الانفعالية للجسد بتحوّلها من الشّدة إلى الاسترخاء، والانتقال من الاحساس بالخوف من عدم الوصال "لا تيّس يا خاطر" إلى تحقق الوصال "نلت اللي نبغيه".

5.التهذيب أوالتقويم الأخلاقي:

في نهاية المسار، تتجلى القيم التي انفعلت من أجلها الذات، ويمكن تقييمها بالسّلب أو الإيجاب بمقابلتها مع قيم ومبادئ الجماعة الصوفية الشّعبية التي تنتمي إليها، لأن الذات في "نهاية مسارها تكون قد تجلّت لنفسها ولغيرها وبواسطة الحكم الأخلاقي تبرز العاطفة كلّ القيم التي تحسّست وانفعلت من أجلها، لذا تتقابل مع قيم الجماعة لتقيّم في النهاية بالإيجاب أو السلب حسب توافقها أو عدم توافقها لتلك القيم ذلك أن البعد الأخلاقي في الخطاب يتطوّر انطلاقا من المسارات العاطفية للذّات وحيث تركّز على ممارسة مراقبة قصدية على سلوكات الغير وتطالب بحق

تحقيق عواطفها وتحمل نتائج ذلك، إن الإحساس يخلّف حدثا عاطفيا يمكن ملاحظة تقييمه بقياس شدّة توتر الذّات"[1].

في هذا المقطع يمكن تقييم عاطفة الخوف من منظور إيجابي، باعتباره سلوك إيجابي حفّز الذات الاستهوائية، فالذات تجاوبت مع الخوف ووجدت فيه حافزا منحها كفاءة مكّنتها من تنفيذ الفعل وتحقيق الوصال، فالخوف من عدم الوصال مكّن الذات من توفير كلّ سبل الحماية المادية والمعنوية لتأمين الرّحلة "الكرسي تحصين، مكحلتي والسيف وسداسي بترا، والقرطاس.." ، فيما دفعها عدم الاكتفاء بوصال الموضوع القيمي البديل "تماسين" إلى الاستنجاد بالشيوخ طالبة النصرة والحماية، ليأخذ هوى الخوف حكما إيجابيا بالنسبة للشاعر، فمنحه الخوف من المدنسات الدنيوية ونقمة الشيخ الحرص على الولاء والطّاعة من خلال عدم نقض العهد "ويح اللي عاداه بالمخلب يرزيه"، هذا ودفعه الخوف من حرمان الوصال إلى الاستنجاد بشيوخه، بعدّ مناقبهم وتعظيم مكانتهم مشيدا بقدراتهم الخارقة "غيثوني لله يا أهل النغرة، التجاني طبيب لينا بلا فخرة، يا طبيب الملهوف...ماحي للكفرة، ابن العلمي طرشون.. سي دحّة نغّار لعدانا قهرا..." وهو ما يؤكد وفاءه وتمسّكه بشيوخ الطريقة، ويمكن تمثيل القيم في المخطط الآتي:



– مخطط انتشار القيم –

في ختام حديثنا، يمكننا القول بأن بساطة اللغة والألفاظ الموظفة في الخطاب الشعبي الصوفي لم تمنعنا من إخضاع نصوص المدونة للتأويل والبحث عن الدلالات المضمرة في عمق النص من خلال تحليلها وفق آليات التحليل السيميائي بفرعيه السردي والهووي، فكشف لنا تحليل القصيدة عن تجلي

[1] بن أحمد تسعديت: المرجع السابق، ص 269 نقلا عن: Jaques Fantanille,Sémiotique du discours, presse universitaire de limoge, paris, 1998,p122-124

ملامح السرد بصورة جلية وواضحة، من خلال استيفاء أبرز الشخصيات والعوامل المساهمة في بناء النص القصصي، كما كشف لنا عن ثراء دلالي يتمتع به الخطاب الشعري الشعبي الصوفي بوجود دلالات مضمرة في عمقه، فيما أبان تحليل الأهواء عن الجانب الشّعوري والبعد الاستهوائي الذي حفّز الذات لمواجهة الحدث وإنجاز الفعل في النص .

خـــاتمـــة

رغم زحزحة العديد من النقاد والدارسين الأدب الشعبي ومنه الشعر الشعبي الصوفي من ميدان الدراسات العلمية الأكاديمية، باعتباره أدبا غير جدير بالدراسة والنقد لبساطة لغته وألفاظه المنبثقة عن بساطة قائليه، إلا أننا خضنا غمار دراسة نصوص شعرية شعبية ذات طابع صوفي من منظور سيميائي، لإثبات نجاعة إخضاع هذا الصنف من الأدب إلى التحليل المنهجي الحديث باستكناه البنى العميقة المضمرة في النصوص انطلاقا من البنية اللغوية وصولا إلى بنية الجماعة الشعبية الصوفية، لنتوصّل من خلال الدّراسة إلى عدّة نتائج:

ففي الجانب النظري توصّلنا إلى أن المعتقدات الشعبية أفكار كامنة في النفوس، لا تتجلى للأفراد إلا من خلال ترجمتها بواسطة حركات وإيماءات ممثلة في ممارسات طقوسية يتقرب بها الأفراد من المقدس الشعبي، فهي على ارتباط محكم بالعالم المقدّس، وهي إحدى مقوّمات التصوّف الشعبي.

استناد الحياة الروحية الدينية للجماعة الصوفية الشعبية على مقوّمات أساسية ثلاثة يكمل كلّ منها الآخر، فالمعتقد الشعبي الذي يمثّل تصوّرات الجماعة وأفكارها التي تبلورها الذهنية الشعبية الصوفية حول المقدّس الولوي، يضمن استمراريته ويعزّز قوّته من خلال ممارسات طقوسية تقرب المريد من المقدس، وكرامات تجسّد المعاني المجرّدة إلى موضوع خارجي (أحداث وشخصيّات ...إلخ) يمكن التعامل معه موضوعيا، وتعزّز ممارساته الطقوسية باعتبارها حلقة وصل بين الفرد المريد والمقدس الولوي.

وعلى مستوى مضامين النّصوص في الفصل الأول من الدّراسة أدركنا اختلاف الشعر الشعبي الصوفي عن نظيره الفصيح من حيث المضمون، إذ ساهمت المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية بشكل كبير في تشكيل النصوص من غير لجوء الشاعر الشعبي على توظيف الرموز "المرأة ، الخمرة، .." للتعبير عن أفكاره الصّوفية. فكنه الشعر الشعبي الصوفي –من خلال نصوص المدونة– محبة الأولياء وشيوخ الطرق الصوفية فالشاعر الشعبي يتجه في مناجاته إلى شيوخه وأوليائه إلى جانب الذات الإلهية، أما جوهر الشعر الفصيح فهو الزهد وحب الذات الإلهية مع الإغراق في توظيف الرمز.

رغم ما عرفته الشعوب الحديثة من تطوّر لم يتمكن أفراد الجماعة الشعبية الصوفية من التخلّص من تأثير المعتقدات الشّعبية وسطوتها، فهم لا زالوا يجابهون صعاب الحياة ومشاكلها بالاستناد إلى المعتقد الشّعبي بما فيه من ممارسات طقوسية، فلا زال المريد الشعبي الصوفي يلجأ زائرا الضريح طالبا العون من الله متوسّلا ببركة شيخه.

وعلى المستوى الصوتي ومن خلال دراسة الأوزان وأنظمة التقفية توصّلنا إلى أن الشاعر الشعبي الصوفي اتبع معايير صوتية خدمت الغرض الشعري وأدت وظائف فنية وجمالية، فنوّع في الأوزان والقوافي، وارتبط النظام المقطعي بالحالة الشعورية للشاعر والجو العام للنص، فاستخدم الأوزان ذات الأغصان الطّويلة في النصوص والمقاطع الشّعرية التي تحدّث فيها الشاعر الشعبي الصوفي عن تمسّكه بمعتقده الصّوفي مع سيطرة المقاطع القصيرة المغلقة والمقاطع الطويلة المفتوحة، فيما اختار عددا قليلا من المقاطع الصوتية للنصوص والمقاطع الشعرية التي تحدّث فيها الشّاعر عن ممارساته الطقوسية مركّزا على المقاطع القصيرة المغلقة، فيما كانت كثرة المقاطع الطويلة والمفتوحة للنصوص التي سرد فيها الشّاعر كرامات شيخه وأشاد بها.

استعار الشّاعر الشعبي الصّوفي التكرار والترصيع كأنظمة صوتية ساهمت في تأدية المعنى وتعزيزه، فأجاد الشاعر الشعبي الصوفي في اختيار الأصوات وتكرارها لما لها من قدرة على الإيحاء، فوظّف الأصوات المجهورة في المواطن التي تغنى فيها الشّاعر عن عمق اعتقاده بشيخه، فيما أشارت الأصوات المجهورة التي اتسمت بالتكرير إلى الممارسات الطقوسية المشحونة بالحركة والتوتر. وأوحت الأصوات المهموسة عن انكساراته ومآسيه من عدم الوصال. كما أجاد في توظيف الصوائت التي شاعت في مواطن الاستنجاد والاستغاثة بشيخه، ومناداة المريدين للإقبال على الممارسات الطقوسية.

وعلى المستوى التركيبي وظّف الشاعر الشعبي الصوفي ظواهر تركيبية عديدة –جمل اسمية وفعلية– ساهمت في تشكيل وبناء النصوص ، وعزّزت أفكاره ومعتقداته الصوفية.

أما الأساليب الإنشائية فقد كان أسلوب الأمر والنداء أكثرها حضورا في نصوص المدونة، فورد أسلوب الأمر في معناه الأصلي عندما توجّه بخطابه للنفس وأتباع الطريقة، وخرج إلى معان أخرى عندما توجّه بخطابه للذات الإلهية وشيوخه وأوليائه، كما وظّف أسلوب النداء في كثير من المواضع بما يتماشى وتجربته الصوفية الشعبية.

ومن خلال تناول المستوى المعجمي والدلالي تبيّن لنا أن موضوع النصوص الشعرية المختارة يدور في فلك واحد، تجلّى في الحرص على نيل بركة ورضا الشيوخ بوصالهم، والاعتقاد في قدراتهم الخارقة والتمسّك بهم بالإشادة بكراماتهم والإيمان بها، موظّفا عدّة ألفاظ متداولة في بيئته ولدى الجماعة الصوفية الشعبية إلا أنها لم تكن في غنى عن التأويل ولم تكن معانيها ظاهرة، حيث اختلفت معانيها باختلاف السياق الواردة فيه.

أبان تعدد الحقول الدلالية وثراء المعجم الشعري عن أفكار وتصوّرات الجماعة الشعبية الصوفية، فتجلي حقل المعتقدات والممارسات الطقوسية الشعبية إلى جانب الحقل الديني، يكشف لنا بأن إيمان الشاعر الشعبي الصوفي بعقيدته الدينية الإسلامية لم يمنعه من التمسّك والإيمان بالمعتقدات الشعبية الشائعة في مجتمعه، كما كشف لنا تنوع الحقول العديد من الدلالات المبثوثة في النصوص، حيث عكس لنا بيئة الشاعر الشعبي الصوفي بمختلف أبعادها الاجتماعية والثقافية.

أما الصورة الشعرية فقد استدعى الشاعر الشعبي الصوفي العديد من الصور التقليدية البسيطة للتعبير عن أفكاره وتجربته الصوفية، فكان أغلبها منبثقا من محيطه وفي إطار لا يخرج عن البساطة والتقليد والجاهزية، إلا أن ذلك لم يمنعه استخدام صورا حسّية للتعبير عن أفكار مجردة مستمدة من ثقافة وأفكار ومعتقدات الجماعة الشعبية الصوفية.

أما دراستنا للنص الشعري الشعبي وفق آليات المنهج السيميائي بشقيه السردي والاستهوائي، أثبت لنا التحليل نجاعته في دراسة النص الشعري الشعبي حيث تمكنا من ملامسة الملامح السردية

المبثوثة في النص، حيث تكوّن النص الشعري الشعبي من بنية سطحية برزت فيها القصة الشعرية كمكون لفظي حكائي، وبنية عميقة كشفت لنا عن واقع وأفكار الجماعة الشعبية الصّوفية المضمرة في باطن النصوص، فاتضح لنا أن الفرد الصوفي الشعبي مجبول على الرغبة في تحقيق السعادة الدنيوية والآخروية، والرهبة من الشّقاء، لذلك وجدناه يحرص على التقرب من المقدّس الولوي والاستعانة به لمواجهة كلّ ما يهدّد حياته، إذ يرى في التقرب من المقدّس حياة والابتعاد عنه موت.

فيما كشفت سيمياء الأهواء عن الدلالات والعواطف الكامنة في النص الشعري الشعبي، من خلال الحالات الشعورية الانفعالية التي تسيطر على الصوفي الشعبي خلال سعيه لوصال المقدس الولوي، حيث لا تشعر الذات الشاعرة بالصّفاء الروحي إلا بالوصال.

تجلت عاطفتا الشوق والخوف كحالات عاطفية شعورية انبنت عليها القصيدة، ولعبت دورا في إنتاج الخطاب وانبثاق الدلالة، كما كانت بمثابة محرك قوي دفع بالذات الفاعلة لإنجاز الفعل وتحقيق موضوع الوصال بـ "المقدس"، وهو ما يكشف عن تفاعل المسار العاملي بالبعد العاطفي للذات.

وفي الختام يمكننا القول بأنّنا لا ندّعي إلمام هذه الدّراسة بأهدافها المنشودة إلى معاينة الشعر الشعبي الصوفي في ضوء المنهج السيميائي، لكن رجاؤنا أن تكون إضافة جديدة في ميدان الشعر الشعبي الصوفي لتكون نبراسا يضيء دياجير من وجد ضالته في هذا الميدان.

المدونة الشعرية

النـــص1[1]

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي وِاِنْـــــتَ مَـــا جَـــايِبْ خَبـــــرْ
حَرَمْتْ النّـــــــومْ مِنْ أَصْهَـــادِي نِبْكِـــــي وِدْمُـــوعِـــي مِطَـــــرْ
الّـــعَزُوزِي فِـــي الْقْلُـــوبْ بَـــادِي عَنّـــــهْ لَا طَـــايِـــــقْ صَبـــــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

قَـلْبِـــــي مِتْعَلِـــــقْ بْحُبَّـــــكْ سَـاكِـــــنْ لِيـــشْ يْفَـارْقَـــــهْ
نِـتْوَسَّـــلْ بِالْإِلَـــــــهْ رَبَّـــــكْ هَـــذَا الّـــقَنْـــــدُوزْ وَافْـقَـــــهْ
عَـجِّـــــلْ بِـــدْوَاهْ رَاهْ عِنْـــــدِكْ مِـــنْ قَـــرْبُـــكْ لَا يْفَـارْقِـــكْ
وِاحْسِنْلُـــو كِثِيـــــرْ رَاهْ وِلّـــدِكْ وَاقّـرَالُـــو كِيـــفْ مِـــنْ حَضَـــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

قَـطَـــبْ الأَوْتَـــادْ مَـــاكْ سِيـدِي عَمَّـــتْ الأَوْطَـــانْ شِيـعْتِـــكْ
لَا لِـــــي مَلْجَـــا وَلَا سِنِيـــدِي فَرِّحْنِـــي نْعُـــودْ صَرِخْتِـــكْ
خَـــــرِّجْ مِـــنْ قَلْبِـــي الْحَسُـــودْ وَدَاوِ الاعْمَـــى بِـــالنِّظَـــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

يَـــا نَفْسِـــي الْمُـوتْ مِنْ وَرَاكْ وَاِنْـــتِ مَـــا جَـــايْبَـــة خَبَـــرْ
مِـــنْ صُغْـــرُكْ تَـــابْعَة هَـــوَاكْ حَـتَـــى دَرْبَـــاكْ لِلضَّـــــرَرْ
بَعْـــــذْ السِّتِيـــنْ وَاشْ رَاكْ إِيـــنْ الرُّكْبِيـــنْ وِالظّهَـــــرْ
خَصُّـــوا الْعِينِيـــنْ يَـــا دْرَاكْ نْقْصُـــوا مِـنْ شَبْـــحِ النِّظَـــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

أَقْبْلِـــي مِنِّـــي النّصِيحَـــة وِالّيَـــا قْبِلْـــتِ تَرَبْحِـــي
رُومِـــي الاَعْمَـــالْ الصّحِيحَـــة بَـــالِـكْ لَا تْعُـــودِي تُصُـــرْخِـــي
ثْرُومِـــي الاَعْمَـــالْ الْفِضِيحَـــة ثْعُـــودِي فِـــي النّـــارْ تُصُرْخِـــي
سَـاكِنْهَـــا مَـا يْشُـــوفْ رَاحَـــة دَايِـــمْ فِيهَـــا مُسْتَقَـــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

[1] السفينة العزوزية لصاحبها الحسين بن الصادق كتبت بخط الشيخ مصطفى سالمي ، مخطوطة بمكتبة زاوية سيدي سالم بالوادي.

طَمُعْـــتْ فِـــــي مَقَـــــامْ دَارِكْ دَايِـــــمْ فِيهَـــــا مْخَلّـــــــدَة

تَـــــوْاتْعِيـــــنْ لِـــــي هْبَالِـــكْ فِـــــي بَـــحْرِ النّـــــومْ رَاقْـــــدَةْ
فِـــي ظَنَّـــك لَا مـــنْ يْسَالِـــــكْ مِـــــنْ كُـــلْ أَهْـــوَالْ بَـــــارْدَة
فِـــعْلِـــكْ فِـــي الظَّـاهِرْ مْهَـــالِـكْ وِالْبَـــاطِـــنْ لَا لِـــــي خَبَـــــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

وِانْـــتَ مَـــغْـــرُورَة تْغَبِّـــــي إِيـــنْ اللِّـــي كَـــانُـــوا مْعَـــاكْ

إِيـــنْ الأَوْلَادْ الـــلِّـــي تْرَبُّـــوا خَـــلّوا قَلّبِـــكْ حَزِيـــنْ بَـــاكِي
الْـوَالِـــدْ والْـــوَالْـــدَة تْنَبِّـــي اللِّـــي كُنِـــتْ فِيهِـــمْ تْشَاكِـــي
رَاحُـــوا لِمْنَـــازِلْ الْغَرْبِـــــي لَا جَـــانِـــي مِنْهُـــمْ خَبَـــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

تُـــوبِي بِـــالْجِـــدْ وِالنِّدَامَـــةْ جِـــدِّي الإِحْسَـــانْ فِـــي حَيَاتِـــكْ

تَبْقِـــي فِـــي الْحِفِظْ والسِّلَامَـــةْ مِـــنْ خَلْـــقِ اللهْ غِيـــرْ بَالْكِـــي
لَا يَبْقَـــى عَنِّـــكْ مِلَامَـــةْ يَجْعَـــلْ عْيُـــوبِـــكْ قْبَـــالِـــكْ
تْـنَجِّـــي مِـــنْ هُـــولْ الْقِيَامَـــةْ حَـــرْ لَـــظَـــى وسَقَـــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

الـــدِّنْيَـــا مِشُـــومَـــة خَبِيثَـــة وِاللِّـــي تَبَعْهَـــا هَـــرَجْ
واللِّـــي مِحْتَـــاجْ غِيـــرْ غِيثَـــهْ تَرْبَـــحْ وِتْنَـــالْ الـــدَّرَجْ
رَاهِـــي تَبْقَـــى لِلْوَرَّاثَـــةْ لِيـــسْ لِـــكْ فِيهَـــا فَـــرَجْ
خَلَقْهَـــا رَبِّـــي للخْرَاثَـــةْ يَرْبَـــحْ فِيهَـــا مِـــنْ صِبَـــرْ

نْعَيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـــا نَـــادِي

يَرْبـــحْ فِيهَـــا مِـــنْ شَرَفْهَـــا دَايِرْهَـــا مَسْكَـــنْ قَـــرَرْ

مَـــاذَا مِـــنْ هُـــولْـهَـــا وخَبَثْهَـــا بَـــالِـــكْ لَا تْـعُـــودْ فِـي الْـبُـــورْ

سَـــعِـدْ الـلَّي لَاحْـهَـا بـِذَرْهَـــا ذَاكْ مِـــطَـمَـــانْ بِـالّـــقَـــدَرْ

نْعَـيِّـــطْ بِالصّـــوتْ وَاَنَـا نَـــادِي

حَـــالْ الـدِّنْـيـَا يَـا اِخْـــوَانـــِي ظَـــاهِـــرْ لِأَهْـــلْ الّبَـصِيـرَةْ

بَـاعُـــوا مِـنْـهَـــا قِـلِـيـلْ فَانِـــي مِـــنْ لِهِـمْ لَا يَـبْـقَـى ذِخِـيـــرَةْ

خَـاضُـوا فِـي عُـلُـومْ الّمَـعَـانِـي طَـهْـرُوا الاَبْـدَانْ وِالّبَـصِـيـــرَةْ

مِـنْ دِنْـيَـاهُـمْ رِحْـلُـوا فَـانِـــي حَـالِـي مِـــنْ حَـــالْ الّبَـشَـــرْ

نـعَـيِّـــطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـا نَـــادِي

رِحْـلُـوا بَـايَـاتْ الّكَـرَاسِـــي رِحْـلُـــوا مِـنْـهَـا لَا لِـفَـــوْا

رِحْـلُـوا سُـكّـَانْ الّمَـرَاسِـــي بِـمـــرْاَكِـبْـهـــمْ وسَـافَـــرُوا

رِحْـلُـوا عَـلّامَـة الـــدُّرُوسْ فِـــي دِيـــنْ اللهْ رِغـبـــــُوا

مُـولَى الّـبُـرْدَة وِالّعـَرُوسِـي مَـــدَّاحِـــةْ خِـيـــرْ الّـبَـشَـرْ

نْـعَـيِّـطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـا نَـــادِي

رَبِّـــي يَـجْـعَـلْـنَـا مْـعَـاهُـمْ تَـصْـفَـــى الاَبْـدَانْ والّقْـلُـــوبْ

رَبِّ ادَخَّـــلّـنَـــا حِـمَـــاهُـــمْ تَـذْهَـبْ الاَحْـزَانْ وِالـشْـغُـــوبْ

خَايِفْ نَـبْـقَـى مِـنْ وَرَاهُـــمْ تَـرْجَـعْ الاَحْـزَانْ والْـكْـرُوبْ

يـارب عـــل سـنـاهـــم عـــزوزي شـيـخ الحـضـــر

نْـعَـيِّـطْ بِالصُّـــوتْ وَاَنَـا نَـــادِي

نِـخْـتِـمْـهَـا بِـالصَّـلَاةْ دِيـمَـا عَـــنْ مُـحَـمَّـــدْ سِـيـدْنَـــا

خَـصَّـهْ رَبِّـي فِي الّقِـيَـامَـــةْ بـْتَـعْـظِـيـمْ الّجَـاهْ والـسُّـنّـــةْ

يـغـفـــر لـحـاضـر مـعـانـــا والـغـــايـب فـــي طـريـقـنـــا

مُحَمَّـدْ صَـاحِـبْ الّغَـمَـامَـــةْ أِتـبَّـــعْ فِـيـــهْ فِـي الـسِّـــفَـــرْ

النـــص 2[1]

أَيّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــوَانْ أَيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ
نْـزُورُ بِـنْ عَـزَّوزْ الّـبُـرْجِـــي شِيـخْـنَـــا الـسُّـلْـــطـتـــــانْ
أَيَّـــــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ
هَيَّـــاوْ نْـــزُورْ مِـــنْ نْـحِـــبْ نِـمْشـــوا لِلصَّحْـــرَاءْ وِنْـــدِبْ
الـمـاشـي في قـبـضـــة الـــــرب لا يـخـــاف مـــن إنـس وجـــان
وِالـلّـي جَـايْـبـُو مَـكْـتُـوبُـــــو مَا يـنَـفّـعُـــــو حَـــــذْرَانْ
أَيَّـــــــاوْيـــــا الإِخْـــــــــوَانْ
هَـيَّـــاوْ نْـــزُورْ شُـــــــورَهْ يِـبـْرِي الْـعَـلِـيـــلْ مِـــــنْ أَذْرَاهْ
يِـرْتَـــاحْ قَـلّـبَـــهْ مِـــــــنْ دَاهْ ويُـصْـــقُـــــلْ صَـــقْـــــلَانْ
تَـــظْـهَـرْ عَـلِـيـهْ أَنْـــــوَارَهْ تَـسْـطَـعْ عَـلَـى الْأَوْطَـــــــانْ
أَيَّـــــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ
هَيَّـــاوْ نْـزُورْ بـــن عـــــزوز اللّـي زَارَهْ فِـي الـدّنْـيَـا يْـفَـــــوزْ
شِـيـخِـي يَـا ذَهَـبْ الْـمَـكْـنُـــــوزْ يِـنْـــدَسْ لِـلّـحُـــوجَـــــانْ
بِـهْ عَلَـى الصِّـــرَاطْ نْـجُـــــوزْ مـــنْ صَـهْـــــدْ النّـيـــــرَانْ
أَيَّـــــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ
هَـيَّـاوْ نْـزُورْ شِـيـخْ الـنّـــــــوُرْ نِـبْـرُوا مِـنْ غِـيـظْ الـصْـــــدُورْ
يْـبَـعِّـدْ عَـلِـيـنَـــا كُـــلْ شْـــــرُورْ الـــنّـفِـــسْ والـشّـيـطَـــــانْ
يْـبَعِّـدْ عَـلِـيـنَـا خُـــوفْ الـبْـــــورْ وجْـــوَارْحُـــــو تِـطْـمَـــــانْ
أَيَّـــــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ
نِـمْشُـوا لْـمُـولَـى النّـُورْ الـظاهِـــــرْ لَا يْكَـــيـــفْ لَا يْـحَـكِّـــــــرْ
دَائِـــمْ بِـاسْـــمِ اللهْ يـُذْكُـــــــرْ لَا نُـــــومْ ولَا نَـعْـــسَـــــانْ
ولَا يـَاكِـــلْ مِـنْ حَـبْ الْـبـــــــرْ الْأَسِـــــدْ الـــرَّمْـــقَـــــــانْ
أَيَّـــــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ

[1] السفينة العزوزية لصاحبها الحسين بن الصادق كتبت بخط الشيخ مصطفى سالمي ، مخطوطة بمكتبة زاوية سيدي سالم بالوادي.

هَـيَّـاوْ نْـزُورُ عَلّـة الـسِّـيـــــدْ كُـلْ يُـومْ عَلِـيـهْ أَنْـوَارْ تـزِيـــدْ
وَاللهْ حَـــــقْ اللهْ مَـجِـيـــــدْ نُـــورُو بِـعِـيـدْ يـبْـبَـــــانْ
اللَّـي مَـا يَـامْـنَـــهْ جْـحِـــــدْ مِـثِـيـلَـــهْ الـشِّـيـطَـــــانْ

أَيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ

هَـيَّـاوْ نـــزُورْ يـا الاسـيـــــاد لّـشِـيـخْـنَـــا قَـطْـبْ الـزِّهَـــــادْ
اللَّـي يُـنْـظَـرْ فِـيـهْ يَـسْـعـــــدْ يـــرْجَـــاحْ فِـي الّـمِـيـــــزَانْ
يُـدْخّـلْ مْـعَ جِـمْـلِـةْ الاَسْـيَـــــادْ ومْـسَـــاكْـنُـــو تـزْيَـــــانْ

أَيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ

هَـيّـــَاوْ نْـزُورْ بِـالـزّرْبَـــــةْ لـلـشِّـيـخْ سِـيـدْ الـطّـلّـبَـــــة
مِـنْ جَـاهْ مَـعْـلُـولْ يْـطَـبّـــــهْ يِـبْـــرِي مِـــــنْ الأَحْـــــزَانْ
يَـشْـرَبْ مِـــنْ بَـحْـرْ الّـعَـذْبَـــــةْ لَا يْـخَـافْـشِـي مِـطْـمَـــــانْ

أَيّـــــَاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ

هَـيّـــَاوْ نْـزُورْ يَـا الـفُـقْـــــرَا لّـشِـيـخْـنَـا إِمَـــامْ الّـحَـضْـــــرَةْ
هَـيْـهَـاتْ لَا يَـغْـفَـلْ مَـــــرَّةْ لَا بُـكْـــــرَةْ ولَا مَـسْـيَـــــانْ
مِـنْ دَاوَمْـهَـا يَـظْـهَـرْ نُـــــورَهْ و نـشَـايْـعُـــوا بِالَـعْـيَـــــانْ

أَيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ

هَـيَّـــاوْ نْـــزُورْ بِـالـتِّـلّـمِـيـــــذْ بِـعْـلَامَـــاتْ وذِكْـــرْ يـزِيـــــدْ
نْـقُـولْ كَـلّـمِـةْ الـتَّـوْحِـيـــــدْ نِـــرْنُـــــوا بِـهَـا رَنّـــــانْ
ونَـلِـبْـسُـــوا مِـــنْ لَا يـبْـيـــــدْ عَـلَـــى يَـــدْ الـسُّـلّـطَـــــانْ

أَيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ

هَـيَّـاوْ نِـمْـشُـــوا لَـهْ ثَـمَـــــةْ الإِخْـــوَانْ جِـمـلَـــةْ مِـتـلَـمَّـــــةْ
وانِـظّـمُـــوا هَـــذِي الّـكَـلّـمَـــــةْ ونْـقُـــولُـوهَـــا لِلإِخْـــــوَانْ
مَـنْـقُـولْ عَـنْ سِـيـدْ الأُمَـــــةْ رَسُـــــولّـنَـــا الّـعَـدْنَـــــانْ

أَيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــوَانْ

هَـيَّـاوْ الّـمَـلْـقَـى سِـيـدِي عُـــــونْ سُـلّـطَـانْ حَـقْ مُـولَـى كُـــــونْ
نِـمْـشُـوا شِـقَـايِـقْ فِـيـهَـا صْـحُـــــونْ لّـمِـيـــهْ سِـــــي زَيَّـــــانْ

سَـــائِـرْ رِكَـبْـنَـا مَـضْـمُـــــونْ لَا يـْخَـــافِـــشْ مِـطَـمَـــــــانْ

أيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــــوَانْ

صَـحْـــرَا عَـلِـيـنَـا تِـتـوَسَّـــــعْ نِـطَـوُوا مِـهَـامِـذْهَـا فِـي سَـــــعْ

وخَـبِـيـرْهَـا بِـيـهَـــا والِـــــــعْ لَا يـْخَـــــافْ مِـــنْ عِـيـــلَانْ

يُـورِدْ مِـــوَارِدْ فِـي سَـــــــــعْ بُـوقَـطَـــرَةْ يَـا عَـطَـشَـــــانْ

أيّـــــاَوْ يَـــــا الإِخْـــــــــــوَانْ

نَـمْـلُـــــوا مَـــانَـا بِـالـزَائِـــــدْ الجَـــرْدَانِـيـــة وَادْ يـْكِـيـــــدْ

شُـوفَـوا النّـــوَازِي بَـاشْ تـْزِيـــدْ مَـاهُـــمْ مَـالِـــحْ يـِشْـيَـــــانْ

شُوشِـةْ بِلّـقَـاسِـمْ مَـــرْ شِـدِيـــدْ تَـرْهَـــــبْ الّـعَـطَـشَـــــــانْ

أيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــــوَانْ

إِمِيـــهْ التَّـاجِـــرْ لَا تـَنْـسَـــــاهْ وبُـوالسْـرُوجْ دَاعْـيَـة وخْـطَـــاهْ

وِسْـيـُوفْ تَـظَـهَـرْ لِـكْ غَـرْبَـــاهْ لَا يِـكْـفِـي عَـــنْ ظَمْيَـــــانْ

الّـبَـعْـجَـةْ وطَـرَارِيـمْ مْـعَـــاهْ وَادْ الّـمَـحَـانـــــَةْ بَـــــــانْ

أيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــــوَانْ

مِـنْ الّـوَادْ نَـفّـرَحْ بِـاخْـوَانِـــي والّفِـيـضْ عَـادْ مْـقَـابـلّـنِـــي

نْـرِيـدْ عَـلِـيـهِـمْ بِـالّـعَـانِـــي وِنـــــوَّضْ فَـــرْسَـــــانْ

الإِخْـــوَانْ إِمَـالِـــي إِلّـيَـانَـــــةْ وِاخْـــوَانْ سِـــي شَـعْـبَـــانْ

أيَّـــــاوْ يـــــَا الإِخْـــــــــــوَانْ

مِـنْ الّـفِـيـضْ رْكِـبْـنَـا مَـجْـمُـولِـيـنْ بْـذِكِـــرْنَـا لِـهِـــمْ وْنِـيـــــنْ

وسِـيـدِي الـصَّـالَـــحْ يَـا مِـسْـكِـيـنْ وَسْـــطْ الـسَّـــرَابْ يـْبَـــــانْ

نْـجُـــوا لِـعْـوِيـنِـةْ الـنّـاقَـــــة أقّـرْطَـــــةْ ثَـــمْ ثْـبَـــــانْ

أيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــــوَانْ

بَـرَازْ عَـــــادْ مْـحَـاذِيـنَـــــــا وفِـيـــــهْ ثْـفَـــــكْ زُوَايِـلّـنَـــــا

اِنَـوْضُـــــوا وَاحِـــدْ مِـنّـــــــا لّـسِـيـــدِي عُـقْـبَـــة يـْبَـــــانْ

يـْرُوحْ لّـدَارْ ابـِنْ حْـسِـيـــــــنْ يـْخَـبّـــرْ الإِخْـــــــــوَانْ

أيَّـــــاوْ يَـــــا الإِخْـــــــــــوَانْ

تُعْرُضْ اِخْوَانَهْ فِي الْحِينْ أَفْرَادْ و ثِلَاثَة وَاثْنِينْ
عُشَّاقْ دَائِمْ يَا مِسْكِينْ فِي حَالِةْ الْوِجْدَانْ
بْذِكِرْ رَبّ الْعَالَمِينْ بِالْقَلِبْ والْلّسَانْ

أَيَّاوْ يَا الإِخْوَانْ

مِنْ أَومَاشْ رْكِبْنَا سَائِرْ أَمْ الْهَنَا فِيهَا مَعْذُورْ
وَعْلَامْنَا لِهِمْ يَظْهَرْ تْسَابِقْ الإِخْوَانْ
اِنُوضُوا مِنْ عِنْدَهْ بَكْرِي قَبْلْ النّهَارْ يْبَانْ

أَيَّاوْ يَا الإِخْوَانْ

نَشَوْرُوا لْعَلّة الْأَمِرْ نِعْجْلُولُوا بِالْخِيرْ
أَخْوَالْنَا بِهَا بِصِيرْ ويِكْبَرْ الْمِيدَانْ
نْبَاتُوا عِنْدَهْ بْذِكْرْ غْزِيرْ ونْصَابْحُوا السُّلْطَانْ

أَيَّاوْ يَا الإِخْوَانْ

تُعْرُضْ إِخْوَانَهْ تِتْبَرَّكْ فِي وَسِطْهُمْ سِيدِي الْمَبْرُوكْ
فِي نَظِرْتَهْ تِنْفِي الشْكُوكْ عُلُومْ غِيرْ تْبَانْ
ثم نروحوا للدكدوك هو صول كل زمان

أَيَّاوْ يَا الإِخْوَانْ

نِتْبَرْكُوا بِهْ فِي سَعْ الشِّيخْ نُورَهْ يَسْطَعْ
بَايِنْ مِنْ قَلْبَهْ يَلْمَعْ خَارِجْ عَلَى الأَسْنَانْ
تلقاه دائم متولع بالعلم والقران

أَيَّاوْ يَا الإِخْوَانْ

نْرُوحُوا لْجَامِعْ الْحَضْرَةْ جَامِعْ الشِّيخْ يَظْهَرْ نُورَهْ
فِيهْ الْغَرَائِبْ والثَمْرَةْ فِي وَسْطْ التِّرجْمَانْ
وَاللهِ لَوْ تِعْفِسْ عَنْ جَمْرَةْ لَا تَفْطَنْ يَا شُومَانْ

أَيَّاوْ يَا الإِخْوَانْ

يَبْدَا عَلِينَا بِالتَوْعِيظْ مِذَاكْرُو تِشْفِي الْمَرِيضْ
يزيد علينا بالتحضين ويزول عنا الران

يِنْـفِـــي عَلِينَـــا كُـــلْ غِـيـــــــظَ والـنّـَفِـــــسْ والـشّـــيـطَـــــــانْ

النـــــص3[1]

يَـا فِـرْجَـانِـــي الْـعَنّـةْ الـدَّالَـــــة ... نُـطْـلُـبْ رَبِـي يِـبْـرِي أَسْـمَـــــاعِي
ثْـجُـونِـــي نِـسْـــوَانْ ورَجَّـالَـــــة ... عَـوَّانَـــهْ بْـسِـبَـبْ اَنْـفَـــــاعِي
لْـيَـا جِـيتُـوا مَـا أَحْسَـنْ طَلَّتْـكُـــمْ ... ورِزَقْـنِـــي رَبِّـــي بْـهَـيِّـتْـكُـــمْ
نْـزُورُوكُـــمْ ونْـدِيـرُو حَـضْـــــرَةْ ... بِـذْبَـايِـــحْ لَـفْـطَـــامْ ونَـظْـــرَه
الْـفِـرْجَـانِـــي رِزْقَـــــهْ يِـذْرِي ... قَـالْ رَامْ جْـــدُودِي وذْرَاعِـــــي
ثِـلْـمُـــودْ لْـيِـعْـجِـبْ فِـــي النّـظْـــرَة ... وحْـضَـــارِي مَـــذْحْ الْـفَـزَّاعِـــي
تَـيَّـــارْ تْـنَـقِّـــــزْ تِـتْـهَـــــادِرْ ... عَ الـجَّـيْـلَانِـــي عَـبْـدْ الْـقَـــــادِرْ
والْـخَـيْـرَاتْ تْـقُـــــولْ تْـــــوَادِرْ ... وطْـلُـــوقْ الْـجَـــاوِي سْـطَـاعِـــي
والـنّـاسْ الـلّاقِـــي و الـصَّـــــادِرْ ... والْـمَـجْـنُـــونْ يْـوَلِّـــي وَاعِـــي
والْـمَـجْـنُـــونْ تْـغِـيـبْ جْـنُـونَـــــهْ ... والْـفِـرْجَـانِـي يْـبُـخِّـــو بْـكَـمُّـونَـــهْ
إِمَّـــالِـــي نِـيـتَـــهْ مَـشْـنُـونَـــــهْ ... يُـقْـعِـدْ زِيـرْ صَـنْ لِـقْـطَـاعِـــي
وَاحِـدْ تُـوجَـعْ فِـيـهْ عْـيُـونَـــــهْ ... قَـالْ الآخَـرْ نُـقْـصُـولِـي صَـاعِـي

[1] قصيدة مرقونة للشاعر "الناوي الفرجاني" عثرنا عليها في إحدى مذكرات التخرج بجامعة الوادي.

النـــص 4.[1]

يَـا رَايَـسْ الـصُّـــــــــــلّاحْ ... مَـــاكْ سِـيـدِي عَـبْـدْ الْـقَـــــادِرْ
تِـرْفِـدْ الـلّـــي طَـــــــــاحْ ... يَـا الشَّـرْقِـــي دَوِّرْ لِـــــــيَّ[2]
شُـــوفْ يَـا مَـاذَا نْـرَاجِـــــي ... لِـــيَّ خَـمْـــسْ سْـنِـيـــــنْ
بِـيَّ وَاجِـي فِـي الـجُّـوَاجِـــي ... غِـيـــــرْ انْـلَاجِـــــي
غِـيـثْـنِـي بِـدْوَاكْ سَـاجِـــي ... تِـبْـرِي لِـــي لَـجْـــرَاحْ
نْـعُـــودْ بِـيـكْ أَنَـا نْـحَـاجِـــي ... كُـلْ مْـسَـــا وصْـبَـــاحْ[3]
شُـوفْ عْـيَـاطِـي بِـالّـحَـرِيـقَـــة ... غِـيـثْ مِـنْ عَـطْـشَـانْ رِيـقَـــهْ
فِـي طِـرِيـقَـــهْ مَـا يْـطِـيـقَـــهْ ... الـسِّـيـدْ مَـا يَـنْـسَـــى وْلِـيـــدَهْ
جِـلْ مِـنْ صَـــدْرِي الضِّـيـقَـــة ... رَاوْ صُـــوتِـــي بَـــــاحْ
مَـاكْ حَـــلّالْ الـمْـسَـكِّـــرْ ... بِـالّـقُـفَـــلْ مِـفّـتَـــاحْ
غِـيـثْـنَـــا بِـــدْوَاكْ بَـلّـحَـــقْ ... رَاكْـبِـيـنْ خْـيُـــولْ سِـبَـــقْ
بِـالّـعْـيُـــونْ أَنَـا نَـلّـحَـــقْ ... جَـــامْـلَـــهْ صُـــلّاحْ
رَاكْـبِـيـــنْ خْـيُـــولْ بَـيَّـــهْ ... مْـسَـقْـمَـــةْ تِـسْـمَـــاحْ[4]
غِـيـثْـنَـــا بْـعَـقِـــدْ الـمْـخَـيِّـــرْ ... هِـــي بَـيْـضَـــا تْـبَـــانْ تِـتَّـيِّـــرْ
بِـدَنْـهَـــا كَـتِّـــانْ الـمْـجَـيِّـــرْ ... تْـقُـــولْ عِـلّـجِـيَّـة تْـشَـيِّـــرْ
لَابْـسَـــهْ قْـمَـــاشْ لِـمْـخَـيِّـــرْ ... بِـتْ نَـــــاسْ لِـمْـــــلَاحْ

---

[1] **أعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف، ج1 جمع وتوثيق الأستاذ أحمد زغب، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2006، ص29.**

[2] رايس الصلاح .... زعيم الصالحين أولياء الله خاصة ماك : أليست؟ أسلوب استفهام تقرير والاصل أما انك ثم اختصرت في العامية بهذه الصورة .ترفد اللي طاح : تقيل عثرة من واقع ترفد تأخد بيد وطاح معناه سقط ، الشرقي: المقصود به شيخه عبد القادر الجيلاني لأنه في جهة الشرق دور لي: انتبه الى ، يستغيث الشاعر بشيخة بعد أن استبدت به العلة ويطلب أن ينتبه اليه ويقبل عثرته فهو في معتقدة مقيل العثرات

[3] شوف : انظر وهنا بمعنى انتبه يا للتنبيه. ماذا للتكثير مثل كم الخبرية. نراجي : انتظر ، اترجي : واجي: الم ، الجواجي : ج جؤجؤ : وهو الصدر . انلاجي : اضطرب ساجي : حاضر ، جاهز . نحاجي : أشيد امدح كأنما هو وعد للشيخ بأن يمدحه دائما كل صباح ومساء، بعد أن كان امتنع عن مديحه حسب الرواية الشعبية.

[4] عياطي : صراخي . الحريقة: حرقة الألم الذي أصابه في صدره . غيث من الغوث . في طريقة ما يطيقه: يعني أن ريقه جف فلم يعد قادرا على ابتلاع ريقه . جلمن صدري الضيقة :يطلب إزاحة وتجلية الضيق الذي في صدره .جلال المسكر : تفتح ما هو مغلق .مفتاح: استعارة تصريحية كأن الشيخ هو مفتاح كل ما هو مغلق .راكبين خيول الخ: حال للصالحين الذين سيذكرهم بعد قليل . بالعيون أنا نلحق :يريد يراهم على امتداد البصر. خيول بيه: بية مؤنث باي وهو في الأصل لقب تركي ،ثم تحول وصف بالجلال والعظمة فإذا أرادوا أن يصفوا شيئا بهذه الصفات قالوا :بي أو أوبية مسقمه: مستقيمه: تسماح :تحسن

حَـافْـلَـــــة و مِـثْـبَـنْـــــذْرَهْ عَـلَـــى سِـرِيـــرْ أَلّـــــــوَاحْ[1]

فِـيـــهْ مِ لِـلّـــوَانْ حَـمْـــــــرَا اَسْـطَـارْهَـا كِـي مِـثْـلْ الْـقَـمْـــرَهْ

تْـقُـولْ تِـغْـمِـسْ فَـوقْ جَـمْـــــرَة حُـطْـهَـا عَ الّـجَـــرَحْ يَـبْـــــرَى

تْـقُـــولْ رِيـــمْ غَـــزَالْ قَـفّـــرَا فِـي الّـمِـجَـابَـــةْ سَـــــــاحْ

مْـصَـيِّـفْ عَـلِـى بْـلَادْ خَـضْـــرَا خَـيْـــرُوهَـــــا اِنْـــــزَاحْ[2]

فِـيـــــهْ مِ لَـلّـــوَانْ لَـحْـمَـــــرْ كَـامِـــلْ الْـعَـرْقَـــوبْ حَـــدِّرْ

جَـازْ عُـمْـرَهْ فِـي الْـمَـخَـاصِـــرْ بَـرِقْ صَـــبْ مِـــزْنُـــو طَـــاحْ

طَـــالْ عِـشْـبَـــهْ جَـا مْـــرَادِغْ فِـــي الـنِّـفَـــايِـضْ فَـــاحْ

الّـخِـيـــلْ وألِـبـــلْ والّـغَـنَـــمْ مَـجْـمُـولَـــة فَـــرْدْ مْـــرَاحْ[3]

فِـيـــــهْ مِ لِـلّـــوَانْ زَرْقَـــــا شَـايْـشَـــهْ مَـعَ الـصَّـرِغْ تَـرْقَـــى

رْكُـوبْـهَـــــا مِـرْتَـــــاحْ تَـمْـنَـــعْ الّـمَـضْـــرُوبْ جِـبَـــهْ

عَ الّـقِـــرَابِـــــزْ مَـــــاحْ يَـا الـشَّـــرْقِـــي دَوِّرْ لِـــي[4]

فِـيـــهْ مِ لَـلّـــوَانْ لَـــــزْرَقْ مِـنِّـيـنْ صَـفّـى عَـادْ يُـبْـــرُقْ

مْـصَـيّـِفْ عَـلـى زَرِعْ فَـــارِقْ تْـقُـولْ غَـــرُدْ حَـمَـامْ يُـغْـــرُدْ

فِـــي عُـــــرُفْ لَـسْـطَـــاحْ فَـاقِـــدْ حَـمَـامَـاتْ يْـزَهِّـــقْ

فِـــي الّـــوَكِـــــرْ بَـــــرَّاحْ يَـا الـشَّـرْقِـــي دَوِّرْ لِـــي

سُـلّـطَـــانْ الـصُّـــــلَاحْ مَـاكْ سِـيـدِي عَـبْـد الّـقَـــادِرْ

تِـرْفِـــدْ الـلَّـــي طَـــاحْ يَـا الـشَّـــرْقِـــي دَوِّرْ لِـــي[5]

---

[1] المخير: كأحسن ما يختار، تتير: بسرعة تلمح

[2] فيه : الضمير يعود على العقد أي الصف من الخيل الذي ذكره في البيت السابق . اسطارها : خطوط، شبه استدارتها كاستدارة القمر .تغمس: تضع حوافرها ، فوق جمرة : أي من شدة السرعة كأنما تحط حوافرها على الجمر. حطها ع الجرح يبرأ: عبارة معناها : بلسم سحري .المجابه المسافة الشاسعة التي يجوبها الراكب في يوم كامل . شبه الخيل كريم غزال الصحراء المقفرة .مصيف على....: أي كان قضى فصل الصيف في الأرض الخصبة حتى إذا وضع الانسان عليها يده انسحب منها يجوب القفار

[3] العرقوب : الساق السفلى .حدر: قد تعنى أن الساق كله ينغمس في الرمال .المخاصر : مخاصر الطريق: أقربها . وهنا يعني بها الأراضي الخصبة يدل على ذلك البيت الموالي ..برق صب...الخ: أي السحابة الممطرة غيثها روى الأرض .مرادع :معتدل متساوي في طول .النفايض: الأراضي الخصبة .فاح: يعني زهوره أي وصل منتهاه في النمو. فرد مراح: أي في مراتع واحدة كلها مجتمعة. كل ذلك وصف للأرض الخصبة التي عاش فيها الحصان الموصوف في هذا البيت.

[4] شايشة :مضطربة. مع الصرع ترقى : تصعد كل المسالك الوعرة .تمنع المضروب جبة

[5] منين صفى : عندما صفى شعره ، عاد يبرق : صار يلمع. مصيف: قضى فصل الصيف .زرع فارق :طال حتى صار يفترق بعضه عن بعض غرد: ذكر الحمام ، يغرد : أي يسجع ، عرف لسطاح :أعلى السطوح.فاقد محروم يزهق :يبكي بالصوت.

النـــص 5 [1]

صَلّوا عَلَى النّبِي وَاصْحَابُو الْـعَشْرَة اللَّـيـــلْ والـنّـهَـــارْ مْـجَـــدِّدْ
صَلّوا عَلَى النّبِي وَاصْحَابُو الْـعَشْرَة شَـفـيـعْ الْـخَـلَايِـقْ مُـحَـمَّـدْ
جبِتْ الْكِلَامْ عَنْ شِيخِي إِمَامْ الْوَاصْلِينْ سِـيـدْ الْـعَـــرَبْ وَالْـبَـلْـدِيَـــة
فَكّاكْ الْمِرَاكِبْ فِي بْحُورْ الزّاخْرِينْ بَـعْـدْ الْـغَـرَقْ تْـجِـي مِـسْـوِيَـة
فَكّاكْ الْـمَـيْـسَـرْ فِـي بْـلَادْ الْـكَـافِـرِيـنْ لَالِـــهْ زِمَـــانْ فِـــي الـرُّومِـيَّـــة
طاعَتْ لَـهْ عَسَاكِرْ جَاتُوا مِـتْـكَـتْـفِـيـنْ لـلـشّـيـــخْ سِـيـدْ الـصُّـوفِـيَّـة
جَاتُوا رْجَالْ شَاعْ خَبَرْهُـمْ مِـتْـفَـقْـهِـيـنْ قِـعْـــدَتْ أَوْرَاقْـهُـــمْ مِـطْـوِيَّـــة
جَدِدُوا فِي الـقْـرَايَةْ مِنْ قَطْبْ الصَّالْحِينْ دَارُوا أَرْوَاحْـهُـــمْ بَـدْوِيَـــة
كِيفْ مَا رَأَوْا بْحُورْ أَسْيَادِي مِتْلَاطْمِينْ لَاحُـــوا لِـعْـنَـادْ جَـاوْا بِـالـنِّـيَّـة
قَالُوا الْحَقْ لِيسْ يَجْحَدْ واللَّي رِضِى عَنّهْ يَسْعَدْ زِيدُوا الصَّلَاةْ عَلَى مُحَمَّدْ
ذِكْرِكْ عَسَلْ شَهْدْ مْصَفّى فَسْطْ الْجَوَى واللَّي دَخَلْ فِي جُوفُـو بِسْعِـــدْ
ولَا نْشُكْشْ فِي نَظْرِةْ شِيخِي هِي الدَّوَا تَـعْمَـى عَلِيـهْ عِيـنْ الْـمِحْسِـدْ
كُلْ مِنْ نِظَرْ فِيهْ يَذْهَبْ عَنّهْ الْغَوَى واللَّـي بِغِـي يْجَـرِّبْ يْـــوَرِّدْ
الْبُرْجِي الْمْخَصِّلْ شِيخِي عِلّمَهْ قَوِى كُـلْ فَقِيـهْ قَـلْ لُـو يْجَـدِّدْ
هَذَا بَحَرْ طَافَحْ عَالِي زِبْدُو لَـوَى قَـاعُـو غَـرِيـقْ لِـيسْ مْـحَـدِّدْ
مِنْ خَالَفْ عَنْ شِيخْ الْبُرُجْ عِدَّو ثْلِوَى كُلْ قِرِيـبْ عَنّـهْ يِبَعِّـــدْ
تَكْثَرْ مِعَايْرَهْ ويْقِلْ عَلِيـهْ الـدُوَا كُـلْ يُـومْ الْـبِـلَا يْـعَـدِّدْ
زِيـدُوا الصَّـلَاةْ عَـلَـى مُحَمَّـدْ يَـا بَـاغِـي الـدَّوَا بِـالْـعِـجْـلَـة
أُتْرُكْ عَلِيكْ شَهْـوةْ نَـفْـسِـكْ امْبَارِيـكْ مِـنْ شْكُـوكْ الْعِجْلَـة
أَوقِـفْ مْـعَ وِصِيِّـةْ شِـيـخِـكْ إِذَا نِـهَـاكْ أُتْـرُكْ عَـمْـلِـكْ
وَإِذَا مَـرُوكْ بَـالِـكْ تُـتْـرُكْ يِسْقِيكْ مِـنْ شَـرَابْ زْلَالَـهْ
ويِشْفِيكْ مِنْ عَـلَايِلْ دَرْكِـكْ الاسْـرَارْ كُـلْـهَـا فِـي أَقْـوَالَهْ
ومْـعَ الْـفُـرُوضْ والِـزَمْ وِرْدِكْ بَـالِـكْ تْـقُـولْ لَا لَا

[1] السفينة العزوزية لصاحبها الحسين بن الصادق كتبت بخط الشيخ مصطفى سالمي ، مخطوطة بمكتبة زاوية سيدي سالم بالوادي.

فِـــي ذَا الْكِـــــلَامْ لَا تْـشَـكِّـــــكْ أَتْـرُكْ الْـقِـيـلْ مَـعَ الْـقَـالَـــــةْ
هَذَا شِفَاكْ هُو طَبُّـكْ اللَّي رِضِى عَنّهْ بِسْعِـدْ زِيدُوا الصَّلَاةْ عَلَى مُـحَـمَّـدْ
جَـاتْنَـا طَـوَابِـفْ تَـاتِـيـنَـا بَـأَخْـبَـارْ يْـرِيـدُوا إِبْطَـالْ هَـذِي الْـمِلّـــــةْ
مَـا هُـمْ إِسْـلَامْ لَا شَـكْ هُـمْ كُـفّـارْ لَـكِـنْ الْـعِـيَـــاذْ بِاللّـــــــهْ
نُـكْـرُوا الْـعُـلُـومْ مَا حَوَتْهضا الأَسْطَارْ قَـالُـــوا نُـرُفْـضُـــوهْ الْـكُـلّـــــهْ
مَـا فِـي الـشِّـفَـا والْـبُـخَـارِي الْـعَطَارْ والْـمُـوَطَّـأ حَدِيـثْ بْـكُـلّـــــهْ
نُكْرُوا الـسُّـنُـوسِي قَـالُـوا هَـذَا اجْفَـارْ الْـمُـخْـتَـصَـــرْ قَـالُـــوا لَا لَا
اللَـهْ يْـلَـوِّحْـهِـمْ فِي مُـوجِـةْ لَـبْـحَـــارْ هَـذَا الْـحَدِيـثْ لِـلّـهُـمْ عِـلّـــةْ
شَـكِّـيتْ طَـاحْ بِـيـهِـمْ ذَاكْ الْـغَـــرَارْ أَعْـوَرْ مِـشُـومْ رَبِّـي يْـقِـلّـــــهْ
فِـي يَدُّو حَبَايِـلْ تِـجْـلِـبْ لِـلنّـــارْ مِـنِّـيـنْ الْـعَلِيـلْ يْـزِيـدَهْ عِـلّـــةْ
يَا بَاغِي الدَّوَا عَلِيكْ بِالأَذْكَارْ واللَّي رِضِى عَنّهْ يَسْعَـدْ زِيدُوا الصَّلَاةْ عَلَى مُـحَـمَّـدْ
شِيخْـنَـا وشِيخْكُمْ الإِثْنِينِ يَـا الْـحُضَّـارْ هُـمَّـا أَقْـطَـابْ هَـذِي الـدَّوْلَـــةْ
وَاحِدْ فِي بْجَايَةْ ظَـاهِرْ صِيدْ الْأَقْـحَارْ والـتَّـــارْزِي مُـولَـــى الْـقَـالَـــةْ
يِحْكِى عَلِيـهْ دَايِـمْ يُـنظر الأَسْطَـــارْ حَـــاوِي عَلَـى عُـلُـومْ الْـمِلّـــةْ
يُنْظَرْ فِي مَكَـانَـهْ الْـبِيتْ بـالأَبْصَـارْ بَـعْـــدُو لَا بَـقَـــى لَا خَـلَّـــى
بِنْ عَزَّوزْ عِنْـدَهْ طَـبْ الأَبْـصَـــارْ واللَّـي عَمَـى بَصْـرَهْ يْـحِـلّـــهْ
فَكَّاكْ الْـغَرِيقْ اللَّـي فِـي لَـبْـحَـــارْ يْـوَصْلَـــهْ لْـمَكَـانَـهْ وِيْـدِلّـــــهْ
يَا بَاغِي الدَّوَا عَلِيكْ بِالأَذْكَارْ وصَلَاةْ النَّبِي تْجَدِّدْ زِيدُوا الصَّلَاةْ عَلَى مُحَمَّدْ
نْـدُورْ عَـلَـى رِفِـيـقْ مْـخَـصِّـــلْ قَـالَـتْ خَـوَاطَـــرِي ذَا وِيـنَـــهْ
نِـجْـلِـسْ مْـعَـاهْ بَـــاشْ نْـحَـصِّـــلْ نْـدْخُـلْ فَـي الْـبْـحُـورْ الـزِّيـنَـــةْ
بِـنْ عَـــزَّوزْ شِـيـخِـــي وَاصِـــلْ نَـشْـرَبْ شَـرَابُـــو نِـتْـهَـنّـــــى
كُـلْ مِـنْ دَاوَاهْ يَـبْـرَى حَـاصِـــلْ ودَاوَاهْ بِـالْـكِـتَـــابْ والسُّـنّـــةْ
واللَّـي رِضِـى عَـنّـــهْ يَـسْـعَـــدْ زِيـدُوا الـصَّـــلَاةْ عَـلَـى مُـحَـمَّـــدْ
رُوحِي غَدَتْ طَارَتْ فِي مِثْلْ سْـفَـايَـةْ كِمَا طَرَا عَلِيـهَـا واشْتَدْ الْخُـــوفْ
مِنْهَا صَدَرْ مِنْ هَا الـنّـفْسْ الشَّـهَّـايَـــةْ يِحْـرِزْ الـشِّـيخْ عِنْدُو دُوَاهَا مَـعْـرُوفْ
عَاشِقْ كِثِيرْ فِي شِيـخِـي يَا سَـعْـفَـايْ حُبَّهْ سِكَنْ جَـا فِـي قَـلْـبِـي مَشْـغُـوفْ

نُـطَـلَـبْ الْإِلَـهْ يَـاتِـي لِـيـهِـمْ نَـــــايْ مِنْ سَعْدْ الْخَـلَايِـقْ تُـنْـظَـرْ وتْـشُـوفْ
واللهْ بِالـرَّحِـيـلْ نَاتِـي لِـيـهِـمْ نَـــــايْ نُـلْـفَـظْ بْـلَادْنَـا مَـعْـرُوفَـةْ فِـي سُـوفْ
رَانِي فِـنِـيـتْ كِـمَـا نَـاتِـي الـعَـزَّايَـــةْ وانْـتَ عَـلَى دُوَايْ حَـالِـكْ مَـرْخُـوفْ
عَجِّلْ الـطَـبْ نَـبْـرَى مِـنْ جَـمْعْ الـدَّايَـا هِزْ الْغَطَا عَلى عِينِـي نْعُودْ نْـشُـوفْ
تُصْدُرْ خَوَاطِرِي مِنْ الـدِّنْـيَـا الـشّـقّـايَـةْ نْـطَـلَـقْـهَـا ثِـلَاثَـا والنّـاسْ وْقَـــــوفْ
تَخْلَصْ الرُّوحْ تُخْرُجْ مِـنْ كِـيـدْ أَعْـدَايْ الشّيطَانْ والنّفِسْ نَغْدَى عَـنْـهُـمْ شُـوفْ
يَا بَاغِي الدَّوَا عَلِيكْ بِالاَذْكَارْ وصَلَاةْ النَّبِي تْجَدِّدْ زِيدُوا الصَّلَاةْ عَلَى مُحَمَّدْ

النـــص 6[1]

التِّـجَـانِـي فِـي فَـاسْ بَـعَّـــــدْ ... دُونُـو حَـالَـهْ الّـغِـيـــمْ رِكَـــدْ[2]

دُونُـــــــو مَـهْـمُـــــودَهْ ... واَوْدْيَـــةْ ومِـجَـايِـبْ سُـــــودَهْ[3]

يْـقُـــــلّكْ مَـــسْـــــدُودَة ... غِـيـمُـــو عَـلَ لَعْـلَاوْ رِكَـــــدْ[4]

بَـاغِـــــي بِـنْ عُـــــودَةْ ... مْـصَـفَـحْ وعْـذَارَاتَـــهْ جْـــدِدْ[5]

نَـرْكَـــــبْ ونْـغَـــــرِّبْ ... نَـقْـطَـعْ وِدْيَـانْ غِـيـمْ مْـسَـــرِّبْ[6]

فِـــــي دَارُو نُـطْـــــرُبْ ... زَاوْيِـــةْ عْـلَـيَّـــهْ الـسِّـيـــــدْ[7]

صَـــلَـيـــــتْ الّـمِـغْـــــرِبْ ... نَـلّـقَـــى لَـحْـبَـــابْ تْـــوَرِّدْ[8]

الـتِّـجَـــانِـــي عِـــــزِّي ... مَـحْـبُـوبِـي و ذِخَـايِـرْ كِـنْـزِي [9]

خِـيـــــرَهْ مْـــــزَزِّي ... واللهْ مَـا نْـسَـــالِـشْ عَـنْ حَـــدْ[10]

عَـلّـــــقْ لِـي حِـــــرْزِي ... ورَكّـبْـنِـي عَـنْ ظَـهْـــرَهْ وصَـــدْ[11]

الـتِّـجَـــانِـي رَايِـــــسْ ... بَـحْـــرَهْ لَا غَـاسَـاشْ غَـايِـــسْ[12]

فِـــي كُـــلْ مْـجَـالِـــسْ ... فَـضْـلْ الّـفَـاتِـيـحِـي لَا حَـــدْ [13]

زَايِـــــدْ لَا يْـنَـقِـــصْ ... بَـحْـــرَهْ لَـكْـــوَانْ اِمْـتَـــدْ[14]

نَـــــارْ الّـحُـطَـامَـــــةْ ... لَا يَـصْـهَـدْ مِـنْ خَـشْ مْـقَـامَـــهْ[1]

---

[1]- **أعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف، ج1، جمع وتوثيق الأستاذ أحمد زغب، ص67.**

[2]- فاس : المدينة المغربية المعروفة حيث ضريح الشيخ التجاني مؤسس الطريقة التجانية ، دونو حاله:أي غيم راكد يحول بيني وبينه.

[3]- مهمودة: صحراء ساكنة هادئة موحشة ،مجايب :ج محاجبة : مسافات ، وسوده من السواد وهو وصف للمسافات ، ربما بسبب الخطر الذي تسببه.

[4]- يقل لك : تعبير عن التشبيه أي وكأنها ، لعلاو: الأغاني.

[5]- عذاراته: الرصن أو قطعتين من الجلد تثيتان على جانبي الرصن .مصفح : ثبتت على الحوافره الصفائح الحديدة.

[6]- غيم مسرب: كثيف.

[7]- علية : المعنى أسعد في بيته وهو زاوية الحاج علي.

[8]- لحباب : يعني أتباع ومريدي الطريقة الصوفية .تورد: تذكر الأوراد.

[9]- عزي: سبب عزتي. ذخايري.....:ذخيرتي للزمان من الذهب وغيره.

[10]-مززي: أصلها مجزي بعد تغير صوتي: ومعناه مكتفي.

[11]-الحرزي : التميمة . الحرز ما يحصن به المرء من النوائب.

[12]-رايس: هنا ربان البحر قائد السفينة ، غاسه غايس: غاصه غواص،

[13]- الفاتحي : صغة للصلاة على النبي(ص) تسمى صلاة الفاتحي، لا حد: أي أن فضلها لا يحد لا ينفد.

[14]-بحره: بحر علمه والضمير يعود على الشيخ التجاني، يقول إن علم في مجالس العلم تمدد بحار من كون الفسيح.

ودَخَـــــلْ فِـــــي زْمَـــامَـــــــــهْ ضـمْـنَهْ الـطّـاهِــرْ مُـحَـمّـــــدْ[2]

يُـــــــومْ الْـقِـيَـــــامَـــــــــةْ لَا تْـلُـوطَـهْ نَـارْ الـتَـصْـهَـــــــدْ[3]

الْـــكُـــــــورْ مْـــعَـــمِّـــــــــرْ والـنّـمْـلِـي بَـارُودْ مْـكَـــــــرِّرْ[4]

الْـقَـنّـــــــاصْ يْـقَـــمِّـــــــــرْ لَا يَـخْـطَـى وِيـنْ يِـسْـنِـــــــــدْ[5]

يِـخْـــلِـــــــي ويـــدَمِّـــــــــرْ مِـــــنْ سَـبِّكْ سَـاسَـــهْ يِـنْـهَـــــــدْ[6]

فَـــرْقَـــــــــعْ سِـيـسَـانَـــــــــهْ مِـتْـحَـــوِّجْ دَهْـــــرَهْ وزْمَـانَـــــــهْ[7]

حَـابِـــــسْ فِـــي مـكَـــــانَـــــــــهْ مَـتْـبُـــوعْ ورَايَـــــهْ فَـاسِـــــــــدْ[8]

واللّـي يَـنْـــدَهْ سِـيـــدِي عَـــوَانَـــــــهْ وَاللهْ لَا يَـجْـــــــدَى لّـحَـــــــــدْ[9]

الـتِّـجَـــانِـــي فِـــــي فَـــــاسْ بَـعِّـــــدْ دُونُـــــو حَـالَـــه الّـغِـيـــمْ رِكَـــــــدْ

---

[1]– الحطامة : وصف من أوصاف القرآن لنار جهنم ورد بصيغة الحطمة يصهد أي النار. لا تلفح من خش مقامه: من دخل مقامه أي ضريحه أو مجلس ذكره.

[2]–زمامه: عهدته والمقصود طريقته.

[3]–تلوطه: أي تمسه والمعنى مكرر في البيت السابق.

[4]– الكور: بيت النار للبندقية .النملي :خزان البارود. مكرر مسحوق بتكرار عدد مرات أي شديد النعومة.

[5]– يقمر يسدد. لا يخطى..: أي أن رصاصته لا تخطيء هدفها.

[6]– يخلي ويدمر: أدوات الحرب المذكورة في البيت السابق .ساسه أسسه قاعدته استعارة من البناء، وقوله من سبك: أي من أذاك بالكلام.

[7]–قرقع : حطم ، فجر سيسان: ج ساس أي أسس. متحوج: مفلس.

[8]–حابس: جامد.متوقف.

[9]–يندهـ:يستغيث.عوانه: معنيه. يجدى يستجدي أحدا.

النـــص 7[1]

نِـشْـكِـيـلِـكْ يَـالـشِـيـخْ بـأَمْـرِي دَاوِيـنِـــي يَـا بُـو بَـشْـرَا طَـلَـبْـتِـي فِـي اللهْ وفِـيـــكْ
أَنَـا اِبْـنِـكْ وِاِنْـتَ أَبَـــيْ الْـحَـقَـانِـــــي وعِـنْـدِي عَـقْـدْ صْـحِـيحْ دِرْتْ شْـهُـودْ عـلِـيـكْ
بِـلْـسَـانِـكْ جَـاوَبِـتْـنِـي يَا سُـلْـطَـانِـــــي وقَـتْـلِـي أَنَـا بَـابَـاكْ مَـا تُـطَـلَـبْ فَـرْحِـيـكْ
وَاهْ الْـيُـومْ ضَـحِّـيـتْ عَـنِّـي مِـتْـغَـانِـــي وَإِذَا كَـانِـكْ جِـفِـيـتْـنِـي رَاهْ الـلّـومْ عَـلِـيـكْ
عَـنْ جَـالِـكْ خْـيُـوتِـي ونَـاسِـي عَـادُونِـــي وصَـارُولِـي عِـدْيَـانْ مِـنْ تِـقْـرِيـبِـي لِـيـكْ
أَنَـا حَـاقِـرْهُـــمْ عَـنْـهُـــمْ مِـتْـغَـانِـــــي طَـوِلْ زْمَـانِـي فِـي الْـمِـجَـالِـسْ نَـمْـدَحْ بِـيـكْ
جِـلَـبْـنِـي لِـيـكْ الْـحُـبْ يَـا صَـاحِـبْ ضَـنِّـي وِاِنْـتَ سْـلَـاحِـي لِـلْـمِـكَـارِهْ نِـفْـتِـنْ بِـيـكْ
أَجْـبُـرْ حَـالِـي يَـا طِـبِـيـبِـي وأَنْـغُـرْنِـــي يَـا سِـيـدِي الْـبَـشِـيـرْ وَدَّعِـتْ أَمْـرِي لِـيـكْ
رَانِـي مَـدْرُوكْ يَـا طِـبِـيـبِـي دَاوِيـنِـــي نِـبْـكِـي فِـي كُـلْ يُـومْ حَـالِـي عَـادْ ضْـرِيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِـيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ وَحْـشِـكْ هَـبَّـلْـنِـي كِـيفَاهْ اِنْـتَ طـبِـيـبْ وَأَنَا نِـحْـتَـاجْ الْـغِـيـرْ
مَـاذَا لِـيَّـا زْمَـانْ نَـا بِـيـكْ نْـغَـنِّـــي سِـمْـعَـتْ بِـيَّـا الْـعَـامَّـةْ شَـابِـبْ وصغِـيـرْ
سَـنْـيِـيـتْ مْـعَـاكْ وِاِنْـتَ قَـتْـلِـي مِـتْـهَـنِّـي أَنْـغُـرْ يَـا فَـارِسْ اللَّـزَمْ عِـيـبْ الـتِّـعْـزِيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِـيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

غَـرَامِـكْ جَـلّـوَجْ الْـعَـقَـلْ وخَـلّانِـــي اِنْـتَ قَـتْـلِـي حْـبِـيـبْـنَـا يْـبَـشِّـرْ بِـالْـخِـيـرْ
اِنْـتَ قَـلّـتْ حْـبِـيـبْـنَـا دَايِـمْ هَـانِـــي فِـي الدِّنْـيَـا لَا يْـشُـوفْ شَـرْ ولَا تَـعْـسِـيـرْ
فِـي الـدَّارْ الـدَّايْـمَـة جـوَارْ الْـعَـدْنَـانِـي يُـسْـكُـنْ فِـي عِـلِّـيِّـيـنْ يَـلّـقَـى سَـهْـمْ كـبِـيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِـيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

مَـا تْـكَـافِـيـنِـيـشْ يَـالْـغُـوثْ الـرَّبَـانِـــي قَـلْـبِـي مَـفْـتُـونْ وِالْـعَـقَـلْ نَـاقِـصْ وصْـغِـيـرْ
نَـفْـسِـي وابْـلِـيـسْ والْـهَـوَى زَادُو عَـنِّـي اتَـفْـقُـو عِـدْيَـانْ بِـيـنْـهُـمْ وَلِّـيـتْ حْـقِـيـرْ
ما عنديش حبيب غيرك ينغرني لله يا خيمة الوفا عن حالي غير

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِـيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

عَـنْ جَـالِـكْ نَـاسِـي وخـيُـوتِـي عَـادُونِـي وتَـرَكْـتْ الْـعَـرْشْ مَـا بِـيـنَـا بَـاقِـي خِـيـرْ

[1] أحمد زغب، أنطولوجيا الشعر الشعبي في سوف، المثقف للنشر والتوزيع، ط1، 2020، ص 167.

لَا فَـاعِلْ شَرْ ولَا مْـعَايِبْ جِيـرَانِـــي مِنْ غِيرْ عَلَى مْحَبْتِكْ وَلِيتْ نـكِيـرْ
مـا طـاقـونـيـش وانـا عنـهـم مـتـغـانـي كـل يـوم أيـزيـدنـي حبـك تـذكـيـــر

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

كِتُـخْـرُجْ الْـعْـرُوشْ تُـثْـقُـفْ نِـيـرَانِـــي أَوْلَادْ الْـعَـمْ يُـخْـرْجُـو يُـومْ الـتِـشْـهِـيـرْ
أَنَـا فِـي عَـرْشِـي ونَـاسِـي بَـرَّانِـــي دَايِـــمْ وَحْـــدِي كِـسُـكَّـانْ عـشِـيـــرْ
اَرْجَـعْ يَـا خَـاطْـرِي وأَفْـهَـمْ لِـمْـعَـانِـي مَا تْـلَاقِـيشِـي الْـغَـنِـي بِالْـمِـحْـتَـاجْ فْـقِـيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

نِـسْـتَـحْـمِـدْ اللهْ بِـالـشِّـيـخْ أَعْـطَـانِـــي بِـنْ حَـمُـودْ إِمَـامْـنَـا صَـاحِـبْ تِـحْـرِيـرْ
مَـا نْـظَـنّـشْ فِـيكْ يَـا الـشِّـيـخْ تْـخَـلّـيـنِـي واللّـي حَـازْ مْـحَـبْـتِـكْ مُـوحَـالْ إِحِـيـرْ
أَنَـا حُـبُّـكْ مَـالِـكْ عَـقْـلِـي وأَدانِـــي جَـارْ عَـلَـيَّـا غَـرَامْ شِـي بِـلَا تِـحْـكِـيـرْ
أَنَـا اِبْـنِـكْ واِنْـتَ إِبَـيْ الْـحَـقّـانِـــي اِبْـنْ الـسُّـلْـطَـانْ لِـيـهْ حَـظْ وشَـانْ كـبِـيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

رَانِي مَجْذُوبْ فِي هَوَاكْ يَـا سُـلْـطَـانِـي ونْـضَـلّي نْـهُـومْ كِـاللّـي مَـفْـطُـومْ صـغِـيـرْ
اِغْـرَامِـكْ يَـا الـشِّـيـخْ جَـلْـوَجْ حُـمَّـانِـي كُـوفَـخْ عَـقْـلِي فَـايِـضْ قَـلْـبِي كِـيـفْ انْـدِيـرْ
طَـولْ ازْمَـانِـي عَـلِـيـكْ وطَـبُـولِي تِـرْنِي اِنْـتَ قَـلّـتْ كـلَامْـنَـا لأَهْـلُـو تَـذْكِـيـــرْ
مْـعَـاكْ يَـاسِـيـدْنَـا الله أُوفِـي ضَـنِّـي فِي مَسْكَنْ عِلّيِينْ نـضَـحّي لِيكْ عـشِـيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

نِـتْـوَسْـلِـكْ بِـالـنّـبِـي والـتِّـجَـانِـــي وبُـوحَـجَّـة صَـاحِـبْ الْـمِـدَدْ مِـفْـتَـاحْ الْـخِـيـرْ
برِقِـدْتِي سَـاعِـة الْـتَـحْـصِلْ ضَـوْ عْـيَـانِـي رَايِسْ لَـقْـطَـابْ صَـاحِـبْ الْـمِـدَدْ السِّرْ الْـمُـنِـيـرْ
سُـلْـطَـانْ الصَّـالْـحِـينْ وأَهْـلْ الْـعِـرْفَـانِـي مُـوحَـالْ حـبِـيـبْ سِـيـدْنَـا يَـذْعَـنْ لِـلْـغِـيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

فِي حُـبْ الْـمَـحْـبُـوبْ زَادْ فَـرْحِـي وأَمَـانِـي تَـلَامِـيذْ الـشِّـيـخْ زَايْـدَهْ عَـنْ جَـمْـعْ الْـغِـيـرْ
نِـسْـتَـحْـمِـدْ الله بِـالـشِّـيـخْ عَـطَـانِـــي لَـبَّـسْـنِـي حِـلَّـة الـتِّـجَـانِـي الْـمِـيـــرْ
لَا إِلَـــه إِلّا الله وَاحِـــدْ لَا ثَـانِـــي رَبْ الْـعِـبَـادْ يَـاتِـي لَا عَـنَـهْ تَـحْـجِـيـرْ

نِـحْـتَـاجْ إِلّا رضَـاكْ يَـا سِيـدِي الْـبَـشِـيـرْ

يَا بُوبَشْرَا بِـيـهْ نِـتْـفَـخَّـرْ طَـولْ ازْمَـانِـي ويقُـولْ عـلِـيـهْ مَـا نْـبَـطَّـلْـشْ الـتِـقْـصِـيـرْ

هُــو الـلّـي مَـدْنِــي بْـسِـرَّهْ ورَبَّـانِــي فَـالـلّي نَـابْ ابَـاكْ مَـا تِـحْـتَـاجْ الّـغِيــرْ
وشِـكِـيـتْ الّـسِـيـدْنَـا بْـحَـالِـي وضَـمَّـنِّـي وجعَلْتْ اِيمِينْ بِيهْ لِـيـسْ عُـدْتْ اِتْـحِـيــزْ

نِحْتَاجْ إِلّا رضَاكْ يَا سِيدِي الْبَشِيرْ

نُطَلَبْ فَـضْـلْ الّـكَـرِيـمْ خَـالِـقْ لَـكْـوَانِــي يُـجْبُرْ حَالِي ويـزُولْ مِـنْ قَـلّـبِـي الـتِـغّـيـرْ
بِـمْـحَـبِــةّ سِـيـدْنَــا نِـهْـزِمْ عِـدْيَــانِــي الـنّـفِـسْ معَ الّـهَـوَى وابْـلِـيـسْ الّـخِـنْـزِيـرْ
بحِزْبْ السُّلّطَانْ اِنْـكَـسِّـرْ اللّي نَـاكِـرْنِـي بَعْدْ النّبِي حَـصِـيـنْ يِـضْـحَـالُـو هِـنْـشِـيـرْ

نِحْتَاجْ إِلّا رضَاكْ يَا سِيدِي الْبَشِيرْ

النـــص 8[1]

سَـلّـتِـكْ يَـا خَـالِـــقْ لَكْـــــوَانْ ... عَـالِـــمْ مَـــا كَـــــــــانْ
نِـــــي سَـالّـتِـكْ بِـالّـعَـدْنَـــانْ ... خَـــاتِـــــمْ لَـنْـبِـيَّـــــا
وسِيـدِي احْمِـدْ غَـالِـي الـشَّـــانْ ... رَابِـــسْ لِـــوْلِـيَّـــــا
وَصِّـلّـنِـــي فِـــي لَامَـــــانْ ... لِـمْـنَـــازِلْ عَـلّـيَـــــا
هِـــزْ اَثْـقَـالِـي نِـرْتَـــاحْ ... نَـبْـــرَا مِ لَـجْـــرَاحْ[2]
عَـبْـدِكْ مُـومِـــنْ نَـصَّـــاحْ ... يَـا غَـفّـــارْ الـسَّـيَّـــهْ
بـجَـــاهْ الّـمُـــبَـــاحْ ... الّـمِـسَـمِّـي عْـلَـيَّـــهْ
مِـسْـكَـهْ فِـي الـدِّنْـيَـــا فَـــاحْ ... هِـيـبَـــة رَبَّـانِـيَّـــة[3]
طَـالِـبْ مِـنِّـــكْ لَـرْبَـــاحْ ... شَـــاهِـيـكْ تُـنْـظَـرْ فِـــيَّ
وانْـظَـــرْ فِـي بِـلّـعْـيَـــانْ ... عَـــنْ جَـاهْ الـسِّـبْـحَـــانْ
بِـيـــكْ مْـرَيّـحْ مُـطْـمَـــانْ ... مَـــا عَـنِّـــكْ سَـيَّـــة
يُـومْ صْهِـيـــدْ الّـحُـمَّـــانْ ... نْـهِـــزّكْ فِـي يـــــدَيَّ[4]
مِـنْ مَكَّـــــة لِـلسُّـــودَانْ ... لّـفَـــاسْ الّـغَـرْبِـيَّـــة
فَـايِـــزْ عَـنْ كُـــلْ أَذْكَـــارْ ... بِـالّـفَـاتْـحِـيَّـــة[5]
مُـــوهِـــبْ لَـهْ الّـقَـهَّـــارْ ... كَـــانْ الـتَّـحْـفِـيَّـــة
الّـجُـوهْـــرَةْ واِسْـتِـغّـفَـــارْ ... لِـــهْ الّـخَـلّـفِـيَـــة[6]
يِـتْـصَـــرَّفْ فِـــي لَـبْـــرَارْ ... جَـــانْ وإِنْـسِـيَّـــهْ
يِـتْـصَـــرَّفْ فِـــي لَـجْـنَـــاسْ ... عَـرْبِـي وتُـرْكِـي نَـصْـنَـــاصْ[7]
واِسْـطَـنْـبُـــولْ ومِـكْـنَـــاسْ ... وجـبَـــالْ الـشَّـــاوِيَّـــة

---

[1]- **أعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف، ج1، جمع وتوثيق الأستاذ أحمد زغب، ص49.**

[2]- عالم ماكان : عالم بكل ما حدث .سألتك بالعدنان: توسلت إليك بالعدناني أي الرسول(ص) لامان: الأمان . أثقالي: ثقل المرض.

[3]- مومن نصاح : ايمان خالص . الغوث المسمى عليه: يعني به الشيخ الحاج على التماسيني شيخ التجانية في الجنوب الشرقي مسكه : شهرته العطرة هيبة ربانيه: أي بسبب الهيبة التي وهبه الله إياها.

[4]- شاهيك : أغرب أريد أن تنظر إلي مولى اللزمية : صاحب مقتضيات التبجيل السية : الخطيئة يوم صهيد الحمان:كناية عن يوم القيامة.

[5]- الفاتحية يعني بها أنه انفرد بصلاة الفاتحي لما أغلق وهوي صيغة من صيغ الصلاة على النبي (ص) والتي يعطيها التجانيون مكانة خاصة .

[6]- الجواهرة: يعني جوهرة الكمال وهي أيضا من أذكار التجانيين.

[7]-نصناص :يعني أنه يرطن بكلام غير مفهوم.

قَـــــــــاسْ و فَـــــوقَـــــــــاسْ عِـنْـــدَهْ فِـيـــهِـــمْ لَـحْـبَـــــــــاسْ[1]

..... وزوِيـــــهِـــــــمْ مِـبْـنِـيَّـــــــةْ

شِـــرِيـــفْ مْـنَـسِّـــبْ مِـــنْ سَـــــاسْ قَـــــــــارِي لَـــــــــــدْرَاسْ[2]

ورِيـــــثْ لّـــصَـــافِـــي لَـلّـبَـــــــاسْ الّـقَـــايْـمَـــــهْ الشَّـــــرْعِـيَّـــــة

ورِيـــــثْ لّـبَـــابَـــا فَـــطَـــــــــومْ رَاعِـــــي الّـــــــــــــــمَلّزُومْ[3]

لّـحَـبَّـــــهْ الّـحَـــيّ الّـقَـــيُّـــــومْ هِـــــزّهْ عَ لِوْلِيَّـــــــــــــــــا

[1]– اسطانبول، مكناس، قاس، فوقاس: كلها أسماء أماكن ومدن بعضها معروف وبعضها غير معروف. يدعى الشاعر أن لشيخه فيها نفوذوزوايا مبنية.

[2]–شريف يعني شيخه يعود نسبه إلى أسس متينة تعود به إلى فاطمة الزهراء بنت الرسول (ص) لدراس:

[3]

النـــص 9[1]

حَيَّـرْ نُـومِي بِالسَّـهَرْ لاَ لِـي فْثْـرَة ... شَـيَّنْ حَـالِي وُالْبَـدَنْ دَايِـمْ فَانِيـه([2])

يُثْقُبْنِـي مِشْـعَالْ وُدْمُـوعِي مَطْـرَة ... وْيُعْرُضْ نِـي حُمَّـانْ فِـي الْكَبْدَة صَالِيهْ([3])

هَبَّلْنِـي تَفْكَـارْ عَـنْ قَلْبِـي يَطْـرَا ... بِالْمِحْنَـهْ مَحْـزُونْ حَتَّـانْ نْلاَقِيـه([4])

وَطْنُـو جَـانِي بْعِيـدْ لاَ عِنْـدِي قَـدْرَةْ ... ظَهْـرَةْ تَـازَهْ شُـورْ نَـا سِـرِّي نَحْكِيـه([5])

لِلْفَـاسْ الْمَعْلُـومْ سَـهَّلْ لِـي الْخَطْـرَةْ ... بِيهَـا يَفْـرَحْ خَـاطْرِي مَحْبُـوبِي فِيـهْ([6])

دُونُـو حَـالْ سْـرَابْ وُحْمَايِـدْ قَفْـرَا ... وُقْنَـاطِرْ تِحْـرَاشْ لاَ حْ الْغِـيمْ عْلِيـهْ([7])

تَرْضَى لِـي صَبَّارْ ضَارِي بِالْخَطْرَةْ ... أَزْرَقْ دَارْ بْـدَارْ مِـنْ صِـيلَهْ نِرْضِـيهْ([8])

عَرْبِـي رَاهْ خْيَـارْ مِنْ جِيهِـةْ مَصْرَا ... عَنْكُـوشْ وْعَـرَّادْ مِـنْ هُقَّـارْ لْهِيـهْ([9])

وَاحِـيْ مِ الصَّـيَّادْ لاَ يَقْبَـلْ نَظْـرَهْ ... يَصْعَبْ عَ الْخَتَّـالْ فِـي الشُّوفَهْ بِقْسِيه([10])

بِالْعِـدَّةْ مَتْمُـومْ وُرْكَـابُو قَمْـرَه ... مْـنِ عْيُـونْ الْحْسَّـادْ مُولاَنَـا حَامِيـهْ([11])

الْكُرْسِـي تَحْصِـينْ آيَـاتْ الْبَقْـرَهْ ... اسْـمِ اللهْ مُحِـيطْ دَايِـرْ بامّالِيـهْ([12])

مكْحُلْتِـي وُالسِّـيفْ وُسْدَاسِـي بَتْـرَا ... وُالْقُرْطَـاسْ يْـزِينْ حْزَامِـي مَالِيـهْ([13])

نْـوَادَعْ لَحْبَـابْ فِـي ذِيـكْ الْبُكْـرَة ... وُنـذْخرْ فِـي الْمَلْجـومْ نْصِـيبُه تَنْزِيـهْ([14])

عَنْ بَـاقُوزَة شُورْ تُوسَاعْ الصَّحْرَا ... سْـيُوفْ الـرِّتْمِ تْبَـانْ مِـنْ وَرَّادْ الْهِيـهْ([1])

---

[1] **أحمد زغب: أنطولوجيا الشعر الملحون في سوف، ص214.**

[2] شيَّن:جعله سيئا .أصابني الأرق منذ مدة طويلة ، فساءت حالي وكاد بدني أن يفنى.

[3] مشعال: عود اشتعل نصفه جمرا، حمان صهد الحمى يقول:يخترف أحشائي مشهاب وتنزل دموعي غزيرةوتتصهد النار في كبدي فتصليها

[4] هبلني: أفقدني عقلي،تفكار : خواطر.يقول خواطر من الأفكار أفقدتني رشدي، فمازلت في محنة من الحزن إلى أن ألقى ذاك الذي بسبب الشوق إليه أعاني .

[5] تازة:مدينة في المغرب الأقصى إلى الشرق من مدينة فاس وليس جنوبها كما يفهم من كلام الشاعر

[6] الخطرة:: السفر فيه مخاطرة، محبوبي فيه أي في فاس: المقصود شيخه،

[7] حمايد :ج حمادة ،الأرض الواسعة المنبسطة.قناطر : أراض مرتفعة أكم عالية، قفرا : خالية من كل شيء يقول دون أن يصل إلى ذلك المكان أي فاس حيث شيخه،حال دونه أراض بعيدة مقفرة ومضايق واوعار مغيمة بفعل السراب.

[8] صبار : المقصود المطية، والصبار : وهو هنا الحصان أزرق دار بدار بقعة ببقعة،من صيلة نرضية أي من سلالة نقية.

[9] عربي : هنا الحصان عربي أصيل ،خيار: أفضل ما يوجد من الخيل.عنكوش مرتفع الرقبة جميل، عراد:غزال: شبه بهماالحصان. بهماالحصان.

[10] كأنما هو غزال يتحسس صيادا فلا يستقر عليه النظر،يتقلت من المراقبة لشدة سرعته.

[11] يقول واصفا المطية إنه آخذ عدة الكاملة وركابه جديد سرجه مزيَّن بالنجوم، وحصنه الله من عيون الحاسدين

[12] حصن نفسه بآية الكرسي وهي في سورة البقرة فاسم الله جدير بحماية من تحصن به.

[13]

[14] نوادع : أودع، الملجوم: الحصان ، وفي رواية نذكر في الملزوم وهو ورد ذكر يلتزمه أتباع الطريقة التي يلتزمها الشاعر، ويجده هذا الذكر تسرية له في سفره هذا الشاق.وهنا احتفظ بالحصان حتى اتمتع بالسفر على متنه

عَنْ سِيفْ السُّلْطَانْ وُامِّيهْ الْحَجْرَا ... وُالْفِرْجَانِي قنَاعْ لِلْعَطْشَانْ يْجِيهْ[2]

الْبُرْجِ الثَالِثْ وُالْمِقَاسِمْ لِلظَهْرَةْ ... والْعَكْرَشْ يُوسَاعْ عَ لْزْرَقْ نِطْوِيهْ[3]

تمْاَسِينْ نْزُوزْ عَنْ وَسْطِ الدَّشْرَةْ ... الْحَاجْ عْلِى الْمُوهَابْ وُالضُّرّ يْدَاوِيه[4]

مْقَامُو يِزْيَانْ يِرْهِبْ مِ النّظْرَة ... وُمِنْ شَافْ الأَسَدْ يَرْجَعْ عَنْ تَالِيه[5]

بَابْ اللهْ مَفْتُوحْ فِي ذِيكْ الْحَضْرَة ... بِضْمَانْةِ الرَّسُولْ صَلّى اللهْ عَلِيهْ[6]

عَنْ بابه نِرْتَاحْ نُطْلُبْ يَا فَقْرَا ... سَعْدِ اللّي أَتَاهْ بِالْخَيْرِ يجَازِيهْ[7]

غِيثُونِي للهْ يَا أَهْلِ النّغْرَة ... شَمْسِ الْمِغْرِبْ سِيْدْهَا مِنْ قَافْ لْهِيهْ[8]

التِّجَّانِي طْبِيبْ لِينَا بْلاَ فَخْرَةْ ... مِنْ كِيسَانْ السِّرْ لَحْبِيبَهْ يِسْقِيهْ[9]

يَا طْبِيبْ الْمْلَهُوفْ جَبَّارْ الْكَسْرَةْ ... صَرْخَةْ لِلْمُوضَامْ وُاللّي نَادَى بِيهْ[10]

فِي بَحْرِ الْمُوجَاتْ مْيَاهُو كَثْرَه ... يَسْمَعْ مِنْ نَادَاهْ مِ لْبْعَادْ يْجِيهْ[11]

حَرَازِمْ بِالشِّيخْ تَمْنَحْنِي بْنَظْرَة ... ابْنِ الْمِشْرِي مَحْبُوبْ فِي قَلْبِي نِبْغِيهْ[12]

الفُوتِي بُوسِيفْ مَاحِي لِلْكُفْرَهْ ... لاَ يَرْضَى بِالْعَارْ لِلّي هُوَ لِيهْ[13]

ابْنِ الْعِلْمِي طَرْشُونْ بِيبانْ الصَّحْرَا ... وِيحْ اللّي عَادَاهْ بِالْمَخْلَبْ يِرْزِيهْ[14]

سِي دَحَّهْ نَغّارْ لَعْدَانَا قَهْرَا ... بِنْ عَبْدِ الصَّادَقْ جَارْنَا نَادِيتْ عْلِيهْ[1]

---

[1] باقوزة، سيوف الرتم: أسماء أماكن ،ورّادة :بئر: .يقول : في اتجاه قرية باقوزة يتسع الطريق في الصحراء وتبدأ الأماكن في التقاطر ...

[2] سيف السلطان، أميه الحجرة موضعان،الفرجاني: بئرالفرجاني ، قناع: يقنع كل من يأتيه

[3] البرج الثالث:موضع ،المقاسم: أرض كثيرة المرتفعات والمنخفضات العكرش أرض بها علامة مبنية كمعلم في طريق الصحراء، لزرق:الحصان المعد للركوب.

[4] تماسين: بلدة قرب تقرت فيها ضريح الحاج على بن عيسى التماسيني أحد كبار شيوخ الطريقة التجانية، الدشرة القرية الصغيرة،

[5] يقول إن ضريح هذا الشيخ ذو هيبة وجلال يثير الرعب من في نفوس الأعداء من مجرد النظر إليه وفي تشبيه ضمني يقول إن من يرى الأسد لاشك يعود من طريقه

[6] في حضرة الشيخ او ضريحه يفتح باب الله والضامن لقبول الدعاء هو الرسول نفسه.

[7] عن بابه أي باب الضريح نستريح نفسيا لأن كل الدعاء مستجاب والذين لا يؤمنون بكراماته فقراء، و صاحب سعد من جاءه فجزاؤه الخير كله.

[8] -)-أهل النعرة أصحاب العصبية وهنا الأولياء الذين ينبرون للدفاع عن مريديهم، شمس المغرب: قد يكون المقصود الشيخ نفسه وقد يكون طريقته، قاف: موضع في المغرب الأقصى، سيدها : الشيخ او ضريحه وهو هدف الشاعر من هذه الرحلة.

[9] التجاني: شيخ الطريقة واسمه ابو العباس احمد بن سالم التجاني، ولد بالأغواط بالجزائر وتوفي في فاس بالمغرب الأقصى. طبيب أتباعه يداويهم روحيا بما يسقيهم من الأسرار الروحانية التي هو مخصوص بها دون غيره

[10] يمدح الشاعر الشيخ ويعدد مناقبه فهو طبيب الملهوف جبار المكسور يستصرخه كل من كان في حالة من الضيم.

[11] يستجيب -أي الشيخ- لمن ناداه، استغاث به، في بحر متلاطم الأمواج وهو موشك على الغرق

[12] حرازم: هو عليين العربي برادة المغربي الفاسي المعروف بعلي حرازم من علماء الطريقة التجانية مؤلف كتاب جواهر المعاني ونقله شفاهيا عن الشيخ، ابن المشري أيضا من شيوخهم وهو محمد بن المشري من قبيلة أولاد السايح، مات في عين ماضي

[13] الفوتي: هو عمربن سعيد الفوتي أسس دولة في إفريقيا وكان عالما في الشريعة له كتاب الرماح. ، ماحي للكفرة أي يمحو كل ضلالاتهم وتشكيكهم في قدرة الشيخ

[14] ابن العلمي :هو محمد بن العلمي (1807-1891) مؤسس الزاوية التجانية بالعالية الطيبات القبلية من خاصة الشيخ التجاني طرشون: رجل شجاع بيبان الصحرا: فجوج الصحراء المخيفة يصلح لها، يقول هذا الشيخ شجاع من كبار شجعان الصحارى المخيفة ، فالويل لمن عاداه فإنه يصيبه كأنه وحش كاسر

نَادِيــتْ الأَشْــرَافْ وَاوْلاَدْ الزَّهْــرَةْ ... وُعْلَيَّــهْ حَيْـدَارْ سِـيدْهُمْ نِحْتَـاجُو لِيــهْ([2])

غِيثَــونِي بِرْجَــالّكُمْ لِينَــا نُصْــرَا ... مِـنْ عَـادَانِي لِيـكْ فِـي الْغَـامَقْ تِرْمِيـهْ([3])

جِيرُونِــي بِــالّعِزّ لاَ نَقْبَــلْ حُقْــرَهْ ... لاَ نَقْبَــلْ بِالّعَــارْ لاَ نَــاشْ امَّالِيــهْ([4])

تُــدْرُكْنِي لَلّطَــافْ تَحْمِينِــي الّقُــدْرَة ... وُمِـنْ يَصْـحَبْ سُـلّطَانْ كِيفَـاشْ يْخَلِّيـهْ([5])

نَجْمِــةْ سَـعْدِي لاَحْ وُضْـيَاهْ الّقَمْـرَا ... وُالّعُسْـرِي يُسْـرِينْ مَقْـرُونِينْ عْلِيــهْ([6])

تِتْبَــدَّلْ لِفّــلاَكْ عْــوَارِضْ قَطْــرَهْ ... تَسْـحَى بَعْـدِ الصَّـبْ والّمَيِّــتْ تِحْيِيــهْ([7])

إِذَا آتَــى الّلَيْــل لاَزِمْ مِــنْ فَجْــرَةْ ... بَعْـدِ الشِّــدَّةْ فَـرَاحْ وُالنّصْـرُ بِوَالِيــهْ([8])

لاَ تِـيِّسْ يَـا خَـاطْرِي أَمْـرِ الّقُـدْرَهْ ... رِيــتْ الصَّـبْرِ دْوَا لِلّــي ضَـاقَتْ بِيــهْ([9])

يَجْعَلْ مَدْحِي نْجَاةْ فِي يُومْ الّقَسْرَا ... وْفِيــهْ يَقْضِــي الإِلَــهْ وَالّحُكْــمُ إِلِيــهْ([10])

يَـاتُو لِـي وُفُـودْ فِـي وَقْـتِ السَّـفْرَهْ ... بِضْوِي عَنِّي الّمَكَـانْ نِلّتْ الّلِـي نِبْغِيهْ([11])

فِيهُمْ لَمْجَدْ نَرَاهْ عَلَى خْدُودَهْ حَمْرَا ... وَاصْـحَابُو كَالبُـدُورْ جِمْلَـهْ لاَذُو بِيــهْ([12])

التِّجَّــانِي ظَهَــرْ بَاسْــرَارَهْ قَمْــرَا ... الّحَــاجْ اعْلَيَّــهْ قَــالْ حْبِيبِــي نِحْمِيــهْ([13])

صَـاحِبْ وَقّـتِ احْمِـدْ خْلِيفِـةْ عَصْـرَهْ ... وَارِثْ جَمْعِ الطّرُقْ كَبّ الّمَصْرَفْ فِيهْ([14])

نِخْـتِمْ نَظْمِي نَصِيبْ يَـا نَـاسْ الّفُقْـرَا ... بَــابْ اللهْ مُقِــيمْ مُولاَنَــا رَاجِيــهْ([15])

نَرْحَـلْ عَصْـرِ الّخَمِـيسْ فِـي الّلِيلَـةْ ... بْكُثْرِ صْلاَةْ الرَّسُولْ نِخْـتِمْ نَظْمِي بِيهْ([16])

احْمِينِــي يَــا كْــرِيمْ مُقِيــلْ الّعَثْــرَهْ ... آ سَـتَّارْ الّعُيُـوبْ أَنَــا عِيبِــي غَطِّيــهْ([17])

مْعَمَّـرْ مِـنْ تَغْـزُوتْ رْجَـالْ الّفَخْـرَهْ ... جْفُـونِي بِــالّفْرَاقْ وَالصَّــدّ مْسَــامِيهْ([18])

---

[1] سي دحة :هو أحمد بن سليمان الرابحي من أوائل الذين بايعوا الشيخ التجاني توفي 1254 هجري دفين بلدة تغزوت. من كبار أصحاب الشيخ وخاصته وكذلك ابن عبد الصادق وهو الطاهر بن عبد الصادق مات في توزر وله ضريح هناك يزار، فالشاعر يستنجد بهؤلاء الشيوخ.

[2] يقول استغثت بالأشراف وأبناء بنت الرسول(ص) وأبوهم علي الذي نحتاج إليه.

[3] يطلب منهم أن يغيثوه برجالهم وينصروه على أعدائه.

[4] يستنجد بالرجال الذين ذكرهم في البيت السابق طالبا منهم الجوار ولا يقبل أن يظلمه الآخرون فيلحقون به العار.

[5] يقول حينئذ تدركه لطف العناية الإلهية ، وذلك بفضل محبته لهذا الشيخ الذي شبهه بالسلطان

[6] لاحت له نجمة السعد وأضاء له القمر وتحول العسر إلي يسر مضاعف.

[7] تتغير النوبه الجافة بأخرى ممطرة ثم ينقشع غيمها بعد أن تمطر وتحيي الموات

[8] فلا تدوم الأمور على حال، فلا بد ان يعقب الليل الفجر، وبعد الشدة تأتي افراح النصر

[9] يصبر الشاعر نفسه وينهاها عن اليأس فالصبر دواء لكل من ضاقت به الدنيا

[10] يدعو الله أن يكون مدحه سببا في نجاته في يوم الضيق يوم يعود الحكم كله إلى الله

[11] يوم الرحيل إلى الله أي يوم وفاته يأتي إليه وفد من الأبرار الذين أحبهم من المشايخ فيضيئون عليه القبر المظلم .

[12] من بينه هؤلاء الوفود الرسول الذي كنى عليه بالأمجد وصحابته كالبدور كلهم احتموا به.

[13] ويظهر التجاني وهو شيخه بأسراره والحاج علي الذي قال بأنه يحمي أحباءه في هذا اليوم.

[14] الكلام عن الحاج علي يقول أنه صاحب هذا العصر وهو عصر أحمد التجاني وهو خليفة عصره فقد ورث جميع الطرق السالكة إلى الله كل السواقي اجتمعت في طريقه.

[15] يختم نظمه وهو يطرق به باب الله المفتوح لأمثاله من الفقراء.

[16] يرحل بهذا الشعر عصر يوم الخميس ليلة الجمعة التي وصفها بأنها الليلة الغراء، ويختم نظمه بالإكثار من الصلاة على الرسول

[17] يدعو الله الكريم مقيل العثرات ان يستر عيوبه.

[18] - يعرف بنفسه فهو معمر من تغزوت وهم الرجال الذي يحق لهم أن يفخر بهم، فقد جفوه بالرحيل يعني الرجال الذين يفخر بهم

بِالتَّجَـانِي بْلِيـتْ مَـا عُـدْتِشْ نَبْـرَا نِتْلَـــذْذْ بِـــالْغَرَامْ لاَ تِبْـــدِيلْ عْلِيـــهْ([1])
ثَلاَثَـهْ وَالْـفِ قَـرُونْ تَـارِيخْ الْـهِجْـرَهْ فِـــي التِّسْـــعَهْ وْخَمْسِـــينْ مِـــنْ جُمَـــادْ

[1] - فقد ابتلي بحب شيخه التجاني فلن يبرأ منه أبدا ، يتلذذ بغرام شيخه ولن يرضى عنه بديلا.

[2] -)- ثم تاريخ إتمام هذه القصيدة فهي في شهر جمادى سنه ألف وثلاثمائة وتسعة وخمسين للهجرة.

*) هذا النص للشاعر معمر بن صالح المعروف بمعمر بن سعدة التغزرتي روى هذا النص الراوية والشاعر محمد لعطيلي والذي أدرك الشاعر التغزوتي وسمعها منه مباشرة كما نقلناها عن شريط سمعي مسجل بصوت المداح الطالب العروسي بن حدد.

النـــص 10[1]

قُبَّـــةْ سِعِيـدَة الْخِيـرْ فَـــاضْ عَلِيهَـــــا مِـنْ سِـرْ سِيـدِي الْمُولْـدِي مِنْشِيهَـــــا

جَـــــاءَتْ جِـــــدِيـــــــــدَةْ بَهْجَـــةْ وزِينَـــةْ وزَائِـــدْ التِّشْيِـيـــــدَةْ

فِي تُـوزرْ الْخَضْـرَا أُنْشِئَـتْ فَرِيـــدَةْ مَـا رِيتْ فِيـهْ مِثِلْهَـــا تـحْـاَكِيهَـــا

قُـــبَّـــــــةْ خَـــضْـــــــــرَا فِـي تُـــوزُرْ الْـغَـــرَّا تْزَيِّـــنْ النَّظْـــرَةْ

مَجْعُولَـةْ مِيعَـادْ أَهْـلْ الْحَضْـــرَةْ والشِّـيـخْ مُحْـي الدِّيـنْ بَايِـتْ فِيـهَـــا

خَـــضْـــــــرَا شَـــامِـــــــي كِالسُّنْـــدُسْ الْخَافِـقْ عَلَـى الْاعْـــلَامِ

مِنْ شَافْهَـا بِنْـزَادْ نُـــورْ مْيَـامِـــــي وأَهْـلْ الرِّمَـدْ مِـــنْ شَبِحْهَـا تِشْفِيـهَـــا

قُـبَّـــــــةْ تَـحْـــلَـــــــــى تَدْفَـعْ عَلَـى الزِّيَّـارْ كَـمْ مِنْ وَحْلَـــــةْ

يـَا سَعْـدْ مْـنْ لِيهَـا يَجِـدْ الرِّحَلَـــــةْ يجُـوزْ الضَّمَانَـةْ حِيـنْ مَـا يَاتِيـهَـــــا

قُـبَّـــــــةْ هِـــمَّـــــــــةْ تَجْلُـو عَلَـى الزِّيَـارْ كَـمْ مِـنْ غُـمَّـــــةْ

مِـنْ زَارْهَـا مَضْيُـومْ تِبَّعِـدْ هَمَّـــــــهْ بَاسْـرَارْ سِيـدِي الْمُولْـدِي رَاعِيهَـــــا

قُـبَّـــــــةْ تَـــرْفَـــــــــعْ مُـولَاهَـا فِي كُـلْ حَـاجَـــةْ يَنْـفَـــــعْ

مِـنْ جَاهَـا مَعْلُـولْ سَقْمَـهْ يَدْفَـــــعْ مَـاذَا مِـنْ بُرْهَـانْ حَايِـطْ بِيـهَـــا

حَـــايِـــــطْ بِيـــهَـــــــا دِيـوَانْ سِيـدِي الْمُولْـدِي مْعَلِّيهَـــا

بَابَـاهْ مِـنْ سَـاقْ السَّعَـادَةْ لِيهَـــــا وبِيـرْ الشِّفَـا فِـي جَنْبْهَـا مْسَـامِيـهَـــا

قُـبَّـــــــةْ تْـعَـــلِّـــــــي مِـنْ كَـانْ وَاطِـي والرِّخِيـصْ تِغْلِـــي

مُـولَاهَـا حَاكِـمْ الْكُـلْ يْـوَلِّـــــي ويُطْـرُدْ الْحَايِـدْ واللِّي يْحِيـفْ عَلِيهَـــا

---

[1]- ديوان الشيخ العلامة إبراهيم بن عامر السوفي جمع وتقديم الأستاذ عاشوري قمعون، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2013، ص110.

قُـبَّـــــــةْ بَـيَّـــــــــــةْ بِالْوَهِـرْ تِقْـدِي والسِّنَـاجِـقْ سَيَّـــــةْ

مُـولَاهَـا مَـا عَـادْ يَـاتِـي زَيَّـــــــةْ يَـا نَـاسْ عُومُـوا فِي بَحْـرْ سَاقِيـهَـــا

قُـبَّـــــــةْ غَـــــــــرّا تَـزْهُـو بْرَوْنَـقْ كِمِثِيـلْ الـــــدُّرَّةْ

مِنْ شَافْهَا فِي الْعُمُرْ حَتَى مَـــــرَّةْ مَا عَـادْ يُصْبُـرْ فِي لِقْـعَـادْ عَـلِيـهَـــا

قُـبَّـــــــةْ تُـشْـــــــــرَقْ أَنْـوَارْ تُبْهُـرْ واللِّوَاعِـــجْ تُبْـــــرُقْ

تِسْبِي الْوَرَى مِنْ غربها للمشـــــرق بِالسِّـرْ المَـوْدُوع دَائِـــمْ فِيـهَـــا

قُـبَّـــــــةْ تـســـــــــي وَكِبِيـر المَبْـرَا يْجِيهَـــا يِحْـبِـــــي

وَجَمِيـعْ الرِّيَـاسْ لِيـهَـا تِـجَبِّـــــي وَارْكَـابْ أَهْـلْ الْخِيـــرْ لَاذُوا بِيـهَـــا

قُـبَّـــــــةْ جَـــامَـــــــــعْ بِالذِّكِرْ والْقُـرْآنْ فِيهَـا مْجَامَـــــعْ

والـدَّرْسْ حَافِـلْ لْلدِيَانَـة جَامَـــــعْ مَـا رِيتْ مِثْـلْ الشِّيـخْ سَـاعِي لِيـهَـــا

قُـبَّـــــــة تْـــلَالِـــــــي مُولَاهَـا سُـلْـطَـانْ قَـــدْرَهْ عَـالِـــي

قَـدْ حَازْ مِـنْ أَسرَارْ كَمْ مِـــنْ وَالِـــي ولَا زَالْ زَايِـدْ فِي الـــدْرُوجْ عَـلِيـهَـــا

قُـبَّـــــــة تَـشْـــــــــرَحْ صَـــدْرِ اللِّـي فِي بِنَاهَـــا يَـسْـــــرَحْ

والشِّيـخْ وَاعِـدْ مِـنْ دَخَلْهَـا يَفْـــــرَحْ فِي الدِّيـنْ وَالدِّنْيَـــا وَمَـــا يَلِيـهَـــا

قُـبَّـــــــة نُـــــــورَةْ فِي صُنِعْهَا الْبَاهِـرْ غَـــدَتْ مَشْهُـــورَة

تِشْبَـهْ مْعَالِيـهَـــا قْبَـــابْ الـــــزُّورَةْ ودَارْ الضِّمَانَـــةْ مْقَابْلَـــةْ عَـالِـيـهَـــا

فُـــــــوقْ الْـقُـبَّـــــــة عِـنْـــوَانْ يَـظْـهَـــرْ مَـا خَفَاتَـهْ سِبَّـــة

بِعْـلَاهَـا تِنْـزَادْ الْقُلُـوبْ مَحَـبَّـــــة مِـنْ رُؤْيْتَـه فِي كُـــلْ يُـومْ عَلِيـهَـــا

ذَاكْ الْعَـــــالِـــــــي هُـــو الهْـلَالْ اللِّـي عَلِيـهَـا يْشَالِـــي

وَعَلِيـهْ نَجْمَـةْ سَـاطْعَـــةْ ويْوَالِـــــي ... أَهْـل النِسَـبْ فِـي سَـيْتَـهْ يْعَلِيـهَـــا

قُـــبَّـــــةْ حَـــالَـــــــةْ ... لِلْعَـــرِشْ صَـاعِـدْ نُـورْهَـا بِتْـــلَالَا

ويْغُـوصْ لِلْبَهْمُـوتْ وَأَهْـلْ الدَّالَـــة ... شَـافُـوهْ يَقْظَـةْ فِـي حِـمَـى غَـالِيـهَـــا

عَـنْـهَـــــا حَـــابِـــــــسْ ... فِـي رَاسْـهَـا كُـوبَـاتْ مِـثْـل مْحَـابِـــسْ

شَمِـسْ تَظْهَـرْ كِمِثِيـلْ مْقَـابِـــسْ ... بِأَلْـوَانْ تِجْـلِـبْ الْقْـلُـوبْ إِلِيـهَـــا

فِـيـــهَـــا فْـــرُوشَـــــــة ... وَزْلِـيـــجْ بَـيَّـــه أَطْـرَافْـهَـا مَـرْشُـوشَـــةْ

والْفُـوقْ تَـلْقَـى الدَائـرَةْ مَـنْقُـوشَـــةْ ... والْتِـحِـتْ بِـالكَـــذَّال لِسْـوَارِيـهَـــا

فِـيـــهَـــا سِـــــــوَارِي ... يْـحَـيِّـــرْ الْعَقَـلْ فِيمَـا أَنْشَـاهْ الْبَـارِي

مِـنْ الْبِعِـدْ تَظْهَـرْ فُـوقْ مِنْهَـا تْـرَارِي ... تْـنَـادِي الْخَـلَائِـقْ لِلسَّـعَـادَةْ تْـجِيـهَـــا

تِـسْـعِـــــدْ يَـــاسِـــــــرْ ... مِـنْ سَـاعَـدْهَـا مَـا يْـدُورْ بِـهَـا الْخَاسِـرْ

مُـولَاهَـــا لِلْـنَـاقْـدِيـنْ الْكَـاسِـــــرْ ... هُـو السَّـاعِـي حُـولْـهَـا حَـامِـيـهَـــا

قُـبَّـــــةْ تِـــزْهِـــــــرْ ... بِـالَضْـوَاوْ وَ ثْـرَيَّـاتْ فِـيـهَـا يَـجْـهَـــرْ

والطَّـيِـبْ عَـابِـقْ فِـيـهْ عُـودْ الْعَنْبَـرْ ... حَـتَّـى الْـقْـلُـوبْ السَّـادْمَـةْ تِـحْـيِيهَـا

قُـــبَّـــــة فَـــــــرْدَة ... مِـنْ نِـشَـرْهَـا تَـسْـطَـعْ مِـثِـيـلْ الْـــوَرْدَةْ

مِـنْ بَعْـدْ يـنْـشَـقْ رَائـحَـــة مِـطَـــرْدَة ... مِـنْ جَـايْ مِـنْ الأَطْـرَافْ لِـنْـوَاحِـيـهَـــا

بِـالْـمُـنْـقَـــــالَـــــــةْ ... تِـمْـشِـي عَـلَـى سِـيـرْ الْـفُـلْـكْ بِـالأَلَـــةْ

تَظْهَـرْ مِـثِـيـلْ الْبَـدِرْ وَسْـطْ الْهَـالَـــةَ ... والـضَّـرْب الـنَّـاقُـوسْ زَائِـدْ فِـيـهَـــا

قُـــبَّـــــة عَـجْـبَـــــــة ... مُـولَاهَـا لِلْـخَـلَـقْ قَـاعِـــدْ مْـجَـبِـــى

يِـطْـعِـمْ ويَـعْـطِـي الْـمَـالْ مَـا مِـنْ وَجْـبَـــة ... اِلَا وكُـلْ فَـقِـيـرْ يَـسْـعَـى لِـجِـيـهَـــا

قُـــــبَّـــــــة فَـــخْـــــــــرَا مَـا عَـــادْ يَـأْتِـي مِـثْـل هَـذِي أُخْـــــرَى

تَـبْـقَـى لِـلزِّيَـارْ غُـــدْوَة ذُخْـــــرَة تْظَـلِّلْ عَـلَى مِـنْ كَـانْ يِـنْسِـــبْ لِـيـهَـــا

قُـــــبَّـــــةْ غَـــــايَـــــــــة مِـنْ جِـهِـةْ تَـحْـفَـة وَجْـهْ مْـرَايَـــــا

بِـالـطَّـرِزْ والـتَّـرْكِـيـبْ تَـبْـقَـى آيَـــة لِسِـيـدِي مُـحَـمِـدْ بِـنْ عَـلِي بَـانِـيـهَـــا

رَبِّـــــــــــــــــــــي وَقْ بِـنْ عَـامِـرْ الـنَّـاظِـمْ وسِـتْـرِكْ بَـــــــقْ

عَـلِـيـهْ وبْـفَـضْـــلِـكْ دْرُوجَـــــــهْ رَقْ وتْـصِـيـــرْ مِـنْ جِـمْـلِـةْ أَمَـالِـيـهَـــــا

نِـخْـتِـــــــــمْ نَـظْـمِـــــــــي بِـصَـلَاة الْـهَـادِي لِـلْـعَـرَبْ الْعَجْـــمِ

لكَلْمِـةْ الإِخْـلَاصْ جْعَـلْ خَـتْـمِـــــي يَـا رَبِـي عِـنْـــد الْمُـنْـتَـهَـى تَـالِـيـهَـــا

النص 11[1]

يَـــا حَمَـــامْ القُـمْـــــــرِي بِـالله عِـيـــدْ خَـبْـــــــرِي سَـلِّـــمْ عَـــنْ سِـيـــــدِي
دَرِّقْ خَـيَـــــالُـــــــــو وَاشْ بَـطَـــا مُـــــــولَى بَـغْـــدَادَ مَـــالُـــــــو

وَاشْ بَـطَـا عَـنِّـــــي قَـدُورْ لَا بَـغِـى يْـدُورْ يَـا اللِّـي مْـخَـلِـينِـيـــي مَـا اكْـبَـرْعَـمَـا يْـلُـو
شَـــادْ فَـالله وَانْـــتَ الْمَقْبُولْ هَـايْ جَـلُـولْ لَا تْـخَـلِـي قَـلْـبِـــي تَـكْـثَـرْ عَـلَايْـلُـــو
نَـا دِخِـيـلْ الـزُهْـــرَة الـسَّـيِـدْ عَلِي الْمَشْكُورْ الحْسَـنْ والحُـسِـيـــنْ مَـــعَ خْـــوَالُـــــو
نَـا دِخِـيـلْ الْعَشْـــرَة لِـمْـقَـارْبِـيـنْ الـرَّسُـــولْ قَـاعِـدْ عَـلَـى يْـمِـيـنُـــو وَعَـلَـــى شِـمَـايْـلُـــو
نَـا دَخِـيـلْ الْكَـعْـبَـــة مِـنْ طَافْ بِيهَا مَعْجُولْ الـنَّـبِـــي مُـحَـمَـــدْ مَـــا ازْيَـنْ خَـصَـايْـلُـو
مَـاكْ عَـبْـدْ الـقَـــادِرْ عِـنْـدْ الإِلَـهْ مَـقْـبُـــولْ اللِّـي طَـلَـبْ رَبِّـــي طُـلْـبَـة تِـتْـعَـطَـى لُـــو
وَمَـــا خَـلَـــــقْ الله مِـنْ الـجْـبَـالْ وَبْـحُـــورُ الـدِنْـيَـا كَـأَنْ هِـــي مْـــرَايَـا قْـبَـالُـــو

وَاشْ بَـــطَـــا مُـــولَـــــــى بَـــغْـــــــدَادْ مَـــــالُـــــــو

لَا تْـشَـــفِ فِـــــي نَـا دَايْـرِكْ مِـزِيَّـــةْ الْـوَالِـدْ لِـوْلِـيـــدُو يْـزِيـــنْ خَـصَـايْـلُـو
مَـا تْـكُـونْ فِي ظَـهَـرْ اللِّي هُـو يْـسِـبْ فِـي والـهْـمُـومْ تْـــدُورْ عَـنُّـــو تْـسَـالُـــو
يَـجَـعْـلُـو مَـا يْـشُـوفْ الْـمُـخْـتَـارْ بُـورُقَـيَّـــة كَـــانْ جَـهَـنَّـــــم غُـدْوَة تْـقَـابْـلُـــو
يَـجَـعْـلُـو مَـا يَـفْـــرَحْ بـارْزَاقْ دَارْ الـدِنْـيَـــا بْـجَـاهِـكْ يَـا مُـحَـمَـدْ كَـمِـلْ خَـصَـايْـلُـــو
يَـجَـعْـلُـو كِـالْـحَـيَـــة نَـا حَـبْـتِـي رِمِـيَّـــة تْـصَـادْفُـو لِـلْـقَـلِـبْ تِـحْـسِـكْ مَـعَـاقْـلُـــو

[1] الشعر الصوفي في بلد ة سوف جمع الأستاذ العاشوري قمعون، مطبعة مزوار، ط1، 2015، ص35.

يَـجَـعْـلُـو نـــــادر نَـا نَـارِي سِـجِـيَّـــه كِـي يْـهِـبْ الرِّيـحْ قِـوِيْـدِرْ شَـعَـايْـلُـــو

يَـجَـعْـلُـو كِـالْـبِـيـضْ الْـمَـطْـرُوحْ فِـي الـثِـنِـيَـةْ الـمَـحُـوحْ تْـنَـحَـــتْ قِـعْـدَتْ قِـشَـايِـرُو

يَـجَـعْـلُـو عَـرْجُـــونْ اللِّي نَـخِـلْـتُـو قَـوِيْـةَ بُـو غْـلَامْ يـقـصِـه هُـــو وَجَـرَايْـــدُو

يَـجَـعْـلُـو كِـالـــزَرَعْ اللِّي قُـصُـبْـتُـو طِـرِيَـةْ كِـيـفْ رَبِّـي الـثَّـمْـرَةْ يِـبْـسَـتْ غَـمَـايْـــدُو

يَـجْـعَـلْ وَكْـرُو خَـالِـي مِـنْ دُونْ كُـلْ فِـيـــهْ والبِـنَـاتْ الـعُـقَـــرْ فِـي الـبِـيـتْ وَالُـــو

يَـجَـعْـلُـو مْـصَـــدِفْ لِـلـشَّـرْ والـبِـلِـيَـــــةْ كِـيـفْ تَـزْهَـى بِـيـهْ الـدِنْـيَـا تْـقَـابْـلُـــو

وَانَـا وَرَاهُـمْ نِـدْعِـــي نَـا دَعِـوْتِـي سِـجِـيَـةْ فِـي حَـــرَمْ جَـلُـــولْ مِـسِـكْ حَـمَـايْـلُـــو

وَاشْ بَـطَـــا مُـــولَـى بَـغْـــدَادْ مَـا لُـــــو

وَاشْ بَـطَـا مُـولَى بَغْـدَادْ سَـيِـــدْ الاسْـيَـــــادْ غِـيـثْـنَـا فِـي الْـحَـــزَّةْ الأَبْـصَـــارْ مَـالُـــوا

يَـا مْـجَـلِـي عَـلَـــــي التِـنْـكَـادْهَـا الـصَّـدَادْ يَـا الـلـيـمـن الـصُـغْـرَى مْـخَـلِـفْ جِـمَـايْـلُـــو

يَـنَـدْهُـوكْ فَـرَاسِـيـــنْ الاجْـوَادْ يُـومْ الأَعْـقَـادْ والـبِـعِـيـــرْ مْـحَـــــرِّرْ نَـاقِـــلْ رِحَـايْـلُـــــو

مِـــنْ رَاقْ لُـــوحَـــــةْ لَفْجَارْسَـاقْـهُـمْ لِـلـــدَّارْ جَـاتْ فَـارِسْ الأَخْـرَى جَـاتُـــو قْـبَـالُـــــو

ومِنِينْ شَـوَّرْ جَـاتُـــوا هَـدَّادْ نَـاسْ لِـبْـعَـــادْ جُـوهْ صْـيُـودْ الـحَـزَةْ فِـي الـشُـورْ عَـالُـــوا

حَوْجُوهْ يْمِينْ ويْسَـارْ فِـي السِـمَـا طَـــــارْ نَـاقْـلُـــو مْـضَـمِـــــنْ سَـاقُـــو قْـبَـالُـــــو

الـغَـنَـــمْ وكْـحِـيـلَـــــة تِـفْـنَـانْ طَـائـرَةْ عْـيَـانْ فِـي الـسِّـمَـا تِـتْـرَاغَـى تَـرْعَـــى جْـمَـالُـــــو

الْـعَـطَـنْ والـبَـعَـرْ الْـقْـطَـارْ كِـيـفْ الأَمْـطَـــــارْ والـكْـلَابْ يْـــدُورُوا عَـلَـى الـخِـيـلْ بَـالُـــوا

حَـدِيـدْ مْـكَـــرِرْ عَـامِـلْ دُخَـــانْ كِـيـفْ لَـفْـــرَانْ وَجْـدُوهْ لِـلْـمِـيـمِـرْ طُـلْـبُـوا قْـتَـالُـو

ومِنِينْ ضَـاقْ عَـلِـيـهُـــمْ الْـحَـالْ كَـانْ اللِّي كَـــانْ كُـلْ وَاحِـدْ مَـا صَـابِـشْ يُـوصِـلْ عْـيَـالُـــو

ثَـمَّ ثَـارْ عَـلِـيـهِـمْ غُـبَّـــارْ نَـازِلْ بِـالْـحِـجَـــــارْ والـعْـيَـاطْ بالـضَـرْبَـــةْ لَا صَـابِـشْ مَـالُـــو

الْقُومَانْ بَعْد الِكَانُـوا مِيتِينْ وَلُـوا عِشْرِيـنْ وَلُّـــوا ذْهَـابَـــة فِـي الـشُـورْ عَـالُـوا

جَـاهِـمْ عَـبْـدْ الـقَـــادِرْ عِـيـنَـانْ ذَاكْ الْقُومَـانْ قَـالْ هَـــذَا نَجْعِـــي لَا مِـــنْ يْسَـالُـــو

فِي حَرَمْنَـا يَفْـلَـــى مِطْمَـانْ عَنَهْ الاَمَـــانْ لَا قَـــالْ لْنَجْـعُـــو عِيسَـاسْ كَـانُـــوا

رَانَا طعْنَا عَلَى فَـرِدْ عْنَـادْ هَـا الـصَّـــدَادْ كُـلْ حَـدْ يْزَكِي لِـكْ بـنِـصِـــفْ مَـالُـــو

ذَا كِـــلَامْ الـشَـاعِـــرْ مِصْوَابْ وَانَا فِي الزَابْ نَـا غَرِيـبْ نْحَـــوسْ الايَّـــامْ طَـالُـــوا

ذَا كِـــلَامْ الـشَـاعِـــرْ مَعْرُوفْ واهْلِي فِي سُوفْ بِنْ تْوَاتِـي مُـحَـمَـد رَاهُـــم قَـالُـــوا

وَاشْ بَـــطَـــا مَـــولُـــى بَـغْـــدَادْ مَـا لُـــو

النـــص 12[1]

نَرْفَعْ صُوتِي مَرْفُوعْ فِي الْعَرَبْ وَالمَدِينَة وَانْجُـــوعْ لِلتِّجَـانِـي مَـطْبُـوعْ كَـانْ غَـرَّبْ عَقْلِي مَقْوَانَـا

يَافَكَّـاكْ الْمِيجُـوعْ بِالتِّجَانِـي كُـونْ مْعَـانَـــا

يَنْدَهْ بِيكْ الْمَخْلُوقْ يَالتِجَانِي فِي بَحْـرْ الْغْـــرُوقْ يَاسَلَّاكْ الْمَشْنُـوقْ بِالْعَلَايِـلْ رَاقِدْ بِالْهَانَـا

يَارَزَّاقْ الْمَرْزُوقْ وَجْهْ التِجَـانِـي مَـزْنْ الْبْـــرُوقْ فَتْحْ الْبَابْ الْمَغْلُوقْ بِالنَبِي والْعَاطِي مُولَانَـا

تَنْدَهْ بِيكْ الْعِمْيَانْ لَا قِمَرْ لَا نَجْمَة لَا مَا يْبَـانْ تَحْتْ غْرِيقْ الْحِسْيَانْ كِي الّي رَاقِدْ في الجَبَانَـا

زَهْوْ الدِنْيَا عِينِينْ والْحَوَائِجْ الأُخْرَى غِيرْ زَائْدِيـنْ الّي مَـا شَـافُـو غَـالْطِيـنْ هُمْ الظَلْمَةْ بَكَانَـا

يَنْدَهْ بِيكْ الّي زَادْ مَاتَتْ أُمُو فِي نَهَارُو بِالاَعْـدَادْ بَيُو فِي الْغَـدَادْ مَـا بْقَـالُـو فِـي الْحَـالْ زْيَانَـا

يَنْدَهْ بِيكْ الْمَفْطُـومْ مَاتْ سِيدُو وايْبَـرِحْ لِلنْجُـــومْ يِبْكِي مَـا يَعْرَفْ نُومْ بِيـهْ فُرْقُةْ الأُمْ الحَنَـانَـــا

يَنْدَهْ بِيكْ الّي هُو مْرِيضْ طَوَلْ سَقْمُو ضَرُو الْغِيضْ طُبُكْ عِنْدْ الْحَفِيظْ رَبْنَـا يِعْـرَفْ اِبَـاشْ بْـلَانَـــا

يَنْدَهْ بِيكْ الْمِحْتَاجْ طَارْ عَقْلُو مَا يَعْرَفْ وِينْ مَـاجْ مِنْ قُوَةْ الِاحْتِيَاجْ طُولْ اللِيلْ وعْيِنُـو سَهْـرَانَـــا

يَنْدَهْ بِيكْ الْمَرْبُوطْ والْمْسَلْسِلْ والمْكَتِفْ بِالخْيُوطْ بَاتْ اِيبَرّحْ بِالصُوتْ كِي الّي دِفْنُـوهْ الـدَفَـانَـا

يَنْدَهْ بِيكْ الْمَصْدُوعْ والْغَرِيبْ الّي جَاء بِينْ الْفْزُوعْ طَائِرْ عَقْلُو مَفْجُوعْ كِي حَصَلْ فِي الأَرْضْ العِرْيَانَا

يَنْدَهْ بِيكْ الزَّحَافْ والْمْكَسِرْ مِنْ عْظَامُو بِالخْلَافْ مْهَـرِسْ فِـي دَارْ الضْيَـافْ جِـبَـرْتُـو يَـابَـابَـانَـا

اَنَـا حَدَثْنِي مِنْ شَافْ صَاحِبْ التِجَانِي وَلَا يْخَافْ اِنْتَ سَيِدْ الاشْـرَافْ يَالتِجَـانِي بِيـكْ دْوَانَـــا

يَنْدَهْ بِيكْ المَرْعُوشْ خَافْ وَحْدُو فِي الظَلْمَة والجْيُوشْ يـَافَكَـاكْ المَعْطُـوشْ جِـبْتِلُـو الاَوَانِي مِلْيَـانَـا

رَاكِبْ فُوقْ المَعْفُوشْ رَاحْ يِجْرِي ويْبَشِرْ فِي العْرُوشْ وِيحْ الّي مَا عِرْفُوشْ كِي يَسْمَعْ لَفْظُو يِتْغَانَـا

يَنْدَهْ بِيكْ الّي هُو بْعِيدْ كِي تْحِبْ تْهِزُو بِالِيـــدْ فَوُقْ السّكَةْ تِحْتْ الْحَدِيدْ والمَشِينَـة مَلْيَانَـا

---

[1] مدائح الشيخ أحمد بن عبيد عن شيخ الطريقة التجانية، جمعها الأخضر بن عبيد عن العلمي خلفاوي، ديسمبر 2007.

افْضَلْ الاَوْلِيَاء لَا مِثِيلْ جَاوَرْ مُحَمَّدْ وِالْخَلِيلْ ... اِنْتَ فَاتَتْ الّي شَاعُو قْبِيلْ تَحْتْ قدَامِكْ سَكَانَا

يَنْدَهْ بِيكْ الْمَعْلُولْ طَاحْ مَا بِينْ الصَّحْرَاء وِتْلُولْ ... صَدَّتْ عَنُّو القْفُولْ خِلْفُوهْ الصِّحَة دَهْشَانَا

جَاهْ النُورْ المَعْزُولْ تِعْرِفْ التِجَانِي فَحِلْ الفْحُولْ ... يِتْجَبَى بِينْ طْلُولْ فُوقْ بَيْضَاء قُبَةْ وَهْرَانَا

قِصَّةْ وِلَدْ الصِنْدِيدْ طَاحْ مَا بِينْ السِّكَةْ وِالحْدَيِدْ ... كِي عَيَّطْ هَزِيتُو بِاليِدْ كِي الرَّاقِدْ عِينُو نَعْسَانَا

بَعْدْ التِجَانِي لَا تْسَالْ لَا تْسَالْنِي عَنْ كُلْ حَالْ ... جَدُو خَاتِنْ الِارْسَالْ رَبْنَا بَعْدْ الْمُوتْ حْيَانَا

يَنْدَهْ بِيكْ القَوَالْ فِي البَادِي والصَحْرَاء وِالجْبَالْ ... اِنْتَ فَائِزْ الَاجْيَالْ شِيعْتِكْ فِي نْجُومْ التَبَانَا

كَانْ حَيِينَا مَازَالْ نُشْكُرْ التِجَانِي سِيدْ الرْجَالْ ... بِينْ الزُهْرَة او عَلَالْ والنَبِي فِي دَارْ الضْمَانَا

يَنْدَهْ بِيكْ المَدَاحْ طُولْ عُمْرُو يِتْلَاجَا بِالصْيَّاحْ ... يَانُوارْ التِفَاحْ فِي العَلَالِي بَالِكْ تَنْسَانَا

يَا سُلْطَانْ الصُلَاحْ كِي نْعَيِطْ عَنَكْ أَيَا اَرْوَاحْ ... اِنْتَ نُورِكْ وَضَّاحْ فَاضْ بَحْرُو وبْشَمْسُو ضْوَانَا

يَنْدَهْ بِيكْ الفَلَاحْ لَاحْ زَرْعُو وَتَشَلْتِتْ فِي السياح ... هَبِتْ عَنُو الَارْيَاحْ يَبْسَاتُو الَارْضْ الْعَطْشَانَا

عَيِطْ عَنْ بُولَرْبَاحْ جَاءْ مْدَفِقْ مَزْنُو قَبْلْ الصُبَاحْ ... فِيهْ البَرْقْ الشَطَاحْ فَاضْ بَحْرُو صُبْحِتْ رَوْيَانَا

يَنْدَهْ بِيكْ البَابُورْ جَاء مْقْلِعْ فِي جَهْلَاتْ البْحُورْ ... خَافُو شَقْ الجُمْهُورْ لَا تْعُودْ عْبَادُو حَيْرَانَا

يَحْضَرْ لُو طِيرْ القُورْ كِي يِتْلَاقَى يَظْهَرْ مِنْ كُلْ شُورْ ... حَيْدَا صُوتُو مَشْهُورْ يَعَرْفُو مِنْ يِعْرِفْ مَعْنَانَا

تَنْدَهْ بِيكْ الْحِجَاجَ فِي الْبَحَرْ غَطَاهُمْ زَفْ الْعَجَاجْ ... وِينْ تْلَاقَتْ الَامْوَاجْ عَيْطُو عَنْ الّي مَا يَخْفَانَا

جَاهُمْ سُلْطَانْ الصَالْحِينْ حَيْدَا سَلَاكْ الغَارْقِينْ ... طَلَعْهُمْ رَاحُو فَارْحِينْ قَالُو رَبِّي رْضَانَا

قِصَّة رَجِلْ فِي البِئرْ كِي الْغَرِيقْ الِي طَاحْ عَنُو الْبَعِيرْ ... اِسْمَعْ مَا صَارْ وَمَا يْصِيرْ بِالتِجَانِي مَا نَجَانَا

طَلَعْهُمْ قَعْ بْخِيرْ لَا حْهُمْ فِي المَدِينَة كِي الطِيرْ ... التِجَانِي رَهْجْ النْكِيرْ قَلِلْهُمْ هَذَاكْ اِبَانَا

يَنْدَهْ بِيكْ الِّي غَابْ فِي الحَمَادْ الخَالِي شَقِ السَّرَابْ ... اِنْتَ سِيدْ الَاقْطَابْ بَعْد الَانْبِيَاءْ خِيرِكْ جَانَا

اِنْتَ جَدِكْ سَيِدْ الوُجُودْ سَرِحْلِكْ جَمِيعْ الجْنُودْ ... مَولَى الْحُوضْ المِيرُودْ بِيكْ فِي عَلِيَا مَلْقَانَا

يَنْدَهْ بِيكْ الِّي هُو غَرِيبْ والمِغْتِرِبْ رَاسُو ايْشِيبْ اِنْتَ تَعْلَمْ بِالغِيبْ وَالْخَفَى وِالظَّاهِرْ تَرْعَانَا

اِنْتَ فَكَّاكْ الْحَبِيبْ كِي مَدَاحِكْ فَتْحُو قَرِيبْ طَلَبْتِكْ يَا مُجِيبْ رَبْنَا يَقْبِلْ بِيكْ دَعَانَا

اِنْتَ لِينَا رَبِي عَطَاكْ لَا قِدَامِكْ وَلَا وَرَاكْ فِي عِلِّيَا عَلَاكْ لَا تِكْذِبْ يَا وِلَدْ فْلَانَا

اَنَا فَارِحَ بِغْنَاكْ فِي الْعَرَبْ وَالْعَجْمِيَا والاَمْلَاكْ فِي حَضْرَةْ اَنَا وِايَّاكْ هَاجْ عَنَّا حُبُكْ وِادَانَا

سِمْعِتْ بِيَّا الاَنَامْ بِيكْ نَمْدَحْ لِيَّا سِتِينْ عَامْ لَحْمَادِي ضَوْ الظِلَامْ بِالتِجَانِي مَلْجَانَا

اِنْتَ سِيدْ الاَسْيَادْ تِعْرِفْ التِجَانِي فِي سِيفْ الْجِهَادْ عِنْدْ خِيرْ الْمِيعَادْ نْقَصْرُو بِيهْ الِّي عَدَانَا

صَلُّو عَنُو قَدْ الشْجُورْ قَدْ المَاشِي وَقَدْ الطْيُورْ تَلْ اوْ صَحْرَاء اوِ بْحُورْ يَاكْ بِيهَا تَرْجَعْ مِيزَانَا

صلُّو عَنُو قَدْ الحْبُوبْ والدِرِقْ فِي عِلِمْ الْغْيُوبْ مِنْ عِينْ الْمَشْرِقْ للغْرُوبْ عَنُو رَبِّي وَصَّانَا

قُلْتْ نَشْهَدْ بِالله والنَّبِي مُحَمَدْ رَسُولْ الله والتِجَانِي وَلِي الله بَعْدْ الغَنْيَا بَرْكَانَا

اْنظُرْ فِي كْتَبْ العَارْفِينْ شِيخِكْ دُرْجَاتُو عِلِيِّينْ دَارِكْ بِينْ الْمَضْمُونِينْ فِي عِلِيَّا عَلَّانَا

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم**

أولا: – المعاجم اللغوية العربية:

1. ابن فارس: مقاييس اللغة، ج2، ج6، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1979م.

2. ابن منظور: لسان العرب، المجلدات: 2، 3، 4، 5، 6، 9، 12، 13، 15 دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

3. أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط)، 1986.

4. الأزهري: تهذيب اللغة، المجلد 1، المجلد 9 دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004 م.

5. بطرس البستاني: قطر المحيط، ج2، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 1645 .

6. الزمخشري: أساس البلاغة،ج1، ج2، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

7. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرّسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ط8، 2005.

8. المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، بيروت، ط48، 2014م.

ثانيا – القواميس والمعاجم العربية والمترجمة:

1. أيمن حمدي: قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د، ط)،2002.

2. بونت بيار وميشال إيزار وآخرون: معجم الاثنولوجيا والأنثروبولوجيا، تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2011.

3. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب العالمي، بيروت، (د.ط)، 1994م.

4. د.إدزارد: قاموس الآلهة والأساطير، ج1، تر: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي ،سورية،(د.ط)، (د.ت).

5. دغيم سميح: موسوعة الأديان السماوية والوضعية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م.

6. ريمون بودون و فرانسوا بوريلو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986.

7. سليم شاكر مصطفى: قاموس الأنثروبولوجيا، جامعة الكويت، الكويت، ط1، 1981م.

8. الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

9. شميث شارلوت سيمور: موسوعة علم الانسان، تر: مجموعة من المترجمين، (د.ط)، (د.ت).

10. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

11. محمد علي التهتناوي: كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996.

12. ميتشل دينكل: معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986م.

13. هولتكرانس إيكه: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، 1999م.

ثالثا– الكتب المنشورة بالعربية والمترجمة:

1. أ.ج غريماص و كورتيس و د. باط: الكشف عن المعنى في النص السردي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د . ت).

2. إبراهيم القادري: الإسلام السري في المغرب العربي، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1995م.

3. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط5، 1984.

4. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952.

5. إبراهيم جابر علي: المعجم الشعري – بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب الشعري الحديث، أمواج للنشر، الأردن، (د،ط)، 2015.

6. إبراهيم عبد الحافظ: الشعر الصوفي الشعبي، ستاربرس للطباعة والنشر، (د، ط)، (د، ت).

7. ابن الجوزي: تلبيس إبليس، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

8. ابن خلدون: المقدمة، ج3، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، مصر، ط7، 2014.

9. ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، دار مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

10. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م.

11. أبو الفتح عثمان ابن جني: مختصر القوافي، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط1، 1975.

12. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ج4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م.

13. أبو نصر السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960.

14. أبي هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، 1971.

15. أحمد بن الطاهر المنصوري، الدر الموصوف في تاريخ وادي سوف، ج1، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

16. أحمد رزوق الفاسي: قواعد التصوف وشواهد التعرّف، المركز العربي للكتاب، الشارقة، (د.ط)، (د.ت).

17. أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مطكتبة النهضة المصرية، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، (د، ط)، 1971.

18. أحمد زغب: تحريك السواكن، دار الثقف للنشر، الجزائر، ط1، 2016.

19. أحمد زغب : الفولكلور –النظرية، المنهج، التطبيق–، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، 2015م .

20. أحمد زين الدين: الحداثة ويقظة المقدس–أنماط وسلوكيات وأفكار، بيسان للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2015م.

21. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.

22. إدموند دوتي: الصلحاء، ترجمة: محمد ناجي بن عمر، إفريقيا الشرق، (د، ط)، 2014م.

23. الأزهر الزناد : دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992.

24. ألجيرداس غريماس و جاك فونتنيي: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2010.

25. ألفرد بل: الفرق الإسلامية في الشمال الإفريقي، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1987م.

26. أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية –دراسة في شعر الحلاج– دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002.

27. آنا ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة: محمد اسماعيل السيد ورضا حامد قطب، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2006م.

28. إيجناس جولد تسيهر: العقيدة والشريعة في الإسلام، تر: محمد يوسف موسى وآخرون، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، (د.ط)، 2013.

29. بركة بوشيبة: بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، دار القدس، وهران، (د.ط)، (د.ت).

30. بن جني: الخصائص، ج1، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت).

31. التلّي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، (د.ت).

32. التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د،ط)، 1990

33. ثريا التيجاني، دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر الجزائر، (د.ط)، (د.ت) .

34. جابر عصفور: غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2011.

35. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، (د.ط)، (د.ت).

36. الجاحظ: الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965.

37. الجاحظ: الحيوان، ج6، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1967.

38. جمال حضري: سيميائية النصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2015.

39. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،ج6، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1970.

40. جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 2000.

41. جيمس فريزر : الغصن الذهبي،ج1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، الإسكندرية، 1971.

42. حامد هادي صالح ربيع: الأسطورة والخرافة في الأدب الشعبي لبلاد وادي الرافدين، دار الروافد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2017.

43. حسن إلهي ظهير: التصوّف –المنشأ والمصدر–، إدارة ترجمان السنة، ط1، 1986م.

44. حسين نصّار: القافية في العروض والأدب، منشورات المكتبة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.

45. حمد عبد الله دراز: الدين، مطبعة الحرية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

46. الحموي: خزانة الأدب وغاية الإرب، ج1، تحقيق كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط2، 2005.

47. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

48. خالد عوّاد الأحمد: عادات ومعتقدات في محافظة حمص، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011.

49. خزعل الماجدي: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998.

50. خزعل الماجدي: علم الأديان، مؤسسة بلا حدود، المملكة المغربية، ط1، 2016.

51. خزعل الماجدي: متون سومر، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

52. دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهيبة، المنظمة الوطنية للترجمة، بيروت، ط1، 2008 .

53. داود مكرم: الموالد القبطية –دراسة ميدانية في المعتقدات الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د، ط)،2017.

54. رمضان عبد التواب: التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1990.

55. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

56. روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

57. الزاهي نور الدين: المقدس والمجتمع، إفريقيا الشرق، المغرب، 2011م.

58. الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: يوسف عبد الرحمن المرعشلي وآخرون، ج1، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1990.

59. الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1990.

60. سابينو أكوافينا و إنزو باتشي: علم الاجتماع الديني، ترجمة : عز الدين عناية، هيئة أبو ضبي للثقافة، الإمارات، ط1، 2011م.

61. سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الإسلام، تر: عبد القادر البحراوي، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 1994.

62. سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001م.

63. السعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط3، 2012.

64. سميح عاطف الزين: الصوفية في نظر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط3، 1985م.

65. السيد الجميلي: السحر وتحضير الأرواح، منشورات دار أسامة، (د.ط)، (د.ت).

66. سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الخياني وآخرون، مؤسسة الخليج للنشر، الكويت، (د.ط)، 1982.

67. شحاتة صيام: الطهر والكرامات –قداسة الأولياء، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م.

68. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

69. شوقي عبد الحكيم: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983.

70. صلاح مؤيد العقبي: الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشأتها، ج1،دار البراق، بيروت، لبنان (د.ط)، 2002.

71. الطاهر بونابي: التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 هـ ، 12 و13م، دار الهدى للطباعة، عين مليلة، (د، ط)، (د، ت).

72. طلال حرب: أولية النص، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م.

73. طهراوي ميلود: المقدس الشعبي–تمثلات، مرجعيات، ممارسات–، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2016.

74. عامر شارف: دراسة بنيوية سيميائية أسلوبية في شعر عمر البرناوي، مديرية الثقافة لولاية بسكرة، الجزائر، ط1، 2013

75. عبد الباقي مفتاح: أضواء على الطريقة القادرية، دار الهدى، عين مليلة، (د.ط)، 2008م.

76. عبد الجبار الرفاعي: الدين والظمأ الأنطولوجي، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2016.

77. عبد الجليل عبد السّلام: السفينة القادرية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002.

78. عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، 1986.

79. عبد الرحمان بدوي: الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د، ط) 1965.

80. عبد الرحمان بن سيدي علي بن عثمان: الدر المكنوز في حياة سيدي علي بن عمر وسيدي بن عزوز، مطبعة النجاح، قسنطينة، (د،ط)، (د،ت)

81. عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

82. عبد الرحمن عبد الخالق: الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة بن تيمية ، الكويت، ط2، (د،ت).

83. عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، إفريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، 2006.

84. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير، عمّان، ط1، 2009.

85. عبد القادر شرشار: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015.

86. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.

87. عبد القادر فيطس :الشعر الملحون الديني الجزائري –قضاياه وموضوعاته وظواهره–، ج1، دار سحنون للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).

88. عبد القادر فيطس :الشعر الملحون الديني الجزائري –قضاياه وموضوعاته وظواهره–، ج2، دار سحنون للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).

89. عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ج2، تح: عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)،(د.ت)

90. عبد الكريم قذيفة: أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة، دار الأخبار، القبة، الجزائر، (ط، 2)، 2007.

91. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث،ج1، دار الكتاب العربي، (د، ط)، 2009.

92. عبد الله شلبي: التدين الشعبي لفقراء الحضر، مركز المحروسة للنشر، القاهرة، ط1، 2008م.

93. عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.

94. عرفان عبد الحميد فتاح: نشأة الفلسفة الصوفية وتطوّرها، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993.

95. عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري – دراسة سيميائية–، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

96. عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري –دراسة سيميائية–، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

97. علي بن السيد الوصيفي: موازين الصوفية، دار الإيمان، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

98. علي حرازم: جواهر المعاني وبلوغ الأماني، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.

99. علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984.

100. علي سامي النشّار: نشأة الدين–النظريات التطورية والمؤهلة، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)، (د.ت).

101. عماد عبد الغني: سوسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والاشكاليات ... من الحداثة إلى العولمة ،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

102. عمر سليمان الأشقر: عالم الجن والشياطين، مكتبة الفلاح، ط4، 1984.

103. غوستاف لوبون: الآراء والمعتقدات، تر: عادل زعيتر، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

104. فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم: صناعة الولي، كتب عربية، الكتاب16، (كتاب إلكتروني)

105. فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، مطابع السياسة، الكويت، (د.ط)، 2002م.

106. فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001م.

107. فراس السواح: دين الإنسان، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط 4، 2002م.

108. فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1996م.

109. فرج الله أبو عطا الله: نشأة الدين والتدين بين التوحيد والتطور، مكتبة الأزهر الحديثة، طنطا، ط2، 2002.

110. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

111. فيصل صالح القصيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م

112. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العالمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

113. الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.

114. كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة ، ترجمة: نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1997.

115. كلود ريفير: الأنثروبولوجيا الاجتماعية للأديان، تر: أسامة نبيل ،المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م..

116. كلود ليفي ستروس: الإناسة البنيانية، تر: حسن قبيسي ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995م.

117. مازن الشريف: التصوف في المغرب العربي وإفريقيا، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2017.

118. ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، ترجمة: إبراهيم خورشيد وآخرون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984.

119. محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ج1، دار الكتاب للتوزيع ، القاهرة، ط1، 1978.

120. محمد الجوهري، علم الفولكلور، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د. ط)، 1990 .

121. محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2007-2008.

122.محمد الصالح بن علي: من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة لولاية الوادي، الجزائر، ط1، 2008، ص35.

123. محمد الصالح الضّالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2002.

124. محمد المرزوقي: الأعمال الكاملة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2016.

125. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر شمس الدين الرازي: حدائق الحقائق، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002.

126. محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

127. محمد صادق القادري الشهابي السعدي: تفريج الخاطر في مناقب الشيخ عبد القادر، تعريب: عبد القادر القادري، المكتبة الشاذلية، باكستان، (د.ط)، (د.ت).

128. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان، مصر، ط1، 1994.

129. محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

130. محمد عزيز نظمي: المنطق الصوري والرياضي، المكتب العربي الحديث الإسكندرية، (د.ط)، 2003.

131. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

132. محمد كمال جعفر: الإنسان والأديان، دار الثقافة، قطر، ط1، 1985.

133. محمد مصطفى حلمي: الحياة الروحية في الإسلام، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، مصر، بيروت، (د.ط)، 2011.

134. محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، د.ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

135. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.

136. محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة –دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والتاريخية، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 2011.

137. مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988.

138. مرسي الصّباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطّباعة، الاسكندرية، (د، ط)، (د، ت).

139. مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، 1970.

140. مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، (د.ط)، (د.ت)

141. منال جاد الله: التصوف في مصر والمغرب، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت).

142. الموصلي: المثل السائر، ج1، تقديم أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت) .

143. ميرسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988.

144. ميرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياط، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991م.

145. الميلود شغموم: المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، مطبعة فضالة، المغرب، ط1، 1991م.

146. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.

147. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

148. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1984.

149. نور الدين الزاهي: المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005.

150. نور الدين الزاهي: المقدس والمجتمع، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2011م.

151. نور الدين المكشر: الولاية في التراث الصوفي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، ط1، 2018.

152. نور الدين طوالبي: الدين والطقوس والتغيّرات، تر: الوجيع البعيني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1988م.

153. نيكلسون: الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 2002.

154. نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة: أبو العلاء عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947.

155. هنري برجسون: منبعا الأخلاق والدين، تر: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د.ط)، 1971.

156. هنري صاموئيل هوك: منعطف المخيلة البشرية، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983م.

157. يوسف شلحت: نحو نظرية جديدة في علم الاجتماع الديني، تحقيق: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003م.

158. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

رابعا– الكتب باللغة الأجنبية:

1. Henry Bergson, les Deux sources de la morale et de la-Religion(1932) .
2. Emile Durkhiem : Les formes élémentaires de la vie Religieuse, L1.
3. Irving Hecham : Concise Dictionary of Religion, Alpert, Canada, 1993.
4. -Edward Sabir: Anthropologie, vu par jean Maie Tromblay Université de Québec,Tome1.
5. -Edward Wester Marck: Ritual and Belief in Moroko, v1, taylor francis group,1926.
6. -Edmond Doutté: Magie et Religion en Afrique du Nord, S.A, Paris, 1984 .
7. -A.Tahar: La Poésie Populaire Algerienne (Malhun) Rythme, metreset formes, SNED, Alger 1975.
8. -Dallet (J.M) : Dictionnaire Kabyle, Français, Société D'études Linguistiques et anthropologiques, de France, paris, 1982.
9. -Ferdenand de Saussure : cours de linguistique generale , publié prr Charles Bally et Albert Sechehay, payot, paris, 1971.
10. -Arnold Van GeneeP: Les Rites De Passage Etude Systèmatique des ritesréedition picard, paris, 1981.

خامسا– الدواوين والمخطوطات والمجموعات الشعرية:

1. السفينة العزوزية لصاحبها الحسين بن الصادق كتبت بخط الشيخ مصطفى سالمي ، مخطوطة بمكتبة زاوية سيدي سالم بالوادي.

2. أعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف، ج1 جمع وتوثيق الأستاذ أحمد زغب، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2006.

3. ديوان الشيخ العلامة إبراهيم بن عامر السوفي جمع وتقديم الأستاذ عاشوري قمعون، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2013.

4. مدائح الشيخ أحمد بن عبيد عن شيخ الطريقة التجانية، جمعها الأخضر بن عبيد عن العلمي خلفاوي، ديسمبر 2007.

5. الشعر الصوفي في بلد ة سوف جمع الأستاذ العاشوري قمعون، مطبعة مزوار، ط1، 2015.

6. أحمد زغب، أنطولوجيا الشعر الشعبي في سوف، المثقف للنشر والتوزيع، ط1، 2020.

سادسا– المجلّات والملتقيات:

1. أحمد زغب: الحركة التيجانية بالمغرب (مقال)، التحولات الفكرية في العالم الإسلامي، أعلام، وكتب، وحركات، وأفكار، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الأردن، (د.ط)، 2014.

2. أسامة عزت أبو سلطان ومحمد مصطفى كلاب: استدعاء الفولكلور في الشعر الفلسطيني المعاصر –المعتقدات الشعبية أنموذجا–مجلة الأقصى، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، يناير 2017، ص48.

3. أوسرار مصطفى: الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 33، البحرين، 2016.

4. إيمان عبد الحسن علي: الثنائيات في النقد البنيوي –دراسة تطبيقية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع23، تشرين أول 2015.

5. بن أحمد تسعديت: المخطط النظامي العاطفي في ديوان مقام البوح، مجلة الخطاب، المجلد5، العدد6.

6. بو وشمة الهادي: الوعدة التمثل والممارسة– دراسة أنثروبولوجية بمنطقة أولاد نهار، مجلة إنسانيات، 2008.

7. الجيلاني حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد 365، أيلول 2101.

8. حسام محسب: الأداء الحركي في طقس الزار، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 13،2011.

9. رابح بومعزة: كيفية تحليل البنية العميقة للنص الأدبي في ضوء المنهج السيميائي، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004

10. سعيد جاب الخير: العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر، الملتقى الوطني الأول حول التصوف في الأدب الشعبي، دار أسامة للطباعة والنشر، 2007.

11. عبد الرزاق صالح محمود، زيارة الأضرحة والمراقد –دراسة اجتماعية طبية–، مجلة دراسات موصلية، العدد19، 2008.

12. محمد بوعمامة: الصّوت والدلالة، مجلة التراث العربي، العدد 85،1يناير2002.

13. محمد الداهي: سيميائية الأهواء، مجلة السيميائيات، عالم الفكر، العدد 3، المجلد33، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس2007.

14. محمد العربي: القيم الأخلاقية والسياسية في الشعر الشعبي اللبناني، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي– من 24 إلى 26 فيفري، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، 2009.

15. هدى بحروني: المؤسسة الدينية بين المقدس والدنيوي، الندوة العلمية الدولية "المؤسسة الدينية في الإسلام ...أي دور؟"، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، تونس، 29و30 نوفمبر 2014.

المواقع الالكترونية:

1. جبر يحي: التراث الشعبي الفلسطيني حلقة وصل، دائرة المعارف الفلسطينية WWW.encynajah.com

سابعا: الرسائل والأطروحات:

1. أحمد زغب: جمالية الشعر الشفاهي، أطروحة دكتوراه، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006، 2007.

2. سبوح رشيد: المعتقدات الشعبية في الجزائر –ظاهرة العين أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 200-2001.

3. سراج جيلالي: زيارة الأضرحة وأثرها على المعتقدات الشعبية، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014-2015.

4. سعاد حميدة: جمالية الصراع بين المقدس والمدنس في الشعر الشعبي بمنطقة تبسة، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2 –أبو القاسم سعد الله، 2017،2018.

5. شهيرة بوخنوف: أساطير وطقوس الاستسقاء واستقبال الربيع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012.

6. نضال فخري طه: الطقوس والمعتقدات الشعبية والاجتماعية في الأدب الشعبي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، كلية الدراسات العليا، 2009.

فهرس الموضوعات

العنـــــاويـــن	الصفحة
المقدمـــــــة	**أ–و**
تمهيد نظري	62-09
أولا – مؤسسة الدين وفرع مؤسسة التصوف	**09**
I. مؤسسة الدين	**09**
1. الدين في الثقافات الإنسانية	9
2. مكونات الظاهرة الدينية	15
3. الدين الرسمي والدين الشعبي	28
II. مؤسسة التصوف	**30**
1. مفهوم التصوف	30
2. نشأة التصوف	36
3. التصوف والطرق الصوفية في الجزائر	40
ثانيا – المعتقدات الشعبية والطقوس (المفهوم والأنواع)	**49**
I. المعتقدات الشعبية	**49**
1. مفهوم المعتقدات الشعبية	49
2. أنواع المعتقدات الشعبية	54
II. الطقوس	**56**
1. الطقوس الدينية	57
2. الطقوس السحرية	58
3. الطقوس الدورية	60
4. طقوس العبور	61
5. طقوس التقوية	62
6. طقوس الامتناع	62

الفصل الأول : تجلي المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية على مستوى المضمون	**116-64**
تمهيد	64
أولا – تجلي المعتقدات الشعبية	**66**
I. الاعتقاد في بركة الولي وقداسة الضريح	**66**
1. الاعتقاد في بركة وقداسة الولي	66
2. الاعتقاد في قداسة الضريح	82
ثانيا – تجلي الكرامة الصوفية	**93**
ثالثا – تجلي الطقوس الصوفية	**102**
I. الطقوس الاحتفالية –الدينية	**102**
II. الطقوس السحرية	**107**
III. الطقوس الدينية	**109**
الفصل الثاني : تجلي المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية على مستوى الشكل	**196 -118**
تمهيد	118
أولا – دلالة الشعر الشعبي الصوفي على المستوى الصوتي	**120**
I. دلالة الإيقاع في الشعر الشعبي الصوفي	**122**
1. دلالة الإيقاع الخارجي	123
2. دلالة البنية الإيقاعية الداخلية	140
ثانيا – دلالة الشعر الشعبي الصوفي على المستوى التركيبي	**152**
I. تراكيب الجمل	**152**
1. الجمل الفعلية	153
2. الجمل الإسمية	156
3. التقديم والتأخير	158
4. استخدام الضمائر	160

5. الأساليب الإنشائية	161
ثالثا– دلالة الشعر الشعبي الصوفي على المستوى الدلالي	**171**
I. المعجم الشعري	**172**
1. دلالات الألفاظ في الشعر الشعبي الصوفي	172
II. الحقل الدلالي	**178**
1. الحقول الدلالية في الشعر الشعبي الصوفي	178
2. العلاقات داخل الحقل المعجمي	187
III. الصورة الشعرية	**189**
الفصل الثالث : سيميائية المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية في الخطاب الشعري	**241 –198**
تمهيد	198
أولا – سيميائية السرد في الشعر الشعبي الصوفي	**201**
I. البنية السطحية	**205**
1. المكون السردي	206
2. المكون الخطابي	217
II. البنية العميقة	**221**
1. المربع السيميائي	222
2. الثنائيات الضدية	224
ثانيا– سيميائية الأهواء في الشعر الشعبي الصوفي	**229**
I. سيميائية هوى الشوق	**230**
1. مرحلة الانكشاف الشعوري(اليقظة)	230
2. الاستعداد	232
3. المحور العاطفي	233

4. التحسيس والانفعال	234
5. التهذيب أو التقويم الأخلاقي	234
II. سيميائية هوى الخوف	**236**
1. مرحلة الانكشاف الشعوري(اليقظة)	236
2. الاستعداد	237
3. المحور العاطفي	239
4. التحسيس والانفعال	239
5. التهذيب أو التقويم الأخلاقي	239
خاتمة	**243**
المدونة الشعرية	282-248
قائمة المصادر و المراجع	284
فهرس الموضوعات	**299**

دلالة الشعر الشعبي في ضوء المعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية – دراسة سيميائية –

ملخص الدراسة:

ما زال الشعر الشعبي الصوفي رائجا بين أفراد الجماعة الصوفية والمجتمع عامة، خاصة تلك القصائد التي تلقى في الحضرات والحفلات الدينية، لما له من دور في نشر تعاليم الطرق الصوفية وتعميق أفكارها وممارساتها الطقوسية، إلا أن دراسة الشعر الشعبي الصوفي في ضوء المناهج النقدية الحديثة تجعل الباحث يخوض مغامرة تتخلّلها صعاب عدة. رغم ذلك حاولنا المغامرة بدراسة الشعر الشعبي الصوفي والكشف عن دلالات تأثره بالمعتقدات الشعبية والطقوس الصوفية في ضوء المنهج السيميائي للكشف عن البنى المضمرة في عمق النصوص.

الكلمات المفتاحية: شعر شعبي، تصوف، سيمياء، سرد، أهواء.

Résumé de l'étude :

La poésie populaire soufie est encore répandue parmi les membres de la communauté soufie et de la société en général, en particulier les poèmes récités lors de rassemblements et des célébrations religieuses en raison de leur rôle dans la diffusion des enseignements des confréries soufis et dans l'approfondissement de leurs idées et pratiques rituelles.

Cependant, étudier la poésie populaire soufie a la lumière des approches critiques modernes engage le chercheur dans une aventure ponctuée de nombreuses difficultés.

Nous avons essayé de nous aventurer dans l'étude de la poésie populaire soufie et de révéler les indication de son influence sur les croyances et les rituels populaires soufis a la lumière de l'approche sémiotique dans le but révéler les structures implicites dans les textes .

Mots-clés : poésie populaire, mysticisme, sémiotique, narration, caprices

Summary of the study:

Sufi folk poetry is still prevalent among members of the Sufi community and in society at large, particularly the recited at religious gatherings and celebration due to their role in spreading the teachings of the Sufi brotherhoods and in the deepening their ideas and ritual practices.

However, studying Sufi poetry in the light of modern critical approaches engages the researcher in an adventure punctuated by numerous difficulties.

We have tried to venture into the study of Sufi folk poetry and reveal the indications of its influence on Sufi folk beliefs and rituals in the light of semiotic approach with the aim of revealing the implicit structures in the texts.

Keywords: popular poetry, mysticism, semiotics, narration, whims