الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

جامعة عبد الرحمان ميرة ـ بجاية ـ

كليـــــــة الآداب واللّغـــــات

قســـم اللّغة والأدب العـــربي

<u>عنوان المذكرة</u>

الرؤية الصوفية في ديوان "معلقات على أستار الروح"

ـ لياســين بن عبيـــد ـ

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

<u>إعداد الطالبان:</u>

ـ بـــدران مـــــراد

ـ جـــوادي فوزيـــة

<u>إشراف الأستاذ:</u>

ـ شيبان سعيد

السنـــة الجامعيـــة: 2013 / 2014=

إهـــداء

إلى اللذين نورا لي درب الحياة

أمّي الحبيبة... والدي الكريم...

إلى الأستاذ سعيد شيبان الذي تحمل معنا مشاق البحث.

إلى أخي الأكبر خالد وزوجته وابنتهما إلين.

إلى أخواي المغتربان حفظهما الله فريد ورضا.

إلى أختي الوحيدة وزجها الكريم وولديهما سامي وأشيل.

إلى كل عائلتي بدران وجوادي.

مـــــــــراد

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي وخلاصة عملي:

إلى سندي في الحياة، جذوة الحبّ التي لا تخبو:

أمي، أبي متعهما الله بمزيد من الصحة والعافية،

إلى شموع البيت إخوتي وأخواتي،

وإلى رفيقات الدرب صديقاتي،

وإلى الأستاذ "سعيد شريبان"،

وكل من تربيت وتعلمت على يديه،

إليكم جميعاً كل الحب والتقدير.

فوزيـــــة

مقدمـــــــــة

إنّ البحث في مجال التصوّف ليس بالأمر السهل أو الهين، بيد أن الباحث في هذا المجال يجب أن يكون مطّلعاً على مصادر التصوف في الأدب عامة وفي الشعر خاصة. فالشعر الصوفي ينضح بدلالات لا متناهية حافلة بالإيحاءات والرموز والغموض الذي يتطلب سبر أغوار النّص قصد استكناه ما يحمله من الدلالات.

ولقد راودتنا رغبة البحث في هذا المجال منذ أن كنّا طلبة من السنة الأولى ماستر، ثم نضجت هذه الفكرة مع اطلاعنا على بعض الدّواوين الشعرية التي تنضح بجماليات الكتابة الصوفية.

وقصد طرق هذه بالإشكالية، قسّمنا البحث إلى مدخل وفصلين حيث خصّصنا المدخل لرصد مفاهيم التصوّف، أمّا الفصل الأول فخصّصناه لعرض تجليات الرمز بما فيه من رموز صوفية سواء رمز الخمرة، ورمز المرأة، ورمز العيون، أمّا الفصل الثاني فخصّصناه لدراسة بنية اللغة الشعرية في ديوان "**معلقات على أستار الروح**" من حيث الطبيعة والثنائيات الضديّة ودراسة العتبات النصّية كالغلاف والعنوان والمقطع الشعري، كما خصصنا مبحثا طرقنا فيه قضية التداخل النصي.

ولا نخفي أنّه واجهنا بعض الصعوبات أثناء إعدادنا لهذا البحث، كصعوبة تأويل المدونة الصوفية، وقلة المراجع والمصادر المتعلقة بذات الموضوع.

ونحن لا ندّعي أننا ألممنا بكل التفاصيل والجزيئات المتعلقة بالبحث، ولكن نأمل أننا أجبنا ولو بالقدر الضئيل عن بعض الأسئلة العالقة بهذه الإشكالية آملين أن يأتي باحثون آخرون لتدارك ما فاتنا من نقائص، وقد صدق من قال:

لكل شيء إذ ما تم نقصان ولا يُغرّ بطيب العيش إنسان.

ومن دون أن ننسى شكر أستاذنا الفاضل "سعيد شيبان" الذي لم يبخل علينا بإسداء النصائح والإرشادات وتوفير المراجع والمصادر اللازمة طوال مراحل البحث.

ولله المعين ومنه وحده نستمد التوفيق.

مدخـــــــل

1 ـ تعريف التصوف:

أ ـ لغة:

تعد لفظة "**الصوفية**" من المفاهيم الصعبة والمعقدة نظراً لتعدد مبادئها وصعوبة تجسيدها على أرض الواقع، الأمر الذي يحول بنا دون الوصول إلى تعريف شامل ودقيق لهذا المصطلح، وذلك لتعدد مدلولاته من جهة، وتعدد اشتقاقاته من جهة أخرى. ومن أكثر الاشتقاقات تداولاً في المعاجم والقواميس، نجد آراء مختلفة ومتباينة فمنهم من يربطها بالأفعال، كالصفاء صفاء القلب وسعته وسماحتهم مع الآخرين، ومنهم من يربطها بظاهرة اللباس والمظهر الخارجي، الذي تميز به المتصوفة وهو الزهد والفقر، وآخر الاشتقاقات يربط لفظة الصرفية بكلمة الحكمة.

لقد وردت مفاهيم عديدة واختفت الآراء في المعنى الذي يخص لفظة الصوفية أبرزها:

* "**أنهم منسوبون إلى اصف الأول: فهم في الصف الأول بين يدي الله ـ عز وجل ـبارتفاع همهم إليه وإقبالهم عليه، ووقوفهم بسرائرهم بين يديه، لكن هذه النسبة لا تستقيم من جهة اللغة. إذ لو كان كذلك لقالوا: صَفّى**"[1].

* وقيل :"**سموا بذلك لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفة الذين كانوا على عهد الرسول (ص)، لكن لا تستقيم هذه النسبة من جهة اللغة أيضا، لأن عهد الرسول (ص)، لكن لا تستقيم هذه النسبة من جهة اللغة أيضا، لأن الصحيح لو كان كذلك أتن يُقال: صُفيّ**"[2].

ويتبين لنا من خلال القولين أن الصوفية ليسوا من أهل الصفة ولا من الصف الأول بين يدي الله، لأن في ذلك خلط من الجانب اللغوي ولا يَستقيم هذان التعريفات عليه، وإن كانوا كذلك لسميوا: صَفيّ وصُفيّ على التوالي.

---

[1] ـ صادق بن سليم صادق: المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضاً ونقداً، ط 1، مكتبة الرشد، الرياض، 1995م، ص 27.

[2] ـ المرجع نفسه: ص 27.

* وقيل إنه من الصفاء، ومال إليه "**أبو النعيم الأصهاني**" ، وعبارته: "...**اشتقاقه عند أهل الإشارات والمنبئين عنه العبارات: من الصفاء، والوفاء**"[1].

ويتضح لنا من هذا القول أن الصوفية مرتبطة بجانب الأفعال، والجانب النفسي السيكولوجي، فالصوفية هو الاسترسال مع الله تعالى، فهو عيش مع الله، وفي الله والله، وهو حفظ الأوقات وإسقاط للتدبير وخوف من الله، ورجاء في الله، وهو سلب لأوصاف النفس المذمومة، وتحلية لها بالأوصاف المحمودة، وهو بعد كل ذلك تجريد للتوحيد، فلا يشوب القلب خاطر شيطاني فيفسده، ولا هوى فيظلمه وهو كشف عن الخواطر وبحث عن كل ما يخطر على سر الصوفي فيسترسل مع ما هو حق، ويتجنب ما هو باطل[2].

كما ورد في "**التعريفات للجرجاني مفهوم التصوف حيث ربطه بصفاء القلب والروح قائلاً: "التصوف تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد صفات البشرية ومجانية الدواعي النفسانية ومنازلة الروحانية والتعلق بعلوم الحقيقة**"[3].

فالتصرف يدعو إلى بغض الدنيا والأعراض عنها، طلبا لراحة الآخرة، لأن العالم المادي عالم ناقص زائل عكس عالم الروح الكامل الفاني الذي تتجسد فيه كل معالم الحياة الحقيقة، فيحاول الصوفي جاهداً أن يكشف الحقيقة عن طريق الرياضة الروحية للسعي من أجل الوصول إلى منازلة الصفات الروحانية.

إذن الصوفية من صفَا قلبه لله ولأجل الله محبة فيه ورغبة في نيل رضاه بإتباع طريق الحق وتجنب الباطل، وفعل الخير للناس وتجنب السوء.

فالصوفي شبهه "**أبو الفتح البستي**" بالطفل الصغير الذي يُكنّى بالصفحة البيضاء البيضاء للدلالة على صفاء قلبه من الشر والأحقاد وقد أنشد في ذلك:

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 28.
[2] ـ ينظر: حسن الشرقاوي: معجم الألفاظ الصوفية، ط1، مؤسسة مختار لنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م، ص 78.
[3] ـ علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، ط 1، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1991م، ص 73.

تنازع الناس في الصوفي واختلفوا وظنّه البعض مشتقاً من الصوف

ولست أمنح هذا الاسم غير فتى صافي، فصوفي حتى سمي الصوفي [1].

لكن قال "**القشيري**: "**ومن قال: إنه من الصفاء، فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد عن مقتضى اللغة**"[2].

ومن هنا يطرق لنا "**أبو الفتح البستي**" الباب لتأويل آخر وهو أن كلمة صوفية نسبة إلى لبس الصوف وهو الرأي الذي يؤيده "**ابن تيمية** فيقول: "**وهو المعروف...ومال إليه ابن خلدون في مقدمته، وهو اختيار أبي طالب المكي، وأبي نصر السراج، وقال: "...الصوفية عندي ـ والله أعلم ـ نسبوا إلى ظاهر اللباس، ولم ينسبوا إلى نوع من أنواع العلوم والأحوال التي همّ بها مترسمون لأن لبس الصوف، كأن دأب الأنبياء ـ عليهم السلام ـ والصديقين، وشعار المساكين والمتنسكين**"[3].

ويتضح لنا من خلال القول أن الصوفية تدعو إلى الزهد في الحياة والتخلص من متاعها وحرمان النفس من ملذاتها ودليل على حرص المتصوفة على التواضع في الملبس، والمأكل، والمشرب لأن لبس الصرف دليل على الفقر والزهد في زمانهم، وكذلك لبسوا الصوف للتشبه بالرسول (ص)، والسير على دربه ونيل رضا الله يوم القيامة.

وإلى هذا يذهب أيضا "**السراج الطوسي: "فلما لم يكن ذلك نسبتهم إلى ظاهر اللبسة، لأن لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام وشعار الأولياء والأصفياء (...) ألا ترى أن اله تعالى ذكر طائفة من خوّاص أصحاب عيسى عليه السلام فنسبهم إلى ظاهر اللبسة فقال عز وجل "إِذْ قالَ الحَوَارِيُون" وكانوا قوماً يلبسون البياض فنسبهم الله تعالى إلى ذلك ولم ينسبهم إلى نوع من العلوم والأعمال والأحوال التي كانوا مترسمين، فكذلك الصوفية عندي**"[4].

---

[1] ـ صادق بن سليم صادق: المصادر العامة للتلقي عند الصوفية، ص 29.

[2] ـ المرجع نفسه: ص 29.

[3] ـ نفسه، ص 31.

[4] ـ السراج الطوسي: اللمع في التصوف، تح: كامل مصطفى الهنداوي ،د ط، المكتبة الترفيقية، ، ص 24.

وعلى كل فإن النظرة اللغوية المحايدة تدعم هذا الطرح وتؤكده، إذ الصوفية ببساطة مشتقة من الصوف. إلا أن فريقاً من البحاثة يذهب إلى القول بأن: "**الصوفية نسبة إلى أهل الصُفّة، وهم جماعة من المؤمنين من أفقر الناس وأشدهم بؤسا ومعاناة، وأقلهم حسبا ونسبا وإن كانوا أشدهم ورعاً وتقوى**"[1].

ويذهب إلى خلاف هذا "**سميح عاطف الزين**" حين يرفض هذه النسبة، بجهة أن أهل الصفة جنحوا إلى الفقر والعزلة والزهد مجبرين لا مخيرين، وأنه بمجرّد تحسن الظروف مع الفتوح الإسلامية تركوا صفتهم تلك مجاهدين يطلبون دينهم ودنياهم، فيقول: "**فالتصرف لا يمكن إرجاع أصله إلى أهل الصفة، ومن قال بذلك فقد أراد يجمل لهذا التصرف مدراً اسلاميا عريقا، إلا أنه أخطأ، ولم يصب شيئا من الحقيقة**"[2].

وهناك من يقول إن أصل التسمية هو الصفوة، فالمتصوفة هم صفوة المؤمنين وزبدة الخلائق يقول "**يوسف بن الحسين الرازي: "لكل أمة صفوة، وهم وديعة الله الذين أخفاهم عن خلقه، فإن يكن منهم في هذه الأمة، فهم الصوفية**" [3] وهو يدعم رأيه هذا بآيات قرآنية من قبيل قوله **تعالى:** ***"مِنَ المؤمنينَ رِجالٌ صدَقُوا مَا عَاهَدُوا الله عليه فَمِنْهُم مَنْ قضَى نَحْبَهُ ومِنْهُم منْ يَنْتَظِرُ ومَا بَدّلُوا تبْديلاً***"[4].

وهذا يتفق مع طبيعة التصوف نفسه الذي هو بالأساس نَخْبَوِي، لا يتوجه بخطابه إلى المجتمع ولا يدعي لنفسه أنه يقدم خلاصاً عاماً. وتقابل مصطلح صوفية في اللغات الأوروبية **Misticism** أو Mystique وهي كما "**رينولد نيكلسون (Rinold Niclson): "انحدرت من الديانة الإفريقية إلى الآداب الأوروبية (...) واللفظان على كل حال ليسا مترادفين تماماً ، لأن للفظة "الصوفي" مدلول ديني خاص، وقد قيدها الاستعمال بالصوفية الذين يدينون بالدين الإسلامي**".

---

[1] ـ سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 49.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 50.

[3] ـ أبو بكر الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، د ط، القاهرة، 1960 ص 20.

[4] ـ القرآن الكريم، سورة الأحزاب، الآية 23.

كما قد تترجم الصوفية حرفيا إلى Sufism في الانجليزية وإلى Soufisme في الفرنسية[1].

يقول "**الصوفي أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني**" في كلامه على أصل التصوف: "**أما موضوعه فهو الذات العليّة لأنه يبحث عنها باعتبار معرفتها، إما بالبرهان، أو بالشهود والعيان، فالأول للطالبين والثاني للواصلين، وأما واضع هذا العلم، فهو النبي صلى الله عليه وسلم علّمه الله له بالوحي والإلهام، فنزل جبريل عليه السلام أولا بالشريعة، فلما تقررت نزل ثانيا بالحقيقة، فخص بها بعضاً دون بعض، وأول من تكلم فيه وأطهره سيدنا علىّ كرّم الله وجهه**"[2].

والتصوف توبة نصوح من المعاصي ظاهراً وباطناً وهو خلاص لله على الحقيقة وطاعة بلا ريّاء، وتقرب بلا اشتراط، وحب بلا شهوات، وهو مجاهدة ومكايدة ومعناه الصبر على الأذى واحتمال الجوى، وقد سئل "**الجنيد**" في ذلك فقال: "**ما أخذنا التصوف عن القيل والقال، ولكن عن الجوع وترك الدنيا، وقطع المألوفات والمستحسنات**"[3].

وهذا الرأي يبين حرص الصوفية على إشباع رغباتهم النفسية المتمثلة في التقرب من الله ونيل رضاه، والعدول عن الشهوات والمغريات الدنيوية الفانية، وهذا ما يدل على العلاقة الرابطة بين الزهد والتصوف.

وفي سياق مغاير يفند "**القشيري**" هذا الرأي ويؤكد عدم انتصاب الصوفية إلى المظهر الخارجي فيقول: "**فأما قول من قال: "إنه من الصوف، ولهذا يقال تَصَوّفَ، إذا لبس الصوف، كما يقال: تقمصّ: إذا لبس القميص، فذلك وجه ولكن القوم لم يختصوا بلبس: الصوف**"[4].

---

[1] ـ سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 53.
[2] ـ أدونيس: الصوفية والسريالية، ط 2 ، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1995، ص 21.
[3] ـ حسن الشرقاوي: معجم الألفاظ الصوفية، ط 1 ، مؤسسة مختار، لنشر، القاهرة، 1987م، ص 78.
[4] ـ القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001، ص 279.

وفي هذا الصدد نبين أن الصوفية لم يخصصوا في لبس الصوف وإنما هو مظهر من مظاهر المجتمع آنذاك لإظهار زهدهم في الحياة وبساطتهم في التعامل مع الحياة اليومية الفانية.

لكن هناك رأي آخر لسبب التسمية وهو أنها ترجع إلى أفكار قديمة كما ذكر "**البيروني أبو الريحان**" الذي نسب التصوف إلى كلمة صوفيا اليونانية والتي تعني الحكمة، نظراً لتقارب الآراء بين آراء الصوفية وحكماء اليونان القدماء[1].

ونجد في لسان العرب "**لابن منظور**" في مادة (صوف) "**صاف يصوف، صوفا، وصاف السهم عن الهدف أي عدل عنه**" [2]، كما نجد هذا المفهوم وارداً في القاموس المحيط "**للفيروزابادي: "صاف السهم عن الهدف، يصوف ويصيف أي عدل، وأصاف غني وجهه، أمال، وأصاف الله عني شره، أما له**"[3].

فإذا ما قارننا هذين المفهومين ومعنى التصوف، نجد أن الميل عن الشيء أو الإعراض عنه يقابل التصوف كون المتصوف يميل عن الدنيا ويعرض عنها ويعدل عن كل ما يمت إليها بصلة، وذلك عن طريق تصفية القلب رغبة في الآخرة التي هي الدار الحقيقة.

وفي سياق مغاير يذهب "**رينولد نكلسون**" **(Rinold Niclson)** إلى إرجاع لفظة الصوفية إلى الأصل الإغريقي أمر غير وارد يُرجع بطلان هذا الرأي إلى أن: " **كلمة صوفيا تعني الحكمة في مجال الطب وليست بمعنى الحكمة الروحية، لذا فلا توجد أيّة علاقة بين الكلمتين**"[4].

ومن خلال هذه الاشتقاقات والآراء المختلفة يمكن أن نستنتج بأن مصطلح الصوفية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصفاء والنقاء الروحي وهو كذلك فلسفة الصوفية وطريقتهم الخاصة لإظهار خصالهم الحميدة وتجاربهم المنفردة، ولتبيان ذلك الرابط الروحي المتين بينهم وبين

---

[1] ـ ليلى بنت عبد الله : الصوفية عقيدة وأهداف، ط 1، دار الوطن للنشر، رمضان، 1410 هـ، ص 12.

[2] ـ ابن منظور: لسان العرب، تر: عامر أحمد حيدر، مر: عبد المنعم خليل إبراهيم، مجلد 9، ط 1، دار الكتب العلمية، منشورات علي بيضون، بيروت، ص 293.

[3] ـ الفيروزابادي: القاموس المحيط، ط 5، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1966م، ص 1071.

[4] ـ البيروني: تحقيق ما للهند للمقولة، د.ط، 1958، ص 1.

الخالق فالتصوف إذن من الصفاء وهو خلوص الباطن من الشهوات والكدرات، كالعقد والحسد والكبر والغرور، وسوء الظن بالناس، لأن القلب هو مملكة البدن في الإنسان فإذا صلح الملك صلح الراعي، وهذا بمعالجة تلك الأمراض بمراقبة الله في السر والعلن.

ب ــ اصطلاحاً:

لقد كثرت الأقوال والتعاريف واحتشدت بها متون التصوف احتشاداً، وقد اختلف المتصوفة اختلافاً كثيراً في تعريفه الاصطلاحي كما اختلفوا في أصله واشتقاقه. بل اختلفوا إلى حد وتعارضت فيه تعاريفهم فمن المتصوفة الذين أوردوا تعريفات عدة للتصوف نجد:

ـ قول "**الجنيد**" الذي سئل عن التصوف:فرد قائلاً: "**التصوف أن تكون مع الله بلا علاقة**" وقال أيضا: "**التصوف مبني على ثماني خصال:السخاء والرضى، والصبر، والإشارة، والغربة، ولبس الصوف، والسياحة، والفقر**"[1].

وفي نفس السياق يقول " **أبو الحسين النوري:** "**التصوف ترك كل خط النفس** "[2] ومما يمكن استقصاءه من هذه التعريفات الثلاث هو أن التعريف الأول والثالث للإمامين " **الجنيد وأبي الحسن النوري**" ، ربطا التصوف بالإخلاص له وترك كل العلاقات الجانبية إلا علاقتهم بالله. فالصوفي الحق هو من يقدم بلا مقابل ويجاهد في سبيل الله مجاهدة بدنية وحسية وهو من يترك حضا نفسي بل مادي وتشبث بحب الله وطاعته، أما القول الثاني "**للجنيد**" فربطه بجانب الأخلاق والخصال الحميدة كالسخاء والعطاء والرضى بقضاء الله وقدره، والصبر عند الشدائد، ولبس الصوف والتواضع في الحياة.

فالتعريف الأول "**للجنيد**" لعله يقصد به كذلك أن يقطع الإنسان جميع علاقاته عن بني جنسه وهذه دعوة باطلة لأننا ليس مأمورين بالهروب عن البشر كما يفعل المتصوفة إلى يومنا هذا، فهم يهربون وينفردون في المساجد والزوايا.

---

[1] ـ صادق ابن سليم صادق: المصادر العامة لتلقي عند الصوفية عرضاً ونقداً، ص 27.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 37.

وذهب معروف "**الكرخي**" إلى أن التصوف هو: "**أخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق**"[1].

ومن المعروف أن موضوع اهتمام الصوفي غير موضوع اهتمام الناس عامة، فالناس مشغولين بالحياة الدنيا أكثر من انشغالهم بالحياة الآخرة، بعكس الصوفي الذي لا يهتم لا بالدنيا ولا بالآخرة. بل يشغل نفسه بالذات الإلهية وحدها، ولهذا فإن أول مرحلة من مراحل التصوف لابد أن تبدأ بالزهد والفقر والافتقار، يأخذ بالحق والحقيقة المتمثلة في الذات الإلهية وحدها، فمتعته وسعادته وسروره هي مع الواحد الأحد. ولهذا فإن الصوفي يائس مما في أيدي الخلائق لا عن عجز منه أو عدم استطاعته بل عن طريق زهد إرادي نتج عن مقارنته بين الحق وبين ما عداه.

وقال "**أبو حمزة البغدادي**: "**علامة الصوفي الصادق، أن يفتقر بعد الغنى، ويذل بعد العزّ، ويفضى بعد الشهرة**"[2].

ويفهم من قول "**البغدادي**" أنه ربط التصوف بالزهد في الحياة الدّنيا، والتخلص من مادياتها ومغرياتها، كالمال والغنى والشهرة، والإسلام الحق يدعو إلى قريبة الإنسان تربية إسلامية صحيحة حتى يكون مستقيما في حياته ويخضع لأوامر الله ورسوله عن قناعة كاملة وهذا ما اصطلح عند أهل التصوف بالتصفية والتحلية وبالنظر إلى الأقوال المتقدمة نجد أن كل تعريف من تعريفات لأئمة التصوف فالمنتسبين إليه يشير إلى جانب من الجوانب، وهذا الجوانب مجتمعة تشير إلى جوانب عظيمة من الدين الحنيف فهو إخلاص، وزهد، وأخلاق ومجاهدة، وترك للتكلّف. وفي موضع آخر يرى أن "**السراج الطوسي**: "**التصوف ونعته وماهيته فقد سئل محمد بن علي القصاب ــ وهو أستاذ الجنيد ــ رحمه الله، عن التصوف ما هو؟ قال**: "**أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم من رجل كريم مع قوم كرام**"[3] .

---

[1] ـ فيصل بدير عون: تصوف الإسلامي الطريق والرجال، د ط، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين الشمس، 1983، ص 18.

[2] ـ المرجع السابق،ص 36.

[3] ـ السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، د ط، دار التوفيقية للطباعة، مصر، د س، ص 20.

سئل "**رُوَيْم بن أحمد رحمه الله عن التصوف فقال: "استرسال النفس مع الله تعالى على ما يرديه**"[1]، وسئل "**سمنون رحمه الله عن التصوف فقال: "أن لا تمتلك شيئا ولا يملكك شيء**"[2]، وسئل "**أبو محمد الجريري رحمه الله عن التصوف قال: "الدخول في كل خلق مني والخروج من كل خلق دني**"[3].

نلاحظ من خلال هذه التعريفات التي سمعها "**السراج الطوسي**" عن أئمة وشيوخ الصوفية والمنتسبين أن التصوف أولا أخلاق كريمة وما بعدها أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم على يد محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم ومن تبعه من قومه الصالحين.

ويزداد تعريف "**الشيخ سمنون**" وضوحا إذا كتبناه على الوجه التالي: التصوف ألا تملك شيء غير الله وألا يملك شيء غير الله هذا إن جاز لنا استخدام شيء في حق الله. المهم هو أنه لا ينبغي لنا أن نهتم بشيء أو نستغرق في شيء أو تصرف إلى شيء إلا إلى الله.

ولا ينبغي أن نكون عبيدا لا لمال أو ولد أو سلطان أو غير ذلك هذا سوف يشغل قلبنا عن ذكر الله وما أدرك ما ذكر الله، لهذا ينبغي أن نكون إلا له سبحانه وتعالى لكي لا يكون إلا لنا.

وفي موضع مماثل يرى "**السري السقطي**" بأن التصوف ثلاث معان: "**وهو الذي لا يطفئ نور معرفته نور ورعه، ولا يتكلم بباطن في علم ينقضه عليه ظاهر الكتاب وفلسفة، ولا تحمله الكرامات على هتك أستار محارم الله**"[4].

وهذا التعريف الذي أورده "**السري السقطي**" تعريف في غاية الأهمية من حيث أنه يشير إلى أن الحياة الباطنية للصوفي سر مر أسرار الله لا ينبغي أن يطلع أحد عليه. ولا ينبغي للصوفي أبداً أن يكشف عن ما يحدث له أو ما يمكن أن يحدثه هو تجاه الآخرين. لهذا لا

---

[1] ـ المصدر السابق: الصفحة نفسها.
[2] ـ المصدر نفسه: الصفحة نفسها.
[3] ـ نفسه: الصفحة نفسها.
[4] ـ فيصل بدير عون: التصوف الإسلامي الطريق والرجال، ص 19.

ينبغي أن يطفئ نور المعرفة نور الورع والتقوى وخشيه الله. أما علاقته الخاصة مع الله فهذه مسألة لا يستطيع أحد أن يتدخل فيها.

معنى هذا أن على الصوفي أن يميز بين سلوكه مع الناس وبين سلوكه مع الله، والمهم هو أن لا يتخلى أبداً عن المشاركة في عبادة الله كما يفعل المسلمون.

ولبعض المشايخ في التصوف ثلاثة أجوبة: "**جواب بشرط العلم، وهو تصفية القلوب من الأكدار، واستعمال الخلق مع الخليفة، وإتباع الرسول (ص) في الشريعة، وجواب بلسان الحقيقة، وهو عدم الأملاك والخروج من رِق الصفات، والاستغناء بخالق السموات، وجواب بلسان الحق، أصفاهم بالصفاء عن صفاتهم، وصفاهم من صفاتهم فسموا صوفية**"[1].

وكذلك يول "**أبو محمد رويم**" في التصوف أنه: "**التمسك بالفقر والافتقار والتحقق بالذل والإيثار وترك التعرض والاختيار**"[2].

هذا أيضاً تعريف من التعريفات الهامة للتصوف، وهو يتناول أكثر من ناحية من نواحيه، فهو أولاً يشير إلى أن الفقر المادي أي الزهد في الدنيا وذلك حينما يقول (التمسك بالفقر) أي على الإنسان دائماً أن يظل متمسكاً بالزهد في الدنيا وما فيها من شهوات حسية ومتع مؤقتة زائفة حتى لا يغتر بها. ثم إن هذا التعريف يشير إلى أمر آخر هو (التمسك بالافتقار)، والمقصود هنا أن يظل المرء متمسكا مرتبطا بالله مشغولاً به لكي يظل حبل الاتصال مهدوداً، وتظل المشاهدة حاصلة والافتقار هنا يعني الافتقار إلى الله وأما ما يقصده "**محمد بن رويم**" بـ (التحقق بالذل والإيثار) هو أن يضفي بكل شيء من أجل الله. إن كل شيء عند الصوفي يكون حقيراً مهما كان شأنه إذا قيس بالذات الإلهية.

أما قوله (وترك التعرض والاختيار) فيقصد به أن على الصوفي أن يوافق الحبيب على كل ما يطلبه منه وإن لا يرفض له طلبا وفي هذا الصدد يقول " **ذو النون المصري**: "**الصوفي هما الذي لا يتعبه طلب ولا يزعمه سلب**"[3].

---

[1] ـ القشيري: الرسالة القشيرية، ط 1، المكتبة العصرية، لبنان، 2001، ص 239.
[2] ـ فيصل بدير عون: التصرف الإسلامي الطريق والرجال، ص 20.
[3] ـ القشيري: الرسالة القشيرية، ص 21.

وباختصار شديد نقول بأن على الصوفي أن ينطق بلسان من يحب فيكره ما يكرهه الحبيب ويحب ما يحبه ومن يحبه.

وفي سياق مغاير يقول "**أبو الحسين بن منصور الحلاج: "الصوفي وحداني الذاتي لا يقبله أحد ولا يقبل أحداً**"[1].

فهذا التعريف الذي ورد على لسان الحلاج يميز في الحقيقة تصوف الحلاج نفسه ويعتبر عن تعبيرا دقيقا. ذلك أن التصوف الذي سعى إليه كان متميزاً بوحدة الوجوه، اتحاد اللاهوت بالناسوت بحيث يصير الإنسان هو الله والله هو الإنسان كما حدث بالنسبة للمسح عليه السلام. فالحلاج يرى أن الصوفي وقد وصل إلى الفناء في الذات الإلهية أصبح واحداً لأنه لا يوجد إلا إله واحد. فهو من هذه الناحية وحداني الذات لا يقبل أحد من حيث أنه يرفض الثنائية رفضاً قاطعاً. أضف إلى ذلك أن الصوفي من ناحية ثانية، المتوحد بسلك سلوكا خاصا لا يقرّه عليه الناس ولا يقبلونه منه لأنهم ينكرون عليه أفعاله وأقواله. كيف لا وهو ينطق بلسان الحق وهو ينطقون بلسان الزور وهو يتكلم بلسان السر الإلهي وهم يتكلمون بلسان العقل والمنطق.

ويضيف "**أبو الحسين النوري: "تعريفا آخر في مجال التصوف فيقول: "أخص خصائص الصوفي السكون عند العدم والإيثار عند الوجود**"[2].

وما يميز هذا التعريف أنه يكشف عن ناحية هامة من نواحي التصوف وأقصد بها إجماع الصوفية على الإيمان بقضاء الله وقدره والتوكل عليه في كل شأن وشؤونهم، وأننا في تدبيرنا شؤوننا وسعينا في هذا الطريق أو ذاك إنما نحن في الحقيقة ننفذ الإرادة الإلهية التي شاءت لنا هذا. ونحن إنما نخضع خضوعا كاملاً لعلم الله الذي لا يتبدل ولا يتغير ولا يخطئ.

وفي هذا الصدد نقول أنه ينبغي على الصوفي إذا فقد مالاً أو ولداً أو جاها إذا كان له جاه، أو أصيب بمرض ما أن لا يشكو ألمه وحزنه لأحد بل ينبغي أن يظل ساكنا ثابتا مؤمنا

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 21

[2] ـ المرجع نفسه: ص 20.

بقضاء الله وقدره. أما ما يقصد بـ (الإيثار عند الوجوه) فهو أن على الصوفي إذا رزقه الله بولد أو مال أو أية متعة من متع الدنيا أن لا يبخل بشيء من ما رزقه الله على أهاله وعشيرته ووطنه.

الفصل الأول

تجليـــات الرمـــز

إن الحديث عن الرمز في الشعر، قديم قدم الآداب سواء العربية منها أم الغربية، برز استعماله عند أعداد من الشعراء الذين يريدون التعبير عن أفكارهم بطريقة غير مباشرة فالرمزية مصدر صِيغَ من الرمز للدلالة على مذهب أدبي اً وفلسفي، وهي في الأد ب على نوعين: عام وأدبي (خاص).

أما الرمز العام أو الرمز التواثي أو القديم، رمز يمتلك "أساساً من الدين أو التاريخ، أو الأسطورة فيتداوله غير واحد من الشعراء، م سرتلهمين جوانبه التراثية وطاقات إيحائه الكامنة فيه"[1]، إما مكاناً أو شخصية أو حدثاً...من التراث القومي أو العالمي مستقرّاً في اللاوعي الجمعي بتعبير "**يونج**" **(Young)** ومن هنا كان استحضار الرمز التراثي في النص الشعري يستثير خبرة، قصة، معاناة، تضحية، بُعداً إنسانياً، مشتركاً بين المبدع والمتلقي، عندئذ يعتبره منطلقا تنجدل فيه التجربة المعاصرة " **وبذلك يتحقق حوار الذات عبر الآخر، فعندما تكون القصيدة هي حوار الذات فقط، تتحول إلى أحجية، إلى قصيدة مغلقة**" [2] ومادامت اللغة العادية غير قادرة على حمل أبعاد تجربة المبدع بدلالاتها الوضعية، فالشحنة الإيحائية والطاقة التكثيفية المختزنة في الرمز القديم تضطلع بالمهمة، وإن توظيفه " **يثري تجربته الشعرية ويمنحها شمولاً وكلية وأصالة وفي نفس الوقت يوفر لها أغنى الرسائل ال فنية بالطاقات الإيحائية**"[3]، لأنها تضرب على وتر مشترك في اللاوعي الجمعي "**فذكرها يعيد التفصيلات التي تحيط بها من حيث دورها التاريخي، ومكانتها في زمنها**"[4].

ومن هنا تبرز أهمية قدرة المتلقي على الفهم، تلك التي جعلت منه المبدع الآخر للخطاب الشعري، إذ تعتبر قلّة خبرة المتلقي أكبر عقبة في عملية التفاعل مع الخطاب الحداثي الذي يحتفي بالثقافة ويشدد عليها.

---

[1] ـ يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء (دراسة تحليلية جمالية)، دار البعث، الجزائر، 1987، ص 336.

[2] ـ محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ط 1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2003، ص 111.

[3] ـ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998، ص 93.

[4] ـ المرجع نفسه، ص 126.

ولكن هذه الرموز لا تكتسب قيمتها لمجرّد قدمها، أو ارتباطها بتاريخ أمته أو عقيدتها أو حتى بكونها تراثاً عالمياً إنسانياً، ما لم "**تكن ذات سمات دالة ومتجددة، يجد الشاعر فيها ما يجعلها قادرة على حمل أعباء تجربته، ويرى أنها مناسبة لظروف حياته، ومتطلبات عصره**"[1]. فقيمة الرمز تأتي من التجربة ذاتها، ولا تجلب إليها حتى يكون الرمز مكوناً دخيلاً على النص لمجرد استعراض سعة إطلاع الشاعر، أو نوعً من التقليد، ذلك كله خروج عن روح الرمز وطمس لمعالمه "**لأن أصالة الموروث شفيعاً لقصور الشاعر، أو تقصيره في تمثل التجربة الإبداعية، وصياغتها فهذا الموروث لا يحقق غايته الفنية، ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنية الشعرية ذاتها**"[2].

وإذا سلّمنا جدلاً أن جيلاً من الشعراء عاشوا ظروفاً مشتركة وانفعلوا بها، ألا يولّد ذلك لديهم تجارب متشابهة إن لم تكن نقل متطابقة، وإذ هم يعبرون عنها يتسولون بتلك الرموز العامة، فتقفز دلالتها إلى الذهن بشكل من أشكال الاصطلاح، وتصير مدلولاتها عندئذ مهددة بالانزلاق نحو الابتذال، كل ذلك بزعم عُمقِها وخصوبتها، إلا أن ذلك لا ينجح دائما، لأنه بحاجة إلى مهارة عالية يشترطها توظيف هذه الرموز، ولا يفي بالغرض جعلها وعاء لقضايا أو أفكار أو هموم الشاعر وحسب، لأن في ذلك قبل كل شيء إساءة لها من الناحية الفنية.

كما لا يكون مجرّد الانبهار بواحد من هذه الرموز، طريقاً إلى تكراره لضرورة أو لغيرها، لأنه يترتب عن ذلك افتعال وتحميل للرمز أكثر مما يحتمل، فيبدو مقحماً على السياق وفي ذلك خطورة لا تقل عن منزلق الاصطلاح.

وحتى يتجنب الشاعر هذه النقيضة أو تلك فإن "**منازلة من طراز خاص ينبغي أن تحدث بين الشاعر الحديث من جهة، وبين ماضي الرمز أو ميراثه الراسخ من الدلالة (...) إن المنازلة بينهما قد تظل ملتهبة باستمرار متجددة دائمة التوتر**" [3]، لأن دلالة الرمز العام لا يمكن سترها كلّية فهي تظل بين الحين فالآخر، أما إذا نقلها الشاعر إلى سياقات جديدة

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 125.
[2] ـ ينظر: محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: ص 129.
[3] ـ علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ط 1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003، ص 48.

وصارت لصيقة بها في قصائده، وألحت علينا دلالتها الجديدة فإننا تكون بإزاء نوع آخر من الرمز، يفرج من دائرة العام إلى دائرة الخاص "**ويأتي هذا الرمز الخاص ليشكل مجالاً رحباً لحركة الشاعر، يجد فيه حرية أكثر وفرصة أكبر لاختيار رمزه الذاتي، الذي يتمثل فيه تجربته بشكل أشد خصوصية وأصالة**"[1].

ويستند الرمز الخاص بشكل أساسي على السياق والتجربة الشعورية التي انبثق منها، لأنه يلغي الاصطلاح تماماً ويهدف إلى نفسي الدلالة الوضعية، ومن هنا اكتسى بالغموض، فالمتلقي يجد عنتاً كبيراً في التعامل معه خصوصاً إذا لم يتعقب دلالته في أكثر من عمل من أعمال الشاعر وقد كان الرمز الخاص مجالاً رحباً كثيراً ما نجح الشعر في توظيفه وتفجير طاقاته الإبداعية، حتى "**كاد كل شاعر يعرف برمزه المبتكر** "[2]، أو مجموعته الشخصية من الرموز التي تختزل بمعجمها معاناته، وتكشف عن اهتماماته الفكرية وميولاته الفنية، كما وتشكل سمة بارزة في أسلوبه، وتأخذ حيّزاً من لغته.

وإن مهمة الشاعر تفجير الانفعالات والتعبير عن التجارب الإنسانية بلغة راقية، ولا يتأتى له ذلك إلا حين يضغط على كلماته ضغطاً يجرّدها من معانيها المعجمّية، ليكسبها تجريد أو تكثيفاً بإضفاء معان جديدة عليها، والرمز الخاص يتبلور عادة في كلمة واحدة، كأن يكون شخصية يبتكرها الشاعر ويجسد فيها أفكاره وآراءه ويعبّر من خلالها عمّا يريده، وكثيراً ما كانت عناصر الكون والطبيعة أيضاً مصدراً له، إذ "**يقوم الرمز الطبيعي معبراً آخر للشعراء لتوحيد الذات بالعالم، والتعبير عن دلالات تجربتهم باستبطانهم لطاقات هذا الرمز وشحنه بحمولات شعوريّة وفكريّة جديدة**" [3]، كالليل، والبحر، والرمل، والريح، والضياء...ولكنها لا تكون مهرباً يلجأ إليه كما يفعل الرومانسيون، بحيث تكون عندهم غاية في حد ذاتها. إنما يختار الشعراء منها بهدف الرمز ما يلائم طبيعة شعورهم "**فيخطفوه الأشياء خطفا لا يخضع لسياق معين، أو**

---

[1] ـ إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 280.

[2] ـ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، ط 3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص 218.

[3] ـ إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 282.

منهجية محددة ويدخلونها في صميم الصراع الانفعالي، أي ليخرج من خلال ذلك نسيج أدبي تتلاحم، لا سبيل إلى خصم الصور الفنّية عن محتوياتها"[1].

فتنتفخ دلالة الرمز الخاص على الغموض نتيجة تفاعل ذاتي معها ضمن تجربة جديدة تنأى بها عن أكثر التوافقات فكرياً وتاريخياً وأسطورياً، وتتمزق منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والساقية التي تكون متسربة في ذهن القارئ حول نص ما، قبل الشروع في قراءة النص "**بحيث يصير محفزاً دائماً يدفع إلى البحث عن المعنى الحقيق المنوط بهذا الرمز، وبالتالي تولد لذّة متجددة في كل قراءة، تسمى ـ المسافة الجمالية ـ وهي تعبير عن مقدار مخالفة النص لتوقعات القرّاء**"[2].

وينجح الرمز إذاً انفتح على التعدد، لأنه متى كفّ عن ذلك ثبتت دلالته، وكفت عن توليد قراءات جديدة.

1 ـ 1 ـ مفهوم الرمز:

أ ـ لغة:

اتفقت المعاجم العربية على أن مادة "**رمز**" تعني لغة "**الإشارة والإيماء**" غير أن الاختلاف فيها يقع في وسيلة الإشارة والإيماء، أتكون باللفظ أم تكون بأحد الجوارح أو بغيرها من الأشياء؟

ذهب "**الزمخشري**" إلى القول بأنها تكون "**بالشفتين والحاجبين**" وضرب مثالاً لذلك حيث قال: "**دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا**"[3].

وفي موضع آخر فسر كلمة "**رمز**" في قوله تعالى: "**قَلْ ربِي اجعلْ لِي آيةً قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً...**"[4].

---

[1] ـ ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2، الرمزية، ط 1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982، ص 42.

[2] ـ عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 163.

[3] ـ الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1965م، ص 251.

[4] ـ القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 41.

ويتضح لنا من الآية أن الله عز وجل أمر "**زكرياء**" حين طلب منه آية له، أمره بعدم الكلام مع الناس ثلاثة أيام على التوالي، بل عليه أن يتواصل معهم بالرموز والإشارات الدّالة.

أما "**الجاحظ**" فيرى أن الإشارة زيادة على الجوارح يمكن أن تكون كذلك: "**بالمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف**"[1].

إلا أن "**ابن منظور**" كان أوضح من غيره وأكثر توسعاً وإبانة رغم أنه لا يخرج عن كون "**الرمز هو الإشارة**" بأحد الجوارح أو غيرها من الوسائل المتاحة إذ يرى أن الإشارة تكون أيضاً: "**تصويتاً خفياً باللسان كالهمس ويكون تحريك بكلام غير مفهوم اللفظ من غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفتين وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحجابين والشفتين والفم والرمز كما أشارت إليه في اللغة كما أشرت إليه مما يبان بلفظ**"[2].

"**الرمز أو اللغز هو الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصد قائله، وكذلك منزلة العالم في الوجود أما أوجده الله لعينه وإنما أوجده لنفسه**"[3].

ومن ثم فإن الذي يقوم بالدور الفعّال في الدلالة الرمزية هو المدلول الكامن وراء هذه الظواهر وهذا ما جعل "**سوسير**" **(F.D.Saussur)** بصفة بقوله: "**ما يتمز به الرمز هو أنه ليس دائماً كامل الاعتباطية،إنه ليس فارغاً، إن هناك بقايا الرابطة الطبيعية من الدال والمدلول، إن الميزان كرمز للعدالة لا يمكن تعويضه بأي شيء كالدبابة مثلا...**"[4].

يقول "صلاح فضل": "إن الكلمات مجرد علامات أو إشارات للأشياء ويعني بهذه العلامات الكل المزدوج الذي يفيد الدال والمدلول معاً، وبذلك لأن العلاقة بين العلامة ومناها اعتباطية، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية بسببه بين الدال والمدلول، كأن يقول: إن الماء رمز للصفاء، فبينما ينطبق الدال على المدلول تماما في حالة العلاقة اللغوية فإن الأمر

---

[1] ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ج 01، دار التراث العربي، بيروت، لبنان، 1968م، ص 57.
[2] ـ ابن منظور: لسان العرب، ج 5، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955م، ص 356.
[3] ـ ابن عربي: الفتوحات المكية ، ج 3، ص 196 - 197.
[4] ـ الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 199.

يختلف عن ذلك في الرمز الذي يرتبط ارتباطاً قوياً في تكوينه بما يطلق عليه السيميولوجية أو علم العلامات"[1].

إذن فالرمز وفق هذا المفهوم يستلزم الخبرة بما تكنه المحسوسات الخارجية من جمال أو علاقات ترسم مدلولاً معيناً، وتؤدي إلى مزيج من الواقع والشعر، ويكون الرمز ساعتها من لمحات الوجود الحقيق يدل عند الناس ذوي الإحساس الواعي على الشيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية، دلالة تقوم في يقين باطني مباشر.

ويعرفه "**ابن رشيق القيرواني**" قائلاً: "**أصل الرمز، الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة...والإشارة من غرائب الشعر وملحه تدل على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق والماهر، وهو في كل نوع من الكلام لمحة دالة واحتضار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيداً من ظاهر لفظه**"[2].

وما يلاحظ أن هذا التعريف لم يضع فرقا بين الرمز **(Symbole)** والإشارة **(Signal)**، في حين أن لكل واحد منهما مفهوماً خاصاً، فالرمز قد يوحي بتأويلات مختلفة ويشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها البعض. أما الإشارة فلها دلالة واحدة لا تقبل التنويع، ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها، فالمصباح الأحمر في الطريق تعارف الناس على أنه إشارة إلى معنى (قف) وليس له معنى آخر، في حين أن الرمز تعبير يومئ إلى معان تعرف بالحدس[3].

ويعرف "**أدونيس**" الرمز بأنه: "**اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له**"[4].

---

[1] ـ صلاح فضل: (نظرية البنائية)، ط 1، الهيئة العصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 29.

[2] ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 1، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1972م، ص 302.

[3] ـ سعيد شيبان: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة مولود معمري ـ تيزي وزو ـ، 2000 - 2001، ص 7.

[4] ـ أدونيس: زمن الشعر، ط 1، دار العودة، بيروت، لبنان، ص 160.

ب ـ اصطلاحاً:

عرف الأدباء التعبير الرمزي في أدبهم قبل الإسلام وبعده، إلا أنهم عرفوه قبله باعتباره ذوقاً يتذوّقونه بمعناه لا بلفظه الصريح، أما بعد الإسلام فقد عرفوه مصطلحاً نقدياً متداولاً بلفظه أحياناً وما ينوب عنه من المصطلحات في أكثر الأحيان كالإشارة والمجاز والبديع.

فإذا كان الرمز بمعناه الاصطلاحي الحديث هو: "**الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح**"[1].

فقد عرف كثيراً من أشعار المتقدمين والذين لم يقصدوا إليه وإنما يجيء حفو الخاطر، فيكون في الأدب محفوظاً ولا يفسد له ذوقاً، أما المتأخرون فقد قصدوه قصداً، وبالغوا في توظيفه فلم يقتصر على الأسلوب الرمزي فحسب وإنما تجاوز ذلك كلّه إلى أن صار الموضع كلّه رمزياً في كثير من الأحيان[2].

فالرمز الأسلوبي بمفوهمه العام في كونه مجرد لفظ أطلق وأريد به معنى خفياً، فيطوى حينئذ معنى اللفظ الحقيقي لعلاقة بين المعنيين، الحقيقي والمجازي مما يجعل أسلوب الأديب يتراوح بين الحقيقة والمجاز وبين المباشرة والإيحاء، فيكون النص كلّه رمزياً، كما لا يكون مباشراً[3].

وقد وضّح "**بول ريكور**" **(Paul Ricour)** علاقة الرمز بالاستعارة حيث أشار إلى أن الاستعارة في الحقيقة ليست سوى إجراء لغوي أي شكل غريب من أشكال الإسناد يختزن في داخله قوة رمزية، كما أنها تزوّد للغة بعلم دلالة ضمني للرموز، وما يبقى مختلطاً، في الرموز هو دمج شيء بآخر، ودمجنا للأشياء والتجارب اللانهائي بين العناصر يتم توضيحه في توتر

---

[1] ـ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، د ط، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987، ص 398.

[2] ـ ينظر: ابن معتز: طبقات الشعراء، د ط، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، 1956، ص 05.

[3] ـ ينظر: درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، د ط، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1972، ص 237.

المنطوق الإستعاري، ويظل الرمز أكثر دلالة من الاستعارة في كونه يحمل ظاهرة ذات بعدين بحيث يشير الوجه الدلالي إلى الوجه اللادلالي.

وكذا يعتبر الرمز مقيداً بطريقة لا تتقيّد بها الاستعارة، فللرمز جذور تدخلنا إلى تجارب غامضة مفعمة بالقوة، أما الاستعارات فليست سوى السطوح اللغوية للرموز زهي تدين في قوتها على الربط بين السطوح الدلالية والسطوح ما قبل الدلالية في أعماق التجربة الإنسانية لبنية الرمز ذات البعدين"[1].

إن وراء الواقع أموراً ربما ليس لها معادل فكري فيقوم الحدس بدوره في مساعدة الرمز على مجاوزة صعوبة المعرفة الكونية، وتكون الرمزية وقتها "**محاولة لاختراق ما وراء الواقع، وصولاً إلى عالم من الأفكار سواء كانت تعتمل داخل الشاعر، ربما فيها عواطف أو أفكار بالمعنى الأفلاطوني، بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوقف إليه الإنسان**"[2].

وبالطبع إن هذه المهمة لا تكتفي فيها مجرد المجاوزة في الزمن، ولكن لابد من الغوص في التجربة الرمزية واستخراج جوهر اللغة الكامنة في العلاقات بين الصور التي تتوحد فيها مختلف الأحاسيس المنغرسة في شعور الشاعر، واستكشاف المكونات الداخلية داخل البناء الشعري، وما يتشكل داخله من علاقات باطنية، وما يحمله من قيمة ايجابية تمثل قيمة الرمز وسرّ متعته.

وإن استخدام الرمز يظل مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بفكر الإنسان وبوعيه وبميوله ونزعاته الروحية والعقلية، فكلمة رمز في اليونانية "كانت تعني (قطعة من خرف) أو من أي إناء ضيافة، دلالة على الاهتمام بالضيف، والكلمة في أصلها مشتقة من الفعل اليوناني الذي يعني (ألقي في الوقت نفسه)، أي هو يعني الجمع في حركة واحدة، بين الإشارة والشيء المشار إليه"[3]، أي أن فكرة التشابه بين الإشارة والمشار إليه كانت موجودة في الأصل.

---

[1] ـ ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، ط1، تر: سعيد الغنمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 115 - 116.

[2] ـ تشارلز تشادويك: الرمزية، تر: نسيم إبراهيم، د ط، دار الهيئة، 1992، ص 46.

[3] ـ هنري بير: الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1981، ص 7.

إن الرمزية بشكل واضح هي طريقة أدبية تمتاز بكثرة مؤلفات ذات معنيين أعني بذلك أن رمزيتها تعتمد على القصة الأسطورية أو المجاز أو الاستعارة، وبصفة عامة كانت حقيقتها تتميز برد فعل على حقبة سابقة كان الشعراء فيها مهتمين بإصابة المعنى وتدقيقه مع مراعاة الواقع، وهكذا اتجه الفن نحو الحلم والأسطورة ليأخذ منها مواضيعه، واجتهد أهله أن يعطوا لمؤلفاتهم معنى موغلاً في البعد، وذلك باستيحائهم معانيهم من الأفكار الفلسفية والدينية.

وإذا ما عرضنا لبيان الرمز بمعناه العام الواسع، فهو تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة، أو حكاية بينها وبين الفكرة المناسبة، وهكذا يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي، وفي المأساة والقصة وفي أبطالها، اتخذه الناس قديما ليبروزوا قيمة الفكرة بواسطة الاستعارة الحسية، أو ليخفوها كما هو الشأن عند الصوفية.

ومن غايته كذلك تزيين الفكرة وتجنب الاعتراف الشخصي، ولذلك يجب أن يظهر المؤلّف مأساته الشخصية في قالب موضوعي، سواء كان القالب حكاية أم بطلان شبيها به.

هناك من يرى الرمز: "**وجها مقنعاً عن وجوه التعبير بالصورة** "[1]، ويعتبره "**تندال (Tindal)** في كتابه (الرمز الأدبي): "**تركيباً لفظياً أساه الإيحاء ـ عن طريق المشابهة ـ بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر** "[2]، وعدّه آخر بأنه: " **الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار أن المعنى الظاهر مقصود أيضاً**" [3]، واعتبروه أيضاً: "**هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرّمز هو قبل كل شيء خفي وإيحاء، وإنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون من وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المحتم واندفاع صوب الجوهر**"[4].

---

[1] ـ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط 5، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988، ص 195.
[2] ـ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1978، ص 41.
[3] ـ إحسان عباس: فن الشعر، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996، ص 200.
[4] ـ مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية، د ط، منشأة الإسكندرية، 1987، ص 72.

ولقد تطرّق أحد أقطاب الرمزية، وهو "**ميلارميه**" **(Malarmé)** إلى الرمز، وألمح إلى أنه: "**فن إثارة موضوع ما شيئاً فشيئاً، حتى يكشف في النهاية عن حالة مزاجية معينة، أو هو فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلاً عاطفياً، وأضاف إذ هذه العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات**"[1].

ومن خلال استعراض التعريفات السابقة يتضح لنا مدى الاختلاف والتباين في الآراء ووجهات النظر حول مفهوم الرمز، وأنه لم يخضع لتعريف ومفهوم محدد، وهذا راجع إلى أن الرمز: "**كمصطلح أدبي ليس له معنى واضح، فهو ضباب مشع أكثر منه منطقة محددة** "[2]، فلا توجد له مواصفات معينة في الأدب وهو يعلو التحديد والتعيين كما يمكن اعتبار الرمز من المفاهيم التي: "**تعرضت لاستعمالات يصعب حصرها خاصة، وإن كل علم يستخدمه بطريقة أو بأخرى، وهذا الانبهام في هذا المفهوم ليس حاصلاً بمجرد الانتقال من علم إلى آخر، بل كثيراً ما وجدناه يخضع لاستعمالات متعددة داخل العلم الواحد** "[3]، بالإضافة إلى اختلاف المناهج التي يتبناها وينطلق منها الباحثون، ولكن على الرغم من اختلاف الباحثين حول مفهوم محدد للرمز، فإن هناك اتفاقاً بينهم يكمن في أن الرمز يقوم ويعتمد على الإيحاء، وتجاوز السطح إلى العمق والجوهر، وتجاوز أشكال الواقع اليومي ممتزجاً بالذات المبدعة ومتسقاً مع رؤيتها الفنية.

وإذا كان الإنسان قد عرف التعبير الرمزي قديماً، وكان استقدامه في الأب يرجع إلى الأدب نفسه، فإن التطور الكبير والهائل الذي طرأ على مفهوم الرمز يعود إلى ظهور الحركة الرمزية غي الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وذلك يعد صدور البيان الأوّل للحركة في 18 سبتمبر 1886م، حين أعلن "**جان موریاس**" **(Jean Manriac)** مبادئها في صحيفة

---

[1] ـ تشارلز تشادويك: الرمزية، د ط، تر: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997، ص 40.

[2] ـ الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط 1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1990، ص 189.

[3] ـ المرجع نفسه: ص نفسها.

"**الفيجارو**" **(Le Figaro)** وهي أن الرمزية عدو للتعليم والتقدير والخطابية والمشاعر المزيفة لكنه يعبر عن الفكرة ويبقى تابعاً لها.

وليس معنى صدور أول بيان للمدرسة الرمزية سنة 1886م، أن هذه السنة تعتبر البداية الحقيقية لتبلور هذا المذهب الأدبي، وأنها الحد الفاصل والحاسم بين الرمزية وما سبقها من مذاهب، فمن الخطورة أن يعمد المرء إلى تحديد تاريخ الحركات أو المذاهب أو المدارس الأدبية تحديداً صارماً وفق تواريخ زمنية دقيقة لأن المذاهب الأدبية متداخلة ومتشابكة وأن ظهور أحدها لا يعني انسحاب وانزواء غيره وموته، بل تستمر آثار وأنصار المذاهب الأخرى، وبذلك يجب أن يكون التحديد على سبيل التقريب، وتوضح النزعة الغالبة على كل فترة من فترات التاريخ الأدبي، وبيان اللون الغالب على الأدباء في كل منها.

"**والمدرسة الرمزية لم تنشأ من فراغ، لأن ظهور أية مدرسة يكون قد تم التمهيد لها بظروف وأحوال ومناخات مختلفة، أدت إلى ظهورها، واستدعت انبثاقها وفلسفات ارتكزت عليها فكرها واستندت إلى مبادئها، كما كانت ردّ فعل ضد بعض المذاهب الأدبية التي فقدت الكثير من مبررات وجودها في تلك الفترة، بحيث أصبحت غير قادرة على مواكبة العصر، والتعبير عن روح المرحلة، وفي بعض الفلسفات التي كانت سائدة، وثبت عقمها وعجزها، فكان لابد من مذهب جديد تتمثل فيه الحالة النفسية الجديدة، وأسلوب أدبي جديد، يتمثل فيه بطريقة فنّية الواقع النفسي للإنسان، فكان المذهب الذي يعتبر دعوة للغوص في أعماق النفس وتعبيراً عن الاختلالات النفسية والانفعالات اللاشعورية العميقة، ولقد استندت المدرسة الرمزية في انبثاقها وتبلورها إلى بعض الأسس الفكرية، والفلسفات المثالية التي أثرت في نشأتها، وذلك بحكم أنها مذهب مثالي، يحاول الاستعانة والاستفادة في سبيل ظهوره إلى حيّز الوجود ببعض الأفكار والفلسفات التي تنسجم مع طبيعته، وتساعد في**

تقويته، فقد لفت أنظار الرمزيين فلسفة "أفلاطون" المثالية، المتمثّلة في نظرية المثل، والتي تنكر العالم المحسوس والواقع، ولا ترى فيه سوى رموز وصور العالم المثل"[1].

وكان للعوامل السياسية السيئة التي سادت فرنسا في تلك الفترة خاصة الهزيمة التي منيت بها فرنسا على يد الألمان فيما يعرف بحرب السبعين أثّر بالغ في زعزعة القيم السائدة.

وبذلك تكون قد تضافرت عدة عوامل سياسية واقتصادية، واجتماعية، وثقافية وفنية على ظهور الرّمزية، كتعبير عن رفض غير مباشر الواقع، وترى في الفن كل آمالها، وقد أخذت الرمزية صبغت المذهب الأدبي في بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

ولاقت الحركة الرمزية صدى لها في الأدب العربي، حيث تأثر بها بعض الأدباء بنسب مختلفة، ويعد الشاعر المهجري "**جبران خليل جبران**" المبشّر الأوّل للرمزية العربية.

ونستخلص من كل ما سبق إلى أن الرمز يختلف عن الرمزية بالرغم من التأثرات والاستفادة المتبادلة بينهما فالرمز وسيلة وطريقة فنية للتعبير، استخدمه الإنسان منذ أقدم العصور، كي يتعرف من خلاله على الكون والحياة ومظاهرها ويتعمق فيها، ويُميط اللّثام عن معمياتها، ويفض أسرارها، وينظم علاقته بها، وأن الارتقاء بأساليب الرمز، وتطور مفهومه لدى الإنسان يعني: "**الانتقال باللغة من مجرد تسمية الأشياء وإلى تكوين المفاهيم المجرّدة، ويعد إنضاجاً لقدرة البشر على الوعي بمعالمهم، وعلى صياغة علاقتهم به**"[2].

فالرمز إذن طريقة في الأداء الفنّي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر، ذو طبيعة تجريدية إيحائية، تجعله يأبى على التحديد والتعيين، ويعلو على التأطير، والمواصفات المحددة: "**مفتوح الفضاء، متجدد العطاء، يستوحي مادته الأولية من حقول معرفية متعددة من الطبيعة ومعطياتها، والواقع وعلاقاته**"[3].

---

[1] ـ ينظر: نظرية المثل عند أفلاطون: تر: سمير كرم، ط6، دار الطليعة، بيروت، 1987، ص 40 - 41.

[2] ـ عبد المنعم تليمه: مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 22.

[3] ـ محمد مصطفى كلاب: الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الفاتح، 2002، ص 12.

أما الرمزية فهي مدرسة فنّية ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وكان ظهورها نتيجة ظروف وعوامل مختلفة، وردّ فعل على مذاهب أدبية سابقة، واستفادت من أفكار فلاسفة مثاليين، وشعراء سابقين، وديانات ولها أعلامها الذين ساهموا في تشكيلها وبلورتها، ورسم حدودها وإرساء قواعدها، ووضع قوانينها.

فالرمزية إذن مدرسة واضحة المعالم، مرسومة الحدود، مبنية الخصائص، مميزة السمات، محددة الأهداف والغايات، تنشد المثل، تنبذ الواقع المحسوس، وتتخذ من الموسيقى قدوة ومثلاً، وتؤمن بعالم من الجمال المثالي.

1 ـ 2 ـ الرمز الصوفي:

من أبرز ما يميّز الشعر عند الصوفية اصطناع أصحابه لأسلوب الرمز في التعبير عن حقائق التصوف ويبيّن لنا الطّوسي معنى الرمز عند الصوفية قائلاً: "**الرّمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلاّ أهله**"[1].

لذلك نجد أن المتصّوفة تعمّدوا ابتكار معجم خاص بهم يقوم على الرمز الصوفي، ويحمل خبايا وأسرار اللغة الصوفية، فالقارئ العادي للشعر يفهم فقط ما هو ظاهري، لكن الصوفي يفهم ما وراء الألفاظ لأنه من أهل الطائفة يُلم بالألفاظ والمصطلحات الصوفية، باعتبار لغتهم لغة اشارية، تخضع لقوانينها الذاتية ولتحولات عالمها الخاص، ولا تتمثّل اللّفظة بحدود المعنى الظاهر، باعتبار التصوّف خبرة ذاتية بين العبد وربّه، مما جعل منه شيئاً قريباً من الفن، والبحث عن اللّذة الرّوحية، التي لا يمكن التعبير عنها بالألفاظ في معانيها العادية.

وفي هذا الصدد يقول "**الكلاباذي**": "**اصطلحت هذه الطائفة على ألفاظ في علومها، تعارفوها بينهم ورمزوا بها، فأدركه صاحبه، وخفي على السامع الذي لم يحل مقامه، فأمّا أن يحسن ظنّه بالقائل فيقبله، ويرجع إلى نفسه فيحكم عليها بقصور فهمه عنها، أو بسوء ظنّه به فيهوس قائله وينسبه إلى الهذيان**"[2].

---

[1] ـ السراج الطوسي: اللمع في التصوف، د ط، القاهرة، 1960، ص 414.

[2] ـ الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، د ط، القاهرة، مصر، 1960، ص 88 - 89.

وقال بعض المتكلّمين "**لأبي العباس بن العطاء**": "**ما بالكم أيّها المتصوّفة، قد اشتققتم ألفاظاً أغربتم بها السّامعين، وخرجتم عن اللسان المعتاد، هل هذا إلاّ طلب للتمويه، أو ستر لعوار المذهب، فقال: ما فعلنا ذلك إلاّ لغيرتنا عليه لعزّته علينا كيلا، يشربها غير طائفتنا**"[1].

ويتضح من خلال هذا القول تساؤل أحدهم عن سبب لجوء المتصوّفة إلى توظيف ألفاظ غريبة غامضة في شعرهم واستعمال لغة رمزية غير اللغة العادية، أيضاً تساؤلهم حول لجوئهم إلى لغة الرمز كسبيل لستر أسرارهم الإلهية، وأجابه "**أبي العباس**" أنهم لجأوا إلى الرّمزية لغيرتهم ورغبتهم في الحصول على لغة خاصة لطائفتهم.

وقبل أنّ ما يميّز الرمزية الصوفية في التعبير عن حقائق التصوّف راجع أساس إلى أنهم حاولوا أن ينقلوا تجربة نفسيّة إلى الغير في لغة الأشياء المحسوسة، ثم أن استعمال الرّمز في اللّغة الصوفية، أمر يعود إلى قصور اللّغة الوضعية نفسها، تختص بالتعبير عن الأشياء المحسوسة والمعاني المعقولة، ويقول "**أبو حامد الغزالي**" في هذا الصدد: " **لا يحاول مُعبّر أن يعبّر عن الحقيقة الصوفية، إلاّ إذا اشتمل لفظه على خطا صريح لا يمكنه الاحتراز عنه**"[2].

ارتبط الرمز عند الشعراء الصوفية بالتجربة التي عاشوها وورثوا فكرها من السابقين عليهم، فنبت في ترتبها وجمع خلاصة مغزاها وفلسفتها، فوجدت فيه هي الأخرى حياتها ومنفذ التعبير الأهم عن مكنون أسرارها التي لا يجب أن يطلع عليها غير أهلها، ويعلن "**ابن الفارض**" أنه اعتمد على الإشارة والرمز بدلاً من لغة المباشرة والتصريح ويقول:

وأسماء ذاتي عن صفات جوانحي جوازاً لأسرار بها الروح سـرت

رمـوز كنـوز عن مـعاني إشـارة بمكنون ما تخفي السرائر حفت[3].

ويقول:

أشرت بما تعطي العبارة والذي تغطى فقد أوضعته بلطيفة[4].

---

[1] ـ المصدر نفسه: ص نفسها.
[2] ـ أبو حامد الغزالي: المنقذ من الظلال، د ط، القاهرة، 1316 هـ، ص 36.
[3] ـ ابن الفارض: الديوان، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، 1972، ص 149.
[4] ـ المرجع السابق: ص 142.

ويقول أيضا:

وآخر ما بعد الإشارة حيث لا ترقى ارتفاع وضع أول خطوتي[1].

فالأبيات تشير إلى أنّ استخدامه للرمز والإشارة، بدلاً من التصريح والعبارة، لإخفاء أسرار لا يجب البوح بها، بالإضافة إلى أنّ العبارة عاجزة عن التعبير عن مقدار المعارف المستكنة، يوضح أنه إذا رمز شيء فإنه سيوضح هذا الشيء بلطيفة، وأظن أن هذه اللّطيفة هي القرائن التي يجعلها مصاحبة للرمز حتى تساعد في فكّ شفرات النص، وفتح ما أغلق من أبواب فهمه وجلاء ما غمض فيه.

وقد ورد الرمز عند الصوفية على نوعين: الأوّل منهما ما كان عن وعي واتفاق ومواضعة، وأخذ سمة الاصطلاح على نحو ما يعرف بـ: " **الاصطلاحات الصوفية**" وشأنه هنا شأن الاصطلاحات العلمية الأخرى التي توجد عند المناطقة، والنحّاة، وأهل الهندسة والطب، وغيرهم، ولجأ الصوفية منذ القديم إلى استعمال هذا الرمز خشية على معانيهم من أن تضيع عند غيرهم ممّن يفهمونها، وخشية على أنفسهم من أن يُنسبوا إلى الكفر، فتتقيّد حرّيتهم وتهدّد حياتهم، وبخاصة من الفقهاء الذين يقول عنهم "**ابن عربي**" متبجحاً بمذهبه طاعناً في كلامهم: "**وما خلق الله أشقّ، ولا أشدّ من علماء الرّسوم على أهل الله المختصين بخدمته، العارفين به عن طريق الوهب الإلهي، الذين منحهم أسراره في خلقه، وفهمهم معاني كتابه، وإشارات خطابه، فهم لهذه الطائفة مثل الفراعنة للرسل عليهم السلام**"[2].

أما النوع الآخر من الرمز فيرجع إلى تلك الحالة الوجدانية التي يعانيها الصوفي من خلال تجربته الصوفية، وتمثّل بالنسبة له نوعاً من التوتر، والانفعال لا يستطيع الفكاك منه إلاّ من خلال اللغة وحروفها، وجرسها، لكنه في هذا الوقت فقط، وقد أن الصوفي أن يعبّر عن مواجيده وأذواقه، فسوف يصطدم بأسوار اللغة التي تجعله عاجزاً عن التعبير عن حالته الصوفية، وهي حالة من الشعور تختص بكيفيتين، فهي حالة عرفانية، وحالة من الفراسة

---

[1] ـ نفسه: ص 122.

[2] ـ ابن عربي: الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 4، د ت، ص 274.

والكشف اللذين يتعاليان على العقل، وهي حالة لا يمكن الإفصاح عنها، أي لا يمكن التعبير عنها باللغة الإنسانية العادية، وتعرف فقط من ثنايا التجربة ذاتها وقد يبرّر بعضهم اللجوء إلى هذا الأسلوب على أنه نمط من أنماط التواصل الفكري التي يستطيع الصوفي أن يوصل فيها معانيه، وتقريبها إلى أذهان العامة لأنه لا يجد وسيلة أصلح منها، وقد يبدو هذا التعليل أقرب إلى الصحّة وأدنى إلى القبول، لأن العلم بخفايا عالم الغيب المجهول الذي ينكشف في رؤيا جذبيّة قلّما يحتاج إلى الإدعاء بأنه ليس في المقدور تبيانه دون اللّجوء إلى صور ومشاهد منتزعة من عالم الحس.

لهذا فقد اتخذ الصوفية لهم لغة خاصة تقوم على استعمال الرمز في كلامهم وأدبهم لأن الرموز: "**أقدر على التعبير عن عمق التجربة الوجودية الصوفية، لأنها عميقة لا تنتهي الدلالة فيها عند ظاهرها، فإن وقف المتلقي عند الظاهر، ولم يجعل همّه في إدراك الباطن، وقف دون مقصود البحث، لأن الرمز كلام يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله**" [1]، وهذا أحد الدوافع التي أدت إلى تأسيس هذه اللغة الشعرية الخاصة إضافة إلى دوافع أخرى:

أ ـ جعل الأسلوب الرمزي قناعاً يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتموها، وذلك بسبب الخلاف البيّن بين الفقهاء وبينهم، وعدم فهم الفقهاء لمعانيهم ورموزهم.

ب ـ الأسلوب الرمزي هو الطريق الوحيد الممكن الذي من خلاله يستطيعون التعبير عن رياضتهم الصوفية وعلمهم بخفايا الأمور التي لا تنكشف إلا لأهل الحقيقة.

جـ ـ الشعور بأن اللغة المألوفة عند الناس جميعاً لا تستطيع التعبير عن أفكارهم ومعانيهم فهم إذن: "**في حاجة إلى إيجاد لغة جديدة، والرمز هو اللغة التي يجب أن يتعامل بها كل مريد مع غير جنسه**"[2]، ذلك أن التعبير بالرمز: "**هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها كلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلف المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب، وما يستجيب في النفس للسحر وكل ما يخرق العادي المألوف،**

---

[1] ـ رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ط 1، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، 2007،ص 195.

[2] ـ سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، د ط، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007، ص 167.

فكما أن الحالة الصوفية لا يحكمها مقياس الحس والعقل، كذلك ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أن تعبر غماً يتناقض مع الاصطلاح والوضع، وهكذا فإن لغة الصوفي هي بالضرورة الباطنية سرية، وهي شأن جميع الأشياء السرية الباطنية، لا يمكن فهمها بمنطق ظاهر، وإنما يجب فهمها بمنطقها هي، بمنطق الباطن وحقائقها وأبعادها"[1].

إن الصوفي يسعى بكل طاقته إلى المقدس وسط عالم من المدنس، ويحتاج إلى إشباع هذه الرغبة المتعالية ذات البعد الميتافيزيقي إلى توظيف لغة خاصة قادرة على تجسيد هذا التجلي الإلهي، لغة هي نوع من الخلق، فن يحاكي ويتماهى مع ما صنعه الله حين خلق العالم، فاللغة الشعرية عند الصوفية، فعل كينونة يمدح الأسماء الأشياء وللوجود والحياة، ويعيد تعيينها وهذا ما يؤكد صحّة هذه المقولة التي ترى: "**أن هذه اللغة هي التي توحّد العالم وتظهر الباطن، وتفني البشري وتستحضر الإلهي، إنها بالفعل حالة من العشق، وفعل وجود ومعرفة وما يمحو ألهو بين العاشق والمعشوق، ويحقق الإدراك بالكشف، ويستبطن المعاني الخفية للوجود**"[2].

وفي نفس المنحى نجد اللغة الصوفية لغة غامضة ومغلقة، ولكي تفهم لابد للقارئ أن يعيش التوتر نفسه، ويعيش حالة السكر التي يصل إليها الشاعر، أما الذي يقف على حافة التجربة، فلن ينال من النص إلاّ ظاهره، لذا عليه في العمل على تفكيك الرمز والبحث في المرجعية الصوفية[3].

حيث يفهم من هذا أن اللغة الصوفية غامضة لما تحتويه من رموز وإشارات راجعة إلى المعجم الصوفي، ولكي يفهم المتلقي النصوص الصوفية عليه أن يرجع إلى ذلك المعجم، ويقوم بتفكيك تلك الرموز، بالإضافة إلى الإحساس بتلك التجربة، ويعيشها حتى يكشف عنها.

"**ومن ثمة من غير العادي والخارق غير مرئي لا يمكن التعبير عنه بالاستعمال الشائع للغة ومفرداتها، لذا ابتكر الصوفية معجم لغوي، الذي ينشأ من باطن التجربة**

---

[1] ـ أدونيس: الثابت والمتحول، د ط، دار العودة، بيروت، لبنان، 1977، ص 95.
[2] ـ سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 228.
[3] ـ المرجع نفسه: ص 232.

الصوفية لا من خارجها، ففي الخطاب الصوفي المتميّز باعتماده الرمز والإشارة والمعنى المكثف تتردد مفردات كثيرة، مع الاستعمال المتواصل والمتواتر تحوّلت إلى مفردات مميّزة مشكلة معجماً صوفياً وفي الحقيقة أن الاستخدامات الصوفية لهذه المفردات ليس موحّداً، فهناك فروق دقيقة واختلافات، وإن كانت في مجملها لا تخرج عن الإطار العام لهذا الخطاب وطبيعة التجربة"[1].

فلغة المتصوفة لغة كشف وليست لغة وصف، يمكن التحدث عنها عن طريق الرمز والإيحاء لذلك: "**كان للصوفي لا يتعامل مع الموجودات كأشكال طبيعية، ولكن كهندسة أو فضاء هندسي رمزي، ومقدس يحمل في التواءاته وامتداداته سر المعاني الإلهية وهكذا أدرك الصوفي المعاصر كيف ينفذ إلى ما وراء المألوف ويندفع نحو المطلق والدائم حتى تصبح الكتابة في حد ذاتها نوعاً من التجربة**"[2].

معناه أن لغة المتصوفة رمزية عن طريق الكشف والمجاهدة والتأويل فهي تبحث عن المقدس قصد التقرّب من الله عزّ وجل.

وفي سياق مماثل لم يكن همُّ الصوفي غالباً مجرّد التعبير الاختياري فإن الهاجس الذي يساكن حاله دوماً، هو كيفية التبليغ، وتبليغ وجد الصوفي إلى غيره، لا يمكن إلا أن يكون تقريباً وتلميحاً بواسطة لغة العرف المشترك علماً بأن هذه اللغة غالباً ما تعجز عن تصوير أكثر المشاعر موضوعية، لذا كان الصوفي، مهدداً في تبليغه بتجربته، بأن يقع إمّا في الاغراق أو الإلباس: "**فإن آثر من الألفاظ ما يختص بتجربته لم يكن إلا مُغْرباً، وإن اختيار من الألفاظ ما بتداوله الناس لم يكن إلا ملبسا**"[3].

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 228.

[2] ـ منصف عبد الحق: الكتاب والتجربة الصوفية، (نموذج لمحي الدين ابن عربي)، ط 1، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، 1988، ص 95.

[3] ـ لعموري الزاوي: تصوف وحوار الثقافات، (رمزية المرأة في الحب الصوفي)، مجلة الخطاب الصوفي، عدد 2، دار هومه، جامعة الجزائر، 2010، ص 190.

ويأتي قول "**أدونس**" في هذا الصدد أنّ: "**الكتابة الصوفية تشويش لنظام العالم، وأدوات معرفته، وهي بوصفها تعبيراً، تشويش لنظام الكلام المألوف...**"[1].

"**وأدونس**" هنا يرى أن الشعراء الصوفيين وجدوا القيم التي استخدموها نحو رؤيتهم للكون والحياة، وحاولوا تجاوز الواقع السطحي نحو عالم المطلق والباطن المستتر، كما أن الكتابة الصوفية صورة على المفاهيم العقلية ومنطق الأشياء. ولعل الدافع في استحضار الرمز وإيثاره هو تيقن الصوفي وإدراكه لمدى صعوبة تجاوب المتلقي مع تجربته لعمقها وكثافة دلالاتها، وسبب ذلك هو عجز الصوفيين في طوال الأزمنة من إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدّته في تصوير عالمه الجديد، فالمعاني الحسية التي يستعملها الصوفيون في الدلالة عن المعاني الروحية يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادي الذي تبدو فيه، ومن ثم استعمل الصوفيون الوصف الحسي والغزل الحسي والخمرة الحسية وأرادوا بها معاني روحية[2].

فالصوفية يطلقون الخمرة والعين والخد والشعر والوجه، ألفاظ ترمز إلى مدلولات غير تلك التي تعارف عليها الناس في دنيا الحس، فيخرجون بها عن الموضعات اللغوية والمصطلحات العادية ليلبسوها معانيهم وأسرارهم سُدّا للذريعة ودفعاُ للتهمة، أو تخفيفاً لحرج، أو ملمّة[3].

فالرمز هو الوسيلة الوحيدة الذي يمكنه أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة لذلك فإن اللغة الصوفية بإشاراتها ورموزها عالم خالص يصعب على من ليست لديه دراية، أن ينفذ معانيها، لذا فلغتهم مستقاة من المعجم الخمري أو الغزلي للتعبير عن مجتهم الإلهية وسكراتهم وغيابهم[4].

---

[1] ـ أدونيس: الصوفية والسريالية، ط 1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1992، ص 03.
[2] ـ ينظر: علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، مصر، 1404 هـ، ص 12.
[3] ـ المرجع نفسه: ص 12.
[4] ـ ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط 3، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1983، ص 63.

وعلى صعيد مغاير وجدت صلة بين الرمزية والتأويل وهي التي تحتم على قارئ الشعر الصوفي أن يتوسل في الاغتراب منه، منهج التأويل، فلم يعتمد الشاعر الصوفي بشكل خاص على الإيحاء في الألفاظ في إبراز معانيها، " **أما رموزه فأكثر ما تتجلى في عزله المادي وخمرياته، فيما يتخذ الشاعر الصوفي التعابير المادية كالقباب والأطلال والرسوم، والربوع، وأوصاف الحسية الجسدية، وأسمائها الإنسانية، والهجرة والبعد والمناجاة، والخمرة، والألحان والنديم، والكأس، كالرموز إلى مكان أو مقامات أو أحوال الصوفية حيث يشير بعضهم إلى أنها تخدم أغراضا صوفية**"[1].

ومن نماذج رموز الشعر الصوفي نجد "**ابن عربي**" الذي كان شعره ونثره **يمتاز** "**بالرمز والإيحاء والإيجاز الشديد إلى حد الإبهام وما يوافق ذلك من غموض، "فابن عربي" من أكثر المتصوفين الذين تحسسوا أهمية مكانة الأنباء بالنسبة إلى الأفلاك فرتّبهم ترتيباً وجعل لها رموزاً لتحولات وتجليات يستكملها الصاعد في معراجه، قبل الصول إلى سدرة الأنبياء المنتهى التي تنتهي عندها أعمال العباد والمثول بين يدي نور الحضرة الإلهية**"[2].

ويتضح لنا من هذا **أن** "**ابن عربي**" ألّف كتاباً كاملاً "**الإسراء إلى مقام الأسرى**" صوّر لنا عروج الروح من عالم الكون إلى عالم الأزل، حيث صاغ هذا الكتاب بأسلوب مسجّع تغلب عليه الرموز والإشارات الصوفية، ووظف استعارات تحمل معان مزدوجة، ورمزية تكشف عن أسلوب رمزي.

ومن هنا يقف الصوفي بين الاغتراب والالتباس، ثم لا يجب بدأ أن يسلك سبيل الرمز والإشارة، في التعبير عن مواجيده وخواطره، ودقائق أسراره فتارة يستعين بالخمرة وما تحدثه في شاربها وتارة أخرى يغلب عليه استخدام رمز المرأة تجسيداً لمعانيه القرب والحب الأسمى، ومن ثم يزخر أدب الصوفية خاصة بأسماء الأنثى مثل "ليلى" و"لبنى" ويريدون بحب المرأة محبوبهم الأعلى كما يقول أحد الشعراء الصوفيين:

---

[1] ـ نور سلمان: معالم الرمز في الشعر الصوفي العربي، د ط، الجامعة الأمريكية، بيروت، حزيران 1954،ص 04.
[2] ـ نذير العظمة: المعراج والرمز الصوفي، د ط، دار البحث، د ت، ص 42.

أسميط (لبنى) في نسيبي تـارة وآونـــه (سعـدى) وآونـــه (ليلى)

حذار من الواشين أن يفطنوا بنا وإلا فمن (لبنى) فتتك ومن (ليلى)[1].

بالإضافة إلى "**ابن الفارض**" سلطان العاشقين" و "**الحلاج**" و "**ذو النون المصري**" كل هؤلاء يستدعون الرمز في شعرهم وقصائدهم، ويلجأ إليه في كشف مكنوناتهم وأسرارهم.

1 ـ 3 ـ رمز المرأة (الحب الإلهي):

يشغل الخطاب الصوفي حيّزاً هاماً ضمن المساحة الواسعة للتراث الفكري العربي والإسلامي، فقد انتشرت تصوراته في مختلف بقاع العالم العربي والإسلامي، كما استطاعت أفكاره أن تتجذّر وتستقطب شرائح واسعة من المريدين والمناصرين وأن تثير غضب فئات عريضة من الخصوم والمناوئين.

ونظراً إلى أصالة وفرادة الخطاب الصوفي وما حمله من جدّة في معالجة العديد من الإشكالات والقضايا التي تعج بها المجتمعات الإسلامية فإننا ارتأينا تخصيص هذا المقال للانفتاح على هذا الخطاب والتعرف على تجربته لاسيما في علاقته بالمرأة.

لكي تنكشف لنا رمزية المرأة في الخطاب الصوفي لابد لنا أن نتعرض لمقولة جوهرية هي مقولة الحب. تتأسس تجربة الحب وتسمو عبر اجتيازها لثلاث اختبارات في مسار تصاعدي، وتتضح هذه التجربة في تمييز ابن عربي بين ثلاثة أنواع من هذا الحب: "**فاعلم أن الحب على ثلاث مراتب، حب طبيعي وهو حب العوام وغايته الاتحاد في الروح الحيواني، فتكون روح كل واحد منهما روحاً لصاحبه بطريق الالتذاذ وإثارة الشهوة ونهايته من الفعل النكاح (...)، وحب روحاني نفسي وغايته الشبه بالمحبوب مع القيام بحق المحبوب ومعرفة قدره، وحب إلهي وهو حب الله للعبد وحب العبد ربه...**"[2].

---

[1] ـ لعموري زاوي: التصوف وحوار الثقافات، ص 190.

[2] ـ ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 2، دار صادر، بيروت، لبنان، 1974، ص 11.

ونلاحظ من خلال تصنيف "**ابن عربي**" أن الصوفية صنّفوا الحب باعتباره توحيداً بين الروحي والطبيعي، بين الإلهي والإنساني، لكن أكمل المحبين من الصوفية هم الذين يحبون الله لذاته ولذواتهم في آن واحد.

اتخذ الصوفية من الأنثى رمزاً موحياً دالاً على الحب الإلهي، وحاولوا التأليف بينهما، لأن الأنثى تمثل رمزاً من رموز الجمال المطلق، وحين يبثّها الشاعر وجده فإنما هو في الحقيقة يعبّر عمّا ترمز إليه، إلى الحق والجمال إذ الحق كما يقول "ابن عربي": "**لا يشاهد مجرداً عن المواد أبداً لأنه بالذات غنيّ عن العالمين، فإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعاً ولم يكن الشهود إلا في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله**"[1].

ومن ثم يجعل التغزل بهن والتشبيب لتعشق النفوس هذه العبارات فتواتر الدواعي على الإصغاء إليها وهو لسان كل أديب ظريف فيقول:

أو نساء كاعبات نهد طالعات كشموس أو دما

منه أسرار وأنوار حلت أو علت جاد بها رب السما

لفؤادي أو فؤاد من له مثل مالي من شروط العلماء

صفة قدسية علوية أعلمت أن لصدقي قدما

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما[2].

لا يقصد بالألفاظ معناها الظاهر إنما يريد معناً خاصاً به وبالعارفين، ويلجأ إلى ذكر ألفاظ النسيب في الغزل ليجذب السامع ويستولي على لبّه وعاطفته ويقرب مشاهد التجلي الإلهي إلى النفس.

أعظم ظهور لله تعالى هو تجلّيه في المرأة للرجل وفي الرجل للمرأة، وذلك: "**أن الله أوجد هذا المخلوق المسمى إنساناً حباً له وتودُداً إليه فهو الودود، ثم ينفخ فيه من روحه**

[1] ـ ابن عربي: فصوص الحكم، تح: أبو العلا عفيفي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، ص 333.
[2] ـ ابن عربي: ترجمان الأشواق، د ط، دار بيروت للطباعة، لبنان، 1981، ص 10.

فما اشتاق إلا لنفسه، ثم اشتق له منها شخصاً على صورته سمّا امرأة، فظهرت هذه المرأة بصورة تشبه صورته فحنّ إليها الشيء لنفسه، وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه"[1].

وهذا ما جعل شعراء الصوفية يضربون بالمرأة المثل للجمال الإلهي، ويتخذونها رمزاً للذات الإلهية، ويقول "**الدسوقي**" مبيناً أن ما يذكره من أسماء إنما يشير بها في الحقيقة إلى الذات الإلهية التي هي محبوبته الحقيقة:

وما شهدت عيني سوى عين ذاتها لأن سواها لا يلم بفكـرتي
بذاتي تقوم الـذات في كـل زروة أجـدد فيها حلــة بعد حلــة
أنا موجد الأشياء من غير حاجة بكره كان الكون من غير التي
فليلى وهند والربـاب وزينــب وعلــوا وسلــمى بعـدها بثينــة
عبارات أسمـاء بغير حقيقة وما لوحوا بالقصـد إلا بصـورتي[2].

نستنتج عن السياقات السابقة أن حب الصوفي للمرأة تجربة ضرورية وامتحان عسير لابد من خوض غماره قبل ولوج تجربة الحب الإلهي والفناء في حضرة الله تعالى. فحب المرأة أداة للوصول إلى الحب الإلهي، إن الحب الإنساني بحسب "**ابن عربي**" شرط لتذوق الحب الإلهي، لذلك فالوعي بعملية اتصال الذكر بالأنثى من شأنه أن يثير وعي الإنسان بعملية الخلق الأولي: فتكون الأنثى في هذه الحالة أداة من خلالها ينتقل وعي الإنسان من الإنساني الأرضي إلى الوجودي السماوي.

"**يذهب المتصوفة إلى القول بلا نهائية صور التجلي إذ ليس لها حد تنتهي عنده، وأن الله في تجلّيه لا يتكرر، فلا يتجلى بصورة واحدة مرتين وأن كل تجلي يعطي خلقاً جديداً ويذهب بخلق...في هذا الإطار تبرز المرأة بوصفها رمزاً على الله المتجلي في شكل محسوس وصورة فيزيائية**"[3].

---

[1] ـ صلاح الدين التيجاني: الكنز في المسائل الصوفية، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999، ص 130.
[2] ـ الدسوقي: جوهرة الدسوقي، ط 1، القاهرة، مصر، ص 114.
[3] ـ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند المتصوفة، ص 143.

وهنا يمكن أن نعاين التركيب المزدوج للحب الذي يجمع بين الطبيعي والروحي، هكذا ينشط الخيال الإبداعي للمتصوف متجهاً في فعالية إلى التوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي تجلى فيها[1].

إن جمال المرأة تجلي من تجليات الله تعالى، ومظهر من مظاهر عظمته، لذلك فإن حب المرأة ميزت نبوي وعشق إلهي "**وتنكشف الأنثى بوصفها تجسيدا للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي اللاهوت في الناسوت، وشفرة أستطيقية توحي بانسجام الروحي والمادي، والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة**"[2].

وفي هذا السياق نلاحظ احتفاء الصوفية بالمرأة وحديثهم عن الأمهات والآباء الأوائل والتولج الحسي والمعنوي داخل إطار كوني حي، وكمثال على الإعلاء لمكانة المرأة يقول "**ابن عربي**": "**إن الإنسان ابن أمه حقيقة، والروح ابن طبيعة بدنه وهي أمه الذي أرضعته ونشأ في بطنها وتغذى بدمها، وإن من وقفه الله وكرم عبوديته، رجع جانب أمه لأنها أحق به لظهور نشأته ووجود عينه، فهو لأبيه ابن فراش وهو ابن لأمه حقيقة**"[3].

تتجلى الأسماء الإلهية الجمالية في الأنثى، فالمرأة هي النموذج الأعلى للجمال الأرضي، وتأمل جمال المرأة بل وتمثل الجمال الخال للمرأة عبر الحب سبيل إلى معرفة الله.

إن مغامرة الخطاب الصوفي في تجربة وصف جمال المرأة وحب الأنثى تبلغ منتهاها في بلوغ إدراك باطني للجمال الإلهي إنها مسيرة شاقة تبدأ من: "**النسبي المقيد والدنيوي وتصل إلى مراتب المطلق اللامتناهي والمقدس، ولهذا كان الشاعر الصوفي في دروب جمال المرأة مقيد، عتبة للانطلاق نحو عوالم المطلق التي تدعوا ملحة للاقتراب منه**"[4].

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 145.

[2] ـ نفسه: ص 147.

[3] ـ ابن عربي: الفتوحات المكية، تح: عثمان يحيى، مجلد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1972، ص 247.

[4] ـ سليمان القرشي: الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمال والقدسي، مجلة فكر ونقد، عدد 40، 2004، ص 60.

وكذلك يذهب "**السورياليون**" إلى تمجيد المرأة بشكل تعبدي، ويرون أنها مخلوق مختار، إنها جنّية ولها مكانها في صوفية إنسانية هي التي تلقن أصولها، وتفتح المرأة للشاعر باب جنة الأشكال والماهيات في الوجود، فالمرأة هي التي تسمح للرجل المجزّأ أن يتوحد بذاته ولحب هنا صعود نحو المقدس بل إن مفهوم المقدس كما يقول "**بنيامين بيريه**" (Benyamine Birry) يجئ مباشرة من الحب، ودونه لا يمكن فهم أي مقدس، و "**بلهيام**" (Bilhiam) يتجاوز الإنسان نفسه والمرأة هي التي تخلّصه من تفاهة اليومي لأنها تجسد سراً مشاركتها في الحياة الكونية إنها تحقق طموح السوريالية بالوصول إلى الإنسان الغير المتموضع، كما لو أنه لم يخلق بعد. فتجسّد بذلك الحرية الكامنة وهكذا تكون المرأة مستقبل الرجل وخلاصه وقدره[1].

وفي نفس السياق تعد المرأة غياب في التجربة السوريالية، ولغة الحب عندهم هي لغة الغياب، والمرأة هي ما لا ينال سرّ أو سحر، فعلاقة العاشق مع الله تتحول إلى علاقة بين محبّ ومحبوب، فالمرأة كمثل الله غياب، من حيث أنه يظلّ بعيداً على الرغم من قربه، إنّه لا ينال لحظة أن يكون في متناولنا[2].

إن المتقرب من شعر "**ياسين بن عبيد**"، لا يخطئ ملاحظة شدة احتفاءه بالعنصر الأنثوي، وبالحب الإلهي، وقد كانت المرأة فيه رمزاً حياً مثقلاً بالدلالة على المحبة الإلهية، فتضافر بذلك الحب الروحي مع الحب الإنساني، "**ومن المعروف أن المتصوفة قد عجزوا عن استحداث لغة خاصة بهم في مسألة الحب ولذلك كان شعرهم في الحب يحتمل معنيين، معنى الحب الإنساني، ومعنى الحب الإلهي، أما الرموز فهي نفسها في الشعر العربي الغزلي المعروف**"[3].

إذ لم يتسنّ التعبير عن الحب الروحي، إلا من خلال تلك الأساليب الشعرية الغزلية التي تطورت وصقلت عبر تجارب الشعراء في الحب الإنساني على مدى الأزمان: "**إذ تعتبر المرأة**

---

[1] ـ ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ط 2، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1990، ص 110 - 111.

[2] ـ المرجع نفسه: ص 112 - 113.

[3] ـ السراج الطوسي: اللمع، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بالقاهرة، مصر، 1960، ص 63.

لدى أقطاب الصوفية، قمة التجلي الإلهي فهي الوسيط الأمثل للوصول إلى الجمال المطلق لأن الحق هو الجمال الأزلي المطلق المعشوق على الحقيقة في كل جميل"[1].

ففي ديوان "**ياسين بن عبيد**" "**معلقات على أستار الروح**" نلمس وجود السمة الصوفية بشكل واضح، وقد أشار إلى ذلك الشاعر اللبناني "**محمد علي شمس الدين**" في مقدمة الديوان حيث يقول: "**فمفردات الوجد الصوفي من الخفاء والتجلي، والحب والمرض في الحب، والطريق والسالك، والروح وغصون الروح، والنار والليل والمجاذيب، والتيه وجمر التوجس، والجمر الأخضر، وليلى والتجريد والتوحد...كل ذلك وسواه هو عدّة الشاعر في قصائده، وهي قصائد عزل بل قصائد حب، وربما ذكرتنا ببعض عزل ابن الفارض"[2].**

يقول ياسين بن عبيد في قصيدة "عائد...من سفر التلوين":

ساحر أنت باندى مقلتيها أنا وحدي على نداك دليلُ

لاح في دجاي نجم بعيد وطريقي وما انطلقت طويل

لست أدري وها قريب صداها ممكنٌ لي الوصولُ أم مستحيل[3].

فالقصيدة حافلة بالدوال التي ترمز للمرأة مثل: (المقلتين، الصدى، الوصل) ولكن المرأة في هذا النصب تتخلى عن صورتها المادية الحسّية لتتحول إلى رمز روحي شفّاف يحلينا على العشق الصوفي الذي يعيّد لبّ الشاعر، ويعمّق مأساته في إمكانية الوصال من عدمه بالمحبوب، الذي يستعير له أسماء شخصيات الغزل العذري وعلى رأسهم شخصية (ليلى) التي تحظى بمركز هام في تجارب الشعراء الصوفيين، كما نجدها في قصيدة "**أنا في هواها جملة**".

لليلى شعارٌ في الهوى أم تردُّد ونارُ ليلى في الرُّؤى أم تَنَهّدُ

عيوني أرانيها الهوى جُزُراً نَأَتْ ولكنها ليلى بها تتَسَهّد

---

[1] ـ محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003، ص 75.

[2] ـ ينظر: مقدمة ديوان ياسين بن عبيد (معلقات على أستار الروح)، منشورات دار الكتب ، الجزائر، 2003، ص 09.

[3] ـ المرجع نفسه: ص 24.

على الموج جاءت من نواد أحبّها لها الجرحُ ممشى والشّراع مُمدَّدُ

وبيني وبين النور ليلى محيلة على شجر يدني إليه التوحُّدُ[1].

ونفس المنحنى الرامز إلى ليلى في بعده الصوفي وجدناه في قصيدة: "**شعار آخر هارب إلى الأندلس**":

ليلى شعاري إذا أحببتُ لا النّخبُ لم تُبْلِ عهدي بها الأحداثُ والحقَّبُ

سري إذا علمَت سري وساورها منه ارتيابٌ..هواها كلّه تعبُ

يا أيها الجسد الممحُوُّ صورته إذ تراءتْ فمِنْ رعشاتِهِ السُّحُبُ

تهْمِي وتمْطِر آهاتٍ ودالية مضفورة عِنباَ ما شكْلُه عنب [2].

فالتأمل لهذين النصين نلاحظ مدى تداخلهما مع شعر "**قيس بن الملوح**"، خاصة من خلال استدعاء شخصية (ليلى)، والتي ترمز هنا للمحبوب الواحد الأحد.

والشاعر في استدعائه لتجربة (قيس وليلى) لا يقف عند حدودها الظاهرة، بل يعطيها أبعاداً جديدة، ويضفي عليها رؤية صوفية، فالشاعر لا يكرر النص الغائب بدلالته التاريخية الدالة على الحب الإنساني بل ينفلت من براثن الجسم ليدل على الحب الإلهي، وللنص إذن بعدان:

1 ـ بعد ظاهري: مصرح به لكنه غير مقصود: الحب الإنساني.

2 ـ بعد باطني: خفي وهو المقصود: الحب الإلهي.

والشاعر أيضا يصوّر واحد من المشاهد، ذاتها المسكونة بعذابات العشق، وغمرات الشوق وتشكي النّأي والفراق وقد تقمص شخصية (المجنون) ليحي فصلاً من فصول حب الذات الإلهية.

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 31.

[2] ـ نفسه: ص 32 - 23.

و(ليلى) رمز عام وخاصّ، تراثي وجديد في آن واحد، تشبب بها الشعراء منذ القدم مع اختلاف محبوباتهم، وصارت (ليلى) رمزاً لأسمى درجات الحب وأرقاها، يتجسد فيها حب المرأة والأرض، والعقيدة...الخ.

كما استخدم "**ياسين بن عبيد**" رمز المرأة في قصيدته: " **توقيع على وثيقة جرح... !**" بطريقة بعيدة عن الحسية، فللمعشوقة وهي الذات الإلهية، صفات بشرية، وصفات أخرى روحية، وغالبا ما يشير إليها بضمير الغائبة أو بضمير المخاطبة.

يقول:

لي رَجْـعُ هذا الصــدى إنــي أردِدُهُ تنهدي غيمتي في قَحط أخْيلتي

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

بعــد السنين التــي أطفأت ها أنــذا أجثو على ركبة الدنيا بأسئلتي

كل النزيف الــذي عــيناك تحــمله إليّ من عمقك الشفاف أجوتبي![1].

فصورة المحبوبة في هذه القصيدة صورة رمزية سامية، بعيدة عن الحسية وهي أجلُّ من أن يسميها.

وقد يسميها الشاعر ولكنه لا يخرج عن سُنّة أسلافه من العشاق، من ناحية السياقات والمعاني، فهي في بعدها الرمزي الصوفي الغارق في الأجواء الروحية والعلوية يقول "**ياسين بن عبيد**" في قصيدة "**يوميات بعيدة**"

سألت عن (دليلة)

غابت على غير عادتها....

لم تجبها الجموعُ...استوتْ

ثم رقّت لها باهتهْ

على دليلة فتشتُ كل الزوايا

وفوق السطوح

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 35، 36، 37.

وفوق القراميد شارتُها اللافتهْ

صيحةٌ....صيحةٌ

ثم لا شيء غير النواحْ!![1].

الشاعر هنا اتخذ رمز (دليلة) كمجرد إطار أرضي للوصل إلى المحبّة الإلهية التي هي الجوهر الذي يصبوا إليه المتصوّف.

إن احتفاء الشاعر بالجوهر الأنثوي وبرمز المرأة، بالحب كمدرك وجداني، يرتقي في نصوصه من طبيعته الغزلية إلى العوالم الصوفية المتعالية فـ(دليلة، أو ليلى) الشاعر ليست إلا حبيبته الشريعة الإسلامية المتصلة بالمحبة الإلهية محبة امتلكت عقله وقلبه، وشلّت رغباته، يمتزج فيها الألم باللّذة، والحرمان بالرغبة، محبة أذابت نفسه، وعطّلت حواسه، فصار منفصلاً عن عالمه، متعلقاً بعوالم علويّة، يهيم فيها بحثا عن قرار.

هذه الرؤية المقدسة للحب تصعد تجربة الحب لتشمل الإنسان والكون، بمعنى آخر هناك تصعيد للحب الإنساني إلى مستوى الحب الإلهي (الفردوس المنشودة)، وسعي إلى طرح قيم روحية جديدة، تعتمد مبدأ المواءمة بين واقع الذات الإنسانية، ورؤاها الروحية من أجل خلق عالم جديد منسجم، ولذلك نجد أن الصوفي يبحث دائما عن التشاكل بين عناصر الوجود، بين الجامع والفارق (الحاضر والغائب)، ونتيجة ذلك نفسي التناقض الظاهر بين الأشياء، انطلاقاً من وحدة الوجود، لأن الصوفية تنزع إلى استبطان حقائق الوجود والنفس ورغبة في معرفة الأشياء من الداخل على حقيقتها لا كما تبدو من الخارج[2].

ويقول "**الرمزيون**": "**إن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنها ليست المادة الحسية، ولا العقلية، ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية...المادة التي ألممنا بها قبلاً، والتي ينبغي أن يكون الفنان قد استنبطها**

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 46.

[2] ـ ينظر: أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، ط 1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1995، ص 149.

وولج إلى أحشائها، وأقام في قلبها بعد أن فض غلافها الخارجي الزائف، ونفذ إلى الحقائق المستترة في قلبها"[1].

هذا بالنسبة للرمزية، أما الصوفية فقد سعت إلى ما هو أعمق، فهي لم تكتف بالتأمل الباطني لحقائق الوجود وإنما سعت إلى الاندماج، والتوحد معها من خلال التجربة الحقيقة التي يعيشها الشاعر ويحترق بلهيبها.

رأينا من خلال ما سبق كيف أن التجربة الصوفية استطاعت أن تؤسس نظرة جديدة للمرأة وأنوثة وأن تضفي إلى حد ما، على كينونتها طابعاً إيجابياً، بل وأن تعتبرها رمزاً من رموز المقدس، ومعبراً ضرورياً نحو المتعالي، فلقد استطاعت هذه التجربة أن تخترق السياج المقدس ومعبراً ضرورياً نحو المتعالي، فلق استطاعت هذه التجربة أن تخترق السياج الدوغمائي الذي أقامته المؤسسات الفقهية حول صورة المرأة وأن تتجاوز الكتابات العلمية المختزلة لكيانها في البعد البيولوجي، وبذلك تمكنت من خلخلة التمثلات الاجتماعية حول المرأة ـ ككيان تسكنه قوى شيطانية ـ والتي رسختها المؤسسة الفقهية والمصنفات الشبقية.

فاستطاعت بذلك رسم صورة ايجابية للمرأة مضمونها الافتتان بهذا المخلوق الشاهد على عظمة الله. إلا أن نفوذ العقل الفقهي المعضد للسلطة السياسية على امتداد التاريخ الإسلامي، نجح في إقبار هذه التجربة الفريدة وحرمنا من الإطلاع على مكون أساسي من مكونات مورثتنا الثقافي والديني، زد على ذلك انحصار المغامرة الإبداعية الصوفية غداة اكتسابها طابعاً طرقياً يتغذى من سلطة التقليد ويخضع لهيمنة الهاجس السياسي، فابتعدت بذلك عن روح الإبداع والتفكير والتجريد الذي طبع تجربة رائد الصوفية "**الشيخ ابن عربي**".

كما أن بعض الأحكام الجاهزة التي سربتها بعض القراءات الإستشراقية والتي سكنت العديد من الأبحاث في مجال العلوم الإنسانية، ساهمت في تقزيم الخطاب الصوفي وإخضاعه قسراً لخطاطات قبلية تحكمت فيها هواجس إيديولوجية أكثر منها مطالب علمية ابستيمولوجية.

[1] ـ إيليا حاوي: الرمزية والسوريالية في الشعر الغربي العربي، د ط، دار الثقافية، بيروت، لبنان، 1980، ص 12.

1 ـ 4 ـ رمز الخمرة:

استعمل الصوفية لفظ الخمر، وما في معناه، بمفهومات متعددة كان من بينهما الإشارة إلى الذات الإلهية، والإشارة إلى الأسرار والتجليات الإلهية والإشارة إلى الحب الإلهي ، والإشارة إلى حقائق الغيب، والإشارة إلى التصوّف أو علم الحقيقة وغيرها من المعاني.

يقول "**علي محمد الجرجاني**": "**والسكر في لغة المتصوفة هو تلك الغيبة التي تعتري المتصوف في حالة الوجد**"[1].

وما عنوه ليس هو الخمر التي هي رجس من عمل الشيطان بل هي خمر مجازية ورمزية واصطلاحية لها معنى مغاير للخمر الحرام، وبالتالي هي منزّهة من وصمة التحريم والكراهة.

وفي هذا السياق يقول محمد مصطفى البكري:

أدر لي خمر الحُب لا خمر حَبٍّ فتلك حلال ليس في شربها أمترا

ويقول **القشيري**: "**السكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد فإذا كوشف العبد بصفة الجمال حصل السكر وطريت الوهج وهام القلب**"[2].

ويقول أيضا: "**وأعلم أن الصحو حسب السكر، فمن كان سكره بحق كان صحوه بحق ومن كان سكره مشوباً بحظ كان صحوه مصحوباً بحظ صحيح، ومن كان محيقاً في حاله كان محفوظاً في سكره، والسكر والصحو يشيران إلى طرف من التفرقة وإذا ظهر من سلطان حقيقة عُلم أن صفة العبد الثبور والقهر وفي هذا المعنى أنشدوا:**

إذا طلع الصباح ينجم راح تساوى فيه سكران وصاح[3].

وقيل أيضاً أن السكر هو: غيبة العارف وهي المرتبة الرابعة في التجليات لأن أوّلها ذوق ثم شرب ثم سكر وهو الذي يذهب بالعقل"[4].

---

[1] ـ ينظر: علي ابن محمد الجرجاني: التعريفات ، د ط، المطبعة الخيرية، مصر ، 1306 هـ، ص 53.

[2] ـ القشيري، الرسالة القشيرية، تح: معروف مصطفى رزيق، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2001، ص 81.

[3] ـ المصدر نفسه: ص 82.

[4] ـ نور سلمان: معالم الرمز في الشعر الصوفي العربي، د ط، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، 1954، ص 121.

فذكر الخمر في الأدب الصوفي هو ذكر لمعاني سامية ولا تغيب العقول عن حالها برجس ولكن هو غياب المحبّ في محبوبه.

وقد استعاروا لها أسماء عديدة نجد منها المدامة وهي: "**شراب المحبة الإلهية الناشئة من شهود آثار الأسماء الجمالية للحضرة العلية، فإنها توجب السكر والغيبة بالكلية**"[1].

واستعمال شعراء المتصوفة لهذا اللفظ يجئ على سبيل المجاز والرمز والاصطلاح وقد وصفوه ببعض ما وصفت به العرب الخمر من أوصاف، وهم بذلك قد انتقلوا باللفظ عن ما وضع له لغة في اصطلاح التخاطب، وعن ما استعمله الشارع للفظ من معنى إلى اصطلاح أقرّه عندهم العرض الخاص، ورمزوا بما يلازم اصطلاحهم من ألفاظ كالكأس والساقي والسكر والنديم، والمدامة وما غير ذلك من متلازمات.

لقد كان للخمرة حضور قوي في الشعر العربي القديم، سلبت ألباب الشعراء، فاستفتحوا بها مطوّلاتهم منزلينها منزلة الحبيبة الظاغنة، يقول "**عمرو بن كلثوم**":

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

مشعشعة كأن الحصّ فيها إذا ما الماء خالطها سخينا

تجوز بذي اللّبانة عن هواه إذا ما ذاقها حتى يلينا[2].

وليس "**عمرو بن كلثوم**" وحده في العصر الجاهلي من تحدث عن الخمرة، بل هناك شعراء آخرون مثل "**امرئ القيس**"، و"**الأعشى ميمون**"، "**وطرفة بن العبد**" الذي جعلها ملاذاً من الهموم فيقول:

فإن تبغني في حلقة القوم تلقني وإن تلتمسني في الحوانيت تصطد

نداماي بيض كالنجوم وقنـــية تروح علينا بيــن برد ومسجــد

ألا أيّهذا اللائمي أخضر الوفـــى وأن أشهد اللّذات هل أنت مخلدي[3].

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 123.

[2] ـ الزوزني: شرح المعلقات السبع، د ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1970،ص 118.

[3] ـ المرجع نفسه،ص 57.

وقد "**كانت الخمرة شيئاً نفيساً عند المتاعيين لأنها تقتل الهمّ الشديد...وتُوهم صاحبها أنها تسدّ فراغ حياته**" [1]، مما دفع "**بأبي نوّاس**" إلى الجهر بشربها، ويسجّل مسامراته مع كؤوس الرّاح ليل نهار:

فعيش الفتى في سكرة بعد سكرة فإن طال هذا عنده قصُر الدّهرُ

وما الغبن إلا أن تراني صاحـــيا وما الغُنم إلا يُتَعْتِعُني السّـــكرُ [2].

مثّلت الخمرة باباً كبيراً من أبواب الشعر العربي، وكان لها عمقاً تاريخياً يمتد كما يقول الباحث "**محمد مصطفى هدارة**" قبل الشعر الجاهلي: "**فالخمر كما تروي الأساطير القديمة، قد عرفتها الإنسانية منذ نشأتها الأولى، ووصلت في بعض البيئات إلى حد التقديس، حتى أن اليونانيين جعلوا لها إلهاً هو باخوس كما تصوّره الأساطير الإغريقية**"[3].

ولم تأخذ الخمر حقها من الوصف والتعبير الأدبي المتعمق سوى في العصر العباسي، حيث استبدت شهوة الشراب بشعرائه "**فجعلتهم أسرى وعبيداً لها، حتى أنهم في حديثهم عنها يصوّرنها معشوقة قد عشقوها، وتفانوا في حبّها، وقد استطاعت هي أن تأسر قلوبهم وتسخّرهم لها**"[4]، فعبّروا عن عواطفهم من خلالها، وربما نبثُوا بها بعض من آرائهم في الحياة، كما حدث في شعر نواس الذي توسع في وصفها ولم يَفُتْه شيء من معانيها المعنوية أو الحسيّة.

إذا وصلنا إلى شعراء الصوفية، نراهم يستلهمون تُراث الشعر الخمري بصورته وخياله وأساليبه، ولم تستلهم ما حفل به من مجون وإباحية، وإن كان هذا لا ينفي أن بعض الغلاة والإباحيين من فرق الصوفية كانوا يعاقرونها في الخفاء .

وهكذا نخلص إلى حقيقتين أساسيتين: "**الأولى أن للخمريات الصوفية بواكير ترجع إلى النصف الثاني من القرن الهجري، والثانية أن الصوفية أفادوا من شعر الخمر الذي ازدهر**

---

[1] ـ موهوب مصطفاي: المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 363.
[2] ـ أبو نواس: الديوان، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، 1953، ص 245.
[3] ـ مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط 1، المكتب الإسلامي، 1981، ص 500.
[4] ـ عثمان موافي: التيارات الأجنبية في الشعر العربي، د ط، دار المعرفة الجامعية، ص 312.

في العصر الأموي وازداد ازدهاراً في العصر العباسي، وألموا منه في ألفاظهم التوفيقية بمصطلحين عليهما طابع التقابل الوجداني، فعندهم أن السكر يقابل الصحو، كما أن البسط يقابله القبض"[1].

وإذا كان الشعراء السابقون وقفوا عند ظاهر الخمر ولم يتعمقوا في بواطنها، فإن شعراء الصوفية لم يقفوا عند السطح وتوغلوا إلى حقيقة السكر والخمر، حيث أعملوا فيهما الخيال ومزجوهما بالذوق الصوفي ، فأسقطوا عليها مواجيدهم، وأذواقهم، حتى صار وصفها ترجمة لحياتهم الروحية ورمزاً للمحبة الإلهية، ولمقدار ما وصلوا إليه من أحوال، فاستندوا إلى مُسميات الخمر الحقيقية ومتعلقاتها من السكر والشراب والرّي والصحو، ويعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلي، ونتائج الكشوفات، وبواده الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب، ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم أدق المعاني ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران وصاحب الري صاح، ومن قوى حبه تسرمد شربه وأنشدوا:

عجبـــــت يقول ذكـرت ربي فهل أنسى فأذكر ما نسيت

شربت الحب كأسا بعد كأس فما نفذ الشراب ولا رويت[2].

فإذا كان الصوفي يتبع ميراث السابقين بعراقته وتقاليده، فإنه يتجاوزه ويتجاوز كذلك ظاهر الشريعة الذي يحرّم الخمر المادية تحريماً قاطعاً، ويلجأ الصوفي إلى التأويل لإيجاد أوجه التقاء بين جوهر الخمر، وما يحدث للصوفي من نشوة وتغيب أثناء الفناء في الذات الإلهية.

فالسكر والغلبة "**عبارة صاغها أرباب المعاني للتعبير عن غلبة محبة الحق تعالى، والصحو عبارة عن حصول المراد**"[3].

---

[1] ـ ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 339 ـ 342.

[2] ـ القشيري: الرسالة القشيرية، ص 239.

[3] ـ الهجويري: كشف المحجوب 2، دط، دار النهضة العربية، لبنان، 1973،ص 414.

وهكذا يكون السكر عند الصوفية مختلفاً عن السكر الناتج عن الخمر المادية، في كونه يعقبه الصحو، ولا يعني الصحو هنا مفارقة حالة السكر بصورة تامة، وإنما الترقي إلى حال أرقى هو حال "**صفاء العشق والذوق بأحدية الجمع والفرق**"[1].

وبهذا يعمق الصوفية في حقيقة الخمر، وأخذوا منها أثرها، وتحولوا به إلى رمز يعبرون به عن حالهم.

وإذا بدأنا في تناول الرمز الصوفي بالخمر عند الشعراء الصوفية، نجد أنفسنا أمام "**أبي حفص عمر بن الفارض**" الذي صوّر نشوته بالحب الإلهي بنشوة الخمر، فاتخذ نفس لغة الشعراء الخمريين السابقين بما تحتوي عليه من دنان وسقاة وكؤوس، ولا شيء من ذلك "**إنما هو جمال الذات الإلهية التي دلع في قلبه الحب، وكأنما شرب من إناء قدسي رحيقه المسكر فهو لا يني منتشيًا ولا يني منجذباً، وكأنه في غيبوبة لذيذة توشك أن تسلبه حواسه**"[2].

يقول "**ابن الفاض**" في تأئيته الكبرى:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي وكأسي محيا من عن الحسن جلت
فأوهمت صحبي أن شرب شرابهم به سر سري في انتشائي بنظرة
وبالحدق استغنيت عن قدحي ومن شمائلها لا من شمولي نشوتي
ففي حان سكري حان شكري لفتيه بهم تم لي كتم الهوى مع شهرتي
ولما انقضى صحوي تقاضيت وصلها ولم يشغني في بسطها قبض خشيتي
وأبثثها ما بي ولم يك حاضري رقيب لها حاظ بخلوة جلوتي
وقلت وحالي بالصبابة شاهد ووجدي بها ما حي والفقد مثبتي
هبي قبل يفنى الحب مني بقية أراك بها لي نظرة المتلفت
ومني على سمعي، بلن إن منعت أن أراك فمن قبلي لغيري لنت[3].

---

[1] ـ الكاشاني: المعجم اصطلاحات الصوفية، ط 1، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، مصر، 1992،ص 357 - 358.
[2] ـ شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، د ط، دار الكتب العلمية، مصر، 2008، ص 220.
[3] ـ ابن الفارض: الديوان، ص 83 - 84 - 85.

يستخدم "**ابن الفارض**" نفس الألفاظ الخمر الحقيقية من (شرب وحمياً، وقمح وشمول، وحال وسكر وصحو) ولكنه يلجأ إلى تراسل الحواس، حيث تأخذ عينه صفة كفه التي تسقيه خمر المحبة الإلهية حيث تنعمت في الجمال الإلهي، فسرى أثر الخمر في عروقه وشعر بنشوته، وصارت روحه المحبوبة كأسه الذي يشرب منه، فأهلكه وأفناه حتى أوقع أصحابه في الوهم، لعدم إدراكهم لأنهم من عشّاق الصورة فكان الجمال شراب، والحب حمياه، وهذا كله موهبة من الله، عندما ذهب صحوه مكنه صحوه من المباسطة مع الحق، فأخبره بما أصابه من أثر العشق والهيام بالمحبوبة التي عاهدها بالولاء والإيمان يوم الصحو الميثاقي عهد الربوبية المأخوذ على الذر.

ونلاحظ أن المقطوعة مثقلة بالمصطلحات الصوفية التي اندرجت في السياق، فانطبعت عليها روح الرمز مثل: (السكر، الصحو، السر، النشوة، البسط، القبض، الخلوة، الجلوة، الصبابة، الوجد، المحو، النقد، الإثبات، الفناء، الحضور، الشرب، الوهم) فكلها مصطلحات تشير إلى أحوال شريفة يعيشها الصوفي في تجربة الارتقاء لدرجة وصوله إلى النشوة والسكر ثم الصحو بعد ذلك.

ومع أوائل المتصوفة كان الشغف بها (الخمرة)، فقد ذكر "**القشيري**" **أن** "**يحيى بن معاذ**" (ت ـ 258 هـ) كتب إلى "**أبي يزيد البسطامي**" (ت ـ 261هـ): "**ها هنا من شرب كأساً من المحبة لم يظمأْ بعدها**"، فرد عليه "**أبو زيد**": "**عجبت لضعف حالك، ها هنا من يحتسي بحار الحبّ وهو فاغر فاه يتزيّد**"[1].

والمتتبع لأثر الخمرة في أهل التصوف يجد أنهم يمرّون بثلاث مراحل: مرحلة التذوّق، ويليها الشرب، ثم يعقبها الرّيُ لفقد اكتسبت الخمرة عند الصوفية دلالات جديدة بسبب قدرتها تعطيل الإدراك الذي يمثل تعطيل الواقع، مما يؤدي إلى تعطيل الوعي، وتنشيط اللاوعي، فتعلوا

[1] ـ القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: أحمد الإسكندري وأحمد عناية، ط 1، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، 2004،ص 39.

الذات على الحقائق المادية الثابتة وتلج عالم المُثل والمطلق، لأنها "**أسبق في الوجود من الواقع**"[1].

وهم يحللون السكر تحليلاً نفسياً عميقاً ودقيقاً باعتباره من الأحوال الوجودية الذاتية التي تعتري الإنسان، فيهيم في جمال المحبوب الأزلي (الله) لأنه مصدر كل جميل، "فالسكر...دهش يحق سر المحب عند مشاهدة جمال المحبوب ـ فجأة ـ يذهل الحس، ويلم بالباطن فرح وبعزّة وانبساط، لتباعده. عن عالم التفرقة..."[2].

فما كان الصوفية يقصدون إلى الخمرة الحسّية لذاتها كما يظن البعض وإنما كانوا يعبّرون على ما يعتريهم من حالات الوجد الصوفي، فتعددت دلالاتها لديهم فهي: الدهشة والانبهار، وهي الحيرة والقلق ثم هي أخيراً وفي أقصى مراحلها الوله والهيام. والسكر سكران: "**فالسكر بخمرة المودة، وسكرٌ بكأس المحبة، والأول منشؤه النظر إلى النعمة، والثاني لا علّة له سوى النظر إلى المنعم...وصاحب السّكر قد يكون حاله هو حال الانبساط فقط إذا لم يستوف حال سكره، وقد تكون حاله هو حال المتساكر إذا لم يستوف الوارد الذي يستحدث فيه السكر... ولا يكون السّكر لأصحاب المواجيد عندما يُكاشف العبد بنعت الجمال، فتطيب الروح ويهيم القلب ويحصل السّكر**"[3].

إن مفعولها السحري في نفس شاربها، وما نسجته الشعوب منذ فجر التاريخ حولها من أساطير تقدّسها عناصر جعلت منها موضوعاً جديراً باهتمام الشعراء: "**فهي عند مُخامرتها العقل، وفي أُنْسِ مجالسها وبمحبته تصل الواقع الموجود بالحلم المؤسس على انطلاق الغرائز وهي تطلب فرحها**"[4].

إن الخمرة تجمع بين المقدّس والمدنّس: فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل الله منه كل شيء حيّ، وحمرتها حمرة الدّم الذي له ارتباط وثيق بالحياة، ثم هي تفعل بشاربها ما لا

---

[1] ـ عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار للثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1976، ص 194.
[2] ـ ينظر: عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2003، ص 795.
[3] ـ المرجع نفسه: ص ن.
[4] ـ حسين واد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001،ص 82 - 83.

يفعله سواها من الأشربة، فيبلغ النشوة حين يسكر، ويحس أنه متفرّد عن الأحياء جميعاً وأنه ملكٌ لا يقوّض ملكة، لأن الخمرة قد حررت نفسه من عقال الجسد وأسره وحلّقت بها في عوالم أرحب سامحة بها بالتحاد بالمطلق [1]، الأمر الذي جمل الصوفية يشغفون بها، فأشربوها في قلوبهم، وتغزّلوا بها في أشعارهم.

إن عودة الشاعر المعاصر إلى هذا الرمز يمثل هروباً من الواقع العربي المتردي، واستشراف للموت بشتى أشكاله[2]، والخمرة عند "**ياسين بن عبيد**" كما هي عند المتصوفة ملاذٌ يطلبه حثيثاً فيقول في قصيدة "**فاتح تاريخ الروح**":

تقول منا البقايـــا أيــن مـن مــدن مرت بها الريحُ عطشى الروح والحُلُم

إنا شربنـــا على أيـــد قصـــائدنا لوزية الراح لم تكتب بغير دم

قد حوصر الفرح المشروع في ظُلَلٍ من الغمام الذي ما شَفّ للهمم

وشبّ من حولــنا عهـدٌ مواسمُــه حُبلى ولكن عليها نابُ مُلْتهم[3].

ونجده في موضع آخر يعبّر عن ضيق الأرض وهو يبحث عن عوالم أرحب تحمل شوقه وحنينه للذات الإلهية فينادي للساقي حتى يناوله نديماً يُسكره علّه يقترب إلى الله بغية ملاقاته والنظر إليه فلم يعد له في الأرض مستقر:

لرونقها بقايا تستمر بها عللُ الحياة وتستقرُ

فـلا أرض تُقـلّ ولا ســـماءً وبحرً يوعب المعنى وبرُّ

ولا خبرُ اشتهاء قـد أتـــاني على شفة الصهيل يذاع سرٌّ

ولا ســـاق يناولـــها نديمـــا ولا من للنزيف....يراه طهر

فيا ســـاقي نداماها جمـــيعاً تعال لك الفؤاد هفا وشعر

تعال اغتل بعتبتها النكساري هنا راياتها كالجمر خضرُ

فلا أدري بما كتمـــتك مـني ولا مني بخضرتها أبرُّ

---

[1] ـ ينظر: المرجع السابق: ص 83.

[2] ـ ينظر: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، دار هومه، الجزائر، 1998،ص 50.

[3] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح (مجموعة شعرية)، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003، ص 26 - 27.

إذا لم نشرح النجوى وساحت لها في كل أرض مستقرُّ

فلا تزرع على جسدي صداها فمالي في الهوى من بعدُ سكر [1].

ونجد كذلك رغبة جامحة للفناء في الذات الإلهية والخوف والرهبة الناتجة من النظر إليها وحالة السكر الإلهي التي تعتريه من شدة الدهشة فالشاعر استعمل أيقونات دالة على السكر الإلهي مثل: عنب، والية...فيقول الشاعر في قصيدة "**شعار آخر هارب الى الأندلس**"

يا أيها الجسد الممحُوُّ صورته إذا تراءت فمن رعشاته السُّحبُ

تهمي وتمطـــر آهـات ودالية مضفورة عنباً ما شكله عتب [2].

والصوفية لهم في خمرتهم نشوتها، والشاعر في خمرته الشوق إلى الذات الإلهية العلوّية لأنها (الخمرة) منها (الذات) وبها لا سواها يُدرك المنزلة، فهي كالشمس تنير دروبه وتبدّدُ ظُلمه، فلا غرو أن يجهر بهذا الشوق قائلا:

أكاد أولد من عينين من عسل وتمسح العالم العلوي أجنحتي

أغادر الجسد المضنى بغربـته يبقى وأعبر أحلامي وقافيتي

ليلا اليك أهزُ الجذع مخـــترقا كآبتي في يدي خيلي وذاكرتي [3].

فهذا السكر من غير خمرة يوحي بأنها ليست خمرة طبيعية ولكنها خمرة المحبة التي أسكرته من أثر الحب الإلهي والشوق إليه، فالشاعر يتنكر لجسده ويذوب في ذات المحبوبة ذوبانا بروح المتصوف العاشق لذات الله هروباً من واقع متروي مملوء بالهموم وهو يناشد عوالم سرمدية وأجواء علوية لا يعرف حقيقتها سوى المتصوف العارف (العرفانية).

والآن وقد التقى بمن يحب، هل روى ظمأه؟ وشفى غليله؟ فينتهي بذلك شوقه ويستريح ! أم أنّ الشوق أبدي وظمأه دائم؟ ولا راحة له، ولأمثاله كما قال أحد أعلام الصوفية: وقد سئل: متى الرّاحة؟

فأجاب: عند أوّل قدم تطأ الجنّة!

---

[1] ـ المصدر السابق: ص 29.

[2] ـ المصدر نفسه: ص 32.

[3] ـ نفسه: ص 36 - 37.

يقول الشاعر في قصيدة "**وحدي**"

مازلت أنـــزف والجــراح قصيــدة ظمأى وعيناك امتداد دروبي

أمشي على مثل الهجير وفي دمي سيف الحنين وطعنه المضروب

وحدي فلا وطن ســـواكِ أحـــبّه ويريحني من قصتي وكروبي

نتــجاذب المنـــفى تجــاذب تائق وغريب مشوار هفا لغريب[1].

وهكذا جاءت رمزية الخمر عند الصوفية فوق مستوى الواقع، ينسحب خلالها الشعراء من العالم الحسي إلى عالم الحب الإلهي، والعلم اللدني اللذين يتسمان بالقدم والقدرة على النفاذ إلى حقائق الوجود.

ولعلّنا نخلص إلى القول وقد حاولنا استقراء رمز الخمرة في شعر "**ياسين بن عبيد**": أن هذا الرمز قد منح تجربة الشاعر حركة جديدة، فلّونها بألوان الإلهام والإبداع والتشكّل الشعري، تسطعت قصائده في سماء الجزائر، وتنفس شعره في هذه الأرض المحروقة؟ وإن كان هذا الرمز الصوفي يحيل إلى التوحد بالذات المقدسة فانه عند " **بن عبيد**" قد تلبّس بلباسين: لباسه الأصلي في خضم التصوف ولباسه في إطار التجربة الشعرية التي تمنحه نفساً جديداً بالجمع بين ما هو حسّي ولا حسّي من خلال الجمع بين السكر والصحو، والرضا والسّخط، والأنس والخوف في ترابطات تحيل إلى الحسّي لتسموا به نحو اللا حسّي، فعندما يتناول الشاعر لذّة الخمرة "**فإنه يقدم لنا جانباً حسّياً ثم ينزاح به بمجموعة قرائن ليطعّمه بجوانب لا حسّية تمنحه دلالات جديدة تمكّنه من ارتياد آفاق أوسع**"[2].

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح ، ص 22.

[2] ـ دليلة مكسح: المرجعيات الفكرية والفنية في شعر ابن عبيد، رسالة الماجستير (مخطوطة)، جامعة بسكرة، 2006 - 2007، ص 212.

1 ـ 5 ـ رمز العيون:

استغل شعراء الصوفية رمز المرأة هذا الكائن الجميل بوصفه معادلاً للتجلّي الإلهي منفصلين بذلك عن الواقع متصلين بالعالم اللامرئي ووصفوا كل جزء منها: كالعينين والحاجبين والرّماش...الخ.

والعين بالمفهوم الصوفي: "إشارة إلى ذات الشيء الذي تبدو منه الأشياء وعين الله هو الإنسان الكامل، لأنه سبحانه ينظر بنظره إلى العالم، والإنسان هو عين العالم، وعين الحياة مظهر الحقيقة الذّاتية من هذا الوجود"[1].

لقد أصبحت المرأة في العرفان الصوتي أرقى المخلوقات جمالاً وأكملها لتقبل التجليات الإلهية، هنا تخرج المرأة عن الشرنقة الأرضية "**فهذه العيون كمعادل سيميائي للمرأة، لا تحيل على الجمال الأرضي، الذي من صفاته الذبول وإنما تحيل على الأبدي الذي ينكشف من خلالها ويتجلى في شفافيتها**"[2].

وفي هذا السياق نجد "**بن عبيد**" يجعل من عيون المرأة سبيلاً إلى حب إلهي يبعده عن العالم المادي الصاخب، ليعرج به إلى عالم الطهر والبراءة، فليست العيون التي يحلم بها الشاعر هي التي نعرفها في مجال الحراس، وإنما تلك التي تحيلنا إلى الجمال اللامتناهي والمطلق السرمدي الذي يخترق الحجب ويسمو عن الواقع ويجلي الأنوار. يقول الشاعر:

هنا اتشحأتك أحــلاما أرتلــها وحدي وعيناك تمتصان أزمنتي

ماذا أسميك إمّا جئت من حجر بالضوء مزعة الممشى بسنبلة؟!

أكاد أولد من عينين من عسل وتمســح العـالم العـلوي أجنحتي

أغادر الجسد المضنى بغربتـه يبقى وأعبر أحلامي رقافيتي[3].

---

[1] ـ عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2003، ص 886 - 887.

[2] ـ نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، (شعراء رابطة ابداع الثافية نموذجاً)، ط 1، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، 2003، ص 126.

[3] ـ ياسين بن عبيد: معالقات على أستار الروح، ص 36 - 37.

في هذا النص تغدو المرأة رمزًا للذات العلوية التي يذوب الشاعر فيها ويهاجر إليها بكل مشاعره وأحاسيسه، وهنا يتم تصعيد المظهر الفيزيائي الأنثوي إلى أعلى مستويات الروحانية الصوفية، وهذا يبرز لنا القيم الروحية التي يطرحها النص الشعري الجديد ويبرز كذلك علاقة الذات الإنسانية بحقائق الوجود الإلهية هروباً من واقع متردي إلى عوالم رحبة سرمدية.

والعينين أيضاً تحملان هموم المتصوف ومكاربه فهي مصدر حزنه وسعادته وفيها أجوبته يقول الشاعر عرفي هذا الصدد:

كل النزيف الذي عيناك تحملهُ إليّ من عمقك الشفاف أجوبتي[1].

ويقول الشاعر أيضاً:

غموض كان يشبهني تماماً مضى يجتاحني وحدي اجتياحا

وأصبــح فــي عيونـــك لي عيون وأسئلة تحبب لي الجراحا

تورطني عيونك في دمــائي وتنفضني انقباضا وانشراحا[2].

إن الكلمات المستحضرة في هذا المقطع، كالقبض والانشراح، كلها إيقونات لا تستطيع أن تحيد عن سياقها الصوفي، ويبدو أن الشاعر تأثر كثيراً بأشعار المتصوفة خاصة " **عمر بن الفارض**" الذي يقول في سياق مماثل:

ولمّا انقضى صحوي، تقاضيت وصلها ولم يغشني في بسطها قبض خشيتي[3].

ويرى "**ابن عربي**" أن البسط من المقامات التي يتّصف الإنسان بها في الدنيا والآخرة: "**أما القبض فيلازم الإنسان إلى أول قدم يضعه في الجنّة ويزول عنه، وبديهي أن البسط يلازم الإنسان في الجنّة من أثر واردات الجمال، أما القبض فلا معنى له في دار النعيم إلا أنه يستبدل من مشاهدة الجلال بالهيبة**"[4].

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 35 .

[2] ـ المرجع نفسه: ص 28.

[3] ـ ابن الفارض: الديوان ، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، 1962،ص 46.

[4] ـ سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ط 1، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، 1981، ص 898.

وفي سياق آخر يقول بن عبيد:

من ألف باب لو أطلت العيونْ

رأت بقيتي كمرفإ رست به القرونْ

وحولها قوافل الغيوم تلتقي

فمن هنا ميرورها

ومن هنا طريقها الى الحنينْ

وكنت في نصف الطريق

خلفي أنا

أمامي الظلام وحده الرفيقْ

يا سائلي عنها عيونها الليلْ

عيونها المنفى

عيونها الحريقْ[1].

والعيون في هذه الأبيات تعدّ دليل الشاعر ومرشده إلى الحق، وكذلك مأوى يلجأ إليها لعلّه يجد الراحة واللّذة، والنشوة التي يبحث عنها المتصوفة، للشاعر دار الهجرة يأوي إليها ليطفئ نار الشوق والحنين وكأن العيون في هذا المقام مجرد إطار أرضي لبلوغ أرقى درجات الوجد والحب في عوالم مفعمة بالأنوار الإلهية.

وبعد رحلة شاقة، وطول عناء وجد راحته واستقر في الذات الإلهية متأملاً فيها راجياً منها كشف الحجاب فيقول:

تمر بي ولا تجيبْ

سيدة بحرية بلا ظلالْ

عيونها موج وشعرها طيورْ

وخطوها الفحال ممكن العبورْ

[1] ـ ياسين بن عبيد: معالقات على أستار الروح، ص 13.

أمشي اليها مرهقا وفي حقائبي العصورْ

سيدة لوزية الهوى قديمة الجنونْ

تمر بي وفي يد كتابْ

وفي يد أسطورة وغيمة وما تبقى من عتابْ

تقول لي بلا لغة:

يا سيّدي أنت أنا

وبيننا كشفٌ/حجابْ....![1].

وفي موضع مماثل يستطرد قائلاً:

فتلقّفت عينـــاك سرّ توحـــــدي وتفهّمت عيناك رمز شبوبي

عيناك في حجريهما اغترب الهوى وانشق لي الإيماء غير كذوب[2].

فالقصيدة منذ البداية تضعنا في رحلة روحية تنطلق من حب المخلوق إلى حب الخالق فالمرأة حاضرة في القصيدة ولكن بشكل روحي رمزي يحلينا إلى المحبة الإلهية والاغتراب في حضرة الوجدان الصوفي.

إن انخراط الكتابة الصوفية عند "**بن عبيد**" في استدعاء الرمز الأنثوي واستثماره في صياغة القصيدة الصوفية يدل على انخراط الشاعر في كيان المحبة، والشوق للمحبوب، والمحبة شراب لا يرتوي منه صاحبه مهما شرب منه، وضمن هذا السياق يأتي اختفاء "**ياسين بن عبيد**" بالرمز الأنثوي.

فهذا الرمز الذي يمارس في النص فعل الحجب والكشف معاً، وهذه هي صيغة الرمز الصوفي بشكل عام، إنه كالسحاب الذي يغطي الشمس لا ليخفيها وإنما ليقلل شدّتها حتى يمكن التحديق فيها دون أن نخشى الاحتراق.

---

[1] ـ المرجع السابق: ص 15 - 16.

[2] ـ نفسه: ص 22.

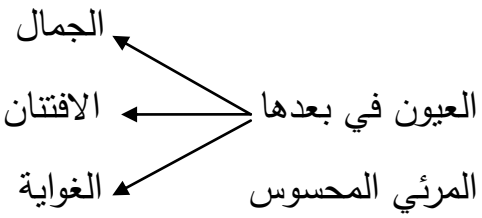
فاللغة الصوفية لغة تجاوزية منفتحة على هاجسها الإلهي، فيحضر كل شيء في المرأة وفي المظاهر الطبيعية وفي عناصر الكون الفسيح، فالله في عرف الصوفية: "**أراد أن يرى صورة نفسه فخلق آدم على صورته، فكان كالمرآة له وما الإنسان، وما العالم إلا تجل من تجليات الله، ما الحب إلا حب الله، فهو المعشوق الذي لا تدرك حقيقته إلا بحركة عشق تجاهه تتخذ من المناجات وسيلة، ومن الخيال طريقة، ومن الشعر ترجماناً**"[1].

ويستعين الشاعر كذلك بالعينين ليشكو لهما غربته وأحزانه وضياعه الوجودي يجد متنفساً ومخرجاً لحزنه فيقول:

لعينيك أتلو غربني..وقصائدي كبعض كآباتي لهنّ مضاء[2].

لقد وجد الشاعر في عيون المرأة مجالاً للنزوع إلى الحنين الصوفي الذي ينقله من رتابة الحياة المادية إلى رحاب الوجود الباقي ومنابع الحياة الخالدة، ليحيل المتلقي إلى عرفانية صوفية "**تمزج تيار العاطفة وتيار العقل، وتوحي بالجمال متجلياً في طابع جلالي، وبالجلال ظاهراً في طابع جمالي**"[3].

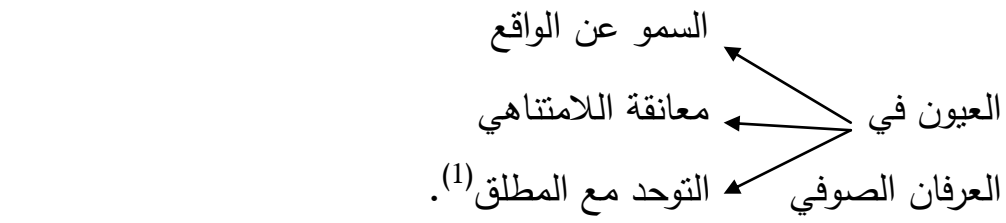
وهذكذا تبدو الفوارق جلية بين عيون المرأة مثلما تتصور في بعدها المرئي المحسوس وبين ما توحيه من معان في العرفان الصوفي والباطني على النحو التالي:



[1] ـ محمد الكحلاوي: الرمز والرمزية في النص الصوفي (ابن عربي نموذجاً)، مجلة الحياة الثقافية، العدد 75، تونس، ماي 1996، ص 28 - 29.

[2] ـ ياسين بن عبيد: معالقات على أستار الروح، ص 17.

[3] ـ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط 3، دار الأندلس للطباعة والنشر، لبنان، 1983،ص 207.



[1].

فهيام ابن عبيد بالعيون وما تعلّق بهذا العضو من الجسد الذي كان عبر مراحل مختلفة من مسار الشعر العربي موضع اهتمام الشعراء والفنانين عامة، لأن العينين هما أوّل ما يشدّ الناظر إعجاباً، فيقع في أسرهما كما قال أحدهم:

عيون المهابين الرّصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري [2].

وفي تصوير عدّ الأبلغ عند العرب يكون لهما (العينين) وقع السّهام ولا يبرحان المرشوق إلاّ صريعاً والمؤسف له ـ والحالة هذه ـ ألاّ ديّة على القاتل لأن: " **قتيل الهوى لا يؤدى**"[3] ولله دار القائل:

إن العيـــون التي في طرفــها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصرعن ذا اللّب حتّى لا حراك به وهنّ أضعف خلق الله إنساناً [4].

---

[1] ـ سعيد شيبان: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، (مخطوطة)، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2000/ 2001، ص 114.

[2] ـ ينظر: علي بن جهم: الديوان، تح: خليل مردم، ط 3، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996.

[3] ـ أحمد أمين، النقد الأدبي، ط 4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967، ص 460.

[4] ـ جرير بن عطية: الديوان ، د ط، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1978، ص 492.

الفصـل الثانـي

البنــية اللغـوية والإيقاعيــة

1 ـ 1 ـ طبيعة اللغة الشعرية في ديوان معلقات على أستار الروح:

إنّ اللّغة هي المادة الأساسية المشكلّة لوجودنا الثقافي والحضاري، وهويتنا الفكرية والفلسفية، وبالضرورة هي الأساس أيضاً في عملية الإبداع الفنّي، لذلك فإن "لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة، وعليه فإن "**الأديب لا يركّب الجملة ليعبّر بها عن معنى تقريري مألوف، وإنما يتعامل مع اللغة لطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوّة، تتعدى الدلالة المباشرة، وتنتقل الأصل إلى المجاز، لتفي بحاجة الفن في التعبير والتصوير**"[1].

إن التركيب والتشكيل اللغوي هو: "**المادة الحقيقية المشكّلة لفن الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرّف على كيفية استخدام الأديب للّغة**"[2].

إن الشعر يتميّز بتشكيله اللّغوي الخاص، الذي يرقى به عن مستوى الكلام العادي والأديب مشكّل/مركّب، مثله مثل الفنان التشكيلي، فهذا يرسم بالألوان، وذاك يرسم بالكلمات، ولعل هذا ما أشار إليه " **ملارميه**" **(Mallarmé)** حين قال: "**إننا لا نضع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات**" [3]، كما اعتبر المبدع مركّباً، وأكد على دوره في خلق تراكيبه الشعرية، بانزياحها عن النمط المألوف، ولن يكون ثمة شعر: "**إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو، وقوانين الخطاب**"[4].

إن التشكيل اللغوي الخاص بالشعر يجب أن يخلق مسافة تميّز التراكيب الشعرية من النثرية، ومما لاشك فيه أن اللغة الشعرية تستمد جمالها من هذه التشكلات، لأنها لغة إبداعية، واللغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح، لذلك يمكن القول: "**أن الشاعر خالقُ كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي**"[5].

---

[1] ـ طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة: ط 1، مطبعة دار المعارف، القاهرة، 1989،ص 25.
[2] ـ المرجع نفسه: ص ن.
[3] ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال، المغرب، 1986،ص 41.
[4] ـ المرجع نفسه، ص 176.
[5] ـ نفسه: ص 40.

إن الشعر لا يتميز بالمضمون، وإنما بالتراكيب التي قد تستدعي في كثير من الأحيان خرق القواعد المألوفة تبعاً لذوق الشاعر، وأحاسيسه، وانفعالاته وميوله ومن ثمة يمثل : "**لغة الشعر تختلف عن الاستعمال اللغوي المشترك، فالشاعر قد يستخدم كلمات متداولة، لكنّه يُكسبها دلالة مغايرة للمألوف، فتنطق قصيدته بشيء، ولكنها تقصد أشياء أخرى، دون أن تكون هذه المغايرة هدف لذاتها، وإلا تحوّل النص إلى عبث لغويّ وفوضى في الرسالة، وإنما هي (المغايرة)، وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر** "[1] يكون فيها تفرّده وتتبدّى من خلالها شاعريته.

أهمية دراسة اللغة الشعرية:

إن دراسة اللغة لدى شاعر معين تكشف مدى حقيقة تعامله مع القواعد اللغوية، وكيفية الاستفادة منها، فإذا كان متمكناً من الثورة اللغوية، وله من الخبرة والاقتدار، ما يكفي لتوظيفها حسب رغبته وفي الحدود التي تعرضها الضرورة الشعرية، أما إذا كان غير ذلك فسيأتي النص الإبداعي ضعيفاً، لما للّغة من تأثير قويّ بسلامتها فيسلم الهيكل ككل. وإن أعتورها ضعف شعر المتلقي بالخلل، والاضطراب، وتسرّب إلى نفسه السأم وسرعان ما ينفر من هذا النص إلى غيره.

وليس شرطاً أن يكون استخدام الشاعر للغة على حسب القواعد بل يفترض فيه أن يثبت قدرته اللغوية في الخروج عن تلك القواعد والإعراض عن المألوف، مؤكداً قدرته على التقديم والتأخير، والحذف، ومغايرة التراكيب، والتكرار...وذلك كلّه يقاس بمدى انفعاله، وحدة مشاعره التي تعكس طبيعة تعامله مع اللغة، وبذلك تكتسب لغة الشاعر في قصيدته تميّزاً يبتعد بها عن المألوف فـ: "**طبيعة الشعر تُفهم من خلال تكوّنها من ألفاظ بنيت على نسق معين، فاكتسبت بهذا التنظيم البنائي صفتها وحيويتها، وشخصيتها، حيث أن هذا التنظيم المعين للألفاظ أكسبها علاقات ودلالات جديدة**"[2].

---

[1] ـ خليل موسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط 1، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991، ص99.

[2] ـ ضياء الصديق: فصول في النقد الأدبي وتاريخه (دراسة وتطبيق)، ط 1، دار الوفاء، مصر، 1989،ص 238.

إن للغة أداة التعبير عن المشاعر، والانفعالات، يستخدمها المبدع بأسلوب فنّي يختلف عن استخدام الشخص العادي لها في التعبير عن مشاعره، فهي إذاً مقياس التمايز والتفرد. ويختلف استخدامها بين الشعراء أنفسهم، ففي الوقت الذي نتفاعل مع قصيدة معينة، ننجذب بألفاظها الرقيقة، ولغتها العذبة، نجد أنفسنا ننفر من قصيدة أخرى لبرودة ألفاظها ورتابة لغتها.

إننا نتفاعل مع التجارب الصوفية ـ مثلاً ـ ونتذوّقها على ما فيها من أساليب، ورموز، ومجازات، ونستشف أبعادها لأن هذه التجارب وسّعت مجال اللغة الشعرية، وبعث فيها روحاً. ونفساً جديدين، متخذة من الإشارة لا العبارة مدخلاً رئيساً[1].

ولعل هذا ما دفع "**أدونيس**" للتأكيد على أنه: "**إذا كان الشعر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤى أليفة مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما: جعْلُ اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله**"[2].

لغة الشعر أو اللغة الشعرية عند "**جون كوهين**" **(Jean Cohen)** هي: "**الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة**"[3].

والانزياح يُعد دخولاً في اللغة الشعرية التي تعني: "**كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصوغاً في قوالب مستهلكة**" [4]، وهكذا فالشعر يعتبر خروجاً عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهدّمها ليعيد بناءها من جديد، أي أن الشعر نشاط لغوي "**ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة**"[5]. فالألفاظ مثلاً في لغة النثر تتطابق دلالاتها ولا تقبل تأويلاً ما، بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالاتها بعيداً عن المعنى الأول

---

[1] ـ ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ط 3، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2006،ص 23.
[2] ـ أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ط 3، دار العودة، بيروت، 1979، ص 125 - 226.
[3] ـ ينظر: جون كوهن: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، د ط، مكتبة الزهراء، القاهرة، د ت، ص 37.
[4] ـ المرجع نفسه، ص 24.
[5] ـ محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط 1، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 29.

للسياق، ولهذا: "**فالشعر ليس هو النثر مضافاً إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر** "[1]. وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجّر من تمردّ النثر ومخالفه المألوف.

أما "**أدونيس**" فقد تعرض للفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعوّد الغوص فيها.

ومما سبق نستنتج أن التركيز في التجربة الشعرية على اللغة، وخصائصها بوصفها مادة بنائه، وباعتبار أن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية: "**فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة، وهو لغة الشعر**"[2].

والمقصود بالأسلوب هنا جملة الوسائل المستعملة من قبل الشاعر من ألفاظ، وصور، وخيال وعاطفة وموسيقى والتي بتضافرها وتكاملها تكوّن لنا نسيجاً شعرياً، ولهذا فالتعريف العام للغة الشعرية: "**هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى**"[3].

وهذا المفهوم هو الذي سنعتمده في دراستنا حيث سنسعى إلى تبيان عناصر اللغة الشعرية المحققة في ديوان "**معلقات على أستار الروح**".

وإذا عرّجنا على دراسة اللغة وطبيعتها عند "**ياسين بن عبيد**" ، نلمس لا محالة موهبته الفذّة في تطويع مفرداته اللغوية ودفع عجلة اللغة نحو الخلق، عن طريق شحن لغة مختلفة قصائده بالتكثيف الدلالي ونلمس كذلك اغترافه وتأثره بشعر سابقيه من الصوفيين الكبار، ويظهر ذلك في تعليق الشاعر اللبناني "**محمد علي شمس الدين**" قائلاً: "...إنه ديوان للشاعر ياسين بن عبيد...أدركت من خلاله كم أن في استطاعة الكلمات أن تخترق الأزمنة والأمكنة، والبلاد وللأجساد، بل الأرواح، اختراقاً، كما يخترق البرق جلد السماء. إنها هي التي تجعلنا

---

[1] ـ جون كوهن: بناء لغة الشعر،ص 64.

[2] ـ لسعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ط 3، دار النهضة العبية للطباعة والنشر، بيروت، 1984،ص 67.

[3] ـ المرجع نفسه: ص ن.

اليوم نحلم بامرئ القيس والمتنبي **و"مجنون بن عامر"** على مسافة آلاف الأعوام مثلما تجعلنا على تماس مع **"جبران"**، ومع **"بوشكين"**، و**"غارسيا لوركا"**[1].

يتبيّن لنا من خلال القول، أن شعر **"ياسين بن عبيد"** بجودته استطاع أن يخترق الأزمنة والأمكنة، وحتى الأرواح لصدق تجربته وكثافة تصويره، وصدق مشاعر، لدرجة أن القارئ لشعره يلتمس بعض خصائص سابقيه من الشعراء الكبار أمثال " **أمرؤ القيس**" و"**المتنبي**" و"**جبران**" وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل تمكنه من اللغة وسعة خياله وصدق تجربته وعمق رؤيته.

وكان اتجاه **"ابن عبيد"** إلى التصوف ضرورة فكرية نابعة من تتلمذه على يد قطب من أقطابه في الجزائر **"الشيخ عمر أبو حفص الزّموري"** وإعجابه الشديد به، وبأقطاب الصوفية أمثال **"ابن عربي، و"ابن الفارض"** ...وفي هذا الصدد يقول الشاعر **"شمس الدين": "فمفردات الوجد الصوفي من الخفاء والتجلي، والحب والمرض في الحب، والطريق والسالك، والروح وغصون الروح، والنار والليل والمجاذيب والتيه، وجمر التوجس، والجمر الأخضر، وليلى والتجديد والتوحد...كل ذلك وسواه هو عدة الشاعر في قصائده وهي قصائد غزل بل قصائد حب ربما ذكرتنا ببعض غزل ابن الفارض"**[2].

نلمس من خلال هذا القول أن شعر **"ياسين بن عبيد"** يقوم على مصطلحات الوجد الصوفي، وتجاربه إذ استعملها استعمالاً صادقاً وذكياً في ديوانه مستمداً قوته من خلفياته الفكرية والمعرفية ومستلهماً من التراث الصوفي العريق والأخذ من كبار الصوفية تجاربهم وخبراتهم فهو في تجربته يسير على خطاهم ويسلك دربهم.

"فاللغة الصوفية هي من بين الوسائل التي يعبر بها الصوفي عن أحواله، كما أنها الشكل الأسمى الذي يصف به مراحل الارتقاء والعروج نحو سدرة المنتهى، ليست اللغة الواصفة

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 7.

[2] ـ المصدر نفسه: ص 9.

بالمعنى المعتاد، لكنها اللغة التي تفجّر كل شيء ساكن، فالشاعر لا يقف عند حدود الوصف بل يتعدى ذلك إلى الكشف والتقرير"[1].

فمن خلال دراستنا لديوان "**معلقات على أستار الروح**" نستشف أن اللغة نحت منحى البساطة والابتعاد عن الغموض أحياناً، أي اكتمال الدائرة التواصلية بين المبدع وقارئه وسقوط الجدران بينهما، فلا مجال لأي فاصل يحول دون بلوغ الرسالة.

ويظهر ذلك في قول الشاعر:

في حـــجر بغـــداد، معيـــت وهزّني دفأ وساهرني الفرات طويلا

صبي الخصيب من الحسين ظلالة شمّت ودرّت في الحصار نخيلا

وتنـــــهدت قمـــرا يربّـــتُ في يـــــدي بيدي ويلبسني الردى إكيلا

يا ليل بـغداد اطردت....وفي يـــدي بلدي...وشيكا يتجلي المأمولا

لا حضـــــــن أمٍّ يحتويـــه عنـــــدما يبكي ويحمل في اليدين رحيلاً

يبكـي طفولـــة قلبـــــه وبجفنـــــه ليل طويل ينحني ليزولا[2].

كما أنها نحت منحنى الغموض في أحايين أخرى، وذلك للتعبير عن تجاربه الصوفية التي تتكأ على المعجم الصوفي والذي لا يمكن فك شفراته إلا من طرف قارئ المتمكن العارف بخبايا الصوفية ومصطلاحاتهم ومعجمهم، وهذا الأخير يكتسي أهمية كبيرة في المتن الشعري على أساس أنه يوجهنا إلى اختيار الشاعر فيما يتعلق بالمفردات هذا من جهة، ومن جهة أخرى الدلالات المتوخاة منها على أن الكلمات شقين: استعمال حقيقي وآخر مجازي يضطلع الشاعر من ورائه التعبير عمّا يروم إليه من زاوية نظره لا من الوجهة الطبيعية.

والملاحظ على المعجم المعاصر كونه ينهل من ينابيع أخرى، حيث راح الشاعر يشحن قصائده بتيمات الوجدان والاغتراب والشوْق والحنين، فالواقع الحضاري الجديد يفرض حتماً

---

[1] ـ محمد كعوان: الشعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائرية، الجزائر، 2003،ص 43.

[2] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 34.

معجماً خاصاً جديداً يتكفل بتصوير هذا الواقع وكذا التعبير عليه، وهذا ما نجده في المعجم الصوفي.

كما أنه ولكل شاعر حقلاً معجمياً ينتقي منه مختلف الكلمات التي يراها مناسبة للتعبير عما هو بصدد طرحه ومعالجته "**فالمعجم الفنّي يختلف في سياق الوعي الخيالي المبدع**"[1].

وفي سياق آخر يذهب "**جان كوهين**" **(Jean Cohen)** إلى القول: "**ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة حيث لابد أن يكون هناك إعادة خلق لهذه اللغة داخل القصيدة من خلال تحطيم الأطر الثابتة لها**"[2].

1 ـ 2 ـ التكرار:

يعد التكرار من أهم عناصر التشكيل الإيقاعي في الشعر المعاصر، حيث أصبح مفتاحاً هاماً لفهم النص وكأبسط تعريف له: " **هو الشيء نفسه يعود مرات ومرات** "[3]، وينم عن صبّ الشاعر بؤرة اهتمامه على صيغة معينة وتقول في هذا الصدد الباحثة "**نازك الملائكة**": "**التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها**"[4].

إذاً يتعلق التكرار بعدة مستويات في النص الشعري بدءًا من أصغر وحدة أي الحرف إلى الكلمة، فالصيغة (اللازمة)، فالتكرار اللغوي متعلق أساسًا بالبنية الإيقاعية للشعر، كما يتحكم فيه الشاعر عن قصد وهو يروم إلى غايات فنية وجمالية معينة مسطرة من قبل داخل نصه الشعري.

وفي سياق مغاير إذا سلّمنا بسعي الشاعر وراء توفير هذه السمة الأسلوبية في نصه الشعري، يجب أن يكون على وعي وتمثّل جمالي، لأن التكرار سلاح ذو حدين ذلك لأنه إذا لم يرقى إلى المصاف الفنّي، يصبح عبئاً على النص الشعري بل ويعمل على تجديده عن حلاوته

---

[1] ـ عاطف جودة نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 245.
[2] ـ جون كوهن: بنية اللغة الشعرية،ص 40.
[3] ـ فيليب مانغ: نسق المتعدد، تر: عبد العزيز بن عرفة، ط1، دار الحوار للنشر، سوريا ، 2003، ص 25.
[4] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967،ص 242.

"ففي وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان"[1].

ومن خلال التمعن في المجموعة الشعرية " **معلقات على ستار الروح**" لاحظنا سعة توظيف التكرار خاصة منه تكرار المفردات والصيغ مما ساهم بشحن قصائده بالأنغام المعبّرة.

وبالتالي يعد من أهم المنابع التي ينهل منها الشاعر ليحقق في نظم قصائده الموسيقى الشعرية الداخلية والخارجية ونقصد هنا تواتر الحروف في الكلمة والصيغ، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

مرّت كآبتي الجديدة مثلما مرّت خيول الليل فوق غروب[2].

نلاحظ في هذا البيت تكرار لفظة "مرت" مرتين وهو تكرار مزدوج الوظيفة، فهو من جهة حقق إيقاعاً اضافياً للبيت ومن جهة أخرى يعكس أهمية هذه السمة الأسلوبية في توضيح المعنى وتوكيده.

يقول الشاعر:

ما كان أدناه لو كان إلى زمن تأتي على زمن تمشي بلا قدم[3].

نلاحظ في هذا البيت تكرار لفظة "زمن" ساهم إلى حد كبير في خلق جمالية معينة وإضفاء دينامية وحيوية على المقطع الشعري.

وفيما يتعلّق بتكرار الصيغ، لمسنا ظهورها في بعض المقاطع في الديوان لكن نسبة أقل مقارنة مع تكرار المفردات وذلك في قول الشاعر:

عائدات إليّ البدايات

من ذكريات أبي

من بكور الطيور على شفتيه

وفوق يدي

---

[1] ـ المرجع السابق:ص 244.

[2] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 22.

[3] ـ المصدر نفسه: ص 26.

رفرفت صفحة من كتاب

عائدات إليّ البدايات

من كف أبي[1].

وهذا ما شأنه أن أضفى جرساً موسيقياً عذباً فضلاً عن ربطه بالمضمون، أما بالنسبة لتكرار الحروف ففي قصيدة "**نسر جنوبي يكتب سيرته**" نلمس تكرار حرف القاف (26) مرة أو حرف السين (19) مرة، وحرف الهاء (26) مرة وحرف النون (36) مرة.

والمعروف عن صوت القاف كونه شديد الوقع أضفى على المقطع موسيقي قوية صاخبة، أما صوت السين العالي الصفير والحاء الجرس أضفى صفة خاصة على التشكيل الموسيقي، ولعل أكثر الحروف تكراراً بهذا الديوان ككل هو حرف الهاء كدلالة صرحية على الآهات التي يطلقها الشاعر بغرض التنفيس على نفسه من جرّاء الشوق والحنين للذات الإلهية، وكذلك وصف ونقل مشاعره الجياشة تجاه المحبوب.

وعلى هذا الأساس يلعب تكرار الحروف دوراً هاماً في بعث الموسيقى الداخلية وبالتالي إضفاء تيمة نغمية تؤدي لا محالة إلى تزويد النص الشعري بالجرس الموسيقي العذب من جهة وتوكيد المعنى من جهة أخرى.

وتشير "**نازك الملائكة**" إلى ظاهرة التكرار في الشعر العربي على أنها ليست جمالاً يضاف إلى القصيدة، وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن تجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته، وقدرته في إحداث الإيقاع يستطيع أن يظلّل الشاعر ويوقعه في مزالق، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تعني المعنى، إذا استطاع أن يسيطر عليه، ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحوّل إلى مجرّد تكرارات لفظية مبتذلة، كما يقع لأولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة، والأصالة[2].

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 44 - 45.

[2] ـ ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2005،ص 264.

كان الشاعر حريصاً أن يجعل من هذه الأصوات أو الكلمات قوة فاعلة وهو يوظف الأسماء والجمل الاسمية، لأنها ذات طبيعة ساكنة وهادئة الأمر الذي يتماشى مع طبيعة القصيدة الصوفية.

والألفاظ تصوّر نفسيّة الشاعر اليائسة من هذا العالم لذا فهي تطوق إلى عالم أكثر إشراقاً، تتخلص فيه من ألم الجراح وتتوحد بمحبوبها الأزلي فلا فراق ولا اغتراب ومن هذه الألفاظ نجد: (الحنين، الشوق، الغربة، القبض، البسط، اللام، الكآبة، الأنين، الصدى...).

كما نجده يكرر بعض الأسماء متجاورة تجاوراً أفقياً دون أن يمس ذلك بجمالية القصيدة كما في قوله:

فتلقّفت عيناك سرّ توحدي وتفهّمت عيناك رمز شبوبي[1].

1 ـ 3 ـ القافية:

لقد نالت القافية من الاهتمام ما ناله الوزن، بل "**اعتبرها النقاد الأقدمون الركن الثاني للشعر**"[2] ولا تكاد تذكر حتى يلاحظ معها الروي، وهو الحرف الذي تنتهي به جميع أبيات القصيدة واليه تنسب، فتكون ميمية، أو لامية، أو عينية، أو سينية...

"**واشترطوا لها لكي تكون مؤثرة أن تكون متمكنة في مكانها من البيت غير مغتصبة ولا مستكرهة، وأن تكون عذبة سلسة المخرج، موسيقية، مناسبة للمعنى، فيتوقع السامع ترددها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان بانتظام**"[3].

أما في النقد الحديث فقد أعيد بناء البيت الشعري، إيقاعياً ودلالياً، ومن ثم تغيرت نظرة النقاد إلى القافية التي لم تعد خاضعة لمعيار قبلي من خارج النص الشعري، وإنما أصبحت صورة كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها إلا في علاقاتها بالدّوال الأخرى وبالمعنى خاصة.

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 22.

[2] ـ عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل الخطاب الأدبي، ط 4، دار الفكر، عمان، الأردن، 2008،ص 80.

[3] ـ المرجع نفسه، ص ن.

"ومن ثم فان إعادة بناء المسكن الشعري في الحداثة العربية والمعاصرة منها على الخصوص، تطلب إعادة النظر في عنصر القافية، ووظيفتها في آن"[1].

وتفنّن الشاعر المعاصر في تشكيل القافية التي "**انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار ما يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية كفيلة بأن تُقاوم تلك القيود الملزمة**"[2].

يعتبر التنوع القافوي " **من أبرز التقنيات التي وظّفت في الشعر المعاصر**" [3] ذلك أن الشاعر يعيش في عالم قائم على الخيبات في جميع المستويات، "**فكان لزاماً أن تتجسد مرارة الخيبة ورغبة التمرّد**"[4] وكما كان التمرد على اللغة كذلك شمل الإيقاع.

ومثل هذا التنوع القافوي نجده لدى "**ابن عبيد**" في كثير من المواضع ومنها قصيدة "**وقفة على باب القمر**"

ومنها يقول:

يدق على البـاب فجر جديـد كسرب تدفق نحو المفر
على زنده نبضة مـن زمـــاني وفي جفنه أغنيات السحر
وأنـــا وأدنـــا المزيـــا وتهمـــا ففاض حنينا إلينا القمر
طويتك يا قلب عند المرايا الـ تي هشمتك...كطي كتاب
تسافر فـــيك لياليـــك والأغـن يات القدامى خطى في التراب
فهب لي...هب ما ليديك تبقى منى كنّ أو قطعة من سراب
تجلـّى هنـــا رجـــل قزحـــي وفي قلبه أمرأة من ورق
تميل به قامـــــة مشتـــــهاة ويحمله أثر من أرق

---

[1] ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وبدالاته)، ج 3، الشعر المعاصر، ط 3، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، 2001، ص 142.

[2] ـ حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 68.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 59.

[4] ـ عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، د ط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003،ص 117.

بكت من حنيـــن فمال إليـــها وضاق به حزنه فاحترق[1].

وفي هذا المقطع نجد القوافي متوالية، حيث تمت رفق نظام (أأأ، ب ب ب،ج ج ج) (كتاب، التراب، سراب) (ورق، أرق، احترق).

ونجده كذلك في قصيدته: "**عائد...من سفر التلوين**":

ما الذي تأخذ المسافة مـــني عندما تنطوي العوالم فيَّا

عندما تسكب القصائد شـــكي ويقيني وحزني الأبدياً

هـــذه...هـذه الكآبـــة نـــايي ونشيدي وما تبقى لديّا

ما طريقي إلـيّ غير قصيـــدي وعبوري إليَّ غير زماني

صاغ مني الشتات هذي البقايا من فصول توهجت من كياني

أطلقتني إلى المـــتاه يداهـــا ثم ضمت كضمة الأفعوانِ

ساحر أنت يا ندى مقلتيـــها أنا وحدي على نداك دليلُ

لاح لـــي في دجـــاي بيـــعدٌ وطريقي وما انطلقت طويلُ

لست أدري وها قريب صداها ممكن لي الوصل أم مستحيل[2].

"**إن تغيير نمط القافية لا يُعزى لعجز لغوي، وإنما هو تجسيد لواقع حضاري قائم على التناقضات (الثنائيات)**"[3] فأراد الشاعر أن يجسد هذا التناقض في شعره، وأبى لقصيدته إلا أن تواكب الرّاهن، وقد أسهم هذا التنوع القافوي في إبراز قيمة جمالية مبنية على أساس درامي، وهي الإحساس بالألم الكامن في عمق الشاعر جرّاء هذه الغربة الروحية.

فراغ البياض/ البياض المنقط:

تدخل هندسة القصيدة أو شكلها البنائي ضمن سمات القصيدة، لأنها لا تمثل اللغة والصورة والإيقاع فحسب، بل هي كذلك البناء والشكل الطباعي الذي تتخذه، ولقد سعى الشاعر المعاصر إلى تهديم شكل القصيدة التقليدية التي عرفها بالشكل العمودي وأصبح بذلك حراً في

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 23.

[2] ـ المصدر نفسه: ص 24.

[3] ـ عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: ص 117.

اختيار شكل القصيدة الذي يناسبه ويناسب تجربته، فأصبح إذن ينوّع في الأشكال والهندسات ولم يعد خاضعاً لنموذج واحد مقيّد، ولهذا فشكل القصيدة الحديثة: "**خاضع في تركيبه...إلى رؤية خاصة وهندسة جديدة، تغاير بنية القصيدة الكلاسيكية، ومن ثمة تساهم في تحطيم النموذج الدلالي القديم المرتبط بعملية الالتقاء، بخلاف النموذج الدلالي الحديث المتعلق بعملية القراءة أكثر من تعلّقه بالإنشاد**"[1].

ونلاحظ من خلال هذا القول أن الشاعر المعاصر يسعى في كل مرة إلى تغيير هندسة القصيدة ودلالاتها ويحاول جاهداً إعطاء صورة مميزة لقصيدته خلافاً للقصيدة التقليدية (الكلاسيكية) التي اعتمدت على توازي الأبيات وتناظرها.

"**إن ما يولد الموسيقى/للإيقاع في القصيدة المعاصرة ليس فقط التفعيلة، وأنواع تشكلها إنما هناك أجزاء أخرى يجري توقيع الموسيقى بها، ومنها التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة، وبهدف دلالي محدد**"[2].

وهذا يعني أن: "**البياض ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً، أو فضاء مفروضاً على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واع، ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب لوجود النص وحياته...إن البياض لا يجد معناه...وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السّواء، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسداً مرئياً عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً**"[3].

نخلص من هذا القول أن الفراغ والبياض له أهمية قصوى في القصيدة العربية المعاصرة يوليه الشاعر كامل اهتمامه، فهو يساعد في إنتاج الدلالة وتعددها وتجددها، فهو بهذا ليس عملاً معزولاً عن النص، يستعمله الشاعر بشكل تلقائي وعشوائي بل هو عمل واع وفي غاية الأهمية. "**إن الفراغ لا يستقل عن مجمل البناء الكلي للقصيدة، ذلك أنه لا يمثل وحدة مضافة للنص، أو زينة خارجية مستقلة عنه، وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه**

---

[1] ـ إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980، ص 299.

[2] ـ يمنى العيد في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، ط 4، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1999، ص 106.

[3] ـ رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، القاهرة، العدد 2، يناير، 1996، ص 99.

الكلي، ومن ثم تتفاوت دلالته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التشكيل اللغوي وحده من ايصالها، وبهذا يسهم الزماني والمكان في إيصال الدلالة"[1]، وهو يتجسد لدى "**ابن عبيد**" في شكلين: فراغ البياض والفراغ المنقّط.

1 ـ 4 ـ فراغ البياض:

يعمد "**ابن عبيد**" إلى تركه بين مجموعة من الأبيات الشعرية، والتي تليها ليهدف إلى دلالات قد تعني توقف المتلقي ، والاستعارة بالتفاوت بين ما سبق البياض وما يلحقه، وإن إلغاء هذا البياض أو تغيير مواقعه يعكّر الدلالة التي أراد الشاعر إيصالها.

يقول الشاعر:

لأنا غريبان

حول القصائد حمناً طيوراً

تبدل تيها بتيه

يوحدنا

نبض هذا التراب بنا

ويريدنا الهوى ونريه

غدٌ ذاك

أم خطرة يتماهى

بها المستحيل الذي نشتهيه

إذا لم يكن للقصائد ضوء سواه

ذبحتُ شفتيه

قصيدي

[1] ـ المرجع السابق: ص 100.

وألقيت نايي بعيداً

وبعثرت حزني عليه[1].

إن هذا الفراغ الأبيض بعد كل مقطع يدفع المتلقي إلى التوقف بعد نهاية كل مقطع من جهة، والتوقف له دلالته وتأثيره على السّواء.

إن الفراغ الذي يعقب كل كلمة ليس "**ممسوخاً ولا خيالياً، بل هو مشحون بدوره، يقطع المعنى ويشعذه بدرجة عالية من الكتابة، الأمر الذي يتطلب احترام توزيع الشاعر**"[2].

1 ـ 5 ـ الفراغ المنقّط:

إن التشكيل المكاني أضحى دالا يحيل إلى النفس وانفعالاتها، ويعبر عن حالات التوتر الإبداعي ولذلك يتكئ الشاعر "**ياسين بن عبيد** " على الفراغ المنقط في مواطن عديدة من قصائده بدءًا من العناوين مثل: (عائد...من سفر التلوين، ص 24) و(توقيع على وثيقة جرح...!،ص 35)، للتعبير عن حالات التوتر وليضفي دلالات مصاحبة للنص الشعري.

كهذا الفراغ المنقّط في قوله:

يا جرحها...أنت...ياريحا تبعثرني يوما...ويوما تواسيني بالمراسيل[3].

والذي يعبر عن حالة توتر الذات المتكلّمة ويتجسد توترها بحالة الغربة والاغتراب والكآبة والشوق للذات الإلهية، لأن المتصوف لا يشكو غربته إلا لله عز وجل فهو مفرّج الهمّ ونازع الغمّ وهو مزيل الأقراح والآلام ومبحث السعادة والانشراح.

يقول الشاعر:

لعينيك أتلو غربتي ...وقصائدي كبعض كآباتي لهُنّ مضاءُ[4].

فهذه النقط تحيل للقارئ أن الشاعر يعيش حالة من التوتر والغربة مصحوبة بالكآبة وهو يشكو للذات الإلهية عذاباته وشوقه إليها، وقد يعبر الفراغ المنقّط عن المسكوت عنه الذي يعمد

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص19.
[2] ـ صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، د ط، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 121.
[3] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص20.
[4] ـ المصدر نفسه، ص 17.

المتلقي إلى استكماله بمخيلته، وقد ظهر هذا في بعض القصائد انطلاقاً من العنوان: (توقيع على وثيقة جرح...!).

فإن المتلقي يستكمل الحديث، ويُسهم في خلق النص. إنه يشارك الشاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل، تماماً كما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية، ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية.

"**إن دراسة الفراغ بشكله المنقّط، تحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفك شفراتها، وهي معرفة يجب أن تتجسد في قراءة حواريّة من النص الى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، ومثل هذه القراءة الحواريّة الواعية تطلق مجالاً واسعاً أمام المتلقي للمشاركة في العملية إبداعية مشاركة لا تتجاوز حدود التأويل وكشف الدلالات، فهي في شعر ابن عبيد لم تأت عبثية وإنما عن قصد وعمد، ورؤيته وطريقة عمل مخيّلته**"[1].

نستنتج من كل ما سبق أن استعمال بن عبيد لفراغ البياض والفراغ المنقّط لم يكن عبثياً والدليل على ذلك التماسنا لحالات الانفعال التي اعترت الشاعر وهو يعبر عن حالات الوجد والحب الصوفي تارة وحالات الحزن والشوق والاغتراب تارة أخرى، دون أن ننسى حالات السكر الإلهي والصحو، وكل هذه المشاعر الصادقة والانفعالات تجعل القارئ يتفاعل مع روح القصيدة فيحزن لحزن الشاعر ويسعد لسعادته.

وكذلك يمكن القول أن الفراغ لا يستقل عن مجمل البناء الكلي للقصيدة ذلك أنه لا يمثل وحدة مضافة إلى النص وإنما وحدة جوهرية من كيانه متفاعلة مع سياقه الكلي وتتفاوت دلالاتها بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة.

إن الشاعر "**ياسين بن عبيد**" في هذه الأبيات مثلا:

فماذا إذن في ظلالك ينطــوي كطيّ سراب...والتذكر داءُ؟!

وماذا ستجدي ذكريات نزيفها إذا لم يكن للأغنيات بكاءُ؟![2].

---

[1] ـ بلعريبي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث (مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008 - 2009، ص 122.

[2] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 17.

يجعل من الفراغ عنصراً أساسياً في إنتاج دلالية الخطاب وإن: "**إيقاف البيت في نقطة من انطلاقه أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يعضّدان بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، ويظل البياض، وتبعاً لذلك وجهاً تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص، وبتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضا**"[1].

إن حضور علامات الترقيم في ديوان "**معلقات على أستار الروح**" ليسين بن عبيد يجعل مؤولاً: "إذ تعمل متضافرة على تحديد العلاقات بين أجزاء الخطاب، فعلامة التعجب تثير الانفعال، تدفع القارئ إلى التشكيك في تقريرية الحدث أو التهكّم، والاستهزاء، والمتواليتان..تشيران إلى التواصل والنقاط المتوالية على السكر...تشير الى استمرار الحدث[2].

[1] ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، (بنياته وابدالاتها)، ج 3، الشعر المعاصر، ط 3، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، 2001، ص 131.

[2] ـ عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإقايعية للقصيدة،ص 157.

2 ـ الثنائيات الضدية:

إن المفارقة المعنوية واللفظية من مزايا النص الشعري عامة والصوفي خاصة، لأنها جعلت منه بنية جدلية فسعت بعض الدراسات النقدية الحديثة إلى تفكيكها عبر مقاربة البنى اللغوية المتعارضة للكشف عن أبعاد هذه المفارقة.

أودع الشاعر الصوفي في نصه الشعري خلاصة تأملاته في الكون والوجود، وتجاربه كما أظهرت العقلية الصوفية الخاضعة لمنطق الجدالية المتسمة بالشك والتساؤل عن مجمل موضوعات الحياة ولاسيما الراهنة والمعقدة منها، وهذه السمة جعلت النص الشعري الصوفي متميّزا لاحتوائه على دلالات مفتوحة لا حصر لها.

اعتمد الفكر الصوفي في إنتاجه للمعاني المتقابلة، المتباينة الغائرة في أعماق النفس الإنسانية التي تجسدها ثنائيات ضدية، فالحياة غريرة عاشها الصوفيون هروباً من الشعور بالموت وتربية للنفس على المجاهدة والمكابدة والعبادة والموت هاجس لا يبرح مخيلتهم والنور والظلام موجودان جنباً إلى جنب في حياتهم، فسيرورة الحياة الصوفية يتجاذبها طرفان متضادان متوازيان متكافئان والعلاقة بينهما علاقة نفي وتضاد وقد تكون علاقة إيجاب وتأكيد وانسجام والثنائيات المدروسة في ديوان ياسين بن عبيد تتمحور حول: الظلام/النور، الوجود/العدم، الحزن/الفرح، البعد/القرب، الكشف/الحجاب، الانقباض/الانشراح، القبض/البسط...

ويقوم هذا البحث على الدراسة النصية لنماذج من شعر "**بن عبيد**"، تربط بين العامل النفسي والبنية الشعرية.

لكن قبل هذا يجب أن تتعرض لمفهوم الثنائيات الضدية:

التضاد: "هو ضد الشيء، خلافه، وقد ضاده، وهما متضادان، ويقال ضادني فلان إذا خالفك، فأردت طولاً فأراد قصراً. وأردت ظلمة فأراد نوراً "[1]. أي ورود المعنى أو اللفظة في السياق الشعري ونقيضها سلياً وإيجاباً.

وينظر إلى التضاد في النقد العربي القديم على أنه مرادف للطباق والتكافؤ، فقد جاء في قول "**لأبي هلال العسكري**" عن الطباق: "**أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار، والحرّ والبرد**"[2].

ونلاحظ من هذا القول أن لا خلاف بين معنى التضاد ومعنى الطباق عن النقاء العرب القدامى.

ويمكن أن نضرب مثالاً لذلك في **قوله تعالى: *"فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً*"**[3].

أما التكافؤ الذي يحمل المعنى نفسه فقد أدرجه "**قدامة بن جعفر**" تحت نعوت المعاني عندما قال: "**ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئاً، أو يذمه ويتكلم فيه، فيتأتى بمعنيين متكافئين أي متقابلين، إما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل**"[4].

ويظهر لنا من خلال القول أن التضاد يحمل مرادفات عديدة منها: التناقض والتكافؤ، ونعوت المعاني واستعمالها من قبل الشاعر يكون بتقابل مصطلحين أو أكثر إما بالمصادرة أو السلب أو الإيجاب.

ورأى "**الجاحظ**" أن قانون الثنائية الضدية هو قانون الحياة والمعيشة، وأن مكونات الوجود تقوم بأمور ثلاثة: منسجم ومتغاير ومتضاد، ويردّ هذه المستويات الثلاثة إلى ثنائية الثابت

---

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، تنسيق وتعليق، علي شيري، ط 2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1992 (مادة ضدد).

[2] ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1981، ص 339.

[3] ـ القرآن الكريم: سورة التوبة، الآية 82.

[4] ـ قدامى بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، لبنان، دت، ص147 ـ 148.

والمتحوّل ويقول: "**تلك الأنحاء الثلاثة كلها في جملة القول جامد ونام**"[1]، أي ساكن ومتحرّك.

على الرغم من ذلك لم يظهر "**الجاحظ**" ما هو الجامد وما هو المتحرّك النامي، ولم يوضح أن النمو يناهض الجمود وأن الحركة تناهض السكون، وأن أثر الثنائيات في نفس قائلها كبير، وبعدها النفسي واضح ودافعها الاجتماعي دعا إلى اعتمادها صيغة شعرية.

وعلى الرغم من تعدد المصطلحات أكد "**عبد القاهر الجرجاني**" أهمية التضاد وأثره في تشكيل الصورة الفنية في قوله: "**وهل تشك في أنه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه/موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء ومن جهة أخرى ناراً**"[2].

لقد بيّن "**الجرجاني**" فاعلية التضاد في النص الشعري، ومدى تعالق طرفي الثنائية وتكاملهما، وهذا لم يبرزه غيره من النقاد العرب القدماء الذين اكتفوا بإبراز الصورة الشعرية وأركانها، ومعناها المباشر واكتفوا بتعريف الثنائيات وتعدادها من غير التركيز على أهميتها وأثرها في نفس قائلها ودورها في التشكيل الجمالي للنص الشعري.

ولاشك أنّ لغة القصيدة، تمثل سحرها الجمالي الأوّل، وتختزل كيانها، الإداري، أي جسدها الذي يدور بالحركة والشهوة، ويتضح بالمعنى والدلالة الوحدانية والفكرية والفنية، وإنّها مركز الفتنة والحيوية في القصيدة ولي مبالغة، كما يبدو، القول **بأنّ**: "**في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللّغة**"[3].

"فالتضاد كمكون استراتيجي في القصيدة يغني النص الشعري بالتوتر والعمق بما يعكسه من تناقض وتوتر وصراع وتقابل بين أطراف المعنى عموماً، والشعرية الخصوصية"[4].

---

[1] ـ الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط 3، المجمع العلمي العربي الإسلامي، لبنان، 1969، ص 42.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ط 1، مطبوعات المدني، مصر، 1991، ص 32.

[3] ـ أدونيس: ديوان الشعر العربي، الكتاب الأول، المكتبة العصرية، بيروت، 1964، ص 11 - 12.

[4] ـ لخميسي شرفي: إستراتيجية التضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المخبر، العدد 7، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011،ص 267.

يتضح من خلال هذا القول أن الثنائيات الضدية ركناً أساسياً من أركان الخطاب الشعري وبنية لغوية فاعلة في خلق تصورات معينة تجاه مكونات الوجود.

فاللغة في التعبير الشعري الحديث كما يراها **أدونيس**" هي: "**مسألة انفعال والتوتر والرؤيا، لا مسألة نحو وقواعد...**"[1].

ويتضح من قول "**أدونيس**" أن اللغة هي أداة يعتمد عليها الشاعر للتعبير عن حالاته النفسية واكتشاف غموضها، ويقول أيضا "**أدونيس**" أن: "**التضاد كإستراتيجية بناء يتجلّى في الديوان على شكل حشود من الحركات الصغرى التي تنهض على التقابل الكلّي، حيث تدخل علاقة تجاذب وتقاطع وتشابك**"[2].

معناه أن اللغة عند "**أدونيس**" في المنظور الحديث تحدث التوتر فهو حين يشعر بالتوتر إنّما يمدّه بالحركة والسيرورة والديمومة، فتستوجب بذلك مفارقات الحياة اليومية والدخول في عوالم الشاعر ومكبوتاته فهي إذن مسألة أعمق من أن تعدّ مسألة نحو وقواعد ويرد في هذا التقابل أن التصوف كمحاولة لتأسيس وضعية روحية ينشط ويتكامل تحت التأثير ديالكتيك وجداني يتسم بتقابل الأطراف وتعارض أحوال الوجدان دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى تركيب يكون حداً ثالثاً، للمتقابلين بإفناء أي منهما في الأخر"[3].

أنواع التضاد في ديوان "معلقات على أستار الروح":

إن الحضور القويّ لظاهرة التضاد في هذا الديوان يدفع إلى السؤال عن نوعه وليس القصد به التضاد التقليدي بحسب تقابل الكلمات والذي يتوزع إلى طباق ومقابلة، لكن المقصود به طبيعة التضاد من حيث اختيار اللفظ على سبيل الاشتراك أو التوزيع[4].

---

[1] ـ أدونيس: زمن الشعر، د ط، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978، ص 18.

[2] ـ المرجع نفسه: ص ن.

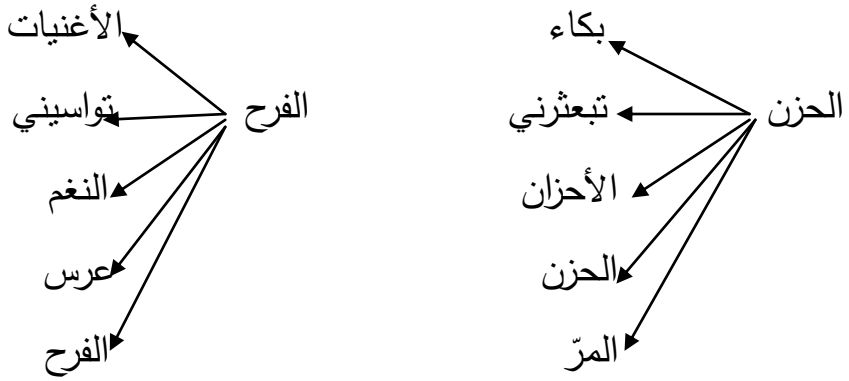
[3] ـ ينظر: عاطف جودة نصر، شعر عمر ابن الفارض، د ط، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، 1994، ص 174 ـ 175.

[4] ـ ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 98.

أ ـ التضاد اللغوي: يعرفه "**الهادي الطرابلسي**" بأنه: "**استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي، لا يشترك معهما في ذلك ثالث**" [1]، ومن هذا التضاد في الديوان مقابلة: البعد بالقرب الانقباض /بالانشراح، الحزن/بالفرح...

ب ـ التضاد السياقي: يعرفه "**الطرابلسي**" بأنه: **كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيما توزيعية**"[2]، فتقابل طرفي الثنائية في هذا النوع من التضاد ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي، وإنما هو عائد إلى أسلوب الشاعر وحده.

ثنائيات الحزن والفرح:



الحزن≠ الفرح

وماذا ستجدي ذكريات نزيفها ... إذا لم يكن للأغنيات/بكاء[3].

يا جراحها..أنت..يا ريحا تبعثرني ... يوما..ويوما تواسني بالمراسيل[4].

لا بد من وله كنابه جسداً ... مخضوضبا نازف الأحزان/والنغم[5].

عرس/الحزن في مقلتيه[6].

ومعي ولد الفرح/المرّ؟

---

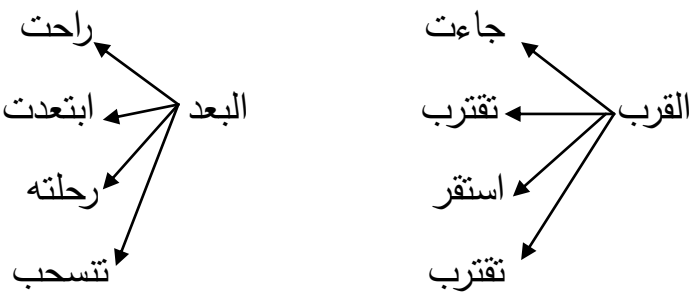
[1] ـ المرجع السابق: ص نفسها.
[2] ـ نفسه: ص 102.
[3] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص17.
[4] ـ المصدر نفسه: ص 20.
[5] ـ نفسه: ص 27.
[6] ـ نفسه: ص 44.

ومما يمكن استقصاءه من هذه الثنائيات أن الشاعر يعيش حالات اضطراب مختلفة منها حالتي الحزن والفرح، فإذا أحس بالغربة والوحشة والحنين، يطلق آهاته ليعبر عن شوقه للذات الإلهية ولكن عندما يقترب منها يرتعش فرحاً وسروراً للقائها، ومشاهدتها ودخوله في غيبوبة وجدانية لا يراها ولا يتذوقها إلا العارف.

وهذا الاضطراب أدى بالشاعر لاستعمال هذه الثنائيات الضدية لتقريب الشعور والإحساس بالتجربة التي يعيشها، وحجم المعاناة التي يعانيها، ففي البيت الأوّل جمع الشاعر بين متناقضين هما الأغنيات/البكاء، فالغناء يسلتزم الفرح، وجمع الشاعر بين متناقضين هما الأغنيات/البكاء، فالغناء يسلتزم الفرح، والبكاء يسلتزم الحزن فالشاعر يصور لنا عذاباته من شوق وحنين للذات الإلهية فهو عندما يتذكرها يفرح ويغني سعادة أما عندما يتوقف خيالة ويعود إلى الواقع المرّ فهو يحزن ويبكي عذاباته.

فالشاعر هنا يجمع بين المتناقضات وبالتالي فإن الشعر يعمل على تأليف المتباين، وهو ما أسمته "**كريستيفا**" بتناغم الانزياحات، وهذا ما ظهر حسب الناقدة مع الرّواية، حيث يتم الربط بين الدليلين المتعارضين في الأصل واللذين يشكلان الحلقة الموضوعاتية: حياة /موت، خير/شر...[1].

ثنائيات القرب والبعد:



[1] ـ ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991، ص 35.

هنا التقتني على شوق بها امرأة كالريح راحت وجاءت بالتهاويل [1].

القرب ≠البعد ← تغتالني بتثنيها إذا ابتعدت تغتالني بالتثني حين تقترب[2].

بكاه أب رحلته الغياهب فيها أستقر [3].

ضاق المكان وضاقت كل أزمنة كانت تقترب أقصانا وتنسحب[4].

فالكلمات الدّالة على البعد (راحت، ابتعدت، رحلة، تنسحب) تقابلها الكلمات الدالة على القرب (جاءت، تقترب، استقر، تقترب) استعمل الشاعر هذه الثنائيات الضدية لوصف قرب وبعد الحبيبة منه فهي كلّما اقتربت منه راح يعبر عن سعادته لعلاقاتها وفجأة تغادر دون استشارته فتضيق به الأرض ويتطلع بذلك إلى عوالم أو حب حيث الارتواء بفيض الحب الإلهي، لا يعرف حقيقتها سوى المتصوف العارف.

وفي سياق آخر يقول الشاعر:

تقول لي بلا لغة:

يا سيدي أنت أنا

وبيننا كشفٌ/ حجاب...![5].

فاستعمال الشاعر للثنائية الضدية كشف/حجاب لها دلالة عميقة في القصيدة، فالصوفي يتحلّى بالأخلاق والشيم المحدودة ويتخلّى عن الصفات المذمومة والسلوكات التي تغضب الله عز وجل، ويسعى جاهداً لنيل رضاه لكي يحدث الكشف المنتظر بعد الستر، إذا يفتح الله على عبده بعد الستر فيكشف له بعض المغيبات ويظهر له أنوار المشاهدة.

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 21.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 32.

[3] ـ نفسه: ص 32 ـ 33.

[4] ـ نفسه:ص 44.

[5] ـ المصدر السابق: ص 16.

وفي موضع مغاير يقول:

وحدك تأتيني

فارغا منك حتى يطيب اللقاء

مدخل الصدق أدخلني

مخرج الصدق أخرجني[1].

نلاحظ استعمال الشاعر للثنائية الضديّة وهي (مدخل/مخرج) وفيها دلالة على الذوبان الكلّي في الذات الإلهية والتطلع لعالم مشرق فهو يناشد المحبوب أن يدخله مدخل صدق أي الموت والهجرة إليه بعد طول انتظار وكذلك يخرجه مخرج صدق ويعني الحياة العلوية السماوية والفردوس المنشودة بعد الموت.

وكذلك يقول:

تورطني عيونك في دمائي وتنفضني انقباضاً وانشراحاً[2].

فالانقباض والانشراح من المصطلحات الرائجة عند المتصوفة " **كابن الفارض**" و"**ابن عربي**" فالشاعر هنا ينهل من التراث العربي القديم ويأخذ منه ما يُواتي تجربته فالانقباض عكس الانشراح وحدوث الأوّل يستلزم حدوث الثاني والعكس صحيح.

فالشاعر "**بن عبيد**" يحلّق بجناحي الثنائيات الضدية للمتصوفة من انكشاف وستر وانقباض وانشراح، وقبض وبسط، ضمن محاولة لتحقيق الكونية ضمن أفق جديد هو الحب الإلهي الممزوج بنظرة استاطيقيا الإدراك.

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 46.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 28.

3 ـ العتبات النصية:

3 ـ 1 ـ دراسة العنوان:

تعريف العنوان:

ـ لغة: تندرج كلمة "عنوان" في القواميس العربية ضمن باب (ع.ن.ن) أو باب (ع.ل.ي).

ـ وجدناه في باب (عنن) مادة (ع.ن.ن): عنان السماء ما عنّ لك منها إذا نظرت إليها، أي ما بدا منها (...) وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته، وصرفته إليه، وعنّ الكتاب، يعنه عنا، وعننته، كعنونه، وعنوننته، وعلونته بمعنى واحد (...) وسمي عنواناً لأنه يعنّ الكتاب من ناحيته"[1].

نفهم من هذا الكلام أن العنوان هو ما يظهر في السماء إذا نظرنا إليها، وما نجده فيها من سحب، وغيمة، ونجوم، وشمس، أما في الكتاب، فهو منسوب إليه ومفتاح الولوج إلى محتواه.

"**وعلون الكتاب علونة وعلواناً: عنونه، علوان الكتاب، عنوانه يسمى به لأنه يعلوه**"[2].

وهذا التعريف يوضح لنا أن العنوان هو الذي يأتي على رأس كل مكتوب، وهو فاتحته فيعلوه.

"**ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح، قد جعل كذا عنواناً لحاجته** وأنشد:

وتعرف في عنوانها بعض لحنها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهي"[3].

ما نستنتج أن العنوان تلميح دون تصريح.

قال "**ابن بري**": "والعنوان: الأثر، قال سور بن المضرب:

وحاجة دون أخرى منحت بها وجعلت للتي أخفيت عنوانا (...).

قال: وكلما استدللنا بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له، كما قال "**حسان بن ثابت**" يرثي "**عثمان رضي الله**" عنه:

ضحو بأمشط عنوان السجود به يقطع الليل تسبيحاً وقرآنا (...)

---

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، مج 4، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997، ص 4449.
[2] ـ المعلم بطرس: محيط المحيط، ط 2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1998، ص 63 (باب علي).
[3] ـ ابن منظور، المصدر السابق، ص نفسها.

وقال "**الرواسي**": لمن طلل كعنوان كتاب ببطن أواق، أو قرن الذهاب"[1].

نستنتج من التعاريف السابقة أن العنوان هو علامة سيميائية وظاهرة تنضوي تحتها أشياء يجب على القارئ أو المتلقي أن يفك شفراتها ورموزها.

نجد في المقابل التعريف اللغوي في القواميس الأجنبية أن: "**العنوان هو اسم معطى لعمل أو لجزء منه يعرفنا بالموضوع ويحيلنا على المحتوى**"[2].

نفهم من هذا التعريف أن العنوان يبيّن محتوى المؤلّف، أو جزء منه وهو بمثابة تلخيص وفكرة سطحية عنه.

ويعرف العنوان أيضاً بأنه: "كلمة، جملة معبرة **(Expression)**...، تستعمل في تحديد مكتوب أو أحد أجزائه بدقة، عمل أدبي أو فني أو حصة...الخ"[3].

نفهم من هذا الكلام أن العنوان قد يكون كلمة تعد مفتاحاً له وقد يكون كذلك جملة معبّرة قد تطول وقد تقصر. كما توضح لنا القواميس الحديثة المعنى نفسه تقريبا، فالعنوان هو: "كلمة معبرة في بداية كتاب أو مكتوب **(Un livre ou un écrit)** أو في أجزائهما (...) وهي التي تعرّف بالموضوع **(Et qui en fait connaitre le sujet)** [4].

نجد من خلال التعريفين أن العنوان ذو طبيعة تفسيرية كما: أنه قد يكون مظلّلاً في جانب ومغرٍ في جانب آخر.

وفي متن اللغة:

"**هو رأس العتبات وعليه مدار التحليل إذ لا ولوج إلى النص إلا من خلاله، فهو أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج وتوطأ عند الدخول**"[5].

---

[1] ـ ابن منظور، المصدر السابق، ص 4450.

[2] - Dictionnaire Encyclopédique de L/F, le Maxi dico, Edition de la connaissance, Paris, 1966, P 1096.

[3] - Petit Larousse, librairie Larousse, Paris, Cedex, 1998, P 169.

[4] - Larousse Enyclopédique en couleurs, Edition du club, France loisirs, Paris, 1993, P 9112.

[5] ـ معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، مملكة العربية السعودية، 2002، ص7.

اصطلاحا:

اختلفت الآراء حول تحديد تعريف شامل وجامع للعنوان وذلك لاختلاف المنطلقات الفلسفية والمرجعيات الفكرية لكل ناقد ومنظّر.

وإذا بدأنا التعريف الاصطلاحي من "**جون كوهين**" **(Jean Cohen)** فإنه يعتبر العنوان من مظاهر الوصل والإسناد والقواعد المنطقية فيقول: "**إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة هي الموضوع المشترك وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه، أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه ونلاحظ مباشرة، أن كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا يتوفر دائماً على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه**"[1].

نلاحظ من هذا القول أن "**جون كوهين**" لم يبتعد عن التعريف اللغوي الأجنبي، لأنه يعتبر العنوان بمثابة الفكرة العامة التي تحيط بالموضوع وتعطي دلالته الأولية، وأنّ كل الأفكار التي تأتي بعده تعتبر مسندات له، وهو كذلك (العنوان) ضروري في أي عمل فنيّ علمياً كان أم أدبياً.

وكما سبقنا للذكر أن نظرة كل ناقد للعنوان تتغير وفق منطلقاته الفلسفية ومرجعياته الفكرية، وتبعاً للمدرسة التي ينتمي إليها، ويرى "**روبرت شولز**" **(Robert Choulse)** عكس ذلك أن: "العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري، وليس في وسع العنوان، والنص الشعري معاً أن يخلقا قصيدة بمفردها فالكلمات المكتوبة على الصفحة لا تشكل عملاً شعرياً مكتملاً ومكتفياً بذاته بل تشكل نصاً، أو مخططاً، أو إطاراً عاماً لا يكتمل إلا بمشاركة فعّالة من قارئ مطلع على نوع من المعلومات الصحيحة"[2].

---

[1] ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري، د ط، دار توبقال للنشر، المغرب، د ت، ص161.

[2] ـ روبرت شولز: سيميائية النص الشعري ، تر: سعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان 19 و20 ، مركز الإنماء القومي، 1992، ص 175 - 176.

نلاحظ من هذا القول أن "**شولز**" يرى أن العنوان وحده غير مكتمل الدلالة والمعنى بمعزل عن القارئ، الذي يعتبره الأساس الذي يفك شفراته، والقارئ بالنسبة إليه يجب أن يكون حاملاً لرصيد معرفي قبلي للموروث الذي ينتمي إليه العنوان والنص الشعري، ويتطلب كذلك مهارة عالية في التأويل والفهم.

قد ورد في قول "**إبراهيم رمّاني**" أن: "**العنوان يجعل النص دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة تحوي معاني شاملة وهو الكلمة التي تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات، وهو البداية والنهاية والجوهر الذي تدور في مداره عناصر القصيدة**"[1].

نفهم من قول "**إبراهيم رماني**" أنه يحمل من العنوان الكل الجامع لمعاني النص، الداخلي ومضامينه، فهو البداية والنهاية والجوهر الذي تدور حوله عناصر القصيدة، وهذا تصوّر لأنه يمكن أن يرد في القصيدة ما لم يرد في العنوان، وقد: "**يجد القارئ نفسه في هذه الحالة أمام مشكلة عويصة لاستحالة التوافق بين النص الشعري والعنوان**"[2].

وهذا معناه أن القارئ يستعين بمخزونه الثقافي والأدبي لتأويل العنوان والبحث عن نقاط الاشتراك بين النص والعنوان دونما تمحلّ وتكلّف.

ومع ذلك نجد أن العنوان طاقة انفجارية للنص الشعري لما يحمله من معان وأفكار، فهو يقول في لحظة ما لا يقوله النص في ساعات وبالتالي يعدّ حمولة مكثفة للمضامين الأساسية للنص وهو وجه للنص، فهو مفتاح أساسي يفتح للقارئ الباب للدخول إلى مضمون النص لأجل تأويله، فهو أداة تساعدنا على تفكيك النص ويسهل دراسته من خلال تفكيكه وتقديمه للمعارف والمعلومات، وإزالة الغموض والتعقيد فيه[3].

فالعنوان إذن الأساس الذي تدور حوله: أنظار القارئ، فيؤول ويفسر حسب معطيات هذا النص الصغير، أما إذا كان هذا الأخير مراوغاً فيضطر القارئ حينها إلى الولوج إلى قلب

---

[1] ـ إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط 1، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، 1985، ص 186.

[2] ـ الطيب بودربالة: السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، منشورات الجامعة، بسكرة، الجزائر في 15 و16 أفريل 2000، ص 24.

[3] ـ ينظر: محمد مفتاح: ديناميكية النص (تنظير وانجاز)، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص72.

النص ليستشف معانيه الخفية متكأ على مخزونه الثقافي، وبذلك تبرز العلاقة بين العنوان والنص متينة لأن: "**العنوان مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنص الذي يعنونه، فيكلمه ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة**"[1].

وبذلك نجد أن العنوان بحاجة أكثر للقراءة. لفهم أسرار النص، لأنّه يعتبر محوراً لولبياً تدور حوله معاني القصيدة (النص).

وفي نفس المنحى، وبالعودة إلى عنوان الديوان: " **معلقات على أستار الروح**" نجد بأن له علاقة مع مضمون الديوان، وفق الرؤية الصوفية له، وما يحمله من دلالات واضحة المعنى، فهو بمثابة سؤال والنص كإجابة له. فهو إشارة وتلميح ، بالإضافة إلى كونه العنوان الرئيسي الذي يحيل بنا إلى العناوين الفرعية المشكلة له بنبض صوفي وتقاطع في المعنى، وبالتالي فهو يفتح الشهية للقارئ من خلال التساؤلات التي تدور في ذهنه وبالذات يحاول الوصول إلى إجابة لتساؤلاته فهو بمثابة الرأس في الجسد.

ومن خلال كل التعاريف السابقة نلحظ أن العنوان له علاقة وطيدة بالنص لكونه يحمل أسرار النص بين ثناياه، وأن له قيمة كبرى في تغطية محتوى النص، كما أنه عنصر جاذب للقارئ لأنه يدفعه إلى قراءة النص ولأنه: "**علامة لغوية تعلو النص لتمسه وتحدده، وتغري القارئ بقراءته، فلو لا العناوين لظلّت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سبباً في ذيوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه، وبالاً عليه وعلى صاحبه**"[2].

وبالعودة دائما إلى عنوان الديوان الذي هو موضوع دراستنا نلاحظ أنه يحمل أسرار النص فله دور في تغطية مضمون الديوان، باعتباره عنصرا يلفت انتباه القارئ بمجرد قراءته،

---

[1] ـ عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر، 1975،ص 277.

[2] ـ عبد القادر رحيم: سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة بسكرة، الجزائر، 2004 - 2005،ص 26.

وهكذا نصل إلى دراسة عنوان "**معلقات على أستار الروح**" بشتى مدلولاته وما يعكسه في الديوان من قيم جمالية وفنية وعلاقة العنوان الرئيسي بالعناوين الفرعية.

الدلالات الأولية للعنوان في مجموعة "معلقات على أستار والروح":

هو عبارة من جملة اسمية تخلو من الأفعال ، فهي تتكون من مبتدأ وخبر جاء عن طريق شبه جملة من جار ومجرور وهي كالآتي:

معلقات: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

على: حرف جر.

أستار: اسم مجرو بـ "على" وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره. وهو مضاف

الروح: مضاف إليه مجرور وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على أخره.

وانطلاقاً من هنا نجد أن العنوان "**معلقات على أستار الروح**" له دلالة إيحائية، وهي الجرّ وعدم الرجوع إلى الوراء، معناه السير نحو المستقبل في اتخاذ قرارات صائبة، وهو إتباع لطريق الصوفية وعدم النظر إلى الحياة العادية، أي ترك الملذات وبلوغ سبل الصوفية في توحيد الله عزّ وجلّ لأن الشعر الصوفي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة وحب الله والعقيدة الإسلامية.

فهذا العنوان كأداة فاعلة مساعدة على تفكيك مضمون الديوان، فهو مهم في تجربة " **بن عبيد**"، وله دلالات متعددة، فهو بمثابة الرأس من الجسد، وليس كاسم الإنسان بعد الولادة لأنه قد لا يكون مطابقاً له.

فما يكون تحت العنوان دال عليه ومتصلاً به من حيث الأفكار والكلمات والحروف، لذلك اختار "**بن عبيد**" هذا العنوان لأنه نافذة يُطلّ من خلالها على مواضيع الديوان.

ومن خلال إمعاننا في دلالة عنوان "**معلقات على أستار الروح**"، نجد بأنّه يؤمن بالثلاثية الصوفية القائلة بالتحلي والتخلي والتجلي، ومعنى هذا أن المتصوفة ملزمون بالتحلي بالصفات الحميدة والتخلي عن ملذات الدنيا ومغرياتها وشهواتها، ليحدث التجلي وهو السمو إلى الذات الإلهية ورؤية جمالها بعد كشف الستار أو الحجاب بينهم وبين الله.

وفي سياق مماثل يسعى الصوفي إلى السمو إلى أعلى المراتب الصوفية وتجاوز الروح السفلى إلى الروح العليا، وهذا يعني السمو من المعالم السفلي المحسوس إلى العالم العلوي الرّحب بهدف المشاهدة والقرب والمحبة والطمأنينة واليقين فالحب الإلهي هو غاية الشاعر في ديوانه وقصائده وهو مبتغاه.

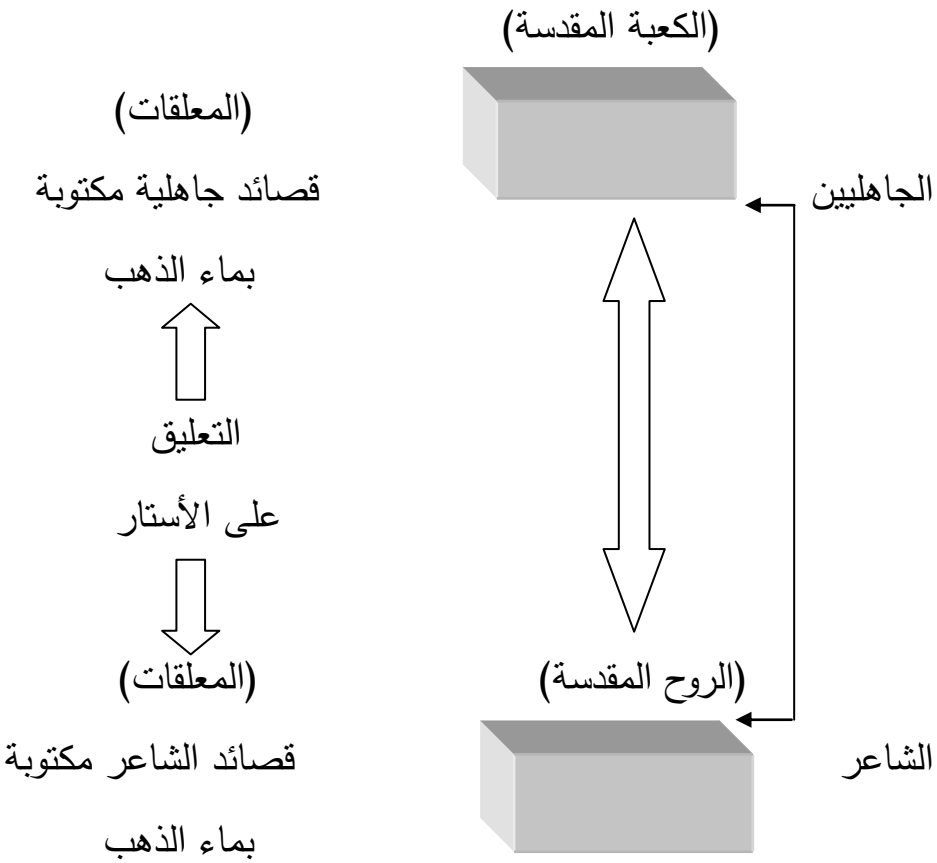
فالمعلقات في الجاهلية عبارة عن قصائد طويلة عدّت من أجمل وأجود ما كتبه العرب على الإطلاق كتبت بماء الذهب وعلّقت على جدران الكعبة و "**معلقات ياسين بن عبيد**" عبارة عن أجمل القصائد عنده كتبت أيضاً لتعلق على أستار الروح.

وبما أنّ الكعبة شيء مقدس عند الجاهلية والمسلمين جميعاً، فإنّ الروح كذلك شيء مقدس عند الشاعر "**بن عبيد**" ، والروح عند المتصوفة لها أسماء متعددة: "**إنّ الروح لها أسماء كثيرة على عدد وجوهه، يسمى بالقلم الأعلى وبروح محمد صلى الله عليه وسلم، وبالعقل الأول وبالروح الإلهي من تسمية الأصل بالفرع**"[1].

فالروح إذن لها اتصال وثيق بالذات الإلهية التي هي غاية المتصوف وأصل مجاهداته ومكابداته، ومن نقاط التشابه بينهما، هو تلك الأستار التي تحجب رؤية المتصوف للذات الإلهية.

فالعنوان إذن، يوحي إلى أجمل القصائد عند "ياسين بن عبيد" التي كتبت لتعلق على أستار الروح. ومن هذا كله وضعنا مخططاً إيضاحياً لدلالة العنوان وهو كالآتي:

[1] ـ فؤاد أنوار أبي قرام: معجم المصطلحات الصوفية، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1993، ص92.



3 ـ 2 ـ دراسة الغلاف:

يعد الغلاف بمثابة الهيكل الخارجي للديوان، وهو ملخصه وبمثابة بطاقة التعريف الأساسية له، والواجهة الأمامية المقابلة للمتلقي، حيث يراعى عند خروجه مجموعة من الشروط التي من بينها اللون ونوعية الورق، والحجم، بالإضافة إلى ما يثبت عليه من عناصر ومكونات، كإسم صاحبه، العنوان، دار النشر، السنة...

فالغلاف يحتوي على مجموعة من الإحالات التي لا يمكن في أي حال من الأحوال الاسغناء عنها.

وفي هذا السياق جاء الغلاف في ديوان "معلقات في أستار الروح" محدداً بألوان أساسية هي: الأحمر، والأسود، الأصفر والبرتقالي، والأبيض، حيث شكل اللون الأحمر شريطاً محاطاً باللوحة الزيتية وقليل من اللون البرتقالي يكمل اللون الأحمر، واللون الأسود شكل عتمة حول اللوحة الزيتية، واللون الأبيض جاء كخطوط محيطة باللون الأحمر والأصفر اللون في اللوحة.

فقد احتوت الواجهة الأولى على العنوان مكتوب باللون الأبيض (معلقات على أستار الروح) وهو في وسط اللون الأحمر، وتحت العنوان مباشرة نجد لوحة زيتية من تشكيل الفنان المغربي "**نور الدين ماضران**" ، كما ورد في مقدمة الديوان، فهي تتوسط الغلاف وهي لوحة مبهمة المعالم، وغامضة يصعب فهمها. وإذا أردنا تأويلها يمكن أن نقول أنّ اللون الأسود الذي نجده في أسفل اللوحة الزيتية يمثل الحياة الدنيا وقتامتها مغرياتها ، أما اللون الأحمر الذي يشع في أعلى اللوحة الزيتية بشكل طولي، فيمثل سمو الروح من الحياة الدنيا إلى الفردوس المنشودة والعوالم السرمدية الراحبة، فهي بذلك تجسيد للثلاثية الصوفية المذكورة سالفاً ألا وهي (التحلي والتخلي والتجلي).

وفي سياق مغاير وفي الواجهة الخلفية للغلاف (ظهر الغلاف) نجد ذلك المقطع الشعري المكتوب باللون الأبيض ومحاطاً بإطار لونه أبيض كذلك باعتباره عنصر خاص من الديوان.

ما طريقي الإلّ غير قصـــيدي وعبوري إليّ غير زماني
صاغ مني الشتات هذي البقايا من فصول توهجت من كياني
أطلقتنـــي إلى المتـــاه يـداها ثم مضت كضمة الأفعوان

وفوق هذا المقطع الشعري، نجد في الجهة اليمنى صورة صاحب الديوان "ياسين بن عبيد" وهو يحمل قلماً في يده واضعاً رأس القلم في فمه، وعلى يسار الصورة كتب عنوان الديوان "معلقات على أستار الروح" وتحته مباشرة نجد المعلومات الخاصة بالكاتب.

وتحت المقطع الشعري دائماً نجد ملخص لمحتوى ديوان بن عبيد"، وفي نفس المنحى نجد أن الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي يحتوي على خمس ألوان: (الأحمر، الأسود، الأصفر، الأبيض، البرتقالي).

فاللون الأسود رمز القتامة والانكسار، ولون الليل ولباس الأحزان ورمز للجراح العميقة والآمال المنكسرة.

أما اللون الأبيض فهو رمز النقاء والطهارة والنظافة ورمز النور الإلهي، وهو لون الأمل والتفاؤل والحياة، مقابل اللون الأسود رمز التشاؤم والموت.

واللون الأحمر والبرتقالي رمز للحب والمحبة الإلهية، أما اللون الأصفر فهو رمز للغيرة والحقد والمكر والخداع.

أ ـ اللون الأسود: يرمز إلى القتامة والحزن والانسداد والجراح العميقة، ورمز لليل ويتضح لنا هذا في القول "بن عبيد"

مازلت أنزف والجراح قصيدة ظمأى وعيناك، امتداد دروبي[1].

وقوله أيضاً:

مرت كآبتي الجديدة مثلما مرت خيول الليل فوق غروب[2].

وفي قوله:

في لحظة الحزن أتلوها ولي رجعٌ ثان ولي جسدٌ يمشي على شرر[3].

ونجده أيضاً في:

أمامي الظلام وحده الرفيق[4].

ب ـ اللون الأحمر: ويرمز إلى الحب والمحبة الإلهية ويتضح لنا هذا في قول "بن عبيد":

تجلى هنا رجلٌ قزحيٌ وفي قلبه امرأة من ورق[5].

وفي قوله:

لليلى شعاٌ في الهـــــوى أم تردد ونار ليلى في الرؤى أم تنهد

عيوني أرانيها الهوى جُزُراً نـــأت ولكنما ليلى بها تتسهد

على الموج جاءت من نواد أحبها لها الجرح ممشى والشراع ممدّد[6].

---

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 22.
[2] ـ المصدر نفسه، ص ن.
[3] ـ نفسه،ص 41.
[4] نفسه، ص 13.
[5] ـ نفسه،ص 23.
[6] ـ نفسه،ص 31.

وقوله:

ليلى شعاري إذا أحببت لا النخب لم تبل عهدي بها الأحداث والحقب[1].

3 ـ 3 ـ دراسة المقطع الشعري: يسبق المقطع الشعري في النص، فهو يأتي قبله وقد ورد على الجانب الخلفي من ظهر الغلاف، داخل إطار أبيض مكتوب بخط أبيض كذلك، وهذا ما يدخل ضمن تقنية الإخراج النهائي للنص، جاء المقطع في الغلاف الخلفي مقابل للغلاف الأمامي الذي ورد فيه الديوان، وفي هذا دلالة التقابل بينهما فالعنوان هو: "معلقات على أستار الروح" والمقطع الشعري الذي يقابله هو:

ما طريقي الإلّ غير قصـــيدي وعبوري إليّ غير زماني
صاغ مني الشتات هذي البقايا من فصول توهجت من كياني
أطلقتنـــي إلى المتـــاه يـداها ثم مضت كضمة الأفعوان

كان هذا المقطع الشعري من اختيار الشاعر وباقتراح منه [2]، تم وضعه في الجهة الخلفية للديوان، وهو مقطع من قصيدة: (عائد .. من سفر التلوين)[3].

إنّ المقطع الشعري جاء شارحاً لبعض من الغموض الذي يكتنف العنوان، فهو يكشف عن توجه الشاعر وجهة الصوفية، إذ وجد نفسه لا يتماهى في هذا العمل المفعم بالمادية، فيتطلع إلى عوالم علوية سرمدية عابرة للزمان والمكان والوجود.

وجاء كذلك يكشف عن قليل من حقيقة الرجل المملوء بالتناقض والغرابة في تجربته، فقد ضاقت به الأرض فاتسع في نفسه هارباً من الضيق، ولقد تلبد بالحزن والشتات والغربة، ولكنه لم يضعف ولم ييأس من رحمة الله مثله مثل المتصوفة المعروفين بمجاهداتهم وتضحياتهم.

---

[1] ـ المصدر السابق، ص 32.
[2] ـ هذا ما صرح به الشاعر في لقاء به بمكتبة معهد اللغة والأدب العربي بالجامعة المركزية بالجزائر يوم1999/10/02.
[3] ياسين بن عبيد، المصدر السابق، ص 24.

فهو يستعين بالله ويلهم منه قوته فيؤكد المقطع الشعري في الواجهة الخلفية عن عودة الشاعر إلى ذاته بشعره، فلا يمكن أن يدخل ذاته إلا عن طريق القصيدة (الشعر)، ولا يمكن أن يعبر إلى ذاته إلا عن طريق زمانه، يعني كل واحد يحاكم بزمانه، والشتات تمثل الأجزاء وهذه البقايا المتبقية من فصول اشتعلت من كياني، جسمة بفعل الزمن وأصبحت أشتات (أجزاء) ضائعة، وهذه البقايا المتبقية منه اشتعلت من جسده، ضيعته في الضياع عوض أن تجمعه ثم ضمته، فاليدان لهما وضيفتان متعاكستان، فمن جهة تدلان على الضياع والتيه، ومن جهة أخرى تدلان على الضم والعناق.

وعلى صعيد آخر يعد هذا المقطع الشعري بمثابة عنصر أساسي للولوج إلى فهم الديوان، فهو كإجابة للعنوان حيث يتقبلان من حيث الدلالة، وبالتالي يعطي فرصة للتعرف أكثر على النص، فالقارئ عندما يجد صعوبة في فهم العنوان يسعى إلى تفكيك المقطع الوارد في واجهات الديوان، كوسيلة ناجعة لتفسيره بمجرد الإطلاع عليه، فهو يسهل عليه الدخول إلى مضمون النص وما يحمله من أسرار يتجنب البوح بها، فهو إذن بمثابة خلاصة للعنوان حيث يتصل بالنص ثم ينقطع عنه، يجذب القارئ إليه ولأجل ذلك فهو مرغم على قراءة النص الكلي، إنّ فعله فعل يجذب التشويق والتحبيب.

وفي هذا الصدد يجد القارئ نفسه مرفوقاً بقوة داخلية تجبره على العودة إلى النص الأصلي بعد أن أدخله من العتبة الخلفية باعتبار العنوان عتبة أمامية والمقطع الشعري عتبة خلفية، وهذا ما يجعل جميع العتبات كدعم في عملية القراءة الأولية، وتمنح القارئ فرصة للتعامل الأولي مع النص الذي يكتنفه بعض الغموض مما يفتح الشهية للقارئ حتى يلج إلى سبر أغوار النص وفهمه.

4 ـ التداخل النصي:

إن ظاهرة التداخل النصي(التناص) ظاهرة قديمة موغلة في الزمن، فقد عرفها العرب الأوائل من فعول الشعراء، والكتاب، ووجدوا فيها سبيلاً للإعادة التعبير بطرق فنية جمالية

للنص الغائب، فالذاكرة الإنسانية تعتبر كالإسفنجة تمتص النصوص بانتظام، وحصيلة لترسبات ثقافية، اجتماعية ،أدبية....تخزن في ذهن المبدع ليعيد استحضارها في العملية الإبداعية بشكل انتقائي، فتتفاعل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة، داخل النص الجديد لتشكل وحدات منسجمة في بنية النص المبدع حاملة بين جوانبها عناصر الإثارة والتجديد بفعل الخيال الخلاق الذي يخلق عالما جديداً.

أصبح حضور الموروث الإنساني بأشكاله المتنوعة في الشعر العربي المعاصرة سمه فنية، يتسابق كثير من الشعراء إلى استخدامها، وقد أطلق النقد الحديث على الظاهرة مصطلح التناص(intertextualité) وهو من المصطلحات الجديدة التي لم يعرفها النقد العربي المعاصرة حتى زمن متأخر من القرن العشرين.

وقد عرف رواد الشعر العربي المعاصرة الكثير من أشكال التناص، فالسياب، والبياتي، ونازك الملائكة، ونزار، وأدونيس، وابن الفارض، وابن عربي وغيرهم، نسجوا بعض قصائدهم متفاعلين مع مصادر ثقافية متنوعة كالقران الكريم، والتراث الشعبي، والتصوف والآداب وغيرها.

التعريف التناص:

1 ـ في اللغة العربية:

التناص: "**من نص، نصا، الشيء رفعه وأظهره، نقول: نصصت الحديث أي رفعته إلى صاحبه**"[1].

"**والنص مصدر وأصله أقصى الشيء الدال علي غايته أو الرفع والظهور، ونص كل شيء: منتهاه**"[2].

فالنص إذن الرفع والظهور والمنتهي.

والتناص:"**ازدحام القوم**"[3].

أي مضايقة بعضهم البعض في مكان ضيق،وتدافعهم في حلقة تجمعية واحدة.

ونصص المتاع:"**جعل بعضهم فوق البعض**"[4].

ومنه: "**نصصت:إذا جعلت بعضه على بعض، ومنها ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة ،أي ما دل ظاهره لفظها عليه من الأحكام**"[5].

ونستشف من التعارف السابقة أن التناص في اللغة العربية هو المنتهى والرفع، والإظهار، والمفاعلة في الشيء، مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقصاء.

ويبدو أن هذه المصطلح تجليات عديدة في تراثنا النقدي،وإن كانت بأسماء مختلفة،ومنه قول "**علي بن أبي طالب**": "**لولا أن الكلام يعاد لنفذ**"[6].

ويقول "**ابن فارس**": "**والشعراء أمراء الكلام...يقدمون ويؤخرون، يومئون ويشيرون، ويختلسون ويعبرون ويستعيرون**"[7].

---

[1] ـ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ط2، مؤسسة الرسالة، 1986، مادة ن ص، ص 843.

[2] ـ المرجع نفسه: ص ن.

[3] ـ أحمد رضا: معجم متن اللغة، د ط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص 472.

[4] ـ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، اسطنبول، توكيا، 1989، ص 926.

[5] ـ ابن منظور: لسان العرب، تح: مجموعة من الأساتذة، دار المعارف، مصر، ص446.

[6] ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1974، ص 218.

[7] ـ ابن فارس أبو الحسن زكرياء: الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فروق الطباع، ط 1، مكتبة المعارف، بيروت، 1993، ص 267.

يفهم من كلام "**ابن فارس**" أن الشعراء والأدباء القدامى لم يكونوا متقوقعين على أدبهم، وإنما كانوا منفتحين على ما قد قيل ويقال، فاستعاروا عن سابقيهم واختلسوا اقتبسوا من أقوال الأوائل المعاني والكلمات، وكانت تلك الأقوال بمثابة قدوة كانوا يحتذون بها.

فالكتابة إذن هي إعادة إنتاج، وأن التناص هو قدرة كل مبدع، وأن الكلام الأول الذي لم يكن مكرراً هو ما نطق به أدم، وهو ما يؤكده "**ابن رشيق**" حيث قال: "**ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة**"[1].

"**وعلى الرغم من الارتباكات الاصطلاحية إلا أن مفهوم التناص ظل متقارباً في تعريفه من قبل النقاد والباحثين فقد عرف بأنه النص الذي يمتص عدد من النصوص مع بقائه مركزا على معنى**"[2].

وعن أهمية التناص يعلق محمد مفتاح قائلاً: " **فهو بمثابة الماء والهواء والزمان والمكان للإنسان فلا علاقة له بدونها ولا عيشة له خرجهما**"[3].

يفهم من قول "**محمد مفتاح**" أن التناص من ضروريات الأدب ومنبع حياته واستمراريته وشبهه بالماء والهواء للإنسان اللذان يعدان مصدر حياته وبقائه حيث جعل الله منه كل شيء حياً.

ب . اللغة الفرنسية:

Intertextualité : « Ensemble des relations qu'un texte et notamment un texte littéraire entretient avec autre ou avec d'autres tant au plan de sa création (Par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche…et) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur »[4].

---

[1] ـ ابن رشيق القرواني أبو علي حسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: مفيد محمد قميحة، ج 7، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص150.

[2] ـ نور الهدى لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 15، العدد 26، صفر 1424 هـ،ص 1022.

[3] ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992،ص 125.

[4] - Le petit Larousse compacte, Le premier du siècle, Canada, Juillet 2000, P 555.

وهذا مفاده أن التناص هو مجموعة العلاقات التي تربط نصاً أدبياً ـ بصفة خاصة ـ نص أخر أو نصوص أخرى، في مستوى إبداعه (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة...إلخ) وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الربط الذي يقوم به القارئ.

Et l'intertextualité aussi : « Est la relation que le sujet d'énonciation met entre des texte qui sont aussi en dialogue entre eux, se recomposant entre eux à travers la culture du sujet. L'intertextualité implique qu'il n'ya pas de sens arrêté, mais que la sémantique d'un texte et une dynamique »[(1)].

وهذا يعني أن التناص هو العلاقة التي يوجدها موضوع الخطاب بين النصوص المتحاورة فيما بينها، والتي يعاد تركيبها من خلال الموضوع حيث لا يقتضي التناص وجود معنى نهائي، بل يقتضي الدلالة السينمائية لنص ما.

جـ . في الآداب الغربي:

أعطت "**جوليا كريستيفا**" **(Julia Cristiva)** المفهوم التالي للتناص: "كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"[(2)].

يعني هذا أن كل نص جديد يصدر إلى الساحة الأدبية هو امتصاص لكثير من نصوص سابقة أو معاصرة، وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلا وظيفياً، بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة العدد من النصوص التي زالت الحدود بينها.

"**وكأنها مصهورة من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال، فيعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة، وبعض البقع التي تشير إلى لنص الغائب**"[(3)].

وفي نفس المنحى نلاحظ أن تقنية التناص تسمح بإحياء النصوص القديمة وميلاد نصوص جديدة من رحمها، وهذه الأخيرة تتحول إلى الرحم لولادة نصوص أخرى جديدة، كما نلاحظ كذلك أن تقنية التناص تسمح بتعدد النصوص والأجناس الأدبية فقد يكون النص القديم

---

[1] - Claude Kannas, Larousse, Dictionnaire de linguistique et de Science du langage, assistée de Janine Faure, Décembre, 1994, P 255.

[2] ـ خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 51.

[3] ـ المرجع نفسه: ص ن.

شعريا أو دينيا، أو تاريخيا، أو من التراث الشعبي...أو غيرها ولذلك فإن مصطلح التناص يقول بتداخل الأجناس الأدبية وسواها.

إن إعادة الكتابة قد تتم من خلال أحد القوانين التالية:

قانون الاجترار: ويكون النص الحاضر فيه استمرار للنص الغائب، وهو إعادة له إعادة محاكات وتصوير، ويتلخص عمل المؤلف في تقديم النص الغائب في أوزان شعرية.

قانون الامتصاص: و هو قبول للنص الغائب، وتقديس له، وإعادة كتابة بطريقة لا تمس بجوهره، وينطلق المؤلف هنا من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص غير قابل للنقد أو الحوار.

قانون الحوار: وهو نقد للنص الغائب، وتخريب لكل مفاهيمه، وتفجيره له، وإفراغه من بنياته المثالية، وهو لا يقبل المهادنة، فهو أعلى درجات التناص وأرقاها[1].

اكتسى التناص مفهوماً جديداً حيث :"**لم يعد النص الغائب اجتراراً لنص أخر على النمط القديم(التضمين) وإن عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث، بل غدا توظيفاً معقداً في أغلب الأحيان يولد تفاعلاً خصباً بين النصوص أي تناصاً Intertextualité يثري مناخاً مغايراً للأصل، تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب وتتزامن في عمق النصية**"[2].

يفهم من هذا القول أن التناص اكتسب مفهوماً جديداً مغايراً للمفهوم القديم، الذي يقوم على التضمين والاجترار للنص، فقد أصبح في الدراسات المعاصرة شكلاً جمالياً يقوم على الإبداع والخيال الخلاق، ورسم صورة جديدة للنص الغائب واكتسابه معاني جديدة تثري معاني لم يكتسبها النص الغائب.

أما "**جوليا كريستيفا**" فهي تعرف التناص: "**إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى** "[3]، أي أن النص خاضع للمخزون الثقافي والأدبي وهو انصهار نص في آخر .

---

[1] ـ ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية وتكوينية)، ط 1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 277 - 278.

[2] ـ إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، د ط، دار هومه، الجزائر، 1991، ص 432.

[3] ـ جوليا كرستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1977،ص 21.

تقول "**جوليا كريستيفا**": "**فالممارسة النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة عملية ما... إنما تقوم بزحزحة ذات خطاب عن مركزها لتنبني هي**"[1].

يفهم من قول "**كريستيفا**" أن العملية الإبداعية تنطلق من خلفيات تحركها وتثيرها، وإن النص الأدبي له ارتباط وثيق بذاكرة الأدب.

وتقول أيضا: "**أن النص الأدبي يخترق حاليا الإيديولوجية والسياسة ويتطلع لموجهتها وفتحها وإعادة صهرها**"[2].

يفهم من هذا الكلام أن النص الأدبي اخترق جميع النواحي الإبستيمولوجية، الاجتماعية، السياسة، ولم يعد معالجة ضيقة، بل اخترق وتجاوز كل الآفاق، ومن هنا كان لابد من وجود منهج نقدي جديد لتحليل النص الأدبي الذي تشكل من عدة روافد، نص لم يحدث قطيعة مع الماضي.

أنواع التناص:

نجد أنواع عديدة من التناص ذكرت في الدراسات الحديثة والمعاصرة، ولكننا سنكتفي بدراسة بعض منها في الديوان وهي كالأتي:

أ ـ التناص الخارجي:

وفيه يحاور الشاعر نصوص غيره : "**سواء السابقة عليه، أو المتزامنة معه، دون الاهتمام بجنس على حساب الأخر، حيث يغدو مجال التناص مفتوحا على مصراعيه، ليكشف عن مواطن التأثير، من خلال تقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى في إطار التفاعل النصي القائم على المفارقة والاختلاف أو التحوير والتطوير فهو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصيد من أي خطاب لغوي بدونه**"[3].

ففي قصيدة "**أنا في هواها جملة**" يقول الشاعر:

لليلى شعار في الهــوى أم تردد ونار ليلى في الرؤى أم تنهد

---

[1] ـ المرجع نفسه: ص 13.
[2] ـ المرجع السابق: ص 13.
[3] ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 134.

عيوني أرانيها الهوى جـزراً نـأت ولكنما ليلى بها تتسهد

على الموج جاءت من نواد أحبها لها الجرح ممشى والشراع ممدد

وبيني وبين النور ليـلى محيلـة على شجر يدنى إليه التوحد

تشكلت موسوماً بضوء زنـودها وفي يديها مني مرايا توقد

ونبض خفي ليس يـبدى لسائر سواي...ولي خلف العوالم موعد

ومن ذاتها ذاتي دـنت فتلاشتا معا...أيّ رسم بعدها يتعهّد

فما صـدّها عني بريـق ظلامـها ولا صدّني عنها هوى يتصيد

أنا في هواها جملة غـير واحـد أنا في هواها واحد يتعدد [1].

وفي قصيدة "**شعار آخر هارب إلى الأندلس**" يقول:

ليلى شعاري إذ أحببت لا النـخب لم تبل عهدي بها الأحداث والحقب

سري إذا علمت سري وسـاورها منه ارتياب..هواها كله تعب

يا أيها الجسد الممحو صـورته إذا تراءت فمن رعشاته السحب

تهمـي وتمطر آهـات ودالية مضفورة عنباً ما شكله عنب

إني لتجرحني..إن تفض بحتـها جرحا على كبدي يندى وينسكب

تغتالـني بتثنيـها إذا ابتـعدت تغتالني بالتثني حيث تقترب

وطاولت كل نخل الأرض ضاوية منها الجوانب والأفلاك والشهب

ضاق المكان وضاقت كل أزمنة كانت تقرب أقصانا وتنسحب

خلق المرايا تملى لحـظة عـبرت بنا إلى التيه أرض أرضها لهب

ليلى...ويجرحني عطر على على أثر منها يدل عليها حين تحتجب

تمضي إلى غاية غيـري وتتـركني للأربعين خرينا في دمي صغب

جرحي على الأرض وانبثت تسير به من غير ما يمحي من رفضها رغب

تعطي لمـن قامة حـلم تسلقـها وراءها صوت قلبي ظل ينتحب

[1] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 31.

الله أعلم...ما في الأمــر من عـــــلل إلا بأن الهوى من مثلها عجب

كيف التسلي ومن حولـــــي مواقفـــها على الدوام وفي سري لها سبب [1].

فالمتأمل في هذين النصين، يلاحظ مدى تداخلهما مع شعر "**قيس بن الملوح**" خاصة من خلال استدعاء شخصية "**ليلى**" والتي ترمز إلى المحبوب الواحد الأحد.

ويقول "**قيس**":

مضى زمن والناس يستشفون بـــي فهل لي إلى ليلى الغداة شفيع

يضعفــني حبـــيك حتـــى كأننـــي من أهل والمال التليد نزيع

إذا ما لحـــاني العـــاذلات بحبـــها أبت كبدي مما أجنُّ صديع

مدى الدهر أو يندي الصفا من متونة ويشعب من كسر الزجاج صدوع

وحتى دعاني الناس أحـــمق مائـــقا وقالوا تبوع تَبُوعٌ للضلال مطيع

وكيف أطيـع العـــاذلات وحـــبها يؤرقني والعاذلات هُجوع[2].

فالشاعر "**بن عبيد**" في استدعائه لتجربة **(قيس وليلى)** لا يقف عند حدودها المعروفة، بل يعطيها أبعاداً جديدة، ويضفي عليها رؤية صوفية ولذلك يمكن القول أن التناص في هذه النصوص تناص واع، فالشاعر لا يكرر النص الغائب بدلالته التاريخية الدالة على الحب الإنساني بل ينفلت من براثن الجسد ليدل على الحب الإلهي.

ب ـ التناص مع القران الكريم:

لقد أخذ الشاعر من القرآن الكريم الكثير من تراكيبه، ولم يكن هذا في بداية تجربته فقط، وإنما انسحبت الظاهرة على جلّ مجموعاته الشعرية رغم تباين الفترات، وتباعدها والسبب ـ بلا شك ـ يعزى إلى مكانته في نفس الشاعر، ولما له من قدرة عجيبة على التركيب والصياغة،

---

[1] ـ المصدر نفسه: صفحة 32 ـ 33.

[2] ـ أبو بكر الوالي: قيس بن الملوح مجنون ليلى، دراسة وتعليق يُدِي عبد الغني ، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص 28.

تتآلف فيها مبانيها بمعانيها، فتتوقع وتتناغم في صورة لا يرقى إليها لا أشعر الشعراء، ولا أغنى القوافي.

وفي ديوانه هذا يريد الشاعر أن يتجاوز عذابه، ويتخطى أحزانه، ولن يتأتى له هذا إلا إذا غادرت الروح الجسد، ويتخير لهذه المرحلة وقت السّحر ليوافق بذلك وقتاً أُعْرِجَ فيه بسيد الخلق(ص) وليستوحي بذلك نصه من تركيب يأخذ من سورة مريم وسورة الإسراء قوله تعالى:"سبحان الذي أسرى بعده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى" [1]، فيقول "بن عبيد":

أغادر الجسد المضنى لغربته يبقى وأعبر أحلامي وقافيتي

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

ومن خلال تحليلنا للمجموعة **الشعرية** "**معلقات على أستار الروح**"، نلمس حضور التناص الديني في المجموعة، فهو تداخل نصي امتزج في خضمة صوت الشاعر مع أصوات النصوص القرآنية الكريمة، ولكن حضورها كان حضوراً جديداً، دعائمه رؤى وركائز جديدة، هو في ذلك لا يختلف عن غيره من الشعراء العرب عامة والجزائريين خاصة في استحضاره لمختلف المرجعيات النصية التي حضي فيها النص القرآني بحصة الأسد.

وهذا ما نلاحظه في هذا المقطع الشعري من قصيدة "**يوميات بعيدة**"، حيث حقق الشاعر تناصاً مع سورة الإسراء ومنح لنصه بعداً دلالياً إضافياً حيث يقول:

لا سبيل إلى الملتقى

غير أن تحمل العهد في الكف

وحدك تأتيني

[1] ـ القرآن الكريم: سورة الإسراء، الآية 1.
[2] ـ ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص 37.

فارغا منك حتى يطيب اللقاء

مدخل الصدق أدخلني

مخرج الصدق أخرجني

عندما سلت من كمه أثراً للبقاء[1].

نلاحظ من خلال الأبيات أن الشاعر يطلب من الله عزّ وجلّ حسن الخاتمة، يناشد إلى الحياة العليا، الفردوس المنشودة من طرف كل مَريد.

حيث استحضر الشاعر بالسياق (سورة الإسراء) في قوله تعالى:***"وَقُلْ رَبِّي أَدْخِلْنِي مدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مَخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَلْ لِي مِنْ لدُنْكَ سُلْطَاناً نَصِيرَا "***[2].

ويقال أن أهل مكة لما ائتمروا برسول الله(ص) ليقتلوه،أو ليطردوه، أو يوثقوه، فأراد الله قتال أهل مكة، أمر أن يخرج إلى المدينة. يعني الدخول إلى المدينة سالماً ولخروج من مكة سالماً من شرهم و بطشهم.

وكذلك يفهم من قول الشاعر(أدخلني مدخل صدق) يعني به الموت (وأخرجني مخرج صدق) ويعني به الحياة الثانية بعد الموت أي العيش في الجنة ومعناه أيضاً الهجرة إلى عوالم سرمدية رحبة.

جـ . التناص على مستوى العنونة:

يعتبر العنوان واجهة الكتاب، كأوّل تعامل بصري يربط بين الكاتب ومتلقية، ومن الوهلة الأولى لما نتلقى عتبة مثل(معلقات على أستار الروح) تحلينا مباشرة إلى المعلقات السبع الجاهلية التي كانت تُعلق على أستار الكعبة قبل مجيء الإسلام، وتعتبر هذه القصائد من أروع وأنفس ما قيل في الشعر العربي القديم ومثلها مثل معلقات "ابن عبيد" التي يعدها من أجود أشعاره حتى الآن وأنّها علقت على أستار الروح المقدسة بالنسبة إليه، فالشاعر " **بن عبيد**" تناص وتحاور مع النص الأصلي من حيث العنونة.

---

[1] ـ المصدر نفسه: ص 46.

[2] ـ القرآن الكريم: سورة الإسراء، الآية 80.

كما أنّ العنوان يتعالق نصياً مع بعض الدواوين الشعرية مثل ديوان الشاعرة العراقية "دحلة الناصري" معلقات على أستار العراق، وكذلك الشاعر المغربي "عبد الجواد" معلقات على أستار الكأس، وكذلك ديوان الشاعر السوداني"الطيب محمود النور" معلقات على أستار الخاطر.

خاتـــــــمة

يعد موضوع التصوف من أهم المواضيع الذي احتل مكانة مرموقة في أدبنا العربي عامة والجزائري خاصة، لما يحمله من مبادئ خلقية عالية، لذا فكلمة صوفية تعاكس كل مظاهر المجون والغزل الحسي وتدعو إلى ما هو مثالي خلقي يتصل بمحبة الله، وعبادته، ويترجم كذلك تجاربهم المنفردة ووصف حالات الوجد التي تعتريهم جراء الاتصال والنظر في الجمال الإلهي المطلق،متخذين من الرمز الأنثوي إطاراً أرضياً لبلوغ أسمى درجات التجلي والجمال.

وعموما يمكن رصد أهم النتائج التي أفضى إليها البحث في النقاط التالية:

ـ ورد الرمز عند الصوفية على نوعين الأول منهما ما كان عن واتفاق ومواضعة، وأخذ سمة الاصطلاح على نحو ما يعرف ب الاصطلاحات الصوفية واستعمل هذا الرمز خشية على معانيهم من الضياع والشيوع أما النوع الثاني فيرجع إلى تلك الحالة الوجدانية التي يعشيها الصوفي من خلال تجربته.

ـ الأسلوب الرمزي هو الطريق الوحيد الممكن الذي من خلاله يستطيع الشاعر الصوفي التعبير عن رياضته الصوفية، وعلمه بخفايا الأمور التي لا تتكشف إلى لأهل الحقيقة.

ـ تتباين اللغة الصوفية عن اللغة العادية أو اللغة التواصل اليومي لكون اللغة الصوفية حافلة بالرموز والإشارات.

ـ استخدام الشاعر لرموز المرأة بطريقة بعيدة عن الحسية، فللمعشوقة وهي الذات الإلهية، صفات بشرية وصفات أخرى روحية، فالشاعر استخدم رمز المرأة كإطار، أرضي للتعبير عن المحبة الإلهية.

ـ استطاعت التجربة الصوفية أن تؤسس نظرة جديدة للمرأة والأنثوية باعتبارها رمز المقدس، ومعبر ضروريا نحو المتعالي والسرمدي .

ـ نلاحظ أن رمز الخمر في شعر "ياسين بن عبيد" قد منح لتجربة الشاعر دينامية جديدة قوامها الجمع بين ما هو حسي ولا حسي، من خلال الجمع بين ثنائية السكر والصحو، فالشاعر استعمل رمز الخمرة اللاحسية للتعبير عن تجربته الصوفية.

ـ لقد وجد الشاعر في عيون المرأة مجالا للنزوع إلى الحنين الصوفي الذي ينقله من رتابة الحياة المادية إلى رحاب الوجود الباقي ومنابع الحياة الخالدة.

ـ لكل شاعر أو كاتب معجمه الخاص به الذي يستمد منه مصطلحاته ومفرداته، وفي شعر ياسين بن عبيد نلمس موهبته الفذة في تطويع مفرداته اللغوية ودفع عجلة اللغة نحو الخلق متكئا على معجم صوفي ومستمدا ذي قوة وتكثيف دلالي، فاستطاع بلغته أن يخترق الأزمنة والأمكنة.

ـ كان اتجاه بن عبيد إلى التصوف ضرورة فكرية نابعة من تتلمذه على يد قطب عن أقطابه في الجزائر وهو الشيخ عمر أبو حفص الزموري، وإعجابه الشديد به، وبأقطاب الصوفية.

ـ نستشف أن اللغة نحت منحى البساطة والابتعاد عن الغموض أحيانا كما نحت منحى الغموض في أحايين أخرى، وذلك للتعبير عن تجاربه الصوفية التي تتكأ على المعجم الصوفي في غالب الأحيان.

ـ إن توظيف تقنية التكرار خاصة بعض المفردات والصيغ، أسهم بشكل فعال في شحن القصائد بأنغام معبرة، وهي تمنح إيقاعا إضافيا للقصيدة فتكسيها بنكهة صوفية.

ـ كان الشاعر حريصا أن يجعل من الأصوات والكلمات قوة فاعلة وهو يوظف الأسماء، والجمل الاسمية لأنها ذات طبيعة هادئة الأمر الذي يتماشى مع طبيعة القصيدة الصوفية.

ـ إن حضور علامات الترقيم في ديوان معلقات على أستار الروح يجعل منها مؤولا،فعلامة التعجب تثير الانفعال والتساؤل،والمتواليتين (..) تشيران إلى التواصل، والنقاط المتوالية (...) تشير إلى استمرار الحدث وهي كلها توحي بالتوتر والقلق وهاجس الإنعتاق على مر الأيام وكر الليالي.

ـ وظف الشاعر الثنائيات الضدية توظيفا دالا على حالات الاضطراب التي يعشيها، لتقريب الشعور والإحساس بالتجربة الصوفية، فالشاعر بن عبيد يحلق بجناحي الثنائيات الضدية للمتصوفة من انكشاف وستر وانقباض وانشراح، وقبض وبسط، ضمن محاولة لتحقيق الكونية ضمن أفق جديد هر الحب الإلهي.

ـ تعد العتبات النصية أول شيء يقع على ناظر المتلقي باعتبارها المفتاح الذي يلج من خلالها إلى النص، فيتسلل من خلال العنوان باعتباره أول عتبة يحاول المتلقي فك رموزها،ثم يأتي الغلاف كممارسة لتأويل مضمون النص الداخلي، حتى يصل إلى المقطع الشعري الوارد في الواجهة الخلفية،لجس نبض النص وفك شفراته.

ـ يدل التفاعل النصي الموجود في ديوان ياسين بن عبيد على انفتاح النص الشعري الصوفي على عوالم مختلفة، إذ ظل المتصوفة يغرفون من مجالات عدة،كالقرآن الكريم، ومختلف الفلسفات الشرقية والغربية، وهذا من شأنه شحن القصائد بهالة من المثاقفات مع نصوص عدة فيظل النص الشعري الصوفي أفق متعدد، مفتوح على القراءة والتأويل.

البيبليوغرافيـــا

I ــ المصادر:

1 ـ القرآن الكريم.

2 ـ ابن الفارض: الديوان ، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، 1962.

3 ـ ابن رشيق القرواني أبو علي حسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تح: مفيد محمد قميحة، ج 7، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

4 ـ ابن عربي:

- ترجمان الأشواق، د ط، دار بيروت للطباعة، لبنان، 1981.
- الفتوحات المكية، تح: عثمان يحيى، مجلد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1972.
- فصوص الحكم، تح: أبو العلا عفيفي، ط 2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.

5 ـ ابن منظور:

- لسان العرب، تر: عامر أحمد حيدر، مر: عبد المنعم خليل إبراهيم، مجلد 9، ط 1، دار الكتب العلمية، منشورات علي بيضون، بيروت.
- لسان العرب، تنسيق وتعليق، علي شيري، ط 2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1992 (مادة ضدد).
- لسان العرب، ج 5، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955م.

6 ـ أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، لبنان، د.ت، ص 147 . 148.

7 ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:

- البيان والتبيين، ج 01، دار التراث العربي، بيروت، لبنان، 1968م.
- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط 3، المجمع العلمي العربي الإسلامي، لبنان، 1969.

8 ـ أبو نواس: الديوان، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، 1953.

9 ـ بن جهم علي: الديوان، تح: خليل مردم، ط 3، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996م.

10 ـ بن عبيد ياسين: معلقات على أستار الروح (مجموعة شعرية)، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003.
11 ـ الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة ، ط 1، مطبوعات المدني، مصر، 1991.
12 ـ الجرجاني علي ابن محمد:
- التعريفات ، د ط، المطبعة الخيرية، مصر ، 1306 هـ.
- التعريفات، ط 1، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1991م.

13 ـ الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1965م.
14 ـ السراج الطوسي:
- اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، د ط، دار التوفيقية للطباعة، مصر، د.س.
- اللمع، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بالقاهرة، مصر، 1960.

15 ـ العسكري أبو هلال: الصناعتين، تح: مفيد قميحة، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1974.
16 ـ الغزالي أبو حامد: المنقذ من الظلال، د ط، القاهرة، 1316 هـ.
17 ـ الفيروزابادي: القاموس المحيط، ط 5، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1966م.
18 ـ الكلاباذي أبو بكر: التعرف لمذهب أهل التصوف، د ط، القاهرة، 1960 .

II ــ المراجع باللغة العربية:

1 ـ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، اسطنبول، توكيا، 1989.
2 ـ ابن معتز : طبقات الشعراء ، د ط، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، 1956.
3 ـ أبو الحسن زكرياء ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تح: عمر فروق الطباع، ط 1، مكتبة المعارف، بيروت، 1993.
4 ـ أبي قرام فؤاد أنوار: معجم المصطلحات الصوفية ، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1993.
5 ـ أحمد أمين، النقد الأدبي، ط 4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967.

6 ـ أحمد رضا: معجم متن اللغة، د ط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.
7 ـ أدونيس علي أحمد سعيد:
- مقدمة للشعر العربي، ط 3، دار العودة، بيروت، 1979.
- الثابت والمتحول، د ط، دار العودة، بيروت، لبنان، 1977.
- الصوفية والسريالية، ط 1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1992.
- ديوان الشعر العربي، الكتاب الأول، المكتبة العصرية، بيروت، 1964.
- زمن الشعر، ط 2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978.
- الصوفية والسوريالية، ط 2، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1990.
- الصوفية والسوريالية، ط 3، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2006.

8 ـ إسماعيل عز الدين:
- الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، ط 3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.
- الشعر العربي المعاصر، ط 5، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988.

9 ـ أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، ط1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1995.
10 ـ الأيوبي ياسين: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات ، ج 2، الرمزية، ط 1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982.
11 ـ بدير عون فيصل: تصوف الإسلامي الطريق والرجال، د ط، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين الشمس، 1983.
12 ـ بن حميد رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، مجلة فصول، القاهرة، العدد 2، يناير، 1996.
13 ـ بن فارس أحمد: معجم مقاييس اللغة، ط 2، مؤسسة الرسالة، 1986، مادة ن ص.
14 ـ بنت عبد الله ليلى: الصوفية عقيدة وأهداف ، ط 1، دار الوطن للنشر، رمضان، 1410هـ.

15 ـ بنيس محمد:

- الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، ج 3، الشعر المعاصر، ط 3، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، 2001.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية وتكوينية) ، ط 1، دار العودة، بيروت، 1979.

16 ـ نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، (شعراء رابطة إبداع الثافية نموذجاً)، ط 1، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، 2003.

17 ـ تبرماسين عبد الرحمان: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، د ط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003.

18 ـ تليمة عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار للثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1976.

19 ـ التيجاني صلاح الدين: الكنز في المسائل الصوفية ، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999.

20 ـ حاوي إيليا: الرمزية والسوريالية في الشعر الغربي العربي ، د ط، دار الثقافية، بيروت، لبنان، 1980.

21 ـ الحكيم سعاد: المعجم الصوفي، ط 1، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، 1981.

22 ـ الحنفي عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، ط 1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2003.

23 ـ الخطيب علي: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، مصر، 1404 هـ.

24 ـ درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، د ط، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1972.

25 ـ رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل ، ط 1، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، 2007.

26 ـ رماني إبراهيم:

- الغموض في الشعر العربي الحديث، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- أوراق في النقد الأدبي، ط 1، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، 1985.

27 ـ زدادقة سفيان: الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس ، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

28 ـ الزوزني : شرح المعلقات السبع ، د ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1970.

29 ـ السعدني مصطفى: البنيات الأسلوبية، د ط، منشأة الإسكندرية، 1987.

30 ـ سليمان المصري سالم عبد الرزاق: شعر التصوف في الأندلس ، د ط، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007.

31 ـ الشرقاوي حسن: معجم الألفاظ الصوفية، ط1، مؤسسة مختار لنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م.

32 ـ صادق بن سليم صادق: المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضاً ونقداً، ط 1، مكتبة الرشد، الرياض، 1995.

33 ـ الصديق ضياء: فصول في النقد الأدبي وتاريخه (دراسة وتطبيق)، ط 1، دار الوفاء، مصر، 1989.

34 ـ ضيف شوقي: فصول في الشعر ونقده، د ط، دار الكتب العلمية، مصر، 2008.

35 ـ الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

36 ـ طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ط 1، مطبعة دار المعارف، القاهرة، 1989.

37 ـ عاطف جودة نصر:

- الخيال ومفهوماته ووظائفه، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- الرمز الشعري عند الصوفية، ط 3، دار الأندلس للطباعة والنشر، لبنان، 1983.
- شعر عمر ابن الفارض، د ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1994.

38 ـ عباس إحسان: فن الشعر، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996.

39 ـ عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل الخطاب الأدبي، ط 4، دار الفكر، عمان، الأردن، 2008.

40 ـ العدواني معجب: تشكيل المكان وظلال العتبات، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، مملكة العربية السعودية، 2002.

41 ـ العلاق علي جعفر: في حداثة النص الشعري ، ط 1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003.

42 ـ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998.

43 ـ الغذامي عبد الله: القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994.

44 ـ الغرفي حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، د ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

45 ـ غنيمي هلال محمد: الأدب المقارن، د ط، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987.

46 ـ فضل صلاح:

- (نظرية البنائية)، ط 1، الهيئة العصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- نبرات الخطاب الشعري، د ط، دار قباء، القاهرة، 1998.

47 ـ القرشي سليمان: الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمال والقدسي، مجلة فكر ونقد، عدد 40، 2004.

48 ـ القشيري أبو القاسم:

- الرسالة القشيرية، تح: معروف مصطفى رزيق، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2001.
- الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: أحمد الإسكندري وأحمد عناية، ط 1، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، 2004.

49 ـ الكاشاني : المعجم اصطلاحات الصوفية ، ط 1، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، مصر، 1992.

50 ـ كعوان محمد: الشعرية الرؤيا وأفقية التأويل ، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائرية، الجزائر، 2003.

51 ـ الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، د ط، القاهرة، مصر، 1960.

52 ـ الكندي محمد علي: الرمز والقناع في الشعر العربى الحديث (السياب ونازك والبياتى)، ط 1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2003.

53 ـ لسعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ط 3، دار النهضة العبية للطباعة والنشر، بيروت، 1984.

54 ـ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط 2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1978.

55 ـ مرتاض عبد المالك: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر، 1975.

56 ـ مصطفاي موهوب: المثالية في الشعر العربى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

57 ـ المعلم بطرس: محيط المحيط، ط 2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1998، ص 63 (باب علي).

58 ـ مفتاح محمد:

- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص ، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.
- ديناميكية النص (تنظير وانجاز)، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.

59 ـ منصف عبد الحق: الكتاب والتجربة الصوفية (نموذج لمحى الدين ابن عربى) ، ط 1، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، 1988.

60 ـ موافي عثمان: التيارات الأجنبية في الشعر العربى، د ط، دار المعرفة الجامعية.

61 ـ موسى خليل:

- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط 1، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991.
- قراءات في الشعر العربى الحديث والمعاصر ، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

62 ـ نازك الملائكة:

- قضايا الشعر المعاصر، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2005.
- قضايا الشعر المعاصر، ط 3، منشورات مكتبة النهضة، 1967.

63 ـ نذير العظمة: المعراج والرمز الصوفي، د ط، دار البحث، د ت.

64 ـ نور سلمان : معالم الرمز في الشعر الصوفي العربي ، د ط، الجامعة الأمريكية، بيروت، حزيران 1954.

65 ـ الهجويري: كشف المحجوب 2، دط، دار النهضة العربية، لبنان، 1973.

66 ـ هدارة مصطفى: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط 1، المكتب الإسلامي، 1981.

67 ـ هيمة عبد الحميد: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، ط 1، دار هومه، الجزائر، 1998.

68 ـ واد حسين: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير ، ط 1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001.

69 ـ الوالي أبو بكر: قيس بن الملوح مجنون ليلى، دراسة وتعليق يُدِي عبد الغني ، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.

70 ـ الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط 1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1990.

71 ـ يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء (دراسة تحليلية جمالية)، دار البعث، الجزائر، 1987.

72 ـ يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، ط 4، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1999.

73 ـ اليوسفي محمد لطفي: في بنية الشعر العربي المعاصر ، ط 1، سراس للنشر، تونس، 1985.

III ــ المراجع المترجمة إلى العربية:

1 ـ بول ريكور: نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، ط 1، تر: سعيد الغنمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

2 ـ تشارلز تشادويك: الرمزية، د ط، تر: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997.

3 ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال، المغرب، 1986.

4 ـ جوليا كرستيفا:

- علم النص، تر: فريد الزاهي، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1977.
- علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991.

5 ـ فيليب مانغ: نسق المتعدد، تر: عبد العزيز بن عرفة، ط 1، دار الحوار للنشر، سوريا ، 2003.

6 ـ هنري بير: الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، ط 1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1981.

7 ـ نظرية المثل عند أفلاطون: تر: سمير كرم، ط 6، دار الطليعة، بيروت، 1987.

IV ــ المراجع باللغة الأجنبية:

1 - Claude Kannas, Larousse, Dictionnaire de linguistique et de Science du langage, assistée de Janine Faure, Décembre, 1994.

2 - Dictionnaire Encyclopédique de L/F, le Maxi dico, Edition de la connaissance, Paris, 1966.

3 - Larousse Encyclopédique en couleurs, Edition du club, France loisirs, Paris, 1993.

4 - Le petit Larousse compacte, Le premier du siècle, Canada, Juillet 2000, P 555.

5 - Petit Larousse, librairie Larousse, Paris, Cedex, 1998.

IV ــ المجلات والدوريات

1 ـ مجلة المخبر، العدد 7، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011.

2 ـ مجلة الخطاب الصوفي، عدد 2، دار هومه، جامعة الجزائر، 2010.

3 ـ مجلة العرب والفكر العالمي، العددان 19 و20 ، مركز الإنماء القومي، 1992.

4 ـ مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 15، العدد 26، صفر 1424 هـ.

5 ـ محاضرات الملتقى الوطني الثاني، منشورات الجامعة، بسكرة، الجزائر في 15 و16 أفريل 2000.

VII ــ الرسائل الجامعية:

1 ـ بلعربي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث (مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008 . 2009.

2 ـ رحيم عبد القادر: سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة بسكرة، الجزائر، 2004 . 2005.

3 ـ شيبان سعيد: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، (مخطوطة)، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2000/ 2001.

4 ـ محمد مصطفى كلاب: الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث ، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الفاتح، 2002.

5 ـ مكسح دليلة: المرجعيات الفكرية والفنية في شعر ابن عبيد، رسالة الماجستير (مخطوطة)، جامعة بسكرة، 2006 . 2007.

فهـــرس الموضوعات

فــهرس الموضــوعات

إهـــــداء

مقدمـــــة..... أ

مدخل: في ماهية التصوف لغةً واصطلاحاً..... 02

الفصل الأول: تجليات الرمز

1 ـ 1 ـ مفهوم الرمز: أ ـ لغةً..... 18

ب ـ اصطلاحاً..... 21

1 ـ 2 ـ الرمز الصوفي..... 27

1 ـ 3 ـ رمز المرأة (الحب الإلهي)..... 35

1 ـ 4 ـ رمز الخمرة..... 45

1 ـ 5 ـ رمز العيون..... 55

الفصل الثاني: البنية اللغوية والإيقاعية

1 ـ 1 ـ طبيعة اللغة الشعرية..... 62

1 ـ 2 ـ التكرار..... 68

1 ـ 3 ـ القافية..... 71

1 ـ 4 ـ فراغ البياض..... 75

1 ـ 5 ـ البياض المنقط..... 76

2 ـ الثنائيات الضدية..... 79

3 ـ العتبات النصية: 3 ـ 1 ـ دراسة العنوان..... 87

3 ـ 2 ـ دراسة الغلاف 94

3 ـ 3 ـ دراسة المقطع الشعري..... 97

4 ـ التداخل النصي..... 99

خاتـــــــمة..... 111

البيبليوغرافيا..... 115

فهرس الموضوعات..... 126